

Донецкий национальный университет
Сборник научных работ, основанный в октябре 1999 г.

Литературоведческий сборник

Выпуск 7/8

Донецк, 2001

Литературоведческий сборник. – Вып. 7-8. – Донецк: ДонНУ, 2001.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

Гиршман М.М., доктор филологических наук, профессор – ответственный редактор;
Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;
Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;
Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;
Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;
Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;
Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;
Соболь В.А., доктор филологических наук, доцент;
Домашенко А.В., кандидат филологических наук, доцент;
Кораблев А.А., кандидат филологических наук, доцент;
Шестакова Э.Г., кандидат филологических наук.

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

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

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

Рецензенты:

Стебун И.И., доктор филологических наук, профессор;
Андрущенко Е.А., доктор филологических наук, профессор.

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

ISBN 966-72-77-79-8

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. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ББК Ш40*4-11

Гаврилова Ю.Ю.

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭМА: ЦЕЛОСТНОСТЬ, ВПЕРВЫЕ «ПОЛНАЯ ВНУТРИ СЕБЯ» (Гегель)

Эпическая поэма гомеровского типа может быть рассмотрена как переходное, эстетически неабсолютное явление, как этап в становлении поэтической реальности, не сводимой на реальность внепоэтическую. Факт существования жанра эпической поэмы является указанием на некоторый незнакомый нам – уникальный поэтический опыт, не вполне доступный нашему пониманию.

Внутри всякой культуры вообще, – утверждал М.Мамардашвили, – «понимание» может существовать лишь как не вполне, не целиком реализованная возможность <...> По-видимому, любое сообщение, чтобы стать культурной ценностью <...>, должно обладать некоторой двусмысленностью» [1, с.154].

Присутствие эпической поэмы гомеровского типа в мире новоевропейской культуры характеризуется весьма существенной амбивалентностью, которая заключается, с одной стороны, в невозможности ее адекватного восприятия (поскольку соответствующий тип рецепции утрачен), а с другой, в продуктивности самого неадекватного восприятия, или неполноты понимания этого культурного феномена. В рамках такого подхода глубоко «монологический» (М.Бахтин) мир эпической поэмы в его соприкосновении с «мирами» непонимающих сознаний порождает напряженный диалогический контекст.

«Двусмысленность» восприятия эпической поэмы постархаическим сознанием обнаруживается, например, в концепции Г.В.Гегеля, поскольку она «потенциально полагает в себе свою собственную противоположность» [2, с.19].

По утверждению Гегеля, эпопея впервые выступает в качестве подлинной поэтической целостности, «полной внутри себя» [3, с.425]. В эпической поэме впервые выражается наивное сознание нации, ее дух, который «<...> окреп уже в себе самом настолько, чтобы *производить свой особый мир* <...>» [3, с.427] [курсив мой – Ю.Г.]. Однако «<...> не следует представлять дело таким образом, будто народ уже в героическую эпоху как таковую, являющуюся родиной его эпоса, обладает искусством изображать себя поэтически». Поэзия, по мысли Гегеля, возникает позднее, «<...> чем сама жизнь и дух, который непринужденно опускает себя в своем непосредственно поэтическом внешнем бытии» [3, с.428].

Иными словами, Гегель, с одной стороны, признает за эпической поэмой статус подлинной поэтической целостности – впервые «полной

внутри себя» и тем самым представляющей собой «особый мир». С другой стороны, этот особый и целостный мир есть не что иное, как непринужденное самоопущение духа, как его *непосредственно поэтическое внешнее* бытие. Подлинность поэтической целостности эпопеи удостоверяется не поэтическими законами самой поэмы, определяющими ее полноту «изнутри». «Особый мир» эпической поэмы является следствием некоторых закономерностей, действующих не только в пределах этого мира, но и вне его. Гегель, таким образом, не видит принципиального различия между «миром» эпической поэмы и миром, остающимся за ее пределами.

Развивая гегелевское представление об эпической поэме, продолжим: «особый мир эпопеи представляет собой форму жизненной проявленности всеобщего, непосредственно поэтического состояния мира. Вместе с тем, форма, способная проявить такое состояние мира во всей его полноте, может возникнуть только тогда, когда «<...> ушла в прошлое непроясненность сознания <...>» [3, с.427].

Новое состояние поэтического сознания, распадающегося с собственной «непроясненностью», – это двусмысленность позиции эпического поэта, которая, с одной стороны, является непосредственным продолжением субстанциальной действительности, а с другой – отрицается миром эпической целостности.

Характеризуя поэтическую природу эпопеи, Гегель пытается прояснить способ отношения между поэтом и изображаемым миром: «<...> Поэт должен еще целиком находиться внутри этих условий, этих форм созерцания, этой веры, и ему нужно только *присоединить* поэтическое сознание, искусство изображения к предмету, продолжающему еще составлять для него субстанциальную действительность» [3, с.429] [курсив мой – Ю.Г.]. Однако если «эпический мир, подлежащий изображению в поэме, действительно субстанциален, то есть по-настоящему «полон в себе», то к нему нечего присоединять. «Ибо обе стороны – содержание, эпический мир, подлежащий изображению, и остальной, *независимый* от него мир поэтического сознания и представления – внутренне духовны и имеют в себе один определенный принцип, придающий им особые характерные черты» [3, с.429] [курсив мой – Ю.Г.]. «Кто же может представлять собой «остальной», «независимый» от эпической целостности мир поэтического сознания, как не саму же субстанциальную действительность?»

Иными словами, впервые «полный внутри себя» эпический мир является полным и без эпического поэта. Факт его полноты не зависит от присутствия поэта изнутри эпического мира.

Таким образом, обнаруживается внутреннее неравенство жанра эпической поэмы самому себе. Всеобщее эпическое состояние мира в его поэтически внешнем бытии и эпический мир, изображаемый в поэме, оказываются явлениями противонаправленными и в пределе – взаимоисключе-

чающими друг друга. Положение эпического поэта, соотнесенное и с внешним – непосредственным – поэтическим бытием, и с – опосредованным – внутрипоэтическим бытием эпического мира, раскрывает себя как впервые неоднозначная (в эстетическом отношении) позиция.

Будучи необходимой и закономерной составляющей субстанциальной действительности, эпический поэт-исполнитель занимает в ней свое «незаместимое место» (М.Бахтин). Он органически вовлечен во всеобщее, всенародное время, состоящее из героического прошлого, подражающего этому прошлому настоящего и будущего, перед лицом которого необходимо выглядеть эпически достойно. В рамках эпического мира поэмы поэту не отводится ни места, ни времени. Он оказывается устраненным из жизни эпического мира, по отношению к которому не может предпринять абсолютно никаких непосредственно активных действий.

Единственным поступком, который, однако, не имеет ничего общего с такими «действиями», является *исполнение* эпической поэмы. Но и это не совсем так. Эпический поэт «исполняет» не столько эпическую поэму, сколько сам эпический мир. Для певца эпопеи, по-видимому, дело обстоит именно так: эпическая поэма возникла вовсе не как *предмет* исполнения, то есть как нечто, существующее до и без исполнения, и даже не в результате, т.е. *aposteriori*, исполнения. Она (поэма) получала возможность существовать только в процессе исполнения. И только в этот ограниченный голосом исполнителя промежуток времени эпический мир мог осуществиться как целостность, «полная внутри себя». За пределами этого промежутка времени в свои законные права вступало «всеобщее эпическое состояние» мира, вбирающее в себя эпического поэта, включающее его в свои непосредственные и вполне конкретные пространственно-временные связи и тем самым вынуждающее его разделять непосредственно поэтическое внешнее бытие архаического мира.

И в этом случае, то есть вне исполнения эпической поэмы, будучи органической составляющей субстанциальной действительности, эпический поэт как бы дополнял собой мир и выступал в качестве полноценного и полноправного «участника» всеобщей эпической полноты. Во время же исполнения поэмы эпический поэт предстал таким существом, вся природа которого состоит только в том, чтобы исполнить целостность эпического мира.

С этой точки зрения эпическая поэма – это феномен такого исполнения-изображения эпического мира, когда эпическое сознание предстает только в качестве способа эманации эпической истины во всей ее полноте, которая – поэтому – не нуждается ни в дополнении, ни в переосмыслении.

Таким образом, эпическая поэма – как она есть – не является эпической целостностью. Или, по-другому, целостность не принадлежит к разряду ее характеристик. Самой, пожалуй, главной ее особенностью является,

как раз, отсутствие целостности, так как необходимым условием существования поэмы является ее принципиальная разъятость на мир изображаемых событий и мир изображающего сознания.

Следствием этой существенной разъятости эпической поэмы на два внеположенных друг другу мира становится присутствующая в каждом ее моменте *контекстуальность*. Поэма Гомера не знает такого плана, в котором преодолевалась бы эта контекстуальность эпического мира и слова.

В этом смысле автор «Илиады» и «Одиссеи» является, так сказать, «субъектом» отрицательного, или пассивного, эстетического бытия (в то время, как сама поэма представляется отрицательным, или отрицающим поэта, эстетическим объектом).

Отрицание в данном случае выступает в качестве конструктивной эстетической доминанты, в своем роде уникальной и нашему художественному опыту принципиально недоступной. Именно эта отрицательная эстетическая определенность эпического мира позволяет говорить о нем как об особом, полном внутри себя мире.

Цитированная литература

1. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание: Метафизические размышления о символике, культуре и языке. – Иерусалим, 1982.
2. Аверинцев С.С. Образ античности в истории западноевропейской культуры XX века // Новое в современной классической филологии. – М., 1979.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4т. – М., 1971. – Т.3.

Анотація

У статті обґрунтована амбівалентність поетичної природи епічної поеми гомерівського типу і у зв'язку з цим – її перехідний, естетично неабсолютний характер. Положення, наведені у статті, прокоментовані на матеріалі гегелівської інтерпретації епопеї.

Annotation

In the article the ambivalence of the Homeric epic poem's poetic nature is substantiated. And on the ground of this its transitional and aesthetically nonabsolute character is represented. The theses given in the article are commented on the material of the Hegel's interpretations of the epos.

Статья поступила в редакцию 14.12.2001

Статья надійшла до редакції 14.12.2001

МИСТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Узучение и интерпретация мистического символизма в поэзии требуют особого объяснения. В европейской литературе мистическая символика, как правило, ориентирована на текст Священного Писания*. Практика мистики не нуждается в символике как своего рода связи с высшим духовным миром, ибо мистик не нужен символ-посредник для «слияния» с Божеством. Однако описание этой практики становится невозможным без символики, ибо только с помощью символов можно передать, объяснить, выразить мистический опыт. Понятно, что такого рода символы так или иначе проникали в поэзию, выражая в принципе разные мировоззрения и разные верования. Думаю, что при сегодняшнем состоянии работ в этой области есть смысл определить три круга проблем, в русле разрешения которых литературоведческое исследование и интерпретация могут быть продуктивными:

- 1) во-первых, это изучение реально-исторических связей мистики и поэзии, то есть исследование конкретных влияний мистиков и особенно их текстов на того или иного автора; такую традицию в русском литературоведении определили ранние работы В.М.Жирмунского**, ориентированные на изучение и интерпретацию смыслового потенциала мистики немецких романтиков; к этому же кругу примыкает исследование оккультных символов в русской культуре начала XX века [см.: 3];
- 2) во-вторых, это изучение самой теории поэтического творчества как некоего мистического акта; для европейской литературной традиции данная тенденция особенно характерна, а у некоторых авторов она приобрела форму доктрины (Уильям Блейк, Вячеслав Иванов) [см.: 4];
- 3) наконец, это изучение тех символов в художественной целостности произведения, которые являются классическими символами для европейской мистической традиции***, и благодаря этому «привносят» мистическое начало в идейный смысл произведения (ниже мы подробнее остановимся на таком символе – образе лестницы у Анны Ахматовой).

Отмеченные проблемы не так просты, как это кажется на первый взгляд, их истинную глубину и смысл вскрывает только конкретная интерпретация,

* О некоторых аспектах современного состояния проблемы [см.: 1].

** Мистическое чувство Жирмунский определил как «живое чувство присутствия бесконечного в конечном» [2, с.8].

*** О сущности мистического опыта и сопровождающих его культурных символах [см.: 5].

опирающаяся на конкретные тексты: с одной стороны – тексты художественных произведений, а с другой – тексты мистиков. В разных национальных традициях связь мистики с литературной жизнью в культуре начала XX века (время актуализации мистической символики) была разной. Если в польской литературе в этом аспекте можно говорить только о польской романтической мистической традиции и мистической символике францисканства [см.: 6], если в украинской поэзии мистическая символика проявилась в обращении к религиозной проблематике [см.: 7], то в русской литературе серебряного века всевозможные мистические устремления (масонство, разные формы сектанства, мистика всеединства Владимира Соловьева* и собственно религиозная мистика) совмещались с «политическим радикализмом» и «поиском нового порядка отношений между полами», «подобно золотому веку – эпохе Александра I – серебряный век не знал расщепления мистического, политического и сексуального дискурса на несвязанные и даже противодействующие друг другу потоки» [10, с.32].

Отмеченная ситуация, очевидно, была причиной возникновения и утверждения настоящего эзотерического дискурса уже в культуре советского времени: от мистического символизма звёзд и знамён до «инициаций» посвящения в партию**. Мистическая символика здесь выступала как свидетельство «непрерывности развития русской культуры» (Л.Геллер) и, очевидно, была собственно мистической только по форме; по содержанию она представляла собой скорее пародию как своеобразный способ подражания (мимесиса). Мистическая символика Священного Писания в такой ситуации могла сохраниться только в классической поэтической традиции.

Мистическая символика в художественной целостности произведения актуализирует «гравитационную силу слова» [12, с.137], и если религиозная мистика, по определению Фомы Аквинского, представляет собой познание Бога посредством опыта (*cognitio Dei experimentalis*), то мистическая символика в поэзии выражает чувство, сопровождающее этот опыт. Специфику мистического чувства частично объясняет этимология слова «мистика»: от греческого «μυειν» – закрывать глаза, уши, рот [13, с.9]. Здесь мы подходим к тому парадоксу, что, с одной стороны, слово (образ-символ) не способно выразить мистическое чувство, оно принципиально невыразимо; а с другой стороны, «образ мыслей мистика» мы можем определить только «как символический в строжайшем смысле слова» [14, с.25].

* Особенности творчества Владимира Соловьева как мистика, отражают, как пишет А.Ф.Лосев в своей монографии о русском философе, «контекст всей мировой символики» и «глубины человеческого самочувствования». Вспомним, что Владимир Соловьев писал для Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона статью о мистике и мистицизме, см.: Мистика, Мистицизм, в: Собр.соч. В.С.Соловьева. – Брюссель, 1966. – Т.10.

** Об этой проблематике см.: Геллер Л. Эзотерические элементы в социалистическом реализме. Тезисы // Wiener Slawistischer – Almanach, Sonderband 41 (1996).

Игнорирование мистической проблематики в литературе приводит соответственно к непоправимым ошибкам. Так случилось в одном из последних изданий поэзии Вячеслава Иванова, в серии «Новая библиотека поэта» [15]. Этот пример стоит того, чтобы остановиться на нем подробнее.

Вячеслав Иванов написал известный цикл стихотворений «Римский дневник 1944 года», где есть десятое августовское стихотворение «*Todo nada*» (в переводе с испанского – «Всё ничто»). И само заглавие, и весь текст свидетельствуют о том, что стихотворение написано в форме воображаемого диалога с известнейшим испанским мистиком Хуаном де ля Крузом (Иоанном Креста) и особенно с его мистической лирикой («*Noche oscura*» – «Темная ночь» и «*Cantico espiritual*» – «Песнь духовная»), образно связанной с горой Кармил, как и с основным его мистическим сочинением «Восхождение на гору Кармил» («*Subida del Monte Carmelo*»), повествующим о путях унии души с Богом. По словам современного исследователя творчества Вячеслава Иванова, обращение к испанской мистике в этом стихотворении способствовало созданию особой концепции, в границах которой образ *тёмной ночи* символизировал первый этап соединения с Христом; здесь Иванов как бы уподобляет сущность культуры молитвенной практике, «*tworząc ... analogie mechanizmu kultury do praktyki życia duchowego*» [16, s.56-57].

Мистическая доктрина Хуана де ля Круза имела колоссальное влияние на развитие европейской духовной культуры вообще, а не только христианской мистики [См.: 17, s.802-806]. Дмитрий Мережковский в своей книге об этом испанском мистике сравнивал его с Кантом и писал: «чтобы понять то, что поняли Кант и св. Иоанн Креста, нужна... сверхчеловеческая сила ума... Это невидимое людям Кант называет «трансцендентальной эстетикой», а св. Иоанн Креста «преисподним опытом» [18, с.220].

Комментаторы публикации стихотворения Вячеслава Иванова не только неправильно указали источник заглавия (фраза «*Todo nada*» – это не итальянская, а испанская цитата из стихотворения Хуана де ля Круза), но и неверно проинтерпретировали сам текст. Так, по поводу стиха «*Ночь и камень твой Кармил, Иоанн Креста*» мы встречаем буквально следующее объяснение: «Навеяно двумя христианскими легендами: об Иоанне Крестителе и о ветхозаветном пророке Илии. На горе Кармил Илия посрамил и одолел жрецов бога Ваала и построил из двенадцати камней жертвенник богу Яхве (Иегове). Как предтеча мессии он близок к образу Иоанна Крестителя» [15, кн.2, с.356].

Понятно, что незнание мистического контекста указанного стихотворения привело к тому, что комментаторы перепутали Иоанна Крестителя и Иоанна Креста, что искажает смысл и интерпретацию самого произведения. Для Вячеслава Иванова идея мистического молчания была принципи-

альной, в «Мыслях о поэзии» он прямо писал об этом: «Безмолвие «Silentium» – молчаливость, налагаемое не сомнением в слове, а трезвением слова, «хранением уст» и, наконец, невольною немотой высшего экстаза, – это было бы началом того восхождения [символ восхождения является одним из центральных в мистике – Р.М.] на высоты мистики, которое закономерно влечет и закономерно ужасает поэта... Непосильным оказывается поэту такое восхождение: слишком долг и труден путь до светлой вершины, с которой опять мог бы прозвучать его голос, до тех обителей в «соседстве Бога», где невидимая рука распечатала бы его «дверь ограждения», и духовное молчание превратилось бы в сообщение (как это было со святым Иоанном Креста)» [19].

В своем стихотворении Вячеслав Иванов вступает в диалог с испанским мистиком, противопоставляя ему свое видение проблемы общения с Богом. Стихотворение поэта начинается переводом известной строфы Иоанна Креста из первой книги «Восхождение на гору Кармил»:

«Хочешь всем владеть?
Не владей ничем.
Насладиться всем?
Всё умей презреть.
Чтобы всё познать,
Научись не знать.
Быть ли хочешь всем, -
Стань ничем».

Конечно же, без знаний текста Хуана де ля Круза, без учета того факта, что данное стихотворение было впервые напечатано в сборнике с мистическим заглавием «Свет вечерний» (Оксфорд, 1962), заглавием, которое создает определённый контекст для русской православной мистики («Свет вечерний» и «Свет невечерний» – итоговая книга Сергея Булгакова) и целую интерпретационную перспективу «метафизики света» – комплекса представлений о свете: «в онтологическом плане – как о субстанции всего сущего; в гносеологическом плане – как о принципе познания; в эстетическом плане – как о сущности прекрасного» [20, с.133]. Без этого фактического материала ни комментарий, ни интерпретация невозможны.

В приведенном примере мистическая символика обнаруживает себя на «*поверхности текста*», в пространных цитатах, и это, конечно, облегчает наше понимание произведения. Сложнее бывает в случае со скрытыми цитатами и намёками на мистическую символику. Так, известные строчки «*И крапива запахла как розы, но только сильнее*» Анны Ахматовой из стихотворения «Небывалая осень построила купол высокий» на первый взгляд ничего мистического не содержат. Между тем, символика крапивы и розы имеет прямое отношение к мистике Иоахима Флорского (1132-1202), учившего, что мир существует и развивается от

рабства к свободе, и этот путь имеет три стадии. Соответствующие трём лицам Святой Троицы: Сыну, Отцу и Духу Святому. В своей концепции этот мистик выстроил систему триад, среди которых есть и символы крапивы, розы и лилии:

Закон	–	благодать	–	Царство Божие
Страх	–	вера	–	любовь
Старость	–	юность	–	детство
Крапива	–	розы	–	лилии и т.д.

Иоахима Флорского особо почитал Данте [См.21], писал о нём в «Божественной комедии» (Рай, XII, 139-141), и понятно, что Ахматова была знакома с учением этого мистика. В таком контексте по-новому прочитывается указанная строчка стихотворения Ахматовой: «крапива запахла, как розы», ибо чувство лирической героини требовало мистического времени благодати, веры, юности, времени, которое принесла «небывалая осень», времени, которому «дивилися люди». Заявленное в стихотворении оксюморонное состояние «весенней осени», когда «казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник», соответствует мистическому времени встречи лирической героини с возлюбленным. Как пишет Владимир Топоров, в культурной парадигме русского серебряного века «весенняя осень» стала почти штампом, парадоксально не замечаемым в литературе, но являющимся расхожим способом описания климатических (чаще всего резких) перемен, которые могут совершаться в обе стороны, – «весна, похожая на осень» и «осень, похожая на весну» [22, с.337]*. В этой цитате особенно важна для нас семантика метаморфозы (перемен), близкая мистической символике как таковой. И хотя мотив «весенней осени», по словам Топорова, стал «сигнатурой Петербургского текста» (художественных текстов о Петербурге), сам образ Петербурга в данном стихотворении Ахматовой предстает в необычном свете: с «изумрудной водою в замутненных канавах», с солнцем, «как вошедший в столицу мятежник».

Интерпретации символики стихотворения в мистическом аспекте отражает только одно из возможных прочтений произведения, тем более, что в мистическом свете можно проинтерпретировать и другие образы текста Ахматовой: купол высокий, изумрудная вода, бесовские и алые зори, солнце, «конец наших дней» (этот мистический символ Апокалипсиса, кстати, тоже отсылает нас к концепции Иоахима Флорского). Традиционно считается, что центральный мистический символ – это

* Здесь же целый ряд примеров из русской литературы начала XX века.

символ смерти^{*}. Мистическое чувство всегда допускает момент смерти, ибо даже в мнимом акте со-единения с чем-то высшим мы должны допустить уничтожение своего «я» как условие отмечаемого со-единения. Такие мистические просветления (озарения) бывают в жизни каждого, именно тогда на поверхность «всплывает» смысл жизни. Само понятие «моя смерть» абстрактно в том смысле, что рефлексия над ним возможна только с точки зрения допустимости. Вспомним в этом контексте слова Михаила Бахтина: «Смерть не может быть фактом самого сознания... Сознание по самой природе своей не может иметь осознанного же (то есть завершающего сознание) начала и конца, находящегося в ряду сознания как последний его член, сделанный из того же материала, что и остальные моменты сознания. Начало и конец, рождение и смерть имеют человек, жизнь, судьба, но не сознание, которое по природе своей, раскрывающейся только изнутри, то есть только для самого сознания, бесконечно. Начало и конец лежат в объективном (и объектном) мире для других, а не для самого сознающего. Дело не в том, что смерть изнутри нельзя подсмотреть, нельзя увидеть, как нельзя увидеть своего затылка, не прибегая к помощи зеркал. Затылок существует объективно, и его видят другие. Смерти же изнутри, то есть осознанной своей смерти, не существует ни для кого – ни для самого умирающего, ни для других, – не существует вообще» [24, с.315]. Аналогичные мысли мы встречаем и в современных интерпретациях проблемы смерти: «Все попытки придать надежную основу вере в бессмертие человека с самого начала обречены на неудачу и имеют своей целью избанить Я от неотвратимой угрозы смерти или требовательной божественной воли тем, что Я объявляет о неприступной зоне, в которой оно есть Бог (Рильке)» [25, с.419, статья «Смерть»].

^{*} Среди важных работ на эту тему: Арьес Ф. Человек перед лицом смерти.-Москва, 1992; Баротти Т. Мотив «смерти» и сочетания «двух миров» в русской романтической лирике и в маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы» //Dissertationes Slavicae, Szeged. – 1981. – Vd.14; Бренчанинов И. Слово о смерти. – Москва, 1991 (репр. 1905 г.); Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии //Одиссей. Человек в истории: исследования по социальной истории и истории культуры. – Москва. – 1989; Кибальник С.А. Смерть у Пушкина как поэтическая и религиозная тема // Христианство и русская литература. – СПб, 1994; Хизан В.И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века (С.Есенин, М.Цветаева, А.Ахматова). – Грозный, 1990; Mocaraska-Tycowa Z. Temat śmierci w prozie realistów, //Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski.-Lublin, 1993; Śmierć w dawnej Europie. Zbiór studiów. Historia -Wrocław, 1997. – CXXXIX.

Остановимся для интерпретации этого мистического символа в стихотворении Анны Ахматовой «Слушая пение»^{*}. Сложность данной герменевтической ситуации состоит в том, что символика смерти напрямую связана с библейской символикой и одновременно с широким контекстом мировой культуры. Вспомним, что для самой Ахматовой было характерно особое отношение к теме смерти: по поводу стихотворения Николая Заболоцкого «Прощание с друзьями» она говорила: «Оскорблено таинство смерти. Разве можно в такой тональности говорить о погибших» [26, с.237]. Очевидно, это «горестное, трагическое и гротескное стихотворение последовательно мыслящего материалиста о безнадежной необратимости физической смерти» [27, с.310] было абсолютно непримлемо для Ахматовой, в стихах которой утверждалась другая идея – «смерти нет – это всем известно». Если для Ахматовой и небо, и луна представляют собой составные символической формы её художественного мира, то у Заболоцкого ситуация редуцирована до образа друзей, «давным-давно рассыпавшихся в прах, как ветки облетевшие сирени»:

«Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где всё разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба – лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита» [28, с.249].

В художественной системе Заболоцкого, в отличие от Ахматовой, мистическая символика невозможна, мистическое осмысление смерти никогда не равнозначно идеям бытового житейского пессимизма: «Тема смерти в виде объекта художественного познания, даже в самом трагическом своем выражении и изображении, отнюдь не равнозначна и не равноценна философии пессимизма» [29, с.4].

Центральным символом стихотворения Ахматовой «Слушая пение» является мистический символ лестницы. Традиционно лестница – это символ перехода в высшее состояние, символ единения Неба и Земли: «лестница – средство связи между мирами, средство подъема в верхний и спуска в нижний миры, аналог мирового древа, связь с которым актуализируется и тогда, когда заменой лестницы выступают вьющиеся растения (плющ, виноградная лоза, боб), по которым поднимаются на небо» [30, с.293] (в скобках добавим, что в русской традиции существовало обрядовое печенье в виде лестницы, а, как отмечает Т.Цивьян, античные лестницы на вазах

^{*} Говоря о мистике и религиозных мотивах у Ахматовой, прежде всего следует, очевидно, обратить внимание на тот факт, что уже в первой советской литературной энциклопедии, вышедшей под редакцией А.Луначарского, в статье об Ахматовой (1929 год) несколько раз подчеркивалось наличие мистических мотивов в ее поэзии: «настроения сочетаются с мистическими переживаниями... поэма «У самого моря» не что иное как мистическая повесть об ожидании таинственного жениха» и т.п.

«имеют отношение к мистическо-эротическому эсхатологическому символизму» и связаны со сферой женского [30, с.296]). Мистическая интерпретация символики лестницы опирается на известную библейскую ситуацию – толкование сна Иакова о лестнице: «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх её касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака» (Быт.28.12 -13).

Традиционно символика сна Иакова соотносима с идеей единства Неба и Земли: «wzbijanie się ku górze ducha i wdzieranie się aż do nieba – to najstarsze pragnienie ludzkie» [31, s.44]. Понятно, что обозначенное стремление человеческого духа ввысь более всего способно осуществиться после смерти, когда дух освободиться от плоти, от телесной тяжести. В этом контексте слова лирической героини Ахматовой – «там впереди не могила, а таинственной лестницы взлёт» – соотносятся именно с судьбой духа после смерти, духа, противостоящего брэнности тела*.

С другой стороны, уже отцы Церкви интерпретировали символику лестницы в свете новозаветной семантики, обращая внимание на слова Иисуса: «истинно, истинно говорю вам, отныне будете видеть небо открытым и Ангелов Божиих восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому» (Иоанн, 1, 51). Замечу, что в христианской традиции распятие Христа, как правило, изображается с приставленной к кресту лестницей. В таком контексте лестница Иакова становилась символом креста Иисуса, символом искупительной жертвы, позволяющей людям войти в Царство Небесное. «Таинственной лестницы взлет», таким образом, для лирической героини Ахматовой будет одновременно символом искупительной жертвы поэта.

В православной христианской традиции особо популярным было знаменитое «душеспасительное руководство» преподобного Иоанна, игумена Синайской горы – «Лествица, возводящая на небо» [32], в котором символическая тема восхождения реализуется в системе поучений. Следует отметить, что символика лестницы Иакова не исчерпывается указанной семантикой. Так, следуя Филону, многие отцы Церкви видели в лестнице Иакова «образ провидения Божия, проявляющего свою заботу о мире через посредство ангелов» [33, с.42]. Единновременно лестница Иакова «прообразовала Пресвятую Деву Марию», которая в одном из акафистов православной церкви воспевается так: «Радуйся, лестнице высокая, юже Иаков виде... Лествицу древле Иаков Тя образующую виде, рече: степень Божия сия» [34, с.290]. Приведем здесь и слова Иоанна Дамаскина: «Господь соорудил себе одушевленную лествицу, которой основание утверждено на земле; а верх касается самого

* Конечно же, далеко не всегда образ лестницы в поэзии будет мистическим образом. Здесь можно для сравнения привести стихотворение Заболоцкого «На лестницах», где лестница представляет собой всего лишь образ «замкнутого мира», населенного котами: «Кот поднимается трепещет. Сомненья нету: замкнут мир» [28].

неба и на которой утверждается Бог, – лестницу, которой образ видел Иаков... Лестница духовная, то есть Дева, утверждена на земле: потому что она родилась от земли; глава ее касалась неба: потому что как всякой жены глава муж, а эта не знала мужа, то глава ее был Бог и Отец» [34, с.290]. Указанный здесь широкий контекст важен для стихотворения Ахматовой постольку, поскольку важна для её творчества сама православная религиозная традиция.

Однако в случае с Ахматовой особо актуальным предстает дантовский контекст символики лестницы, тоже связанный с лестницей Иакова и с идеей восхождения:

«В глубинах мирокружного кристалла,
Который как властитель наречен,
Под чьей державой мертвым зло лежало,
Всю словно золото, где луч зажжен,
Я лестницу увидел восходящей
Так высоко, что взор мой был сражен.
И рать огней увидел нисходящей
По ступеням, и мнилось, так светла
Вся яркость славы, в небесах горящей»

(Рай, 21, 25-31, пер. М.Лозинского).

Изучение связей поэзии Ахматовой с творчеством Данте уже имеет свою традицию [См.: 35], но здесь хотелось бы подчеркнуть другое: *Божественная комедия* представляла для Ахматовой собственно *мистический* текст (мистический уровень был для Ахматовой важным наряду с другими). Восприятие мистической символики лестницы и переключки с поэмой Данте в этом случае подтверждает сказанное (в скобках добавим, что, по воспоминаниям Павла Лукницкого, Ахматова читала некоторые работы Папюса, имеющие непосредственное отношение к проблемам мистики [См.: 36]).

Учитывая символику образа лестницы в других стихотворениях Ахматовой («Слух чудовишный бродит по городу», драма «Энума элиш» и др.), можно делать выводы о связи символики Ахматовой с контекстом мировой культуры, а с другой стороны, символика лестницы в личной жизни поэта создает так называемый личный мифо-поэтический и символический контекст, репрезентирующий взаимную связь жизни и творчества. Вспомним автобиографический подтекст стихотворения, в котором отразились детали последней встречи на лестнице Ахматовой с Гумилевым:

«От меня, как от той графини,
Шел по лестнице винтовой,
Чтоб увидеть рассветный, синий,
Страшный час над страшной Невой».

Как видно из приведенного отрывка, образ лестницы в данном стихотворении сопряжен с символикой пушкинской «Пиковой дамы» («той гра-

фини»), а с другой стороны, ориентирован на упоминание и воскрешение в поэтической слове реальных событий истории. Аналогичное соединение мистики с событиями истории и личной жизни мы встречаем в символике лестницы в «Северных элегиях» Ахматовой:

«Под чьими тяжеленными шагами
Стонали темной лестницы ступени,
Как о пощаде жалостно моля.
И говорил ты, странно улыбаясь:
«Кого они по лестнице несут?»
Теперь ты там, где знают все, скажи:
Что в этом доме жило, кроме нас?»

В данном контексте лестница символизирует путь в страну, где «знают все» – мистический путь к смерти. Вспомним, что философы всегда подчеркивают связь смерти с жизнью: «Ведь момент смерти есть момент жизни, и, быть может, самый значительный и загадочный. Значительный – потому, что ставит под вопрос значение всех других моментов жизни, начиная с момента рождения. Рождение оставляет открытым вопрос о смысле и значении жизни; но смерть со всей силой ставит этот вопрос. Мысль о смерти каждого делает философом и мистиком» [37, с.364].

Таким образом, приведенный контекст свидетельствует, насколько важным для поэтики Ахматовой предстает стремление словом преодолеть смерть, оставить после себя слово, при произнесении которого поэт всякий раз будет «воскресать». Когда Ахматова говорит: «смерти нет, это всем известно», это не только констатация факта (собственно, даже не констатация, ибо далеко не всем известно, что смерти нет), то это, прежде всего, желание утвердить бессмертие поэтического слова как такового: «Победившее смерть слово и разгадку жизни моей»⁴.

Мистическая символика лестницы широко представлена в русской культуре и литературе. Она связана со столь значимым для Ахматовой именем Пушкина: «По свидетельству близких друзей Пушкина, присутствовавших при его последних минутах, умирающий поэт, уже впад в агонию, несколько раз повторил слово «Лестница, лестница, лестница...». Его искаженное страданием лицо при этих словах просветлело, и присутствовавшим казалось, что он действительно видит какую-то ведущую ввысь лестницу, озаренную горным светом» [38, с.56]. Таким образом, этот мистический символ жил в культурном сознании пушкинской эпохи и продолжал жить в XX веке как традиционный символический образ.

⁴ Мистика символического образа лестницы в русской поэзии серебряного века может быть не только христианской, но и связанной с другими мистическими системами символизма. Такова известная «Лесенка» М.Кузмина, наполненная масонской символикой, связанная с масонскими тремя ступенями посвящения и с платоновской идеей восхождения как пути любви (см. «Пир» – 211 с-д).

За несколько дней до смерти Зинаида Гипшиус написала четверостишие с тем же центральным мистическим образом лестницы, символом перехода в другой мир и символом определенного жизненного итога:

«По лестнице... ступени все воздушней
Бегут наверх иль вниз – не все ль равно!
И с каждым шагом сердце равнодушной:
И все, что было – было так давно...» [39, с.374].

Вспомним здесь еще раз характерную для литературоведческих исследований мысль о единстве мистики и самой поэзии: «że tak jak mistyka jest pozarozumowym poznaniem, doświadczeniem Boga, tak poezja jest też pozaintelektualnym, pozadyskursywnym przybliżeniem rzeczywistości nadnaturalnej, którą autor przy pomocy języka symbolicznego stara się odsłonić, powołać niejako do bytu» [40, s.15]. Мистический символ лестницы соединяет упомянутые здесь уровни бытия: человеческий и божественный.

Пользуясь символическим языком, можно утверждать, что сама интерпретация художественного текста является своего рода лестницей, ведущей читателя мистическим путем к высшим, сакральным тайнам бытия, о чем в свое время справедливо писал в «Мыслях о символизме» Вячеслав Иванов: «И в каждом произведении истинно-символического искусства начинается лестница Иакова» [41, с.606]. Конечно же, в других контекстах, ориентированных на иные методологии, символика лестницы в художественном произведении может быть совершенно иной. Ярким примером в этом случае может быть психоанализ, его разветвленная методология и соответствующая символика, в границах которой «всякого рода лестницы, стремянки и подъем по ним – несомненный символ полового акта» [42, с.98].

Символика смерти связывает мистику и поэзию, смерть – это тот единственный опыт, который никогда и никому из людей не удалось «проверить» практикой. Совершившееся единожды в истории человечества воскресение, ставит каждого из нас в ситуацию выбора: либо мы *не* верим, что Христос воскрес из мертвых, «смертию смерть поправ», и тогда нас самих после жизни ожидает ничто; либо мы *верим*, и тогда смерти нет, и ожидает нас не могила, а «таинственной лестницы взлёт». Между обозначенными полюсами происходит вечно повторяющаяся драма человеческой жизни.

Цитированная литература

1. Мных Р. Теория и практика мистики в культурной парадигме русского Серебряного века // Творчість Ігоря Северяніна в контексті культури Срібного віку. – Дрогобич, 1997. – Ч.1.; Greber E. Moderne Mystik und

- ihre Filiationen: Eine komparatistische Fallstudie zur Lyrik von Zinaida Gippius // *Komparatistik. Mitteilungen* 1998. – Dresden-München, 1998.
2. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика (1914); книга переиздана – СПб, 1996.
 3. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. – Москва, 1999; Обатнин Г. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1949)-Москва, 2000.
 4. Об этом: Danielou J. Poezja i mistyka // *Inspiracje religijne w literaturze.* – Warszawa, 1983.
 5. Margreiter R. Erfahrung und Mystik. Grenzen der Symbolisierung – Berlin, 1997.
 6. Maciejewska I. Franciszkanizm w poezji Młodej Polski // *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski.* – Lublin, 1993; Maciejewska I. Franciszkanizm w poezji polskiej po roku 1918 // *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku.* – Lublin, 1977.
 7. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // *Слово і час.* – 1992. – №10.
 8. Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. – Москва, 1990.
 9. Мистика, Мистицизм // *Собрание В.С.Соловьева.* – Брюссель, 1966. – Т.10.
 10. Etkind A. Русская мистика в прозе Александра Блока // *Studia Slavica Finlandensia, Helsinki.* – 1994. – Т.ХІ.
 11. Геллер Л. Эзотерические элементы в социалистическом реализме. Тезисы // *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41* (1996).
 12. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – Москва. – 1991.
 13. Wehr G. Europäische Mystik zur Einführung. – Hamburg, 1995.
 14. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. – Иерусалим, 1993. – Т.1.
 15. Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. – СПб, 1995.
 16. Dudek A. *Wizja kultury w twórczości Waczesława Iwanowa.* – Kraków, 2000.
 17. Jan od Krzyża // *Encyklopedia Katolicka.* – Lublin, 1997. – Т.VII.
 18. Мережковский Дм. Испанские мистики. – Брюссель, 1988.
 19. Иванов В. Собр. соч. – Брюссель, 1979. – Т.3.
 20. Аверинцев С.С. «Метафизика света», в его книге: «София – Логос. Словник». – Київ, 1999.
 21. Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. – Москва, 1971; Доброхотов А.Л. Данте. – Москва, 1990.
 22. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – Москва, 1995.
 23. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – Москва, 1992; Баротти Т. Мотив «смерти» и сочетания «двух миров» в русской романтической лирике и в маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы» // *Dissertationes Slavicae, Szeged.* – 1981. – Bd.14; Бренчанинов И. Слово о смерти. – Москва, 1991 (репр. 1905 г.); Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической

- антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // *Одиссей. Человек в истории: исследования по социальной истории и истории культуры*. – Москва. – 1989; Кибальник С.А. Смерть у Пушкина как поэтическая и религиозная тема // *Христианство и русская литература*. – СПб, 1994; Хазан В.И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века (С.Есенин, М.Цветаева, А.Ахматова). – Грозный, 1990; Mocarcka-Tycowa Z. Temat śmierci w prozie realistów, // *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*.-Lublin, 1993; *Śmierć w dawnej Europie. Zbiór studiów*. Historia -Wrocław, 1997. – СХХІХ.
24. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва, 1979.
25. Краткая философская энциклопедия. – Москва, 1994.
26. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. – СПб, 1997. – Т.2.
27. Эткинд Е.Г. Н.Заболоцкий «Прощание с друзьями» // *Поэтический строй русской лирики*. – Л., 1973.
28. Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. – Москва, 1983. – Т.1.
29. Хазан В.И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века (С.Есенин, М.Цветаева, А.Ахматова). – Грозный, 1990.
30. Цивьян Т.В. К семиотической интерпретации мотива лестницы – «лесенки» в античной вазописи (вокруг Адониса и Диониса) // *Исследования по структуре текста*. – Москва, 1987.
31. Lurker M. Słownik obrazów i symboli biblijnych. – Poznań, 1989.
32. Лестница возводящая на небо преподобного отца нашего Иоанна игумена Синайской горы. – Москва, 1999.
33. Ключ к пониманию Св. Писания. – Брюссель, 1982.
34. Цит. по: *Полный церковно-славянский словарь*. – Москва, 1998. – Т.1.
35. Мейлах М.Б., Топоров В.Н. Ахматова и Данте // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1972 – XV; Potthoff W. Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. – Heidelberg, 1991.
36. Лукницкий П. Встречи с Анной Ахматовой. – Париж, 1991. – Т.1.
37. Вышеславцев Б. Достоевский о любви и бессмертии // *Русский эрос или философия любви в России*. – Москва, 1991.
38. Ильин В.Н. Арфа Царя Давида в русской поэзии. – Брюссель, 1960.
39. Гиппиус З. Стихотворения. – СПб, 1999.
40. Nowaczyński P. O badaniach nad literaturą religijną w KUL // *Religia a literatura w publikacjach KUL 1918-1993*, Lublin 1996, s.15.
41. Иванов В. Собр. соч. – Брюссель, 1974. – Т.2.
42. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. – Москва, 1989.

Анотацыя

У статці падано аналіз та інтэрпрэтацыю містычнай сымволікі в художньому творы на прыкладзі поетичных тэкстаў Анні Ахматовой та Вячаслава Іванова.

Annotation

In the article the analysis and interpretation of mystic symbolism in the creative works of Anna Akhmatova and Viacheslav Ivanov have been done.

Стаття поступила в редакцію 7.10.2001

Стаття надійшла до редакції 7.10.2001

ББК Ш40*

Удяк Г.І.

СИМВОЛІЧНА ПАРАДИГМА ОБРАЗУ АНГЕЛА В ЛІТЭРАТУРІ

У сучасных літэратуразнавых дослідах праблема художняга образу якось відійшла на перифэрыю незважаючы на тэ, што художні образ – адна із цэнтральных катэгорыяў поетыкі. Хрестоматыйна думка про тэ, што літэратура – цэ мислэння абразамі, майже не фігуруе у літэратурных розвідках другої паловіны ХХ столітця, позначеных сільным впливам постструктуралістычных та герменевтычных течыяў. Між тым, кожен літэратурны твор – цэ, перш за все, сымстэма художніх абразіў, і саме в художніх абразіў втілений найважлівішый ідэйно-эстэтычны сэнс художняй цэліснаты твору.

Тэрміналогія сучаснага західнага літэратуразнаства спіраецца на цэлы рад паняць (перш за все, рэзных відіў тропіў), сэмантична пав'язаных з панятцям художняга образу, але не тотожных йому: гештальт, діеגעзіс, епістэме, знак, катахрэза, означнік, референція, шіфтеры. Вжывання та значэння пых тэрмініў у сучаснаму літэратуразнастві докладна апісана у нещодавно опублікованій «Анталогіі сьвітовай літэратурна-крытычнай думкі ХХ столітця» (за редакціею Марыі Зубрыцкай) [1, с.634]. Як бачымо, панятця «художняга образу» сэрэд ных не згадуецца зовсім.

У даній розвідці мы спробуемя наголосіты на важлівості адніеі з зааднічных катэгорыяў історычнай поетыкі – панятці «художняга образу», прадэманструваці актуальнісць його для сучаснаі інтэрпрэтаціі художняго твору, паслуговуючысь, насамперэд, прынцыпамі і досягненнямі сэміотыкі і герменевтыкі. Зробымо цэ на прыкладзі сымволічнаго образу ангела в літэратуры.

Ще два десятиліття тому поняття «художнього образу» зустрічалось у нас практично в кожній літературознавчій розвідці. Важливою віхою в тодішньому радянському літературознавстві була стаття Сергія Аверінцева про символ у VI томі «Краткой литературной энциклопедии» (1971). Сергій Аверінцев, як видається, на цілі десятиліття визначив для літературознавства внутрішній зміст таких категорій, як символ, образ, знак, розмежувавши їх та розставивши акценти щодо їх вживання.

Нагадаємо, що, за Аверінцевим, художній символ – «універсальна категорія естетики, яка найкраще піддається розкриттю через зіставлення із суміжними категоріями образу, з одного боку, і знаку – з другого. Беручи слова у широкому сенсі, можна сказати, що символ є образом (і будь-який образ є, хоча б до деякої міри, символом)». Аверінцев пише, що «якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу акцентує на інший аспект тієї ж суті – на вихід образу за власні межі, на присутність деякого смислу, інтимно злитого з образом, але йому не тотожного. Предметний образ і глибинний смисл виступають у структурі символу як два полюси, немислимі один без одного (так як смисл втрачає поза образом свою явленність, а образ поза смислом розсіпається на свої компоненти), але й розведені між собою, і такі, які породжують між собою напругу, в якій і полягає суть символу» [2, с.826].

Зауважимо, що майже одночасно із статтею Аверінцева про символ з'явилися гасла про художній образ у V томі «Краткой литературной энциклопедии» (автори – Ірина Роднянська, Вадим Кожинов) [3] і у V томі філософської енциклопедії (автор – Ірина Роднянська) [4]. У нашому випадку на особливу увагу заслуговує розгорнуте гасло Ірини Роднянської у філософській енциклопедії.

У цій статті авторка зазначає, що художній образ спершу функціонував виключно як естетична категорія і лише згодом, на межі XVIII-XIX століть, його стали вживати як категорію літературознавчу, до того ж, як поняття ця категорія оформилась досить пізно. В античному і середньовічному мистецтві, при панівному становищі в естетичній думці теоцентризму, художній твір розглядався виключно як наслідування дійсності у категоріях міметичної поетики Арістотеля. В епоху Відродження на зміну теоцентризму приходить антропоцентризм, що призводить до формування категорії індивідуального стилю в мистецтві. І в такій ситуації художня цілісність твору організовується за принципом внутрішньої (індивідуальної) мети автора [див.: 4, с.452].

Ірина Роднянська особливо наголошує на важливості естетики та теоретичних положень Гегеля для осмислення категорії художнього образу. Саме Гегель вперше провів чітку межу між науковим та художнім мисленням, зазначивши, що «образ... ставит перед нашим взором вместо абст-

рактной сущности конкретную ее реальность...» [5, с.194]. Далі авторка зазначае, що саме гегелівська эстетика канонізувала вызначэння мистецтва як «мыслення в образах», прычому увага зосереджувалась не на «мысленні», а на «образі» (зазначымо у дужках, што для Гегеля образ выступаў і як рэалізацыя ідэі).

Пры розглядзе семантыкі слова «образ» Роднянська вказуе на ще адну не менш важлівую характэрыстыку художняга образу – на тэ, што «образ перадбачае свій смысловы праобраз» («образ чого?») [4, с.453]. Далі, аналізуючы художні образ як «факт воображаемаго бытия», Роднянська нагадуе пра важлівісь канцэпцыі О.Потэбні щодо псыхалогізму у розумінні художняга образу. Відомо, што Потэбня выходыв із засаднічай тэзы пра художні образ як «процесс (энергеия), переkreщивание творческого и сотворческого (воспринимающего) воображения» [про канцэпцыю образу у Потэбні див.: 6, с.100-111; 7, с.5-31]. Для сучаснай тэорыі художняга твору особліва важлівым у цьому выпадку є таке даповнення Роднянскай: труднось вивчэння та інтэрпрэтацыі паэтычнага твору палягаюць у тым, што «художні твір як образ є і даннісь, і процес» [4, с.453].

Наступно важліваю думкаю авторкі є тлумачэнне пра «невисловлений сэнс» художняга образу, і тыму «розумінню-тлумачэнню перадус розуміння відтворэння, пэвнэ вільнэ наслідування внутрышній міміцы художніка» [4, с.453].

Пры тлумачэнні художняга образу як індывідуальнай цілісьносці важліва пам'ятаты, што «у художньому образі немае нічога выпадковаго (тобто сторонняга йога цілісьносці), але й немае нічога аднозначна неабходнаго; навіць тоді, коли художні образ є втіленням трагічнаго, жорсткаго, жалывога, процірыччя свободы і неабходнасці тут «знімаецься» у гармоніі, прытаманнай художньому образаві» [4, с.453].

Нарэшці, третім підсумковым гаслом пра художні образ була энцыклапедычна статыя Михайла Епштэйна у «Літэратурному энцыклапедычнаму словніку» [5]. Під тэрмінам «художні образ» автор разуміє катэгорію эстетыкі, яка характэрызуе особлівы, прытаманны тількі мистецтву спосіб освоєння і перетворэння дійсьносці. Художня спецыфіка образу вызначаецься не тількі тым, што він відображае і осмысьлюе існуючы дійсьнісь, але й тым, што за йога дапамогаю фармуецься новы, «выгаданы» світ. На думку Епштэйна, творча прырода образу праявляецься у двох аспектах: по-перше, художні образ є рэзультатам діяльносці уявы, яка перетворюе світ відповідно да прагнень і духоных пэтраб людывны, іі цілісьным ідэалам; по-друге, аб'ектывуючысь, образ повертаецься да дійсьносці, котру він відобразыв, але вже не як пэсыўнэ відтворэння, а як актывнэ іі перетворэння [див.: 8, с.252].

У світлі думок Епштэйна галовною *метою* художняга образу є «преобразить вещь, превратитъ ее в нечто иное – сложное в простое, простое в сложное, но в любом случае достигъ между двумя полюсами наивысшего

смыслового напряжения, раскрыть взаимопроникновение самых различных планов бытия» [8, с.252]. А одна із найважливіших *функцій* літературного образу, як твердить автор, – «придать словам ту бытийную полновесность, цельность и самозначимость, какой обладают вещи, преодолеть онтологическую ущербность знака (разрыв между материей и смыслом), обнаружить по ту сторону условности безусловность» [8, с.253].

Проте, на нашу думку, у словниковому гаслі Епштейна найважливішим видається подана класифікація як етапів теоретичного осмислення категорії образу, так і взаємозв'язку і взаємообумовленості категорії художнього образу з іншими категоріями історичної поетики. Більшість із цих проблем досліджувалась у російському літературознавстві. Так, у праці Ольги Фрейденберг [9] та Олексія Лосева [10] аналізувався зв'язок поняття художнього образу з поняттями міфу, архетипу і ритуалу; зв'язок художнього образу з категорією дійсності і відображення досліджували Георгій Гачев, Петро Палієвський; образна специфіка літератури як мистецтва з часів Канта була предметом теоретичного мислення Шеллінга, Гегеля, Белінського, Лосева, Потебні; взаємозв'язок між поняттями образ, символ, знак, умовність досліджувався у працях Лосева, Аверінцева, Палієвського і Епштейна; історичний розвиток категорії образу, образ світу і людини у світі був предметом літературознавчих досліджень Еріха Ауербаха, Михайла Бахтіна, Дмитра Ліхачова, Георгія Гачева, Лідії Гінзбург.

Проблему художнього образу досліджував, зокрема, і Лев Виготський у своїй монографії «Психология искусства». У концепції цього вченого відчувається вплив лінгвістичних та загальнофілологічних теорій Гумбольдта та Потебні. На думку Виготського, у кожному творі мистецтва, як і в кожному слові, розрізняють три основних елементи: зовнішню звукову форму, образ або внутрішню форму і значення, так як психологічні процеси сприйняття і творчості художнього твору збігаються із тими ж процесами при сприйнятті і творчості окремого слова. Звідси, у творі мистецтва образ відноситься до змісту, як у слові уявлення до чуттєвого образу або поняття. Слід додати, що, за Виготським, символічність або образність слова дорівнює його поетичності і, таким чином, основою художнього переживання стає образність, а загальним його характером є звичайні властивості інтелектуального і пізнавального процесу [11, с.48-50].

Дослідженням структури художнього образу займалася також Н.Дмитрієва, зокрема його діалектичною структурою. Її розвідка являє собою критичний аналіз праць згаданого вище Л.Виготського. Н.Дмитрієва не погоджується із висловленою автором думкою про те, що діалектичний склад художнього образу включає протиріччя між формою і змістом. Дослідниця вказує, що тут слід говорити не про протилежність їхнього змісту, а про протилежність конкретної визначеності форми та динамічної не-

вичерпаності змісту, завдяки чому мистецтво в стані, кажучи словами Гумбольдта, «посередством всестороннього обмеження свого матеріала прозвизнести неограниченное и бесконечное действие» [12, с.84].

Для нашого дослідження, присвяченого образів ангела у літературі, найважливішим є поняття структури художнього образу. Зрозуміло, що семантичні складові кожного художнього образу будуть творити певну смислову парадигму, межі якої зумовлюють функціонування даного художнього образу у літературі та його символічні значення.

Поетичний образ ангела у літературі має свою специфіку, яка зумовлена декількома фактами. Найважливішими серед них є, по-перше, те, що *поняття «ангела» не є поняттям матеріальної дійсності*. Ангели – безтілесні істоти, бо не зв'язані важкістю тіла людини, її схильністю до плоті. Але це не означає, що вони нематеріальні у повному філософському змісті цього слова. Інколи припускали, навпаки, що ангели володіють тілом особливого роду, «духовним тілом», яке можна назвати «нематеріальним» лише відносно матеріальності нашої плоті [див.: 13, с.29].

По-друге, для літературознавчих досліджень важливим видається те, що образ ангела пов'язаний не тільки з релігійним уявленням, а й з міфологічним. У давньоєгипетській міфології виділялося певне начало «Ка», яке було «частиною людської особистості, яка захищала і підтримувала людину» [14, с.105]. Уявлення про те, що за всім неживим стоїть живе, кожним процесом керує чийсь розум, космос у кожній своїй частині населений і тріпоче від невидимих свідомостей, душ, є загальним для усіх міфологій. У цьому випадку дослідники, як правило, згадують афоризм давньогрецького філософа Фалеса: «усе повне богів». Проте у монотеїстичних релігійно-міфологічних системах відбувається зміна цих уявлень: діючі у світі духи вже не живуть самі по собі і для себе, вони відповідальні перед єдиним богом як його «службові духи». Безодню між «творцем» і «творінням» покривали ангели [див.: 15, с.43].

І нарешті, по-третє, слово «ангел» у літературних текстах дуже часто фігурує у найрізноманітніших переносних значеннях: ангел як образ коханої жінки, ангел як alter ego, ангел як тїнь тощо. Узагальнюючи викладене, скажемо, що художній образ ангела у європейській літературі творить семантичну парадигму, яка складається з різних символічних компонентів, котрі набирають у художній цілості твору таких значень:

1) **Ангел як вісник, посланець Божий, посередник між Богом і людьми.**

Слово «ангел» грецького походження (ἄγγελος – «вісник»), і воно починає функціонувати у європейській культурі після поширення християнства. Про Божих вісників було вже відомо у старомесопотамській релігії, а за ассирійським віруванням їх зображали як літаючих геніїв із частково людською, а частково пташиною головою [див.: 16, с.174]. Подібно Гермесу, ангел – це «зв'язківець»; його призначення доносити волю Бога до людей. Таке положен-

ня ангелів перед Богом знайшло своє вираження у так-званій «драбині Якова», своєрідного символу, який об'єднав небеса і землю: по цій драбині ангели сходили з неба до людей і повертались на небо (див. Буття 28, 12).

Таке значення образу проявилось, наприклад, у поезії Володимира Набокова. Як посередник між Богом і людиною, ангел, у уявленні Набокова, займає проміжне становище, допомагаючи останній отримати крила, щоб подолати відстань від землі до неба: «Нет, бытие – не зыбкая загадка! // Подлунный дол и ясен, и росист. // Мы – гусеницы ангелов; и сладко // въедаться с краю в нежный лист» [17, с.291-292].

2) Уявлення про *ангела як демона або генія*, що має античні витоки. Нагадаємо, що нижчими божествами, які виступають посередниками між Богом і людьми, у грецькій міфології були демони. Так, за Гераклітом, «личность – божество человека» (власне «зтос человека – его даймон») [18, с.243], а за словами Платона, демон означає також «охоронця людського життя», «опікунський дух» [19, с.326].

Грецькому демону у римській міфології відповідає геній – дух, божество, покровитель людини в її діяльності. Такого значення образ генія набуває у вірші Лесі Українки «Завітання»: «Геній то був, але геній не той, що з'являвся // Темної ночі тоді, коли жахом скував мою душу...// Білі крила сріблясті летіли у місячнім сьйві...» [20, с.60]. Зауважимо, що Платон вбачав призначення геніїв у тому, щоб «быть истолкователями и посредниками между людьми и богами» [21, с.112]. Заперечуючи той факт, що римський геній – це душа людини, Олександр Лосев стверджує, що «геній – это то, что в нас хочет; кто живет как ему хочется, тот угождает своему гению; кто силой размышления заглушает в себе естественные позывы воли, тот обижает гения» [22, с.40].

3) Значення символічного компонента образу ангела проявляється у його функції *хоронителя, охоронця*. Найбільші ангели відають цілими народами: архангел Михаїл, який виступає як «князь» (євр. сар, у грец. перекладі «архонт») єврейського народу, вступає у боротьбу з князем Персії (Дан.10, 13) [15, с.44]. Це місце надихало російського поета Вячеслава Іванова, який писав за часів першої світової війни: «На Суд, где свидетели – Громы, // Меч острый – в устах Судии, // Народные ангелы в споре // Сошлись о вселенском просторе...» [цит. за: 13, с.32].

Крім того, до окремих людей приставлено ангелів-хоронителів, які відають утворенням їхніх тіл у лоні матері, а потім супроводжують їх на всіх шляхах життя. У християнській молитві маємо: «Ангеле Божий, стороже мій, // Ти завжди коло мене стій. // Рано, ввечір, вдень, вночі // Будь мені до помочі. // Стережи від усього злого // До життя веди вічного». Поети називали також ангелами і оспівували своїх коханих, наречених, а у О.Блока ангел-хоронитель – це його дружина [див. докладніше 23].

4) Німецкі тэолог Уве Штэффен у статці «Zwei Aspekte der Engelvorstellung» вказуе на два прывідныя аспекты уявы пра ангела ў культуры, а саме, на тое, што ангел – гэта наша *alter ego*, наша «вiццэ Я», «наш *дэіі-нiю*», тэбто ангел ёсць нашаю другою паловiнкою, якая доповняе нас да цiлага (тут напрошувэцца павiрняння да мiфiв пра андрогiнiв). Вагомiм высьновкам Штэффена ёсць тое, што як духоўна асобiстiць, якая заляшчiлася на небi, лiшь разам iз душою лiудыны ангел складае цiле «Я» лiудзьскага iндывiдуума. Вiн ёсць «образом душi» (*Imago Animae*), на якім накладыецца абезлiчсенае «Я», вышчi жiтцёвы прынцып, якім мы на процiвагу душi называем духом [дiв.: 14, с.105].

Функцыю дзвiйніка можа несьці ў сабi i паняццi «*тiнь*». К.Юнг, пав'язуючы сваю думку з уявленьямi прымiтывных племян пра тое, што тiнь тiла ёсць iго «другим Я», якое невiддiльна да нього належыць, назваў персонiфiкацыю асобiстiснай несвiдомасцi тiнню свiдомой асобiстiсцi [дiв.: 14, с.108].

Багата паэтiв у сваiх вiршах звяртаюцца да тэмы тiнi. Своерiдне вжывання слова «тiнь» з'являецца ў вiршах М.Цветаевай. Для неi тiнь – не стiльки тэмны вiдсвiт або павуццi-захiст, скiльки самостiйна цiннiць, якая важлiвiшь, нiж тое, што ii вiдбывасць: «Что тело? Тени тень! // Век тела – пены трель» (поема «Крысоллов»). Недарэмна паэтэса рiфмувала «тени» i «генiй»: «Немой соглядатай // Живых бурь– // Лежу – и слежу // Тени. // Доколе меня // Не умчит в лазурь // На красном коне // Мой Гений!» (поема «На красном коне») [24, с.79].

5) Шчэ адным аспектам уявленьня пра ангелiв ёсць уявленьня *про ангела як протiвнiка лiудыны*. Цьому значенню вiдповiдаюць слова «дiявол», «сатана», «бiс», «чорт», «злiй дух» тощэ. Сатана – гэта надземна i надлiодзьска iстота, в якой вiтлене все зло; гэта грiшний ангел, які ў сваiй горадосцi, маючы свабiдну волю, не захотiв пiдпарадкавацца Богу. Iз найдаўнiшых часiв уява лiудыны пастiйна перебувае ў грi з асобою Зла, таму сатана ёсць вiчнiм джерелом пафосу i пэсзii. Дiявол як паэтiчна постать не мае сабi рiвнiх [25, с.300]. Не брати да увагы дiявола, означало б вiдкiнуцi творчiць Дантэ, Мiльтона, Гэтэ, Байрона, Лютэра, Шатэбрыана, Гюга, Франса, Гайнэ, Лермонтова.

6) Прырода ангелiв звычайна апiсуецца праз *уподiбненьня* найбiльш тонкаму, легкаму i рухлiвому ў матэрыяльнаму свiту – *вогню, вiтру i свiтлу*. У пiзнюедайскай та хрысьцiянскай мiфалогii даўнэ уявленьня пра *вогняну прыроду* ангелiв зазнае влiву дактрыны стоiкiв пра всепронiкнiй i «жывотворящiй» духоўнiй вогонь – «вогненну пневму» [15, с.43]. Звiдси блiзькiць сiмвалiкi образу ангела да «вогненнiх» небеснiх свiтiл, зiрок i планет i iх сiмвалiзму.

Спурдненiць прыроды ангелiв iз *вiтром* впадае ў вiчi шчэ й таму, што старэврейска, арамейска i арабска мовы пазначаюць «дух» та «вiтер» адным i тым самым словам [13, с.91]. Шчэ на зорi хрысьцiянскай культуры Псевдо-

Діонісій Ареопатит писав, що позначення ангелів вітрами свідчить про швидкість їх діяльності, можливість безупинно всюди проникати [див.: 26, с.121].

І нарешті, ангели – це «ангели *світла*», їхні тіла та одяг ніби складаються зі світла, володіючи його легкістю, швидкістю та блискучістю. Саме слово «світло» входить до складу традиційного єврейського імені одного з архангелів – Уриїл (Уриель). Так, в «Ангеле смерги» М.Лермонтова читаємо: «Лучами тихими блистая, // Как полуночная звезда, манил он к дверям рая // Толпы освобожденных душ...» [27, с.214].

7) У художній різноманітності образу ангела в європейській літературі зустрічаються образи «білих» і «чорних ангелів», тому важливим видається визначення ідейної символіки та художньої функції *кольору* у поетичній цілісності твору. Згадаємо для прикладу відомі вірші Анни Ахматової («Черных ангелов крылья остры, // Скоро будет последний суд, // И малиновые костры, // Словно розы в снегу цветут...») і Осипа Мандельштама («Как черный ангел на снегу // Ты показалась мне сегодня, // И утаить я не могу – // Есть на тебе печать Господня»). Зауважимо, що білим та чорним кольорами не вичерпуються характеристики ангелів, так в українського поета, Богдана-Ігора Антоновича, зустрічаємо «мідних янголів» у вірші «Площа янголів» («Книга Лева»); «синього янгола газу» у «Баладі про блакитну смерть» («Ротації»); «срібного янгола» у вірші «Четвертий кут» («Велика гармонія») [докладніше див.: 28].

8) Нарешті, окремо слід зазначити зв'язок символіки ангелів із *числовою символікою*. Згадаємо тут хоча б «Трійцю» Андрія Рубльова.

Усі наведені приклади, звичайно, потребують детального дослідження та інтерпретації, особливо коли йдеться про їх конкретне втілення у художній цілісності твору. Заявлена проблематика є новою в українському літературознавстві і видається досить перспективною.

Цитована література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття // За редакцією Марії Зубрицької). – Львів, 1996.
2. Аверинцев С.С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1968. – Т.5.
3. Роднянская И., Кожин В. Художественный образ // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1968. – Т.5.
4. Роднянская И. Художественный образ // Философская энциклопедия. – М., 1970.
5. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Лекции по эстетике. – СПб, 1958. – Т.14. – Кн.3.
6. Телянко Ю.П. Познавательная функция и структура художественного образа в эстетической концепции А.А.Потебни // Вопросы философии. – №8. – 1985.

7. Іваньо І.В., Колодна А.І. Мистецтво слова і психологія творчості в естетичній концепції О.О.Потебні // Потебня О.О. Естетика і поетика слова: Збірник. – К., 1985.
8. Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
9. Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Миф и литература древности. – М., 1978.
10. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
11. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 2000.
12. Дмитриева Н. Диалектическая структура образа // Вопросы литературы. – №6. – 1966.
13. Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. – К., 1999.
14. Steffen U. Zwei Aspekte der Engelvorstellung // Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. – Neue Folge, Band 13. – Frankfurt am Main, 1997.
15. Аверинцев С.С. Ангелы // Мифологический словарь. – М., 1991.
16. Lurker M. Wörterbuch der Symbolik. – Stuttgart, 1991.
17. Федотов О.И. Между небом и землей (Ангелы в поэтическом Космосе Владимира Набокова) // Литературное произведение: слово и бытие. // Сб. научн. трудов к 60-летию М.М.Гиршмана. – Донецк, 1997.
18. Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. – М., 1989.
19. Платон. Держава. – К., 2000.
20. Українка Леся. Твори: В 2 т. – Т.1. – Поетичні твори. Драматичні твори. – К., 1986.
21. Платон. Собр. соч.: В 4т. – Пир (202e -203). – М., 1993. – Т.2.
22. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э. – М., 1979.
23. Захаров Н.В. «Ангел-хранитель» А.Блока // Евангельский текст в русской литературе 18-20 веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. // Сб. научн. трудов. – Петрозаводск, 1994.
24. Каган Ю.М. По поводу слова umbra – «тьень» // Античность и современность. – М., 1972.
25. Rudwin M. Diabeł w legendzie i literaturze. Kraków, 1999.
26. Дионисий Арсопагит. О небесной иерархии // Книга ангелов: Антология. – СПб, 2001.
27. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4т. – Поэмы и повести в стихах. 1828-1841. – М., 1976. – Т.2.
28. Удяк Г. Ангелология у слов'янських літературах початку ХХ століття (символіка кольору у структурі поетичного образу ангела) // Матеріали Х Кримських міжнародних Шмельовських читань: І.С.Шмелев и литературный процесс ХХ-ХХІ вв.: итоги, проблемы, перспективы. – Алушта, 2001 (у друці).

Аннотация

В статье рассмотрено современное состояние проблемы художественного образа в литературоведении и проанализирована символическая парадигма образа ангела в художественном произведении. Автор интерпретирует такие составные этой парадигмы: 1) «вестник», «посланец»; 2) «демон», «гений»; 3) «хранитель»; 4) «alter ego», «тень»; 5) «дьявол», «сатана», «бес»; 6) «огонь», «ветер», «свет»; 7) «цвет»; 8) «число».

Annotation

The given article deals with the modern state of the problem of the artistic image in the study of literature and the symbolic paradigm of the angel's image in the artistic works. The author interprets the following components of this paradigm: 1) «herald», «messenger»; 2) «demon», «genius»; 3) «guardian»; 4) «alter ego», «shade»; 5) «devil», «satan», «evil spirit»; 6) «fire», «wind», «light»; 7) «color»; 8) «number».

Статья поступила в редакцию 20.10.2001

Статья надійшла до редакції 20.10.2001

ББК Ш40*000.91

Домащенко А.В.

О МАНИЧЕСКОМ И ТРАГИЧЕСКОМ В ПОЭЗИИ Ф.И.ТЮТЧЕВА

К 25-летию со дня смерти М.Хайдеггера (1989-1976)

С тихотворение Ф.И.Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..» – яркий, может быть, ярчайший в XIX-XX веках пример *манической поэзии*.

В чем главная ее особенность? Сославшись на значение греческого слова *μανία*, мы ответим: в чувстве одержимости, иступленности, неистовства, которое овладевает поэтом, – и тогда он оказывается способным изрекать такие истины, которые ему недоступны в обычном состоянии. Всем памятно слова Сократа из «Иона»: «...Поэт – это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать» [1, т.1, с.377, 534в. Пер. Я.М.Боровского]. Однако каждый раз, обращаясь к этим словам, мы должны отдавать себе отчет в том, что речь здесь идет не о всякой, но именно о *манической поэзии*.

В стихотворении Тютчева мы находим то, о чем говорит Сократ: ветер «взрывает» в сердце чуткого к его сетованиям человека «неистовые звуки», и эти звуки являются ответом на «страшные песни», которые поет ветер, и на «повесть любимую», которую он рассказывает. В результате стихотворение наполняется пророческим смыслом. Сущность манической поэзии, стало быть, заключается не просто в «неистовстве», а в том, чем оно вызвано. Маническая поэзия – не что иное, как форма присутствия подлинного языка в человеческой речи. В состоянии неистовства – в «неистовых звуках» – сказывается истина. Сказывание истины сопровождается неистовостью потому, что обычная человеческая речь не может вместить ее, как не может ее вместить обычное человеческое существование. Приобщаясь к ней, человек неизбежно оказывается в состоянии одержимости, в пограничной ситуации, в которой человеческие слова обретают иной смысл, причём этот иной смысл является не вторичным по отношению к обычной человеческой речи, но, напротив, более изначальным. В такой пограничной ситуации творится поэтическое слово Тютчева. Поэтому вся его поэзия – это конфликт явленности истинного (подлинного) языка и человеческой неспособности этот язык усвоить, осознать или даже просто узнать. А сам Тютчев становится Тиресием, которому этот язык понятен («Понятным сердцу языком...»), но вся глубина смысла которого ускользает и от него («Твердишь о непонятной муке...»). В этом проникновении «понятого языка» ветра в поэтическую речь проявляется гиератическая сущность тютчевской поэзии [см.: 2, с.81].

Говоря о Тютчеве, мы должны помнить, что манический характер его поэзии – свидетельство манической природы всего его духовного существа. Не случайно К.Пфеффель, имея в виду вовсе не стихи, а историософскую его публицистику, пишет: «Убедите Тютчева нарушить свое молчание и снова подняться на треножник. Он обладает даром пророчества» [3, кн.2, с.249]. Нечто подобное говорит о своем отце Анна Федоровна Аксакова, по слову В.П.Боткина, духовно наиболее близкая ему, называя его «одним из... недоступных нашему пониманию изначальных духов» [3, с.265].

Коль скоро затронута проблема манической природы тютчевской поэзии, мы должны поставить вопрос о ее соотносительности с поэзией Пиндара, поскольку именно по его песням мы о ней главным образом судим. В то же время мы должны откликнуться на слова А.А.Блока о стихотворении Тютчева («Два голоса»), что в нем – «эллинское, до-христово чувство Рокка, трагическое» [4, с.99]. Суть противоречия, с которым мы столкнулись, заключается в том, что трагедия, согласно путеводному для нас указанию Платона, целиком принадлежит к миметическому роду [см.: 1, т.3, с.159, с.394]. Какое отношение к лирике Тютчева может иметь миметическое искусство в любых, даже наивысших своих проявлениях? От этого вопроса мы не имеем права отмахнуться как от надуманного, несерьезного, по-

сколько его ставит А.А.Блок – один из самых проникновенных ценителей русской поэзии. Может быть, вовсе не случайно сказывание ветра – это одновременно и песня, и повесть, другими словами – и сама весть, явленная в стихослагающе-поющем раскрытии, и рас-сказ о том, что «по вѣсти», что порождено ею, – *почти* как в древнегреческой трагедии.

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо разобраться, актуально ли для Пиндара противоречие между маническим (прямым, истинным) и неманическим словом. Об этом Пиндар, в частности, говорит в I Пифийской песне:

καρὸν εἰ φθέγξαιο, πολλῶν πείρατα συντανύσαις
ἐν βραχεῖ, μείων ἔπεται μῶμος ἀνθρώ-
πων· ἀπὸ γὰρ κόρος ἀμβλύνει
αἰανῆς ταχείας ἐλπίδας,
ἀστῶν δ' ἀκοὰ κρύφιον θυμὸν βαρύ-
νει μάλιστ' ἐσλοῖσιν ἐπ' ἄλλοτρίοις [5, с.63, ст.81-84].

М.Л.Гаспаров предлагает следующий перевод этого отрывка:

Если в пору сказано слово,
Если многое пытано и в малое сжато,
Дальше от следов твоих будет людская хула.
Пагубное пресыщение
Сламывает острие торопливой надежды,
Слух о чужих подвигах
Больно ложится на скрытные умы [6, с.63].

В переводе труднее всего понять, что это за «торопливая надежда», как она связана со «скрытными умами». Какую «надежду» должны утратить «умы», чтобы стать «скрытными»? Что значит «скрытные»? Затаившие некую истину, не желающие ею поделиться? Почему, в таком случае, какой бы то ни было слух может их «больно» ранить? В «скрытных умах», разумеется, не следует искать ничего такого, что вы-сказывается в стихотворении Тютчева «Silentium!»: «Есть целый мир в душе твоей...» Они-то, эти «умы», как раз от «целого мира» находятся дальше всего.

У Пиндара говорится: ταχείας ἐλπίδας. Эти слова буквально значат то самое, что предлагает М.Л.Гаспаров: быстрые (торопливые) надежды. Однако глагол ἐλπίζω, кроме «надеяться», «ожидать», значит еще – «думать», «полагать». Ἐλπίδες, следовательно, могут быть поняты как мысли, предвосхищающие какое-либо событие, например, смысл долженствующего прозвучать слова. В таком предвосхищении проявляется соприсродность слушающего тому, что должно быть сказано, его принадлежность истине, которая выводится на свет, в *несокренность*, словом.

Отрывок из I Пифийской песни Пиндара, таким образом, приобретает следующий вид:

О если бы [слово] было сказано тобой в надлежащее время,
 [если бы] границы многого были стянуты
 в малое, – меньше поспекает [за таким словом] людская насмешка:
 ведь постоянным пресыщением притушаются
 предвосхищающие [слово] быстрые мысли,
 а молва среди горожан о чужих благородных [свершениях]
 более всего отягощает сокрытый ум.

Непосредственным образом Пиндар обращается к Гиерону Сиракузскому («тобой») и именно ему объясняет, каким должно быть истинное (доступное несокрытым умам) слово. Оно должно быть сказано «в надлежащее время» и должно вмещать в себя такую полную смысла, которая недоступна никакому людскому многословию (*παγγλωσσία*, как сказано во II Олимпийской песне, стих 87).

Слово истинное – оно же маническое, священное. Поскольку у Пиндара поэтическое тождественно священному, носителем манического слова в такой же степени может быть тиранн Гиерон, как и поэт. Это значит: объясняя Гиерону Сиракузскому сущность истинного слова, Пиндар одновременно раскрывает природу своей поэзии. Согласно Пиндару, не маническое слово виновно в том, что появляются люди, не причастные к его смыслу. Виновны сами люди, не способные отличить слово истины от многословия. Такая неспособность различения – первый шаг к забвению существа истины (существа манического слова). Указанное противоречие (между выступающей в несокрытость истиной и «сокрытыми умами») – не внутреннее противоречие поэтического слова Пиндара, но противоречие между истинным (маническим, поэтическим) словом и словом ложным. В самой песне явленность манического слова ни в коей мере не ставится под сомнение, поэтому поэзия Пиндара не трагична ни в каком смысле – ни в греческом, ни, тем более, в новоевропейском [см.: 7, с.119-150].

Теперь мы можем возвратиться к проблеме соотносительности манического и трагического в лирике Тютчева. В рассмотрении этой проблемы нам может помочь Тиресий, с которым мы Тютчева уже сопоставили. С Тиресием мы встречаемся как в манической (I Немейская песня), так и в миметической («Царь Эдип», «Антигона») поэзии. И в песне Пиндара, и в «Царе Эдипе» Тиресий призывается: в первом случае – Амфитрионом, во втором – Эдипом. Однако появление Тиресия в ответ на зов приводит в песне и в трагедии к противоположным результатам. У Пиндара Амфитрион сразу же после того, как младенец Геракл совершил деяние, выходящее за пределы всякого людского разумения,

γείτονα δ' ἐκκάλεσεν

Διὸς ὑψίστου προφάταν ἕξοχον,
 ὀρθόμαντιν Τειρεσίαν· ὁ δέ οἱ
 φράζεε καὶ παντὶ στρατῷ, ποίαις

ὄμιλήσει τύχαις... [5, с.125, ст.60-61].

Соседа вызвал

высочайшего Зевса прорицателя величайшего –
вещателя истины Тиресия:

он же указал [в видимом и осмысленном раскрытии
Амфитриону] и всему (целому) войску,

с какими судьбами [сын его] сойдется в проти-
воборстве...

Мы видим, что Тиресий – сосед Амфитриона, поэтому в его появлении (при всей необычности ситуации) нет ничего необычного. Появление Тиресия – не предвестие катастрофы, долженствующей ниспровергнуть существующий миропорядок и на его руинах учредить новый. Тиресий, Амфитрион и все войско принадлежат к одному существу. Это существо коренится в слове, ближайшим образом – в речи, произносимой Тиресием. Поскольку это так, постольку все, принадлежащие к единому существу, в полном молчании слушают и «несокрытым умом» воспринимают речь Тиресия. «Несокрытым умам» во всей своей глубине открывается истина как ἀλήθεια (несокрытость). Она открывается не в результате претерпевания различных страстей вроде «ужаса и сострадания», но в силу непосредственной причастности всех присутствующих к истинному слову, которое не противостоит тому, что совершается, не отменяет его, но развивает и проясняет. Поскольку речью Тиресия выводится на свет, в непотаенность, судьба Геракла, ужас (θάμβει, стих 55) перед случившимся, (овладевший Амфитрионом после того, как он увидел «сверхчеловеческую волю и силу сына», – стихи 56-58), оставаясь ужасом, становится одновременно благоговением – так осуществляется его очищение. Сказать иначе: катарсис (преодоление чувства ужаса и приобщение к истине) в песне Пиндара осуществляется в результате претерпевания истинного слова, а не в результате претерпевания бедствий, вызванных неспособностью приобщиться к его смыслу.

Нечто совсем иное мы видим в трагедиях Софокла, в частности в трагедии «Царь Эдип». К Эдипу Тиресий приходит издалека, не сразу откликнувшись на зов:

Πάλαι δὲ μὴ παρὼν θαυμάζεται [8, с.116, ст.289].

С давнего времени он удивляет своим отсутствием.

Но Тиресий приходит не просто издалека. В пределах того сущего, которое определяется торжеством Эдипа над Сфинксой, он не может появиться, поскольку к этому существу не причастен. Поэтому Эдип говорит: «С давнего времени...», то есть именно с того времени, когда Эдип спасает Фивы и становится в них царем. Эдип и был Тиресием для Фив. Появление Тиресия свидетельствует о том, что Эдип этот свой статус уже утратил.

Появление Тиресия – свидетельство того, что состояние сущего изменилось и в этом новом его состоянии, определяемом смертью Лаия как основополагающим событием, самому Эдипу в результате не найдется места. Эдип приветствует Тиресия словами: «ἐν σοὶ γὰρ ἔσμεν» (ст. 314; ибо в тебе мы есть). В тебе – значит в том слове истины, носителем которого является Тиресий. Это в полной мере относится к Амфитриону и «всему войску» в песне Пиндара, но в устах Эдипа (в трагедии) его фраза наполняется противоположным смыслом и значит буквально: «в тебе я не есть», хотя Эдип этого и не понимает, как не понимает он и высказывания Тиресия, в котором прорицатель открывает ему истину*

Меня винишь ты? Я ж тебе велю –
 Во исполненье твоего приказа
 От нас, от граждан отлучить себя:
 Земли родной лихая скверна – ты! [9, с.16.

Пер. Ф.Ф.Зелинского].

В стихотворном переводе совсем не отображено, насколько принадлежащим языку мыслится все происходящее. У Софокла Тиресий говорит:

ἄληθες ἐννέλω σὲ τῷ κηρύγματι
 ᾧ περ προείπας ἐμμένειν, κάψ' ἡμέρας
 τῆς νῦν προσαυδάω, μήτε τοῦδε μήτ' ἐμέ,
 ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίω μιάστορι [8, с. 118, ст.350-354].
 На самом деле? Я же предаю тебя приказу,
 которому ты предал [нас]; со дня
 нынешнего [надлежит] называться не этим [людям], не мне,
 [но] поистине [тебе] этой земли нечестивой мерзостью.

Со словом ἀνόσιος (не-святой, безбожный, нечестивый) мы встречаемся и в «Антигоне», когда Тиресий говорит Креонту о мертвом Полинике:

ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ' αὐθελῶν
 ἕμιονον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν [8, с.257, ст.1070-1071].
 Имеешь же, напротив, здесь [принадлежащую] подземным

богам
 лишенную [надлежащей] доли несхороненную, нечестивую
 жертву.

Как видим, для Фив Эдип уже мертв, поскольку тождественен мертвому Полинику. Он, как и Полиник, уже не принадлежит присутствующему в том виде, в каком оно раскрывается в трагедии, он должен отойти, сокрыться.

* В подлиннике это высказывание Тиресия и начинается со слова ἀληθες – наречия, производного от существительного ἀλήθεια (истина, несокрытость) [8, с. 118, ст.350].

В «Царе Эдипе» Тиресий (после приведенных выше слов из его диалога* с царем) еще более определенно говорит о вине Эдипа:

Внемли: тот муж, которого ты ищешь
С угрозой кары, Лаия убийца –
Он здесь! Пришлец – таким его считают;
Но час придет – фиванцем станет он...

Узнает он, что он своим исчадьям –
Отец и брат, родительнице – вместе –
И сын и муж, отцу же своему –
Соложник и убийца [9, с.20, ст.449-452; 457-460].

Однако эти слова Тиресия вызывают в Эдипе не ужас и раскаяние, как можно было бы ожидать и как действительно было бы в случае Амфитриона, но вполне противоположное чувство гнева, хотя сказанное Тиресием (и в этом отношении Вольтер прав) «нисколько не походит на обычные пророчества с их двусмысленностью: трудно высказаться с меньшей неясностью...» [10, с.37].

Однако сказанное вовсе не означает (вопреки мнению Вольтера), что с окончанием этого диалога заканчивается и сама трагедия. На самом деле *собственно трагедия* здесь еще не начиналась. Между тем нас не оставляет ощущение, что с окончанием диалога между Эдипом и Тиресием в трагедии действительно что-то заканчивается. Тогда, может быть, следует считать, что с последней репликой пророка (μαῦτις) Тиресия заканчивается маническая (μαυτικός) ее часть и начинается миметическая? Памятью указание Платона, мы ответим, что так сказать нельзя, поскольку в трагедии может быть в числе персонажей пророк, но не может быть манического слова – есть только *подражание* ему. Переход от эпизодия первого, большую часть которого занимает диалог Эдипа и Тиресия, к эпизодию второму – это, стало быть, переход от *подражания маническому слову* к *подражанию действию* (δρῆμα), то есть собственно к драме. Это значит, что подражание действию как способ выведения истины в несокрытость оказывается возможным и необходимым тогда, когда маническое слово само по себе уже стало сокрытым, уже недоступно непосредственному пониманию. Остается его имитация, подражание ему, а вся полнота его смысла (и, следовательно, приобщение к нему и очищение) может раскрыться лишь в действии (в «драме») в результате претерпевания соответствующих страстей (страха и сострадания). Прозрение даруется лишь после пережитых страданий и потрясений, причем глубина переживаемых тем или иным героем страстей целиком зависит от того, насколько он отпал от истинного слова, насколько он утратил способность его слышать.

* В трагедии мы имеем дело именно с диалогом, а не с беседой, как в песне Пиндара.

Таким образом, подражающее маническому слову высказывание Тиресия у Софокла – это не что иное, как имплицитная трагедия, тогда как собственно трагедия – развернутое в действие высказывание Тиресия как подражание маническому слову. Все действие, будучи присутствием в пределах трагедии, с точки зрения манического слова, протекает в сокрытости. Именно поэтому истинное слово остается неузнанным.

Если мы теперь, памятуя все сказанное, посмотрим на поэзию Ф.И. Тютчева, мы увидим в ней сложное переплетение манического и мимического, лирического и трагического начал. У Тютчева говорится:

Понятым *сердцу* языком

Твердишь о непонятной муке... [11, т.1, с.73].

Сердцу здесь открывается то, что превышает возможности других способов понимания. Сердцу язык ветра доносит *весть* непосредственно, минуя такое необходимое для человеческого понимания условие, как опыт. Все другие способности человеческого понимания за сердцем не поспевают:

Твердишь о непонятной муке...

Очевидно, чтобы муку понять, ее нужно пережить. Но, может быть, понимание сердцем – это и есть некий особый вид опыта, способность обретения которого утрачена, поэтому и мука остается неразгаданной?

В приведенном выше отрывке из I Пифийской песни сказано:

молва среди горожан о чужих благородных [свершениях
более всего отягощает сокрытый ум (θυμός)].

Апелляция к θυμός может способствовать прояснению тютчевского слова *сердце*, поскольку вбирает в себя все перетекающие друг в друга смыслы: это и ум, и дух, и душа, и сердце, и жизнь в целом. Понимание сердцем у Тютчева – это, стало быть, не один из способов понимания, сосуществующих с другими (например, умом), но такое, в котором различные способы понимания еще не распались, но представляют собой единое целое. Сказанное является ключом к постижению природы вопрошающего мышления.

О «разумении сердцем» говорится и в самом авторитетном для нас проявлении манической речи – в Новом Завете: «ибо огрубело сердце людей сих и ушами с трудом слышат, и глаза свои сомкнули, да не увидят глазами и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и да не обратятся, чтобы Я исцелил их» [Мф. 13: 15].

Огрубелостью сердца объясняется здесь неспособность людей видеть и слышать, а «разумение сердцем» (τῆ καρδίᾳ συνῶσι) является главным условием «исцеления». Причем такое разумение – это именно со-разумение (συν-), буквально – со-устремленность к истине; это способность «несокрытых сердец», когда они оказываются под притягательным воздействием истины, испытывать влечение к ней и пребывать в ней. Такое разумение, поскольку оно изначально-цельно, оказывается трансцендентным по отношению к любому другому пониманию (например,

«умом», «аршином общим»), осуществляемому в границах *представляющего* мышления. То, что разумеется сердцем, нельзя изъяснить на «другом» языке.

В лирике Ф.И. Тютчева, как и в песнях Пиндара, конечно, присутствует это изначально-цельное понимание слова, но в ней мы находим и нечто такое, что сближает ее с древнегреческой трагедией. В его поэзии конфликт между несомненной причастностью к цельному знанию и всеобщей неспособностью приобщиться к такому пониманию достигает предельной напряженности, какой нет и не может быть у Пиндара. Именно об этом конфликте идет речь в одном из писем Ф.И. Тютчева жене: «Бывают мгновения, когда я задыхаюсь от своего бессильного ясновидения, как заживо погребенный, который внезапно приходит в себя» [11, т.2, с.162]. Такой Тютчев, разумеется, ближе к Тиресию трагедий Софокла, а не песни Пиндара.

В стихотворении, на которое указал А.А. Блок, мы сталкиваемся с более очевидным случаем присутствия трагического начала. Звучащие в нем «два голоса» вполне могут быть рассмотрены как реплики из древнегреческой трагедии, произносимые в ситуации, когда смысл истинного слова уже утрачен.

* * *

Теперь надлежит прояснить вопрос о манической природе тютчевской лирики. Для этого попробуем осуществить опыт *аналитики* его стихотворения «О чем ты воешь, ветер ночной?..» Аналитика, в отличие от гносеологически ориентированного анализа, осуществляется в границах онтологического понимания языка и является опытом восхождения к тем изначальноным смыслам, которыми порождено то или иное поэтическое высказывание.

Если бы меня попросили кратко определить, *о чем* стихотворение Ф.И. Тютчева «Silentium!», я бы ответил, что оно об *онтологии речи* [см.: 7, с.113-118]. На тот же вопрос относительно стихотворения «О чем ты воешь, ветер ночной?..», я бы ответил, что оно об *онтологии языка*. Другими словами можно сказать, что эти стихотворения — о более позднем и более раннем проявлении герменейи, причем о более раннем ее проявлении нам может сказать только поэзия.

Герменейя, как мы знаем, — это такое состояние языка, когда все имена, принадлежащие ему, «действительно суть имена» [1, т.1, с.667], то есть они выявляют природу вещей. Именно поэтому Кратил, защищая изначальноное понимание языка (речи), утверждал: «...Кто знает имена, [тому] дано познать и вещи» [12, с.81]. У Ф.И. Тютчева мы обнаруживаем понимание герменейи как «пения дум», как изначальноной стихослагающей речи, которая соотнесена с «целым миром»:

Есть целый мир в душе твоей

Таинственно-волшебных дум... [11, с.63].

В этом целом мире «я» тождественно «ты», а «душевная глубина» – космосу, «звездам в ночи», но также «ключам», то есть речи. В речи – начало и конец «целого мира», в речи его онтологическая основа.

До тех пор, пока сохраняется такое понимание языка, поэзия остается не только серьезным, но самым важным делом; более того, только она и способна по-настоящему утвердить значимость любого человеческого свершения:

τοῦτο γὰρ ἀθάνατον φωνᾶεν ἔρπει,
εἴ τις εὖ εἴπῃ τι καὶ πάγκαρπον
ἐπὶ χθόνα καὶ διὰ πόντον βέβακεν
ἔργμάτων ἀκτὶς καλῶν ἄσβεστος αἰεὶ [5, с.172].

(Ибо бессмертно звучащим пребывает то,
что сказано хорошо: [благодаря этому] и по всеплодящей
земле и через море прошел
дел прекрасных негаснувший луч навсегда).

В имени, принадлежащем герменейе, в имплицитном виде истина уже заключена, поэтому любое подлинное стихотворение оказывается на деле не чем иным, как развертыванием этого имплицитного целого. Любое подлинное стихотворение, таким образом, является надписью на имени, *эпиграммой* в изначальном смысле этого слова. О том, насколько живучим, насколько действенным на протяжении тысячелетий оставалось такое понимание поэтического слова, свидетельствует творческий опыт Ф.И.Тютчева.

В конце августа 1868 г. Ф.И.Тютчев пишет М.П.Погодину: «Простите авторской шепетильности. Мне хотелось, чтобы, по крайней мере, те стихи, которые надписаны на ваше имя, были по возможности исправны, и потому посылаю вам их вторым изданием» [3, кн.1, с.424]. «Стихи, которые надписаны на ваше имя», – так по-русски, по крайней мере в наше время, не говорят. Но не говорят не потому, что этот оборот не свойственен русской речи, противоречит ее природе, а потому, что нами утрачен некий смысл, который здесь высказывается Тютчевым. Поэт тем и отличается от простых смертных, что он настолько укоренен в речи, настолько приобщился к самому ее существу, что ему нет надобности сверяться с грамматикой по поводу любого необычного оборота. Стихия речи – его родная стихия, поэтому он может высказать то, что нам, забывшим о своем родстве с речью, даже уже и не грезится. И тем не менее задача наша остается прежней: постараться понять, какой смысл, часто благодаря невзначай брошенной поэтом фразе, выходит из потаенных глубин языка. Значит, речь укоренена в языке. Мы, таким образом, возвратились к началу – к вопросу о стихотворениях «Silentium!» и «О чем ты воешь, ветр ночной?..»

Попробуем начать разговор еще раз. Не страшно, если мы опять пройдем по кругу: в конце концов любое наше вопрошание обращено к

одному и тому же. Слова «стихи, которые надписаны на... имя» – это определение эпиграммы, какой была она когда-то в греческой поэзии. *ἐπιγράμμα* (букв.: надпись) в чистом виде была не чем иным, как вопрошанием имени и его названием. Пример такой эпиграммы находим у Симонида (или у оставшегося неизвестным одного из его современников):

Молви, кто ты? Чей сын? Где родился? И в чем победитель?

Касмил; Эвагров; Родос; в Дельфах, в кулачном бою [13, с.18].

Когда почувствуешь вкус к этому чекану имен, когда поймешь, что каждое отдельное имя было когда-то тождественно целому, совмещающая в себе в еще не распавшемся единстве поэтическое и священное, – только тогда станет ясно, что имел в виду Гиперион в письме к Диотиме: «Верь мне и помни, я говорю это от всей души: дар речи [die Sprache – λόγος, -А.Д.] – великое излишество. Лучшее всегда живет в самом себе и покоится в душевной глубине, как жемчуг на дне моря» [14, с.198]. И становится понятно, что когда поэт теряет все, остается только это: «...Я добросовестно, словно эхо, называл каждую вещь данным ей именем» [14, с.93]. Пока поэзия была названием имен, любое имя было достойным названием: «Касмил» вмещало в себе ту же полноту смысла, что и «Дельфы». Когда же такое восприятие имен утрачивается, поэзия, оставаясь по-прежнему руководимой именами, одновременно становится разворачиванием имени в речи. Именно так соотносятся песни Пиндара, посвященные олимпийским победителям, с приведенной выше эпиграммой. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить с нею любую песню Пиндара: построение песни определяется теми же самыми вопросами, значит она обращена к тем же самым именам. Характерный пример – вторая Немейская песня:

Кто ты?

«О *Тимодем!*»

Чей сын?

«Ему, *сыну Тимоноя*».

Где родился?

«Издrevле

Славились *Ахарны* добрыми мужами...»

И в чем победитель?

«Заложил основание побед своих на *священных играх*

В многократно воспетой роще *Зевса Немейского*».

«Сила твоя, испытанная *борьбой*, возвеличивает тебя» [6, с.120].

Поскольку песни Пиндара по-прежнему руководимы именами, постольку они остаются манической поэзией, то есть создаются в состоянии одержимости именем (словом). Но так как поэт не ограничивается названием имени, но раз-

вертывает его в речи как перифразе имени, со временем таких имен, в которых оказывается возможным осуществление поэтического (стихослагающего) мышления (мышления в герменейе), остается совсем немного.

Прежде всего следует назвать «родимый хаос», из которого все происходит. Затем – четыре стихии, которые, про-исходя из хаоса, остаются *родимыми* по отношению к «целому миру», определяя «состав» его «частей»: свет (огонь), воздух (ветер), вода, земля. К ним, вслед за Эмпедоклом, необходимо прибавить еще два имени: любовь и вражду. И еще: время и память. Мы знаем: именно память (Мнемозина) породила поэзию. Без большого преувеличения можно сказать, что эти имена главным образом определили содержание всей мировой поэзии. Но первые пять все же стоят особняком: это не столько имена, сколько праимена, причем если из первого все происходит, то последующие четыре оказываются способными заключать в себе все, поскольку они предшествуют «целому миру» – его порождениям, будучи сами порождением хаоса. В этом отношении в поэзии от Пиндара до Тютчева ничего не изменилось: «дневной свет» у Пиндара столь же «первозданен» (Пиф. 4.111) [см.: 15, с.6], сколь первозданен «ночной ветер» у Тютчева, а земля и у того, и у другого поэта вовсе не только в силу поэтической традиции остается *матерью* [у Пиндара: 5, с.28; 9, с.33; у Тютчева: 11, с.81]. Все эти имена взаимозаменяемы и тождественны не только потому, что, к примеру, у Пиндара источник, ключ (κρουός) может иметь значение: огонь (Пиф. 1.25) [см.: 15, с.16].

Каждая из названных стихий [имен] неподвластна времени: огонь (πῦρ) у Пиндара вечен, земля (χθών) – бессмертна [см.: 15, с.6,10]. Все они священны: свет (φῆγος) – фр. 153; земля (κρημύος, γασος) – Ол. 3.22; Пиф. 4.7; вода (πόρος) [см.: 15, с.6,11,15]. Все они в равной степени соотнесены с языком, поэтической речью, то есть являются словом: у Пиндара вода (ὕδωρ) – песня (Нем. 7.62; Истм. 6.74), равно роса (δρόσος) – победная песня, гимн (Пиф. 5.99; Истм. 6.64). Гимны обладают способностью сиять (Пеан 18.5), но гимном может быть и камень (λίθος, – Нем. 8.47) [см.: 15, с.6,7,12,15]. Не от этого ли камня ведет свою родословную знаменитый тютчевский камень, «скатившийся в долину»?

О всеохватывающей полноте смысла, присущего этим словам, свидетельствует то содержание, которое может вмещать в себя «ветер» (ὄρος): это и «бог» (Ол. 13.28), и «гимн» (Пиф. 4.3), и «слова» (Нем. 6.28), и «люди» (Истм. 4.5) [см.: 15, с.6]. Поскольку в ветре заключено все, постольку заключено все в любом его проявлении, в любом его опутимом присутствии. Поэтому и у Тютчева в «вое» ночного ветра совмещены все возможные смыслы: это и «странный голос», и «понятный сердцу язык», и «неистовые звуки» – ответные на неистовство ветра, и «страшные песни», и «повесть любимая», и, наконец, напоминание о «заснувших бурях». Все

эти имена – попытки называния того, что слышится в ночном вое *ветра*; это вопрошание, порожденное им и обращенное к нему.

Поэзию, которая руководствуется именами, мы называем манической [подр. см.: 16]. Стихотворения Ф.И.Тютчева «Silentium!» и «О чем ты воешь, ветер ночной?..» – примеры такой поэзии: первое – надпись на имени «молчание», второе – на имени «ночной ветер». Каждое из этих стихотворений от начала и до конца – вопрошание имени и его развертывание в поэтической речи. Это развертывание осуществляется в состоянии одержимости именем: в первом случае – молчанием как «пением дум», во втором – «безумием» ночного ветра и «неистовством» его «страшных песен». Безумие и неистовство – это и есть *μανία*. В одержимости истинным именем как раз и проявляется присутствие *θεῶν** в нас.

В гимне «Рейн» Ф.Гельдерлин говорит:

Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. Auch
Der Gesang kaum darf es enthüllen [17, с.458].
(Чистый исток остается загадкой. Песня
Также едва ли смеет снять с нее покров).

Песня не смеет снять покров с тайны истока, но не может не думать о ней. Эту меру Тютчев соблюдает в стихотворении «Silentium!», не выходя за пределы человеческой речи, хотя и в изначальной ее стихослагающей явленности – «пении дум». И эту меру Тютчев преодолевает в стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной?..», восходя в нем к тому состоянию герменейи, которое предшествовало рождению человеческого слова. Откровение «швейлящегося хаоса» – не что иное, как наказание за нарушение меры.

Неистовство «страшных песен» увлекает поэта в ту область, которая человеку заказана. Тайна истока открывается песне, поскольку поэт – в состоянии одержимости – оказывается причастным «языку» ветра, этот «язык» становится ему «понятным». Становясь неистовым, поэт одновременно становится провидцем. На взаимосвязь неистовства и провидения уже обращал внимание М.Хайдеггер: «Провидец собрал все присутствующее и отсутствующее в одно присутствие и в этом присутствии истовствует.<...> Из истовости присутствующего скажет провидец. Он есть истосказатель.<...> В один прекрасный день мы станем учиться наше затасканное слово «истина» мыслить из этой истовости» [18, с.49.]. И если справедливо, что, вопрошая, мы ничего не у-станавливаем, но сами должны у-стоять, храня при этом «оберегающее внимание к истине» [19, с.243], то в стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной?..» как раз и открывается присутствие такой истины, перед которой нам необходимо у-стоять – при том условии, что мы способны ее услышать.

* «Если мы позволим себе заблуждаться насчет нашего *θεῶν*, или назови его как хочешь, – все искусство и все труды наши будут напрасны» [13, с.387].

Приоткрываясь, тайна сохраняет способность оставаться тайной. В стихотворении Тютчева это происходит потому, что непонятна и не может быть понята человеком звучащая в «страшных песнях» ветра мука. Поэтому вопрос: о чем поет песни ветер? – остается открытым. Любой наш ответ, если он будет захватывать существо вопроса, будет повторением сказанного поэтом. «Страшные песни» ветра – о том состоянии природы, которое предшествовало рождению «целого мира» с его по-человечески артикулированным смыслом. Они – о начале и конце, о роковом и неизбежном, о той праснове мира, благодаря которой возможным стало его существование и к которой он рано или поздно обречен возвратиться – в свой «последний час».

«Страшные песни» ветра – это голос судьбы, который чуткое ухо поэта различает среди голосов «целого мира». Он звучит из той дальней дали, когда не было ничего, кроме первого усилия хаоса превозмочь самого себя и в ветре, свете, воде и земле явить возможность иного существования, установить предел «беспредельному».

«Страшные песни» ветра – это отзвук бурь, впервые прошумевших и прогремевших в момент рождения мира, и в его первоизданном и неизбывном с тех пор вое сразу же прозвучала и вся мука рождения, и вся мука предстоящей гибели. А все *наши* песни – только попытка человеческим языком передать смысл этой «непонятной» муки, – передать, потому что в ней заключено все.

Цитированная литература

1. Платон. Собр. соч.: В 4 т. – Т.1. – М., 1990; Т. 2. – М., 1994.
2. Иванов В.И. Спорады // Иванов В.И. Родное и вселенское. – М., 1994.
3. Федор Иванович Тютчев: В 2 кн. – Лит. наследство. – М., 1988-1989. – Т.97.
4. Блок А.А. Дневники 1911 года // Блок А.А. Собр. соч.: В 8т. – М., 1963. – Т.7.
5. Pindari carmina cum fragmentis. – Pars 1. – Epinicia. – Lipsiae, 1980.
6. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. – М., 1980.
7. Домащенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.
8. Sophoclis tragoediae. – Lipsiae, 1908.
9. Софокл. Драмы. – М., 1990.
10. Вольтер. Эстетика. – М., 1974.
11. Тютчев Ф.И. Соч.: В 2т. – М., 1980.
12. Platonis opera quae feruntur omnia. – Lipsiae, 1877. – Vol. 2.
13. Греческая эпиграмма. – СПб., 1993.
14. Гельдерлин Ф. Гиперион. – М., 1988.
15. Гринбаум Н.С. Художественный мир античной поэзии: Творческий поиск Пиндара. – М., 1990.

16. Домащенко А.В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин // Филологические исследования. – Донецк, 2001. – Вып. 3.
17. Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe. – Bd. 1. – Berlin und Weimar, 1970.
18. Хайдеггер М. Изречение Анаксимандра // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. – М., 1991.
19. Хайдеггер М. Наука и осмысление // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993.

Анотація

У статті здійснюється аналітика вірша Ф.І.Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной» з точки зору присутності у ньому манічного і трагічного начал. Як вважає автор, аналітика поетичного висловлювання, на відміну від аналізу, здійснюється у межах онтологічного розуміння мови.

Annotation

The article is carrying out an analytics of F.I. Tutchchev's poem «What are you wailing about, a nightwind?» from the point of view of availability of attraction and tragic principle in the poem. In the author's opinion, analytics of poetic expression, unlike analysis, is realised within the borders of ontological understanding of the language.

Статья поступила в редакцию 23.12.2001

Статья надійшла до редакції 23.12.2001

ББК Ш40*

Какоєва Л.В.

ДО ПИТАННЯ ПРО АРХЕТИПНУ ОСНОВУ ДРАМАТИЧНОГО СЮЖЕТУ

Зосередження уваги на аспекті співвіднесеності літературного архетипу з сюжетним рівнем твору, відкриваючи можливість кореляції архетипу з категорією жанру, в усякому разі, стосовно драматургії рефлексивного традиціоналізму («цей період починається тоді, коли відбувається жанрове закріплення теми та сюжету як постійних літературних понять» [1, с.78]), у цілому відповідає тенденції сучасної української міфокритики до закріплення за предметом її дослідження («міфом») значення «стійкої архетипної моделі, яка:

- 1) тяжіє до цілісності, концептуальності;
- 2) оформлена в певних сюжетах та образах, базових для художніх реінтерпретацій;

3) рэалізуе галоўна магчымасці творчай уяві, прынаймні большою мірою рэсурсы свідомога, аніж півідомога» [2, с.36].

Дасліджэння архетыпінай асновы драматычнага сюжэту в такім разі можа перадбачаць выдзяленне архетыпіў, власцівых выключна драматычным творам, та з'ясування асаблівасцей функцыянавання ў драматычным творы загалналітэратурных архетыпіў.

Стосовна даўняой драмы перспектывы выдзялення власнедраматычных архетыпіў адкрываюць, скорыстаючыся выразом С.М.Мелетінскага, «каналы генетычнага зв'язку» іі з міфам – рытуаламі та рэлігійні містэрыі [3, с.277]. У даўняогрецкай трагедыі («сучасні тэорыі паходжэння трагедыі, выходзячы за межы акресленых «Поэтыкою» джерел, называюць культ мертвых, елевсінскі містэрыі, культ Діоніса Елевферскага, дорійскі фарсы... рiзні абряды як предків трагедыі» [4, с.313]) пачынаючы з Ф.Ніцше наголошуецца тема «страждаючага Діоніеда» [5, с.91]. «Універсальны прынцып страждаючага з с'вітам і в с'віці бога» [6, с.266] атрымлівае развіток у «Діонісі та прадіонісіі-стві» В. Іванова, на думку якога, «кожна героічна доля, прадставлена ў свяшчэннай ділянці Діоніса в ім'я його ... е стверджэнням яснай для еллінів рэлігійнай істыны про божественнаго архегета страстей» [6, с.268], падібно до того, як «будь-яке уславлення хрысціянскаго мученіка – чи в катакомбах, чи в церкві – служіння Хрыстові» [6, с.268-269]. Відповідно, саме феномен драматызаваной агіяграфіі міг бы найкраще прояснити, за аналогією, «стриманість «трагедіі у зображенні страстей бога» [6, с.268]. Висновки про генетичний зв'язок даўняогрецкай трагедіі (як першого і разом з тим найбільш репрезентатывнаго зразка драмы свого часу) з діонісііським комплексом В.М.Топоров схильний поширювати і на ряд інших традицій, зокрема слов'янську; джерелом-сюжетом індоевропейскай драмы він вважає «діонісііську» версію основнаго міфу: «Виключно важлива та обставина, що Діоніс цілком відповідає образу молодшого сина Громовержця... що був підданий покарі вогнем, розчленуванню на частини (з розкиданням їх або навіть закопуванням у землю) і т.д., але відродився до новаго життя, приніс із собою процвітання, врожай та добробут» [7, с.115].

На той час як стосовно даўняогрецкай, а також західноєвропейскай середньовічнай драмы, що біля самих витоків «залишалась літургічним аксеуаром» [8, с.53], можна говорити про транспонування ними певних подієвих та семантичних домінант безпосередньо через ритуальний канал (або, в усякому разі, вбачати в останньому більшої чи меншої ваги чинник сюжетобудови твору), то для новосвропейскай драматургіі выдзялення архетыпіў як «постійних елементів, що становили одиниці певнаой сюжетнаой мови» [9, с.5], вимагатиме залучення більшої кількості джерел.

Якщо не ставити завданням укладання вичерпнаго «загалнодраматычнаго» індєксу архетыпіў, що претендував би на каталогізацію першоелементів усіх сюжетних схем драматычных творів (у випадках выдзялення єдинога

архетипу дослідники воліють замикати хронологічну рамку на літературі Відродження [10, с.131] або відмовляються від чіткої кореляції «драматичного» з родовими чи жанровими характеристиками твору, як можна це побачити у Н.Фрая [11, с. 132]), то видається можливим обмежитись прослідковуванням особливостей функціонування у драматичному творі окремих архетипних схем, які відсилають до міфічно-ритуального підґрунтя культури; стають визначальними для маніфестації «системи аксіологічних координат» (І.А.Єсаулов) даного типу культури (у нашому випадку її християнських установок, див. про це докладніше [12]); лягають в основу традиційних літературних сюжетів і, зокрема, набувають частотної розробки у драматичних творах.

Вимогам такого роду відповідає так званий «архетип жертвопокладання». Термін цей був упроваджений у літературознавчий обіг К.Г.Юнгом, який відзначав, що даний архетип «не просто статичний образ, але має рухомість та динаміку: він є завжди певна драма» [13, с.68] (з визначенням жертвопокладання як драми зустрічаємось й у дослідників К.Г.Юнга, див., наприклад, [14, с.120]). У сучасному українському літературознавстві поруч з «архетипом жертвопокладання» функціонують «архетип розп'ятого Бога» (В.Даниленко), пов'язаний із «стражданням, смертю та воскресінням світлого божества» [15, с.7-8], «міфологічний архетип ритуального синовбивства-офірування» [16, с.92] та ін. У подальшому викладі під архетипом жертвопокладання (відповідно до визначення Є.М.Мелетинським архетипного мотиву як мікросюжету, що містить предикат (дію), агенса, пацієнса і несе більш-менш самостійний та глибинний смисл» [9, с.50] будемо розуміти мотив, що об'єднує фігури жерця та жертви в акті жертвопокладання, який:

- 1) «прообразує синтез космосу» [17, с.16];
- 2) як форма самознищення є перетворенням та «переходом до сфери відродження» [18, с.93].

На форми вияву цього архетипу в літературі християнської Європи визначальний вплив мали 2 «протосюжети» з Біблії: історія Авраама та Ісаака і євангельська оповідь про жертву Христову. Якщо з позицій міфопоетичних досліджень ХХ ст. і Авраамове жертвопокладання сина, «яке все ж залишається принесенням в жертву іншого» [13, с.21], і самопожертва Христа як «добровільний акт любові» [13, с.24], зводяться до спільного знаменника, заданого ритуальною практикою архаїки, «до всієї давньої жертвовної символіки взагалі» [13, с.25], то у контексті християнської духовної традиції жертвопокладання Авраама осмислюється як прообраз хресної жертви Спасителя, що й забезпечує подібність аксіологічних доміант обох мотивів. Так, наприклад, у примітках до «Життя праведного Авраама» відзначено: як Авраам, так і Бог не пошкодував Сина свого Єдинородного принести в жертву; як Ісаак, і Христос виявив безмежну покірність і страждав безвинно [19,

с.226]. У сенсі тропалогічнаму, або моральнаму, історія жертвопокладання Авраама набувала значэння образу безумовнага падкорэння людзіна Богу: «незважаючы на ​​сваю веліку бацьківскую любов да Ісаака», Авраам не мав сумніву, што треба выконати повеління без будь-якага нарікання [19, с.225], а метаю такога выпрабавування было навчыці нападкіў Авраама, што «заповідаў Божым треба надаваці перевагу і перад дзіцьмі, і перад прыродаю, і всім майном, і самаю душею своєю» [20, с.877]. У такому плані мотів входзіў до настанов тым, хто павінен був выявляці гатовнасць заўжды відаваці сваї статкі Богу і «відмовляціс від усяго, не ліше від грошей та маеткіў, але й від самах дітэй» [20, с.120], як це бачымо, напрыклад, у «Слові трэтьому. До віруючаго бацька» з трактату Іоанна Златоуста «До ворогуючых проті тих, хто залучас до чэрнечаго жытця».

На прыкладах переважна з вітчызняно́й або польска́й літэратуры розглянемо можлівасці драматызакці данаго архетыпнаго мотіву, асобліву увагу прыділяючы разробці канфлікту та загална́й семантызаакці акту жертвопокладання.

Середньовічна долітургійна драма німецка́й чэрніці Гротсвіті дала зразок драматызакці жытій, в тому числі і мартырыі, в якіх жертовнасць святых, вшысана у кантэкст біблійна́й традыакці жертвопокладання (від Авеля до св. Стефана), спрымаецься як наслідування жертві Хрыстовій. Драматычны канфлікт зосереджуецься на протыстаянні «святых дівіць» та «безумціў»-язычныкіў (дыв. перадмову Гротсвіті до кныгі сваіх творів [21, с.83]). Тым самах семантыка падлево́й домінанткі сюжета не выходзіць за межі закріпленнаго за жертовным актам сенсу саможертвы, што відзначае і подальшу традыакці разробкі мартыролагічных тем у нова́й літэратуры, асобліво ж на маатеріалі катакомбнаго хрыстыянства.

Европейска містерія йшла шляхам інсценізаакці евангельска́й оповіді за вказаным выще напярямком, але могла відзначатис і струменем певна́й апокрыфізаакці стосовно традыакці спрыяннтя Хрыстова́й пожертвы як акту сывіўска́й покоры Отцеві. Прыклад останняго вбачаецься у драмі «Dialogus de Passione Christi» (XVII ст.), яку І.Я.Франко розглядаў як відгук західно-европейска́й містерія́ на україньскаму грунті. У першых актах твору, поштовх до сюжетаго разгортаннтя якога дае «моліннтя про чашу», вістры драматычнаго канфлікту переносытьс на неспівпадіння волі Отця та Сина: останній відмовляецься прыняці прынесены Іянолом (за «декретом» Отця) «kielich śmiertelny» («смертну чашу»), а якщо і бере його вярэтті у фіналі III акту, то выключно «z wielkiego swego użalenia» («з велікаго свога мілосердя»), яке відчуває, почувшы голосы людаей, прыречены на пекельні муки [22, с.335]. Так реалізаакці канфліктаго потенціалу сюжетаго архетыпу – протыстаяннтя жертвы волі жерця – у даному творі ще не перешкоджае традыакці розв'язакці, што забезпечуецься переконлівою мотываакціою акту цілком добровільно́й саможертвы.

Нові можливості трансформації архетипу, порівняно з його виявами у Біблії та драматичних обробках мартирології, відкриває література романтизму, для якої традиційно значущим був «мотив подвижницького самозречення сильної особистості» [23, с.237]. Для прикладу звернемось до літератури польського месіанізму, що дала драматичні втілення історіософських концептів «Польща – Христос народів» (третя частина «Дзядів» А.Міцкевича) та «Польща – Вінкельрод народів» («Кордіан» Ю.Словацького). У «Кордіані» акцентується свідомий вибір головним героєм страждання в ім'я спасіння своєї країни (його ідеал – людина, що «śmierć za Zbawiciela ponosi przysłaדם/Za lud sięgriąć» («зазнає смерті за прикладом Спасителя, страждаючи за народ»)) [24, с.96], але епізодична постать Старого, що виявляє намір взяти на себе та своїх дітей гріх вбивства царської сім'ї, змушує згадати старозавітне оповідання.

Самозречення Старого, втілення досконалої жертвовності в очах головного героя («Oto jest ogromna poświeceną nauka!») [24, с.73]), відзначається такими особливостями:

1. Воно стосується відмови не від земного життя, а від посмертного спасіння (тим самим усувається зв'язок смерті з особистим відродженням, визначальний для мартурій).
2. Співвіднесення з образом Спасителя (через метафору «взяти на себе дерево хреста») акцентує архаїчний «синтезуючий» аспект пожертви, тільки вже у політичній сфері (національне месіанство – це фаза досекулярного націоналізму [15, с.45]:

Zdjęliśmy tę krew z ludzi, aby drzewo krzyża

Lżejsze było płaczącym na ziemskim padole»

(«Ми зняли що кров з людей, щоб дерево хреста

Легшим було для тих, хто плаче на земнім терені») [24, с.73].

3. І, нарешті, форма пожертви дітьми, прямо відсилаючи до старозавітного мотиву і сприйняття його як топосу безумовного підкорення Богу, відрізняється тим, що на загибель батько-жрець прирікає не самих лише дітей, а й себе. Власне, діти взагалі не розглядаються як окремі суб'єкти дії, вони не мають ні імен, ні власних мовних партій (подібно як не мають їх ні жінка, ні дитина царя, разом з ними приречені змовниками на смерть в ім'я свободи Польщі), так що можна говорити, що в акті жертвопокладання вони постають тільки проекцією батька.

Ще одну можливість реалізації архетипного мотиву спостерігаємо на українському ґрунті в поемі Т.Г.Шевченка «Гайдамаки» (стосовно цього твору та «Тараса Бульби» Ю.Барабаш говорить про ізоморфність їх сюжетної ситуації), в якій вловлюється відгомін «міфологічного архетипу ритуального синовбивства – офірування» [16, с.92]. У цьому випадку спостеріга-

ється, аднак, відхілення від заданого біблійною оповіддю та акцентованого її подальшого інтерпретаціска мотиву невинності жертвы («Ісаак прыносіцца в жертву, ніяк не завінывшы» [19, с. 226]), навіць асобліваго її благочесця [20, с.209]: у творі жертвопокладання постае пакаранням за пэвну (навіць тількі потенційну) прывіну, а внутрышній канфлікт бацька практычна не знаходзіць свогамовленнсваго выяву і не стае чынікам рэтардаці дзі: герой, падобна да Авраама, робіць усе «з такою гатовнісцю, з якою робілі б людзі, які не зустрэчалі нічога такога, што б стрымувало іх» [20, с.209].

У драматургіі Лесі Украінкі выявлэння усіх канфліктогенных «валентнасцей» мотиву жертвопокладання здзіснюеццца як у напрамі втілення закріпленогам за жертовным актам сэнсу самопжертвы, так і шляхам праблематызатці традыцыйнаго аксіалагічнаго навантажэння такоі рэалізатці архетыпнаі схемі, як самопсвятая у фармі жертвы бліжнімі сваімі. Ці дві сюжэтні мажлівасці, грунтованы на біблійных «протосюжэтах», в аспекці аксіалагізатці іх падівых дамінант мажуть буці сівіднесені з абразнісцю вірша Лесі Украінкі «Завжды терновий вінець...», де «плетеніца тернова» перетворюеццца на «терновий вінець» або «марну колчочку» залежно від волевой настанові суб'екта на жертву.

Асоблівасці втілення Лесею Украінкою «старозавітнаго» варіанту архетыпу палягаюць в тому, што драматычний канфлікт ряду її творів витікае з відмовы паціенса безумовна прыняты визначену для нього роль жертвы, а точніше, розділіты з агенсам його саможертвенність в ім'я високих ідеалів. «Жертва», традыцыйна безмовна-покірна або, рідше, покірна і водночас героічна-свідомо-саможертвенна (як «Дочка Ісфая» у громадянській лірыці М.Старыцькаго), у драматурга набувае галосу пратэсту проты прыречэння її на «татарську неволу» («Боярыня»), «німоту» («Адвокат Мартіан»), на ізаляцію від «барвістоі вакханаліі жыття» [26, с.194] («Оргія») – в тому чыслі й тому, што «жертва» не маже надыхнуты ідеаламі жерця (Неріса, на відміну від Евфрозыні-«Антігоні»), пжертвуваты зарады ных власным прагненням да саморэалізатці, а за умовы тымчасоваго підкорення, не витрымае абмежэнь та бездіяльності, едынйі смыш якых – у тому, щоб не заступаты агенсові-діячеві шлях у його служінні Богу, Цэркві, Вітчызні. Фармы выяву пратэсту «жертвы», поза якаравую артыкуляціска нестерпності такого її існування, колываюцьца від пропозыціі Оксаны («Тікаймо всі!» («Боярыня») – до рэальнаі втечі дітей Мартіана з його дому.

Зовнішній канфлікт «агенса» і «паціенса» (останній, як відзначено, е повнокровным суб'ектам драматычнаі діі) ускладнюеццца у творах Лесі Украінкі канфлікатамі внутрышнімі. Ствердження агенсам вірності власным переконанням тіска чы іншою мірою супроводжуетцца усвідомленням наслідків такоі його пропозыціі для блызкаі йому людзіны, што й змушуе його врэштці йты на пэвні поступкі «жертві», діапазон якых досыць значный: від згоды Ангея на вступ Нерісы до місцеваго театру, хоч він шыро не розуміе неба-

жання Неріси залишатись в його хаті «укритим скарбом, але дорогим» [26, с.182] та її поривання на сцену, на очі «юрбі тій безсоромній» [26, с.177], – і до позиції Альбіни, яка після мученицької смерті чоловіка відходить від церковної громади задля турботи про хвору доньку, хоч внаслідок цього у «довічну неволю» потрапляє її душа («Адвокат Мартіан»).

Міра страждань «пацієнса», що, підкоряючись, опиняється на олтари високих вартостей надіндивідуального плану (поза випадками, коли його переймання тими ж ідеалами сприяє перетворенню жертвопокладання на форму опосередкованого служіння їм через самозречення на користь «жертця»), визначається з його боку силою любові (синівської, подружньої) до агенса, яка й протистоїть бажанню вирватись на волю, між іншим, і для можливості самореалізації, міра якої, в свою чергу, теж визначається любов'ю до агенса або шанобою до його завдання: від «кружної стежки» Валента, що Мартіанові «шляху не переріже» [26, с.31] – до повного ігнорування волі Антея Нерісою на оргії.

Відзначені особливості реалізації архетипу жертвопокладання можна розглядати в контексті відзначеного Т.Гундоровою принципового перегляду Лесею Українкою «сміслових величин, що традиційно в культурі не проявлені» [27, с.271], і загальної тенденції «схилу віку» до актуалізації «мотивів цінни фанатизму, співвідношення мети й засобів її досягнення» [23, с.235], «авторитетності етичних цінностей, які були нав'язані чужою волею, а не особисто вибрані», до підкреслення трагізму втрати індивідуальної свободи заради інтересів загалу» [3, с.237]. А це, в свою чергу, є виявом загального процесу «переоцінки цінностей» на межі століть, коли, як відзначає Т.Гундорова, «на зміну перспективі вічності людського буття, якою закінчений «усякий текст, прийнятий християнським ідеалом», приходять ствердження підвладного смерті людського існування» [27, с.253].

Цитована література

1. Иващенко Б.П. Метафора и литературное произведение. – Черновцы, 1998.
2. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму // Слово і час. – 2001. – № 2.
3. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1978.
4. Брагинская Н.В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Ивановича // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки или Эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. – М., 1997. – Т.1.
6. Иванов В.И. Возникновение трагедии // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988.

7. Топоров В.Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках) // Текст: семантика и структура. – М., 1983.
8. Андреев М.Л. Трагедия Альберто Муссато «Эцерионида» // Художественный язык средневековья. – М., 1982.
9. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994.
10. Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М., 1986.
11. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.
12. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
13. Юнг К.Г. Символ превращения в мессе // Юнг К.Г. Ответ Иову. – М., 1998.
14. Хендерсон Д.Л. Древние мифы и современный человек // Юнг К.Г. Человек и его символы. – М., 1997.
15. Даниленко В.Г. Ахретиц, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Григора Тютюнника): Автореферат дисертації ... – К., 1994.
16. Барабаш Ю. «Страшна помста»: Третий вимір // Сучасність. – 2000. – № 12.
17. Топоров В.Н. О ритуале (Введение в проблематику) // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988.
18. Кемпбелл Дж. Тысячеликий герой. – М., 1997.
19. Св. Димитрий Ростовский. Жития святых. – М., 1992. – Кн. 2.
20. Св. Иоанн Златоуст. Полн. собр. твор.: В 12 т. – М., 1991. – Т.1.
21. Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков. – М., 1972.
22. Франко І. Містерія страстей Христових // Франко І.Я. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т.28.
23. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К., 2001.
24. Słowacki J. Dramaty (Wybór). – Warszawa, 1972. – Т.1.
25. Забужко О. Філософія української ідеї та Європейський контекст. – К., 1992.
26. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – К., 1977. – Т.6.
27. Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.

Анотація

В статье рассматривается архетипическая основа драматического сюжета. На примере украинской и польской драматургии прослеживаются некоторые возможности драматического воплощения архетипа жертвоприношения.

Annotation

The article is concerned with an archetypal base of dramatic plot. Some possibilities of the dramatic embodiment of a sacrifice archetype are demonstrated on the example of Ukrainian and Polish drama.

Статья поступила в редакцию 1.10.2001

Статья надійшла до редакції 1.10.2001

ББК 83.0 М51

Меньок В.В.

**КРЕАЦІОНІЗМ І ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
(ПРО ПРИРОДУ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ)**

Поняття «креаціонізм» і похідні від нього утворення сьогодні вже широко використовуються у літературознавчому обігу, отримуючи при цьому найрізноманітніші сфери свого побутування. Часто окреслення «креативний», «креатор» вживаються як синонімічні до «творчий», «творець» / «митець». Така синонімічність зрозуміла, бо аргументована семантикою первинного латинського слова «creatio». Проте, виходячи власне з цієї семантики, необхідно зазначити, що не всяка творчість є креативною, як і не кожний автор-творець є креатором. Адже «creatio» означає не лише творчість як суб'єктивізований процес, і не лише творення як діяльність митця, а, передовсім, *творіння* як глибинну сутність творчості, первинну єдність її об'єктивних та суб'єктивних смислів і їх трансцендентне – понадавторське і позаавторське – завершення.

Креативна енергія буття, з одного боку, є об'єктивна, але у своїй нескінченності вона, безумовно, передбачає персоніфікованого креатора – живу особистість, котра також первинно і витоково є нескінченною і безмежною, як саме буття. З другого боку, реальний автор, персонаж дійсної літературної комунікації, незаперечно і неодмінно втрачає свої витокові креативні характеристики, що він їх «змушений» заново набувати, відновлювати, шукати, коли стає учасником акту творіння-творчості. В обрях творіння автор, по-перше, відроджує себе як креатора, по-друге, – наближається до первинно існуючої об'єктивно-суб'єктивної креативної єдності, тим самим виступаючи як її інтерпретатор.

Первинне творіння-буття, креація-буття обирає текст, автора і реципієнта як творчих суб'єктів в обрях нескінченної креативної комунікації. Тому креаціонізм як такий, у його категоріальному розумінні, є властивий

як для персоніфікавана-індыўдуалізаваных фактараў творчай дзяльнасці в мистецтві і культуры, так і для аб'ектыўнай экзистэнцыі буття.

Автор і рэцыпіент у лоні крэатыўнай энергіі буття певнаю мірою стаюць іі носіямі, зберігаючы і втілюючы у вартісна-смысловій структуры тэсту власну, автэнтычную крэатыўну «персональнасць» і неповторнасць. У нескінчэннай ціліснасці буття-креацыі кожна творча індывідуальнасць ё інтэрпретатарам аб'ектыўных смислів, правд і вартасцей такой ціліснасці, як, рывначасна, актывным творцам сваіх прыватных вартісных смислів. Тэст в яго вартісна-смысловій сутнасці ё найбольш набліжэним да універсуму. В такой сваёй сутнасці він первинно передбачае і наступно втілюе асобнасць творчу та інтэрпретууючу, рэпрэзентуючыс у завяршэній мовній структуры, естэтычна вартісць котроі належить і тэсту, і автору в іх роздільнасці, «окремості» і в інтэрпретацыйній дзяльнасці тэсту і автора проясняюцца – повертае собі первинну адність аб'ектыўных і суб'ектыўных смислів.

Після таких найзагальнішых зауважэнь зазначу:

- катэгорыя *creatio* ё прыродною, внутрышньою сутнасцю самаго буття;
- крэатыўна катэгорыяльнасць стае аб'ектыўною власьцівасцю тэсту – яго смислом і вартісцю, тэст втілюе і первинно інтэрпретуе буття-творіння;
- автор і рэцыпіент ё передбачэнимі і абранымі аб'ектыўна-крэатыўнымі смисламі тэсту, дыялогічна у них рэалізаванымі як інтэрпретатары цих смислів.

Выходячы з первинных і завяршальных крэатыўных смислів буття, із втілення іх у вартісна-смысловій структуры тэсту, котрый стае джерелом дыялогічных взаемін автора і рэцыпіента-інтэрпретатара з буттям-креацыю, стае зразумілым, що *креацыянізм і інтэрпретацыя ё аднымі за іх прыродна-аб'ектыўною сутнасцю*. Ідзецца про глыбінну первинну адність, «складові» котроі в току інтэрпретацыйной дзяльнасці асобнасці (автора, чи інтэрпретатара) роздільваюцца, выокремлююцца і, долаючы адне адного, аб'яднуюцца у спілкуванні, набуваючы в ньому сваёй аддінчаснасці, неповторнасці, «аддінчаснасці» – такой, що вже не дорывнае первинній іх аддінчаснасці. Інтэрпретацыя, що долае себе як «пояснення для пояснення» і змагае до абрыў *розуміння* тэсту-творіння – розуміння не ліше авторскіх, але й буттєвых інтэнцый, – перебувае у крэатыўных вымірах нескінчэннага, вічнаго творіння і надае самому процесу розуміння-інтэрпретацыі катэгорыяльнасць *creatio*.

Дэкілька слів з історыі тэрміну «креацыянізм». Він походить з мовы крытыкі мистецтва і літэратурознавчых даслэджэнь. Від часів Ренэсансу побутуе як сывонім до творчасці взагалі, як смисловій відповіднік творчай, а значыць крэатыўной, дзяльнасці митця. Друге значення пов'язуе зміст цього тэрміну з «певнымі напрамкамі в літэратуры, передовсім у поезіі, котры, з праграмною свідомісцю протыстаўляючыс до суспільна-корысных і міметычных функцый, прагнулі до внутрышнього, «формальнаго» і свосерідно выокремленаго харак-

теру мистецтва слова («мистецтво для мистецтва»), парнасизм, символізм, декадентизм, кларизм, «чиста поезія»» [1, с.479]*.

Культурно-історичний розвиток терміну *креаціонізм* свідчить про поступове збагачення і розгортання його смислових потенцій. Первинно, у добу Античності, креаціонізм не мав зв'язку з творчістю; у Середньовіччі він був пов'язаний виключно з поставою Бога та Його чинами, Відродження розуміло креативне у мистецтві як щось нове, винайдене автором і не схоже на будь-який із фактів існуючої реальності; ідея *de novo creat* XVII-XVIII ст. означала «на ново творення», творення «за подобою Божою»; XIX ст. дало розуміння креаціонізму як виняткового атрибуту митця, як тільки йому властивої творчої енергії та способів її реалізації у слові. Філософсько-онтологічне розуміння креаціонізму, розуміння, що виходить за межі рецептивної естетики, з'являється лише у XX ст. Відомий філософ Владислав Татаркевич у праці «Історія шести понять» послуговується терміном «панкреаціонізм» і правдивою творчістю називає кожен людський чин, котрий долає просту рецепцію; творчою він вважає людину, яка не обмежується твердженням, повторенням, наслідуванням, яка кожен раз пропонує щось «від себе» і «з себе» [див.: 2].

Подолання внутрішніх опозицій терміну *креаціонізм* є важливою проблемою у процесі його адаптації до загальних вимірів творчості й інтерпретації. Лише власне творчість, а не відтворення, лише творчий винахід, унікальність, а не наслідування, лише антимімізис можуть стосуватись креативної діяльності як в мистецтві-творчості, так і в мистецтві-інтерпретації.

Креаціонізм у його автентичних вимірах не може бути зведений до будь-яких програмних принципів і вимог, як і митець-creator не може бути приналежним до певного літературного напрямку, не може репрезентувати окрему стильову епоху. Натомість *креативна сутність інтерпретації може* (і, мабуть, повинна) *передбачати виокремлення її актуальних проблемних граней:*

- подолання аналізу і утвердження інтерпретації-розуміння;
- інтерпретація тексту автором і реципієнтом як їх креативна діяльність і необхідна динаміка останньої;
- креативна єдність передзнання, знання та понадзнання у процесі інтерпретації;
- становлення, розгортання і завершення інтерпретації як креативної комунікації, як подолання суб'єктивних і наближення до об'єктивних смислів тексту.

Нинішній стан філологічних наук все чіткіше унаочнює опозицію *аналіз / інтерпретація* як одну з найважливіших щодо розмежування традиційних, а навіть дещо консервативних, і новітніх, актуальних методів прочитання та дослідження тексту. Усвідомлення принципового значення

* Переклади цитат з польської мови здійснені автором статті – В.М.

даной опозыцыі і здзяйснення *інтэрпрэтарам* выбору щодо неі ё вышпальным для рэалізацыі крэатыўных паченцый самаго інтэрпрэтарора та для втлэння аб'ектыўнай інтэнцыянальнасці тэксту в процэсі-рэзултаты інтэрпрэтацыі. Найбольш небезпечнымі для ўтвэрджэння новай якасці філалогіі ё выпадкі пйдміны тэрмінів (колі, скажымо, досліднік за дуброю, старою звычайко «дліты» твір на рывні, «выділья» у ньому акрэмі элементы для дэталёвага вивчэння родово-жанровых чы рытміко-інтонацыйных ознак, але гаворыць пры цьому, що він «інтэрпрэтуе», а не «аналізуе», абы віддаты да нину сучасній тэрміналогіі), що веде до глыбокіх, суттєвых неточностей і «збоів» у витоковому, внутрышньо відповядальнаму процэсі творэння дыялогічнай моделі філалогіі «тэкст – інтэрпрэтар». Актуальна опозыцыя «аналіз / інтэрпрэтацыя» не відмовляе кожнаму зі свойх складніків у праві на існування, протэ дыферэнцыюе, размежуе іх, вказуе на рйзну іх філалогічна-онталогічна прыроду. Тут неабходна пйдкрэслыты, що сучасній стан літэратурознавчой науки ё надзвычайно гучкым і чачо адыптованым до іншых галузей людскаго знання – філалогіі, феноменалогіі, герменевтыкы, тэалогіі і т.д. Звідсы й вынікае множыннсть наукавой акресленості прэдмету вивчэння аналізу й інтэрпрэтацыі, що її актуальна зазначае Мыхайло Гіршман: «Подчеркну, что я имею в виду множественность, находящуюся в пределах разнаучной определённости, в противовес ненаучным: религиозным, художественным и иным подходам к роде бы тому же самому объекту. <...> В объёме реальной литературоведческой жизнедеятельности различия заостряются до противоречий в том числе между «что» и «анализируем», между специфическим целым нашего предмета и его аналитическим расчлняющим описанием и исследованием» [3, с.16-17].

Проблема размежування-дыферэнцыацыі аналізу й інтэрпрэтацыі не прэдбачае єдынога, кінцевого розв'язання. Аналіз, безумовно і поза всякым сумнівом, ё неабходным з огляду його взаємодіі з *літэратурознавчою інтэрпрэтацыєю*, котра має за мету «выявыты» естетычна вартість тэксту-твору. Але у выпадку *філалогічнай інтэрпрэтацыі*, котра выбудовується і завершується як шлях осягнення онталогіі тэксту, аналіз «рызыкуе» выявытысь у сытуацыі відсутності. Адыже літэратурознавча інтэрпрэтацыя выявляе, прояснюе дыуховно-эстетычна вартість літэратурнаго твору чэрэз його мовно-тэкстову структуру – в сфері його дыуховно-образной завершеності. Натомість інтэрпрэтацыя філалогічна відволекається, абстрагується від мовной структуры тэксту і прагне осягнуты прэд- і понадсмыслы тэксту-буття. Тут вынікае досыть катэгорычна пытанн्या: який твір очікуе (щоб не сказаты: вымагае) літэратурознавчой, а який – філалогічнай інтэрпрэтацыі? Іншымы словамы, який твір прэдбачае взаемны-взаємодію інтэрпрэтацыі та аналізу, а для якого такі взаемны не мають пйдстав для свого існування? Це, мабуць, залежыть від того, яка вартість – естетычна чы понадемпірычна – домінуе у творі. Відчуты таке домінування можна лыше інтуытывно.

Можна притримуватись традиційних міркувань, що розуміють аналіз та інтерпретацію в їх взаєминах продовження-завершення. Так, Марк Гольберг слушно зауважує, що «у нас подекуди поняттям аналіз визначають все вивчення твору; між тим аналіз – лише шлях до синтезу, лише основа, на якій будується інтерпретація» [4, с.173]. Отже, аналіз може бути усвідомлений як шлях до інтерпретації, як її фундамент, тобто складники актуальної опозиції можуть вступати у стадію «примирення»: взаємного породження, продовження, розгортання і завершення. Найзагальніша, усталена модель філологічного знання дійсно схиляється до такого «примирення». Проте, не кожен аналіз є шляхом до інтерпретації, а точніше – не кожен текст, як вже було вище зазначено, може підлягати аналізу. Існують тексти-феномени, вартості і смисли яких виключають аналітичне мислення, не мають собі аналітичних аналогів. Тому у виняткових випадках аналіз може стати не шляхом, а перешкодою для інтерпретації; і тоді актуальна опозиція «спрацьовує» як така, що виключає будь-які можливості «примирення» своїх складових понять-процесів.

Наведу лише один приклад. Автомітологізований, автометафоризований художній світ Бруно Шульца орієнтований на такий тип передзнання (а не знання!), що є схильним до осягнення об'єктивної істини неаналітичними (а навіть антианалітичними) шляхами. Сам автор у праці «Мітизація дійсності» висловлює переконання: «Істотою дійсності є сенс. Те, що не має сенсу, не є для нас дійсним. Кожен фрагмент дійсності живе завдяки тому, що бере участь в якомусь сенсі універсальному. Давні космогонії висловлювали це реченням, що на початку було слово. Неназване не існує для нас. Назвати щось – значить включити його в якийсь сенс універсальний» [5, с.149]. Митець впевнений, що названий творчим словом факт буття набуває універсального сенсу, і саме слово повертає собі (регенерує у собі) втрачений у звичайній реальності саме такий сенс. Шульц є правдивим креатором, що творить артистичну дійсність, яку не спосіб досягнути шляхом аналізу; творчість для нього є якраз творінням, яке сягає абсолютних і остаточних смислів і знаходить себе в слові завдяки духовному акту автора. Конфлікт між аналізом та інтерпретацією стосовно художнього світу такого митця подвоюється: проблема не лише в тому, чи зможе інтерпретатор наблизитись до автора, але й у тому, чи зможе він подолати автора (адже об'єктивний зміст шульцових «Цинамонових крамниць» чи «Санаторію Під Клепсидрою» йде не стільки від інтенцій автора, скільки від інтенціальності самого тексту, від передтекстових його джерел, від первинних вартостей самого Слова). Шульц-креатор інтерпретує універсальні, глибинно-понадемпіричні смисли цілісності буття, тому реципієнт мав би усвідомлювати, що подолання, а не наближення до такої авторської іпостасі має стати сутністю його інтерпретаційної діяльності. Інтерпретатор-

ський шлях і до тексту, і до автора будзе мати креатывны характэр. Бо ж сам автор, міталогізуючы дзейнасць у тэксце, ё паставлены перад фактам існавання новай (правільнішэ, *іншай*) дзейнасці з іі смисловымі й вартіснымі катэгорыямі. Отжэ, Шульц інтэрпрэтуе буття, відкрывае для себе іншу дзейнасць і до неі набліжаецца (або з нею співіснуе), а потім таку «іншасць» втілюе у сваёму артыстычныму слові, яке теж не тількі і не стількі йому, як самій цій іншай дзейнасці належыць. Не усвідомывшы «механізму» шульцовай міталогізацыі, рэцыпіент-інтэрпрэтар не зрозуміе і смислів «іншай» дзейнасці тэксту, і будзе традыцыйно «віддавати шану» авторскаму талантові, гаворыці про авторскы художны світ і його самобутнасць, абмежуючы (або взагалі перекреслюючы) пры цьому власні можлівасці стати учасніком креатывнай інтэрпрэтацыйнай камунікацыі. Чому? Тому што «іншы» тэксці, тэксці, што ё прыналежымі до глыбінна-трансцендентнай вертыкалі буття, творять свого автора, котры знаходыцца у сфэры раздільна-об'яднання з нымі. Інтэрпрэтар, котры не «бачыць», не «відчувае» такога вышого дыялогу між іманентнымі, автэнтчнымі творчымі энергіямі буття і автором, не зможе подолати автора, інтэрпрэтуючы тэксці, і, адначасно, не зможе відкрыці для себе тэксці як частыну буття, не побачыці і не зрозуміе ані правдыіх смислів тэксту, ані аб'ектывных потенцыі власнай дэяльнасці.

Будь-якыі художня феноменальны тэксці (твори Кафкі, Камю, Алдайка, Маркеса, Булгакова, Набокова та ін.) коректуе аналіз у філолагічныму аспекці і, в певному розумінні, відокремлюецца від нього в аспекці філасофска-онтолагічному.

Креатывна сутнасць інтэрпрэтацыі передбачае (спрычыняе) вынікнення певного *герменевтычнаго кола розуміння* у філолагічнай сфэры буття людцы: знання, што для свого втілення вымагае інтэрпрэтацыі – інтэрпрэтацыя, што ё сутнасціным выявом знання. Стае зрозумілым, што мистецтво слова, як поле прыцягання філолагічных наук, мае внутрышній, глыбінны зв'язок з філасофією, а тому й *інтэрпрэтацыя мае свайм вытоком і рэзультацом філасофію розуміння*.

Глыбінны зв'язок мистецтва слова і філасофіі ё вже вызнаны і вмотывованы. Але, попры всі традыцыйні переконання, што катэгорія мыслення еднае філасофію і художню творчысць, важлыво збагнуці: не стількі мыслення, скількі розуміння ё філасофскаю засадою дэяльнасці автора й інтэрпрэтатара. За высловленням Карла Ясперса, «у сваёму джерелі мистецтво ё роз'ясненням екзистенцыі завдякы переконанню, яке наочно здійснае буття в існаванні. Якщо у філасофствванні буття спрыймаецца як таке, што надаецца до мыслення, то у мистецтві як таке, што надаецца до уявлення» [6, с.305]. Думка у філасофіі, – вважае вчений, – передаецца безпосередньо, тоді як у мистецтві вона передаецца опосередковано: вынікае як «наочнасць», яку не можна выразыці в думці. Тому і стае зрозумілым, што не «чыстыі» процес мыслення, а процес розуміння стае фундаментам інтэрпрэтацыі.

Розуміння у його вищій сутності, *розуміння як контемпліяція* є дійсним, онтологічно вартісним джерелом персоніфіковано-інтерпретаційної креації. Якщо філософія перебуває «поміж» існуванням і буттям, прагне у своєму мисленні до буття, до істини, до об'єктивності, то мистецтво живе «понад» існуванням у бутті. Карл Ясперс переконує: «Контемпліяція мистецтва – це не перебування «поміж», а перебування «інакше» [6, с.307]. Така власне «іншість» мистецтва слова якраз і вимагає від інтерпретації розуміння як присвяти і посвяти розуміючого у буття понадемпіричне. Знання, вмотивоване креативним розумінням, є визволенням від емпірики, – так само, як людині, що живе у «інакших» вимірах мистецтва, «визволеній від безладу і пристрасті, видається, що вона не лише споглядає обличчя вічності, у якій все пережито, але у ній триває» [6, с.307]. Креативна сутність інтерпретації передбачає саме таку – контемпліаційну – перспективу. Відкритий простір мистецтва, зокрема літератури, мотивує знання інтерпретатора як розгорнуту креацію, як вихід до духовної енергетики буття.

Яких категоріальних вартостей і смислів сягає інтерпретатор, перебуваючи у стані контемпліації, яка має вищий духовний, а навіть релігійний зміст? Ще раз підкреслю, що витоком і результатом креативної інтерпретації (інтерпретації, котра діяльнісно й сутнісно є приналежною до енергій і смислів креаціонізму) є філософська рефлексія, що якраз і веде до розуміння у його понадемпіричних, понадіндивідуальних та понадтекстових вимірах – веде до контемпліації, яка повертає людину до первісного смислу creatio і робить можливою участь людських думок-роздумів, думок-почуттів у трансцендентному creatio. Знаходячись у контемпліаційному просторі інтерпретації тексту, людина відроджує себе духовну і шляхом внутрішнього розважання-розуміння відновлює, заново досвідчує втрачені нею духовні смисли власної екзистенції – передовсім *смисли свободи, вини й істини*.

В контемпліаційних вимірах інтерпретації людина розуміє й переживає категорійний, правдивий смисл свободи як такої духовної динаміки, що долає смерть, фізично кінцеве життя. Поль Рікер у праці «Вина в етиці і релігії» так пояснює контемпліаційну свободу: «Свобода, котра постає *наперекір* смерті і, наперекір будь-яким знакам смерті, хоче бути запереченням смерті» [7, с.273]. Вчений стверджує, що сама категорія «наперекір», категорія подолання, є зовсім не випадковою, а, навпаки, необхідною у процесі здобуття досвіду справжньої – духовної – свободи. Креативна інтерпретація відкриває перед людиною такий досвід. Тому подолання у його найширших вимірах (подолання себе суб'єктивного, авторського суб'єктивного начала у тексті, емпіричних знаків буття, аналітичних шляхів прочитання і тлумачення тексту) є необхідним у процесі інтерпретації. Лише завдяки категоріальному подоланню інтерпретатор може абстрагуватись від індивідуальної, суб'єктивної свободи, яка переважно є тільки ілюзією, що провадить до поневолення духу. Лише завдяки подоланню

розуміючы «знаходзіць» самаго себе у нескінчэнным прасторы і часі – у лоні не ілюзорнай, а дзейнай свабоды.

Контэмпляцыйна перспектыва інтэрпрэтацыі деміталогізуе, деактуалізуе зло у яго эмпірычнаму, етычнаму і нават эстэтычнаму розумінні. Звыклый дыскурс зла набувае новай якасці, новага сэнсу – сэнслю *визнання вини*, *визнання грэхів і сповіді*. У вышце згаданай праці Поль Рікер тлумачыць зло і вину не з психоаналітычнай точки зору, а в сфэры тэкстаў, «котры загалюно можна акресліты як «визнання грэхів», не прыв'язуючы да цюго выразу жоднай канкрэтнай канатацыі віровизнання» [7, с.261]. Отже, тэкст набувае сакральнаго сэнсу визнання грэхів, визнання вини і веде да духоўно-экзистэнцыйнай сповіді. Набліжаючысь да сповідальных вартостей тэксту, розуміючы яго сутнісьць як визнання вини, інтэрпрэтар рывначасно визнае і свою вину, відкрывае власні патэнцыі сповіді як найвышчаго духоўнаго праяву (вияву) своей экзистэнцыі. Суб'ектыўна вина людыны, цю е «вписанаю» в эмпірычны дыскурс зла, визнаецься у тэксты і чэрез тэкст. Для інтэрпрэтатара, котры розуміе і відкрывае для себе такий сэнс-визнання тэксту, суб'ектыўна вина перестае існуваты у свойх попередніх трактуваннях і стае прычыною, джерелом *істыны*, яка, у певнаму сэнсі, е доступнаю людыні в момэнт її контэмпляцыйна-сповідальнаго існування.

Контэмпляцыйна энергія інтэрпрэтацыйнай дэятельнасьці асобнасьці впливае на її (асобнасьці) «эднісьць», відокремленіе від первыннай дыялогічнай аднасьці буття так, цю вона атрымуе «шчаслівы панс» відновіты ту втрачэну нею аднісьць, повернутысь в глыбінну неподільнасьць аб'ектыўных і суб'ектыўных начал існування як такога, не загубывшы, а лішэнь по-новаму актуалізуывшы пры цюму себе адну і неповторну.

Само собою розуміецься, цю контэмпляцыйні выміры (чы, може, здобуткі) інтэрпрэтацыі выявляцься «у межах доступнаго» выключна тоді, коли філолагічне знання «забуде», відмовіться від нашарування на артстычны вартості тэксту, на яго аб'ектыўні сэнсы таых етычных (часто, на жаль, ідеалагічных) формул-гасел, які прогалашуюць виховні, пізнавальні і всілякі іншы функцыі мистецтва. Інтэрпрэтацыя набліжаецься да істыны, цю нею володіе тэкст, выключна пры умові свідомога абстрагування інтэрпрэтатара від ідеалагічных, псевдонаукавых аналітычных прынцыпів, мэтывів і форм прачытання і пояснення явыц мистецтва, свідомога відокремлення від ілюзорна-дыдактычных уявлень про тэкст, які часто знаходымо у літэратурознавчых розвідках. Хоча, поза сумнівам, літэратурознавчы аналіз, тэарэтычна апробованы і праяснены, псідае свое неабхяднае місьце як наукавы фундамент на шляху до інтэрпрэтацыйнаго асьягнення эстэтычнай вартості тогу чы іншаго твору. Зрозуміло, цю існуе межа між аналізом та інтэрпрэтацыю – межа, котру неможлыво встанавіты чітко і праясныты дэстэменно: в кожному канкрэтнаму выпадку, пры зустрэчы з кожным прыват-

ним сенсом-вартістю тексту-твору вона виникає більшою чи меншою мірою, проте не зникає абсолютно і безповоротно.

Перебуваючи у духовному часопросторі інтерпретації, заново досвідчуючи свободу, вину й істину, реципієнт-інтерпретатор стає учасником категоріального «діалогу вибавлення». Цей термін має незаперечне теологічне походження, але природно «вписується» в обрії інтерпретації-розуміння, інтерпретації-відновлення й відкриття духовно-об'єктивних смислів буття. Відомий теолог і філософ Йозеф Тішнер так трактує особливу діалогічну динаміку віруючої людини: «Людина віри входить в саму середину незвичного діалогу з Богом та іншою людиною. Цей діалог називається «діалогом вибавлення». Назва не є випадковою» [8, с.57]. Як можемо пояснити собі таку невідповідність? «Діалог вибавлення» є внутрішньою комунікацією людини з вічними смислами буття; він можливий тоді, коли людина перебуває у медитативно-контемпліційному стані, коли, за словами К. Ясперса, що вже наводились вище, не лише бачить обличчя вічності, але у вічності існує. Контемпліційний діалог суттєво відрізняється від будь-якого іншого емпіричного, в тому числі естетично-мистецького, діалогу-інтерпретації. Інтерпретація як креаціонізм перспективно передбачає наближення людини – через репрезентативну естетичну вартість тексту – до Абсолюту, результатом якого (наближення) є розуміння «інших» – понадреальних – смислів буття, розуміння «інших» смислів свого «я», позбавлення від власних екзистенціальних пусток, «темних плям» і «повернення» в себе «іншого», просвітленого не лише естетичним, але й понадемпіричним змістом тексту. Отже, креативна динаміка інтерпретації своїм природним виявом має «діалог вибавлення» як таку енергію розуміння, котра «гарантує» інтерпретаторові наближення не тільки до репрезентативно-естетичних, але й абстрактно-категоріальних смислів тексту.

«Вектор» інтерпретації-розуміння сягає не лише тексту, але й передтексту та понадтексту, тобто архетипних структур, глибинних потенцій тексту (передтекст) та категоріальних символічних смислів і вартостей, трансцендентних вимірів тексту (понадтекст). Тому інтерпретаційна діяльність у її «вичерпності» повинна бути *втільненням передзнання, знання та понадзнання у їх креативній єдності*. Це означає, що розуміння тексту вибудовується по вертикалі: від глибинних невичерпних смислів творчості, через їх приватні мовно-текстові реалізації, до виходу творчого потенціалу у перспективу вічності. Така схема є умовною, адже інтерпретація не має трьох своїх окремих локалізацій, образно кажучи, «перед межами», «у межах» і «понад межами». Передтекст, текст, понадтекст є єдиним креативним цілим, що одночасно функціонує у кожній «ланці» творчої вертикалі. Стосовно знання-креації, розуміння-креації не може бути застосоване традиційне *бачення вертикалі*, односпрямованої або вгору, або вниз. Про вертикаль в її усталеному сприйнятті говорить Нонна Копистянська: «Вертикаль вгору

пов'язується з нескінченнісцю, необмеженісцю простору і часу, з вічнісцю і безсмерцям душы, набліжэнням да Абсолюту, блажэнствам. Вертыкаль вниз – з кінцам, смерцю плоті, мукамі» [9, с.3]. Якішо ж ідзецца про крэатывну інтэрпрэтацыю, то вертыкаль такой не можа быць адновекторна, – вона здзісьнюе свій чын творчаго руху адначасно вверху і ніж, у понад- і перадсловесне пачала. І зразуміла, што як відкрытця перадтэкставых энергіяў «внизу», так і прорыв да понадтэкставой трансцендэнцыі «вверху» е аднакова пліднымі, аднакова нескінчэннымі – такімі, што набліжаюцца да Ісціннаго, Абсолютнаго. «Лік вічності» людзіна можа побачыці і у перад-знанні, і у знанні, і у понадзнанні – і у глыбінна-вітоковаму, і у дзісьному, і у понадемпірычнаму вымірах творчай вертыкалі. Не лішце вершына цієї вертыкалі, але й її аснова даюць мажлівісць наблізціцца да Ісціннаго.

Крэатывна аднісць і якісна багатовекторнісць інтэрпрэтацыйнай дзісьнасці даюць людзіне мажлівісць быць всепрысутняю у перадтэкставой энергетыцы, тэкставо-мовных сміслях і вартасцях та у понадтэкставой сімвалічнай трансцендэнцыі. Якішо, напрыклад, не прасо паяснюваці, коментуваці, а розуміці образ «рыкі Геракліта» у Л.Костенка, чы у В.Шымборскай (віршы «Марнувалы лігечка, марнувалы» та «W gzece Heraklita»), то перадтэкставыя энергіяў цьога образу, што йдуць від антычнай філосафіі, та понадтэкставыя йго перспектывы, што пов'язаны із тэасофскым розумінням часу, відкрывацімуться адначасно і адначасно несцімуть розуміючому блага набліжэння до аб'ектывнаго, ісціннаго сміслу бутця. Прыватны мовно-тэкставы смісль – це лішце «пошпгах», дынамічний выхід до сміслів нескінчэнных і абсолютно вартісных, што жывуць у перад- та понадтэкставых вымірах.

Інтэрпрэтацыя-розуміння – це асобліва камунікацыя, асоблівы дзіальог, што вітоком сваім мае адначасно і персаніфікаванаго рэпрэзентанта творчай дзісьнасці (автара чы інтэрпрэтара), і аб'ектывнаго носія дзісьнаго сміслу (тэкст) у іх разділенасці і камунікатывнай спрямаванасці адін до аднаго. *Крэатывна камунікацыя* у її прыцыповій відміннасці від будь-якай іншай – не менш творчай, арыгінальнай, неповторнай – *можа відбывацісць лішце між знанням тэксту і знанням інтэрпрэтара*, прычому знання тэксту завжды залішпатіметься первынным і завершальным стасовно такой камунікацыі. *Якою повинна быці інтэрпрэтацыя, што була б втіленням креатывнай камунікацыі та «запорукою» креатывнаго знання-досвіду, якога набувае інтэрпрэтатар? Це пытання е неаднозначнае і вже самым сваім формулованням перадбачае багата, якішо не безліч, відповідей. Але вся ця безліч характэрывзацімуться декількома внутрышнімі тендэнцыямі: **перша** буде арыентавана на творчы, перетворюючы, феноменальны, ерудовані, інтэлектуальны та будь-які іншы потенцыі та здібнасці інтэрпрэтара (тобто креатывна дзісьнісць у процесаі інтэрпрэтацыі буде «закрыплена» перадовсім за асобісцісцю інтэрпрэтара); **друга** схыляцімуться до переконання, што автар з йго творчым потенцыялам і феноменальнымі мажлівасцямі «ви-*

рішує» долю інтерпретації (тобто креативний стрижень інтерпретації залежить не від таланту інтерпретатора, а від таланту автора, який є «будівничим» і художнього світу твору, і його інтерпретаційного продовження); **третя** вже у своїй засаді буде діалогічною і пояснюватиме інтерпретацію як рівноправний, повноцінний діалог-співтворчість між автором та інтерпретатором, вважатиме, що креативну сутність інтерпретації одночасно «забезпечують» і автор твору, і інтерпретатор цього твору; далі уявний представник цієї тенденції розгляне ряд проблем, пов'язаних з психологічно-творчими особливостями індивідуальностей автора та інтерпретатора, зокрема таких, що дозволяють автору прийняти інтерпретатора як співтворця і дають право інтерпретаторові «виступати» співтворцем інтерпретованого авторського тексту. Тут свідомо поставимо крапку, бо напрошується принципове питання: де живе сам текст-твір у межах таких трьох тенденцій розкриття креативної сутності інтерпретації? Відповідь видається знайомою, але водночас вже дещо консервативною: текст є посередником у діалозі «автор-інтерпретатор», а загальна модель інтерпретації «автор – твір – читач» виглядає так, що персоніфіковані учасники артистичної комунікації все ж є основними. Якось змінити таку усталену модель, що напрацьована цілими поколіннями філологічної науки, апробована безліччю інтерпретаційних та наукових розвідок, є сьогодні неабияк складно. Проте така зміна є насущною, бо насущним є повернення до первинних смислів творчості, до об'єктивних, а значить, істинних, джерел того, що є багатосмисловим, невичерпним предметом філології. Носієм, творцем і найпершим інтерпретатором об'єктивних смислів та вартостей тексту є сам текст у його філософсько-онтологічному розумінні. Текст як онтологічна даність, володіючи істиною, має здатність обирати свого автора, а пізніше – інтерпретатора; тому креативна об'єктивно-суб'єктивна єдність інтерпретації криється в інтенціональності тексту, набуваючи свого розгортання та розділення в інтенціях авторсько-інтерпретаторських. Отже, **четверта** тенденція, що може і повинна формуватись у сучасній філологічній науці як відповідь на питання про зміст і сутність інтерпретації, звертається до тексту, що є становленням, розгортанням та завершенням об'єктивно-суб'єктивного смислу, що до нього змагає справді креативна інтерпретація, реалізуючись-втілюючись у своїй приватній розділеності-єдності та змагаючи до відновлення втраченої первинної єдності.

Знання тексту є первинним, знання автора та інтерпретатора є вторинними, породженими і розгорнутими знанням тексту. Окремим і чи не найважливішим стає питання, що стосується змісту діяльності інтерпретатора, котрий усвідомлює знання тексту як об'єктивне – первинне і завершальне – і прагне, щоб інтерпретація відбулась як креативна комунікація, як проникнення у передтекстові енергії і прорив у понадтекстові смисли і вартості (тут

повернемось ще раз до категорії подолання, але тепер не стільки в її теософському, скільки в теоретико-літературному трактуванні). Очевидно, що інтерпретатор повинен *подолати* в собі приватне суб'єктивне знання, *подолати* також суб'єктивне знання автора, щоб у процесі розуміння здійснити спробу поєднання себе єдиного, автентично вартісного, з собою, котрий втратив, а тепер відновлює свою єдність з універсальним. При цьому сам процес подолання інтерпретаторського та авторського суб'єктивних знань мусить сприйматись інтерпретатором не як власне приниження (чи приниження автора), а як вивищення, як вихід до того, що є справжнім, правдивим, істинним. Отже, подолання суб'єктивного в обрях інтерпретації в жодному випадку не виглядає як втрата, а лише як здобуток, духовне надбання інтерпретатора. Хоча, безумовно, такий здобуток дається інтерпретаторові не одномоментно, не минаючи певних болісних поразок його очікувань чи сподівань від себе самого. Креативна сутність інтерпретації, що є шляхом до об'єктивного смислу тексту, полягає не лише у творчому процесі сприйняття, засвоєння, розуміння, але й в акті неминучої напруженої боротьби між тим, що йде від індивідуального, і тим, що йде від поза (понад) індивідуального начал. Умовно кажучи, результатом такої боротьби є акт подолання суб'єктивно-рецептивного, приватно-інтенційного смислу інтерпретації і наближення до смислу всеєдиного, онтологічно-сутнісного.

Креативний акт подолання-наближення може бути «описаний», пояснений на основі трьох стадій становлення філологічної комунікації, що впливають із вчення Поля Рікера про екзистенцію і герменевтику. Розуміння смислу тексту, за Рікером, є рухом від самого тексту, від життя у ньому до філософської рефлексії над його символічними смислами і вартостями. Філософ так пояснює *першу стадію* такого руху: «Перша стадія, стадія звиклої **феноменології**, полягає у розумінні символу через символ, через символічний загаль, це є певний тип сприйняття, оскільки огортає, зіплює і надає сферам панування символів цілісності світу. Але це є однак прояв життя відданого символам, замкнутого в символах. Феноменологія релігії рідко виходить поза цю площину» [10, с.86]. Феноменологічне розуміння, що ним є релігійно-філософська екзегеза, є лише екстенсивним сприйняттям, що у глумаченні символу не виходить за межі символу. Наступну, *другу стадію*, Рікер називає «власливою герменевтикою» або «інтерпретацією, яка щоразу є достосована до певного тексту»: «Лише у сфері сучасної герменевтики символ починає складати сенс у дарі і намічається його розшифрування. Герменевтика наказує нам брати участь у боротьбі, в динаміці, в результаті якої символізм є приречений на перемогу самого себе. Лише піддаючись такій динаміці, розуміння може подолати чисто критичний вимір екзегези і перетворитись на герменевтику» [10, с.87]. Власлива герменевтика передбачає креативне єднання віри у об'єктивний смисл з розумінням цього смислу. Французький філософ пропонує свою «структуру» герменевтичного кола

(«треба розуміти, щоб повірити, але треба вірити, щоб зрозуміти» [10, с.87]), переконуючи, що таке коло є живим і динамічним, і воно ніколи не приведе до обману чи ілюзії. Але однак, – вважає вчений, – герменевтика ще не є рефлексією, бо перебуває у тісному зв'язку з конкретними текстами, обраними екзегезою. *Третьюю стадією* – завершенням інтерпретації – є філософська рефлексія: таке розуміння, що виходить у понадтекстові виміри, виходить за межі первинного символу, не втрачаючи при цьому з ним зв'язку, але одночасно демітологізуючи його первинні смисли.

Отже, креативне розуміння є і пов'язане з первинними смислами тексту, і вивільнене від них. П.Рікер знову наводить приклад з дискурсу зла: рефлексивна думка, інтерпретуючи символіку зла, сама не стає носієм зла, а навіть в якомусь сенсі перемагає зло, говорячи лише про «етичну візію зла», ніяк при цьому не намагаючись врятувати чи виправдати зло.

Поль Рікер зробив оригінальну і продуктивну спробу поєднати в актуальних взаєминах феноменологічні і герменевтичні рівні інтерпретації, котрі можуть стати своєрідними засадничими моделями теоретично-літературного знання загалом і становлення теорії інтерпретації в літературознавстві зокрема. *Літературознавча інтерпретація, змагаючи до розуміння репрезентативної естетичної вартості твору-тексту, включає «присвоєння» твору як феномену; пояснення приватних, актуальних для даного твору артистичних фактів і факторів; прорив до розкриття духовного смислу репрезентативної естетичної вартості, котрий (духовний смисл) поза будь-якими репрезентативними межами знаходиться.* Мовна структура тексту стає простором становлення, розгортання і завершення літературознавчої інтерпретації, але цей простір не має тільки і виключно мовних меж, оскільки пов'язаний з таким становленням інтерпретаційного шляху, яким його бачить П.Рікер.

Рефлексія як позамовний (чи, скоріше, понадмовний) вимір інтерпретації не може існувати репрезентативно, не може побутувати у традиційних, усталених наукою межах, – вона щоразу буде новою, породженою екзистенцією того чи іншого культурно-онтологічного простору. Екзистенція зламу століть, екзистенція межі нового тисячоліття особливо акцентує первинні смисли тексту і необхідність виходу у понадтекстові виміри смислів і вартостей. Нова доба будує свій понадтекст, у якому відроджуються нові грані первинних смислів передтексту, які у жодному випадку не руйнують, не обмежують і не спотворюють первинну єдність об'єктивного і суб'єктивного, а продовжують її буття, актуалізують її енергетичний вплив на кожен нову історичну суб'єктивність. І завжди, незалежно від культурно-історичних змін, «альфою і омегою філології (зокрема, літературознавства) постає текст, його сутність, розуміння, інтерпретація» [11, с.25].

Креатывна прырода інтэрпрэтацыі відкрывае для «я» інтэрпрэтароў оптымістычную перспектыву разуменьня першыннай множыннасці-аднасці смяілів тэксту-буття в раздільваючых-об'яднуючых взаемаінах з множыннасцю персоніфікаваных у сваёму прыватнаму знанні «мі» інтэрпрэтароў. Така множыннасць «мі», згідна з канцэпцыяю Міхаіла Гіршмана, павінна слірыі-матысь і усвідомлюватысь «не прасто как абшчынсь, а как не только возможная, но и необходимая, и благая множественность мировоззренческих методологий и методик – благая при сознательном усилии и счастливой возможности общения, в котором только и может каждый из нас исполнять своё погранично-разделяющее-объединяющее человеческое дело» [3, с.30].

Підводзячы підсумкі. Креаціонізм і інтэрпрэтацыя становляць першынну адність буття і смяіслу, адність, котра в глыбінах аб'ектывнаго передбачае суб'ектывне. Суб'ектывне, першынно перебуваючы в глыбінній аднасці з аб'ектывным, необхідно і законсмірно з нього выокремлюеься, потім від нього відокремлюеься, з ним роздільаеься, щоб стати єдыным і у своій єдынасці-неповторнасці вступыты у креатывну камунікацыю з теж єдыным, істынным аб'ектывным. *Роздільення-розмежування креаціонізму і інтэрпрэтацыі характэрызуе процес спілкування інтэрпрэтароў з эстетычнаю рэальнасцю художняго твору, котра, за описовым окресленням М.Гіршмана, «восполняет жизненное существование человека, преодолевая разрыв между жизнью и смертью и осуществляя невозможную в действительности, но несомненную в поэзии их взаимообращённость друг к другу в единстве бытия...» [3, с.25]. Таке роздільення-об'яднання креаціонізму і інтэрпрэтацыі є необхідным шляхам до відновлення (творчаго і у процесі творчасці) іх першыннай аднасці, котра не існуе рэпрэзентаывно, «насправді», а тому не може быты аналітычна досліджена. Ліше роздільеність-розмежуваність креатывнаго творіння та інтэрпретаційнаго пізнання у іх спілкуванні, взаемній нацпленосці адне на аднаго може быты тым простором, котрый очікуе своіх аналітычно-інтэрпретаційных поясненнь, тлумачень, разумень.*

Цытована літэратура

1. Słownik literatury polskiej XX wieku. Red. Naukowy Janusz Sławiński. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1992.
2. Tatariewicz W. Dzieje szczęści pojęć. – Warszawa, 1975.
3. Гіршман М. Анализ літэратурнаго прорадування: что мы анализуем и интерпретуем? – В зб.: Герменевтычны студыі. Герменевтыка тэксту: між істынаю і методам. – Львів, 2001.
4. Гольберг М. Лінгвістычны анализ тэксту й інтэрпрэтацыя художняго твору. Герменевтычны аспекты // Тэкстологія, культура мовлення та перекладознавство // Вісник Львівського ун-ту. Сер. філол. – 2000. – Вып. 28.
5. Schulz Bruno. Sklepy synonimowe. Sanatorium pod Klepsydrą. Wybór. – Warszawa, 1996.

6. Jaspers K. Filozofia egzystencji. Przełożyła Dorota Lachowska. – Warszawa, 1990.
7. Ricouer P. Podług nadziei: Odczyty, szkice, studia. Przełożyli Stanisław Cichowicz, Piotr Kamiński, Anna Tatariewicz i inni. – Warszawa, 1991.
8. Tischner J. Nieszczęsny dar wolności. – Kraków, 1993.
9. Копицяньська Н. Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору // Літературознавство і культурологія: Збірник наук. статей. – Чернівці, 2000. – Вип. 1.
10. Ricouer P. Egzystencja i hermeneutyka: Rozprawy o metodzie. Przełożyli Ewa Bieńkowska, Halina Bortnowska, Stanisław Cichowicz i inni. – Warszawa, 1985.
11. Гром'як Р. До питання про етичні виміри інтерпретації // Слово і час. – 2000. – № 1.

Аннотация

Понимание творчества как креационизма воплощает креативные энергии бытия. Автор и реципиент, избранные текстом-креацией, являются его интерпретаторами и, одновременно, вторичными интерпретаторами объективной целостности бытия. Креативная природа интерпретации реализуется от толкования первичного смысла текста, через его коммуникативное единение с пониманием (собственно герменевтика) к рефлексивному абстрагированию в сверхэмпирические энергии этого смысла.

Annotation

Understanding creative work as creationism embodies creative energies of being. The author and the recipient, chosen by the text-creation, are its interpreters of being's objective entirety. The creative nature of interpretation is realized in the explanation of the primary sense of the text, through its communicative unity with the understanding (hermeneutics itself) to the reflective abstraction into over-empiric energies of this sense.

Статья поступила в редакцию 3.12.2001

Статья надійшла до редакції 3.12.2001

КЛАССИЧЕСКАЯ И НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ: ВЗГЛЯД В ПЕРСПЕКТИВЕ ГАРМОНИИ

Связь классического с гармонией в доказательствах не нуждается. Онтологическая характеристика классики включает в себя, согласно В.Е.Хализеву, «признание в качестве ценностей меры, порядка, гармонии, покоя, а также причастность бытию, пафос середины и неодносторонности при освоении мира как ценности» [1, с.248].

Размышления о гармонии неизбежно соприкасаются с вопросом об актуальности классического фундамента культуры. Непроясненность вопроса о том, на самом ли деле произошла дискредитация гармонии, или же она не является категорией, окончательно исчерпавшей свой потенциал в классике и вместе с классикой потерявшей всякое значение для современного искусства – такова исходная проблемная ситуация, служащая отправной точкой наших размышлений.

В литературоведении устойчиво закрепились представления о классическом и пушкинском творчестве. Однако, такое соотнесение, как правило, не рефлексировано, носит характер аксиомы. С.Н.Бройтман отмечает: «Определение пушкинского стиля как «классического» имеет давнюю традицию, хотя даже в работах по поэтике нет четкой дефиниции этого понятия. В работах 1910-1920-х годов слово «классический» применительно к Пушкину выступало как противоположность «романтическому» (В.М.Жирмунский) или как синоним «образцового» (Б.М.Эйхенбаум) и даже «образцово национального» (В.Л.Пумпянский). В последнем значении как мера и образец национального стиливого развития» – это понятие употребляется в сборниках «Теория литературных стилей»... [2, с.73]. Помимо того, что «классическое» не имеет четкой дефиниции, сам состав этого понятия неоднороден. Так, «классическое» воспринимается как входящее в следующие дихотомии: классическое (античное) – романтическое; классическое (аполлоновское) – дионисийское; классическое – гротескно-карнавальное; классическое – барочное; классическое (реалистическое) – авангардистское. Расширяет этот список оппозиция классическое – неклассическое, действующая в физике, обоснованная в философии и находящая применение в поэтике. Все эти представления образуют сложное смысловое поле, в котором помещается и интересующая нас проблема гармонии.

Смысл «классичности» должен быть раскрыт и апофатически – через осмысление «неклассического». В этой связи В.Е.Хализев пишет: «Неклассическое это <...> сфера динамизма и незавершенности; вечного разрушения и обновления бытия. Здесь – провозглашение внерациональных

путей освоения мира, многообразие точек отсчета, свободного, ничем не стеснённого созидания нового; погружение в атмосферу порыва, беспокорности, нескончаемого драматизма, субстанциальных катастроф. Это – концепция бытия как дисгармоничного по самим своим основаниям, а потому «достойного» скепсиса, глобальной иронии и решительного отвержения» [1, с.248-249]. В качестве конкретизации этих положений уместно замечание О.А.Кривцуна: «Явный водораздел между классическим и современным искусством ощущает и Стендаль. Слово «гармония» в его устах свидетельствует о пустоте. Истинно великим предстаёт не гармония, изящество или красота, но дисгармония, вбирающая в себя всю «неулаженность и неуспокоенность жизни», победу крайностей над серединой» [3, с.109].

Таким образом, кажется закономерным вывод о том, что вместе с классикой изживает себя и гармония (что, хотя и на иных основаниях, подтверждает и гегелевская модель развития искусства). Однако, если у Гегеля гибель искусства являлась следствием доминирования духа, то в ситуации 20-го века утверждается приоритет абсурдно-хаотического потока, гармония критически переосмыляется и преодолевается. При этом прослеживается следующая закономерность: в философии переход от классических системосозидающих структур происходит перед лицом новой проблемной реальности безболезненно и почти закономерно, тогда как иную картину являет собой развитие культуры вообще и поэзии в частности, поскольку поэтическое мышление является мышлением принципиально иного рода. «Поэзия имеет своей целью заново открыть более «плотный», сущностный мир и таким образом является формой познания принципиально, или онтологически, иной» [4, с.163]. Тут действуют законы, выявить которые возможно через обращение к гармонии: «скрытая гармония лучше явной» (Гераклит). Поэзия имеет дело с такими формами бытия, в которых осуществляется «тайная свобода», и поэт утверждён в статусе «сына гармонии». В поэзии оказывается невозможным «порвать» с гармоничностью, не определять своё творческое бытие по отношению к ней. И хотя «порядок мира тревожен, он – родное дитя беспорядка...», хотя культура перестаёт быть «заключением хаоса», при всём при этом дисгармония, вбирающая в себя всю неулаженность и неустроенность жизни, предстаёт как явление, существующее лишь на фоне гармонии, а не как сменяющее, и тем более – отменяющее гармонию. Тайна гармонии не перестаёт тревожить поколения эпохи деконструкции, эпохи «кризиса гуманности», а потому своеобразным доказательством первичности гармонии является само существование поэзии – явления, в котором действует особая логика, основа которой может, по слову А.А.Блока, «не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо».

Таковы основания наших собственных представлений о сущности поэзии, классики и гармонии. Однако, в современной культурно-художественной ситуации трактовка классической парадигмы осуществляется в русле двух полярных направлений. Так критическое, негативное отношение к классике, связанное с отвержением прошлого художественного опыта берёт свой исток в философии Ф.Ницше, отвергавшего всё обращённое к традиции как идолопоклонство. Это отношение было унаследовано эстетикой 20-го века. Ортега-и-Гассет писал о греческой и римской цивилизации как сфере не образцов и ценностей, а лишь «назидательных ошибок» [5, с.147]. Р.Барт, утверждая, что «отныне прежние ценности не передаются новым поколениям», протестует против всего устойчивого, закреплённого традицией, и ратует за «бегство вперёд» как за единственный якорь спасения» [6, с.495].

Описанные идеи формируют постструктуралистский комплекс представлений, в основе которого – иррационализм, неприятие концепции целостности, пристрастие ко всему нестабильному, противоречивому, фрагментарному и случайному. Постструктурализм проявляется как утверждение принципа «эпистемологического сомнения» по отношению ко всем «позитивным истинам», установкам и убеждениям. Гармония, мыслимая как коррелят Абсолюта, утрачивает право на существование. В данной ситуации, как отмечает киевская исследовательница Т.Денисова, «мир и человек утратили смысл, осталась лишь какофония смеха, фантасмагория, диковинная смесь трагического и комического, своеобразная буффонада, фарс. Гармония становится привилегией сумасшедших...» [8, с.20]. При этом положение внутри самого постмодернизма достаточно сложное, требует глубокого осмысления и не допускает упрощённых псевдогармонических трактовок, аналогичных мыслям Р.Иванчука: «Антагонистического противоречия между традицией и новаторством не было никогда, всегда между этими категориями существовала гармония» [9, с.60-61].

Наряду с радикальным отказом от классических ценностей развиваются суждения, предполагающие не «перечёркивание классики, а её включение в резко расширившееся пространство культуры 20-го века – включение, напоминающее участь геометрии Евклида после открытий Лобачевского» [7, с.19]. Лозунг о том, что классика живёт в вехах утрачивает при этом свою юбилейную плакатность.

Нам представляется, что гармонирующая тенденция современной культуры проявляется в связи с актуализацией бахтинского наследия.

Интересно отметить, что бахтинская идея диалога явилась фундаментальной и для концепции «диалога культур» В.С.Бибилера, и в то же время, была воспринята как созвучная идеям постмодернизма. Ситуация, возникшая в связи с восприятием наследия Бахтина на Западе, противоречива

и нуждается в специальном исследовании. Мы же попытаемся осветить некоторые ключевые с нашей точки зрения моменты.

Как считает В.Л.Махлин, «Бахтин – не модернист, но в то же время со-временник, современность которого адекватна (сравнительно) уровню понимания и «сквозной умонастроенности» постмодернизма» [10, с.210]. При этом, хотя сам феномен постмодернизма находится в стадии осмысления, и порой воспринимается лишь как «влиятельная фикция» (В.И.Тюпа), тем не менее, в качестве устойчиво постмодернистских понятий выступают следующие: «мир как текст», «пародийный модус повествования», «кризис авторитетов», «авторская маска». Для постмодернистского видения (скорее даже чувствования) характерно восприятие мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ориентиров, как мира децентрированного, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов. Опора постмодернизма на теорию и практику постструктурализма в некоторой мере может прояснить генезис «родства» теории Бахтина и постмодернистской ситуации в культуре. Специфичность восприятия Бахтина французскими структуралистами, и в частности Юлией Кристевой, «открывшей» Бахтина для Запада, привело к тому, что Бахтин был интерпретирован, по замечанию С.С.Аверинцева, «с точностью до наоборот», превратившись в «интеллектуального двойника» Барта или Фуко. Так, по Кристевой, сущностью диалога является «принципиальный разрыв с нормой», сущностью поэтического слова – «формой всякой подрывной деятельности и продуктивного спора», а сущностью творчества, авторства – «анонимность, отсутствие, пустое место, позволяющее осуществиться структуре как таковой» [Цит. по: 10, с.257-258]. Работы Ю.Кристевой, как отмечает В.Л.Махлин, «с особой ясностью освещают и всю ситуацию постмодернизма в его самопротиворечивости и несовпадении с собой» [10, с.218].

Кризисный характер постмодернистского сознания уходит своими корнями в эпоху ломки естественнонаучных представлений рубежа 19-20-го веков, когда был подорван авторитет позитивистского знания и рационального обоснования ценностей культурной традиции. Сама апелляция к здравому смыслу, столь типичная для критической практики идеологии Просвещения, стала рассматриваться как наследие «ложного сознания». Именно здесь и обнаруживается продуктивная взаимосвязь теории бахтинского диалогизма и западного постмодернизма. Сущность этой связи в том, что у Бахтина, философа неклассического, уже в его ранней работе «К философии поступка» вырабатывается особое отношение к классической рациональности. Характер этого отношения можно определить как диалогический. Существенно то, что в этой работе оформляется сам диалогический принцип (хотя термин «диалог» ещё отсутствует): «Пусть я насквозь

вижу данного человека, знаю и себя, но я должен овладеть правдой нашего взаимоотношения, правдой связующего нас единого и единственного события, в котором мы участники...» [11, с.94-95].

Формула бахтинского диалогизма выводит за пределы традиционной альтернативы: или традиционализм, или антитрадиционализм. Мышление «от противного», альтернативное отталкивание от гуманистической классики приводит, как показано в различных работах Бахтина, не к преодолению, а, наоборот, к заимствованию, к бессознательному воспроизведению отрицаемого и выталкиваемого.

Бахтин, настаивая на потенциально опасном, кризисном характере классического рационализма, называя его «роковым теоретизмом», в то же время показывает, что тот самый «теоретизм», с которым он полемизирует, потенциально больше, богаче, чем он был в себе. Анализируя работу «К философии поступка», В.Л.Махлин осмысляет феномен «кризиса авторства» и отмечает следующее: «И вот то самое, что в ранней эстеziологии Бахтина называется «избытком видения», которым располагает каждый из нас по отношению к другому как к другому именно, – этот «избыток» и становится «авторством» – «радикально новой авторской позицией», как сказано в книге о Достоевском, – когда оказывается возможным осуществить не деконструкцию классически-метафорического разума, но положительное (точнее, амбивалентное) преодоление его же ограничений посредством диалога с «участным мышлением» классического рационализма, абстрактным «самосознанием которого и был «теоретизм» [12, с.78].

Все это позволяет сделать следующий вывод: актуальность бахтинской мысли на Западе эпохи постмодернизма состоит в попытке реализации бахтинского типа мышления применительно к современной ситуации.

В то же время, осуществление формулы бахтинского диалогизма в рамках культуры постмодернизма предстаёт как наметившаяся тенденция и лишь одна из сторон влияния бахтинского «голоса» на Западе. Нам же думается, что близость бахтинских идей самому духу постмодернизма в том, что для Бахтина представляло ценность всё то, что противостоит каноничности, заданности, иерархическому порядку и враждебно всяким догмам. Это и полифонический роман, и разноречие романизированной литературы, и карнавальнЫй смех с его весёлой относительностью, и гротескный реализм в его противопоставленности классическим образцам изображения человеческого тела.

Таким образом, бахтинское амбивалентное преодоление монологизма подводит к проблеме «Бахтин и классика» (При этом понятие «классика» выходит за пределы предложенной М.К.Мамардашвили дихотомии классического и неклассического типов мышления или рациональности [См.: 13]). Речь идёт о классике как парадигме художественного сознания и видения мира.

Ю.Ю.Гаврилова, автор диссертации «Содержание понятия «литературно-художественная классика» отмечает, что в осмыслении понятия «классика» обнаруживается «особый методологический перекрёсток, который оформляется в виде проблемы: возникает ли художественное произведение именно как классическое, то есть является ли оно таковым по своему происхождению, или же качество классического проявляется только в исторической перспективе – так сказать, а posteriori?» [14, с.2]. Исследовательница отмечает, что наиболее продуктивной оказывается такая методологическая позиция, которая совмещает оба подхода, когда «принципиальную значимость приобретают – одновременно – две описанные выше методологии, и классика воспринимается как бы с двух не сводимых друг к другу точек зрения (так сказать, и в «present continuous» и в «present indefinite»). Именно такая исследовательская установка присутствует, прежде всего, в работах И.Ю.Подгаецкой, Н.К.Гея, А.В.Михайлова. Представленное в этих работах понимание классики объединяет в себе и её конкретно-историческую реальность и нечто, существующее всегда как сейчас» [14, с.4].

Основываясь на этой позиции, мы попытаемся оценить степень классичности Бахтина.

Особый свет на ориентацию Бахтина в дихотомии классическое – неклассическое проливают его характеристики классического и романтического героев, данные в трактате «Автор и герой...». Если романтический герой «ответственно начинает ценностно-смысловой ряд своей жизни» и для него, «скитальца, странника, искателя» важна исключительно ценность идеи, то герой классический воплощает в себе ценности судьбы, рода, семьи: «Я не начинаю жизни... я могу поступать и оценивать на основе уже данной и оцененной жизни, ряд поступков начинается не из меня, я только продолжаю его... я связан неразрывным отношением сыновства к отчеству и материнству рода» [15, с.231].

Анализируя контекст приведённых высказываний, В.Е. Хализев в статье «Ценностная ориентация М.М. Бахтина и его духовная драма» делает вывод о том, что «лушкская «любовь к родному пепелищу» и «отеческим гробам» <...> запредельна ценностной ориентации мыслителя. Обособиваемый им поступок не только не является связующим звеном между прошлым и будущим, но даже, можно сказать, склонен рыть яму между ними. Бахтинская ответственность, к сожалению, не простирается на ценности прошлого, остаётся к ним безучастной» [16, с.14].

В другой статье В.Е.Хализева – «Наследие Бахтина и классическое видение мира» определения существенно смягчены. Вновь опираясь на ранние работы Бахтина, автор отмечает, что релятивизм Бахтина не отменяет актуальности идеи приобщённости человека к глубинным универса-

лиям бытия: «Исследования Бахтина, начиная со второй половины 1920-х годов, пронизаны и насыщены «неклассическими токами» пришедшими в его интеллектуальный мир из прошлых столетий. Но их мирозерцательный фундамент составляет классический тип видения мира, причастность к которому заявлена в ранних работах «К философии постушка», «Автор и герой в эстетической деятельности» [17, с.12].

Должно быть, такие колебания в оценках предопределены неоднозначным отношением к классике самого Бахтина. С одной стороны, его претензии к классике довольно существенны. Классические образцы, являясь, по словам Бахтина, символами официальной культуры и вмещаая в себя лишь «малый опыт специфической части человечества, заинтересованной в стабильности», не способны выразить «память противоречивого бытия и уловить подлинный голос «всеобъемлющего целого» [18, с.77]. С другой стороны, такой взгляд на проблему классики вряд ли является её абсолютным отрицанием, поскольку Бахтин признавал, что «трагедии, Шекспир – в плане официальной культуры – корнями своими уходят во внеофициальные символы большого народного опыта» [18, с.77] (оттуда, надо полагать, берёт исток и пушкинская «любовь к родному пепелищу»). Характерно, что в этом наброске Бахтин противопоставляет классические образцы не романтическим, а «большому опыту», который заинтересован в «смене больших эпох (большом становлении) и в неподвижности вечности <...>. В большом опыте всё живо, всё говорит, этот опыт глубоко и существенно диалогичен» [18, с.77]. Именно включённость в диалог классической и неклассической парадигм преодолевает их разрыв и полное обособление. Поэтому особенно показательно соотносённость у Бахтина классического и романтического типов «афористического мышления» и диалога голосов-идей в их нередуцированной личностности: «В литературе классицизма и Просвещения выработался особый тип афористического мышления, то есть мышления отдельными закруглёнными и самодостаточными мыслями, по самому замыслу своему независимыми от контекста. Другой тип мышления выработали романтики. Достоевскому эти типы мышления были особенно чужды и враждебны. Его формообразующее мировоззрение не знает безличной правды, и в его произведениях нет выделенных безличных истин, в них есть только цельные и неделимые голоса – идеи, голоса – точки зрения, но и их нельзя выделить, не искажая их природы, из диалогической ткани произведения» [19, с.303-304].

Бахтинский способ мышления конгениален «достоевскому», поэтому можно утверждать, что у Бахтина связь классического и неклассического, «прошлого» и «будущего» – это не связь общей родовой жизни и новой индивидуальности, это диалогическая связь личностей – межличностная связь. Выступая против абсолютизации любой отдельной – классической, к примеру, – эпохи, Бахтин в то же время настаивает на диалогических свя-

зях различных эпох в «большом времени». Поэтому бахтинская «классичность», вовлечённая в диалог, оказывается шире предложенных В.Е.Хализевым дефиниций: «Даже прошлые <...> смыслы никогда не могут быть стабильными – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога» [20, с.373]. «Любовь к родному пепелищу» и «устремлённость к абсолютно новому», к смысловому будущему не взаимоисключают друг друга, но освещаются идеей диалога как встречи самостоятельно звучащих голосов. При этом существенны «векторы» голосов, их устремлённость не к разрыву, но – навстречу друг другу. Однако, движение навстречу не предполагает слияния голосов, их растворения и неузнаваемости. Нераздельность и неслиянность голосов может быть помыслена как контрапункт – особого рода противоположность. Эта диалогическая противоположность, конфликтность, борьба происходит в пределах и в соответствии с законами единой тональности, где возможно достижение согласия и гармонии.

Примером такого контрапункта может быть и продуктивная взаимосвязь между «классической» эстетикой Гегеля и «неклассической» – Бахтина. Эстетика Гегеля – вершинное выражение классической философии, явилась утверждением ценностей новой, посттрадиционалистской эпохи, но утверждением, возникающим не на пустом месте (не в «ценностной пустоте»), но на фундаменте «большой памяти» – того, что «возвращается вечно, и в то же время невозвратно». Классическая философия Гегеля проясняет единство различных «больших эпох» и двух классик: античной и новоевропейской. Гегель не только осмысляет гармонию античной классики как высшее достижение искусства, но осмысляет классическую гармонию как идеал, в свете которого рассматривается вся история искусства, в том числе и неизбежная, в логике Гегеля, смерть его классической формы.

Бахтин же, принципиально «антигегельянский» и «неклассический», признаётся: «Я же во всём слышу голоса и диалогические отношения между ними» [20, с.372]. Называя диалектику Гегеля монологической, Бахтин в то же время указывает на её генезис, позволяющий помыслить монолог и диалог глубинно объединёнными: «Диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу *личностей*)» [20, с.364]. В эстетике Бахтина «большие эпохи» взаимодействуют именно как личности, вовлечённые в диалог, «регулятивной идеей» которого являются согласие и гармония: «Во всём, чем человек выражает себя вовне (и следовательно, для «другого»), – от тела до слова – происходит напряжённое взаимодействие «я» и «другого»: их борьба (честная или взаимный обман), равновесие, *гармония* (как идеал)...» [21, с.353]. Гармония, выступая как идеал, противостоит здесь не борьбе, но застывшей и усвоенной внешней форме выражения себя вовне, «полному и мёртвому равновесию, где нет

живых «я» и «другого», их живого и длящегося взаимодействия. Противоположны этой мёртвой форме «благообразия» и гармония (любовь), достигаемые на основе общей цели, *свободного* согласия в высшем («золотой век», «царствие божие» и т.п.)» [21, с.353].

Гармония как идеал и гармония-любовь обнаруживает глубинную «всеоживляющую связь» личностных содержаний и по отношению их друг к другу, и по отношению к высшему смыслу, а потому гармония может быть помыслена как фундамент, на котором основываются, пересекаясь друг с другом, всеобщий смысл и индивидуальное своеобразие различных явлений человеческой жизни, человеческой культуры. Гармония фундаментальна как единство, не устраняющее, но предполагающее и согласующее противоположности, обеспечивающее взаимопонимание столетий и тысячелетий, нравов, наций и культур. И если, по слову А.В.Михайлова, «фундаментом культуры в каждый исторический момент жизни народа» является классика, то важно осознать, что это не какой-то отдельный этап, но – установка сознания, воля к встрече разных личностей («всякое целое <...> в какой-то мере лично» – Бахтин) на той «духовной глубине», которая открывается в произведении искусства.

Цитированная литература

1. Хализев В.Е. Классическое видение мира и культурно-художественная ситуация XX века // Классика и современность. – М., 1991.
2. Бройтман С.Н. Блок и Пушкин. (К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности) // Литературное произведение: слово и бытие. Сб. научн. трудов к шестидесятилетию М.М.Гиршмана. – Донецк, 1997.
3. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – М., 1992.
4. Палиевская Ю.В. Структура – фактура // Терминология современного зарубежного литературоведения (страны Западной Европы и США). Справочник. Вып.1 / ИНИОН РАН. – М., 1992.
5. Ортега-и Гассет Х. Нищета и блеск перевода // Онтологическая проблематика языка в современной западной философии. (Сборник переводов). – М., 1975. – Ч.1-2.
6. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.В.Косикова. – М., 1989.
7. Величковский И.С. Культура как полагание смысла // Одиссей. Человек в истории. – М., 1989.
8. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і час. – 1995. – № 2.
9. Іванчук Р. Літературні баталії та мистецька гармонія // Слово і час. – 1995. – № 8.

10. Махлин В.Л. Наследие М.М.Бахтина в контексте западного постмодернизма // М.М.Бахтин как философ / Ред. сост. С.С.Аверинцев, Ю.Н. Давыдов, В.Н. Турбин. – М., 1992.
11. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. – М., 1986.
12. Махлин В.Л. Михаил Бахтин: философия поступка // Философия и жизнь. – М., 1990. – №6.
13. Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия в современном мире. Философия и наука. – М., 1972.
14. Гаврилова Ю.Ю. Содержание понятия «литературно-художественная классика». – Автореф. дисс. ... канд. филол.н. – Донецк, 1996.
15. Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – Киев, 1994.
16. Хализев В.Е. Ценностная ориентация М.М.Бахтина и его духовная драма // Вестник МГУ. – Филология. – 1995 – №6.
17. Хализев В.Е. Наследие М.М.Бахтина и классическое видение мира // Филологические науки. – 1991. – №5.
18. Из наследия М.М.Бахтина // День поэзии. – М., 1981.
19. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
20. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
21. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1996. – Т.5.

Анотація

Статтю присвячено проблемі взаємодії та кореляції понять «гармонія», «класичне», «некласичне». Стверджується думка про те, що класика – не локальний етап, а фундамент культури, що є актуальним на всіх етапах її розвитку.

Annotation

The present article is devoted to the problem of the interaction and the correlation of the notions of «harmony», «classical» and «non-classical». It is stated, that classic is not a separate stage. Being a basis of culture, it appears to be significant for all stages of its development.

Стаття поступила в редакцію 8.12.2001

Стаття надійшла до редакції 8.12.2001

ПРОБЛЕМА СЛОВА В ЛИРИКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Как и у других поэтов серебряного века, слово в лирике Вяч.Иванова – предмет напряженной рефлексии, многостороннего осмысления, направленного как вовнутрь, для уяснения его состава, взаимоотношений его элементов, так и вовне, для соотнесения его с иными, сходными феноменами – с Логосом, с языком. Слово о слове – сквозная тема русского модернизма, и в процессе ее развертывания слово представляется и как онтологическая значимость, и как конкретная, культурная актуальность.

У истоков русского символизма стоит концепция имеславия. Очень характерно, что в основе этой концепции – спор о природе имени Божьего и постулат «Имя Божье есть сам Бог». В этом не только «прозрение связи между Богом, словом и материальным миром» [1, с.137]. По сути, слово здесь оказывается посредником между Богом и созданным Им миром, причем не только материальным, но и духовным. Именно поэтому, по П.Флоренскому, слово – это «бытие, которое больше самого себя» [2, с.46]. Бытийный статус слова определяется именно его сущностной переходностью, многоаспектностью – ведь оно и есть то «отношение явления к ноумену» [3, с.47], именно отношение, т.е. значимое объединение на основе сходства и различия, которое П.Флоренский и называет символом. Потому одна из главнейших интенций русского символизма – Слово-Логос, то есть Божественный разум, выражающий себя в своих творениях. Во всем множестве значений, вытекающих из древнегреческого перевода, не зря акцент делается на моменте творения (ведь это – атрибут Бога). Символ есть эманация Логоса, реальность, в которой он утверждается в этом качестве, – миф.

И тут выстраивается очень четкая закономерность: ведь если «Имя Божье есть сам Бог», то можно сказать, что «В вещи живет имя, вещь творится именем» [3, с.411], откуда следует, что, как пишет А.Ф.Лосев, «символ вещи порождает вещь» [4, с.75]. То есть, слово-символ в этой ситуации можно осмыслить как двунаправленное движение: от вещественной, данной в ощущениях реальности к реальности духовной и обратно – от духовной реальности к вещественной (вертикаль *ad realibus a realiora* предстает как единство восхождения и нисхождения). Слово-символ как раз моделирует эту взаимообращенность двух реальностей, когда нечто вечное, конкретное не пассивно означает кем-то, а само ищет себе имени как способа перевода его в область духа. И, с другой стороны, сущности духовные тоже хотят проявиться, оформиться в конкретное явления матери-

ального мира. Именно потому, как пишет С.Н.Бройтман, символ представляет собой равновесие духовного и материального начала [5, с.240].

Если в слове различать звучание, значение и образ, то символ, в этой логике, есть актуализация «нераздельности и неслиянности» этих трех аспектов, а не просто многозначное иносказание, множество духовных соответствий одной материальной данности. Образ оказывается заложенным и в значении, и в звучании, и потому утверждается как принципиальная множественность.

Для Вяч.Иванова, приверженца данной концепции, слово, безусловно, представляет собой не знак, в смысле произвольности, в самой его материальной данности воплощается смысл. Именно смысловые аспекты ближе всего Вяч.Иванову в древнегреческом Логосе (отсюда рационально-волевой характер его поэзии, отмечаемый, в частности, С.С.Аверинцевым [6, с.298-312]). Нужно сказать, что общесимволистская триада «миф – Логос – символ» в его теоретических построениях проявлена достаточно четко, но, что характерно, с резким смещением хронологического порядка. Ведь Логос в символистском понимании, по-видимому, возникает именно из распада мифологической слитности. У всех символистов (и уж точно у Вяч.Иванова) был на слуху фаустовский перевод начальной фразы Евангелия от Иоанна, где перебираются отдельные варианты, но ни один не признается удовлетворительным. Здесь отрефлектирован и распад мифологического единства, и необходимость найти единство нового качества. Символист воспринимает Логос как некую универсальную модель символа («заданную, но не данную»). У Вяч.Иванова последовательность резко смещена: «В большом всенародном искусстве мы идем тропой символа – к мифу. Большое искусство – искусство мифотворческое. Из символа вырастает искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения, народного и вселенского» [7, с.192]. Поэтическое слово есть именно взаимообращенность мифа, Логоса и символа, восстановление разорванных связей (в этом смысле безусловно актуальна концепция Вл.Эрна, с которым Вяч.Иванов дружил: соразмерность Логосу и символический потенциал он считал критерием мировоззренческой ценности мифа).

Поэтому если у А.Блока основной интенцией было название («только будучи именованным, явление становится подлинно реальным, вочеловеченным», как пишет И.Ю.Искржицкая [1, с.142]), то для Вяч.Иванова более актуальным является означенное, то есть узнавание в явлении каких-то знаменательных сущностей. Очень четко данная закономерность проявляется в цикле «Слоки». Такому знаменующему называнию подлежит лишь то, что проявлено вовне, действительно: «Кто скажет: «Здесь огонь» – о пеще хладном / Иль о древах сырых, сложенных в кладу?» Ясно, что

огонь в пепле был, а в дровах содержится, но сказать «огонь» можно только тогда, когда он горит. Следовательно, значение есть динамический, активный аспект слова. Но именно с этой динамикой связан его онтологический статус: «И кто сказал: «Я есмь», – покой отринул». Бытие, проявляясь вовне, созидает самое себя, а слово является катализатором этого процесса.

Собственно, и рождение слова – означенания в цикле «Слоки» представляется как временное развертывание, динамика смыслов. Вначале оно в будущем: «Кто скажет: «Здесь огонь»...»; затем – в настоящем: «...кто говорит: «Я – сущий»...»; и, наконец, в прошедшем: «И кто сказал: «Я есмь»... Действие разворачивается из будущего к прошедшему, из возможности к совершению. Произнесение слова есть, по сути, утверждение бытия предмета и, следовательно, его самосозидающего и самопроявляющего движения. Но, с другой стороны, как явствует из эпиграфа к одному из центральных стихотворений сборника «Прозрачность», – «*Fio, ergo pop sum*» («Становлюсь, значит не существую»). Следовательно, сам процесс становления еще не есть бытие, а бытие есть результат этого процесса, в котором присутствует память о нем. («Свершается свершитель, / И делается делатель», – смысл видимой тавтологичности этих речений именно в неразрывности деяния, процесса, отраженного в глаголах, и сути, отраженной в однокоренных существительных).

Динамика этого действия, слитого с внутренней сущностью деятеля, и есть поэтическое творчество. Вот здесь и проявляется диалектика наименования и означенания: ««Жрец» нарекись, и знаменуйся «жертва»» – жрец узнает себя в жертве, жертва – в жреце, и это один и тот же человек – поэт.

Все сказанное выше позволяет уточнить тезис о Вяч.Иванове как адепте «имеславия» (об ивановском «имеславии» пишет, например, А.Е.Барзах [8, с.5-60]). Ведь имя есть нечто отдельное, и отсюда, в концепции А.Е.Барзаха, «раздельность», «монадность», непосредственно связанные с идеей микрокосмичности, «зеркальности целого в части» [8, с.7]. У Вяч.Иванова в художественной практике, в отличие от теории, символ вовсе не монада, а медиатор, переход, сопряжение различных сущностей. Слово-символ Вяч.Иванова – «умная медитация жизни, претворяемая в текущее слово, ибо, чтобы стать умным, каждое движение созерцающего духа – в духе дает словесный образ, необходимо возникающий, как волна, что бежит за пароходным винтом» [9, с.130]. Приведенное высказывание П.А.Флоренского относится отнюдь не к поэзии, а к философии, однако сравнение слова с волной, предполагающее наличие внутреннего ритма, сигнализирует, по крайней мере, о моменте перехода от философии к поэзии. И особенность Вяч.Иванова состоит именно в этом привнесении внутренней динамики в символ, происходящий из статичного Логоса, в динамизации Логоса.

Так понятое поэтическое слово существует между бытием и языком, оно поворачивает их лицом друг к другу. Очень симптоматично, что позд-

нее стихотворение Вяч.Иванова «Язык» имело следующие варианты заглавия: «Слово – плоть» и «Поэзия» (с эпиграфом «И слово плоть бысть»). Коль скоро понятия «язык» и «поэзия» оказываются взаимозаменяемыми, можно предположить, что они если не тождественны, то по крайней мере где-то пересекаются. То есть, язык становится внутренне поэтичным в акте творчества. Или еще одно объяснение: «Весь материальный мир – это язык, озаменованный, символический, которым говорит с нами Божество» [10, с.46]. Поэзия является способом озаменования, выявления имен-символов. Но это возможно, если «слово – плоть» (отсюда мандельштамовское «И плоти причастны слова»), то есть каждое слово – нечто живое, телесное. Если слово есть плоть, язык есть поэзия.

«Родная речь певцу земля родная» – эта формулировка, по сути дела, амбивалентна. С одной стороны, она означает, что поэт живет не в реальности, не в жизни, а в языке, и родство тоже осуществляется по языковому принципу. Но с другой стороны, реалии мира воспринимаются поэтом как особый язык («И нащептом дубравным ворожит / Внутренних небом песен мать земная»). Поэзия рождается именно при взаимопроникновении земного и небесного, их «брака». Плод, рожденный от этого брака, – «...словесных гроздей сладость наливная», именно слово-плоть, причастное ко всему мирозданию, к музыке сфер: «Прославленная, светится, звеня, / С отгулом сфер, звучащих издавеча, / Стихия светом умного огня». Снова перед нами взаимопроникновение противоположных начал – ум, свет, огонь; смысл этого словосочетания, в принципе, можно трактовать по-разному («огонь, просветленный умом», «ум, светящийся огнем» и т.д.). Темнота этого словосочетания возникает именно из-за невозможности разделить, то есть создать модель взаимоотношения, потому что перед нами живые стихии, а они не поддаются моделированию, возможна лишь «свадебная встреча», и как результат ее – «вещий гимн, / Творенья духовного предтеча». Таким образом, поэзия, в логике Вяч.Иванова, оказывается предтечей Логоса, а не следствием, как можно было бы ожидать. Вспомним, что искусство как раскрытие «самопознающего Логоса» определял Вл.Эрн [10, с.285]. Логос же он называет «мерным», то есть полагающим меру, предел стихии человеческого духа. Значит, поэзия и есть способ претворения взаимопроникающих стихий – в чаемый Логос.

Понимание феномена слова-плоти дает возможность скорректировать определение поэтики Вяч.Иванова как распредемечивания, развеществления, подмены предмета, эмоции – идеей, смыслом. Специфическую «темноту» Вяч.Иванова А.Е.Барзах объясняет как «результат бескомпромиссного предпочтения предмету и образу – смысла, семантического контрапункта» [8, с.21], как результат «переживания смысла». Но, как писал М.М.Бахтин, «переживание – след смысла в бытии, это отблеск его на

нем» [11, с.108]. Можно, конечно, сказать и наоборот, смотря что считать онтологически первичным, факт тот, что вряд ли смысл можно не переживать и вряд ли возможно бессмысленное переживание. Символ и есть единство осмысленного и пережитого человечеством в человеке. А символ Вяч.Иванова безусловно восходит к платоновскому эйдосу, который предполагает ощущение идеи как живого смысла. И потому Вяч.Иванов не развоплощает слово, не лишает его плоти, а наоборот, оживляет эту плоть, распознавая в ней жизнь скрытых смыслов. Но это жизнь вовсе не предполагает, что «новый, неожиданный смысл продуцируется здесь не звуком, не ритмом, не синтаксисом, но структурой самого смысла» [8, с.7]. О том же говорит М.М.Бахтин: «У Иванова же все идет по логическому пути... Плоть слова, тело слова с его индивидуальностью и ароматом в его стихах не ощущаются» [11, с.377]. Смысловая «игра в бисер» Вяч. Иванова чужда. В становлении смысла присутствуют и ритм, и звук, и синтаксис, не зря С.С.Аверинцев одной из особенностей его поэтики считает «интонационную проработку стиха, осуществляемую средствами как ритмическими, так и синтаксически-пунктуационными» [6, с.37].

Но самое главное – «переживание смысла» предполагает носителя переживания, субъекта. Жизнь же смыслов принципиально вселичностна и межличностна. И, следовательно, она живет лишь в движении с попутным синтезированием различных составляющих. Тропеическое слово, «риторически усложненное извитие словес» [12, с.99-100], связано, по мнению С.М.Бройзмана, «с понятием, различием, рефлексией» [5, с.55]. Рефлексия же предполагает не только вычленение данного единичного феномена, но и восстановление его связей с иными, создание некоего нового единства.

Стихотворение «Улов» представляет собой именно такую сложную метафорическую конструкцию: роща уподобляется храму, завеса храма – апостольскому неводу, невод – песне «у преддверья белого храма». Этот ряд соответствий выстраивается на основе общего признака: нищета, ветхость, разрушение. Но признак, проходя через этот ряд метафор, постепенно видоизменяется, сохраняя глубинную неизменность: то, что в отношении к листьям выглядит нищетой, в приложении к храму оборачивается особым узором, красотой, именно благодаря ей и оказывается возможным увидеть в роще храм. Но красота храма снова оказывается нищетой и разрушением («что рыбарей Господних / Неводы, раздранные уловом»), которые снова превращаются в «священные лохмотья». Снова предельное разрушение материи оказывается сотворением красоты, причем красоты сакральной, максимально приближенной к Божеству. Полной проявленности эта закономерность достигает в песне («золотая, нищая песня»). Признак нищеты как раз и создает циклическую завершенность композиции – песня, как и листья, с которых все началось, оказывается и золотой, и нищей (Ср.: «обнищало листья золотое» – «золотая, нищая песня!»).

Однако это отнюдь не «страшный контраст соответствий», когда одна отвлеченность порождает другую. Природное пространство – осенняя роща – уподобляется церкви. Церковь – второй, идеальный член сравнения. По мере развертывания текста он приобретает реальные очертания: «Дым повис меж белыми столпами, / Над дверьми сквозных узорочий / Завесь». Но к этой реальности тут же снова достраивается невидимый, подразумеваемый план («... что рыбарей Господних/ Неводы...»), по отношению к которой храм уже оказывается совершенно подлинной реальностью. В стихотворении реализуется двойственность метафоры: означаемое оказывается знаком, порождающим другие означаемые. Здесь действует барочный принцип неточных подобий; в риторической конструкции, основанной на метафоре, общий признак не статичен, а сдвигается по мере накопления метафор. Собственно, Вяч.Иванов тоже создает «мерцание символа» (А.Белый), создает конструкцию, осуществляющую это мерцание.

Именно такой бытийный динамический символ дает возможность сконцентрировать и оживить уже отошедшие смыслы. М.Волошин пишет: «Символ – не что иное, как семя, в котором замкнут целый цикл истории человечества, целая эпоха, уже отошедшая, целый строй идей, уже пережитых... Эти семена умерших культур, развеянные по миру в виде знаков и символов, таят в себе законченные отпечатки огромных эпох» [13, с.166]. Творческая интенция поэта направлена на мировой культурный контекст, об этом говорят и В.Я.Брюсов, и М.М.Бахтин: «Ему равно близки все времена и страны, он собирает свой мед со всех цветов... Всем этим разнообразным материалом Вяч.Иванов пользуется с поразительной свободой, чувствуя себя дома в самых различных веках, на всем протяжении мировой литературы и мирового искусства» [14, с.295-296], «Его образы-символы взяты не из жизни, а из контекста отошедших культур... вся его поэзия есть гениальная реставрация всех существовавших до него форм. Вяч.Иванов все время цитирует» [11, с.376-377].

В обоих приведенных высказываниях общим моментом является не просто сам факт обращенности поэта к уже сказанному чужому слову, но свобода, естественность ощущения себя в чужой культуре. Н.Бердяев писал, что «...творчество в новом символизме рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию» [15, с.229]. В случае Вяч.Иванова, пожалуй, нет необходимости говорить о таком разделении, для него характерно ощущение онтологичности культуры и, следовательно, бытийности чужого слова.

Своеобразие отношения Вяч.Иванова к чужому слову заключается в том, что он им отнюдь не пользуется для каких-то личных нужд. Слово, вошедшее в личный творческий контекст другого автора, он изымает из этого контекста и возвращает обратно – в поэзию, в язык, оставляя себе скромную роль посредника.

Чужое слово, становясь общим достоянием, превращается в имя. Так определяет Вяч.Иванов назначение поэта – «Учит он – вспоминать» («Римский дневник»), поэт возвращает к некоей общей основе, к первоначалу. Характерный пример – образ пылающего сердца, сердца-солнца, опорный в книге «Сог ardens», сквозной в творчестве Вяч. Иванова. В цикле «Лира и Ось» этот символ организует сложную семантическую конструкцию: ось колеса – струна Лиры – сердце поэта. Члены этой конструкции, опять-таки, уподоблены друг другу (и тождественны, и различны).

Что стоит за этим уподоблением? Во-первых, в данном случае безусловно актуально то, о чем пишет М.М.Бахтин: «В католических храмах имеются изображения символа сердца. Это сердце Богоматери, пронзенное семью мечами, этот образ перешел в болонскую школу. Его-то и взял Вяч.Иванов» [11, с.379]. Но в том-то и дело, что источник в данном случае не может быть установлен однозначно. В этом символе присутствует святоотеческое учение о сердце как средоточии духовной жизни человека, Богопознания и Богообщения («От Бога в сердце к Богу в небе»). Сходный ряд образов возникает в трактате Г.С.Сковороды «Потоп Змиин», базирующемся на учении Платона: «...солнце есть огненный шар и никогда не стоит, а шар состоит из многих циркулей, будто из колес... Не сердце ли наше горячее было в нас, когда говорил нам на пути?.. А просвещается лицо Божие тогда, когда в сердце солнечной фигуры является Слава Божия» [16, с.166, 168].

Одновременно здесь присутствуют и более близкие контексты: бальмонтовское «Будем как солнце» и собственное уже высказанное прозрение о судьбах символизма: «Не Голкондой волшебных чудес показался им огненный мир, не солнечною лирой... Солнцеподобный, свободный человек оказался раздавленным «данностью» хаоса червем» [7, с.187].

Все эти контексты «припоминает» поэт через символ солнца-сердца. Но и они «припоминают» через поэта свое родство: язычество и христианство (в цикле «Лира и Ось» соприисутствуют Зевс и Бог-Отец), православие и католичество, современные судьбы символизма. Слово-символ становится для них общей порождающей перспективой.

Заметим, что становление символа, его движение через чужие контексты реализуется в конструкции, сходной с той, которая была прослежена при анализе стихотворения «Улов» и которая является основополагающей в творчестве Вяч.Иванова. Это – ряд взаимоуподоблений, метафорическая решетка. Она знаменует присутствие единого во множестве, а множества – в едином, отражение в мире явлений мира сущностей с их одинаковой тайной. Именно так образуется «особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного... и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запределное» [7, с.186]. Это – вершинное проявление слова-символа, но и его глубинная трагедия. Это слово в момент его создания действительно подходит к пре-

делам художественного и даже выходит за его пределы в религиозное, к тому Слову, которое творит миры уже не фигурально, а буквально. Но поэт остается поэтом, и как бы он ни называл себя жрецом и пророком, он всё-таки не может не понимать, что это – лишь еще одна риторическая фигура. Может быть, этим объясняется, что «иератическая речь» Вяч.Иванова сменяется «гуторком», может быть, этим объясняется и его многолетнее молчание. А более чуткий поэт-символист А.Блок написал об этом в стихотворении под символатическим названием «Художник»: «И, наконец, у предела зачатия / Новой души, неизведанных сил, – / Душу сражает, как громом, проклятие – / Творческий разум осилил – убил». В этом трагедия художественного слова: стремясь к тому Слову, которое «в начале было», оно не может осуществить этого стремления, оставаясь в пределах искусства, и в то же время не может перестать стремиться к этому воплощению. Но каждая такая попытка – убийство в своем слове интенции того, которое «в начале было», – и одновременно воспоминание об этом Слове.

Цитированная литература

1. Искрижцкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. – М., 1977.
2. Флоренский П.А. Именславие как философская предпосылка // *Studia Slavica Hung.* – Budapest, 34/1-4.
3. Флоренский П.А. Общечеловеческие корни идеализма // *Богословский вестник.* – 1909. – №4.
4. Лосев А.Ф. Проблема символа в реалистическом искусстве. М., 1976.
5. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2001.
6. Аверинцев С.С. Вяч. Иванов и русская литературная традиция // *Связь времен. Проблемы преемственности в литературе конца XIX – начала XX вв.* – М., 1992.
7. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994.
8. Барзах А.Е. Материя смысла // *Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия.* – СПб., 1995. – Кн. 1.
9. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // *Флоренский П.А. Собр. соч.: В 2 т.* – М., 1990. – Т.2.
10. Эрн Вл. Борьба за Логос // *Эрн Вл. Сочинения.* – М., 1991.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
12. Гофман В. Язык символистов // *Литературное наследство.* – М., 1937. – Т. 27-28.
13. Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
14. Брюсов В.Я. Ключи тайн // *Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т.* – М., 1975. – Т.6.

15. Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. – М., 1994.
16. Сковорода Г.С. Потоп Змиин // Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. – М., 1973. – Т.2.

Анотація

У статті висвітлюється своєрідність рефлексії художнього слова в ліриці Вяч. Иванова – тобто осмислення вербальної структури та взаємодії її елементів, а також співвідношення слова з близькими феноменами – з Логосом, з мовою. Слово – посередник між мовою і буттям, що створює їх взаємозверненість.

Annotation

The article shows the peculiarity of the reflection of artistic word in Vyacheslav Ivanov's lyrics, that is the comprehension of its structure and interaction of the elements, and also the relationship of word with the similar phenomena: logos, language. Word is the mediator between language and life, which constitutes their mutually enriching fellowship.

Статья поступила в редакцию 6.08.2001

Статья надійшла до редакції 6.08.2001

ББК Ш43*(Рос)

Гармаш Л.В.

СИМВОЛ И МИФ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Развитие литературы рубежа XIX – XX веков отличается все возрастающим интересом к мифологизму, увенчавшимся созданием собственной художественной системы, которую принято называть неомифологической. Ведущую роль в этом процессе сыграл символизм. Представители этого литературного направления, в числе которых был и А.Белый, разработали сложную и разветвленную систему символов, которая стала основанием общесимволистского мифа о грядущем обновлении и преобразовании мира.

Как известно, Белому принадлежит одно из ведущих мест в разработке теории символа. Творческие и теоретические поиски Белого были направлены прежде всего на достижение некоего единства внешних и внутренних реалей, т.е. идеи и ее внешнего выражения, ее формы или образа. При осмыслении категории «символ» Белый опирался скорее на гегелев-

скую диалектику с ее тезисом – антитезисом – синтезом, нежели на понятие «синтеза», выработанное Кантом. В первой книге автобиографической трилогии «На рубеже веков» он пишет, что понимает символ как триаду, «где символический образ – конкретный синтез, где теза – предмет натуры, а антитеза – сюжетный смысл...» [1, с.229]. Белый полагал, что «синтез» Канта представляет собой лишь «соположение синтезируемых частей («сюнтитэми» – сопологаю)»... [1, с.201], в то время как он и его единомышленники хотели большего. «...Под «символом» разумели мы химический синтез; разумели «соль», свойства которой не даны ни в *яде* хлоре, ни в *яде* натрии, соль образующих...» [1, с.200].

В более ранней своей работе «Магия слов» автор подробно поясняет свое видение процесса создания символического образа. И здесь ключевым для него является утверждение символа как «неразложимого единства», получаемого в результате «соединения двух предметов» в одном, что составляет для него «цель творческого процесса» [2, с.141]. В другой работе внешняя и внутренняя стороны объекта воплощаются для Белого соответственно в «образ видимости» и «образ переживания», объединение которых в одно целое дает «художественный символ» [2, с.76]. К подобному выводу приходит также современная философская мысль. А.Ф.Лосев пишет, что в процессе символизации не только «смысл некоего предмета переносится на совсем другой предмет», но что при этом «смысл, перенесенный с одного предмета на другой, так глубоко и всесторонне сливается с этим вторым предметом, что их уже становится невозможно отделить один от другого» [3, с.268]. И тут мы видим, что символ понимается ученым не как буквальное сложение двух моментов, а как некое слитное, неразделимое на составляющие его части единство.

Как известно, символ был для символистов связующим звеном между земной и небесной сферами, проводником к сокровенному смыслу бытия. В реальном символисты пытались увидеть некий тайный, скрытый от глаз обыкновенного человека мистический смысл. Символ в качестве посредника должен был обладать свойствами как одной реальности, так и другой. Это позволило бы выявить в конкретном всеобщее, сущностное начало. «Весь универсум, будучи сотворенным, воспринимался как символическое овеществление божественного замысла, который вычитывался художником и через символические образы внедрялся в жизнь. Поэтому каждый отдельный художественный текст в своем содержании органично сочетал узкотематическую, феноменальную сторону и символически заданный онтологический трансцендентальный смысл» [4, с.138]. Хотелось бы напомнить о сходных устремлениях романтиков. Для них важно было в конкретных образах природы выявить бесконечные, вечные понятия. «Природу и идею, – считал Гете, – нельзя разобщать без того, чтобы не разрушить ис-

куства, равно как и жизни» [5, с.428]. Символические образы Шелли сочетают в органическое единство смысловую глубину и пластическую выразительность. В них понятийный и изобразительный планы взаимопроникают друг в друга. «В видимом я всегда ищущу проявления чего-то, лежащего за его пределами...», – писал поэт в одном из своих писем [6, с.156].

Устремленность символа к мировой целокупности порождает многогранность символического образа, бесконечность смыслов, которыми он наделен. Вяч. Иванов утверждал: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» [7, с.141]. Это емкое определение содержит в себе почти все основные характеристики символа. Любое слово, по мнению поэта, может стать символом, если оно «не равно само себе», если за его общепринятым значением скрыт внутренний, эзотерический смысл.

Сопоставляя символ с родственной ему категорией образа, С. Аверинцев отмечал, что «если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути – на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного» [8, с.826].

Стремление к устранению в литературе всего материального в творчестве некоторых западных символистов было доведено до такого предела, что единственно возможным путем проникновения в сущность бытия становилось молчание. А.Белый преодолел установку на невыразимость мира идей, оттолкнувшись от знаменитых слов Ф. Тютчева «мысль изреченная есть ложь» из его стихотворения со знаменательным названием «Silentium!», созданном поэтом еще в 1830 году, т.е. задолго до манифестов как русских, так и западных символистов. Тютчев прав, говорит Белый, только в том случае, если «под мыслью разумеет он мысль, высказываемую в ряде терминологических понятий. Но живое, изреченное слово не есть ложь. Оно – выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы» [2, с.131].

Устремление символистов к запредельной реальности обусловило их отказ от логических форм познания. Оперировав логическими методами познания, считают они, можно понять только материальную действительность. Кроме того, такое познание не будет истинным, так как его результат находится в непосредственной зависимости от метода исследования. Каждый новый метод предлагает не универсальный, а свой собственный, частный вариант решения проблемы. «Подчиняя логику науки одной из

метод, мы неминуемо получаем односторонний взгляд на любой предмет знания» [2, с.28]. «Если знание есть еще и знание смысла жизни, то наука еще не знание. Наука идет от незнания к незнанию, наука есть систематика всяческого незнания» [2, с.29].

Таким отношением к науке А.Белый наделил одного из героев симфоний – магистранта Хандрикова («Возврат»). Несмотря на то, что в течение восьми лет он «бегал в лабораторию» проводить химические опыты, его коллега «сомневался, чтобы точное знание было предметом» дум героя [9, с.214]. В своей речи Хандриков выражает глубокое неверие в науку и результаты любых научных исследований: «Как ни менять коэффициенты и показатели, неизвестное не определится. Все неопределенно. Самая точная наука породила на свет теорию *вероятностей* и *неопределенных* уравнений. Самая точная наука – наука самая относительная» [9, с.232]. В конце концов Белый приходит к выводу, что «современная теория знания должна <...> стать теорией творчества» [2, с.39]. Современный исследователь уточняет, что симвонологию (истолкование символов) надо признать «не «ненаучной», но *инонаучной* формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности» [8, стб.828]. Альтернативой логическому познанию, выдвинутой символистами, послужило познание интуитивное, а причинная связь была заменена символической. Брюсов в статье «Ключи тайн» рассматривал искусство как интуитивную форму художественного познания, как «постижение мира <...> не рассудочными путями» [10, с.110].

В отличие от других символистов, Белый не отказывается от логики полностью. Он «стремится наметить и реализовать в своих исследованиях логику содержательную, которая удерживает в своем определении как количественные, так и качественные моменты» [11, с.44].

Символ не столько даже содержит в себе скрытый смысл, сколько служит проводником к нему, намеком, по мысли Вяч.Иванова, на нечто невыразимое и до конца непознаваемое. «Символ непознаваем», – утверждал и А.Белый. Поэтому сам символ не поддается однозначной и окончательной расшифровке. Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук» [12, с.362].

В.Гофман считал, что в основе понимания поэтической речи символистов лежат такие же принципы, как и в индийской поэзии двани или персидской поэзии суфиев [13, с.65]. Проникнуть в подтекст позволяет тот готовый религиозно-мистический фон, на который художественный текст был спроецирован. Источником символического смысла может быть предание, миф, фольклорная стихия, памятники культуры и т.п. [13, с.66-67]. Существенно важным становится весь контекст творчества писателя или поэта. У каждого символиста обычно складывается своя система символов с установившимся

крутом значений. Не является исключением и А.Белый. Все эти факторы объясняют условность интерпретации символа, необходимость потратить определенные усилия для понимания символистских произведений, непременно требующих активности читателя, его сотворчества.

Отказ от научных форм познания, тотальная символизация, наделение искусства «жизнестроительной» функцией, а символа – онтологическим бытием, отождествление творчества и творения, поиск первоисточков человеческой культуры неизбежно привели символистов к мифу. Искусство в целом приравнялось к мифотворчеству.

Пристальный интерес к проблеме мифологизации творчества символистов ученые начали проявлять с середины 60-х годов. А.Л.Григорьев очерчивает круг предшественников символистов на Западе и в России, анализирует мифы Сологуба (о неуловимой злой «недотыкомке») и блаженной земле Ойле), З.Гиппиус (о ее собственной душе), определяет место древнего мифа в поэзии В.Брюсова, Вяч.Иванова, раскрывает мифологичность творчества А.Блока, А.Белого (на примере повести «Котик Летаев») и Д.Мережковского [14].

Литературоведы обратили внимание на особую конструктивную роль мифа в системе символистского романа, поэмы, драмы. Выявляется мифологическое начало, по мнению С.Д.Титаренко, и в поэтике лирических циклов.

Проблема «мифотворческого» начала в художественной литературе давно уже интересует зарубежных исследователей (М.Элиаде, Н.Фрай, Дж.Кэмпбелла и др.). Среди отечественных ученых необходимо назвать А.Ф.Лосева, Е.М.Мелетинского, В.Н.Топорова и др.

На сегодняшний день в научной литературе определен круг признаков, говорящих о возможности и реальности существования мифа в художественном творчестве. Коренные отличия «неомифологизма» символистов от романтической традиции обращения к мифологическим сюжетам и образам раскрываются в статье З.Минц «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов» [15, с.90-92], а также в работе Д.Максимова «О мифопоэтическом начале в лирике Блока» [16].

Д.Максимов в вышеназванной работе определяет характерные черты мифа нового времени, сопоставляя его с древней мифологией. Он полагает, что их объединяет космизм, универсальный антропологизм, рудиментарный архаизм, предельно обобщенный характер и т.д. [16, с.7]. В то же время мифы, возникающие на рубеже веков, отличаются только им присущими признаками. Это прежде всего субъективность, создание их авторами с помощью мифа второй «моделирующей» действительности, взятой в метаисторическом плане [16, с.6]. Важной чертой «нового мифа» стала его открытость историческому содержанию [15], но в то же время он стремится перенять у древнего мифа его «дологический характер».

Мифотворчество символистов опиралось на философию Платона, натурфилософию Шеллинга, поэзию романтиков, «Фауста» Гете, музыкальные мифологические драмы Вагнера, творчество французских символистов, живопись Бёклина, Клингера, Штука. Особую роль в формировании их мифологических представлений сыграла философия Ф.Ницше и Вл.Соловьева.

Символисты разделяли убеждение Платона в существовании связи между символом и мифом. Пожалуй, наиболее определенно ее выразил Вяч. Иванов. С его точки зрения, символ представляет собой «свернутый» миф, а миф есть «динамический вид (modus) символа» [7, с.184]. Мифологический сюжет рождается в результате движения символов. Такой символ является центральным ядром мифа, его порождающим механизмом. Иванов писал: «К символу же миф относится как дуб к желуду» [7, с.142]. Как желудь несет в себе генетическую память о дубе и способен в него превратиться, так и символ содержит, как в зародыше, «память» о мифе и может развернуться в целостный текст.

Символы понижаются Ивановым в качестве неких смысловых и формально-логических инвариантов, существующих всегда, но сейчас забытых и утерянных. В статье «Поэт и чернь» он пишет, что символы были «исконно заложены народом в души его певцов как некие изначальные формы и категории» [7, с.141]. Такая позиция поэта предвосхищает, как справедливо замечают исследователи, учение К.Юнга об архетипах [16, с.11]. В мифе символисты подчеркивают его объективность, общечеловеческий характер, предельную обобщенность образа. Подобный взгляд разделяют Вяч.Иванов, А.Блок и А.Белый.

Обосновывая теорию символа, Белый исходит из учения А.А.Потебни, считавшего, что «язык есть главное и первообразное орудие мифологии» [17, с.122]. Ученый был уверен в присущей языку метафоричности и показал, «как исконный символизм языка и мифа, определенные отношения образа и значения органически, закономерно и необходимо порождают поэтические тропы...» [17, с.123]. Разделяя подобные взгляды на язык и миф, Белый приходит к выводу, что для возникновения символа слово должно пройти несколько стадий: эпитета, сравнения и аллюзии, в результате чего возникает метафора – символ [2, с.140]. Символ, по его мнению, находится между творчеством поэтическим и мифическим [2, с.141]. Наделенный в процессе творчества «онтологическим бытием», символ «оживает и действует самостоятельно <...> символ становится мифом» [2, с.141]. И наоборот, как писал С.Булгаков, «содержание мифа выражается в символах» [18, с.61]. Способность поэзии к созданию образов, по мысли Белого, является тем неперменным фактором, который обусловил непосредственную связь поэтической речи с мифическим творчеством [2, с.141]. Мифические концепции, считает Б.М.Михайловский, составляют

основу книги А.Белого «Золото в лазури», а в романе «Петербург» «история приобретает характер мифа» [19, с.446].

Наряду с символом миф функционирует как «порождающий механизм в циклообразовании символистов» [20, с.4]. Он служит основным ядром, организующим отдельные лирические стихотворения в единое целое. В предисловии к сборнику «Стихотворения» (1922) А.Белый писал, что его собственное творчество выросло из такого внутреннего ядра. Размышляя о творчестве Блока, Белый одним из первых увидел, что в основе его поэтической трилогии лежит мифологема о Софии-премудрости. По мнению современного ученого, миф о Прекрасной Даме определяет направление развития и характер всего раннего творчества Блока [16, с.24].

Белый устанавливает аналогию между словом, символом, мифом и религией. В статье «Эмблематика смысла» он выражает свое согласие с предложением Вяч.Ивановым разделением символизма на реалистический и идеалистический. При этом Белый уверен, что оба направления в символизме в сущности представляют собой религиозное творчество. Разница лишь в степени осознания этого. В примечании к статье «Смысл искусства» он пишет: «...В реалистической стихии художественное творчество соприкасается явно с творчеством религиозным. Что же касается до идеалистической стихии, то здесь мы имеем дело с тем же религиозным творчеством, но творчеством неосознанным» [2, с.128]. По Белому, любое произведение искусства является мифом и, желает или не желает того художник-символист, всегда надделено религиозным смыслом*. Образцом для него служит древний период существования человечества, период доминирования дологического, нерационального мышления. Тогда, по мнению Белого, процесс мифического творчества выглядел следующим образом: «Слово рождало образный символ – метафору; метафора представлялась действительно существующей; слово рождало миф; миф рождал религию...» [2, с.137]**. Симптоматично, что подобную связь между искусством, мифом и религией усматривает также известный философ начала века С.Н.Булгаков. Он считает, что символ используется одинаковым образом и

* Вопрос о связи религии и искусства занимал внимание А.Белого в течение ряда лет. Высказывания по этому поводу встречаются в его теоретических работах неоднократно. Так, анализируя фундаментальный труд А.Потебни «Мысль и язык», он отмечает, что «слово <...> порождает миф, развивающийся в религию» [21, с.215]. В статье «Смысл искусства» Белый заявляет: «Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла» [21, с.22]. Или в другой своей работе Белый считает нужным отметить: «В.Иванов совершенно прав, когда утверждает за искусством религиозный смысл...» [21, с.343].

** Теория слова – метафоры – символа – мифа нашла своего продолжателя в лице футуриста В.Хлебникова, отмечает Б.Михайловский [19, с.446].

в религии, и в искусстве, тем самым устанавливая «таинственную близость» между этими сторонами человеческого бытия. Миф и символ находятся на грани двух миров, соединяя их в единое целое: «В мифе констатируется *встреча* мира имманентного, – человеческого сознания (как бы мы его ни расширяли и ни углубляли), и мира трансцендентного, божественного, причем трансцендентное, сохраняя свою собственную природу, в то же время становится имманентным, а имманентное раскрывается, чувствуя в себе внедрение трансцендентного» [18, с.58]. Через содержание мифа осуществляется выход человека в божественное бытие. «Миф имеет теургическое происхождение и теургическое значение» [18, с.62].

В ранних прозаических произведениях А.Белого выстроена сложная и глубоко продуманная система символов, тесно взаимосвязанных между собой. С их помощью писатель воплощает в образной форме глубинные мифологические модели. Литературные симфонии представляют собой единое целое и воплощают эсхатологический и одновременно – космологический миф о конце света и рождении нового мира, «Царства Божия на земле».

А.Белый как бы собирает отдельные, разрозненные части мира, соединяет «времен разорванную нить», синхронизируя различные эпохи – мифологическое «время сновидений», когда создавались сказки и мифы, средние века и современность – в единое целое, творя из хаоса жизни новую, гармонизированную вселенную.

Миф, воплощенный писателем в симфониях, останется актуальным для Белого и получит дальнейшее развитие в его зрелом творчестве. Так, в «Кубке метелей», особенно в заключительных сценах, намечается выход к сюжету и образной системе повести «Серебряный голубь», в которой действие развивается в секте «голубей». Главные герои романов писателя продолжают нести в себе черты, дающие основание для сопоставления их с основными ипостасями раннего мифа Белого (Христом, Вечной Женственностью и Змием). В преображенном виде этот миф лег в основу поэмы «Христос Воскрес», где Жена, облеченная в солнце, предстала в образе России – «Богоносицы, побеждающей Змия...» [22, с.444], и после столетий господства хаоса, озаменованного вселенскими катастрофами, соединяющейся с воскресшим Христом. Таким образом, симфонии оказали значительное воздействие на все творчество Андрея Белого, послужив исходным импульсом для его художественных открытий.

Цитированная литература

1. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3 кн. – М., 1989. – Кн.1.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
3. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.

4. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. – М., 1940.
5. Гете И.В. Собрание сочинений: В 10 т. – М., 1980. – Т. 10.
6. Шелли П.Б. Письма, статьи, фрагменты. – М., 1972.
7. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994.
8. Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – Т.6.
9. Белый А. Симфонии. – Л., 1991.
10. Брюсов В.Я. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1973. – Т.6.
11. Чистякова Э.И. О символизме Андрея Белого // Вестник Моск. ун-та. Сер. философия. – 1978. – №3.
12. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
13. Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. – М., 1937. – Т. 27/28.
14. Григорьев А.Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. – Л., 1975.
15. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. – Тарту, 1979. – Вып. 459.
16. Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. – Тарту, 1979. – Вып. 459.
17. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976.
18. Булгаков С. Свет невечерний. – М., 1994.
19. Михайловский Б.В. Избранные статьи о литературе и искусстве. – М., 1969.
20. Титаренко С.Д. Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания. – Кемерово, 1996.
21. Белый А. Арабески: Книга статей. – М., 1911.
22. Белый А. Собр.соч.: Стихотворения и поэмы. – М., 1994.

Анотація

У роботі висвітлено проблему символу та міфу в інтерпретації одного з найбільш видатних представників символізму в російській літературі – Андрія Белого. Визначено їх місце у ранній творчості письменника. Дану проблему розглянуто як невід’ємну частину філософсько-естетичних пошуків, що відбувалися в мистецтві на початку ХХ століття.

Annotation

The article is devoted to the problem of symbol and myth interpreted by one of the most outstanding symbolists of Russian literature – Andrey Belyi.

Their importance for the early works of the writer is defined. This problem is considered as the essential part of the philosophical and aesthetical search in art at the beginning of the XX century.

Статья поступила в редакцию 29.08.2001

Статья надійшла до редакції 29.08.2001

ББК Ш43 (4Рос)(=411.2) 6*8 Ахматова 4

Заславская Н.В.

ПРОБЛЕМА ФРАГМЕНТА В ТВОРЧЕСТВЕ А.АХМАТОВОЙ

Творчество А.Ахматовой изучено достаточно глубоко, но тем не менее вопрос о жанровой природе её лирики и сегодня ещё остаётся открытым. Многие исследователи подчеркивают отсутствие в её поэзии формальной традиционности (несмотря на поразительную чуткость к поэтической традиции), обращая внимание на «безразличное отношение Ахматовой к внешним поэтическим канонам» [1, с.58]. Впрочем, то же самое можно сказать и обо всей поэзии новейшего времени, ориентированной прежде всего на личностное единство, индивидуальность автора и специфичность её воплощения в тексте. Развитие индивидуального начала, яркость его стилевых проявлений трансформируют жанр, оставляя за ним функцию быть хранителем «памяти искусства», связывать личность с культурной традицией прошлого. Возникает новый тип целостности, подчиненный цели адекватного художественного воплощения авторской личности во всей её сложности.

Таким образом, вопрос о жанровой природе художественного произведения, созданного в новейшее время, оказывается тесно связанным со стилевыми особенностями авторской индивидуальности, более того, зависимыми от него. Поэтому, говоря о жанровой природе ахматовской лирики, необходимо помнить, что она (Ахматова) обрела свою творческую манеру именно во время слома канонов, трансформации жанровой системы лирики как таковой.

По общему признанию, в основе жанрово-стилевой манеры стихотворений Ахматовой лежит фиксация мига, момента, мгновения, что делает лирическую миниатюру близкой к дневниковой записи, реплике диалога. Говоря о «малой форме» в поэзии, Н.Гумилёв отмечал, что «она создает впечатление непринужденного дневника, и за ним так легко увидеть лицо самого поэта, услышать интонацию его голоса». (Вообще же поэтизация мига была чертой сначала романтической, а потом и общемодернистской

поэтики, передающей кризисное состояние рубежа веков, когда более явно обозначилась преходящесть всего в мире.)

В.Виноградов определил ахматовскую поэзию именно как «неповторимость разорванных миггов», «эмоциональных эвфемизмов», «загадочную недоговоренность» [2, с.400]. Понятной в таком случае становится ахматовская фраза: «Начинать совершенно все равно с чего: с середины, с конца или с начала» [3, с.253]. Отрывочность, безначалие, пропуск текстовых единиц – вот характерные особенности её лирической конструкции. Художественный текст освобождается от рамок канона, нарушается привычное построение произведения. И тем не менее принцип целостности остается ненарушенным, её залогом становится внутреннее сознание законченности незаконченного, самодостаточности фрагментарного. Ахматовскому пониманию целостности могло быть столь близким утверждение С.Ваймана: «Не только по сути, но и по форме целостность ничего общего не имеет со скучной монолитностью; нередко она калейдоскопична, а то и вовсе открыто фрагментарна» [4, с.81].

Система намеков и недоговоренностей делает лирическую миниатюру Ахматовой «фрагментом более обширного целого, читателю неизвестного» [5, с.103]. Стилиевые элементы активно влияют на жанр, становятся жанрообразующими, и в лирике Ахматовой создается особое жанровое образование – фрагментарная лирическая конструкция.

Говоря о фрагментарной форме у Ахматовой, необходимо, прежде всего, определить статус фрагмента в жанровой системе. В современном литературоведении фрагмент как жанр воспринимается уже практически без оговорок. Формирование фрагмента связывается с изречением и афоризмом, его развитие – с творчеством иенских романтиков, а утверждение как самостоятельного жанра – с именем Шлегеля, который так определяет основную особенность фрагмента: «Фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу» [6, с.300]. Не имея начала и конца, шлегелевские фрагменты кажутся отрывочными, составляющими «цепочку нереализованных замыслов» [7, с.15], это «не отдельные сентенции и мысли, но сжатые статьи, характеристики, рецензии» [7, с.17]. Созданная Шлегелем жанровая модель фрагмента тяготеет к афористической определенности и смысловой замкнутости, но тем не менее не остается абсолютно обособленной от окружающего мира благодаря заложенной в ней диалогичности, присущей внехудожественной прозе. Такая модель фрагмента (фрагмент-трактат, фрагмент-статья), представляющая собой, говоря словами М.Бахтина, «познавательное событие» [8, с.25], не может быть без определенных изменений перенесена в эстетически значимый мир поэтического произведения, чуждый афористической однозначности и смысло-

вой замкнутости и «отрешенный от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово» [9, с.98].

До Ахматовой в русской литературе такую работу вели Тютчев и Фет. Но, говоря о тютчевских опытах в этом направлении, Ю.Тынянов связывал появление фрагмента в русской литературе 19 в. с разложением монументальных форм 18в. и преодолением кризиса жанров в поэзии века 19-го.

Новое рождение фрагмента в творчестве Ахматовой связано не столько с трансформацией жанровой системы лирики в европейских литературах 20 в., сколько с особым характером поэтического переживания «мига» в её лирике. Ахматовский фрагмент становится жанровой структурой лирического текста, открытого композиционно и одновременно стремящегося к смысловой завершенности. Таким образом, поэтика «недоговоренности», «отрывочности», «разорванности» является жанрообразующим элементом, который размыкает замкнутую структуру мига и переводит лирическую миниатюру в «разомкнутую конструкцию». Рамки стихотворения стираются, фрагменты тянутся друг к другу, образуя цикл внутренне связанных между собою стихов.

Одним из основных приемов, создающих иллюзию отрывочности, является использование в начале стихотворений союзов *а* и *и*, часто им предшествует многоточие, позволяющее воспринимать такое стихотворение как продолжение дневниковой записи, разговора. Такие зачины характерны для всего творчества Ахматовой и встречаются достаточно часто:

И когда друг друга проклинали

И снова осень валит Тамерланом

...А там мой мраморный двойник

...И кто-то во мраке деревьев незримый

И с тобой, моей первой причудой

...Где на четырёх высоких лапах

и т.д.

Не редкость и стихотворения с таким же оборванным концом («Сказал, что у меня соперниц нет», «Нам встречи нет. Мы в разных станах», «Я была на краю чего-то», «А все, кого я на земле застала» и т.д.)

Некоторым в разное время написанным стихотворениям Ахматова сама дала название «Отрывок» («И кто-то во мраке деревьев незримый», «...И мне показалось, что это огни»), несмотря на то, что они являются внутренне (по смыслу) и внешне (по форме) законченными.

Очевидно, что фрагментарная форма, отрывочность стихотворения мнимая, предусмотренная изначальным замыслом. «Фрагмент узаконяет как бы внелитературные моменты; «отрывок», «записка» – литературно не признаны, зато и свободны», – писал Тынянов о фрагменте в своей статье о

Тютчеве. И тут же добавлял: «Небрежность Тютчева – литературна» [10, с.44]. То же можно сказать и о «небрежности» Ахматовой. «Неотделанность» в таком случае может рассматриваться как «эстетический факт». Здесь же следует вспомнить, что сама по себе фрагментарность, когда она не была особым способом построения для раскрытия специфической «стиховой темь», осознавалась Ахматовой как явная недоработанность и «отсутствие сконцентрированности» [11, с.39]. Такой фрагмент становился у неё предметом выделки. Преодоление подобного рода фрагментарности заключалась для Ахматовой в поисках точности, «т.е. точности художественной, как некоего поэтического открытия» [12, с.114] («...И ещё важнее, чтобы каждое слово в строке стояло на своем месте, как будто оно там уже тысячу лет стоит... Это очень трудный путь» [3, с.253]). Эту точность, особенно необходимую Ахматовой, если учесть своеобразие «не прояснённого до фабулы» [13, с.144] сюжета её стихотворений, она реализовала в своих лирических миниатюрах.

Не случайно Ахматова, анализируя «Каменного гостя» А.С.Пушкина, написала: «Головокружительная краткость <...> очень характерна для Пушкина. Маленькая трагедия подразумевает очень большую предысторию, которая благодаря чудесному умению автора уместается в нескольких строках, там и сям вкрапленных в текст. Всё уже случилось где-то там, за границами произведения: любовь, ненависть, предательство, дружба» [14, т.2, с.126]. В творчестве Пушкина Ахматова находила те черты, которые объясняли особенность её собственного художественного мира.

«Головокружительный лаконизм» у Ахматовой – это не столько манера, сколько стиль, индивидуальный поэтический почерк. И опять можно говорить о том, что средства стиля становятся жанрообразующими. Содержание лирического высказывания становится шире и глубже слов. Максимально возможная сжатость пространства стихотворения и минимум открытой информации предполагают необычайную в такой ситуации глубину подтекста, выраженную в самом тексте лишь как итог. Миг в таком фрагменте сконцентрирован, эмоционально напряжен, насыщен психологизмом. Прекрасной иллюстрацией к этому утверждению может служить стихотворение Ахматовой, написанное в 1910г. и включенное позже в «Вереницу четверостиший»:

И скупо оно и богато,
То сердце... Богатство тай!
Чего ж ты молчишь виновато?
Глаза б не глядели мои! [14, т.1, с.240].

Принципиальное безначалие, отрывочность композиции являются здесь определяющими. Кажущаяся пустота паузы, выраженная многоточием, на самом деле целый рассказ о событии, оставшийся в затекстовом пространстве стихотворения. Тем более остро и напряженно раскрывается

драматический конфликт, отражаются отношения лирических героев. Всего четыре строки – и уплотнённый итог завершённого события. Заканчивающееся эмоциональным, исключительно разговорным, возгласом, стихотворение превращается в отрывок случайно услышанного разговора. «Психологические черты, за которыми стоит душевная повесть, даются при этом с большой экономией средств при максимальной выразительности – как в отдельных словесных формулах, так и в общей структуре стихотворения» [13, с.102].

Соотношение проявленной в слове информации и непроявленного (скрытого) подтекста или затекста и есть тот фундамент, на котором строится весь ахматовский фрагмент. Слово становится в нём особенно значимым, т.к. несёт в себе непроявленное содержание. Специфическая тайнопись в творчестве Ахматовой, которое в «Поэме без героя», итоговом своем произведении, она обозначила как шкатулку с *тройным* дном, формирует жанровое единство фрагмента:

Не боюсь ни смерти, ни срама,
Это тайнопись, криптограмма,
Запрещенный это приём [14, т.1, с.339].

Высшей степенью и самой удачной формой изъяснения тайны у Ахматовой становится молчание, которое, конечно же, не является простым сокрытием определённых жизненных реалий. Тайна позволяет обнаружить себя в намёках, недоговоренностях, и, в конечном счете, пропуске текстовых единиц, которые особенно часто встречаются в творчестве Ахматовой 50-х – 60-х гг. В «Прозе о Поэме» Ахматова писала: «Рядом с этой идёт «Другая» <...> – это просто пропуски, это незаполненные <...> пробелы, из которых иногда почти чудом удается выловить что-то и вставить в текст» [14, т.1, с.361]. И всё-таки отсутствие выраженных языковых единиц – это не «просто пропуски», это, с одной стороны, своеобразная и достаточно сложная игра с читателем, заставляющая его самостоятельно разгадывать то, что скрыто за умолчанием. С другой стороны, в пропусках сосредоточено желание выразить невыразимое, которое не может быть вербализовано, но нуждается в слове для связи с ним творческого «Я» автора. Тынянов, анализируя творчество А.С.Пушкина, назвал такие строфы в «Евгении Онегине» «эквивалентами текста», указывая тем самым на смысловую заполненность безмолвия. «Момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов, данных в потенции. Явление эквивалентов означает <...> напряжение не-растраченных динамических элементов» [15, с.43]. И, наконец, «частичная неизвестность» или же невозможность словесного выражения того, о чем нужно молчать, оформляется у Ахматовой поэтически – в «Последнем стихотворении» из цикла «Тайны ремесла»: «...И, мне не сказавши не слова, / Безмолвием сделалось снова. / И я не зна-

вала жесточе беды. / Ушло, и его протянулись следы / К какому-то крайнему краю...» [14, т.1, с.280]. Уже существующее стихотворение остаётся целиком в зоне безмолвия...

Проблема фрагментарной формы и фрагмента как жанра в творчестве Ахматовой имеет ещё много других аспектов. Но сказанное позволяет сделать выводы о месте и статусе фрагмента в её поэтическом художественном мышлении.

1. Для понимания склонности Ахматовой к фрагментарным структурам необходимо учитывать, что фрагмент несёт в себе память о своей пра-жанровой универсальности. «Он, с одной стороны, работает на разрушение классических жанров, с другой – возвращает литературу к изначальным формам, к художественному синкретизму, когда произведения начинают подражать природе, её формам» [7, с.18].
2. Острывочность, незавершенность, недосказанность, лаконизм, являясь факторами стилеобразующими, в творчестве Ахматовой формируют новое жанровое образование – фрагмент.
3. Поэтика умолчания – от недоговоренности до безмолвия – формирует смысловое содержание стихотворения, жанровое единство фрагмента.

Цитированная литература

1. Недоброво Н. Анна Ахматова // Русская мысль. – 1915. – №7.
2. Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой // Избранные труды: Поэтика русской литературы. – М., 1976.
3. Ахматова А.А. Автобиографическая проза // А.Хейт Анна Ахматова. Поэтическое странствие. – М., 1991.
4. Вайман С. Бальзаковский парадокс. – М., 1981.
5. Жирмунский В. Творчество А.Ахматовой. – Л., 1973.
6. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – М., 1983. – Т.1
7. Грешных В. Ранний немецкий романтизм: Фрагментарный стиль мышления. – Л., 1991.
8. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества – М., 1986.
10. Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
11. Адмони В.Г. Лаконичность лирики Ахматовой // Ахматовские чтения – М., 1992.
12. Виленкин В.В. В сто первом зеркале – М., 1987.
13. Эйхенбаум Б. О поэзии – Л., 1969.
14. Ахматова А. Соч.: В 2 т. – М., 1990.
15. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка – М., 1965.

Анотація

У статті розглядається проблема фрагменту в творчості А.Ахматовой. У центрі вивчення – основні особливості її ліричної конструкції: уривчастість, недомовленість, лаконізм як стильоутворюючі фактори, що формують жанрову єдність фрагменту.

Annotation

The article describes the problem of the fragment in Akhmatova's works. It is focused on the following principles of its lyric structure: briefness, ambiguity and laconicism as the style forming factors forming the genre unity of the fragment.

Статья поступила в редакцию 15.11.2001

Статья надійшла до редакції 15.11.2001

ББК Ш40*.000.91

Шестакова Э.Г.

**ПРОБЛЕМА НОНСЕНСА В РАБОТЕ Ж. ДЕЛЁЗА
«ЛОГИКА СМЫСЛА»**

ХХ в. в гуманитарном знании — это век глобальных смертей: «смерти автора», «смерти героя», «смерти жанра», «смерти субъекта», а главное – «смерти смысла» в классическом значении. Постепенно смысл превращается в онтологизированную проблему смысла. Одно из исследований, представляющих непосредственно эту проблему, – «Логика смысла» Ж.Делёза.

М.Фуко в самом начале работы «Theatrum philosophicum», посвященной Ж.Делёзу, отмечает: «сути нет, есть только проблемы – то есть распределение основных точек» [1, с.441]*. Во многом именно это делает «Логика смысла» «самым смелым и самым дерзким из метафизических трактатов <...>, когда физика: дискурс, имеющий дело с идеальной структурой тел, смесей, реакций, внутренних и внешних механизмов; метафизика: дискурс, имеющий дело с материальностью бестелесных вещей – фантазмов, идолов и симулякров» [1, с.446]. Этим самым М.Фуко намечает диа-

* При этом для М.Фуко важно утвердить, что «когда-нибудь нынешний век будет известен как век Делёза» [1, с.441]. Это значимо, особенно если учесть, что, по мнению И.Ильина, М.Фуко «на сегодняшний день, очевидно, самый известный и, несомненно, один из наиболее влиятельных мыслителей XX века» [2, с.6].

пазон, в котором разворачивается проблема смысла у Ж.Делёза. Но этот диапазон не предполагает бинарных оппозиций или вообще каких-либо противопоставлений. Это именно «распределение особых точек», когда нет и принципиально не может быть центра как изначально задающего, маркирующего начала; «всегда есть лишь децентрации», но при этом и «круг должен быть отвергнут как порочный прием возвращения» [1, с.441]. Порочность круга для Ж.Делёза и М.Фуко определяется его структурированностью, упорядоченностью, т.е. принадлежностью центру, который довлеет свободной, естественной реализации явлений: «мы должны отказаться от тенденции организовать все в сферу» [1, с.441]. И Ж.Делёз задает только модель мышления, которая принципиально не позволяет вещам и явлениям возвращаться, реализовываться в семантическом пространстве «прямынь» «линии». Это ризома (т.е. «волокна» и «разветвления» [1, с.441]) из физики, метафизики, материального, реального, события, структуры, механизма, слова, тела, вещи, смеси, реакции, внутреннего, внешнего, фантазма, симулякра, «ложно центрированного организма». И вследствие этого, во-первых, намечается тенденция к преодолению, или точнее сказать, снятию (в гегелевском значении) принципов и методов «центрирующего» мышления, при котором есть привилегированный член оппозиции. Вследствие этого, во-вторых, принципиально невозможно говорить о каком-либо закреплённом парном соотношении, скажем, реальное – фантазм, вещи – слова, внешнее – внутреннее, событие – сущность, физика – метафизика, философско-культурные традиции – маргиналии. Абсолютно все выстраивается, осуществляется и осуществляет другое, иное как ризому, т.е. «изумительное» [1, с.441] хитро- и переплетение, игру движением, а точнее, незаметной, но неумолимой сложной процессуальностью смысла. Эта сложная процессуальность и есть «способность осуществлять *переходы* между различными режимами» [3, с.48] [курсив авторов – Э.Ш.] или семантическими пространствами и понятиями. Именно потому, в-третьих, взаимосвязанные со смыслом понятия становятся проблемами, начинают функционировать в неожиданном для них контексте.

Одним из таких понятий является нонсенс. Уже в аннотации к «Логике смысла» Я.Свирским отмечено: «Опираясь на Кэрролла, Ницше, Фрейда и стоиков, автор разрабатывает оригинальную философскую концепцию, связывая смысл напрямую с нонсенсом и событиями, которые резко отличаются от метафизических сущностей, характерных для философской традиции, отмеченной связкой Платон – Гегель» [1, с.2]. Неклассически трактуемые стоики, Ницше, Фрейд, Кэрролл, с одной стороны, и преодолеваемые, но значимые Платон и Гегель, с другой, задают ту философскую основу, из которой собственно и вырастает специфика и логика смысла. Для

Ж.Делёза как классическая трансцендентальная традиция*, так и маргинальная телесная играли особую роль. Достаточно вспомнить не только его интерпретации философских систем Платона, эпикурейцев, стоиков, но и само отношение к философии как к «некоему виду извращенного совокупления или, то же самое, непорочного зачатия...» [1, с.11]. Сложно сопоставленные трансцендентализм, феноменология и неклассическая философская традиция служат тем основанием, которое необходимо учитывать, говоря о смысле и нонсене.

Нонсенс играет особую роль у Ж.Делёза. Это уже не просто нелепость, бессмыслица или явление, рассматриваемое в связи с парадоксом и абсурдом. Нонсенс равнозначен смыслу. Более того, Ж.Делез постоянно предупреждает: «нужно быть очень внимательным к разнообразным функциям и безднам нонсенса» [1, с.118]. Он неоднороден по своей сущности. Такое понимание нонсенса возможно только в том случае, когда будет преодолена «ошибка логиков». Она, по мнению Делёза, заключается прежде всего в том, что нонсенс рассматривается логиками прежде всего как однозначное, изначально заданное понятие. Когда логики говорят о нонсене, то «все предлагаемые ими примеры слишком искусственны, надуманны, худосочны; они слишком подогнаны под то, что требуется доказать <...>. Есть какая-то нищета в так называемых логических примерах (за исключением, конечно, Рассела, которого всегда вдохновлял Кэрролл)» [1, с.111]. Логики пренебрегают (или не видят) сложностью и неоднозначностью нонсенса, рассматривая его только на уровне «литературных поисков», т.е. уровне словесно условном, уровне «высочайшего **изобретательства** языков и слов» [1, с.118] [выделено нами — Э.Ш.], но не более того. Нонсенс для них реализуется только как изобретенное, и вследствие этого, искусственное, смоделированное, заданное, а значит, центрированное явление и состояние, т.е. лишенное истинной, не изобретенной жизни. Он — только высочайшая и мастерская игра, но игра в традиционном смысле этого понятия: игра **на и в** рубежах и ограничениях. Эта игра традиционна еще и в том смысле, что кардинально отграничивает и замыкает в самих себе семантические пространства истинно живой, естественной, ничем не заданной и не ограниченной, свободно осуществляющейся жизни от вторичной, использующей живую жизнь, подражающей ей, выстраивающейся по ее аналогам. Принципиально важно то, что «малышка может спеть «Pimprancaille», писатель написать «злоспасный», а шизофреник произнести «перпендицательный». Но нет оснований считать, что во всех случаях мы имеем дело с одной и той же проблемой, и что результаты здесь вполне аналогичны. Нельзя всерьез путать песню Бабара со сказками-

* Именно не новая или постклассическая, а неклассическая, т.к. для Ж.Делёза эта традиция идет от стоиков к Кэрроллу.

вдохами Арто...» [1, с.118]. Таким образом, проблемы смысла-нонсенса и «ложной центрации» поворачиваются Ж.Делёзом новой гранью: принципиально значимо разграничение соблазнительно сходных, может быть, родственных явлений, а также внешне тождественных или даже просто подобных явлений. Главное, во-первых, осознать, ощутить всё это как «грубое сходство» [1, с.118] – увидеть укорененность этих явлений в различных онтологиченских, эпистемологических, аксиологических основаниях. Малышка, дети в данном случае – это символ случайного смысла-нонсенса, точнее его симулякра; символ неумения обращаться с уже существующим смыслом; это поиски как раз традиционного, общезначимого смысла и вхождение в него. Писатель – это как раз и есть пример моделирования, высочайшего изобретательства языков и слов. Последние для писателя – это не истина, боль, страдание, откровение мироздания, а всего лишь атрибут традиционного творческого процесса, реализуемого в «плюском мире» [1, с.42]. Шизофреник, безумец – это пограничное состояние между «плюским миром» изобретенных слов и живой жизнью. Шизофреник еще не обладает даром нонсенса, т.к. для Ж.Делёза он еще не перестал быть поэтом, каким он был прежде, т.е. безумец просто болен; патологичность – всего лишь нарушение/разрушение значимости и ценности общезаданного, общепризнанного смыслов. И лишь Арто преодолевает «гротескное триединство ребенка, поэта, безумца» [1, с.117]. Он прорывается к онтологическим основаниям бытия. Именно поэтому для Ж.Делёза важно, причем принципиально важно, разрушение условных, «грубых» рубежей, ограничений и вследствие этого проникновение «в раздоры конвульсивной жизни, в ночи патологического творчества, изменяющего тела» [1, с.117]. Именно в семантическом пространстве жизни, не изобретенного, а живого творческого процесса нонсенс обретает, точнее, обнаруживает и обнажает свою подлинную сущность. Именно с такой точки зрения проблема определения нонсенса «носит клинический характер, т.е. это проблема выпадения из одной организации в другую, проблема нарастающей творческой дезорганизации. А также это проблема критики, т.е. проблема определения разных уровней, где нонсенс меняет свои очертания <...>, а язык – измерения» [1, с.118]*. Только при таком подходе «нонсенс более не создает смысл, ибо он поглотил все» [1, с.117].

* Такой подход к проблеме, предполагающий четкую дифференциацию нонсенса, существующего как явления «изобретённого», «литературного» и как явления «ожизни» и «патологического творчества», во многом соотносим с подходом М.Фуко к проблеме безумия. Так, для М.Фуко, безумие необходимо рассматривать и как первозданную тайну бытия и как нравственно-этическое явления, реализующееся на трагическом и словесном уровнях, т.е. онтологически и критически. Здесь необходимо отметить важность идей Г.Башляра и Ж.Кангильема о эпистемологическом препятствии, неоднородности знания и историческом разрыве как методологической основе работ Ж.Делёза и М.Фуко.

Сменилась парадигма мышления, или, говорит Ж.Делёз, произошло «изменение стихии». Поэтому нужно изменить и взгляд на отношение смысл – нонсенс. Именно поэтому в предисловии к «Логике смысла» Ж.Делёз заявляет: «смысл – это несуществующая сущность, он поддерживает крайне специфические отношения с нонсенсом» [1, с.13]; вообще отношения смысл – нонсенс сопоставимы со свершившимся «бракосочетанием языка и бессознательного», с неким хаос-космосом. Вследствие этого нонсенс активизируется в своем первичном, «бездонном» и живом, т.е. онтологическом значении. Это тот уровень, где «все случается, действует и подвергается воздействию ниже уровня смысла и далеко от поверхности» [1, с.128]. Главное, что это уже тот уровень, где язык, «согласно Гельдерлину, в его двух аспектах – это «знак, свободный от значения». Хотя это и знак, но знак, сливающийся с действием и страданием тела» [1, с.128]. Это уровень под-смысла, а-смысла, т.е. уровень подсознания в самом широком его понимании.

Таким образом, нонсенс изначально вводится философом в сферу основополагающих исканий и понятий постмодернизма, можно даже сказать, исканий и понятий, конституирующих мировоззрение постмодернизма; нонсенс приобретает онтологизированные черты. Ж.Делёз, ссылаясь на Арто как символ времени и противопоставляя его Кэрроллу (тоже как символу времени), говорит: «у Бытия, являющегося нонсенсом, есть зубы <...> здесь больше нет, собственно говоря, проблемы смысла» [1, с.129]. Нонсенс, начиная доминировать в паре смысл – нонсенс, снимает проблему оппозиционности. Он — качественно иное проявление бытия, чем смысл. В результате чего, во-первых, активизируются понятия, соотносимые с нонсенсом в «точке высочайшего изобретательства языков и слов»: сингулярность, отношение взаимоисключения, парадокс, абсурд, язык, речь, слово, тождественность, самотождественность, здравый, общепринятый, общезначимый смыслы, имя, Бог, человек, реальность, ирреальность. Эти понятия, сами будучи заданными, традиционными, актуализируют нонсенс относительно классической оппозиции смысл – нонсенс, где последний обязательно соотносится со смыслом, образует с ним неразрывную пару, более того, может существовать только в пространстве смысла, как его неотъемлемый атрибут. Это с одной стороны. С другой, он существует как одна из автономных форм, разновидностей смысла. В результате чего парадокс, абсурд, язык обнаруживают в себе, в своей глубине, возможность к возвращению к своим онтологическим значениям; возможность преодолеть свою классичность, центрированность. Вследствие чего эти понятия одновременно подводят нонсенс к опасной и соблазнительной черте, или говоря языком Ж.Делёза, последнему рубежу, разделяющему «литературные поиски» и «раздоры жизни». При этом значимо, что переход от уровня «изобретательства языков и слов» к уровню «жизни» и «творчества, изменяющего

тела», незаметен. Нонсенс «глубинь» и «безднь», представляющий «ужасающий первозданный порядок», способен вдруг прорваться и «поглотить все». Он подвижен и взаимосвязан с языком а-смысла. Именно поэтому, во-вторых, активизируются понятия, взаимосвязанные с нонсенсом не столько в его первичном или традиционном, значении, сколько в онтологическом представляющем, «ужасающий первозданный порядок». Это понятия события, событийности, тела, языка тела, «и так называемой вторичной организации языка», осуществления, желания, времени, измерения*.

Непосредственно нонсенсу посвящена 11 серия, которая так и называется «Нонсенс». В ней, казалось бы, он помещен во вполне традиционный семантический контекст. В оглавлении серии дано следующее: «Характеристики парадоксального элемента – Что значит для него быть нонсенсом; две фигуры нонсенса – Две формы абсурда (без значения), производное от парадоксального элемента – Соприсутствие смысла и нонсенса – Смысл как «эффект»» [1, с.4]. При этом, казалось бы, и рассматривается нонсенс во многом в традиционном для структурализма и постструктурализма понятийном контексте: слово, вещь, знак, означаемое, означающее, сингулярность, сигнификация, фонема, имя, класс, род, вид; и философском контексте, представленном именами Секст Эмпирик, Ницше, Фрейд, Рассел, Леви-Стросс, стоицизм.

Так, Ж.Делёз пишет: «*Парадоксальный элемент является одновременно и словом и вещью. Другими словами, и пустое слово, обозначающее парадоксальный элемент, и эзотерическое слово, обозначающее пустое слово, исполняют функцию выражения вещи. Такое слово обозначает именно то, что оно выражает, и выражает то, что обозначает. <...> оно высказывает свой собственный смысл. А это совершенно ненормально. <...> Имя, высказывающее свой собственный смысл, может быть только нонсенсом*» [1, с.98] [курсив автора – Э.П.]. Здесь явно прослеживается влияние стоицизма, точнее, его постмодерной интерпретации. Тем более, что и сам Ж.Делёз постоянно манифестирует свою обращенность к философии Стои.

Вопрос же заключается в следующем: что привлекало и было значимым *именно* для Ж.Делёза в стоицизме. И.Ильин, ссылаясь на работу Харари о Ж.Делёзе, говорит прежде всего о семиотически-логическом влиянии Стои. В итоге он делает вывод: «те операции, которые Ж.Делёз производит со знаком, выглядят довольно дилетантскими по сравнению с работами профессиональных семиотиков, логиков и лингвистов...» [4, с.101]. Также И.Ильин отмечает, что «Ж.Делёз был не одинок в своем обращении

* Измерение – это одно из важнейших для Ж.Делёза понятий, проясняющих глубинную логику смысла; оно является ценностным способом дифференциации явлений, а главное преодоления ложной центрации: «потому-то Кэрролл и Арто никогда не встретятся. Только комментатор может менять измерения – и в этом его величайшая слабость, знак того, что он вообще не живет ни в каком измерении» [1, с.132].

к лингвистической теории стоицизма: в период, когда рационалистический пафос структурализма терпел крах, возник своего рода бум на учение стоиков» [4, с.101]. В первую очередь особый интерес вызывала концепция «лектона», учение об обозначаемом и обозначающем, «логосе (слове)», предложении, вещи. Естественно, что семиотические концепции Стои непосредственно связывались с их логикой, гносеологией, на что и указывает И.Ильин, опираясь на работу А.Лосева о Платоне. Но рассмотрение проблемы с такой, семиотически-логической, точки зрения действительно приведет к тому, что Ж.Делёз – дилетант, а нонсенс – «ведь он по определению не имеет смысла» [1, с.99].

Но если рассматривать влияние Стои на Ж.Делёза не только с точки зрения логики, категорий, гносеологии, а, прежде всего, физики, то картина принципиально меняется. Особенно если при этом учесть, во-первых, специфику видения и интерпретации античности XX веком, а, во-вторых, стремление Ж.Делёза к «ризомности» мышления. Поэтому более ценным в стоицизме для Ж.Делёза, скорее всего, было то, что это «метафизический реализм», где на равных правах соединяются и проникают друг в друга идеальное, слово, аффектное, и вещь, материальное, действенное, телесное. На такую специфику стоицизма указывал еще С.Н.Трубецкой в «Курсе лекций по истории древней философии». Глубокая внутренняя антигетичность, или лучше сказать, оксюморонность стоицизма делает его особо значимым для Ж.Делёза, близким «ризомности» мышления и существования явлений.

Именно под таким углом зрения «пустословием была бы фраза, что нонсенс имеет смысл, а именно тот, что у него нет никакого смысла. Но у нас об этом вообще речь не идет, – говорит Ж.Делёз, – мы хотим указать на то специфическое отношение, которое существует между смыслом и нонсенсом, и которое не совпадает с отношением между истиной и ложью, то есть его не следует понимать просто как отношение взаимоисключения. В этом на самом деле и состоит главная проблема логики смысла: зачем тогда совершать восхождение от области истины к области смысла, если бы все дело заключалось только в том, чтобы отыскать между смыслом и нонсенсом отношение, аналогичное тому, что существует между истиной и ложью? <...> Утверждение между смыслом и нонсенсом изначального типа внутренней связи, некоего способа их соприсутствия необходимым образом задает всю логику смысла» [1, с.99]. Таким образом, изначальность внутренней связи между смыслом и нонсенсом и их соприсутствие объединяют смысл и нонсенс в семантическое единство, а не противопоставляют их. Это делает смысл и нонсенс не просто взаимоисключающими полюсными точками или двуликим янусом, а равноценными и равноправными началами, находящимися в процессе взаимодействия, взаимо-

проникновения, осмысления и укорененными в одной основе – первоэдан-ных, не изобретенных порядке и языке. Для Ж.Делёза значимо, что они (смысл и нонсенс) не оппозиционны или антитетичны друг к другу, не находятся в ценностно-иерархических отношениях, а образуют некое единство. Именно поэтому «нонсенс обеспечивает дар смысла» [1, с.101].

«Дар смысла» делает соотносимым нонсенс и сигнификацию, т.е. «связь слова с универсальными или общими понятиями и отношение синтаксических связей к тому, что заключено [implication] в понятии» [1, с.31] [курсив автора – Э.П.]. Сигнификация – одно из важнейших условий обозначения, названия, а также установления связи между словом, вещью и универсальным понятием; между телом, языком и действием. Сигнификация не просто лингвистическое, точнее, логико-лингвистическое явление, которое наполняет слова понятийным содержанием. Она, связывая слова и вещи, репрезентирует один из важнейших уровней – уровень возникновения и существования значений. Это тот уровень, где происходит встреча слова, вещи и значения, т.е. где определяется их соответствие и задается логика развития. Поэтому важным является момент истинности, тождественности, самотождественности. Но при этом для Ж.Делёза важно, что классическая оппозиция истина — ложь уже не работает, т.к. она приводит к простой бинарной противопоставленности, центрации с заранее подразумеваемым привилегированным членом. Для Ж.Делёза это принципиально недопустимо. Поэтому в сигнификации «условия истины противостоят не лжи, а абсурду, то есть тому, что существует без значения, или тому, что может быть ни истинной, ни ложью» [1, с.32]. Таким образом, логико-лингвистическая сущность сигнификации, определяемая строгим причинно-следственным порядком «(от «заключает в себе» до «следовательно»)» требует выход на более глубокий уровень, где естественно только и возможно осуществление Я, Бога, мира и где смысл обнаруживается явно, как таковой, посредством разрыва круга и развертки его вдоль границы между предложениями и вещами» [1, с.43]. Сигнификация наряду с детонацией, импликацией и сингулярностью обращена к взаимосвязи Я, мира, Бога, имеющих значение. Следовательно, нонсенс тоже обеспечивает, во-первых, связь слова, вещи и универсального понятия; телесности и языка; порядка и хаоса; и, во-вторых, реализацию связи синтаксиса и понятия; Я, мира, Бога, т.е. основополагающих условий существования смысла.

Но процесс «дарования смысла» принципиально разграничивает сигнификацию и нонсенс. Если первая подчинена смыслу, является одним из его составляющих, то нонсенс равен смыслу по сущности и логике развития. Именно поэтому «у нонсенса нет какого-то специфического смысла, но он противоположен отсутствию смысла, а не самому смыслу, который он производит в избытке, – между ним и его продуктом никогда не бывает простого отношения исключения...» [1, с.103-104]. Противопоставление

нонсенса отсутствию смысла делает первый самостоятельным, а точнее сказать автономным, но генетически связанным со смыслом. И это, казалось бы, действительно делает его ведущим в паре смысл – нонсенс, более того, производящим смысл как свой продукт. Казалось бы, действительно происходит только переакцентировка внимания со смысла на нонсенс. Уже он берет на себя классические смыслополагающие функции. В итоге мир – это просто хаос, бессмысленный, алогичный, децентрированный, по отношению к которому люди испытывают «радикальное эпистемологическое и онтологическое сомнение» (Х.Бертнес). Тем более, что Ж.Делёз как бы подводит к этому выводу. Он отмечает, что смысл уже реализуется как эффект, когда «эффект — вовсе не видимость или иллюзия, а продукт, разворачивающийся на поверхности и распространяющийся по всей ее протяженности» [1, с.102]. Смысл оказывается не принципом, первопричиной; это «не то, что можно открыть, восстановить и переработать» [1, с.104], а **продукт** нонсенса. Нонсенс оказывается первичным, активным, изначальным; «смысл всегда производится как функция нонсенса» [1, с.105]. Смысл и нонсенс оказываются противопоставленными. Но это только видимость, ироническая и постмодерная игра.

Для Ж.Делёза ценностными критериями являются не оппозиции, а, по крайней мере, триады. Как отмечает И.Ильин, Ж.Делёз выступает принципиальным критиком структуралитетского бинаризма. Бинарная оппозиция, даже если она представлена не в традиционном варианте (нонсенс – отсутствие смысла), все же приводит к осознанию нонсенса как бессмыслицы, т.е. того, что так или иначе, но **все равно** противопоставлено смыслу. Ж.Делёз же настаивает на важности того, что «никогда не бывает простого отношения исключения» [1, с. 103-104]. Вообще, сущность и логику любого понятия, в том числе и нонсенса, возможно понять, только учитывая специфику постмодерной мировоззренческой позиции. Как отмечает И.Ильин, «в принципе очень редко можно говорить о каком-либо терминологическом консенсусе в условиях постоянно меняющегося фона различных теоретических парадигм, и это приводит к беспрестанному трансформированию объема и содержания любого термина, к тому же нельзя забывать и о сознательной установке на игровой принцип» [2, с.11].

Но также принципиально важно учитывать специфику делёзовской мировоззренческой позиции, которая выражается в «ризомности» мышления. Определяющим здесь становится взаимопроникновение и взаимодействие асистемности, ассоциативности, мозаичности, неожиданности, непредсказуемости, дивергентности и одновременно логичности, глубинной связанности, соприсутствия всех элементов. Определение понятия в каждом конкретном случае **никогда** не равно самому себе. За ним всегда есть «цепочки», «ассоциации», «различения», «повторения», «разные точки»,

находящиеся в броуновском* движении и образующие децентрированную живую систему. Ж.Делёз говорит о нонсенсе: «это то, что не имеет смысла, но также и то, что противоположно отсутствию последнего, что само по себе дарует смысл. Вот что следует понимать под *нонсенсом*» [1, с.104] [курсив автора – Э.Ш.]. При этом нонсенс вписывается Ж.Делёзом не только в существующую традицию понимания: нонсенс – «это, что не имеет смысла», но одновременно и противопоставляется ей двумя последующими позициями. В результате чего нонсенс как отсутствие смысла получает уже иное звучание. Он принципиально изымается Ж.Делёзом из классической философии абсурда и ее трактовки структурализмом: «ибо для философии абсурда нонсенс есть то, что просто противоположно смыслу. Так что абсурд всегда определяется отсутствием смысла, некой нехваткой» [1, с.104]. Камю противопоставляется Кэрроллу, который близок стоицизму в понимании смысла и нонсенса, но который в свою очередь противопоставлен Арто, также работающему с нонсенсом. Вследствие этого нонсенс как то, что «не имеет смысла», никоим образом не соотносим с абсурдом. Они для Ж.Делёза осуществляются в кардинально различных измерениях. Важно понять, что «с точки зрения структуры смысла всегда слишком много: это избыток, производимый и вновь производимый нонсенсом как недостаток самого себя» [1, с.103]. Но в тоже время нонсенс неоднозначен. Он существует в нескольких измерениях. По крайней мере, есть две фигуры нонсенса, выделяемые Ж.Делёзом, которые в свою очередь обнаруживают и представляют новые измерения. Нонсенс связывается с ведущими позициями, либо с Эоном либо с Хроносом (двумя проявлениями времени) [см.10.]; либо со словом, либо с синтаксисом или грамматикой; либо с внешним телом; либо с Кэрроллом, либо с Арто. Но эти измерения опять-таки не образуют оппозиций. Их взаимодействия основаны на «ризомности» мышления. И нонсенс – одно из явлений, порождающих несистемные, непредсказуемые ассоциации–«цепочки». Ж.Делёз играет неоднозначностью нонсенса *в* и *для* современного гуманитарного знания, его вписанностью в различные теоретические парадигмы. Поэтому «две фигуры нонсенса на поверхности, распределяющие смысл между сериями, не

* Броуновское движение – это не метафора, а эквивалент ризомы. При этом акцент делается не просто на классически беспорядочном движении, а на неупорядоченном, но непрерывном внутреннем движении, «которое не может быть объяснено побочными причинами» [5, с.45]. Важны и чрезвычайная сложность и запутанность движения; хаос как процесс взаимопроникновения, перемещения, диффузности разных явлений и состояний; пространственно-временная обратимость-необратимость [5, с.44-54; 6, с.58-60; 7, с.229-230]. Причем физическое понятие не случайно: для Ж.Делёза, как практически для всех постмодернистов, значимо обращение к физико-математическим представлениям; мышление, сопрягающее гуманитарные и естественно-природные установки; мышление, дающее наглядное, телесно-осязаемое представление и ощущение. На это указывалось в литературе [7, 8].

имеют ничего общего с этими двумя продолжениями нонсенса, которые увлекают, поглощают и вновь впитывают [смысл]» [1, с.130] [курсив автора – Э.Ш.]. Но они глубинно связаны через понятие противоречия, времени, события, я, мира, Абсолюта.

Вообще нонсенс осуществляется для Ж.Делёза в двух основных направлениях, задающих развитие «ризомности»: когда он «обладает внутренней и изначальной связью со смыслом, он наделяет смыслом термины каждой серии»; и когда «нонсенс больше не дает смысла на поверхности. Он впитывает и поглощает весь смысл» [1, с.129].

Цитированная литература

1. Делёз Ж. Логика смысла – Пер. с фр. // Фуко М. *Theatrum philosophicum* – Пер. с фр. – М., Екатеринбург, 1998.
2. Ильин И.И. Два философа на перепутье времени // Делёз Ж. Фуко – Пер. с фр. – М., 1998.
3. Николис Г., Пригожин И. Познание сложного. – М., 1990.
4. Ильин И.И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.
5. Иоффе А.И. Основные представления современной физики. – Л.-М., 1949.
6. Физический энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. – М., 1984.
7. Физическая энциклопедия / Гл. ред. А.М. Прохоров – М., 1988. – Т. 1.
8. Гаспаров Б. В поисках «Другого» (французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970 гг.) // НЛО. – 1996. – №4.
9. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – Спб., 2000.
10. Шестакова Э.Г. «Парадокс комедианта»: к проблеме сущности анализа в работе Ж.Делёза «Логика смысла» – Критика. Драматургия». – Харьков, 1999.

Анотація

У статті досліджується проблема співвідношення смислу та нонсенсу. Зауважується, що нонсенс не можна розглядати тільки як протилежність смислу, одну з його іноформ, а як самостійну сферу реалізації суттєвих основ буття. Співвідношення між смислом та нонсенсом складні, багатозначні та здійснюються як «безкінечне перетенання» різних значень та рівнів.

Annotation

The problem of a ratio of sense and nonsense is investigated in the article. It is stated, that nonsense can not be esteemed only as contrast to sense, e.i. one of its modifications, and as an independent sphere of implementation of the in-

trinsic fundamentals of life. The ratio between sense and nonsense is complicated, polysimantic and is manifested as «an infinite interlacing» of different values and levels.

Статья поступила в редакцию 20.11.2001

Статья надійшла до редакції 20.11.2001

ББК Ш40*4 – 17

Попова Л.Н.

К ВОПРОСУ О ПРИТЧЕ И ПРИТЧЕВОСТИ

Притча является одним из древнейших литературных жанров и стоит в одном ряду с такими явлениями словесного творчества, как сказ, миф, предание, легенда. Жанроопределяющими признаками притчи является дидактико-аллегорическая направленность и «с содержательной стороны тяготение к глубинной премудрости религиозного или моралистического порядка» [1, с.305].

Притча возникла как устный жанр и послужила для передачи знаний, опыта, отсюда возникла краткая, лаконичная форма. Иносказание было наиболее эффективным методом для передачи знаний. По словам Блаженного Августина, притча «доступна для всех, а с другой стороны по глубине сокровенного смысла сохраняет печать таинственности» [2, с.233].

В учительной прозе ближневосточного круга (Ветхий завет, сирийские «Поучения Ахикара», машолим Талмуда), в христианской литературе (притчи Евангелий) притча была центральным жанром вследствие её тяготения к дидактике и аллегоризму. В средние века этот жанр был особенно популярен, поскольку для средневекового человека «весь мир как притча был исполнен обязательным смыслом иносказания (мир как слово бога)» [2, с.233].

Кроме дидактизма и аллегоричности как основных свойств поэтики классической притчи «устойчивым стилеобразующим признаком произведений этого жанра является абстрагирование. Притча повествует о действительности в обобщённо-трансформированной форме» (Д.С.Лихачёв). В ней события не определены ни хронологически, ни территориально, герои деиндивидуализированы [3, с.5]. Они «предстают не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты выбора и действия» [1, с.305].

Первоначально притча была канонизирована в Коране, Ведах, Библии. В течение длительного времени жанровые рамки были достаточно жёсткими: притча носит аллегорический характер; композиция включала в себя экспозицию, диалог, и (или) поступки персонажей и мораль; обладала определённым набором стилистических черт, обязательных для канона, как

то показано в исследовании М.Е.Ильиной [4].

По мнению исследовательницы, притча (вследствие архаичности её черт) долгое время стояла как бы особняком в ряду литературных жанров. Но начиная со второй половины XVIII века в её структуре и семантике стали происходить изменения, приведшие к появлению новых модификаций, включивших её как один из жанрообразующих компонентов (см. подробнее [4]).

«В художественно-эстетическом сознании новейшего времени происходит глубокое кардинальное переосмысление традиционных представлений об этом жанре, об его роли в искусстве и духовной жизни людей» [3, с.6].

А.Г.Бочаров сформулировал это изменение следующим образом: «В современной литературе ещё больше обозначился процесс отхода притчевой беллетристической прозы в её лучших образцах от дидактических целей... Притчевость перестала быть дидактической и прочно стала эстетическим свойством, а дидактичность справедливо приобрела отрицательный смысл, выйдя за пределы искусства. Перестав быть беллетризованным изложением знаний и идей, современная притча утратила дидактико-воспитательный характер, стала преимущественно философской» [5, с.194].

Эта «знаменательная трансформация» внутри традиционного жанра («морально-философская» вместо «морализаторская»), по мнению А.Г.Бочарова, произошла «в соответствии с объективно изменившимися потребностями литературы: философичность стала центром усилий прозаиков, обращающихся к притчевым формам» [6, с.145].

По мнению некоторых исследователей, «своеобразная притчеобразная форма образуется на стыке традиционно-эпических и новоэпических жанров» [7, с.71] и «эта форма рассматривается в качестве одного из синкретических состояний жанровой системы современной литературы» [3, с.6].

В XX веке создаются многочисленные притчевые произведения, возникают такие жанровые модификации, как роман-притча, повесть-притча, драма-притча. Более того, перешагнув за рамки литературы, притча проникла в другие виды искусства – театр, кино. Всё это позволяет говорить о некоем «притчевом буме», о новом этапе развития притчи [4, с.48].

Романы-притчи и повести-притчи характеризуются моделированностью ситуации и абстрагированностью пространственно-временных отношений, решение выдвинутых проблем осуществляется в аллегорическом ключе, немногочисленные персонажи чаще всего лишены индивидуально-личностных черт и олицетворяют отдельные стороны человеческого характера [4, с.54-55]. Всё это, по мысли М.Е.Ильиной, придаёт текстам этих жанровых разновидностей двуслойность при самостоятельной ценности собственного плана. Моделирование ситуации определяет специфику пространственно-временного континуума притчи, основной характеристикой

которого является условность, которая наряду с абстрагированностью повествования во времени и пространстве, придаёт тексту оперативность, обобщённость.

«В притче главную роль играет не то, когда и где происходит событие, а значение этих событий». «Повествовательное время как форма художественного времени в тексте притчи практически не определено, а влияние сюжетного времени на абстрагированность незначительно» [4, с.52].

Кроме абстрагирования, выражающегося в почти полном отсутствии исторических, географических, социальных реалий, монологов и портретов героев, «повесть-притча восприняла от собственно притчи особенность построения сюжета (его заданность, подчинение заранее определённом выводу)» [8, с.73] – считает критик Е.К.Ромодановская. «Вместе с тем предначертанность развязки требует высокого мастерства автора в построении сюжета, чтобы держать читателя в постоянном напряжении, а редкие географические или исторические приурочения играют чисто орнаментальную роль» [8, с.73].

В современном литературоведении притча рассматривается не только как жанр, но и как жанровое свойство. Об этом писал А.Г.Бочаров, имея в виду притчу как «свойство, качество прозы, как «производное от жанра притчи» (как трагедия – трагическое, комедия – комическое и т. д.), причём, в одних случаях оно образует эффект неослабного напряжённого внимания к мысли, а в других – «гранулы», фокусирующие нравственно-философскую концепцию произведения [5, с.192-193]. Кроме того, А.Г.Бочаров связывал это свойство с особым «способом художественного преобразования действительности» [5, с. 190].

Эту мысль с успехом развивает Д.С.Щербина [9]. Она рассматривает вопросы эстетики и поэтики романов и повестей американских писателей, активно использующих в эстетическом осмыслении реальности притчевый подход. Исследовательница формулирует основные принципы организации притчевого произведения и приходит к выводу о наличии в нём подтекста, второго плана; о чрезвычайной роли авторской позиции, организующей единство структуры произведения; о лаконичности в описании места и действия и в портретных зарисовках; о статичности персонажей, выступающих как носители тезисов; о соблюдении принципа единства хронотопов, об общей дидактической заданности [9, с.16-17]. В отношении свойств поэтики Д.С.Щербина выделяет использование архетипических образов и ситуаций, иронии, парадокса, параболы, эллиптических конструкций [9, с.17], а также библейских аллюзий, контрастных хронотопов [9, с.14].

К основным структурным закономерностям и особенностям поэтики притчевого способа обобщения Д.С.Щербина относит лаконичность, параллелизм, взаимопереплетение линий, принцип многоплановости, проявляющийся на самых различных уровнях произведения, использование пер-

вообразов и архетипных ситуаций, широкое обращение к условности, иносказанию, активное использование наполненных символическим смыслом хронотопов, образующих единство притчевого порядка [9, с.11].

Являясь древнейшим жанром литературы, притча получила свое второе рождение за счет возникновения жанровых модификаций. Философичность, сменившая дидактизм, привела к появлению особого способа выражения авторских идей в процессе художественного обобщения действительности.

«Притчевый способ обобщения, обладая преимуществом синтетического видения действительности, охвата жизненных явлений во всей их сложности и противоречивости позволяет... писателям глубоко и всесторонне анализировать происходящее, решать кардинальные вопросы человеческого бытия» [9, с.14].

На традиции притчи в своём творчестве опирались поздний Л.Н.Толстой, Ф.Кафка, Ж.-П.Сартр, А.Камю, Ж.Ануй, Г.Марсель. Обращение к притчевому способу художественного освоения действительности характерно для авторов, находившихся в поиске новых источников духовности, возможности внутреннего обновления, пытающихся создать собственный неповторимый художественный космос (Г.Г.Маркес, Х.Л.Борхес, Р.Бах, Ч.Айтматов, А.Ким, А.Рязанов и др.).

Цитированная литература

1. Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
2. Толстогузов П. Притча // Литературная учёба. – 1987. – №3.
3. Цыбакова С.Б. Классическая притча в современной художественной традиции // Автореф. дис. канд. фил. наук. – Минск, 2000.
4. Ильина М.Е. Эволюция притчи и композиционные изменения её текста // Стиль и жанр художественного произведения. – Львов, 1987.
5. Бочаров А.Г. Бесконечность поиска. – М., 1982.
6. Бочаров А.Г. Литература и время: Из творческого опыта прозы. – 60-80-х годов. – М., 1988.
7. Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982.
8. Ромодановская Е.К. От цитаты к сюжету: Роль повести-притчи в становлении новой русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XIX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1994.
9. Щербина С.Д. Притча в американской литературе XIX-XX в. // Автореф. дис... канд. филол. наук. – Киев, 1998.

Анотація

В статті розглядаються притча та її жанрові особливості, а також принципи внутрішньої організації притчи та її модифікацій.

Annotation

The article deals with parable and its genre peculiarities. It also covers the principles of inner arrangement of parable and its modifications.

Стаття поступила в редакцію 17.11.2001

Стаття надійшла до редакції 17.11.2001

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ББК 83.3 (Вел.) 45 Спенсер

Щербина М.А.

К ВОПРОСУ О ПАСТОРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ И «ПАСТУШЕСКИЙ КАЛЕНДАРЬ» ЭДМУНДА СПЕНСЕРА

«Н емного можно достичь, пытаясь заранее дать сколько-нибудь строгое определение пасторали», – писал в начале XX века авторитетный исследователь пасторальной литературы У.Грег [1, с.2]. За время, прошедшее с тех пор, в поле зрения историков и теоретиков литературы прочно вошел обширный материал многовековой пасторальной традиции.

В критической литературе, содержащей анализ пасторальной традиции, отмечается, что произведения этого жанра – это особый вид поэзии, где в качестве героев выступают пастухи и пастушки. Пастораль (франц. *pastorall*, от латинского *pastoralis* – пастушеский), вид европейской литературы XIV-XVII вв., связанный с буколическим мироощущением и восходящий к античной буколке (в которой воспевались выдуманные прелести жизни сельских жителей: земледельцев, пастухов, живших якобы без забот и труда, в песнях и танцах) и средневековой пасторелле [2, с.270-271]. Содержание пасторалей и идиллий (идиллия – от греческого *eidyllion* – небольшое стихотворение, буквально – маленькая картина) [3, с.54] составляют настроения, мысли и обыденный быт простых людей, приходящих в непосредственное общение и соприкосновение с природой. Следует отметить, что содержание этих произведений пастушеским бытом не исчерпывается. Сюжет всякой пасторали или идиллии дает поэту возможность провести параллель между утонченной жизнью города и деревенским образом жизни, а также – делать воззвание к возвращению горожанина на лоно природы, к естественности в сфере людских отношений [4, с.59].

Древнейшим образцом пасторали принято считать идиллии греческого поэта Феокрита Сиракузского, жившего в III веке до н.э. Феокриту принадлежат до 30 идиллий, в которых он рисует жанровые картинки из быта пастухов и низших классов населения, иногда – богов. В одних идиллиях Феокрит воспевает элегическое настроение пастуха, отвергнутого суровой деревенской красавицей, в других – он передает в поэтической форме разговор двух жнецов: влюбленного юноши и пожилого крестьянина, который смеется над товарищем, советуя ему лучше работать, чем мечтать. Отсюда делаем вывод, что юмор и грация идут у Феокрита рядом, в творчестве своем он одновременно и наивен, и утончен. Весьма важным элементом идиллий Феокрита является их народность. Как писала М.Е.Грабарь-Пассек о Феокрите: «у него нет идеализации, приукрашивания жизни в буквальном смысле сло-

ва», но у него, «безусловно, есть ее частичное отображение: он выбирает отдельные моменты жизни и ими любуется. Это нигде открыто не сформулированное, но проникающее все произведения Феокрита любование действительностью, изображенной на фоне прелестной природы, и создает то идиллическое настроение, которое порождает все позднейшие бесчисленные идиллии, эклоги и пасторали» [5, с.33].

Среди зарубежных исследователей пасторали, как жанра античной литературы, бытует мнение, что Феокриту подражали греческие поэты александрийской эпохи Бион Смирнский, Мосх и римский поэт Вергилий [6; 7; 8; 9]. Они утверждают, что под пером Феокрита, Мосха, Биона шлифуются жанры, в которых культивируется эстетическое, сентиментальное отношение к природе. Позднее оно окажется очень стойким в европейской культуре эпохи Возрождения. При этом общность идиллического, сентиментального мироощущения роднит произведения различных родов и жанров, использующих пасторальную тематику, изображающих тихую, уединенную жизнь, дающую душевный покой.

Позднее идиллия из Греции перешла в Рим, где продолжала развиваться в августовский период литературы, представлявший много аналогий с периодом александрийским. Вергилий в своих 10 идиллиях, названных им «эклогами» (эклога – от греческого – *ekloge* – отбор) [3, с.170] и соединенных в сборник под названием «Буколики», появившийся в 37 г. до н.э., усвоил только внешнюю манеру феокритовой идиллии. На самом деле, в идиллиях Вергилия нет главного: природы и настроения. Вергилий смотрел на эклоги, как на средство тонкой передачи живейших и современнейших моментов бытия, свойственных для той эпохи. Произведения Вергилия проникнуты политической тенденцией. Так, первая эклога является хвалебным гимном Октавиану, четвертая воспевае Азиния Полмиона и Мепената; в пятой под именем Дафниса воспеваеся Юлий Цезарь и т.д. Слог его творений рассчитан исключительно на читателей образованных. Другое, не менее известное, произведение Вергилия «Георгики» («Поэма о земледелии», 36-29 гг. до н.э.) под понятие идиллии подходит лишь постольку, поскольку в нем преобладает пейзаж; дидактизм этого сборника вредит цельности идиллического восприятия [10, с.12].

К I веку н.э. относится новелла греческого софиста и философа Диона Хризостома. Хотя в этой новелле действующими лицами являются не пастухи, а охотники, тем не менее пасторальная тенденция здесь выступает весьма ярко. Автор показывает, что деревенские бедняки не только счастливее, но щедрее и добрее к ближнему, чем утопающие в роскоши городские богачи. Под влиянием новеллы Хризостома был написан знаменитый пастушеский любовный роман «Дафнис и Хлоя» (на протяжении многих столетий пребывавший в безвестности), приписываемый греческому писателю II-III вв. н.э. Лонгу, который оказал огромное влияние на развитие пасторального жанра в

литературе Европы эпохи Возрождения. Пасторальная эклога переживает новый подъем в этот период. Необычайная популярность самых разнообразных проявлений «пасторальности» в эту эпоху – факт, не вызывающий сомнений и заслуживающий самого серьезного отношения. Пастораль для Ренессанса, по словам Л.Е.Пинского, это «любимейший, идеальный вид» поэзии, «со своими жанрами, своими поэмами, лирикой, драмами, романами, с особым своим миром» [11, с.57]. «Буколики» Вергилия были переведены в XIV веке в Италии. В этот период появляются знаменитые пасторальные романы, вышедшие из под пера Данте, Петрарки, Боккаччо.

Древнейшим памятником пасторальной поэзии в Западной Европе считается «Амето», или «Комедия флорентийских нимф» Джованни Боккаччо (1341), являя собой нечто среднее между романом и драмой. Эта пасторальная поэма Дж.Боккаччо о грубоватом пастухе Амето, полобившем сразу семерых нимф (Минерву, Венеру, Диану, Фьяметту и др.) и ставшем под их влиянием образованным и изысканным кавалером. Античный элемент – нимфы, дриады, поэтические состязания пастухов и т. п. – сливается здесь с элементом христианско-аллегорическим, возникшим под влиянием Данте и превратившим здоровую юношескую любовь Амето в идеальное поклонение и спиритуалистический восторг. Хотя в «Амето» описывается быт пастухов и охотников, но простая жизнь не противопоставляется жизни искусственной, городской.

Первым пасторальным романом в литературе Нового времени считается «Аркадия» (1504) итальянца Джакомо Санназаро (1458-1530). Бытует мнение, что «Аркадия», как и большая часть позднейших образцов данного жанра, была написана без всякого влияния античной прозаической пасторали, так как единственный образец древнегреческого буколического романа «Дафнис и Хлоя» Лонга даже не был известен современникам итальянского автора. Более существенным было влияние на Санназаро пасторально-мифологических повествовательных форм, представленных ещё в творчестве Боккаччо. И когда неаполитанскому поэту пришла в голову мысль «перемешать 12 стихотворных эклог с прозаическим повествованием» [12, с.183], результат оказался, по мнению историков литературы (Л.Левро, П.Алперс, Х.Маклин) [13; 10; 20], напоминающим «обширную буколику, число персонажей в которой более значительно, чем в греческой или латинской идиллии» [13, с.52]. В то же самое время «обширная буколика» знаменовала собой «движение в сторону пасторального романа» [13, с.52], и это сделало книгу Санназаро «первенцем пасторальной романистики» [14, с.61]. Пасторальная тенденция сквозит в каждой строчке «Аркадии» Санназаро. Автор откровенно высказывает ее в предисловии, уверяя читателей, что лесные птицы, щебечущие в тени зеленых листьев, более пленяют наш слух, чем их городские сёстры, сидящие в раззолоченных клетках, что простые напевы пастухов

бесконечно выше торжественных песен, которые раздаются в королевских дворцах и т.д. Санназаро ведет рассказ от своего имени и повествует, как, гонимый несчастной любовью, он удалился в Аркадию и нашел, на вершине горы Паргения, прелестную долину, куда ежедневно сходились окрестные пастухи, упражнялись в стрельбе из лука, в метании копья, пели, танцевали, а по праздникам устраивали между собой поэтические состязания. Описание этих развлечений и составляет содержание романа. Разговоры пастухов слишком утонченны и совершенно не соответствуют их простому быту: они кажутся не настоящими пастухами, а переодетыми в платье пастухов дилетантами пастушеской жизни. Несмотря на это, «Аркадия» имела громадный успех, выдержала в Италии, в продолжение XVI в., около 60 изданий и была переведена на многие европейские языки. (Ее очень хорошо знал Шекспир, заимствовавший отсюда имя Офелии). Это невероятно популярное в свое время произведение послужило ступенькой, соединившей пасторали Феокрита и Вергилия с Т.Тассо, К.Маро, Р.Белло, П.де Ронсаром, М.де Сервантесом и элизаветинцами Х.де Монтемайором, Ф.Сидни, Э.Спенсером и их последователями. В Италии влияние «Аркадии» особенно заметно в двух драматических пасторалях: «Aminta», Торквато Тассо (1583) и «Pastor Fido», Гварини (1590); в Испании «Аркадия» послужила образцом самому популярному пастушескому роману – «Диане» Монтемайора (1558-1559) [15, с.106].

В последней трети XVI века пастораль становится поэтической модой. Ее мотивы проникают не только в эклоги, лирические песни, романы и эпические поэмы, но и в драматургию, в сонетные циклы. Пастораль становится неотъемлемой частью атмосферы литературного обихода. Пьеса Ф.Сидни «Леди мая», поэма в эклогах Э.Спенсера «Пастушеский календарь», роман Ф.Сидни «Аркадия» – все это подтверждение тому, что пасторальная традиция явила окончательное становление этого жанра, как «одного из достойных (а не ученических или подражательных) ветвей английской литературы» [16, с.33].

Продолжателем пасторального жанра английского Возрождения был Эдмунд Спенсер (1552-1599) – «поэт поэтов», лирик и эрик, непревзойденный мастер во всех жанрах. В 1579 году он написал поэму «Пастушеский календарь» («The Shepherdes Calender»), которая была создана в традициях французской и итальянской пасторали. Поэма состоит из 12 стихотворных эклог, последовательно относящихся к 12 месяцам года, символизирующих человеческую жизнь. Стихотворения «Пастушеского календаря» не отличаются изысканностью стиля и ученым мифологическим содержанием, но вместе с тем они заключают в себе ряд очень живых описаний сельской природы. В «Пастушеском календаре» Спенсер создал широкую картину английской жизни, затронув многие вопросы своего времени – «о доле крестьян, о лихоимстве духовенства, о преимуществах сельского жития перед шумным и греховным городским и о чистоте души, присущей чистым детям природы» [17, с.18].

Герои поэмы Спенсера носители едва ли не всех наличествующих в английской литературе того времени культурных смыслов «пастушеского»: пастух – разоблачитель общественных пороков и пастух – воплощение обычной человеческой природы, подчас уязвимой к различным соблазнам; пастух – поэт и влюбленный, носитель высоких духовных устремлений Ренессанса, и «королева всех пастухов» Элиза – мифологизированный образ правительницы как провозвестницы нового Золотого века [16, с.34].

В структуре поэмы образ Колина Клаута играет парадоксальную роль. Это – ренессансный поэт – пастух, alter ego самого Спенсера, персонаж, действующий во многих произведениях как самого Спенсера, так и Джона Скелтона, и французского поэта Маро. Известный советский литературовед Роман Михайлович Самарин отмечает, что «образ Колина Клаута – реалистичный образ английского мужика, веселого и предприимчивого, иногда прикидывающегося протачком» [17, с.19]. С одной стороны, Колин появляясь то на первом, то на втором плане способствует скреплению частей поэмы в единое целое, в то же время именно этот персонаж ведет читателя к преодолению данной целостности [16, с.36]. Колин – истинный человек, его беды и радости тесно связывают его с пасторальным содружеством и природным циклом. Однако он «избранный поэт» пасторального мира, и его высокая миссия не может питаться лишь тем замутненным образом Природы, который дан человеку после его грехопадения [16, с.36].

«Пастушеский календарь» был посвящен человеку, который дал Спенсеру идею его написания – «благородному и добродетельному джентльмену, достойному всех титулов как научных, так и рыцарских, сэру Ф.Сидни»* [18, с.15]. Природная скромность поэта не давала ему явить свету этот труд, частично из-за страха, как он сознавался в письме к своему другу Габриэлю Харви, «пресытить благородные уши» своего патрона, и таким образом полагая, что это произведение «слишком неблагоприятно для такого превосходного его сиятельства» [18, с.16]. Сидни на это ответил, что опасения Спенсера были беспочвенными. Давая высокую оценку «Пастушескому календарю» в своей работе «Защита поэзии» («Defence of Poetry»), он сделал одно существенное замечание: подражание стилю старого деревенского языка, на котором не писали ни Феокрит, ни Вергилий, ни Санназаро, поразило читателей [19, с.97]. Это замечание касается только поверхностного вопроса о стиле писателя, а не является попыткой рассмотреть более глубоко вопрос о том, как традиционная форма пасторали может быть взята в качестве отправной точки для современных мыслей и чувств. Во времена правления Елизаветы в Англии это привело к определенным результатам: с одной стороны, похвала Сидни делает популярным пасторальный жанр, а с другой стороны, его по-

* Перевод везде наш.

рицание «деревенщины» в языке предостерегает тех, кто пробует писать в этом жанре по примеру Спенсера [20, с.213].

«Пастушеский календарь» был представлен на суд аудитории толкователем, который подписывался Е.К. По одним источникам, вероятно, это – друг Спенсера Эдвард Кэрк, а по другим – это сам Спенсер. Предисловие Е.К., адресованное Габриэло Харви, было написано совершенно другим стилем, который одобрил сам Харви, и разделено на две части. Первая – это защита работы Спенсера относительно стиля, вторая – описание сюжета. О последнем Е.К. пишет: «Касаясь основного замысла его эклог, думаю, что много не скажу, т.к. сам автор постарался скрыть его. Единственное, что ясно, это то, что его герой – молодой человек, долго бродивший по Лабиринту Любви, стараясь уменьшить пыл своей страсти, хочет предостеречь (как он говорит) молодых пастухов, таких как он сам, приятелей от несчастного безумия. Он создает 12 эклог, соответствующих 12 месяцам года, которые назвал «Пастушеский календарь», употребив старое название к новой работе» [21, с.3].

Если бы композиция «Пастушеского календаря» была проста, как предлагает Эдвард Кэрк, то работа имела бы единство, но мало разнообразия. Спенсер ограничивает себя, изображая традиционную идею пасторальной любви, приспособленную к изменениям разных времен года; но, фактически, единство композиции лежит исключительно в аллегорическом календаре, трактуемом этически, в сочетании с физическими характеристиками различных месяцев [17, с.16]. Идея любви представлена только в 4-х эклогах: «Январь», «Март», «Июнь» и «Декабрь». Другие четыре: «Февраль», «Май», «Июнь» и «Сентябрь» имеют дело с вопросами морали и религии; еще две – это хвалебные и лирические «Апрель» и «Ноябрь»; в эклоге «Август» описывается обычное песенное состязание, а последняя – «Октябрь» посвящена горестным размышлениям по поводу запущенности поэзии. Следовательно, Спенсер без какой бы то ни было целеустремленности, которую ему приписывает его комментатор Эдвард Кэрк, затевает включить в план пасторального календаря огромное количество тех традиционных мотивов, которые были ранее использованы его предшественниками по классу поэзии.

Эдвард Кэрк так говорит о пасторальной традиции, в которой был написан «Пастушеский календарь»: «...как молодой птенец, только что покинувший родное гнездо, делает свою первую попытку испробовать еще неокрепшие крылья перед большим полетом. Так «летал» и Феокрит. Как вы понимаете, он был уже оперившимся птенцом. Так «летал» и Вергилий, еще не совсем хорошо чувствуя свои крылья. И Петрарка, и Боккаччо, и Маро, и Санназаро и еще другие замечательные как итальянские, так и французские поэты... Так же «летит» и наш новый поэт, как птица, чей авторитет едва лишь вырос, но через время сможет расправить крылья как можно лучше» [21, с.6].

Пять изданий «Пастушеского календаря» появились с 1579 по 1597 годы, тем самым доказывая свою укрепившуюся силу, несмотря на актуаль-

ность аллегорий. За эти годы произведение вызвало значительные критические споры, наряду с противоположной оценкой успеха, о значении композиции произведения, о подлинности голосов в эклогах и главных героев их фабул, о той степени, в которой Эдвард Кэрк является самим Спенсером, и о той степени, в которой поэма передает актуальную аллегорию в выражении поэтического и патриотического видения Спенсера.

Думается, что Эдмунд Спенсер оказался не только создателем особой поэтической манеры, оказавшей влияние на многих английских авторов конца XVI – начала XVII века, он выступил также как и носитель определенной линии в пасторальной поэзии и в этом качестве также имел своих последователей и подражателей.

Цитированная литература

1. Garber F. Pastoral Spaces // Texas Studies in Literature and Language. – Texas, 1988.
2. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
3. Тронский И.М. История английской литературы. – М., 1983.
4. Грабарь-Пассек М.Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бион. Идиллия и эпиграмма. – М., 1958.
5. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М., 1958.
6. Alpers P. What is Pastoral? – Chicago, 1982.
7. Chaudhuri S. Pastoral and its English Developments. – Oxford Univ. Press, 1989.
8. Empson W. Some Versions of Pastoral. – Norfolk (Conn.), 1960.
9. Gutzwiller K. Theocritus Pastoral Analogies: The Formation of a Genre. – Madison, 1991.
10. Alpers P. The Eclogue Tradition and the Nature of Pastoral. – College English, 1972.
11. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. – М., 1989.
12. Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. – М., 1993.
13. Levtaut L. Le Genre Pastoral. – Paris, 1914.
14. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. – М., 1995.
15. Энциклопедия Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – Санкт-Петербург, 1907. – Ч. 109.
16. Чеснокова Т.Г. Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения: Пасторальные мотивы в комедиях У. Шекспира. – М., 2000.
17. Самарин Р.М. Западноевропейская поэзия эпохи Возрождения. – М., 1974.
18. The Cambridge History of English and American Literature. Ed. By A.W. Ward and A.R. Waller, – Cambridge, 1985.
19. Duncan – Jones K. Sir Philip Sidney. – Oxford, 1989.

20. Mac Lean, Hugh. Edmund Spenser's Poetry. – New York, 1968.
21. Spenser Edmund. The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition. The Minor Poems, Vol. One. – Baltimore, 1943.

Анотація

У статті досліджуються найважливіші аспекти питання про вплив античної пасторальної традиції на творчість Едмунда Спенсера. В межах цього питання розглядаються загальні риси пасторальної традиції в літературі з античних часів до епохи Ренесансу, просліджується зв'язок літературних пам'яток давнини з «Календарем пастуха» Е. Спенсера.

Annotation

The article deals with the most important aspects of the influence of an ancient pastoral tradition on the works of Renaissance English poet Edmund Spenser. In the theme of this issue the general characteristics of pastoral tradition in the literature from the ancient times to Renaissance are examined and the connection between literary works of antiquity and E. Spenser's «Shepherdos Calender» is studied in the article.

Статья поступила в редакцию 4.08.2001

Статья надійшла до редакції 4.08.2001

ББК Ш*40(Рос)

Ляхно С.Н.

ПАМЯТНАЯ, ЗНАМЕНАТЕЛЬНАЯ И ПОУЧИТЕЛЬНАЯ СТРАНИЦА ИСТОРИИ РУССКО-УКРАИНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

Михаил Александрович Максимович (1804-1873) – один из виднейших деятелей русской и украинской культуры середины XIX века. Его творчество отличалось удивительным многообразием. Он был поэтом и переводчиком, критиком и журналистом, историком, филологом, фольклористом, педагогом, ботаником. Несмотря на значительное количество работ, посвященных Максимовичу, роль, которую ему довелось сыграть, не уяснена и не оценена по достоинству.

Труды М.А.Максимовича по филологии, истории, этнографии, фольклористике и др. наукам утвердили его имя в ряду выдающихся славистов. Наследие великого мыслителя и ученого М.А.Максимовича в равной мере

принадлежит не только русской и украинской, но и мировой духовной культуре. В своих занятиях украинской историей и народной поэзией Максимович никогда не доходил до противопоставления украинской и русской культур. Украинский национализм был решительно чужд его собственному сознанию: «Уроженец Южной Киевской Руси, – говорит он, – где земля и небо моих предков, я преимущественно ей принадлежал и принадлежу донныне, посвящая преимущественно ей и мою умственную деятельность. Но, с тем вместе, возмужавши в Москве, я также люблю, изучал и северную Московскую Русь, как родную сестру нашей Киевской Руси, чувствуя и сознавая, что их бытие, так и уразумение их, одной без другой, недостаточны и односторонни... Многие смотрят на всю русскую землю с московецкой высоты Ивана Великого; иные глядят на нее с Запорожской поэтической Савор-могилы, а моя точка зрения на всю единую русскую землю – над Днепром, с высоты старокиевской...» [1, с.73].

Имя Максимовича тесно связано с именем А.С.Пушкина. Вместе с тем, как это ни странно, специальных работ, которые были бы посвящены их дружбе, практически нет. Как исключение, напомним о справках, содержащихся в книге Л.А. Черейского «Пушкин и его окружение» [1, с.247-248], в издании «Пушкин. Письма последних лет» [3, с.425-426], о нескольких страницах, посвященных данной проблеме в монографии И.Я.Заславского «Пушкин и Украина» [4, с.54-65].

Наша статья, разумеется, не ставит своей целью в полной мере восполнить указанный пробел. Это, скорее, заявка на тему, попытка выявить узловые моменты в многолетних взаимосвязях великого русского поэта с выдающимся украинским просветителем, литератором и общественным деятелем, взаимосвязях, которые, без сомнения, не раз еще привлекут к себе внимание.

Пушкин познакомился с Максимовичем в 1826 году и до конца жизни с глубоким вниманием и уважением относился к его работам.

В 1827 году Максимович выпустил сборник «Малороссийские песни», надолго ставший одним из важнейших источников знакомства русского общества с украинским фольклором. Особый интерес вызвала эта книга у Пушкина. Как подчеркивает биограф Максимовича С.Пономарев, «в этом издании песен Пушкин признал подарок литературе, а в издателе их – своего брата по поэзии...» [6, с.8]. М.П.Погодин, поздравляя Максимовича с юбилеем, отметил как особенно существенное, «Пушкин любил тебя, радовался появлению твоих «Малороссийских песен» [6, с.126]. По свидетельству М.П.Драгоманова, Максимович рассказывал ему, что «в один из визитов его к Пушкину он застал знаменитого поэта за своим сборником. «А я обираю ваши песни», – сказал Пушкин» [7, с.71].

Этот эпизод фигурирует в воспоминаниях самого Максимовича. «В 1829 году, – писал он, – когда Пушкин воротился в Москву из своего закавказского

странствования, я застал его в одно утро за письменным столом, перед ним развернуты малороссийские песни моего издания 1827 года. «А я обкрадываю ваши песни!» – сказал он». Во время этой встречи Максимович показал Пушкину народную песню о Мазепе, только что полученную с Украины. Эта песня так впечатлила творца «Полтавы», что он «прочел ее дважды по моему списку, а потом повторял уже наизусть следующий куплет:

У Київі на Подолі
Порубані групи,
Погубив же пес Мазепа
Невинній душі...» [8, с.113].

Этот факт приобретает особое значение потому, что именно в 1829 году Максимович принимал активное участие в дискуссии, вызванной появлением «Полтавы». Начало этой дискуссии положил Ф.Булгарин обширной статьей, опубликованной в журнале «Сын отечества» и «Северный архив». Критик обрушился на поэму с резкими нападками, обвинил Пушкина в искажении исторической правды и, в частности, в том, что «Мазепа в поэме жестоко обруган, но не представлен в том виде, каким изображает его история» [9, с.155]. Подобного рода упреки высказывал и Н.И.Надеждин в «Вестнике Европы», утверждавший, что «певец «Полтавы» не слишком стеснялся исторической достоверности» [9, с.176].

Самого решительного и вооруженного глубоким знанием исторического материала оппонента хулители «Полтавы» получили в лице Максимовича. «По мнению критика, – писал он в статье, напечатанной в 1829 году в журнале, – Мазепа был патриот. Но разве таким представляет его история? Совсем нет! Все его действия нисколько не показывают в нем самоотверженной любви к Малороссии, историк представляет в нем хитрого, предприимчивого честолюбца, который готов был ничем не пощадить для себя, обличает в нем характер несовместимый с высокою любовью к отечеству». Восстановив в памяти читателя основные моменты деятельности Мазепы, Максимович продолжает «Напрасно предполагать, чтобы такие преступные действия клонились к освобождению Малороссии для ее блага: он не имел того в виду, и хотел сделать ее независимой для себя, свою независимость хотел утвердить он, завладев Малороссией» [9, с.186-187].

Сопоставляя статью Максимовича с тем, что писал Пушкин о «Полтаве» в «опровержениях на критики» и, в частности, с его утверждением: «Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как и в истории» [10, с.139], нетрудно увидеть, как совпадали их точки зрения. Более чем естественно, что Пушкин благодарил Максимовича за его статью о «Полтаве» как о «поэме народной и исторической» [11, с.2-491].

Тем же 1829 годом датируется и начало сотрудничества Максимовича в пушкинских изданиях. Он направляет свою статью «О претке» в альманахах «Северные цветы» и получает такой ответ О.М.Сомова: «Благодарю и очень

благодарю вас за прекрасный цветок, но он расцветет уже в сборнике «Литературной газетъ», ибо проза «Северных цветов» уже отпечатана» [12, с.259]. Статья действительно появилась в первом номере «Литературной газетъ», рядом с отрывком из VIII главы «Евгения Онегина» («Прекрасны вы брега Тавриды») и с этого времени Максимович становится ее постоянным и активным сотрудником. В числе напечатанных там материалов несколько рецензий: на «Ручную книжку физики, химии и ботаники», на «Правую грамоту по вотчинному делу», на «Основания растительной физики в применении к земледелию», статья «О разнообразии и единстве вещества в природе», речь «Об участии Московского университета в просвещении России» и др. Важно отметить, что почти все публикации Максимовича приходятся на первую половину 1830 года, т.е. на то время, когда она издавалась под непосредственным руководством Пушкина. Когда Пушкин решил издать в память А.А.Дельвига «Северные цветы на 1832 год», он не мог не привлечь к реализации этого исключительно дорогого ему замысла и Максимовича. 28 сентября 1831 года Сомов обратился к нему с таким письмом: «Пушкин решил на будущий год продолжать «Северные цветы» с благою целью, он поручил мне передать вам его поклон и великое челобитье, а о чем, тому следуют пункты первый и последний, если у вас есть что-либо в прозе, какой-либо отрывок из вашей вдохновенной ботаники, то пришлите его нам для «Северных цветов» [12, с.264]. Максимович прислал статью «О жизни растений», и после выхода альманаха ему был отправлен подарочный экземпляр [см. 13]. В 1830 году Максимович издает альманах «Денница». Еще два выпуска этого альманаха были им выпущены в 1831 и 1834 годах. «Деннице» посвящено обстоятельное исследование В.Данилова [14]. Однако при всем обилии собранных в нем материалов осталось недостаточно четко выявленной важнейшей особенностью этого издания – его открытая, явная пушкинская ориентация. В первом выпуске «Денницы» были опубликованы две сцены из «Бориса Годунова», во втором «Песня» («Пью за здравие Мэри», отрывок из поэмы «Цыгань»), эпиграмма «Не то беда, Авдей Флогарин» и, – что, может быть, особенно показательно, – «Возражение критикам «Полтавы», и несколько отличная редакция фрагмента из «Опровержений на критики»). Свою публикацию Максимович сопроводил таким примечанием: «Рукопись, из которой взят сей отрывок, содержит весьма любопытные замечания и объяснения Пушкина о поэмах его и некоторых критиках. Из одной видно, что поэт не отвергал критику потому только, что не хотел» [10, с.556]. Из этого явствует, что опровержения на критики были известны издателю «Денницы» целиком, что он ознакомился с ними по рукописи задолго до появления их в печати, что красноречиво свидетельствует о мере близости тех отношений, которые поддерживали Пушкин и Максимович в начале 1830 годов.

Показателен состав авторов, произведения которых появились в «Деннице». Значительное место среди них занимают литераторы пушкин-

ского круга: А.А.Дельвиг, Е.А.Баратынский, П.А.Вяземский, Ф.Н.Глинка, Н.М.Языков, В.Ф.Одоевский, недавние соратники Пушкина по «Московскому вестнику» М.П.Погодин и С.П.Шевырев. Откровенно «пропушкинскими» по направлению, по тенденции были программы обозрения, открывавшие два первых выпуска альманаха Максимовича – «Обозрение русской словесности 1829 года», написанное И.В.Киреевским, «Обозрение русской словесности 1830 года», опубликованное без надписи и принадлежащее перу самого издателя «Денницы».

Напомним и многозначительный эпизод, неоднократно описанный историками литературы и журналистики. Ф.В.Булгарин написал донос о том, что напечатанное в «Деннице на 1830 год» стихотворение С.С.Тепловой «К...», начинавшееся строками :

Слезами горькими, тоскою
Твоя погибель почтена... –

якобы посвящено памяти казненного К.Ф.Рыльева. После взрыва негодования со стороны властей (цензор С.Глинка был посажен на гауптвахту) вскоре выяснилось, что произошло недоразумение: стихи Тепловой были написаны на смерть утонувшего юноши. Но ясно, что и злая «проницательность» доноса, и стремительная реакция на этот донос говорят о том, что мишенью была не безызвестная С.С.Теплова и даже не издатель «Денницы», а тот, кого не без основания считали идейным вдохновителем тех литературных сил, к которым принадлежал альманах Максимовича.

«Денница на 1830 год» вызвала благожелательную рецензию Пушкина, опубликованную в «Литературной газете»: «В сем альманахе, – писал он, – встречаем имена известнейших из наших писателей, также стихотворения нескольких дам: украшение неожиданное, приятная новость в нашей литературе» [10, с.103]. «Замечательнейшей статьей сего альманаха, заслуживающей более, нежели беглый взгляд рассеянного читателя», Пушкин назвал «Обозрение русской словесности 1829 года», сочинение господина Киреевского, разбор которого и посвятил практически всю свою рецензию.

В конце сентября 1832 года Пушкин встретился с Максимовичем на обеде у С.С.Уварова. Уваров сказал Максимовичу: «Я удивляюсь вашему дару слова. У вас совершенно литературное выражение», а Пушкин откликнулся на это слова: «Да мы господина Максимовича давно считаем нашим литератором; он одарил нас «Малороссийскими песнями» [15, с.337]. Личность и творчество Максимовича остались в сфере внимания Пушкина до конца его дней, чему немало содействовал Н.В.Гоголь, через которого оба литератора поддерживали общение в 1833-1834 годах [см. 15]. Занимаясь в 1883-1836 годах подготовкой издания и комментирования «Слова о полку Игореве», Пушкин учитывает и работы Максимовича об этом памятнике русской литературы [16, с.207-239].

Первая печатная работа Максимовича о «Слове» принадлежит к 1833 г.,

когда он был адъюнктом по кафедре ботаники в Московском университете. Это рецензия на перевод «Слова» Вельтмана [17, с.89-96], где уже намечены некоторые основные мысли будущей интерпретации «Слова» Максимовичем. Эта рецензия связана с именем А.С. Пушкина. М.А. Цявловский в статье «Пушкин и «Слово о полку Игореве» выяснил круг лиц, которые питали интерес поэта к памятнику, и среди них указал Максимовича: «Существенное значение, – говорит исследователь, – для углубления интереса Пушкина к «Слову» имело общение поэта с Максимовичем» [17, с.263]. В отношении «Слова о полку Игореве» Пушкина и Максимовича сближали одинаковая убежденность в исторической подлинности памятника и восприятие его в свете народной поэзии. В их беседах выработывалась общая фразеология. Профессор И.М.Снегирев записал в дневнике 15 мая 1836 г.: «Утром я был у А.С.Пушкина, который... просил сообщить ему мои замечания на Игореву песнь, кою он занимается, как самородным памятником русской словесности» [17, с.266]. Пушкин и Максимович были равным образом увлечены народной поэзией. Но Максимович, сравнительно с другими современными ему интерпретаторами «Слова», имел то преимущество, что знал украинскую народную поэзию в ее живом бытовании, и это должно было делать беседы его с Пушкиным более интересными для поэта. Мысли Максимовича по поводу сближения «Слова о полку Игореве» с украинской народной поэзией вполне оформились уже после бесед его с Пушкиным, о чем говорит письмо Максимовича к Вяземскому от 17 февраля 1833 г.: «Сравнивая песни с «Песней о полку Игореве», я нахожу в них поэтическое однородство, так что оную песнь называю началом той южнорусской эпопеи, которая звучала и звучит еще в думах бандуристов и многих песнях украинских; а песнь Ярославны – темою, которая распевается в разнообразных, полных чувством женских песнях Украины. Это мнение я хочу написать по поводу нового, Вельтманом изданного мерно-прозаического перевода сей песни. Мне бы весьма хотелось знать суждение ваше о таком мнении, и что скажет об нем Пушкин...» [17, с.263].

Это говорит о том, что Пушкин и Максимович не раз беседовали о «Слове», а также о том, что для Максимовича поэт в отношении толкования памятника был лицом высокоавторитетным. Мысли Максимовича в письме к Вяземскому целиком, в тех же выражениях, вошли в рецензию его на книгу Вельтмана.

После смерти Пушкина Максимович называл его имя с неизменным уважением и любовью. Говоря в статье «О стихотворениях червонорусских», о путях развития украинской литературы, он напоминал о Пушкине, в «несравненных стихах, которое получило свое наиболее полное выражение народное».

Многолетние плодотворные контакты Пушкина и Максимовича – памятная, знаменательная и поучительная страница истории русско-украинских литературных связей.

Цитированная литература

1. Юбилей М.А. Максимовича (1821-1871). – Киев, 1871.
2. Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. – П., 1989.
3. Пушкин А.С. Письма последних лет 1834-1837. – Л., 1969.
4. Заславский И.Я. Пушкин и Украина. – Киев, 1982.
5. Пономарев С. Михаил Александрович Максимович. – Спб., 1872.
6. Сборник отделения русского языка и словесности. Имп. Академии наук. – Спб., 1882. – Т. 31. – №2.
7. Записки юго-западного отделения Императорского русского географического общества за 1873 год. – Киев, 1874. – Т.1.
8. Литературный вестник // 1902. – Т. 3. – Кн.1.
9. Русская критическая литература о произведениях А.С. Пушкина. Составитель В. Зелинский. – М., 1887. – Ч.2.
10. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М., 1929. – Т.11.
11. Максимович М.А. Собрание сочинений. К., 1880.
12. Русский архив // Кн.3, 1908.
13. Литературное наследство // М., 1934. – Т.16/18.
14. Данилов В. «Денница», альманах М.А. Максимовича // Русский филологический вестник, 1925. – №3.
15. Киевская старина // 1904. – Т. 86. – №9.
16. Цявловский М.А. Статьи о Пушкине. – М., 1962.

Анотація

Ім'я Максимовича тісно пов'язане з ім'ям О.С. Пушкіна. Разом із тим, як це не дивно, спеціальних праць, які були б присвячені їх дружбі, практично немає. Наша стаття, звичайно, не має на меті повною мірою заповнити вказаний пробіл. Це, скоріше, заявка з теми, спроба виявити вузлові моменти у багаторічних взаємоз'язках великого російського поета з видатним українським просвітителем, літератором та громадським діячем.

Annotation

The name of Maksimovich is closely connected with the name of A.S.Pushkin. But there are no special works devoted to their friendship. Our article, of course, doesn't put an aim to fill up this blank. This is, most probably, an attempt to mark general points interrelations between a famous Russian poet and the prominent Ukrainian writer and public leader.

*Стаття постуила в редакцію 20.10.2001
Стаття надійшла до редакції 20.10.2001*

ШЕВЧЕНКО І ГОРАЦІЙ

Горацій належить до тих античних авторів, які уперше через Сквороду відкрили Шевченкові дивний світ античної культури, і це відкриття стало близьким українському поетові на все життя. Морально-етичні, естетичні, літературно-теоретичні принципи Шевченкової творчості в значній мірі кристалізувалися під впливом духовного світу Горація і не раз визрівали у прихованій або відкритій з ним полеміці.

Римський поет, який у своїх творах синтезував еллініську і римську культуру, виплекав ідеал щасливої, сильної особистості, що вмів задовольнятися найменшим, зневажає багатство, зберігає душевну рівновагу за будь-яких життєвих обставин, користувався великою повагою серед українських читачів. Саме творчість Горація, співця «золотої середини», виразника найгуманніших засад античної філософії, була тією ланкою, яка органічно в'язала античний світ, зокрема еллініський, зі світом української культури з найдавніших часів нашої історії.

Україна козацької доби – це епоха стоїчного духу, філософії мужності, високих людських ідеалів, виражених і в стислих афористичних висловах. Відоме гораціанське «Пріємно і почесно померти за батьківщину» [1] відгукнеться у знаменитому козацькому «Терпи, козаче, отаманом будеш». На благодатному ґрунті українського козацтва стоїчні ідеї проростуть рясним цвітом, стануть філософською системою, виховують сильну людину. Останній отаман Запорозької Січі Петро Калнишевський, висланий «по высочайшему повелению» російської імператриці Катерини II (наказ № 1419 від 10.06.1776 року) «на смиренне» в Соловецький монастир, відсидів на прив'язі у смердячій могильній ямі-камері Соловецького каземату чверть віку (з 1776 по 1801 рік), мужньо переносячи найжахливіші умови свого існування, які принижували не тільки статус вільного козака, а й оскверняли ім'я людини в божественному акті невтомно-винахідливого Творця, її становище в ієрархії живих істот Всесвіту [2, с.27-33]. Згадаймо принагідно стоїчну стійкість ще одного в'язня-українця мордовських і колимських таборів недалекого минулого – Василя Стуса. Тема «Горацій і Україна», велика та важлива для вивчення джерел нашої духовності, давно очікує свого дослідника.

Гораціансько-українські паралелі можна розвивати і в інших ракурсах. Вивчення творчості Горація, його поглядів на красу в житті та поетичному мистецтві зосереджує увагу дослідників на понятті *препон*, що було для поета особливо важливим [3, с.18]. Широке й складне за своїм значенням, це по-

няття українською мовою можна перекласти лише приблизно – відповідне, належне, доречне і навіть – прекрасне або гармонійне, бо, згідно з вченням, що веде свій початок від Сократа, прекрасним є те, що відповідає своєму призначенню, своїй природі, часові та умовам. Постійне й пильне спостереження життя, намагання з'ясувати, в чому полягає щастя людини і як досягти його, що є прекрасним, а що потворним – джерело поетичної творчості Горация. Світ прекрасного Гораций бачить там, де не порушується гармонійність і відповідність усіх речей, потворним видається поетові все те, що порушує гармонію, суперечить своїм можливостям і призначенню.

Як зберегти людині погідний настрій і душевний спокій протягом короткого життя, як поведеться перед лицем смерті – ці важливі етичні питання, що хвилювали старогрецьких філософів із часів Сократа, входять у поняття *prepon* Горация, в якому ключ до розуміння багатьох моральних принципів поета. Усе своє життя в усій своїй творчості Гораций намагався осягти душевну рівноваженість, злагоду з собою, зберегти їх до кінця днів своїх і в найочевиднішій необхідності. «Чи вільний ти від страху перед смертю?» (Посл. II, 2, 207), – звертається поет до самого себе і читача. Проте ми не знаємо, як повів себе Гораций віч-на-віч зі смертю, чи залишився вірним до кінця своїм життєвим принципам, чи зумів зберегти погідний настрій і душевний спокій в останні хвилини життя.

Тема смерті не займає у творчості Шевченка такого важливого значення, як у творчості Горация, вона є побічною. Домінуючий мотив поезії Шевченка – любов і жадоба до життя. Його поезія, за словами Івана Франка, це «бажання життя». Як свідчить останній твір Шевченка, до своєї смерті Шевченко поставився спокійно, з мужністю філософа, з гідністю людини – так, як учив Гораций, як зустріли свою смерть Сократ і Сковорода, духовні наставники Шевченка. Ім'я Сократа, безумовно, тісно пов'язувалося в Україні з іменем Сковороди, названого українським Сократом, творчість якого помножила славу мудрого грека, вразила душу Шевченка ще в дитинстві, стала глибоким джерелом його поетичної та філософської думки. Шевченко звертався до Сократа й Сковороди як до великих авторитетів, відомих в історії людської культури рідкісною гармонією слова і діла.

Ще в 1837 році в академічному стилі Шевченко створює малюнок «Смерть Сократа», зобразивши великого філософа в останні хвилини його життя: Сократ з піднятим келихом цикути звертається до своїх учнів з останньою промовою. У вірші «N.N.» («О думи мої! О славо злая!») Шевченко називає Сократа «добрим греком». Як великий філософ-мудрець згадується Сократ у повістях «Художник» і «Капітанша».

Образ Сократа, людини й філософа, розкритий у творах його учнів – Платона і Ксенофонта. Останні хвилини життя старогрецького філософа описані в «Апології Сократа» Платона, де роздуми Сократа про смерть, його поведінка в найскрутнішому становищі збігаються з мужністю Шев-

ченка віч-на-віч зі смертю, з роздумами поета про потойбічний світ у його останньому вірші, відрізняючись тільки деталями конкретних обставин життя обох мислителів. Завершуючи свій життєвий шлях, кожен з них думав про те, чим жив. Жартуючи, Сократ мріяв про зустріч і розмови в Аїді з найславнішими людьми, цвітом Греції – філософами, поетами, музикантами, що жили до нього (Платон, «Апологія Сократа»).

У потойбічному світі, створеному за уявленнями стародавніх греків, Шевченко сподівався реалізувати всі нездійснені за життя надії («Чи не покинуть нам, небого...»). Безумовно, останній вірш Шевченка близький за сюжетом до «Апології Сократа» Платона, яку поет мусив читати, створюючи свій малюнок. Вірш стверджує також відповідність українського поета життєвим обставинам, вірність до кінця тим життєвим принципам, які проповідували Сократ і Сковорода, і про які писав Гораций. Є.Пеленський відзначає, що в поезії «Чи не покинуть нам, небого...» знайшли найповніший вияв класичні тенденції Шевченка: «Як клясик об'єднав Шевченко у своїй творчості, зокрема у вірші «Чи не покинуть нам, небого...», все те найкраще, що дали Геллада й روما: поета, філософа й героя» [4, с.122]. На нашу думку, в останньому вірші Шевченко дав завершену концепцію життя – героїчну і трагічно-величну, витриману в дусі старогрецької калокагатії та гораціанського *prepon*.

* * *

Муза Шевченка не раз перегукнеться з музою Горация у своїх глибинних поривах і темою життя на лоні природи (Гораций: «Де ти, жаданеє село?» [1, с.660]; Шевченко: «Село! – і серце одпочине» [5, с.20]), і пошуками гармонії в житті та творчості, і щирим захопленням культурою стародавніх греків, і схильністю до теоретичних узагальнень, і прагненням задовольнитися мінімальним тощо. Такі поезії Шевченка, як «Поставлю хату і кімнату...», «Якби з ким сісти, хліба з'їсти...» та інші – прагнення задовольнитися найменшим. Воно виразно пробивається вже в ранніх творах, наприклад, у «Гайдамаках» (уривок «Тяжко жить на світі, а хочеться жить»). Бажання Шевченка мати свій власний куточок скромне:

Поставлю хату і кімнату,

Садок-райочок насаджу.

Посиджу я і походжу

В своїй маленькій благодаті [5, с.309].

Воно далеке від прагнень Горация, джерело душевного спокою якого межує з максимальним достатком:

Ось чим не раз я богам надокучував: поля б окрасць,

Дім та садок, та струмочок дзвінкий,

що й у спеку не мовкне,

Ще якби гай зеленів... [1].

Із сатир Горація дізнаємося, що в його скромному маєтку, подарованому поетові Меценатом, у мальовничій долині ріки Дігенції (нині Ліченца) серед Сабінських гір, вистачало господарства для восьми рабів і п'яти арендарів із сім'ями. Завдяки дружбі з Меценатом Горацій зміг реалізувати майже всі свої бажання. Шевченко – нічого: хати не поставив, не довелося йому проводити останні дні свого життя на лоні рідної природи, в колі близьких йому людей.

Горацій, який жив на зламі двох світів, співець епохи Августа, близький до імператора через коло Мецената, виразник великодержавної політики імператора, і Шевченко, співець свого часу, безкомпромісний у ставленні до самодержавної політики Миколи I, противник усіх видів рабства, що панували у великій імперії, – постаті подібні за походженням і різні за становищем у суспільстві, творчі проблеми яких часто стикалися і тісно перепліталися, інколи різко контрастували.

Горацій – автор видатного естетичного трактату «Поетичне мистецтво», в якому він виклав свої погляди на поезію, узагальнюючи досягнення античної естетичної думки. Шевченко – перший український мистецтвознавець та літературознавець.

«Геніальність Горація, – зауважує М.Гаспаров, – у бездоганній поетичній майстерності, такій складній, такій вишуканій, від якої сучасний читач давно відвик» [6]. Класична відточеність поезій Горація, звукові малюнки його віршів пов'язані з високим розумінням суті поетичного образу, із витончено-філігранною роботою над словом. За вишуканістю фрази Горація стоїть важкий та кропіткий труд, такий важкий, що він постійно наголошує на ньому; своє заняття поезією Горацій пояснить «зухвалою убогістю, що штовхнула його до віршів» [1]. В інших рядках своєї поезії він стверджуватиме вроджений потяг до поезії:

...щира Парка

Хист мені дала, що в тонкому дусі

Еллінських камен, і до злого люду

Горду зневагу [1].

Шевченко – основоположник і творець нової української літературної мови. Поетичний стиль Шевченка відзначається простотою вислову, конкретно образністю, метафоричністю та пісенною мелодійністю. Художня виразність Шевченкового слова, тісно пов'язана з народною поетикою, часто простала в його душі готовими образами. У Шевченковому слові високе розуміння поезії поєднувалося з вродженим хистом. Слово як пісня жило і бриніло в Шевченковій душі і як пісня виливалося на папері. Горацій добре розумівся на живописі і скульптурі. Шевченко був видатним художником, живописцем, офортистом, майстром малюнка, акварелі й сепії, творчий метод якого познавився на словесних образах Шевченка-поета.

Проте Шевченко ніколи не наголошував на своїй кропіткій праці над словом, як не наголошував на своєму вродженому хисті до поезії, хоч поезія завжди в різних життєвих ситуаціях була його постійною супутницею, він не розлучався з музою до кінця днів своїх і боляче переживав заборону писати й малювати. Горацій мучився залежністю від Августа, постійним нагадуванням імператора прославляти його вчинки. Виходить, що однаково важко тому поетові, який хоче писати та не може, і тому, який повинен писати і не хоче.

Естетичні погляди Горація і Шевченка узагальнили важливі проблеми їхньої творчості. Поезія Горація була розрахована на тонкий смак вибраних інтелігентів-однодумців, який поет адресував свої твори. «Вмій обійтись кількома читачами», «Юрбі не догоджуй!» [1], – твердив поет. Про зневагу до простого люду, до юрби, що «пахне козлом» [1], він наголосить не раз і вважатиме свою незалежність від простих людей предметом особливої гордості: «Юрбі не лещу я» [1], «незалежніша стежка моя і пряміша» [1], «Хай лиш убогість брідка не торкнеться мене» [1]. Горацій виділятиме добірність та вишуканість поетичного слова, розрахованого на вибраних осіб, Шевченко – його дієвість. Убога нива, на якій поет працює як селянин-хлібороб, – труд на рідній землі і для рідного народу.

Рецепція Шевченком Горацієвої думки про безсмертя поета та його творів – факт безсумнівний. Шевченко інтерпретує тему вічності поезії, безсмертності слави поета, що починалися в європейській літературі з творчості Горація. Проте зневага Горація до простого люду, його гордість за римське громадянство, за приналежність до великого народу, що жив за принципом «розділай і пануй», була чужою для українського поета. Шевченко, який за свої переконання десять років жив життям політичного в'язня, мучився у казармі, не міг прийняти ідеї зверхності одного народу над іншим, сприйняти прагнення до всесвітнього панування у будь-якій формі. Не зверхність свого народу, а найпотаємніші пориви до втраченої свободи – «Волі святої» – першої й неодмінної умови людського поступу, до національної самобутності оспівав поет у своїх творах.

Цитована література

1. Квінт Горацій Флакк. Твори. Переклад. Передмова та примітки А. Содомора. – К., 1982.
2. Шаповал Іван. Соловецький в'язень // В пошуках скарбів. – К., 1965.
3. Содомора А. О. Поняття «відповідності й краси (грегор) в морально-етичних поглядах Горація // Іноземна філологія. – 1975. – Вип. 40.
4. Пеленський Є. Ю. Шевченко – клясик (1855-1861). – Львів, Краків, 1942.
5. Шевченко Тарас. Твори: В 5т. – К., 1978. – Т. 2.

6. Гаспаров М. Поэзия Горация // Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. – М., 1970.

Аннотация

Статья посвящена горацианско-украинским параллелям. В частности, рассматривается рецепция Шевченко горациевской мысли о бессмертии поэта и его произведений.

Annotation

The article is dedicated to Horatium – Ukrainian parallels. In particular, the reception of Shevchenko-Horatium's thought of immortality of poet and his works is considered.

Статья поступила в редакцию 5.12.2001

Статья надійшла до редакції 5.12.2001

ББК Ш43 (4УКР)=(4111.4) 5*8 Шевченко 4

Бородінова М.В.

РЕЦЕПЦІЯ БІБЛІЙНОГО ЖАНРУ ПСАЛМА У ЦИКЛІ ПОЕЗІЙ Т.ШЕВЧЕНКА «ДАВИДОВІ ПСАЛМИ»

У контексті різноманітних зв'язків творчості Тараса Шевченка із Біблією, що була для нього одним із важливих джерел образності, виокремлюється і такий аспект – рецепція образів, мотивів Старого Заповіту.

Одна із форм діалогу поезії Шевченка зі Старим Заповітом – це звернення до Книги псалмів. Псалтир відігравав особливу роль у духовному житті українського народу, був об'єктом пильної уваги українського письменства ХІХ століття.

Цікавою є інтерпретація біблійного жанру псалма у поетичних творах Т.Шевченка під загальною назвою «Давидові псалми». Дослідники визначають це об'єднання як цикл. Поезії були створені 19 грудня 1845 р. і зразу ж набули форми циклу. Поширювався спочатку у списках, призначався для цензурного видання, але задум не вдалося здійснити, поет був заарештований і відправлений на заслання. Як цикл «Давидові псалми» були надруковані у 1860 році в останньому прижиттєвому виданні «Кобзаря».

Один із найважливіших чинників художньої цілісності циклу – рецепція біблійного тексту Псалтиря, який, в свою чергу, сприймається як певна єдність. Поет звернувся до таких текстів Псалтиря: 1, 12, 43, 52, 53,

81, 93, 132, 136, 149 за церковнослов'янською нумерацією (Біблія і, зокрема, Псалтир на той час в Україні культивувались церковнослов'янською мовою). При цьому зберігався хронологічний принцип, започаткований у Книзі псалмів.

Цикл Т. Шевченка складається із 10 поезій-переспівів. Деякі дослідники вбачають певний смисл у цифрі 10. Зокрема, В. Радущкий вважає, що «Шевченко не уникнув символічності числа 10: десять псалмів Шевченка як десять Заповідей своєму народові» [1, с.357]. Схожим є висловлювання І. Бетко (але скоріше у плані метафори): «Використовуючи багаті виражальні можливості цих текстів, Т. Шевченко сформував свої «десять заповідей» українському народові, втіливши в них своє національно-політичне кредо» [2, с.112]. При цьому дослідниця підкреслює, що поет вибрав саме ті 10 псалмів, які виконують важливу роль у християнській літургії.

Назва як один із суттєвих складників художньої цілісності циклу має елемент умовності (не всі псалми, що інтерпретувались Шевченком, належать Давидові, зокрема 43, 136). Поет йде за традицією – вважати передусім Давида автором псалмів. В даному випадку імпонує така точка зору: «популярна Книга псалмів сполучена з ім'ям царя Давида, який є автором щонайменше 73-х псалмів..., така загальна назва для переспіву десяти псалмів... є цілком виправдана» [3, с.15]. «Давид», «псалмоспівець», «псалмоспівці» – носії думок, почуттів у релігійних творах, у поезіях-переспівах Т.Шевченка можуть сприйматись і як образи, що мають дуалістичну основу, як одна із «масок» автора. Твори Шевченка написані українською мовою, віршовані, римовані. Поет зберігав певні формальні компоненти біблійних псалмів (композиційні, стилістичні особливості, засоби образності, тощо), вносячи також корективи відповідно до власної творчої індивідуальності. Діалог цих творів із біблійними псалмами відбувався і на рівні змісту: в усіх поетичних творах циклу простежується така тенденція – «включення» релігійно-художнього світу Псалтиря у контекст духовних, національних і соціально-політичних проблем тогочасної України. Отже, рецептивна модель у «Давидових псалмах» має таку специфіку – збереження композиційно-змістових вузлів оригіналу як тієї основи, що актуалізується принципово новим художнім змістом переважно через підтекст.

Т.Шевченко, обираючи псалми об'єктом осмислення, підходив вибірково. Його цікавили передусім ті псалми, які давали йому можливість через підтекст, асоціації «екстраполовати» старозавітний твір на сучасність, «зашифрувати» в переспівах трагічні реалії української дійсності. Національне начало у псалмах, пов'язане із буттям єврейського народу, в контексті Біблії набувало ознак загальнолюдського. «Включаючись» в ху-

дожне ціле творів української літератури XIX ст., що розвивалась в умовах «бездержавності», національного гноблення, досить часто породжувало аналогії: «єврейський народ – український народ», «Вавилон – Російська імперія». Такого типу аналогії виникають при аналізі певних переспівів із циклу «Давидові псалми». При цьому важливим елементом художньої цілісності поетичного циклу виступають наскрізні мотиви (зокрема, мотив неволі через підтекстове прочитання), наскрізні образи як своєрідні внутрішні скріпи циклу.

У псалмі 43-му (44) славне минуле єврейського народу, коли він утвердився Божою волею, зіставляється із його нинішнім ганебним рабським становищем: «нас розпорошив посеред народів..., нашим сусідам віддав на зневагу» [4, с.566]. Цитуючи, посилаюся на Біблію в українському перекладі. У шевченківському переспіві цього псалма через актуалізацію прийому зіставлення минулого й сучасного (це і композиційний елемент біблійного тексту, й авторський прийом, наявний, зокрема, в його історичних творах) виникають асоціації із підневільним безславним становищем України: «І діди нам розказують Про давні кроваві Тії літа... Покинув нас на сміх людям. В наругу сусідам» [5, с.252]. «Розшифровка» трагічних реалій українського життя здійснюється через підтекст.

У псалмі 136 (137), творі релігійному, об'єктом переживань псалмистів є трагедія єврейського народу у Вавилонському полоні. Життя євреїв у Вавилоні зовні було благополучним, але при цьому відбувалась мовна асиміляція, випробувалась їх віра в єдиного Бога. Образне втілення драматичної ситуації, ситуації поневолення у стародавньому творі здійснюється через ключові, домінантні образи: плач замість співу, неможливість і небажання співати на чужині: «... пісні від нас там ждали були поневоловачі наші... як же зможемо ми заспівати Господню пісню в землі чужинця» [4, с.626]. Це сприймається як вияв духовного опору, своєрідна реакція на уярмлення духу.

Вибір цього твору Т.Шевченком для переспіву не є випадковим. Знову виникає мотив неволі, своєрідна внутрішня скріпа циклу, через підтекст, асоціації відчувається зв'язок долі єврейського народу й народу українського. При цьому актуалізується аналогія: «єврейський – український народи», «Вавилон – Російська імперія». У переспіві цього псалма Шевченком наявний біблійний, старозавітний колорит, зберігаються домінантні образи: «На ріках круг Вавилону, Під вербами в полі, Сиділи ми і плакали В далекій неволі...» [5, с.262]. І тут же виникають шевченківські інтонації, його образи, типу: «на чужому полі», «язик лукавий».

У біблійному творі Сіон виступає емблематичним образом «свого» (батьківщини), контрастним цьому образі є образ Вавилону як уособлення «чужого». Т.Шевченкові концептуально близькі такі контрастні образи в їх проекції на сучасну поетові дійсність.

Мотив любові, туги за вітчизною доповнюється у біблійному творі мотивом вірності їй: «якщо я забуду тебе, о Єрусалиме, – хай забуде за мене правила моя» [4, с.626]. Вияв зв'язку із вітчизною для псалмоспівців – це і збереження віри у єдиного Бога. Патріотичне чуття, властиве псалмоспівцям, виявляється суголосним авторові переспіву.

У контексті релігійного твору виникає згадка про зруйнування Єрусалиму і надія на покарання поневоловачів як запорука визволення єврейського народу (зокрема, через образ помсти Вавілонській доньці). Зберігаючи біблійний колорит, поет досить точно переспівує цей фрагмент, спонукаючи при цьому читача взяти участь у «дешифровці» цих реалій.

У циклі Т.Шевченка наявні поезії не тільки трагічного звучання, а й переспіви біблійних джерел, де осмислюються проблеми сенсу людського життя, добра і зла (псалом 1), відтворені переживання псалмоспівця, якого оточують вороги (псалом 12), опоетизовується почуття згоди між людьми на ґрунті віри (псалом 132).

У біблійному псалмі 1-ому в душі релігійної моралі осмислюється тема добра і зла, сенсу людського життя.

Щасливою для псалмоспівців є людина, що має Бога в серці: «Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить... та в Законі Господнім його насолода» [4, с.540].

Для псалмоспівця вершителем людської долі є Бог, який покарає безбожних, грішників і воздасть праведним: «... не встоять безбожні на суді..., дорогу бо праведних знає Господь, а дорога безбожних загине!» [4, с.540].

При зіставленні релігійної ліси та її інтерпретації поетом можна помітити, що Шевченко зберігає певні формальні компоненти псалма (зокрема, лексичні, в контексті поетичного твору важливу роль відіграють «включення» церковнослов'янізмів), метафоричні порівняння, типу: «І він буде, як дерево, над водним потоком посаджене» [Псалом 1; 4, с.540], у Шевченка – «І стане він, як на добрім полі над водою посажене Древо зелене» [5, с.258].

Т.Шевченкові близький релігійний зміст даного твору. При цьому акцентую, що важливим елементом переспіву є підтекст. Відповідно до принципу підтекстуального прочитання можна сприйняти, що Т.Шевченко підносить людину, яка керується у житті високими морально-етичними нормами (це і життя за нормами християнської моралі). Поет вірить в торжество добра («діла добрих оновляться» – [5, с.258]), над злом («діла злих загинуть» – [5, с.258]).

У творчості Т. Шевченка можна виявити тенденцію до активного переосмислення псалмів і в наступні періоди. Він, зокрема, «включає» в художній світ поеми «Неофіти» (1857) переспів псалма 149, створює «Подражаніє 11 псалму» (1859).

Отже, цикл Т. Шевченка «Давидові псалми» слід сприймати як цікаве художнє явище в аспекті інтерпретації Книги псалмів. В контексті художнього цілого циклу органічно взаємодіють загальнонародське, національне начала, пропущені крізь призму потужної творчої індивідуальності.

Цитована література

1. Радуцький В. Ще раз про проблеми інтерпретації «Псалмів Давидових» Т.Шевченка: мотиви неволі, пророцтва, обраності, відродження// Літературознавство. III Міжнародний конгрес українців. – Харків, 26-29 серпня. – К., 1996.
2. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Zielona Góra – Київ, 1999.
3. Домашовець В. Псалми Давидові в поетичних творах Т.Шевченка. – Оттава, 1992.
4. Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – United Bible Societies, 1990.
5. Шевченко Тарас. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 1989. – Т.1.

Анотація

В статье анализируется цикл поэтических произведений Т. Шевченко «Давидові псалми» в аспекте художественной интерпретации текстов Псалтыри. Учитывается, что данный цикл – художественное целое. Особое внимание уделяется специфике проявления на данном уровне творческой индивидуальности.

Annotation

Taras Shevchenko's cycle of poetic poems called «David's psalms» is analyzed in the article in the aspect of art interpretation of the Psalter texts. This cycle is considered to be an art ensemble. The special attention is given to specificity of creative individuality manifestation on this level.

Стаття поступила в редакцію 1.12.2001

Стаття надійшла до редакції 1.12.2001

**ЗВУЧАНИЕ ПОЭЗИИ И ЗВУКИ ХАОСА В СТИХОТВОРЕНИИ
Ф.И.ТЮТЧЕВА «О ЧЕМ ТЫ ВОЕШЬ, ВЕТР НОЧНОЙ?»**

Узучение одного стихотворения Тютчева оказывается значительной проблемой. Некоторые существенные свойства творчества поэта способствуют ему, но одновременно его затрудняют. Это проявляется особенно полно в ходе анализа стихотворения «О чем ты воешь, ветер ночной?». Напомним произведение поэта:

О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,

То глухо жалобный, то шумно?
Понятым сердцу языком
Твердишь о непонятной муке
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди
Под ними хаос шевелится!.. [1].

Стихотворение Тютчева, начинающееся вопросом, вовлечено в широкий культурно-национальный и личностно-творческий контекст. Оно вторит и вместе с тем не сходно с укорененной в русском сознании (благодаря ее связям с фольклором), богатой зрительно-живописными и звуковыми образами картиной, которая была создана пушкинскими строками 1825 года:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя,
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя [2, с.258].

В известных нам читательские сравнениях творчества двух поэтов* и начучных версиях о сходстве и различии художественных миров Пушкина и Тютчева** мы не находим объяснений соотносительности приведенных стихов.

Сохранились свидетельства об отношении Тютчева к Пушкину, и они позволяют сделать заключение о том, что Пушкин для поэта был признанным мастером, мэтром, но в той мере, в какой Тютчев в собственном представлении был скорее читатель, чем стихотворец***. И тем более интересно, что, создавая стихи о ветре, он следует известным мотивам и одновременно самостоятелен и художественно выразителен в сюжете, сходном с воплощенным Пушкиным в стихотворении «Зимний вечер».

Сравнение двух произведений, на первый взгляд, подчеркивает рациональную суженность образов Тютчева. Пушкин, в отличие от него, многообразен в своей теме: его буря звучит то в унисон тоске лирического «я», то в разлад с песнью о синице, что «тихо за морем жила»; она шуршит соломой по кровле, стучит в окно; она не может проникнуть в «печаль-

* К.-А. Варнгаген фон Энзе писал в одном из писем о стихах поэта: «Вы правы, в них нет пламени Пушкина, но очарование дивного языка я воспринимаю везде, где бы я с ним не встретился» (Тютчев и Варнгаген фон Энзе (К истории отношений) [3]. С.М.Волконский утверждал иное: «Тютчев, конечно, самый культурный из всех наших поэтов. Даже в Пушкине чувствую это меньше, чем в Тютчеве. Чувствую в Пушкине некоторое несоответствие между всеобъемлющей его личностью и тем фактическим его горизонтом, который он обнимает. Чувствую в нем неполное знакомство с Западом, личное незнание с Италией. Чувствую, при всей его гениальности, проникновенности, известную «заочность», «наслышанность». Всего этого в Тютчеве нет, – все, даже самое мимолетное, самое дальнее, теряется корнями в недоступных глубинах лично пережитого <...> Повторяю, Тютчев самое культурное явление в нашей поэзии!» (Из воспоминаний С.М. Волконского) [4]. Известны еще два мнения, о которых В.Г.Перов писал П.М.Третьякову: «Достоевский и Майков находят, что для вашей галереи необходимо иметь портрет Тютчева, как первого поэта-философа, которому равного не было, кроме Пушкина» (Музей-усадьба Мураново им. Ф.И.Тютчева. Прижизненная иконография Тютчева) [5].

** Наиболее неудачное среди них принадлежит Ю.Тынянову, доказывавшему невнимание Пушкина к поэту, но высказавшему лишь о собственной невпечатленности поэзией Тютчева (Тынянов Ю.В. Пушкин и его современники) [6]. Важно для темы и замечание И.В. Петровой о близости Тютчева к Пушкину в ощущении жизни, ее движения. Вместе с тем высказывание исследовательницы об отсутствии у Тютчева мудрой пушкинской уравновешенности и просветленности и согласие ее с мнением В.В.Кожина о вскрытии Тютчевым «незавершенности», «моментов переходов и переломов» пространственно-временной структуры связано с тенденцией преувеличения диссонансов в целостном художественном мире поэта (Петрова И.В. Мир, общество, человек в лирике Тютчева) [7].

*** Тютчеву принадлежат проникновенные строки о Пушкине: «Тебя ж, как первую любовь, России сердце не забудет» («29-ое января 1837»). В зрелые годы он писал: «Кому ж они не близки, не присущи Жуковский, Пушкин, Карамзин!..» («На юбилей князя Петра Андреевича Вяземского»).

ную», «темную» лачужку и вновь напоминает о себе мотивами последней строфы. Но в новом произведении тема оказалась глубже прочувствована: ветер Тютчева проникает в сердце лирического «я», он поет «страшные» песни, песни о хаосе.

Там, где Пушкин останавливается, Тютчева как будто ничто не удерживает, он вслушивается в монотонно звучащий ветер, и это все та же, знакомая нам по пушкинским строкам жалоба: «воешь», «сетуешь», «твердишь о непонятной муке». Но у Пушкина хаос, не названный им, за пределами мира, в котором жужжит веретено дремлющей старушки, звучат песни о синице и о девице, где наполнены кружки и в сердце, согретом вином, разгорается веселье. Разнообразно звучащая буря дополняет и окружает, воздействует на этот мир, который столь светел, спокоен, гармоничен, и это ответ буре и противостояние ей.

У Тютчева же хаос в сердце человека, он управляет человеком, его вниманием, его миром. Воздействие хаоса не доведено до полноты воплощения, как и Пушкин, поэт останавливается на пороге двух миров. Однако воздействие стихии названо, услышано, прочувствовано, и длящееся приобщение к испуганному знанию о нем привнесено звучанием последней строки. Это другая, уже не пушкинская, более проблемная, всегда помнящая о дисгармонии и содержащая ее в себе гармония бытийности, когда природа все равно не отпустила, а человека, не утратившего способности внимать ей, но и не способного согласиться вновь быть ею, ее страхом, ее странностью, безумием и мукой. Стремление к единению двух родственных начал оказывается драматически недоовоплощаемо, и это открыто создающей душе поэта.

Стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?» – это, несомненно, наиболее драматичный, кульминационный момент диалога, озвученного в нескольких стихотворениях Тютчева 1830-х гг. Они входили в состав стихов, посланных И.С.Гагарину, и восприятие этой пространной темы Пушкиным обусловило столь объемную публикацию произведений в журнале «Современник». В пушкинском издании (3 и 4 тт.) были помещены не 5-6 стихотворений, как предполагали Вяземский и Жуковский, а 24. Стихи о ночном ветре стоят под номером «13», и предшествующие им произведения содержат образы «звучных волн» стихии, гласа ее, обращенного к нам, «неизмеримости темных вод», ее «пылающей бездны» («Как океан объемлет шар земной»). Но и в последующих стихах видим образы беспредельности, звуков хаоса, гремящей тьмы моря и особого мира сна человека, в «тихую область» которого «врывалась пена ревущих валов» («Сон на море»), и возвращается тема содержательной жизни природы, где «солнцы дышат», и голос ее необходимо слышать, как «голос матери самой» («Не то, что мните вы, природа») [8, т.3, с.5-23; т.4, с.32-42].

Все эти созвучия обнаруживают лейтмотивность образов, представших в стихотворении о ночном ветре, и это значимое произведение нуждается в контексте и не существует без него. В связи с этим правомерно задуматься о том, почему Тютчев писал только стихи. Для его поэзии характерно определенное однообразие мотивов и их собирание вокруг некоторого мотивного центра, что отметил, например, Б.М.Козырев, увидевший две основные темы в первой и второй половине творчества поэта, которые прочитаны в строках: «Все во мне и я во всем» и «Ты со мной и вся во мне» [9, кн.1, с.122]. Несомненно, что между этими двумя темами нет противоречия, какого-либо кризиса и перелома, и это доказывает синтаксическое тождество лирических фраз. Нет также противоречия и между отмеченными исследователями сосредоточенностью раннего Тютчева на темах античной мифологии и вниманием его к библейской теме в более позднем творчестве. Формируя индивидуальную романтическую мифологию, поэт вторил истории становления образа в мировом искусстве. Это было не повторением, но обобщением художника романтической эпохи. Потому образы хаоса и беспредельного не только типологичны и возводимы к трактовкам Фалеса Милетского, Анаксимандра или Шеллинга* [9, с.86-87, с.97-112], но принадлежат также творцу индивидуальной мифологии, которая состоит только из лирических стихов. Тенденция мифологической эпичности творчества Тютчева в характере взаимосвязей произведений и особенностях их звучания. Мифологию поэта составляют лирические высказывания, которые либо углубляют образную тему в многократных вариантах и повторах, либо после них ее обобщают и становятся моментом наиболее полного и не исчезающего из художественного сознания варианта воплощения, представшего в трагедийном или просветленном звучании и значении новых образов.

* Разумеется, Тютчев следует, прежде всего, Шеллингу, сохранявшему в 1810-х гг. продуктивное для художественного творчества представление о необходимости равновесия реального и идеального в образе. Вместе с тем у поэта заметно и некоторое уклонение к материальному, вскрываемое аналогиями с названными Козыревым философами античности и проявлением пантеизма, отмеченного современниками новой философии Гегеля. Последнее и объясняет резкое изменение отношения Тютчева к Шеллингу, который склонялся в своей поздней философии к идеальному, в то время как Тютчев-поэт искал известное ему по ранним работам Шеллинга равновесие основных составляющих образа.

Размышляя о хаосе в «Философии искусства», Шеллинг подчеркивал роль и чувства, и разума при его восприятии: «Хаос – основное содержание возвышенного; ведь даже массу, слишком огромную для нашего чувственного созерцания, или сумму слепых сил, слишком мощную для наших физических возможностей, мы воспринимаем в созерцании только как хаос, и лишь постольку хаос становится для нас символом бесконечного <...> Через созерцание хаоса разум доходит до всеобщего познания абсолютного, будь то в искусстве или в науке» Шеллинг Ф.В. Философия искусства [10, с.187].

То же происходит и со стихотворением о ветре. В едином целом лирики Тютчева это был кульминационный и обобщающий возглас. И.В.Петрова отметила, что он позже изменится, параллель хаоса в природе и душе «потеряет всю свою напряженную страстность, странно истает» [11, с.32]. Однако он прозвучал, и в соответствии с законами тютчевской поэтической мифологии не «истаял», но как нога, тема, мотив то там, то здесь предстает в последующих стихах. В сравнении с отмеченными исследователями повторениями и развитием тем* основные образы и коллизия анализируемого стихотворения 1830-х годов повторяется особенно часто. Помимо произведений пушкинской публикации они предстают в стихах «Святая ночь на небосклон взошла...» (1848 – 1850), «Смотри, как на речном просторе...» (1851), «Волна и дума» (1851), «О вещая душа моя!..» (1855), «Иным достался от природы...» (1862), «Как хорошо ты, о море ночное» (1865), «Певучесть есть в морских волнах...» (1865), «Брат, столько лет сопутствовавший мне...» (1870). Но и ранние стихи поэта содержат образы и мотивы, родственные теме:дыханье полуночного Зефира «взрывает» скорбь в струнах лиры («Проблеск, 1825»); «густеет ночь, как хаос на водах» («Видение», 1828) [1, с.118, 130, 137, 163, 189, 195, 199, 224, 292]. Из посланных Гагарину стихов, не вошедших в публикации «Современника», два содержат непосредственное повторение образа ночного хаоса и его «гула» («Как сладко дремлет сад темнозеленый...» и «Тени сизые смешались...»). В основных мотивах стихотворения о ветре наиболее полно проявилась главная закономерность симфонически звучащей индивидуальной мифологии Тютчева. И никогда не было и не могло быть в творчестве поэта разделенности на две или три части и противоречий между этапами, как не было исчезновения наиболее значимых мотивов.

Наследуя образы античности, Тютчев был создателем проникнутых христианскими настроениями произведений искусства романтической эпохи. В стихотворении о ветре само иссякание зрительности образа на пороге почти возвращения, обращения человека к звукам хаоса также имеет религиозное содержание, предполагая долженствование вполне духовного содержания.

И все же стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?» необычно для привыкшей к иным фонетическим взаимосвязям, взаимоперетеканиям звуков (которыми богаты другие стихи Тютчева) русской художественной впечатлительности. Для нее более привычно многообразие, живописная

* «Я помню время золотое», 1834 и «Я встретил вас – и все былое», 1870; «Ты зрел его в кругу большого света», 1829-1830 и «Душа хотела б быть звездой», 1836, «В толпе людей, в нескромном шуме дня», 1829-1830; «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный», 1837 и «Глядел я, стоя над Невой», 1844, «Вновь твои я вижу очи», 1849; «На возвратном пути», 1859 [1, с.360, 368, 374].

картинность представляемого романтиком образного мира. Стихотворение о ветре не «поется», его существительные, прилагательные, глаголы не взаимоотражены фонетически, оно движется толчками, подобно тому, как «роет и взрывает» ветер «нейстовые звуки» в сердце человека.

Вместе с тем несоблюдением приемов живописности и фонетической слитности подчеркивается звуковой характер образов и образного мира поэта. Кольцевая композиция произведения обнаружилась в том, что вопрос к воющему ветру разрешился не зрительной картиной, а звучанием: «хаос шевелится».

Этой звуковой конкретностью, на которой, повторяя и повторяя ее, настаивает поэт, сохранена полнота ощущения, которую, казалось, потеснила смысловая нагруженность произведения, привносимая вариативностью определений звуков ветра. Многовариантность названий сходных звуков открывает звучащую основу повествования, как это происходит при описании музыкального произведения, когда язык становится способен к многочисленным названиям длящегося единообразия мелодии, создаваемой нюансами, переливами, переходами и звучания. Согласно Шеллингу, «звук есть звучание, которое прерывается», в нем преобладают диссонирующие тона, явлено многообразие, которое не позволяет «отчетливо распознать единство» [10, с.193-194]. Но это единство, тем не менее, существует.

Преобладание звучания и ощущения вполне выразилось в начале второй строфы стихотворения о ветре, где песни постигнуты как «страшные», а «мир души ночной» внимает им «жадно». Здесь происходит новое усиление ощущения. Лирическое «я» заменено у Тютчева объективирующим образом: «мир души ночной». С одной стороны, это выявляет духовно-интеллектуальное усиление авторского сознания, что в стихах «Она сидела на полу» (1858) более явно предстанет в строках об отделенности героини от прожитых ею страстей и страданий: «Так души смотрят свысока На ими брошенное тело». А с другой, лирическое «я» бесконечно дробится, и в возникающей перспективе, где «я» – два, четыре и более, читатель оказывается естественно вовлеченным в это множество. Теперь из груди также и этих «я», и читателя рвется, как и ветер, «мир души ночной», и рвется он к беспредельному.

Но вопрос о ветре, внимание к нему, диалог с ним, признание его силы и смысла, его воздействия завершен повторяющимся призывом-запретом: не пой песен, не буди бурь. Стихотворение интонировано контрастно: первая строфа – вопросы, вторая – восклицания, которые наметились уже в первой. Это драматизирует древние жанровые основы повествования – вопрошание и заклинание, мольбу, желание, которые предполагают несколько большую уверенность и спокойствие. У Тютчева повторы глаголов и прилагательных, близких по смыслу (соседние строки и одна строка), напоминают аккорды и ударность, ритмическую подчеркнутость,

выделенность музыкального характера: о чем – о чем, воешь – сетуешь, понятным – о непонятной, и роешь – и взрываешь, про древний – про родимый, рвется – слиться. Это усложнено композиционно значимыми повторами (о – о, хаос – хаос), которые несколько сглаживают отсутствие фонетической плавности. В такой поэтической инструментовке проявляется эпическая тенденция синтеза интонационных и стилистических возможностей лирического, лиро-эпического, музыкально-мелодического и драматического родов и жанров.

Стихотворение о ветре – это момент проявления в лирике Тютчева как виде романтической индивидуальной мифологии ее лиро-эпического характера, ее глобальной цикличности, выраженной и в одном произведении. Это также выражение ее эпопейности и органичности для нее предельно содержательной темы «природа человека – человек природы».

Поэт прислушался к ветру, и это грозит слишком полным, глубоким, могущественным и цельным слышанием самого себя. Но осуществление целостности непреложно сменяется временем нецелостного, а затем возможного нового, иначе структурированного целого, и поэт предстает здесь природным началом, вслушивающимся в себя настолько, что полнота и глубина вслушивания страшит его осуществленностью сущности. Порыв к ней и запрет-призыв, запрет-мольба, обращены ли они к природе или к самому себе, – это та грань, на которой бьется сердце, вслушавшееся в двойной хаос – природно-человеческий и человечески-природный.

Для Тютчева, не заботившегося о сохранности своих произведений, не существовало понятия единственности текста, как не было важно и то, будут ли знать читатели о его авторстве. Поэт был уверен, что основное, доминантное, высказанное в лирическом произведении содержание сохраняется в памяти создателя в некоем единстве бытийности и так или иначе еще раз или даже не однажды, хотя и в ином тексте и контексте, не может не предстать в более значимом для него как изменяющейся личности виде. Лирика Тютчева в своем романтико-мифологическом статусе основывалась на единстве личности поэта, и этим была едина, и ей суждено было оставаться таковой, не зависимо от того, сохранится или нет тот или иной ее отдельный элемент. В этом отношении она и вполне лирика, так как личностна, но она и выходит за свои родовые пределы. Последнее объясняется тем, что, во-первых, она отрицает себя, ведь лирике свойственна неповторимость и ценностная значимость отдельного явления, а во-вторых, чем более она личностна, тем более она вместе с тем и обща, как и личность, в которой чем более индивидуального, тем более и общезначимого. Потому-то при развитии собственно лирического, личностного в поэтическом творчестве Тютчева столь органичны становились для него сочетания античных и христианских мифологических основ, в раннем твор-

честве преимущественно античных, в позднем же – преимущественно христианских, библейских. Но в его лирике они не репродуцировались, а соотвечествовали, воздействовали, углубляли собственную романтическую лирически-личную мифологию Тютчева-поэта.

В контексте этой мифологии, имеющей лиро-эпический характер в силу своих особенностей и общеромантической эстетической направленности искусства, определенной Шеллингом, стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?» предстает произведением, выразившим, и довольно откровенно, даже резко, доминантное содержание темы. Обнажение взаимной звуковой обращенности: ветра и сердца, хаоса и души, природы и человека не может быть зрительной картиной в произведении преимущественно прочувствованном. Оно лишь частично гармонизировано, а потому в нем преобладают диссонирующие глаголы, которые неожиданны, фонетически немотивированны. Эта не характерная для славянина проговоренность подразумеваемого, несдержанность ни в вопросе, ни в призыве тем не менее оказывается вполне славянской в связи с точностью выражения и глубиной чувствования темы.

Если в стихах Пушкина образ сердца появляется там, где он уже не может не появиться («Сердцу будет веселей», «Визгом жалобным и воем Надрывая сердце мне»), и смещение мыслей, смены чувств связаны с зимой, вьюгой и ее непредсказуемостью, то у Тютчева образ сердца не сакрален, и ветер воздействует на сердце значительно, «роет и взрывает» в нем «неистовые звуки». Этот ветер – «ночной» и порождает противоречия, что предстанет отчетливо в более позднем произведении «Ночь и день». И ночь – это мифологичнее, архаичнее, ответственнее, чем буря или вьюга, но и неопределеннее, абстрактнее. В этих свойствах образов – основа интеллектуализации поэзии Тютчева в восприятии читателей и трактовках исследователей, нередко доводимая, как это произошло у Тынянова, до рационалистической дезэстетизации тютчевской лирики. Однако романтический синтез образно-архаического и личностного, вскрываемый контекстом лирики Тютчева и контекстом искусства его эпохи и его нации, обеспечивает эстетическую полноту его художественного образа.

Восприимчивый к исканиям современной философской мысли, что столь полно выразилось в стихах поэта 1830-х гг. и было обозначено Пушкиным названием публикуемых произведений как присланных из Германии, Тютчев не мог быть свободен от влияния немецкого языка, которым он владел свободно. Его стихотворение начато как организуемое существовательным, которое набирает смысловой (но также и звуковой) потенциал, являя его синонимичными глаголами, четкими, резкими, неожиданными в своей неорганичности для славянской фонетически плавной стихотворной речи, которая, тем не менее, предстает в значимой для русского сознания явленности идеального плана повествования: во второй строфе он обнару-

живается в образе «души ночной» в то время, как вся первая строфа – о некоем пугающем звучании. У Пушкина в стихотворении о вьюге видим многоаспектность и многосмысленность: его буря – это зверь, дитя, птица или мышь, путник; Тютчев же углубляет и приближает образ ветра к сложной однозначности звуков, порождаемых им, к некоей первооснове бытийности, которая содержала в себе все и вся. И испуг от сознаваемой возможности вовлечения в то же однозвучное круговращение, которое притягивает, так как оно «родное», «любимое», – таково сокровенное прочувствование звуков, слившихся в звучащем образе «хаос шевелится».

Диалог с ветром завершен звучанием, повторяющим главное в его вое, сетовании, жалобе, твердении о муке. Испытанные лирически «я» эти состояния почти сделали его обитателем древнего хаоса, и лишь то, что еще не разбужены бури в душе, отделяет его от возвращения. И жадное внимание, и обнаружение хаоса «древнего», «родимого», этой «повести любимой», и порыв к нему, и жажда слиться столь сильны своими градационными повторами, что сознание «страшного» в песнях ветра и призывы не петь их, не будить бурь кажутся слабой защитой. Но призывы заковывают строфу кольцом, а хаос, оказавшийся и в сердце, пока не разбужен, как и уснувшие бури. А это значит, что у человека есть своя история бытия. И ее собственная, другая природа, ее другие, но также трагедийные воздействия откроются Тютчеву с не меньшей ясностью. И это будет индивидуальным содержанием мифологии поэта, сосредоточенного пока на взаимосвязях человека и собственно природы, но уже видящего драматичный характер человеческого существования, которое не может быть вполне гармоничным, потому что везде ему сопутствует дисгармония – монотонного ли хаоса природы или невосполненности существования ночной души ночным звучанием ветра. Трагическая интонированность стихотворения 1835 г., свойственная многим более поздним стихам поэта, предопределяла эстетические представления о драматичной полноте лирически-личностного осуществления, тут же оказавшейся исчезновением во всеобщем. Это и было основой романтического художественного творчества Тютчева, формирующегося как индивидуальная мифология, которая станет частью воссоздаваемой романтиками общей мифологии. А в ней значение и роль индивидуальности будут такими же, как в древнем искусстве, и отдельные произведения будут собраны воедино, а значит, их отдельность, одномоментность, авторизованность будут несущественны, и они будут осознаны как то, что заслуживает сохранности и повторности в исполнении и восприятии другими, многими, подобно тому, как это происходит в фольклоре. Отношение Тютчева к своей поэзии как к творчеству по преимуществу личного значения (что и способствовало приобретению ею значения общего) выражало, таким образом, сущностное содержание

его лирики, представляющей творчеством романтической эпохи. Стихотворение о ночном ветре выявляет индивидуальную полноту воплощения и обнаруживает преддверие растворения лирики в национальном и художественно-бытийном сознании, когда личные творческие обретения становятся общенациональными высказываниями*, и драма забвения, исчезновения индивидуального предстает формой проявления общего, как это и предположилось поэтом, развивавшим многоплановые философские, эстетические аспекты темы также и в стихотворении о ночном ветре. Именно они были основой сложной гармонии, обретаемой в творчески переживаемой и выражаемой драме. Творчество создавало условия для овладения такой гармонией, отличной от выраженного в единичном образе логически-смыслового, социально-философского содержания, которое, тем не менее, ее подразумевает. В условиях формирования единой романтической мифологии новые взаимосвязи сущностей бытия и индивидуальная гармония откроются Мандельштаму, который при создании значимого для его первого сборника стихотворения «Раковина» воспримет традиции и Пушкина, и Тютчева.

Цитированная литература

1. Тютчев Ф.И. Лирика. – М., 1966.
2. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977. – Т.2.
3. Тютчев и Варнаген фон Энзе // Литературное наследство: В 2 кн. Федор Иванович Тютчев. – М., 1988. – Кн.1. – Т. 97.
4. Из воспоминаний С.М.Волконского // Литературное наследство: В 2 кн. Федор Иванович Тютчев. – М., 1988. – Кн.1. – Т. 97.
5. Музей-усадьба Мураново им. Ф.И.Тютчева // Литературное наследство: В 2 кн. Федор Иванович Тютчев. – М., 1988. – Кн.1. – Т. 97.
6. Тынянов Ю.В. Пушкин и его современники. – М., 1969.
7. Петрова И.В. Мир, общество, человек в лирике Тютчева // Литературное наследство: В 2 кн. Федор Иванович Тютчев. – М., 1988. – Кн.1. – Т. 97.
8. Современник. Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. – СПб. – 1836. – Т.3.
9. Козырев Б.М. Письма о Тютчеве // Литературное наследство: В 2 кн. Федор Иванович Тютчев. – Кн. 1. – Т. 97.
10. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.

* Среди таких произведений назовем «Летний вечер», «Весенняя гроза», «Цицерон», «Умом Россию не понять», «Нам не дано предугадать», «Эти бедные селенья», «Еще в полях белеет снег», «Что ты клонишь над водами», «Есть в осени первоначальной», «Осенней поздней порою», «Люблю глаза твои, мой друг», «Последняя любовь», «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.», «Я встретил вас – и все былое», «От жизни той, что бушевала здесь», «О вещая душа моя!..».

Анотація

У статті аналізується вірш Ф.І.Тютчева «Про що ти висп, вітре нічний?» з точки зору взаємодії в ньому протиріч.

Annotation

The article is concerned with the analysis of Tutchchev's poem «What are you wailing about, a nightwind?» from the point of view of interaction of contradictions in it.

Статья поступила в редакцию 2.08.2001

Стаття надійшла до редакції 2.08.2001

ББК 83.3. 4(РОС.) 5-8. Ф-51

Филат Т.В.

**ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ НАРРАЦИИ И
ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО КОНТИНУУМА ПОВЕСТИ
Н.С.ЛЕСКОВА «ПОЛУНОЩНИКИ»**

Пворчеству Н.С.Лескова посвящено много разных работ и по проблематике, и по охвату материала, и по методологии исследований. Долгое время в центре внимания специалистов были вопросы, связанные с анализом его мировоззрения, общих свойств поэтики, языка, сатиры, жанров, традиций, влияний, писательских контактов [1-10], творческой истории и особенностей отдельных повестей [11, с.145-151; 12, с.124-128] и др. В 1980* – 90-е гг. появились работы, существенно обогатившие лесковиану, где рассматриваются общие проблемы поэтики писателя [13, с.12-21, 39-61; 14, с.17-28; 15, с.261-288], своеобразии его художественного мира [13, с.76-93; 15], выясняются отношения Лескова с литературными направлениями [13, с.149-165], проясняется его место в русской литературе [13, с.201-217; 15, с.149-185; 20, с.8-57], природа новаций [13, с.21-38], переключки с украинской литературой [19, с.130-139], предлагается анализ раннего творчества Лескова [20, с.16-21], ряда повестей [23; с.26, 150-153; 24, с.136-141]. Однако последний период творчества Н.С.Лескова (который приходится на время общей перестройки жанровой системы русской прозы и структуры повести), когда он хочет привлечь внимание чита-

* См.: О.Е.Майорова. Н.С.Лесков в трудах советских учёных (Обзор работ юбилейного года) // Филол. науки. – 1983. – №3.

телей к острым этическим и философским вопросам [3, с.532], в частности, две его сатирические повести [5, с.34] с «я-нарративом» (гомодиететические)* – «Полунощники» (1891) и «Заячий ремиз» (1894) – исследованы далеко не в полном объёме. В повести «Полунощники» лесковеды чаще всего анализируют круг проблем, связанный с семантикой образов, сатирической направленностью, особенностями композиции [3, с.112-113; 6, с.124-126, 173-174], формами выражения авторской позиции [29, с.34-49]. В «Полунощниках» бросается в глаза оригинальность пространственно-временного континуума, который является важной стороной поэтики повести, однако, насколько мне известно, он не привлек внимания специалистов.

На особенность «топоса» в лесковских повестях кратко указывали отдельные учёные. Так, М.С.Горячкина верно отметила, что «события сюжета лесковских повестей чаще всего развиваются в местах людных, связанных с городом, где живут его герои: в гостинице, в сумасшедшем доме, в заводском посёлке, в пригородной деревне, в городском доме» [6, с.169]. Однако семантику и художественную функцию указанных локусов исследовательница специально не анализирует**. Вниманию И.П.Видуэцкой [13, с.76-93] привлек один из аспектов темпоральности произведений Лескова, считавшего «себя секретарём своего времени» [5, с.87], – сопоставление прошлого с настоящим, проступающее и на проблемном, и на темпоральном, и на вербальном уровнях. Проблема «история и современность у Лескова» заинтересовала В.Ю.Троицкого [5, с.86-89], но эта хотя и важная, но не единственная сторона темпорального мышления писателя, и ею не исчерпывается ни концепция, ни формы создания художественного времени в произведениях Н.С.Лескова. Он придавал особое значение истории [13, с.86], т.е. историческому времени [16, с.220-232], но для него не менее значимо и социально-психологическое время современности, которое он отражал в событийном плане, воссоздавал и в быте, и в нравах, и в типах героев своих произведений. В.Ю.Троицкий обратил внимание на поэтику и функцию пейзажа у Лескова [5, с.73-88], выделив его «кадровость» [5, с.81-82], роль «субъективного восприятия» [5, с.84], пронизанность «мифологическим мировосприятием» [5, с.85], однако наряду с этими чертами есть ещё не менее важные компоненты и принципы художественного моделирования пространства в произведениях Лескова, не говоря уже о специфике его хронотопов.

* См.: 21, с.85,103-109, 253-260.

** В работе Л.Г.Чудаковой «Лесков в Петербурге» (1975) собран интересный фактический материал и даны тонкие наблюдения над трактовкой Петербурга в произведениях писателя, но они не обобщены и не соотнесены с проблемой специфики художественной трактовки пространства и времени у него.

В статье речь пойдёт об особенностях организации наррации и пространственно-временного континуума сатирической повести «Полунощники», произведения с остролюбодневной тематикой, где предстают 90-е годы XIX века [13, с.77]. Эта повесть, не попавшая в орбиту внимания авторов известной монографии «Русская повесть XIX века» (1973), относится к числу произведений с оригинальной хронотопической организацией. «Полунощники» имеют авторское полемическое жанровое определение – «пейзаж и жанр», которое является индивидуальной дефиницией, введённой писателем (такое же определение дано к рассказу «Зимний день» – 1894). Н.С.Лесков, как и многие его современники, ощущавшие жанровое новаторство своих произведений, прибегает к необычной дефиниции, избегая определения «повесть» [25, с.126], что шло в общем русле трансформации жанрового мышления, понимания жанра в конце XIX – XX вв. [26, с.197-198]. М.С.Горячкина, не усматривая в этом словосочетании переклички с искусствоведческой терминологией, пишет: «Слово «жанр» здесь, видимо, должно означать подлинно реалистический бытовой характер действия, сцен, невыдуманных ситуаций» [6, с.173]. Она связывает «жанр» (как «жанровость») с двумя «беседами», которые слышит автор-повествователь» [6, с.173]. Думается, что у Лескова, который интересовался, как известно, живописью, термин «жанр», как и у живописцев, подразумевает живописную нравоописательную, бытовую «сценку», а «пейзаж» – описание пространства (природы, урбанистический пейзаж, интерьер); эти термины писатель полемически объединяет. Но парадоксальность этой составной дефиниции заключена в том, что она отнесена не к «увиденному», как в живописи, а к «услышанному»: в повести дано не «живописание», а лишь воссоздан услышанный автором-нарратором чужой «рассказ». Автор «Полунощников» использует профессиональные термины живописи – «пейзаж» и «жанр», не только их неожиданно объединяет, но и полемически переосмысливает: в повести Лескова нет дескрипции природы («пейзаж»), а есть лишь подробное описание интерьера страшной гостиницы – «Ажидации»; а «жанр» – «бытовая сценка» – предстаёт или как подслушанные нарратором разговоры, раздающиеся за стеной его комнаты, или как описанные в них сцены «толпучки» и диалога «праведницы» с церковником. Возникает стереоскопический эффект «сценки» в «сценке», хотя обе они восприняты автором-нарратором «аудиально». Таким образом, в «Полунощниках» заявленное жанроопределяющее подзаглавие полемически, иронически обыгрывается, в чём проявляется то, что

* В.Л.Гречишников пишет: «Пейзаж – не только изображение природы, но и определённый вид ориентировки в мире действительности, законченное художественное мироощущение» [31, с.21]. Н.С.Лесков под «пейзажем» понимает определённым образом интерпретированное какое-либо конкретное пространство, в данном случае – гостиницы.

В.Б.Катаев назвал «энергией литературной полемики» Лескова [27, с.23]. Заимствованные из сферы визуального искусства, эти дефиниции, объединенные и соотнесённые с основной нарративной ситуацией повести – передачей услышанного, но не увиденного – переосмысливаются: «пейзажем» и «жанром» назван топос гостиницы и его обитатели, и составное жанровое определение «Полунощников» содержит в себе бытовую и нравоописательную семантику, которая оригинально представлена в повести. Как верно подчёркивал Н.Я.Берковский, «русское искусство более чем какое-либо было внимательно к материальному быту людей...» [30, с.114], что присуще и Лескову. При этом заявленные автором в подзаглавии «пейзаж и жанр» в этой повести отнесены не только к быту и нравам странной гостиницы «Ажидации», где остановился описавший её автор-повествователь, случайно услышавший там «историю», но и к быту, нравам, психологии её участников, высветленных рассказчицей и участницей событий – Марьей Мартыновной. В этой купеческой приживалке, сплетнице и интриганке справедливо видят [6, с.125] аналог характера героини «Воительницы» (1866).

В основной пространственно-временной ситуации повести принимают участие автор-повествователь, ведущий наррацию в начале (1,2 главы) и в финале (16 гл.)* произведения, и услышанный им рассказчик, являющийся одновременно и действующим лицом «истории» (ауктором)**. Марья Мартыновна приводит ещё и «чужую речевую стихию» [28, с.45], принадлежащую участникам «истории», которую она рассказывает (Клавдиньке, Иоанну Кронштадтскому, Николаю Ивановичу, Маргарите Михайловне). Стилистические особенности языка этих носителей речи в повести проанализировал Е.П.Порошенков [29, с.34-49]. В «Полунощниках» Лесков ори-

* В рассказе «Импровизаторь» (1892-93) автор-повествователь, в информации которого есть автобиографические моменты [28, с.166], выступает в первых трёх главах произведения, «история» занимает IV – V гл., а с VI по X опять он появляется. В такой форме видят проявление публицистичности, ибо авторским прямым высказываниям уделено много места в повествовании. В «Полунощниках» наррация от автора-повествователя значительно уступает по объёму «истории», рассказанной Мартыновной, выдвигая её на первый план повести.

** Е.П.Порошенков предлагает, опираясь на терминологию Б.О.Кормана, называть автора-повествователя «субъектом речи первой ступени», а «внутреннего» рассказчика – «субъектом речи второй ступени», а носителей речи в «рассказе Марьи Мартыновны» – «третьей ступенью» [29, с.35]. Но, думается, что последние не являются нарраторами, а поэтому прямое воспроизведение их речи в рассказе Марьи Мартыновны не может считаться самостоятельной «третьей ступенью». В статье употребляется термин «автор-повествователь», обозначающий лицо, от которого ведётся наррация в 1, 2 и 16 главах, создающих структуру обрамления в повести; и дефиниция «рассказчик», ауктор, «историю» которого невольно слышал автор-повествователь. Термин «ауктор» ввёл в 1955 г. Штанцель [29].

гинально использует классическую ситуацию «рассказчик» и «слушатель», часто присутствующую в сборниках новелл: прямым адресатом «истории», рассказываемой Марьей Мартыновной, выступает купеческая дочка Аичка, одного нравственного уровня с нею, резко противопоставленная другой «купеческой дочке» – праведнице Клавдиньке, о которой идёт речь в «истории». Но ауктора Мартыновну слышит и образованный, свободомыслящий автор-повествователь, находящийся в пространстве соседней комнаты, являясь невидимым для неё, хранящим молчание слушателем. Такое его местоположение вызвано случайностью, а не преднамеренным плутовским любопытством, что подчёркивает Лесков вариативным дублированием мотива «подслушивания» Мартыновной: она «злонамеренно» дважды подслушивает и подсматривает [2, т.9, с.197, 199]. Автор «Полунощников» прибегает к традиционной комической форме наказания за это: Марья Мартыновна падает [2, т.9, с.197]. Н.С.Лесков этически разграничивает исходную нарративную ситуацию невольного «получения информации» автором-повествователем с преднамеренной сознательно плутовской целью ауктора, Марьи Мартыновны, человека аморального, холопствующего, подлого [6, с.125]. Ситуативно-ценностная семантика сюжетного мотива «подслушивания» позволяет писателю художественно выделить, не прибегая к вербальному выражению, разницу нравственной позиции автора-рассказчика и ауктора «истории». Анализируя ситуацию подслушивания в «Преступлении и наказании» Достоевского, В.Н.Топоров отмечает, что там выступает подслушивание, имеющее «оттенок некоей на недоброе ориентированной и суетной косвенности» по отношению к происходящему, что «подслушивание» преобладает над «подсматриванием» [31, с.102]. В «Полунощниках» Лесков сохраняет эту семантику «подслушивания» как ориентацию на недоброе, лишь косвенно связанную с ауктором, суетно-любопытной приживалкой, усиливая мотивом «подсматривания» и откровенного рассказа о своём поведении характеристику её аморальности. Автор-рассказчик скорее «слушает», чем «подслушивает», абсолютно избегая «подсматривания»: он так и не увидит внешнего облика ни Марьи Мартыновны, ни Аички, ни стариков из другой комнаты, не сможет обрисовать их физический облик, хотя создаёт при этом их яркие нравственно-психологические «портреты». Лесков достигает художественной выразительности, уподобляясь драматургу, прибегнув лишь к воссозданию их «речи», услышанной автором-повествователем. Возможно, такой приём изобразительности, при котором зримое, внешне материальное в облике человека устраняется, а акцентируется его нравственно-психологическая суть, выявляемая в «языке» рассказываемой «истории», несло в себе полемику с пристрастием натуралистов к описательности «зримого» предметного мира. Ситуационная драматизация повествования переносила центр

тяжести на художественное воссоздание внутреннего, а не внешнего облика человека, свидетельствовала о том, что Н.С.Лесков, включаясь в традицию русской психологической прозы, искал новые пути её развития. Думается, что у писателя проступает не только «новеллистический характер мировосприятия», как верно отметила И.П.Видуэцкая [27, с.28], но и генетическая интертекстуальность – он вспоминает о Шехерезаде [2, т.9, с.217] – в структурной организации повествования, где есть рассказчик «обрамления» и рассказчик «истории», которую он слышит, хотя она не адресована ему. Такая структура, в несомненно видоизменённом виде, разумеется, восходит к новеллистическим сборникам, имеющим обрамление, где есть ряд рассказчиков (в «Полунощниках» – один), и «рассказчик» – «слушатель» меняются местами (например, «Декамерон» Боккаччо). В новеллистике мотив «слушания» и «подслушивания», который присутствует в «Полунощниках», очень часто используется, неся разный смысл и оценку (сознательное и невольное подслушивание оценивается по-разному).

Приём передачи наррации от автора-повествователя другому лицу – «рассказчику» – не нов, как верно отмечает В.Ю.Троицкий [5, с.169], видя в этом способе повествования стремление «воссоздать речь героя» [5, с.169], ссылаясь на признание самого Лескова и о том, что герои и автор имеют свой собственный голос, и о том, что «человек живёт словами» [5, с.170]. Исследователь подчёркивает, что «сюжет и композиция его [Лескова – Т.Ф.] произведений сложно связаны с речевым самораскрытием рассказчика» [5, с.171]. Но, думается, более точно было бы сказать, что эти элементы произведения тесно связаны с соотношением автора-повествователя и рассказчика «истории», где автор-нарратор то сам повествует («обрамление»), то выступает слушателем «истории», рассказанной ауктором. Это подвижное соотношение создаёт внутреннюю динамику структуры наррации, особенно отчётливо заметной в «Полунощниках» и в «Заячьем ремизе», которые не попали в сферу анализа В.Ю.Троицкого, хотя и важны для характеристики повествовательного мастерства Н.С.Лескова.

Своеобразие организации наррации в этой повести, генетически восходящее, как представляется, к сборнику новелл с «обрамлением», «рамкой», проступает в том, что «повествующее я» (автор-нарратор) возникает в экспозиции произведения [2, т.9, с.117-125] и в его кратком финале [2, с.217]. В основной части повести, как отмечалось, это «я» выступает невидимым для рассказчика, которых автор-нарратор слушает, находясь «за стеной» гостиничного номера: «У меня оказалось разговорчивое соседство, на которое я сначала сердился, а потом увлёкся и начал слушать» [2, т.9, с.125]. О том, что нарратор лишь слышит, но не видит, подчёркивает его реплика, открывающая XV главу: «Марья Мартыновна встала, куда-то прошлась и опять села на место» [2, т.9, с.211]. Он постоянно отмечает

«аудиальный» характер своего восприятия: «...до слуха моего доползала эта затея» [2, т.9, с.128], «Говорили две дамы... Они говорили тихо и так мирно и обстоятельно, что я сразу мог понять даже, как они теперь размещены в своей комнате и как друг к другу относятся» [2, т.9, с.128]. Нарратор обрамления, чьё восприятие ограничено слухом, отмечает и характер голоса: «Старшая, то есть Марья Мартыновна, вкрадчивым, медовым голосом говорила младшей, Аичке...» [2, т.9, с.128], а Аичка «отвечала... молодым голосом...» [5, с.129]. Затем без всяких реплик автора нарратор воспроизводит их диалог, создавая эффект драматургической сцены, участниц которой он только слышит [2, т.9, с.129-168]. Лишь в конце VI гл. возникает реплика «слушающего», напоминающая о его присутствии: «Бедная Марья Мартыновна вздохнула и, затаив в себе вздох наполовину, продолжала повествование» [2, т.9, с.168] В начале VII гл. вновь от него вводится реплика, весьма краткая: «...заговорила снова Марья Мартыновна...» [2, т.9, с.168], а в начале XV гл. «слушатель» отмечает: «Марья Мартыновна встала, куда-то прошла и опять села на место. В это время Аичка вздохнула и, по-видимому, как будто ни к тому ни к сему, промолвила:

- Словесницы бесплодные!

Марья Мартыновна поняла, к чему это, и подхватила...» [2, т.9, с.211].

В начале XVI главы автор-нарратор позволяет себе не просто констатировать или комментировать то, что он слышит – звуки движения, а и предлагает свою версию (вводятся наречия «вероятно», «может быть») психологического состояния участниц слышанного им диалога: «Собеседницы умолкли, – Марья Мартыновна, вероятно, наслаждалась удовольствием, что довела до конца сказание, в котором её главный враг, Клавдинька, была опозорена; а Аичка не отзывалась – может быть, потому, что опять куда-то перенеслась и о чём-то думала» [2, т.9, с.213]. «Гипотеза» слушателя верна: «Это и подтвердилось. После довольно продолжительной паузы она вздохнула и сказала...» [2, т.9, с.213]. И, наконец, нарратор констатирует: «Шехерезада умолкла. Соседки больше ничего не говорили и, может быть, уснули...» [2, т.9, с.217]. Ироническое употребление имени классической поэтической и искусной рассказчицы по отношению к примитивной, лишённой воображения, прагматичной купеческой приживалке несёт в себе сатирический заряд. Увиденное и услышанное, несомненно, влияет на отъезд автора-повествователя, который иронически замечает, что он «уехал из Рима, не выдав самого папы...» [2, т.9, с.217], намекая на Иоанна Кронштадтского. Выступая тайным слушателем истории о Клавдиньке, автор-нарратор лишь в эпилоге высказывает своё отношение к ней, прямо противоположное оценке Марьи Мартыновны: «Я как будто побогател впечатлениями, – и теперь, когда мне случается возвращаться ночью по купеческим улицам и видеть теплящиеся в их домах разноцвет-

ные лампы, я уже не воображаю себе там одних бесстыжих притворщиц или робких и безнадежных плакс «тёмного царства», а мне сдаётся, будто там уже дышит бодрый дух Клавдиньки, дающий ресурс к жизни во всяком положении, в котором высшей воле угодно совершать в борьбе со тьмою всё рождённое от света» [2, т.9, с.217]. И эти финальные слова автора-нарратора, признающего эмоциональное воздействие услышанной истории, сближают его с Лесковым.

Автор-повествователь как нарратор экспозиции, который подробно описывает место действия [2, т.9, с.118-124], не является ни ауктором, ни собственно «повествователем» основной части «Полунощников», а лишь пассивным «слушателем», что мотивировано его положением в пространстве как человека, находящегося «за стеной». Эта «фокализация», если использовать термин Женетта [21, с.204-223], создаёт оригинальный вариант гомодиегетического повествования, влечёт за собой отсутствие в описаниях зрительного восприятия, интерьера, портретов и т.д., перенося акцент на доминирующее слуховое (а это требует от писателя создания выразительно характеризующей рассказчика речи). По сути дела, гомодиегетической оказывается лишь «рамка» повести (такая структура повторится и в «Заячем ремизе», где, правда, «я» выступает активным слушателем-собеседником). А основная часть произведения распадается на две части: диалог «соседей справа» занимает две с половиной страницы [2, т.9, с.126-128], диалог «соседей слева» – остальную часть произведения [2, т.9, с.217-218]. Она представляет собой услышанные «беседы» автором-повествователем, который их дословно передаёт без всякого комментария. Реплика от «я» в повествовательном потоке диалогизированной наррации «соседей слева» возникает лишь один раз, когда Аичка спрашивает Марью Мартыновну, в чём же заключается «лицо выдающееся» священника: «И мне, признаться, очень любопытно было это услышать, но рассказчица уклонилась от ответа и сказала: – Вот завтра сама увидишь.» [2, т.9, с.183]. Эта реплика мотивирована интересом автора-нарратора к Иоанну, заставившим его оказаться в пространстве гостиницы. Если в беседе «соседей справа» структура диалога передаёт равное участие собеседников, обсуждающих какие-то свои мошеннические проделки, прямо соотнесённые с местом действия, то у «соседей слева» отчётливо выделяются, что выражено и вербально [5, с.183], «рассказчик» (Марья Мартыновна) и «слушатель» (Аичка). При этом объединяющим началом разговоров «соседей справа» и «соседей слева» выступает один и тот же невидимый «слушатель»-нарратор обрамления, автор-повествователь. Таким образом, в «Полунощниках» возникает сложная и оригинальная структура гомодиегетической наррации с разными повествователями: автор-нарратор «обрамления» (начало – финал), ауктор «истории» – Марья Мартыновна. Введённая автором-повествователем рассказанная ею история как «вставная» обретает

статус основного повествования: в организации наррации «Полунощников» видны преобразованные генетические следы соотношения «рассказчик» – «слушатель», присущие новеллистическому сборнику с обрамлением.

* * *

Структура наррации «Полунощников», социально острого сатирического произведения [28, с.11], тесно художественно связана с особенностями пространственно-временного континуума повести. «Доверие» к рассказанному создаётся введением особой пространственно-временной ситуации, где присутствие автора-рассказчика, слушающего откровенный, не предназначенный для чужих ушей разговор между единомышленниками (сначала между стариком и старушкой, затем Мартыновной и Аичкой), остаётся незамеченным для беседующих персонажей, а поэтому не влияет на степень их откровенности. Лесков создаёт своеобразное пространственно-временное совмещение автора-повествователя с этими «рассказчиками» в локусе «Ажидации», но он не включает его в пространство и время услышанной им «истории», которую автор-нарратор стремится объективно передать, не комментируя и прямо не оценивая. Возникает не «всезнающий», «информированный» автор-повествователь, претендующий на роль судьи, а информируемый, передающий услышанную «историю» без открытой оценки, который не был ни её участником, ни свидетелем, высказывающий лишь в эпилоге своё отношение к главной героине «истории», рассказанной Мартыновной, резко не совпадающее с её оценкой. В повести нет прямого диалога между автором-повествователем и героем, который любил создавать Короленко [33, с.122-123]. В ней звучит «иронический смех над «безобразным миражом», в который превратили жизнь высокопоставленные ханжи и мошенники [13, с.204], обличается лицемерие проповедей и мнимые чудеса Иоанна Кронштадтского*, претендующего на роль пастыря народа, звучит мотив «человекообразных», идущий от Салтыкова-Щедрина [13, с.214]. Специалисты [28, с.223-224; 32, с.255] отмечают важность образа «праведницы» – Клавдиньки, как её сам называл Лесков [32, с.224]. В.Семёнов считает, что «народные праведники» ставили Лескова в один ряд с Л.Толстым и Ф.Достоевским [34, с.126], а И.П.Видуцкая усматривает и связь писателя с Герценом [23, с.92]. А.А.Горелов полагает, что она очень близка к праведникам [32, с.255]. В этой повести (помимо интереса к «праведникам») отразилась важная особенность художественного мира Лескова: «трагикомический колорит в сочетании с очарованностью жизнью и изумлением перед непредсказуемостью её поворотов» [27, с.25]. В «Полунощниках», как подчёркивает И.В.Столярова, «запечатлён

* О нём иронически вспоминается и в повести «Загон» (1893) в связи с выбором «моделей» поведения главного «лицедействующего» героя [2, т.9, с.383].

буржуазный и мещанский быт, с невежеством, предрассудками, страхом перед общественным движением и верой в чудо Иоанна Кронштадтского» [6, с.124]. Другими словами, в повести воссоздаётся эпоха в её характерных приметах, реалиях и исторических фактах: это и Иоанн Кронштадтский, и ажиотаж вокруг него, описанный газетами [2, т.9, с.604], в который включились журналы [2, т.9, с.605]. Обо всём этом Лесков хорошо знал, посещая Кронштадт. В повестях 90-х гг. писатель широко обращается к реальным фактам и событиям [35, с.50], признавая, что он «описывал живые лица и передавал действительные истории» [17, с.37]. Современный Лескову критик «Русской мысли» отмечал почти документальную точность этой повести [2, т.9, с.606], а другой (Вольнский) увидел в «Полунощниках» «чрезвычайно оригинальное произведение», где Лесков выступил «превосходным знатоком тёмных сторон современного быта» [2, т.9, с.604]. Как верно подчёркивает А.Я.Эсалнек, «пространство – это место, где протекает действие, то есть происходят те или иные события, следовательно, населяющие его персонажи, их уклад жизни, отражённый в интерьере, быте, в манере вести себя, в типе поведения» [36, с.154]. Именно в таких аспектах предстаёт пространство в «Полунощниках». Центральное место действия повести, имеющей эпиграф, где опорно-концептуальной была последняя строчка – «Жизни мышья беготня»*, протекает в точках пространства, так или иначе связанных с «чудесами» Иоанна Кронштадтского (Сергиева). Это прежде всего «Ажидация» («контаминация слов: ожидать и агитация») [2, т.9, с.607] – своеобразная гостиница, где живут те, кто, охваченный «ажитожем», возникшим вокруг Иоанна Кронштадтского, ждут встречи с ним. Её подробная дескрипция дана от лица автора-повествователя. Н.С.Лесков, прибегнув к иронической контаминации в названии гостиницы, передаёт важную сторону реального явления – именно ажиотаж, поднятый и прессой, и отдельными людьми вокруг Иоанна. В повесть введено описание «толпучки» как «толкучки» в толпе вокруг Иоанна, данное рассказчицей-ауктором Мартыновной, чья речь насыщена просторечьями, народной этимологией (вместо рукопапная – «рубкопашная», вместо дезабилье – «безбилье» и др.). И, наконец, вводится пространство купеческого дома, где происходит подстроенная Мартыновной встреча «святого» отца с Клавдинькой и ведётся дискуссия по кардинальным этическим вопросам отношения к жизни и «другим». В «Полунощниках» возникает некая система логических, внутренне связанных топосов: закрытое пространство «специализированной» гостиницы, ключевое значение которой в культе «святого отца» подчёркнуто её пространственным описанием,

* «Парка бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня» (Пушкин). Эпиграф – одна из форм интертекстуальных связей, выделяет «авторитет» для Лескова – Пушкина, обладает функцией ключевой оценки-характеристики плана содержания.

открытое пространство «толпучки» – место сбора толпы почитателей Иоанна, постояльцев «ажидации», и закрытое пространство купеческого дома, чуждого Клавдиньке, где встречаются «святой» и «праведница». Все эти пространственные точки репрезентируют формы поклонения «чудотворцу» (специально организованное – в гостинице, стихийное – «толпучка»), частное, приватное отношение – в купеческом доме), они социально маркированы и темпорализированы соотносённостью с известным реальным прототипом. Н.С.Лесков не вводит в повесть реального имени «святого», прибегает к перифрастической аллюзии («выдающееся лицо», «духовное лицо», «он»), понятной современникам. Писатель, избегая документальной номинации новоявленного святого, стремится подчеркнуть в организованном поклонении ему типическое социально-нравственное явление эпохи. И «Ажидация», и организованные «встречи» с «духовным лицом» оценены Лесковым как корыстная эксплуатация и веры людей в «святого», и их жажды «чуда». Писатель прибегает к выразительным наименованиям «топосов», связанных с культом Иоанна. Совершенно прав Е.П.Порошенков, подчёркивая, что «в повести «Полунощники» контаминации наименований отражают и страшную, и фарсовую стороны таких явлений, как «Ажидация» и «толпучка» вокруг Иоанна Кронштадтского» [29, с.42]. Но исследователь не обратил внимания на то, что эти введённые контаминации обозначают виды пространства, связанные с «культом» «духовного лица». Это превращает пространство из простого места действия, из пассивного фона, рамки повествования в художественно активный, проблемно значимый, концептуальный компонент повести, а темпорализация, сращённая с ним, способствует возникновению особой хронопичности, возросшей на почве исторической реальности, где единичное оценено как типичное.

Как верно отмечает В.Богданов, «заглавию произведения Лесков придавал первостепенное значение» [17, с.107], добиваясь, чтобы «оно было живо и в самом себе рекомендовало содержание живой повести» [17, с.107]*. Заглавие «Полунощники» многозначно, имеет прямой смысл, обозначая и не разговаривающих, спящих ночью соседей автора-повествователя по гостинице, и постоянно возвращающегося ночью дядю Клавдиньки Николая Ивановича, пьяницы, скандалиста, кутилы, занимающегося махинациями в «подземельном банке» [6, с.160]. Но заглавие содержит в себе и обобщающе-переносный смысл, намекая на представителей «тёмного царства» – выражение, возникающее как цитата (поставлены кавычки) в эпилоге повести [2, т.9, с.217]. Темпоральность, отчётливо заложённая в прямом смысле слова, в переносном стирается, обретая эти-

* Ср. формулировку В.Шкловского: заглавие – «смысловой ключ произведения» [38, с.70]. Но у Лескова «ключ» этот часто сам требует «ключа» расшифровки.

ческую оценку, адресованную определённой части современников (скрытая темпоральность). «Тёмное царство» повести представлено и системой локусов (гостиница «Ажидация», «толпучка», купеческий дом) и персонажами. В их круг не входят Клавдинька и автор-повествователь, который не является ни свидетелем, ни наблюдателем, ни действующим лицом «истории», что само по себе исключает его из представителей «тёмного царства», а финальное восхищение «праведницей» в сочетании с использованием известного «осуждающего» выражения («тёмное царство») прямо противопоставляет его «полунощникам».

Оригинальность пространственно-временного континуума этой повести Н.С.Лескова при системной соотнесённости топосов вокруг феномена Иоанна связана и с тем, что в ней предстаёт некое единство места и времени, своеобразно внутренне перекликаясь с известным классицистическим правилом. Как уже отмечалось, местом, где автор-нарратор выслушивает «историю», которая тоже связана с Иоанном, оказывается «совершенно частный дом», называемый «Ажидацией» [2, т.9, с.117], а время – это классические «двадцать четыре часа»: автор-повествователь проводит сутки в этом доме, а затем уезжает. Эта локализация пространства и сгущённость астрономического времени «обрамления» повести создают эффект жизнеподобия исходной ситуации «Полунощников». Рассказ ауктора посвящён более широким пространственно-временным параметрам «истории», но сосредоточен в темпоральных рамках ночной беседы, протекающей в одном месте – номере гостиницы. Таким образом, услышанная автором-повествователем «история» имеет свои пространственно-временные измерения, но выслушивается им в течение ночи, рассказанная «полунощницей»: темпоральность истории подчинена времени повествования, ибо соотнесена с логикой центральной ситуации соотношения автора-повествователя и ауктора. Начало и финал повести организует ситуация «приезда – отъезда» автора-нарратора, которая весьма часто используется создателями русских гомодиегетических повестей конца 80-х – начала 90-х гг. XIX в. (Чехов, Короленко, Дмитриева и др.). У Лескова эта ситуация строго соответствует началу и концу повести, организует композицию произведения. Автор-нарратор «Полунощников» не называет прямо города, куда отнесено действие повести, хотя его маркирует фигура бурно почитаемого «святого» – Иоанна Кронштадтского, и поэтому читатели Лескова точно знали, что речь идёт о Кронштадте. Не называет автор-нарратор и города, в котором живёт, не указано и календарное время, а дано лишь природное: «Уехать из города на лето было ещё рано...» [2, т.9, с.117]. В этой повести предстаёт «повествовательное настоящее», в рамках которого возникает прошедшее время – экзистенциальное время Марьи Мартыновны и героев её «истории», входящее в темпоральное поле современности, которое косвенно датируется феноменом Иоанна, фигура его объединяет

все три главные топоса повести. При этом он отсутствует в пространстве гостиницы, где останавливаются его почитатели, но присутствует и в «толпучке», и в купеческом доме, который он по приглашению посещает.

Н.С.Лесков прибегает к поэтике «дома в разрезе», который был представлен и в романе Э.Золя «Накипь» (1882). Он вводится репрезентацией автора-нарратора: «Учреждение это не отель и не гостиница, а оно совершенно частный дом, приспособленный сообразно вкусу и надобностям здешних посетителей, и называется он – «Ажидация» [2, т.9, с.117]. Затем нарратор отмечает важную особенность топоса этого дома: каждый его локус социально маркирован: «Всякий помещается здесь на том месте, какое ему отведут; а что кому надо отвести – это сразу определяет пронизательное око очень бойкой женщины...» [2, т.9, с.117]. В подтексте этого наблюдения-заключения автора-повествователя подчёркнут культ социальной иерархии, противный христианству, но нарушаемый его служителями. Рассказчик даёт общую оценку топосу: «необыкновенный дом» [2, т.9, с.118]. Это определение интригует читателя, как и вся «информация», полная намёков, недосказанности о помещениях «Ажидации», занимающая несколько страниц повести. Автор предлагает примечание: «Слово «Ажидация» здесь употребляется в двух смыслах: а) как название учреждения, где «ожидают», и б) как самое действие ожидания. В одном случае оно пишется с прописной буквы, а в другом – со строчной» [2, т.9, с.118]. Разъяснение смысла слова «Ажидация», однако, не проясняет до конца и функции, и местоположения этого дома, хотя в рассказе от ауктора – Марьи Мартыновны – «Ажидация» ретроспективно осмысливается как дом, куда собираются люди, ожидающие благословения некоего «церковного лица» и его чудодейственной помощи, где находятся прагматические авантюристы и мошенники, наживающиеся на доверчивых верующих: разговор «соседей справа» [2, т.9, с.125-128] не оставляет сомнения на этот счёт. И желая отгородиться от пространства, где говорили «жадный тарантул и его ехидна» (Лесков повторяет, что не замечено, насколько я знаю, специалистами название одной из глав романа «На ножах»), нарратор признаётся: «Я тихо встал с постели и поскорее завесил своим пледом дверь, из-за которой до слуха моего доползла эта затея» [2, т.9, с.128]. Этот «знаковый» жест выразительно передаёт желание автора-рассказчика отгородиться от чуждого ему пространства корыстных мошенников.

Экстерьер дан кратко: «Довольно большой дом в два этажа составляет одно помещение – «для ожидающих» [2, т.9, с.118]. Зато интерьер превращается в пространное описание, опровергающее мнение Н.С.Антошина, что у Лескова «нет характеристик, даваемых в форме описания обстановки, в которой развёртываются события» [37, с.75]. Нарратор выделяет главную функциональность топоса «Ажидации»: «Размещение в «Ажидации»

ции» отлично приурочено к ожидательской цели. В обоих этажах вдоль всего здания идёт посредине коридор, а по сторонам – стойлицы» [2, т.9, с.119]. Ключевым, выразительно характеризующим выступает синоним комнат – «стойлицы»: оно содержит в себе намёк на постояльцев как послушных животных. Вводится разъясняющее уточнение, что это – «номера для ожидателей» [5, с.119]. Это выражение, построенное по аналогии с моделью названия «номера для приезжих», специально взятое в кавычки, тоже таит в себе иронию, она усилена тем, что вначале нарратор подчеркнул: этот дом «не отель и не гостиница» [2, т.9, с.117], а дом «для ожидающих» [2, т.9, с.118], но затем объединяет обычное наименование комнаты в гостинице – «номер» с характером постояльцев – «ожидание» (имеется в виду ожидание встречи с Иоанном).

Введение последующей детальной описания мотивируется тем, что нарратор видит её «свежими глазами» приезжего, поэтому характерная для натурализма поэтика детальных описаний психологизирована ситуацией внимательного «обозревателя». Он отмечает, учитывая особенности пространства, что «коридоры наверху и внизу просторны и светлы» [2, т.9, с.119], объясняя это тем, что «в конце каждого из них по окну» [2, т.9, с.119]. Следующее наблюдение тоже сопровождается пояснением: «Коридор нижнего этажа содержится в посредственной чистоте... потому что сюда входят прямо с надворья и тут же раздеваются и обтирают обувь» [2, т.9, с.119]. Затем возникает детализированный интерьер, где преобладает визуальное восприятие предметов быта, хотя вводится и обонятельное, которое должно подчеркнуть соблюдение в этом пространстве «кулинарных» предписаний, связанных с постной пищей: «Тут же и печурка, где ставят самовары, и ход в кухню, откуда пахнет грибным и рыбным» [2, т.9, с.119]. Не забыты и культовые предметы: «На одной из стен большой образ владычицы и рядом поменьше образ, перед ним лампада, аналой и на полу вытертый коврик, а напротив деревянная скамья со спинкой, из так называемых твёрдых диванов» [2, т.9, с.119]. Прилагательное «вытертый» – деталь, подчёркивающая частое стояние на коленях «ожидающих» [2, т.9, с.119]. Специально выделено наличие «фотографических и печатных портретов одного и того же духовного лица» [2, т.9, с.119], святотатски помещённых рядом с сакральными иконами, что передаёт феномен культа «святого». Он не назван, но современники Лескова точно знали, что речь идёт об Иоанне Кронштадтском, вокруг которого наряду с поклонением толпы была создана газетная шумиха, как отмечалось, даже редакторы прогрессивных журналов приглашали его провести молебен [2, т.9, с.604-605]. Соседство сакральных предметов – икон с фотографиями «духовного лица» – имеет иронический подтекст, важный для развенчания культа «святого». Эта деталь, вкрапленная в перечислительную описательную часть, выделяется тем, что ей посвящён самостоятельный абзац. Все конкретные детали этого

описания, пространственная ориентация повествователя в локусе дома создают эффект реальности, подлинности «Ажидации».

Следующий фрагмент информации [2, т.9, с.119-120] рассказчика подчёркивает социальную дифференциацию, какая царит при распределении «номеров»: постоянные посетители имеют и постоянные комнаты, аристократия – лучшие, что противоречит христианской концепции равенства всех верующих. Н.С.Лесков вновь повторяет определение описываемого дома – «необыкновенный» [2, т.9, с.118, 120], семантика которого в общем контексте лишена восхищения, а лишь отмечает его необычность. Е.П.Порошенков верно заметил, что пространство «Ажидации» воспринимается автором наращения одновременно и как духовное, и как военное, и как «торговое» [29, с.38]. О первой «ипостаси» «Ажидации» свидетельствует скопление богомольцев, культовые предметы, о военной – распределение обязанностей «администрации»: «Её [«риндательши» – Т.Ф.] часть, так сказать, генеральская, а часть ключницы, помещающейся внизу, более обозная, узко хозяйственная...» [2, т.9, с.124]. Роль швейцара выполнял «воин» (отставной военный), поведение которого сродни полицейскому: «...он всё видит и слышит; мимо него никто не пройдёт, чтобы он не увидел и не навёл на него глазом и усами» [2, т.9, с.120]. Все эти «функции необыкновенного дома» подчинены наживе, как верно заметил Е.П.Порошенков [29, с.38]. Так, швейцар-воин-полицейский выполняет и функции церковного служителя («зажигал лампады»), и торговца – имеет «торговый пост у шкафика» [2, т.9, с.121], продаёт «культовые» предметы, находящиеся в нём и предназначенные для продажи: «чистые поминальные книжки, лампадное масло, восковые свечи и ладан, а также какие-то брошюры и фотографические портреты меньшего и большего размера» [2, т.9, с.120]. «Соседи справа», присвоив чужую рекомендацию, приехали «кому-то угрожать», вымогать деньги. Е.П.Порошенков отмечает в связи с ними одно важное свойство «Ажидации», постигаемое автором-нарратором, царящее в ней: обман, мошенничество, лицемерие и эгоизм [29, с.39]. Однако исследователь не замечает, что в этом доме предстаёт чётко налаженная организация, паразитирующая на культе Иоанна Кронштадтского, что это пространство не только социально маркировано, но и темпорализовано; в его описании как бы возникает особый хронотоп, имеющий реальный прототип, омысленный как «знаковый» для России 90-х гг.

Н.С.Лесков, аналитически описывая «дом в разрезе», создаёт некую модель иерархичности, царящей в обществе, отдельно характеризуя интерьер «нижнего» [2, т.9, с.120-121] и «верхнего» этажей [2, т.9, с.121-122], придавая дому статус модели общества. Дескрипция каждого этажа графически выделена, а внутри возникает приём «повторяющихся деталей», данных в разных, антиномичных определениях, в координатах плохое / хо-

ропее, создающих эффект сравнения, где развивается мотив социальной иерархии, материализованной в топосе дома «Ажидации». В характеристике первого этажа подчёркнуты грязь, «кисловатый запах», маленькие комнаты, «худенькие занавески» с дырками, «скудная» «меблировка», «скверный клеёнчатый диван», отмечается сочетание действительно сакральных предметов («образа», лампы – «неугасимые») с мнимыми («портретки») – уменьшительный суффикс усиливает сему «незначительности», мелкости того, кто на них изображён). Специально подчёркнуто, что за всё это нужно «ожидателям» платить, в частности, за лампы: «без сомнения, на их счёт, так как здесь же есть кружка «на масло» [2, т.9, с.121]. Выражение «без сомнения» усиливает обличительный подтекст в описании «Ажидации», созданной на эксплуатации веры в «святого», поставленной и на коммерческую ногу, и пронизанную строгим полицейским надзором за «ожидателями» [2, т.9, с.121].

«Верхний этаж» (Лесков не называет «первый» или «второй» этаж, а использует определения, в которых прямо присутствует сема верха / низа с её социальным подтекстом) описан по той же схеме, что и «нижний», но в антиномичных свойствах: чистота, приятный запах, большие комнаты и т.д. При этом возникают опредмеченные детали интерьера, которые призваны подчеркнуть значительно больший комфорт, предназначенный для богатых: более чисто, светло, перечислены цветы на окнах [2, т.9, с.121-122], певчие птицы, вымытый пол блестит, на нём «джутовая «дорожка» с цветною каёмкою» [2, т.9, с.122], комнаты «гораздо лучше омеблированы, чем внизу» [2, т.9, с.122], отмечаются «лёгкие венские стулья», «плевательницы», нет «кислого запаха гороховой начинки» [2, т.9, с.122], а «пахнет прогорклою конторскою икрою и семгой» [2, т.9, с.122]; общая комната имеет «вид гостиной» [2, т.9, с.123]. Специально отмечено, что даже сакральные предметы, предназначенные для богатых, тут иные: образ «в беленом окладе с золочёным венцом. Он в раме за стеклом с отводинами, освещён лампадою в три огня, и перед ним разостлан на полу совершенно свежий коврик с розовыми букетиками и стоит аналой, а на нём крест и книга. Книга и крест завернуты в эпитрахиль на зелёной подкладке» [2, т.9, с.122]. В «общей» лампадке «огонь... красиво дробится в широком стакане из мелко огранённого алмазной гранью хрустала» [2, т.9, с.123]. Повтор сакральной детали интерьера, которая отмечена богатым украшением, позволяет Лескову подчеркнуть нарушение церковниками и всей той «накипью», которая с ними связана, христианской заповеди равенства всех перед богом и необходимости равнодушия к богатству. Лицемерие проявляется в том, что на верхнем этаже – этаже для богатых – нет «торговых приспособлений»: «Напротив, тут всё имеет претензию казаться чинно и благородно» [2, т.9, с.122], хотя в «общей» «возле образника укреплен и припечатана зелёная кружка для добротных вкладов» [2, т.9, с.123], т.е. и

тут царит погоня за деньгами, полученными от «святого дела», превращённого в источник дохода, что и обличает Лесков, заставив автора-нарратора дать подробную дескрипцию «дома в разрезе». Писатель использует поэтику подробной детализированной дескрипции интерьера, которую любили натуралисты с их стремлением создавать предметную реальность, усиливающую «иллюзию реальности», но подчиняет её сатирической задаче обличения корыстолюбия церковников («значительное лицо» считает деньги пожертвований) и проходимцев, паразитирующих на слепой вере толпы. Н.С.Лесков предлагает сатирическую дескрипцию не просто места действия повести «Полунощники», а создаёт некое «знаковое» пространство, образно передающее «коммертизацию» церковной сферы. Если топос «Ажидации» дан в подробном аналитическом описании, имеющем определённый подтекст, который принадлежит автору-нарратору, наделённому и острой наблюдательностью, и умением видеть скрытый смысл увиденного, то второй топос повести – «толпучка» – предстаёт в освещении ауктора – Марьи Мартыновны. Здесь нет ни строгого аналитизма, ни обстоятельной описательности, речь Мартыновны эмоциональна, насыщена вулгаризмами, просторечьем. Она вспоминает, приводит детали, а не специально «обозревает», как автор-нарратор, находится в гуще взволнованной толпы, а не спокойно, как он, «обозревает»: «А народу совокупила непроходимая куча, и стоит несколько карет с ажидацией, и на простых лошадах и на стриженных, – на козлах бумы с хлопальными арапниками, и полицейские со всеми в рубкопашню бросаются – хотя всех по ранжиру ставить, но не могут» [2, т.9, с.176]. В открытом пространстве встречи со «святым» хотят навести порядки – военные, полицейские, хозяйственно-торговые представители, как и в «Ажидации», но психология поведения фанатиков толпы препятствует этому: «А тут весь народ вдруг вздрогнул, и стали креститься, и уж как попрут, то уж никто друг друга и жалеть не стал, но все как дикий табун толпучкою один другого задавить хотят... Раздался такой стон и писк, что просто сказать, как будто бы все люди озверели и друг друга задушить хотят!» [2, т.9, с.177]. Вместо «стоильцев» «Ажидации» – «дикий табун», вместо подчинения установленному порядку – хаос, вместо евангельской кротости и милосердия – жестокость и насилие, но и в пространстве гостиницы, и в пространстве открытого места встречи с Иоанном царят и одинаковый бессмысленный культ «святого», и нарушение христианских заповедей, и обман, и власть денег, где тоже есть «промышляющие», наживающиеся на культе святого. Показательно признание Мартыновны, что на неё «напало... беспокойство, что непременно как сунутся к боготворной иконе, так у меня выгатают деньги» [2, т.9, с.170]. Этим сочетанием сакрального предмета и уголовно наказуемых действий (воровства) выразительно характеризуется топос

встречи с Иоанном, как и «шутовские» проделки с его «увозом» [2, т.9, с.177]. Н.С.Лесков прибегает к приёму оценки происходящего устами «помощника пристава»: «Что за изверги христианства! Что за скоты без разума и без жалости!» [2, т.9, с.177]. Она признаётся: «Много я в моей жизни низостей от людей видела, но этакой выдающейся подлости, чтобы так и силой оттирать, и обманно чужим именем к себе завлекать, и, запихнувши в карету, увозить – этого я ещё и не воображала» [5, с.181]. Внешняя антиномия закрытого, обустроенного, организованного топоса «Ажидации» с открытым, анархиствующим, хаотичным пространством «толпучки» сочетается с выявлением их общности: аналогом «военной крепости» гостиницы – сражение – «рубкопашня» при встрече с «пастырем», аналогом швейцара – сторожа – полицейского – реальные полицейские, «законной торговли» в «Ажидации» – карманные воры и «промыслители» в «толпучке». И в «Ажидации», и в открытом пространстве, объединяя их, царит ажиотаж – массовый психоз, где тесно переплелись невежество, фанатизм, корыстность, передающие менталитет определённой части общества как «знака времени»: Н.С.Лесков ощущает время в его социально-исторической определённости.

Третьим топосом «Полунощников» выступает купеческий дом, где живёт Клавдинька и происходит подстроенная Мартыновной встреча её и Иоанна. Топос «отчего дома» для героини повести лишён тепла, понимания близкими, он не является «убежищем»: Лесков переосмысливает, как и Чехов в «Моей жизни», сему «родного дома», отмечая конфликт «отцов» и «детей» как конфликт мировоззрений. Мартыновна не описывает его интерьер, всё её внимание сосредоточено на передаче идейного спора между Клавдинькой, идеи и поведение которой она не понимает и не одобряет, и Иоанна, призванного образумить «праведницу»*. Он, носитель мёртвой, формальной точки зрения на добро и благо, терпит поражение в «диспуте» с доброй, милосердной, терпимой Клавдинькой, тщетно желая её превратить в «такую ж, как все» [35, с.189]. В ходе диалога в пространстве комнаты, за которой подсматривает Мартыновна, Иоанн, ощутив своё бессилие, переходит от мирных доводов к угрозе: «Да, мы не сойдёмся, и я вам скажу – счастье ваше, что вы живёте в наше слабое время, а то вам бы пришлось покопиться в костре» [35, с.195]. «Вероучитель», потерпев поражение в этико-философском споре, покидает пространство комнаты, как бы «бежит с поля боя». Клавдинька считает, что он должен посещать не богатые дома, а «ему надо к неурожайным полям ехать и большой урожай вымолить, для умножения хлебов» [35, с.205], она хочет, чтобы Иоанн соответствовал заповедям христианства, а не был воплощением ложной святости.

* Специалисты полагают, что сущность религиозно-нравственных взглядов Клавдиньки связана с толстовством [2, т.1, с.LV].

Н.С.Лесков в «Полунощниках» через художественное пространство и время, через хронотоп феномена Иоанна Кронштадтского, материализованного в системе топосов, соотнесённых со временем 90-х гг., стремился выявить суть многоаспектной социальной и нравственной действительности своей эпохи, концентрированно выраженной в фальшивом культе «святого», связанного с ложью, обманом, корыстью, с забвением вечных этико-христианских ценностей.

Цитированная литература

1. Гроссман Л.П. Н.С.Лесков. Жизнь – творчество – поэтика. – М., 1945.
2. Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. – М., 1956-1958.
3. Другов Б.М. Лесков: Очерк творчества. – М., 1957.
4. Кострица В. О жанровом своеобразии прозы Н.С.Лескова // Филологические науки. – М., 1974. 1(80).
5. Stanzel F.K. Die typische Erzahlsituationen im Roman. – Wien, 1955.
6. Троицкий В.Ю. Лесков-художник. – М., 1974.
7. Столярова И.В. В поисках идеала: Творчество Н.С.Лескова. – Л., 1978.
8. Горячкина М.С. Сагира Лескова. – М., 1963.
9. Видуэцкая И.П. Достоевский и Лесков // Русская литература. – 1975. – №4.
10. Пульхритудова Е.М. Достоевский и Лесков (К истории творческих взаимоотношений) // Достоевский и русские писатели. – М., 1971.
11. Богаевская К.П. Н.С.Лесков и Достоевский (1880-е годы) // Ф.М.Достоевский: Новые материалы и исследования: Литературное наследие. – М., 1973. – Т.86.
12. Тюхова Е.В. Тема «Достоевский и Лесков» в современном советском литературоведении. Итоги и задачи её изучения // Творчество Н.С.Лескова: Научные труды. – Курск, 1977. – Т.76 (169).
13. Лявданская М.В. К творческой истории повести Н.С.Лескова «Заячий ремиз» // Филологический сборник (статьи и исследования): Учён. зап. – Л., 1970. – Т.460.
14. Левандовский Л.И. К творческой истории повести Н.С.Лескова «Заячий ремиз» // Русская литература. – №4.
15. Лесков и русская литература / Отв. ред. К.Н.Ломунов, В.Ю.Троицкий. – М., 1988.
16. Либан Н.И. Из спецкурса «Творчество Н.С.Лескова // Русская словесность. – 1995. – №6.
17. В мире Лескова: Сб. статей. – М., 1983.
18. Черепнин Л.В. Исторические взгляды классиков русской литературы. – М., 1968.
19. Богданов В. Н.С.Лесков в русской литературе // В мире Лескова. – М., 1983.
20. Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. – М., 1995.

21. Крутикова Н.Е. Лесков и украинский антиклерикальный роман // Теория и история литературы (К 100-летию со дня рождения академика А.И.Белецкого). – К., 1985.
22. Зудилина М.Ю. Особенности повествования в раннем творчестве Лескова // Филологические науки. – 1987. – №4.
23. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т.2.
24. Дыханова Б.С. «Запечатлённый ангел» и «Очарованный странник» Н.С.Лескова. – М., 1980.
25. Видуэцкая И.П. Традиции Герцена-художника в творчестве Лескова // Герцен – мыслитель, писатель, борец. / Ред. А.П.Николаев. – М., 1985.
26. Водолазкин Е.Г. Образ Серафима Саровского в «Запечатлённом ангеле» Лескова // Русская литература. – 1997. – №3.
27. Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982.
28. Фридлиндер Г.М. Поэтика русского реализма. – М., 1971.
29. Русская словесность. – 1995. – №6.
30. Корман Б.О. О мировом значении русской литературы. – Л., 1975.
31. Порошенков Е.П. Выражение авторской позиции через систему носителей речи в повести Н.С.Лескова «Полунощники» // Творчество Н.С.Лескова: Межвуз. сб. научных трудов. – Курск, 1988.
32. Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. – Л., 1975.
33. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») // Проблемы поэтики и истории литературы. / Отв. ред. С.С.Конкин. – Саранск, 1973.
34. Горелов А.А. Н.С.Лесков и народная культура. – Л., 1988.
35. Поэтика рассказов Короленко // Русская литература последней трети XIX века (Некоторые аспекты системно-комплексного анализа литературного процесса). – Казань, 1985.
36. Семёнов В. Николай Лесков – время и книги. – М., 1981.
37. Дмитренко С.Ф. Факт и вымысел в художественном сознании и творческая индивидуальность писателя. – Ярославль, 1990.
38. Эсалнек А.Я. Хронотоп как показатель жанровой структуры романа «Евгений Онегин» // Университетский пушкинский сборник / Отв.ред. В.Б.Катаев. – М., 1999.
39. Антошин Н.С. О языке Н.С.Лескова // Учен. зап. Ужгор. гос. ун-та. – 1959. – Т. XXXVII.

Анотація

У статті аналізуються особливості нарації та художнього простору та часу у сатиричній повісті М.С.Лескова «Північники». Місце дії зосереджено у локах готелю, вулиці та будинку, пов'язаних з феноменом святого Іоанна

Кронштадського, який викривається, а час, віднесений до сучасності 1890-х років, обмежено 24 годинами, які провів автор-наратор у готелі.

Annotation

The peculiarities of narration and artistic space and time are analysed in the satiric long story «The Nightbirds» by N.S.Leskov.

The scene of action is focused in a hotel, street, and house associated with the phenomenon of Saint Ioann Kronshtadsky exposing him and time related to the contemporaneity of 1890-th is limited by 24 hours spent by the author-narrator in the hotel.

Статья поступила в редакцию 12.12.2001

Статья надійшла до редакції 12.12.2001

ББК 83.3(2=Р)5 – 4 (Чехов)

Силантьева В.И.

О МЕСТЕ А.П. ЧЕХОВА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ И ПСИХОЛОГИИ ПЕРЕХОДНОГО СОЗНАНИЯ В ИСКУССТВЕ

Большой художник всегда приносит в искусство ощущение свежести взгляда на мир и эпоху, новизны стиля, предела отживающих форм и буйство эксперимента. По-иному выглядел Чехов. Его реформаторство и сейчас кажется малоприметным. Нет яркости нового мышления, есть чувство следования традиции и простого ее обновления. В восприятии многих он так и остался «странным реалистом» – чуть непохожим на старших своих современников и только предтечей Бунина, Набокова, поразивших изысканностью слова, новизной трактовки личности. Так сложилось, что в литературе обозначенного периода Чехову отведено место одиночки и позиция «скромного таланта». Тому способствовали личность писателя, отсутствие авторских деклараций и сомнение в праве встать в один ряд с корифеями. Им был проделан черновой труд – после Чехова немислим возврат к классическому роману, но кажется органичным и соответствующим времени движение к лирике и лироэпосу нового уровня. В этом движении есть потенции как «чистых», потом канонизированных форм модернистов, так и возможности экспериментов в реализме нового века. И это при том, что в чеховском творчестве нет «излома», свойственного глапагаям искусства XX века, и «многоречения» в описаниях душевных движений классиков XIX.

Казалось, Чехов пришел в литературу с одной целью: рассказать о «среднем» человеке своего времени. От него ждали порицания и осмеяния – героем все еще виделся идеолог и борец, личность яркая и поражающая незаурядностью мыслительного акта. Он и высмеял. Но только «мелкозгу», то есть тех, кто сделал «маленькие радости» бытового сознания смыслом и ориентиром жизни. Те же, кто был вынужден жить по законам быта, но чувствовал его пошлость и мучился ею, вызывали сочувствие автора и стремление их понять и простить. Еще не прозвучало бунинское: «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле» [1, с.117]. Еще распутье и «неясность горизонтов» рождали грусть («...если бы знать, если бы знать!»). Еще удивляла слабость порывов чеховских интеллигентов, и было неясно, можно ли их назвать «героями времени». К тому же социальность, подчеркнутый идеологизм человеческого бытия оказались у писателя не столь значимыми, как у его современников. Человек в художественном мире Чехова был обращен к вопросам нравственно-этического свойства, его духовность и душевный непокой, вечный поиск себя стали моментами, определяющими сознание. Но все это казалось вторичным: нравственные искания героев Тургенева, Достоевского, Толстого всегда сочетались с поиском себя в обществе.

Таким образом, современники должны были видеть в Чехове явление недолговечное – рядом с корифеями он воспринимался как «новый», но очень «средний» талант. Но случилось невероятное: тот, которому прочили скорое забвение, оказался одним из самых читаемых классиков в XX веке. Почему? Ответ на этот вопрос видится в следующем. Во-первых, Чехову была дана емкая простота стилиста пушкинского уровня. Во-вторых, ему был свойственен истинный гуманизм – умение в каждом «малом» человеке отметить то, что могло и должно было сделать его «большим». И в-третьих, чеховским творчеством определяется особый тип «рубежного сознания», позиция «слова эпохи»; писатель вошел в литературу как принципиально новое явление, как художник, отразивший процессы «подведения итогов» и поиска новых ориентиров. Об этом – особый разговор и данная статья. В контексте XX века, ставшего временем великих разочарований, так и не утвердившего четких идеалов, чеховский тип художественного мышления, характерология и предложенный ценностный ряд особенно интересны.

Чехов и реалисты. В сознании многих 80-е годы были периодом «безвременья». О том свидетельствовали: идейный разброд в обществе, активный скепсис по отношению к «отцам-демократам», расцвет мещанской идеологии. Учитывая опыт Европы, боялись буржуазии. Крестьянин, потерявший статус праведного землепашца, не внушал доверия. Пролетарий, грозно заявивший о себе в начале XX века, еще не принимался в расчет. В такой ситуации естественно отрицание «всех и вся», философия отчаяния

как ведущий показатель жизни и творчества.

Чехов не был скептиком. Внешне, в соответствии с традицией, он описывал быт и нравы. Посмеиваясь над «мелюзгой» за внутреннее рабство, с которым «маленький человек» уже и не собирался прощаться, старался сказать и о тех людях, которые были способны на *поступок*, предполагающий «честь родины и науки» (Н.М.Пржевальский). В детях он поэтизировал черты природного и возрастного романтизма (Коля Чечевичин – Монтигомо Ястребиный Коготь). Его лучшие герои хотели убежать от пошлости «нештукатуренных особняков» (учитель Никитин). Их служение профессии приравнивалось подвигу (доктор Дымов). Они осознавали ужас мировоззренческого распутия (Николай Степанович). Обыкновенный гробовщик плакал под звуки скрипки (Яков Бронза). Несостоявшийся филолог в пошлости адюльтера мог прозреть любовь (Гуров). «Жить хочется» и «Надо жить», неоднократно повторенные чеховскими положительными героями, заставляет нас отбросить версию о позиции принципиального нытика.

Другое дело – искусство. Когда речь заходит о писательском труде, то здесь Чехову был дан задор отрицания, свойственный немногим. К тому же он был наделен чувством юмора и знаком со всеми оттенками смеха. Сложилась парадоксальная ситуация. Вынужденный работать в «осколочных изданиях» и вроде бы не тяготясь этим, Чехов иронически стилизовал «изыски» развлекательной беллетристики и одновременно то, над чем в его положении не стоило смеяться – речь идет о стилях, идейных предпочтениях, сюжетной логике великих современников. В их ряд попадали многие, включая В.Гюго, Ф.Достоевского, Л.Толстого, И.Тургенева. Теперь, обобщая сделанное Чеховым в ту пору, мы можем сказать: ему было свойственно острое чувство ветпашания (форм, стилей, тем), но и одновременно умение оценить достоинства предшественников и созданного ими. Получалось следующее: «Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина?» Но рядом: «Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к черту (...) Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [2, т.5, с.174-175]. Приблизительно то же о Толстом. Вот начинающий беллетрист Чехов говорит об «Анне Карениной»: «Ехал я, понятно, в самом напряженном состоянии (...) Единственным утешением служила для меня Анна, которой я занимался во всю дорогу» [2, т.3, с.35]. Для Чехова конца 90-х – начала 900-х годов Толстой остался непреложным авторитетом: «...легко и приятно быть литератором; даже сознавать, что ничего не сделал и не делаешь, не так страшно, так как Толстой делает за всех...». И все

же роман «Воскресение» своим назидательным, не соответствующим времени пафосом, вызывает у писателя однозначное отрицание: «Решать все текстом из Евангелия, – это так же произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять?» [2, т.9, с. 29-30].

Герой времени. Показательны уже первые попытки Чехова сказать о нем в пьесе «Безотцовщина». Платонов изначально задумывался как личность незаурядная, но раздавленная буднями. Гамлетам, как оказалось позже, просто не было места – серая пошлость убивает ярких героев. Отсюда галерея положительных чеховских персонажей. Это мало кому известные Ивановы («Болвановы»), Полозневые, Дымовы, Лаптевы, как бы инфантильные Астровы, уже смешные Вершинины, уже просто многоречивые Лаевские. Их основную черту подметили давно и точно: они мягкотелы. Порицая Чехова, определили довольно зло: «нюющие и тоскующие». Сегодня, оглядываясь назад, зададимся вопросом иного свойства: а что еще оставалось этим людям? Слом эпохи, крушение выстраданных идеалов, острое чувство распутия не вдохновляют. В такие периоды либо повторяют старые лозунги, говорят клишированно и пусто, либо отмалчиваются, апеллируют к нравственности и просто ожидают перемен («Мы отдохнем, дядя»). Чеховедами уже отмечено: «... умение сказать «не знаю» – в глазах Чехова – показатель духовной высоты и интеллектуальной требовательности, а «знаю» порой бывает признаком неумения думать ответственно и строго» [3, с.13]. Итак, как оказалось, Чехов предложил нового героя, не похожего на Болконских, Инсаровых, Рудиных и в большинстве своем очень обыкновенных людей. Он отказался от подробных описаний и развернутых форм психологического анализа. В художественном отношении он продемонстрировал себя мастером короткой эпической формы, усвоившей черты лирики. Кажется, перечисленного достаточно, чтобы воспринимать Чехова реалистическим новатором. Но, повторяем, реформаторство этого писателя кажется малоприметным – на фоне колоссальных достижений Достоевского и Толстого «новый талант» Чехова тускнеет. К тому же он эстетствовал, «играл» формой, демонстрировал стилистическое совершенство. В контексте идеологической прозы это выглядело даже кощунственным, так как «новой красоте» поклонялись модернисты, которых воспринимали пока что «декадентами».

Чехов и «новые таланты». Представители формирующегося модернизма обратили внимание на Чехова и хотели видеть его «своим».

А.Блок. Поэт-символист, мечтавший о кардинальных изменениях в искусстве. В 1909 году, путешествуя по Италии, он посетил многие музеи Венеции. Писал матери о том, что, глядя на полотна старых мастеров, только теперь понял: искусство невероятно молодо, грядет переформирование эстетических вкусов и его подъем, расцвет. Залогом этого движения

в русской культуре поэт увидел Чехова, его пьесы, поставленные Художественным театром.

В.Маяковский. Футурист, яростный защитник тезиса об экспрессии форм, способных уже на визуальном уровне выразить идею произведения. В статье 1914 года «Два Чехова» он называет писателя «Королем Слова» и защитником новой красоты. Чехов – не идеолог, но, в первую очередь, эстет, утверждал поэт. По мысли футуриста, творчеством этого писателя определен порог, за которым «старая красота затрепала, как корсет на десятипудовой поповне» [4, с. 296].

Отдельные высказывания, статьи, большие публицистические работы, посвященные творчеству Чехова такими авторами, как Д.Мережковский, Андрей Белый, С.Булгаков, свидетельствовали о том, что модернистам был интересен данный художник, более того, в его творчестве критики увидели прологи нереалистического искусства XX века. Особенно показательны в этом отношении статьи А.Белого. Критик не единожды назвал Чехова «символистом» и, в конце концов, сделал важнейший для нас вывод: «К нему могут быть сведены разнообразные, чисто противоположные, часто борющиеся друг с другом школы. В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном (...), он одинаково примыкает и к старым, и к новым: слишком отразилось *вечное* в его образах. Он – непрерывное звено между *отцами и детьми*, сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора» [выделено А.Белым] [5, с.372]. Если к тому же вспомнить известную реплику М.Горького, адресованную автору «Дамы с собачкой»: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм», если учесть недовольство и удивление Толстого, сказавшего о Чехове «импрессионист», то выводы модернистов об отдаленном «родстве», якобы существующем между ними и Чеховым, не покажутся совершенно абсурдными. Но, обратим внимание, А.Белый подчеркнул, что позиция этого автора в искусстве времени самобытна: он находится *между* «отцами» и «детьми».

Чехов в литературоведении XX века. Конечно, он был представлен как реалист. Во-первых, потому что для этого были основания. «Обновленные формы реализма», о которых говорилось, имели к творчеству писателя прямое отношение. А во-вторых, еще и потому, что в советскую пору только реалисты имели право на переиздание, а Чехов был одним из самых читаемых классиков. Но все дело в том, что объяснить морфологию чеховского текста, исходя из позиции «традиция-новаторство», было трудно. Возникли «-измы», связанные с теми, кого называли «декадентами». Например, слово «импрессионизм», определявшее собой поэтизацию мгновенного ракурса видения, право на субъективный акт впечатления, повлекшее за собой превалирование настроения над событийным рядом, в нашем литературоведении имело отношение только к изгоям-модернистам.

Только они, дескать, навязывают читателю субъективно-идеалистический взгляд на мир, чем, безусловно, извращают объективную действительность. Но вне импрессионизма Чехов невозможен. Констатируя близость писателя импрессионистам, Мережковский и Толстой не ошибались. Другое дело, как они интерпретировали данное явление. Для первого из названных авторов Чехов был безусловным спутником эстетов новой волны, для второго – безусловным предателем старой традиции.

Без импрессионизма в трактовке Чехова обойтись было трудно, раздраженно-пафосное: «если даже импрессионист, то... (все равно реалист)» воцарилось надолго. Типичным по содержанию и резким по способу выражения (тогда это было нормой) назовем высказывание Б.М. Михайловского 30-х годов: «Если декаденты являлись создателями произвольных иллюзий, певцами мгновения, то Чехов обогащал свой талант тонкого наблюдения жизни, глубокого реалиста элементами импрессионистической манеры письма» [6, с.99].

Традиционное для нас противопоставление: «реалисты-художники – нереалисты-псевдохудожники» существовало в литературоведении вплоть до 80-х годов. В 60-е попытались примирить «тех» и «этих». Перемирие было хрупким, так как сказывались уже длительная традиция и привычка говорить «с оглядкой». И все же перемены начались. В 1971 году в Москве была проведена конференция, посвященная искусству Франции. По ее материалам был издан сборник «Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура» (М., 1972). Ставился и предлагался к обсуждению вопрос о влиянии импрессионизма на художественное мышление не только модернистов, но и реалистов – свидетелей этого явления. Уже здесь было высказано предположение о способности импрессионизма обогащать многие художественные направления. Последовал определенный резонанс. С той же силой, с какой мы еще недавно отрицали влияние импрессионизма на реалистов конца XIX века, теперь начали утверждать обратное. Не удержались от категоричности. Как едко заметил Л.Г. Андреев, произошло «словесное обожествление импрессионизма, который или же отождествлялся с понятием «реализм» как формой наивысшего выражения потенций искусства (...), или же [был] растворен в бесформенном понятии «исканий» [7, с.8]. Что касается Чехова, то теперь охотно писали об импрессионизме как составляющей его стиля, но, помня, что драматургия этого автора предвьяет «театр очуждения» Брехта и театр абсурда Ионеско, старались об этом не говорить.

Кардинальным образом ситуация изменилась только в 90-е. Первые попытки еще раз пересмотреть уже существующие подходы к анализу чеховских текстов предприняли В.Я. Лакшин и возглавляемый им Чеховский отдел АН России. Появилась возможность слушать и слышать не только себя, но и западных исследователей, «старый вопрос по поводу нового та-

ланта» вновь оказался актуальным. В.Я.Лакшин, открывая первый сборник «Чеховианы» и приглашая к дальнейшим поискам, писал: «Живший и творивший на излете XIX века, Чехов по существу своего взгляда на мир и на людей оказался писателем века двадцатого. И это несмотря на то, что он рисовал по преимуществу, казалось бы, изведенный, многократно описанный (...) мир» [8, с.7]. В следующих выпусках «Чеховианы», посвященных большей частью связям Чехова с литературами Европы, среди наиболее актуальных была заявлена тема места и значения Чехова как художника, отразившего время соприкосновения двух веков: «золотого» и «серебряного». Тогда и возник интерес к слову «между», определявшему позицию данного писателя.

Феномен рубежного сознания, каков он? Скажем сразу: его особенности трудноуловимы, мало предсказуемы, так как однозначных ответов на вопросы, поставленные временем, просто не бывает. Обратимся к творчеству Чехова. Так вот, Чехов – это **конец** эстетики реалистов-классиков, или **начало** оформления нереалистических форм, которым было уготовано будущее в искусстве XX века? Конечно, было бы кощунственным утверждать, что Чехов – «не-реалист» и выступил разрушителем великой традиции. Столь же не соответствующим истине могло стать и наше стремление сказать о том, что место и значение данного автора определяется его предварением модернизма. Это тем более сомнительно, так как в свое время Чехов относился к новым течениям с прохладцей и недоверием. Как оказалось – истина посередине. Русское и зарубежное литературоведение 90-х уже поднимало вопрос о позиции «между», свойственной Чехову. В главе о писателе, вошедшей в учебник «История русской литературы. XX век: Серебряный век» (Париж, 1989), Витторио Страда подчеркнул: уникальность чеховского творчества состоит в том, что писатель «находится между двумя великими эпохами: эпохой Достоевского и Толстого, с одной стороны, и с другой, всего XX века» [8, с.55]. Как программная в чеховедении воспринимается статья В.Б.Катаева в одном из первых выпусков «Чеховианы». Она называется «Спор о Чехове: конец или начало?» Главенствующей можно назвать мысль: «...основным представляется осознание его [Чехова] творчества в переломе, совершившимся в русской эстетике на рубеже двух столетий» [9, с.7]. Здесь же процитирована мысль Чехова из его записной книжки: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из двух крайностей, середина же между ними не интересует его...» [2, т.17, с. 224]. Иронизируя, исследователь заметил, что в позиции «между» Чехов всегда чувствовал «не пустоту, а проблему».

Все так. Но прошло несколько лет, а понятие «между», определившее место Чехова в литературном процессе его времени, из разряда эмпириче-

ских наблюдений не перешло в категориальный ряд теоретических обобщений. А между тем, теория синтетических сращений, взаимодействия поэтик и взаимопроникновения компонентов художественных систем необычайно актуальна сейчас – она может использоваться в исследовании постмодернизма.

Итак, работая над книгой «Художественное мышление переходного времени», посвященной Чехову и его современникам Левитану, Серову, Коровину, я отметила следующие показатели, характерные для ситуации переходности:

1. Философским обоснованием закономерностей переориентации можно считать «теорию всеединства» Вл. Соловьева. Она позволяет объединить противостоящие друг другу мировоззренческие системы и способствует процессу индивидуального поиска себя в меняющемся мире.

2. Конвергентность становится принципиальной особенностью литературного процесса.

3. Сублимирование свойств параллельно существующих видов искусства – ярчайший показатель нетрадиционных средств обновления.

4. Сочетание импрессионистической дробности в создании картины мира с попыткой нового синтеза мгновенного и вечного утверждает право на нестандартный, но обусловленный временем эксперимент.

5. Обязательное присутствие стилизации и пародирования отживающих, исчерпавших себя жанров, форм, стилей.

6. Симультанное строение сюжета как показатель первичного соположения старого с новым [10].

Принципиальной особенностью художественного мышления подобных периодов назван многоуровневый синтез. Он может демонстрировать себя как философская доктрина (отсюда «всеединство» Вл. Соловьева); как свойство мыслительного акта конкретного художника (например, Чехова, Бунина, Куприна, Набокова); может проявляться на уровнях индивидуальных поэтик и стилей, и тогда приходится говорить о многообразии или многовариантности синтетических сращений. В этом случае мы констатируем «пестроту» и подчеркнутую индивидуальность авторских поисков и решений.

Все только что сказанное обращает нас к уже известному термину «необарокко». Так получилось, что данным понятием мы охватываем искусство эпохи переходности от средневековья к Новому времени. Но, обратим внимание, как только речь заходит о нестабильности как таковой и еще неканонизированных, то есть все тех же переходных формах современного искусства, мы всему прочему предпочитаем термин «необарокко», вкладывая в него чувство хаотических перемещений и непредсказуемости художественного эксперимента. В общем, «плетение словес», сказанное когда-то Д.С.Лихачевым о русском литературном барокко, демон-

стрирует себя и в современном искусстве. Но, повторяю, в нашем сознании барокко закреплено за искусством большого промежутка времени (за целой эпохой). Когда речь идет о «малом периоде» переходности, то понятием, определяющим ведущие процессы, можно считать *седиментацию*.

Термин пришел неожиданно и позаимствован у химиков. Здесь этим словом определяется взвесь, в которой, вразнобой и непредсказуемо, начинают осаживаться взвешенные в растворе частицы. Для литературоведа этот термин хорош уже тем, что дает почти визуальное представление о происходящем в искусстве нестабильных периодов и несформулированных эстетических предпочтений. Момент распада и хаотических перемещений здесь обязателен: «мелькание» взвешенных частиц, т.е. появление множества больших и малых произведений, чью дальнейшую судьбу предсказать невозможно, постоянно. Возможен процесс неожиданных сращений – и это на уровнях рода, жанра, индивидуального стиля, лексического ряда. Эти процессы кажутся непрогнозируемыми, но, как показали физики, и в хаосе есть свой порядок [11]. За примерами обратимся к Чехову и его современникам.

Те, кто хотел видеть традицию русской классики нетленной, создавали произведения подражательные и вторичные (романы Боборыкина, Мамина-Сибиряка). Здесь был герой времени – представитель страны, шагнувшей к капитализму. Он отстаивал свое право на данное имя и положение. Заявили о себе новые «лишние». В какой-то момент расцвела и, как казалось, набрала силу бытовая беллетристика (Лейкин, Лазарев-Грузинский, Леонтьев (Щеглов), Потапенко)). Она была интересной до тех пор, пока якобы противостояла идеологизму, социальности больших и уже признанных мастеров слова, описывала «малые радости» формирующегося сословия (мещан), стремилась понравиться этому новому читателю и разговаривала языком, понятным ему. Но все перечисленное относится к разряду второсортности, такое искусство не может быть долговечным и не рассчитывает на элитарность. Обратим внимание, именно здесь, в вариантах бытовой, подражательной литературы, еще долгое время существовал роман. Те же, кто искал новые пути в искусстве, от него отказались.

Существовала литература ностальгическая. Она демонстрировала трагедию «излома», призывала к служению прежним идеалам. Гаршин и Надсон – безусловно талантливые авторы, воспитанные на образцах высокой традиции, но, попытавшись остановить время (или вернуть его вспять), они должны были потерпеть поражение.

И «молодые таланты», которые пришли в литературу как реалисты, не казались в ней яркими звездами и вызывали одно желание – «подправить и направить» начинающего. Волею судьбы Чехов должен был заняться «наивным зубоскальством». Он, мещанин по происхождению, знал это сосло-

вие и мог быть ему интересен. Хватило ненадолго. Пришло время активно-го экспериментаторства, стремления «подвести итоги» и сделать следующий шаг. «Одежды королей» вдохновляли, но и стесняли. Он всегда чувствовал себя «чужим» рядом с великими. В то же время умел обобщить, сделать выводы, попытаться сказать свое. Помимо стилизаций и пародий, у Чехова есть множество произведений, написанных «в тоне, в духе» уже известных авторов. Он не стеснялся называть их «толстовскими», «тургеневскими», «щедринскими». Их действительно можно было бы выделить в отдельные подборки и циклы. Но важным и показательным является то, что эта «примерка», объяснимая даже простым ученичеством, сопровождалась моментами переосмысления. Герой, который еще вчера казался истинным, теперь вызывал недоумение и раздражение (Львов в пьесе «Иванов», Гаев в пьесе «Вишневый сад»). Психологический анализ, которым так гордилась русская литература, приобрел статус «опосредованного психологизма». Быт, который сначала любовно описывали (Гончаров) и которым потом пугали (Гаршин), теперь становился обыкновенной средой обитания: в нем можно было «утонуть», раствориться, но следовало – противопоставить ему ценности духовного, не материального уровня. Вместо романа появился рассказ «романного содержания»; произведение, в соответствии со временем, становилось «бессобытийным»; конфликт – «внутренним»; на первый план выходило настроение (а как еще автор мог проявить себя?). Ситуация, в общем, узнаваемая, решение вопроса верное: в пору переориентации и хаоса рецептов однозначного бытия просто не существует. Человек в подобной ситуации остается один на один с миром, кроме быта и нетленных истин у него ничего нет.

Следующий этап. Его можно назвать «пребыванием во взвешенном состоянии». Мы как-то не задумывались над тем, почему чеховский герой оказался «нюющим и тоскующим». Но как еще мог воспринимать нормальный, а тем более интеллигентный, человек бесконечное топтание на месте, хождение по кругу, «малые дела», рецепты существования, которые уже завтра демонстрировали свою несостоятельность? На уровне идей это пребывание во «взвешенном состоянии» проявлялось то в «деревенском эксперименте» Маши Должиковой и Мисаила Полознева, то в его же попытке обрести душевное равновесие в физическом труде («Моя жизнь»). Уходил из отцовского амбара и вновь возвращался в него Алексей Лаптев («Три года»). Желание «разумно» устроить новую дачу заканчивалось сожжением этой дачи («Новая дача»). За попыткой бежать от пошлости Маниوسي и мешанского дома могло последовать только возвращение к ним («Учитель словесности»). Наверное, интонация пьесы «Три сестры» («В Москву, в Москву...») стала высшим эмоциональным обобщением того, что чувствует человек, оказавшись в ситуации вдруг «замершего» времени. Поступки и реплики всех персонажей этой пьесы характеризуют нас сего-

дняшних. Мы непоследовательны, смешны в своих потугах казаться оригинальными. Мы алогичны в деяниях и попадаем под влияние идей, которые тут же демонстрируют свою несостоятельность. Мы в чем-то истеричны и, самое главное, перестали воспринимать жизнь как бесценный дар. Как и в чеховское время, можно походя («Тара – рара – бумбия, сию на тумбе я...») вызвать на дуэль, унизить, уничтожить.

Еще интереснее процесс «пребывания во взвеси» проявляет себя на уровне поэтики. Вспомним, Чехову нравились «музыкальные» эксперименты Короленко, ему был близок романтизм Гаршина и того же Короленко. Но, обратим внимание, как не похожи последние из двух названных авторов. Их объединяет одно – готовность «расшибить лоб» в поиске средств обновления реализма. **Романтизация** текста, в первую очередь, предполагает наличие соответствующего героя. Герой рассказов Гаршина («Красный цветок», «Гордая пальма») – субъект, трагически воспринявший «гибель идеалов». У Короленко есть такой же («Чудная»), но есть и совершенно иной. В «Соколинце» – это персонаж, поэтизирующий «вольную волошку». В повести «Лес шумит» – это «человек не простивший», личность действенная, обладающая наступательным характером. Но только «Сон Макара» с экзотическим героем, которого нужно понять и простить, мог быть интересен Чехову. Интонация великого прощения заблудшего очень характерна для писателя. Но, обратим внимание, оказывается, что только время «слома» и переориентации дает особое многообразие идей, образов, поэтических экспериментов. Романтизм, который был далеко не главным явлением в искусстве исследуемого периода, демонстрирует множество вариантов решения одного и того же вопроса: кто станет «героем времени»? Что касается художественного разрешения проблемы, то и здесь единодушие (или сходство предлагаемых вариантов) отсутствует.

Работая над повестью «Степь», произведением переломным в художественной биографии ее автора, Чехов неоднократно упоминал, что ему очень интересен создатель «Слепого музыканта». В повести Короленко музыка вошла в ритм прозы и, в первую очередь, объяснила характер Петруся. «Сюитой» назвал «Степь» Ребин. Но по принципу музыкального лада (ассонантного или диссонантного) в повести Чехова скреплены отдельные фрагменты в целое. Музыка понадобилась не для объяснения характера Егорушки, она «выполнила» композиционную функцию.

Вновь вернемся к Гаршину. Он часто вводил в свои тексты живопись. И потому, что чувствовал себя ее знатоком, уже неоднократно выступил в печати как искусствовед, и еще потому, что сублимирование свойств двух видов искусства – одна из особенностей творческого мышления писателя. Уже «Степь» продемонстрировала подчеркнутую живописность чеховского текста (не случайно, прочтя именно ее, Мережковский назвал писа-

теля («импрессионистом»). Но, в отличие от Гаршина, Чехов редко делает своего героя художником. А если делает («Дом с мезонином»), то пишет не о профессионализме конкретного персонажа, а об ином – герой, как всегда, проходит проверку интеллигентностью. Живопись привлекала Чехова как «манера письма». Ему был близок Левитан уже потому, что картины художника передавали настроение, органичное Чехову. В повесть «Три года» он ввел интонацию левитановского пейзажа только для того, чтобы показать, как изменяется мировидение Юлии, какой близкой она становится Алексею. В рассказе «У знакомых» Чехов обратился к поэзии белого цвета, о которой знают только художники [12]. В «Черном монахе» присутствует мотив «гобеленового письма», свойственный художнику Борису-Мусатову. Поэзия и уродство обветшалого мира здесь стала одной из тем произведения – неожиданно для многих Чехов и Борисов-Мусатов «подали друг другу руки». Но, конечно, наиболее близкой Чехову была поэзия импрессионистических мазков. Это понятно: данный прием соответствовал поэтике мгновенного ракурса, любимого Чеховым. Именно поэтому всегда помнится неоднократно цитированное высказывание Толстого: «У Чехова своя особенная форма (...) Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками (...), но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь – и в общем получается картина».

Итак, по большому счету, периоды переориентации характеризует в искусстве бесконечность «игры» уже знакомыми формами. Обилие экспериментов присутствует даже в биографии одного автора. Вспомним хотя бы, как нелегко систематизировать и классифицировать чеховские тексты. По тематическому признаку? – Но это ничего не дает, так как автор пишет быт и узнаваемого героя в нем. По жанровому? – Но как проследишь эволюцию художника, ставшего классиком одной жанровой формы – короткого рассказа-новеллы? Исследовать закономерности развития и становления стиля? – Но здесь экспериментаторство Чехова столь разнообразно, что схема окажется непозволительно громоздкой. Что остается? – Хронологически последовательный принцип описания, который мало что объясняет, но дает простой перечень сделанного. То есть мы обречены на издания типа: «Чехов 80-х годов», «Чехов 90-х», «Чехов 900-х». Заметим, как все-таки трудно формируются тома «Избранного» Чехова. Причина видится в том же – они не могут отразить многообразие синтеза данного типа художественного мышления.

Осознав только что сказанное, не удивимся «непоследовательности», подчеркнутому «экспериментаторству» и современных авторов. Постмодернизм эклектичен по своей природе, он воспринимается как форма переходного сознания, другое дело, что этот процесс у нас и в Европе выглядит по-разному. Интересно, что и в наших современных формах, также похожих на взвесь со множеством еще не осевших частиц, присутствуют элементы и бу-

дущих поэтик. Модернисты не случайно видели Чехова «своим», в его творчестве действительно были «залог» грядущих эстетических систем: он говорил о вечном, он заботился о совершенстве формы, он проявил себя блестящим стилистом, его произведения были в чем-то «интертекстуальны». К символистам Чехов так и не пришел, но этому автору было дано свое время и своя форма его отражения. Понимая это, о современной литературе скажем следующее: во «взвеси» данных эклектических жанровых образований есть свои частицы элитарных, высокохудожественных произведений. Наша уверенность в этом обусловлена знанием Чехова, пониманием сути «переходного сознания».

Вдумаемся, почему Чехов с его «не ярким», «не представительным», «не оригинальным», просто «слабым» героем вошел в наше сознание как близкий, очень понятный человек? Наверное, потому, что ему был дан особый дар понимания и сострадания. Он умел смеяться над торжествующей пошлостью, но – давая понять, что каждый выбирает свой путь. Он простил интеллигента, потерявшего ориентиры, не отмеченного яркими порывами, измученного буднями. Он сказал о том, что безыдейное время многих делает незаметными. Он отметил закономерность, знакомую нам сегодня: в эпоху торжествующей пошлости даже подвиг оказывается «незамеченным». Привел примеры: ученый Н.М.Пржевальский, доктор Дымов. Вспомним, он сам поехал на Сахалин, когда «каторжный остров» был никому не интересен. И в то же время писатель и драматург Чехов предложил человечеству систему ценностей, которая в пору крушения всех надежд не теряет своей актуальности. В чем-то она была близкой христианству, но, в общем, ориентировалась на традиционный нравственно-этический комплекс человеческого бытия: честь, достоинство, культура мышления и быта, вера, а не безверие.

Итак, позицию Чехова в литературном процессе конца XIX – начала XX века мы называем принципиально «переходной». Характеризуем ее понятиями «слово», «переориентация», «подспудное» (неявное) адсорбирование новых идей и признаков эстетизма. Художественный процесс подобных периодов демонстрирует моменты «шодведения итогов» прошлого, активное экспериментаторство в области жанров и отдельных форм, стилистики и поэтики. Ведущей особенностью искусства данного времени является многоуровневый синтез. Формулой и визуальным образом происходящего можно назвать седиментацию.

Цитированная литература

1. Бунин И.А. Сочинения: В 3т. – М., 1982. – Т. 1.
2. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30т. Письма: В 12-ти т. Сочине-

- ния: В 18 т. – М., 1974 – 1983.
3. Линков В.Я. Скептицизм и вера Чехова. – М., 1995.
 4. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13т. – М., 1955. – Т. 1.
 5. Белый Андрей. Чехов // Символизм как миропонимание. – М., 1994.
 6. Михайловский Б.М. Декадентство; Импрессионизм // Русская литература XIX века с 90-х годов XIX века до 1917 г. – М., 1939.
 7. Лакшин В.Я. О «символе веры» Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. – М., 1990.
 8. История русской литературы. XX век: Серебряный век. – М., 1995.
 9. Катаев В.Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. – М., 1995.
 10. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). – Одесса, 2000.
 11. Пригожин Илья, Стенгерс Изабелла. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. – М., 1986.
 12. Силантьева В.И. Цвет и звук в поздней прозе Чехова («У знакомых») // Стиль прозы Чехова. – Даугавпилс, 1993.

Анотація

Авторка доводить, що творчість А.П.Чехова, на відміну від сучасного погляду на митця, слід розглядати як тип мислення перехідного періоду. Підкреслено, що перехід від «золотого» до «срібного» віку російської літератури має свої специфічні ознаки. Ці ознаки названо та систематизовано. Більше того, авторка відмічає їх і в сучасному постмодернізмі.

Annotation

The author's point of view on A.Chekhov's creative works differs from that of the majority of the modern critics.

It is stressed that the transition period from the «Golden» to «Silver» Age in Russian literature has its specific features. The author dwells on these features and proves that such features are also characteristic for post-modernism.

Статья поступила в редакцию 11.11.2001

Статья надійшла до редакції 11.11.2001

**TWO THEATRICAL INNOVATORS:
NIKOLAI AND ANTON CHEKOV**

Dedicated to Professor Peter Henry

In the nineteen-twenties, the works of the Russian playwright Nikolai Nikolaevich Evreinov (1879-1953) were widely performed and critically acclaimed in Europe, arguably even more so than those of his countryman, Anton Pavlovich Chekhov (1860-1904). Why is Evreinov now all but forgotten, while Chekhov reigns supreme on the world stage? Why has the world of the theatre been so cruel to Evreinov, who loved it so deeply and devoted his life to resurrecting its magic and creative force? Why has the world of the theatre been so generous to Chekhov and his works?

The post-classical period, around the beginning of the 20th century, was a time when «the universal model of life was falling apart. The harmony was shaken, and so was the mimetic portrayal of life and the sovereignty of the all-seeing epic narrator» [1, p.17]. Nikolai Evreinov and Anton Chekhov were both leading dramatists of that time.

Evreinov, who searched for theatricality in life, was part of the decadent and exuberant atmosphere of the *fin du siècle*, which he linked with a rising Avant-Garde. Chekhov with «his tragedies of woeful, banal, provincial everyday life» [1, p.32] linked «the purity of the golden age with a delicate, modern silver touch» [1, p.33]. Their plays were staged in Russia and at the time nothing indicated that posterity would treat them so differently. Why is Evreinov now considered an obscure experimentalist while Chekhov's dramas are still performed around the world today?

Reception at the Beginning of the 20th Century

Nikolai Evreinov was already well known in intelligentsia circles outside Russia when he decided to emigrate in 1925* during the Polish tour of the re-established Russian theatre group The Crooked Mirror (*Krivoe zerkalo*)**, a

* Russian émigré society was aware of Evreinov theatrical experiments, his work belonged to their Russian world abroad already. Nabokov's appearance in a mask of Evreinov at an émigré ball in Berlin in 1925, the year of Evreinov's emigration, was pointed out in literary studies about both Evreinov and Nabokov. There are also studies indicating that Evreinov was the prototype for a literary figure in Nabokov's *Invitation to a Beheading (Priglasenie na kazn'*, 1935-36). See, for example [2, pp.402-404].

** This new version of Crooked Mirror was considerably sovietised and was used in promotions by the Soviet Embassy, which greeted the group with great pomp. The Polish press linked Evreinov with the new «Soviet face» of the troupe and labelled him a Soviet agent. This situation finally blew over, partly thanks to anti-Soviet interpretations of his social utopia *The Ship of the Righteous*, which was shown during the tour. Evreinov did contribute to the new face of *The Crooked Mirror*, but he never intended to be part of official Soviet propaganda.

company, which he had directed under the old regime (1910-1915). It can even be argued that he had already contributed to the rising interest of the western world in the Russian theatre. One of the best Warsaw theatres, Teatr Polski, which had already staged *The Main Thing* (*Samoe glavnoe*, 1921)* with a remarkable success under the direction of Karol Borowski** in 1923, immediately decided to translate and stage his new play *The Ship of the Righteous* (*Korabl' pravednykh*, 1925). Despite difficulties, which had arisen during his stay in Poland, he settled in Paris*** later that year.

His first year as an émigré playwright was very successful, as his plays were staged all over Europe. Shortly after his arrival in Paris, the avant-garde director Charles Dullin decided to stage *The Main Thing*. Evreinov then met another well-known director, none other than Luigi Pirandello****.

In 1926, after a year in France, Evreinov received an invitation to take part in an important cultural project in the United States of America. However, the Operatic Arts Institute, the project for which he had been invited and where he hoped to realise some of his theatrical utopias, failed to come to fruition. Nonetheless, *The Main Thing* was staged in New York (1926) and Evreinov gave lectures on the theatre and met important Russian émigré artists such as Sudeikin, Fokine and Rachmaninov.

Although he received a warm welcome, this American endeavour failed to fulfil his expectations and, after a year, Evreinov returned to Paris. Charles Dullin and his Théâtre de l'Atelier were still successfully staging *The Main Thing*, and other plays by Evreinov were also staged, for example the comedy *Stopyk and Many* (*Stepik i Manturochka*, 1908) in 1934. He was several times invited to lecture at the Sorbonne****. He concluded his theoretical searchings by an extensive history of the Russian Theatre in French and in Russian [9, 10].

* This drama [3] was first translated into English as *The Chief Thing* by H. Bernstein and L. Randle in 1926. In our text we use Ch. Collins's translation (as *The Main Thing*), taken from [4].

** A Polish premiere of Evreinov's most famous play, translated as *To, co najważniejsze*, was staged 33 times in the Słowacki Theatre in Cracow (Teatr im. Słowackiego) in 1922, and re-introduced in the season 1926/27, both versions directed by the Polish innovative director Teofil Trzcziński [5, p.256].

*** Scholarly articles describing the fate of Evreinov's plays in France and in Poland were both published in the first volume of *Revue des Études Slaves* in 1981, which was all devoted to Evreinov's work and life [6, 7].

**** According to the memoirs published by Evreinov's wife [7, 8, p.30], when Pirandello met Evreinov in Paris, he spoke with great admiration about the utopia *The Main Thing* and admitted that the play had already been staged in Rome, Italy, without the author's permission. Since then the two directors started to cooperate on a regular basis.

***** In 1934 Evreinov came back to his idea of reconstructing old scenes, when he was directing the medieval play *Jeu du Robin* at the Sorbonne Theatre Des Theophilens. As a specialist on the Spanish theatre of the 16th - 17th centuries, the Sorbonne invited him a year later to give a lecture on *Le Théâtre de Lope de Vega*.

He stayed in Paris, where he was a member of the cultural, theatrical and academic circles, for the rest of his life. He died in 1953 and was buried among other leading Russian émigrés in the cemetery of Ste-Geneviève du Bois.

At the beginning of the century, it was Chekhov*, who was not widely known in the West. Unlike Evreinov, he never saw his plays staged outside of Russia, nor did he set foot on American soil. His international fame would indeed come slowly, and only after his death.

When some of the avant-garde theatres began to stage Russian plays**, Chekhov's dramas were not widely performed, although translations were available. Yet by the twenties his repertoire was enjoying success in Britain*** and later in America, as Stanislavsky's MKhT**** toured the New World in 1923-24.

It was the MKhT which gained the first appreciation of Chekhov. The MKhT also formed a new type of actor as they worked on Chekhov's plays. This type of actor, according to Stanislavsky's method of staging, expressed *the truth of life*, and simultaneously tried to give a subtle characterisation to the hero's psychology*****.

Since the beginning of the century, there were Russian émigré communities

* Although this article deals with some aspects of innovatory work of both authors, the greater emphasis was put on Evreinov's work, whose recognition was at the time comparable to Chekhov's. For the purpose of this article, Chekhov is intentionally left somewhat in the «shade» of his fellow countryman and his work is discussed mostly for comparative purposes. Chekhov's undeniable contribution to the world's culture was described by specialists such as L. Senelick and D. Magarshack, the author of a Chekhov's major biography [11]. Other extensive sources of critical analysis of Chekhov's impact on modern literature are several volumes of *Chekhoviana* [12, 13, 14] and regularly published scholarly articles in *Chekhovskii vestnik* (since 1998). The literature covering Chekhov's major works [15, 16, 17] is extensive to say the least, especially compared to that covering Evreinov. Additionally, there are numerous publications devoted not only to the critical analysis of his major plays, but also to his one-act dramas in their language. There is also a vast literature on the reception of his work and his impact on modern Russian playwrights [18-25].

** «[In Britain,] despite the fact that pioneering societies had previously performed major Russian plays such as Gorky's *The Lower Depths* (*Na dne*, 1903) and Tolstoy's *The Power of Darkness* (*Vlast' t'my*, 1904), the first performance of a Chekhov play in London was not until 1911.» McDonald, J. 'Chekhov, Naturalism and the Drama of Dissent: Productions of Chekhov's plays in Britain before 1914' [26, p.29]

*** «J. Middleton Murry was able to write: 'Today [1920] we feel how intimately Chekhov belongs to us. D.S. Mirsky went further: 'To the stripped and outcast mankind of today, Chekhov is the arch-seducer.'» McDonald, J., 'Chekhov, Naturalism and the Drama of Dissent: Productions of Chekhov's plays in Britain before 1914.' (Quoted from [26, p.31, 27, 28].

**** Moskovskii Khudozhestvennyi teatr – Moscow Art Theatre, later Moskovskii Khudozhestvennyi Akademicheskii teatr.

***** «Under the given circumstances of the role, the illusionistic nature of which could not be forgotten, the unfolding of emotions, moods and their corresponding outer expressions had to be 'real'. Thus Stanislavskij introduced the art of psychological acting onto the stage; he consequently used 'realistic' everyday settings and 'real' things on the stage to help the actors establish a true relationship to them. This psychological and everyday realism corresponded to the psychological motivation of Chekhov's 'everyday drama' (*bytovaja drama*) and the realistic current in Russian 19th century literature in general.» Schmid, H., 'Chekhov's Drama and Stanislavskij's and Mejerchol'd's Theories of Acting' [29, pp.25-26].

preserving Russian culture all around the world. The cultural events of these communities were often confined to their members and performed mostly in Russian. Evreinov was an important figure in the French émigré society at the turn of the century and his theoretical work and dramas were well known outside Russian circles in Paris. On the contrary, Chekhov's plays were not widely played in France before the sixties, although now they are firmly established in the French theatre. The French audience had to wait a relatively long time before having the opportunity to see Chekhov's plays, since suitable translations (Elsa Triolet, George Neveux) could appear only after important changes in copyright laws in 1954*. To some degree, it was the Russian Émigré Theatre performing both Evreinov and Chekhov in the 1920-30's, which paved the way for Chekhov's successful reception later on.

The fact that the two playwrights started to be staged abroad at roughly the same time allows us to compare and contrast their styles, their impact and their eventual fate. It should be noted that Russian literature and theatre were at the time only at the beginning of having a major impact in the West.

Nikolai Evreinov

Who was this dreamer, this «bourgeois decadent», so influential in the cultural and theatrical circles of the 1920-30's?

Playwright, director, producer and historian of the theatre, Evreinov was one of the most remarkable Modernist artists. It is impossible to separate his theatrical life from his personal life, which was the reflection of his philosophy, as much as his dramas were the reflection of his theoretical writings. He devoted his life to the search for a new drama and created the modern form of the *monodrama* [31]. He believed in reconstructing *real dramatic action*, the *theatricality* of life.

In his own Theatre of Antiquity (*Starinnyi teatr*)** he wanted to reconstruct French miracle plays and the Spanish theatre of the Renaissance. Through these dramas, he was trying to reconstruct the *real dramatic action* of those times. He wanted to bring old theatrical forms to life again. He was looking for an instant connection between the actors and the audience, with the latter immediately succumbing to the theatrical illusions. All his experiments were subordinate to his main idea, the resurrection of *theatricality*. He believed that «*theatrical instinct*» was once characteristic not only of all actors, but also of all humankind (and of animals, which he called *our first teachers*) [32].

* Hamon, Ch., 'Les Traductions françaises des pièces de Tchekhov: Du «charme slave» à la mise à nu du texte' [30, pp.203-4].

** Evreinov started his Theatre of Antiquity (also known as the Ancient Theater) with financial help from Baron von Driesen. The first season, 1907/08, was devoted to a French medieval cycle; the second season, in 1911/12, to Spanish drama. Evreinov and his company were working on the third cycle of his artistic reconstruction – *commedia dell'arte*, but because of the outbreak of the First World War the project was never completed.

His credo was *to act*; acting became the basic theme of his dramas. He had always been fascinated by country fairs, theatricalised religious services, rites, carnival processions and, later, by street plays. He tried to revive the joyful, theatrical roots of our lives through his own comedies, burlesques and sketches written for his own cabaret, *The Crooked Mirror**.

It was there that he introduced for the first time his special concept of the *monodrama*. In these monodramas, he focused on the subjective reception of a central person, whereas any others were only *projections of the soul of the main person* (as opposed to the traditional monodrama, understood as a drama with only one actor). It was not only an attempt to form a new type of drama, but again another effort to elicit synergy between the actor and the spectator to create mutually new forms of theatre (and life).

Throughout his life Evreinov aimed to bring Theatre in Life and Life in Theatre. In other words, he believed that we played roles in real life and that consequently theatre roles could become real. When he had finished *The Theatre of Eternal War* (*Teatr vechnoi voiny*, 1928), he linked it with his two previous works to form his trilogy *The Dual Theatre* (*Dvoinoi Teatr*)**. He believed these three works to be three different manifestations of the *theatricalisation of life*. The phenomenon of *theatre in life* was shown from different points of view: in *The Main Thing* from the religious and moral view, in *The Ship of the Righteous* from a politico-social perspective and in *The Theatre of Eternal War* from the view of a philosophy of life.

The principle of blurring and dislocating the borders between truth and illusion, between theatrical and real-life roles, is the same in his little dramas about death as in his great trilogy. The last part of his trilogy comes back to his early writing, his one-act dramas *The Happy Death* (*Veselaia smert'*, 1909), *The Basis of Happiness* (*Fundament schast'ia*, 1908) and *The Backstage of the Soul* (*V kulisakh dushi*, 1912), which are all interrelated by the theme of death. This *theatricalisation of death* is only an extreme form of his *theatricalisation of life*,

* In 1910-1915, Evreinov was the principal director of *The Crooked Mirror* and staged his own productions such as *The School of Stars* (*Shkola etudei*, 1911), *The Inspector General: A Directorial Buffonery in Five Interpretations of One Excerpt* (*Revizor, rezhisserskaia bufonada*, 1911), a brilliant parody on his own theory of monodrama *The Backstage of the Soul*, *The Kitchen of Laughter* (*Kukhnia smekha*, 1914), *The Fourth Wall* (*Chetvertaia stena*, 1915), as well as the works of Leonid Andreev and Fedor Sologub. In the «first» *Crooked Mirror*, he and his colleagues presented grotesque, absurd, unlimited satires, which he also used in his major plays. Even Chekhov's stories were not spared Evreinov's satire. There is an obvious echo to Chekhov's story *The Lady with the Dog* in the figure of one of the main character's wife in *The Main Thing*.

** He offers this distinction in his introductory word to the last part of the trilogy, *The Theatre of Eternal War*. The latter is also known as *The Unmasked Ball*.

and we can also see it in his farewell* to the theatre, at the end of The Unmasked Ball in *The Theatre of Eternal War*.

***The Theatre of Eternal War* and *The Cherry Orchard* – a comparison**

In *The Theatre of Eternal War*, we can see Evreinov's typical ending, in which he carnivalises the world, blurs the borders and escapes from real life into an unreal one. The final Unmasked Ball in *The Theatre of Eternal War*, the «game of truth», becomes the same pretence and masquerade as «the game of lies», and the author leaves us with bitter scepticism concerning dreams which had once been so exhilarating.

In this play, Evreinov takes us to the Theatre Studio of two stepsisters, which has become an experimental place for testing the practical consequences of the deliberate development of «theatrical instinct» as a tool for achieving egotistic aims. The two sisters represent two contrasting principles: the rationality of the West and the irrationality and emotionality of the East. They try to prepare their students for a fight for survival using theatrical techniques (masks, games, pretence). The elimination of the borders between real life and the stage generates at the same time a total relativity of all values and principles. The crucial moment comes with the final Unmasked Ball – the Institute's graduation party in a beautiful summer house at the seaside. Sofya Daryal, the older sister and Director of the Theatrical Institute, then learns that her altruistic attempt to teach her pupils how to fight against life with the aid of theatrical skills has completely failed. The whole «new life», the relationships and love affairs cultivated within learned social roles end in complete disaster.

Sofya Daryal literally runs away from the place, escaping from that bitter truth, using the hypnotic skills of her younger sister Yu-Gen-Li. Hypnotising all her pupils back to the stage, when they were happy to play their various social roles using the arts of hypocrisy and deception, Yu-Gen-Li herself escapes into an ecstatic opium dream between life and death. In her final dialogue with a wealthy businessman who is in love with her, it becomes obvious that she cannot distinguish between life and death. Drawing the distinction only between the *inner* and the *outer*, she finally achieves unity with her beloved dead lover and with herself:

ABRAMSON (*none too confidently*). But what good is it to conquer others when you have no control over yourself?..

YU-GEN-LI (*with crooked, mocking lips*). Our internal Theatre of military operations is more complicated than you might think.

ABRAMSON. Can the passion for drugs be so powerful, that...

YU-GEN-LI. Winning for the sake of winning is nonsense, when it's giving in that promises happiness! (*Suddenly loses control of herself, convulsively turns and lies face down, buries*

* Later Evreinov wrote other, mainly political, parodies. The trilogy remain his last important dramatic work.

her face in the back of the couch and cries silently.)

ABRAMSON (*alarmed*). What's the matter?

YU-GEN-LI (*wipes her eyes, raises herself on one elbow and sniffs*). Oh, nothing... Just nerves!.. It makes me mad that he pretends so much here!.. Like some stranger... I know perfectly well how much he loves me over there. (*Draws Abramson to her, with his help, begins smoking.*)

ABRAMSON. Where is «over there»?

YU-GEN-LI (*calming down*). Over there... far from the roar of our eternal war!.. far from this endless war of the sexes, with its betrayals, victims, and endless grief!.. Over there, where sweet butterflies flutter around the dragon's jaw!.. in the world of long desired and certain truth. (*Puffs greedily. Her lips gradually relax into a beatific smile*) [4, pp.271-272].

Evreinov was introducing new concepts. Aware of differences between people, he wanted to unite everyone – through a new concept of life, through the freedom of the carnival. To overcome these barriers and differences among people, he could not find any other way than to escape from them into his theatralised world.

Chekhov's last drama, *The Cherry Orchard* (*Vishnevyi sad*, 1903) is set on a Russian provincial estate. The final scene of this sombre study of life takes us to the crucial moment, when the characters leave the house and their past.

The power of the scene is not in the action, nor in the dialogue, which is fragmented and rather formal. The inhabitants of the old house seem to speak not to each other but only to themselves, in a series of soliloquies. The main drama unfolds at the non-verbal level, in the vagueness, perhaps, of the characters' behaviour. The sorely absent-minded characters do not communicate adequately and thus leave an old servant locked inside the house in the painful final of the play:

LOPAKHIN. Is everyone here? Nobody left behind? [*Locks the side door at left*] Some things are stored in here, better keep it locked. Let's go!..

ANYA. Good-bye, home! Fare thee well, old life!

TROFIMOV. Welcome, new life! [*He goes out with ANYA. VARYA looks around the room and goes out without hurrying. YASHA and SHARLOTTA, with her dog, go out.*]

LOPAKHIN. And so, till spring then. Come along, everybody... Until we meet again! [*Goes out.*]

LYUBOV ANDREEVNA and GAEV are left alone. They seem to have waited for this moment and throw their arms around each other. They sob quietly, with restraint, afraid they might be overheard.

GAEV. [*in despair*] My sister, my sister...

LYUBOV ANDREEVNA. Oh, my beautiful orchard, my dear sweet orchard!.. My life, my youth, my happiness, good-bye!.. Good-bye!..

[...]

FIRS. [*goes up to the door and touches the handle*] Locked. They've gone away... [*Sits on the sofa.*] They forgot me... It's nothing... I'll sit here for a while... And Leonid Andreich didn't put on his fur coat, I suppose, he must have gone away in his light one... [*Sighs anxiously.*] I just didn't look after it... Oh, these green young things – they never learn! [*Mumbles something that cannot be understood.*] Life just slipped by as if I'd never even lived... [*Lies down.*] I'll lie down for a while... You just don't have any strength, none,

nothing left, nothing at all... Oh, you... silly galoot, you!..

He lies motionless. A sound is heard far off in the distance, as if coming from the sky. It is the sound of a string breaking that dies away sadly. A stillness falls, and nothing is heard but the sound of an axe striking a tree far away in the orchard [33, pp.210-11].

This ending also presents us with a strong final catharsis, where the exuberant atmosphere is (outwardly) becoming calm. Like Yu-Gen-Li, Firs is not overtly anxious about the situation but his anxiousness is conveyed beneath the dialogue. Firs is abandoned in the house. He is left to die alone, but without any bitterness.

Chekhov's *Cherry Orchard* is also the end of a dream. Nevertheless, he does not leave us without hope; in his account we can still feel a deeper humanity. Chekhov described the situation through small details: Firs is not scared that they have locked him in an abandoned place; he is worried about his everyday duty to look after his master. Chekhov had great talent for finding particular moments that resonate in all of us, for finding what was common in all our lives. These are details, but they are details that we can all experience.

Can we draw a conclusion from this brief comparison? Can we see why posterity has treated these two playwrights so differently?

What did the stage mean to them – the stage as a means of carrying their ideas to the audience? What was «the main thing» for each of them in their legacy as dramatists (as Evreinov would call it) for each of the two and how did this affect their impact and recognition?

What is the Main Thing?

Throughout his life, Nikolai Evreinov looked for *the main thing*, a «raison d'être». In 1921, the year he married the young actress Anna Kashina, he put his play *The Main Thing* on stage in Petrograd's Free Comedy Theatre (Vol'naia komediia), as a particular demonstration of his theory of *the theatricalisation of life*. Evreinov believed that this play provided answers, or at least persuaded the spectators to look for them. Did it state what the main thing was?

The producer Dr. Fregoli, one of the several guises used by Paraclete (the «helper and counsellor»), sends actors into everyday life to play parts for those who need them and long for them. Soon the actors cannot endure the tension between their private lives and their «pretended» lives. Everything becomes interlaced and mingled and they lose the ability to distinguish what is play-acting and what is not. A strange intoxication and fascination for this game, which brings some real happiness to the lives of real people, blend with a certain horror as they lose their lives and the play shatters the basis of their personalities. The loss of their own lives cannot be counterbalanced by the happiness of fulfilling the lives of others. The play culminates in a carnival scene, in which the actors more and more casually remove their theatrical masks. The actors not only enact a typical «*play within a play*», but in the end,

when Paraclete has removed every one of his masks, we are not sure who the actors and who the spectators are. Do the actors bring real happiness or do they only provide illusion? And is the illusion vivid enough to change people's lives, to awaken in them a desire to search for the truth? These are the questions Evreinov poses, before leaving us in the middle of a carnival.

What answer does Evreinov offer? Was he going through all the stages that he attributed to the different characters in his famous drama? He gives one explanation in Act Two, when Dr. Fregoli arrives at a provincial theatre and asks its manager and director (Regisseur) to help him find good actors for his Theatre of Life. Later on, we can hear their credos:

DR.FREGOLI (*seriously*). Keep in mind, ladies and gentlemen, that I have gone into Theatre «not to break the law, but to fulfil it.» Along with the official Theatre, a sort of laboratory of illusion, I argue we need an unofficial Theatre, a sort of marketplace for illusions, a Theatre in even greater need of reform, for it is Life itself! Life, where illusion is no less necessary than on these boards, and where, if we are unable to give the deprived happiness, we must at least give them the illusion of happiness. That is the main thing. [4, p.67].

DIRECTOR (*comes up behind, puts his hand on Harlequin's shoulder*). Listen to an old, experienced producer!.. The main thing is to finish the play on time.. The hour is late, the audience is anxious to get home, lots of them have to go to work early tomorrow!.. What's more, the trolleys only run up to a certain time!..You've acted enough for one night!..Can't you see how the audience is getting restless over the overcoats, galoshes, and so forth?..

REGISSEUR (*approaching Harlequin from another direction and bending near his ear*). The main thing is to have a smash ending for the play. Everybody dance! A burst of laughter! [4, pp.117-118].

At the end of the play, Paraclete, coming to the final Carnival in the mask of a Monk (before revealing his last guise, Harlequin), closes the circle of the play and reminds us of his artistic credo:

MONK. The highest purpose of art is to fill life with its being, the way a flower fills the air with its aroma!.. To transform life into art!.. To attain an art of life!.. Had you ever thought of that, you, the old helmsman of the vessels of Theatre? [4, p.115].

This leads us to equate Evreinov's own views with Paraclete's appeal for the «life-saving illusion» of the theatre, but we should not forget that the last of Paraclete's mask was that of Harlequin, which puts everything in doubt. Maybe because of the fear that this mask might be the true one and that life is only theatre, maybe because of the fear that there is no instinct of theatricality at all, the author leaves us in the middle of the «unmasked ball» of life:

HARLEQUIN: ... Glory to you, ladies and gentlemen, if you manage to carry away in your hearts a memory of *the main thing*, which we have not merely discussed here, but demonstrated!.. The play is over, and if you have no objection to the curtain, then we'll lower it with the

appropriate pomp!... But if the main thing for you is not what has been presented, but rather the resolution of the intrigue, which everyone expects in the sort of Theatre run by knowledgeable, experienced people acquainted with public taste, then... all right, ladies and gentlemen, if you please, it won't cost us anything to finish the play any way you want it!» [4, p.117].

Whereas Evreinov tried to explain his theatrical principles in his numerous books and articles, Chekhov discussed the subtleties of his plays in letters. In England alone, collections of his letters were published several times [34-38]. In a letter to his friend and colleague Suvorin, he explained all the psychological and social background of his main character's behaviour in the play *Ivanov*. He then went into long explanations about how he understood his hero and the life around him, as well as his doubts about himself as a playwright:

«I suppose I could not write the play. Of course, it is a pity. *Ivanov* and *Lvov* appear to my imagination to be living people. I tell you honestly, in all conscience, these men were born in my head, not by accident, out of sea foam, or preconceived «intellectual» ideas. They are the result of observing and studying life. They stand in my brain, and I feel that I have not come out clear and living, the fault is not in them but in me, for not being able to express my thoughts. It shows it is too early for me to begin writing plays.» [39, p.141].

Chekhov's letters are yet another form in which his great talent can be seen, and they represent a great contribution to the epistolary genre in general. They are also highly informative. In them he discusses not only the practical problems of staging his plays, their success or failure, describing all his intentions, he also allows us to have a glance into his creative process.

Evreinov's and Chekhov's views on the stage and on actors were very different. Chekhov was happy to belong to the world of the theatre, he loved actors and the stage was for him a magic place, but in a traditional way. In a letter to Suvorin he wrote:

«You write that the stage lures you because it resembles life. ... Is this so? But I think that the theatre lures you and me and shrivels *Sheheglov* up, because it is a form of sport. Where there is success or failure there is sport and hazard.

I should like to have my play staged. What author would not wish that? The main thing, of course, is the money, but the details, too, are interesting. I, for example, can feel very gay at the thought that *Anna Ivanovna* [*Suvorina*] will be ironical over my success or failure and my inability to greet people; that during the first performance *Sheheglov* and other friends of mine will seem to me mysterious physiognomies; that all the brunettes sitting in the loges will appear to me to be in a hostile mood; that the *Mikhneviches* will pass like shades with cheeks red from suffocation and inner tension; that *Grigorovich*, after the first act, will shout, «Author! Author!» while the author, after the second act, will already feel a weariness in his shoulders, a dryness in the throat, and a desire to go home; I am gay at the thought that, returning from the theatre, I shall hear of a mass of insertions and corrections that I should have made...» [20, pp.141-42].

Chekhov constantly reiterated his plea for objectivity. For him, the aim of drama, «should be to raise to the plane of art, to dramatise the seemingly

threadbare facts of everyday life» [39, p.x]. He was delighted when his plays came alive on stage, but he did not want to transform the audience. Yet, it can be said that this is exactly what he did do. His plays truly enter into our inner world and help us to understand the humanity and *to act* better on the stage of life.

Chekhov never wanted to be taken too seriously. It is he who insisted on calling some of his dramas of broken, alienated, lonely heroes and of their conflicts with provincial life «vaudevilles».

He was not a creator of new idealistic concepts, he never wrote a great new utopia. He probably laughed at his contemporaries for taking themselves so seriously. He laughed at his own characters. That might be why he wanted to call his dramas vaudevilles. Maybe, in his mind, they were only vaudevilles, hilarious descriptions of a lost, pathetic, hopeless generation. He was a pioneer of the new Russian Modernist art with its pan-aesthetic concepts («everything must be beautiful» are his own words). He belonged to that harsh and ailing time.

He never claimed immortality for his plays. What he did claim for them was a deep but humble portrayal of everyday life*. In them he depicted something that any major work of art has traditionally been supposed to possess, namely the power to influence people so as to induce them to create new and better lives for them.

As stated above, while Chekhov's plays are staged to this day all around the world, Evreinov's dramas have been nearly forgotten. Occasionally, an article about Evreinov or a production of one of his drama is staged**. This is especially true in the USA, where his theatrical theories are still alive and sometimes used in art-therapy, and in Italy, where his plays are still staged and invite close comparison with Pirandello's.

Was Evreinov too self-centred? He was certainly a very eccentric and controversial man***. His work is often mentioned alongside Pirandello's and it seems that posterity has looked differently upon the similar strengths of the two men: «One assessment of Evreinov sees him as a theatrical visionary, a real-life Harlequin whose reputation and influence should have been greater; another castigates him for excessive intellectualism, shameful lack of modesty,

* «Take my *Cherry Orchard*. Is it my *Cherry Orchard*? With the exception of two or three parts nothing in it is mine. I am describing life, ordinary life, and not blank despondency. They either make me into a cry-baby or into a bore. They invent something about me out of their own heads, anything they like, something I never thought of or dreamed about. This is beginning to make me angry.» 'The Dramaturgy of Anton Chekhov' [18, p.260, 40].

** Some information is available on the Internet also. For example, the information about *The Theater Wagon of Virginia* staging Evreinov's *A Merry Death* and his *Styopik and Marya* is available on <http://www.heniford.net/1234/index.html>. A scholar at the University of Helsinki published an article devoted to Evreinov's reception [41].

*** «Evreinov was viewed by some as a megalomaniac, an egotistical crank whose principal talent was self-promotion, and by others as a genuine theatrical genius» [42, pp 585-86]

infuriating perversity and for generally promising more than he was able to deliver. However, some of the characteristics for which Evreinov has been condemned are precisely those for which Pirandello, occupying a position closer to the mainstream, has been praised» [43, p.37].

«Pirandello and Evreinov have attracted less critical attention that they really merit, perhaps because they have often been perceived as too ambitious, too cerebral, too didactic, too dated, or too 'unactable', especially for Anglo-Saxon tastes» [43, p.27].

Evreinov was not the only one of the great Russian authors of the Silver Age to whom posterity has not been fair. Let us recall his contemporary Leonid Andreev, a remarkable Modernist novelist and playwright, whose works disrupted all illusions of life. From his extraordinary «new realism», his numerous literary essays, existential short stories and symbolist dramas we tend to remember only a few. Richard Davies, who rediscovered the artistic world and message of Leonid Andreev, wrote: «Foreign interest in Andreev varied widely from country to country and from period to period. What momentum Andreev's works did develop tended to be interrupted by extraneous factors. Besides, even Dostoyevsky and Chekhov were only beginning to make a major impact in the West during the 1920s and 1930s, and there is presumably a limit to the amount of foreign material a culture can absorb at any one time.» [44, p.18] This observation could be applied to Evreinov as well.

Evreinov called for theatricality in us before Antonin Artaud articulated his famous conceptions. The principle of the monodrama, as he redefined it at the beginning of the 20th century, is nowadays often used in literature and cinematography. For these contributions alone, as well as for the fiery spirit of his plays, Nikolai Evreinov should be remembered by the present and future generations.

Notes:

1. Zadražilová M. Ruská literatura přelomu 19. a 20. Století. – Prague, 1995, translations JL.
2. Alexandrov V.E. 'Nabokov and Evreinov' in The Garland Companion to Vladimir Nabokov. – New York – London, 1995.
3. Evreinov N. N. Samoe glavnoe. Dlia kogo komediia, a dlia kogo i drama. – Petrograd, 1921.
4. Collins Ch. Life as Theater: Five Modern Plays by Nikolai Evreinov. – Ann Arbor, 1973.
5. Marczak-Oborski S. Teatr w Polsce 1918-1939. – Warszawa, 1984.
6. Revue des Études Slaves, Paris, LIII, 1., 1981: Abensour, G., 'La Comédie du bonheur'.
7. Sliwowski W. and R. 'Nicolas Evreinov et la Pologne'.
8. Kashina-Evreinova N.N. Evreinov v mirovom teatre XX veka. – Paris, 1964.

9. Evred'noff N. Histoire du Theatre Russe. – Paris, 1947 (and its Russian counterpart (excluding the last chapter describing Soviet Theatre published after his death)).
10. Evreinov N.N. Istoriiia russkogo teatra. – New York, 1954.
11. Magarshack D. Chekhov: a Life. – London, 1952, repr. 1960.
12. Chekhov i Frantsiia. – Moskva, 1992.
13. Chekhov v kul'ture XX veka. – Moskva, 1993.
14. Chekhov i «Serebrianiy vek». – Moskva, 1996.
15. Valency M.J. The Breaking String: the Plays of Anton Chekhov. – New York, 1966, reissued 1983.
16. Magarshack D. Chekhov the Dramatist. – London, 1952, reissued 1983.
17. Peace R.A. Chekhov, a Study of the Four major Plays. – London, 1983.
18. Papernyi Z.S. «Vopreki vsem pravilam...» P'esy i vodevili Chekhova. – Moskva, 1982.
19. Senelick L. The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance. – Cambridge-New York, 1997.
20. Rayfield D. Understanding Chekhov: a Critical Study of Chekhov's Prose and Drama. – Bristol, 1998.
21. Gottlieb V. Chekhov and the Vaudeville. A Study of Chekhov's One-Act Plays. – Cambridge, 1982.
22. Kozhevnikova N.A. Iazyk i kompozitsiia proizvedenii A.P. Chekhova. – Nizhnyi Novgorod, 1999.
23. Mildon V.I. Chekhov segodnia i vchera: «Drugoi chelovek». – Moskva, 1996.
24. Clayton J.D. ed., Chekhov Then and Now. The Reception of Chekhov in World Culture. – New York, 1997.
25. Scheffler B. Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama. – Munich, 1994.
26. Miles P. ed., Chekhov on the British Stage. – Cambridge, 1993.
27. Murry J. M. Aspects of Literature. London, 1920.
28. Mirsky D.S. Chekov on the English // Monthly Criterion, 1927.
29. Kleberg L., Nilsson N.Ĺ., ed., Theater and Literature in Russia 1900-1930. – Stockhom, 1984.
30. Clayton J.D., ed., Chekhov Then and Now. The Reception of Chekhov in World Culture. – New York, 1997.
31. Evreinov N.N. Vvedenie v monodramu. – St. Petersburg, 1909.
32. Evreinov N.N. Teatr kak takovoi. (Obosnovanie teatral'nogo v smysle polozhitel'nogo nachala stsenicheskogo iskusstva v zhizni), izd. 2. – Moscow, 1923.
33. Bristow E.K., ed., Anton Chekhov's Plays. – New York – London, 1977.
34. See, e.g.: Dear Writer, Dear Actress: The Love Letters of Anton Chekhov and Olga Knipper, selected, trans. and edited by Jean Benedetti. – London, 1996.

35. Letters of Anton Chekhov, ed. and selected by Avraham Yarmolinsky, trans. by B. Guilbert Guernsey and Lynn Solotaroff. – London, 1974.
36. Letters of Anton Chekhov, trans. by Michael Henry Heim in collaboration with Simon Karlinsky. – London, 1973.
37. The Life and Letters of Anton Pavlovich Chekhov, ed. and trans. by S.S. Kotliansky and Philip Tomlinson. – London, 1925.
38. Hellman L., ed., The Selected Letters of Anton Chekhov. – London, 1955.
39. Friedman L., ed., Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics by Anton Chekhov. – London, 1924.
40. Magarshack D. The Dramaturgy of Anton Chekhov. – London, 1952.
41. Byckling L. 'N. Evreinov v Finliandii.' Kul'tura russkoj diaspori: Samoreleksii i samoidentifikatsiia. – Tartu, 1997.
42. Schuler K. (review), 'S.M.Carnicke, The Theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century. New York 1989', Modern Drama, 36, 1993.
43. Pearson T. 'Evreinov and Pirandello: Two Theatricalists in Search of The Chief Thing', Theatre Research International, 17, 1992.
44. Davies R., ed., Leonid Andreyev. Photographs by a Russian Writer. An Undiscovered Portrait of Pre-Revolutionary Russia, London 1989.

Аннотация

Статья посвящена судьбе драматических произведений Николая Евреина, почти забытого ныне русского драматурга, в сопоставлении с судьбой пьес его соотечественника, всемирно известного Антона Чехова. При помощи анализа известнейшей пьесы Евреина «Самое главное», мы вступаем в мир Евреина с его постоянным поиском самого существенного на сцене (театра и жизни).

Анотація

Стаття присвячена долі драматичних творів Миколи Євреїнова, майже забутого російського драматурга, які співвідносяться з долею п'єс його співвітчизника, всесвітньо відомого Антона Чехова. За допомогою аналізу відомої п'єси Євреїнова «Найголовніше», ми вступимо до світу Євреїнова з його постійним пошуком найсуттєвішого на сцені (театру і життя).

Статья поступила в редакцию 24.11.2001

Стаття надійшла до редакції 24.11.2001

ВІРШ ПРОЗОЮ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА «У ВОЗДУХАХ ПЛАВАЮТЬ ЛІСИ»: ЗОБРАЖАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Основною зі специфічних рис лірики є її виразна емоційна наповненість. У художньому творі вона реалізується за рахунок живописного образу різних ступенів художньої насиченості. Виходячи з концепції О.Ф.Лосєва, живописна образність являє собою «поверхнево-площинну конструкцію», яка завжди є «зовнішньо-чуттєвим вираженням того чи іншого внутрішньо даного духовного життя» [1, с.415]. У ліриці наявні всі ступені образності – від аніконічності, тобто її нульового рівня, до безкінечної символіки, що стає ще багатшою, якщо переростає у міф.

Цікавим з цього погляду є поезія у прозі Василя Стефаника «У воздухах плавають ліси», бо в ній наявні майже всі ступені живописної образності в тій або іншій мірі. Але нашу увагу притягують ті моменти, де образність утворюється і оцінюється свідомо, тобто має певну самостійність, а саме ряд метафора – символ – міф. За словами О.Ф.Лосєва, характерною рисою метафори є рівноправність тих двох моментів, з яких вона складається – пояснюючого і пояснюваного, внаслідок чого утворюється дещо ціле і неподільне. Метафора, як і символ, є «чисто феноменальним зображенням життя» [1, с.434]. Символ має більшу художню насиченість, бо він «не має самодостатнього значення, свідчить ще про щось інше, що субстанційно не має нічого спільного з тими безпосередніми образами, які входять до складу метафори» [1, с.439]. Міф відрізняється тим, що всі ті образи, з яких у якості феноменально даного живопису складається метафора і міф, трактуються у ньому як «існуюча у буквальному сенсі слова або як зовсім не залежна від людського суб'єкта об'єктивно дана субстанційність» [1, с.444].

Спробуємо показати це на прикладі вірша прозою «У воздухах плавають ліси», який вирізняється яскраво насиченими художніми образами. У першій частині твору основний акцент поставлений на образах хмари-скелі і сонця:

...У воздухах плавають ліси і села серед них. На небі хмари – як той мох, що примерз до землі у лісовій тишині, – сірий, ледом укритий...

...Обійде, як злодій, і прокрадеся [2, с.255].

Дивне враження викликають села і ліси, що «плавають у воздухах», та сірі хмари в небі, подібні до моху, примерзлого до землі, неначе небо і земля або є одним і тим же, або наклалися одне на одне. Речі у світі знаходяться не лише у незвичному, а і протилежному до звичайного стані, причому

з характерним протиріччям між певною динамікою («плавають») і наступною загальною застиглістю: воздух згушений до стану води, так що ліси і села в ньому плавають на фоні «закам'янілих», «примерзлих» хмар та мертвого сонця («як би з него кров спустив») та променів, нездатних розтопити лід хмар. Природний рух сонця небосхилом також не замінить загальної застиглості, бо як тільки воно «засуєся» за хмар-скелі, ніхто не побачить, як воно «обійде» і «прокрадеся», та ще й «як злодій» (непомітно).

Зрозуміло, що у цьому випадку ми маємо справу з символіко-метафоричною образністю. Уся концепція застиглості і обезбарвленості носить символічний характер, вказує на вимушене мовчання. Сонце – символ душі поета, хмари – сили, що її сковує. Досягається така символічність за рахунок концентрації інших видів образності, від порівняння до метафори, зокрема одного з її проявів – персоніфікації. Порівняння в даному творі виконують дуже важливу роль через їх великий діапазон можливих асоціацій та здатність до зміщення просторово-часових координат, внаслідок чого зростає насиченість образу, складовою якого є порівняння. Так, подібність хмар у небі до моху, «що примерз до землі у лісовій тишині», створює не лише кольорові та дотикові асоціації, але й спричиняє просторове зміщення неба на землю. Порівняння сонця зі злодієм, а його кольору зі знекровленою істотою носить характер антропоморфізму, що веде до персоніфікації. До речі, її роль для творів української літератури визначається її походженням з фольклору, а відтак і з міфологією давніх слов'ян, характерною рисою якої є анімізм. Стосовно ж «У воздухах плавають ліси» цей факт має особливе значення через зв'язок між геліоцентричністю слов'янської міфології та образом сонця в даному творі. Таким чином, співаючі села, «голос сопівки», «шелест листків придорожніх, що шептали, аби вівці мої їх не переступали, аби у шкоду не забігали» явно тяжіють до міфічної образності. Разом всі ці персоніфіковані образи створюють символ складний і неоднозначний, протилежний символу застиглості. Та лише у взаємодії ці контрастні образи набувають особливого значення. Так, зрозумілим стає те, що душа у стані мовчання і душа звільнена мають різні символи: відповідно сонце за хмарами і «дівчина у біленькій сорочці», хоча, як твердить О.Ф.Лосев, символ завжди прагне до безкінечності [1, с.443].

Змальоване у першій частині твору гніпоче становище вимагає втручання ззовні, внесення руху у стан застиглий і примерзлий. Для цього треба розбити хмари, перетворені холодом на скелі. Вони у даному випадку, як було вже зазначено, постають символом того, що зупиняє, стримує, позбавляє голосу. Цю думку підтверджує і свідчення про «інобуття» скали: «Якби-м розбив ту скалу, що душу мою закувала». Вона також примушує мовчати, а тому потребує зруйнування. Цікаво зіставити наслідки, можливі від усунення хмар-скель з неба і з душі ліричного героя. В першому випадку той, хто спромігся би на такий вчинок, «станув би понад сонце, бо зробив би те, на що

не здатне бліде, обезкровлене світило, та «сотворив би нові зорі», що означає їх звільнення. Чи залишають такі обіцянки місце для вірогідності? Певно, що ні. Відповідно, так само неможливим є і розбити скалу, що заковує душу, звільнити голос сопівки, шелест листків, слова коханки і дозволити лісам шуміти, селам співати, лугу хилитися до сходу, а словам коханки стати пісню. Ліричний герой називає дві причини, чому такі зміни неможливі. Перша полягає в тому, що «душа сидить у скалі, як злодій» (скутий, можливо, через провину). Це наводить на думку, що саме душа повинна *дихнути* у сопівку, подути на листки, щоб зашелестіли, *надихнути* слова коханки музикою. Без поруху душі жодне з них не зазвучить. А друга причина в тому, що «нема сопівки моєї, моїх овець нема та й коханки не маю». На нашу думку, тут спостерігається побудова колоподібна: всі додаткові образи групуються навколо символу душі-сонця і пояснюють її стан.

Для більшої показовості можна порівняти пейзажну картину в новелі «Виводили з села», схожу на пейзаж в «У воздухах плавають ліси»:

...Над заходом чорна хмара закам'яла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасьма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися промінні сонця [2, с.18].

Відразу стає помітним принципово відмінний характер змальовуваних тут образів. Пейзаж постає як фон, що підсилює трагізм подій, про які оповідається у творі далі. Він гармоніює з загальним настроєм і налаштовує на сприйняття поданої ситуації у відповідному руслі. Пейзаж у вірші прозою «У воздухах плавають ліси» вимагає детальнішого розгляду через більшу смислову насиченість.

Якщо говорити про функції пейзажу в ліриці Василя Стефаника, то їх визначають по-різному. Так, М.П.Кодак говорить про «посилення настрою» за допомогою пейзажу [3, с.35], М.Коцюбинська бачить у картинах природи «експресивне продовження внутрішнього життя, зриве уособлення внутрішніх сутностей» [4, с.63]. О.Черненко відзначає у пейзажі «перенесення незображальної психічної реальності у засяг смислового світу», надання їй чуттєвої досяжності [5, с.119]. Для А.Ельшиевича пейзаж у ліричному творі в першу чергу «розкриває характер героя, крізь нього ліричний герой мов би стає причетним до реальної дійсності, відчуваючи стан злиття з природою» [6, с.192]. Існує ще багато думок з цього приводу, і багато з них можуть бути віднесеними до поезій у прозі В.Стефаника. Але в даному випадку хочеться наголосити на іншій особливості вірша прозою «У воздухах плавають ліси». На наш погляд, тут простежується дисгармонія внутрішнього світу ліричного героя і світу природи, яким він постає в уяві героя. На відміну від застиглої, замороженої природи, душа прагне звільнитися від кайданів, рухатися, сподіватися на краще, та відсутність змін у природі примушує відмовитись від надії та підкоритись оточенню.

Та основна проблема у вирішенні цієї загадки полягає в тому, що природа є непорушною лише у душі ліричного героя, і саме уявна непорушність хмар і блідість сонця паралізують душу. Іншими словами, якщо усунути всі проміжні ланки, «душа», що «сидить у скалі, як злодій», є своїм власним в'язнем. М.Коцюбинська зазначає, що для Стефаніка є характерним ставлення до страждання як до стану природнього, «у якому людина не так самознищується, як самостворюється» [4, с.68], а повністю ймовірно і те, що тут відобразилося помічене Е.Фромом прагнення сучасної людини уникнути свободи через відчуття своєї слабкості перед складністю життя [7, с.210]. Отже, дисгармонія між витвором уяви ліричного героя і внутрішніми прагненнями спричинена все-таки дійсно існуючим протиріччям між космосом і людиною. У прагненні подолати це протиріччя поетичний світ включає в себе речі і явища, на перший погляд зовсім не пов'язані між собою. Це помічали і попередні дослідники, та оцінка була іншою. Так, В.М.Лесин щодо поезії у прозі «У воздухах плавають ліси» висловився так: «Стефанік... вдався до дуже складних для сприймання тропів і образів, побудованих на примхливих і несподіваних асоціаціях» [8, с.40]. Якщо ж говорити про поняття образу у визначенні Е.Паунда, то він включає в себе поєднання різних, далеких одне від одного ідей та емоцій у єдине ціле, представлене у просторі в певний момент часу. Не можна тут не згадати про роль поетичної інтуїції, яка, за Т.Еліотом, здатна створювати нові єдності, сплавляючи зовнішньо різнорідні елементи досвіду в єдине ціле [7, с.198]. На думку М.Коцюбинської, «йти до духовного і абсолютного, прозираючи його крізь зовнішнє і постійно мінливе... неможливо без мембранно чутливої інтуїції» [4, с.64].

Таким чином, вірш прозою «У воздухах плавають ліси» вирізняється багатою образною системою на рівні символіко-метафоричної образності з елементами міфу. Пейзажна картина твору несе на собі навантаження не лише настроєве, а й пояснюоче, бо за допомогою образів-символів чуттєво передає внутрішній стан ліричного героя і уточнює наступні образи.

Цитована література

1. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982.
2. Стефанік В. Вибрані твори. – К., 1960.
3. Кодак М.П. Психологізм і поетика у творах В.Стефаніка // УМЛШС.-1980. – №9.
4. Коцюбинська М. «Безлично голі образки» і біле світло абсолюту // СіЧ. – 1992. – №5.
5. Черненко О. Експресіонізм у творчості В.Стефаніка. – Торонто, 1989.
6. Эльяшевич А. О лирическом начале в прозе // Звезда. – 1961. – №8.
7. Зарубежная эстетика и теория литературы. – М., 1987.
8. Лесин В.М. Василь Стефанік. Нарис життя і творчості. – К., 1981.

Аннотация

В статье рассматривается проблема художественной образности на материале одного из стихотворений в прозе В. Стефаника, а также специфическая роль пейзажа в том же произведении.

Annotation

The article is conferred with the problem of artistic image and a specific role of landscape in one of V. Stepanic's poem in prose.

Статья поступила в редакцию 10.12.2001

Статья надійшла до редакції 10.12.2001

ББК 83.3 (4 ИРИ) 6 Joyce

Гончаренко Э.П.

**ПРОБЛЕМА НОВАТОРСТВА В ПРОЗЕ ДЖОЙСА:
ИТОГИ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Сегодня научной необходимостью при изучении модернизма являются дифференциация вместо унификации, дистинкция модернизм / авангард, новации / деструкция, и на этом фоне – объединение творчества крупнейших писателей 1890-1930 гг. по признаку постоянной автомодернизации, интенции приблизиться к реальности, «схватить» новыми словесно-образными способами новые пласты неисследованного в жизни и в человеке, т.е. модернизировать литературу. Это и является действительным «модернизмом» в европейской литературе в исторически-конкретном смысле этого слова. Это признаки не всеобщие: так, Джойс, который менял и системы стиля, и жанры (автомодернизация) всю свою творческую жизнь, уникален; поиск нового не ради самой новизны, а ради приближения к жизни – свойства и М. Пруста, и В. Вульф, и Д.Г. Лоренса. Все они, стремясь насытить литературу подлинностью реального бытия, не занимают при этом позицию носителя единственно возможного знания о жизни, – они ищут, колеблются, перебирают варианты, поправляют сами себя; эта особенность – познавательное колебание и поиск вместо однозначной «проповеди» – также отличает модернизм.

Таким образом, романистов-модернистов 1890-1930-х гг. объединяют определённые черты семантической и поэтологической системы, впервые введённые именно ими и лишь позже отчасти подхваченные и изменённые постмодернистами в сторону негативации. Теоретики модернизма считают определяющими для него такие черты: эпистемологическую неуверенность, рождающуюся в процессе неустанных познавательных усилий; де-

центрацию и деперсонализацию образов персонажа и автора, добавим – парадоксально соединённую с их острой индивидуальностью (чтобы это подчеркнуть, автор данной статьи предлагает термин «анонимная индивидуальность»); авторефлексию, внутренний сюжет создания искусства; использование канонов классического искусства с одновременным их переосмыслением («двойной код»). Исследование творчества Джойса и, в сопоставлении с ним А.Жида, М.Пруста, В.Вульф, Д.Г.Лоренса, позволило автору данной статьи добавить к этому такие наблюдения, как «снятие» или пародирование классических структурно-семантических элементов романа, или их имитирование (концовка, обращение к читателю, объясняющее отступление и т.д.) и в результате – снятие пафоса, преодоление однозначных философских или моральных решений; замена авторского обоснования поведения и психики объективным воспроизведением субъективной внутренней жизни героя; игра понятиями «правильности» и «неправильности» в искусстве, введение «неправильности». Всё это обозначает полемику как с реализмом, так и с символизмом, без «ниспровержения» или перечёркивания их, в которое так долго верили советские критики модернизма.

Проблема влияния Джойса на дальнейшее развитие литературы, сущности его новаторства, его места в истории модернизма – над всем этим в советскую эпоху тяготело идеологическое осуждение, из-под тяжести которого и сегодня не освободились до конца ни Джойс, ни модернизм в целом. Этим определяется актуальность объективных научных исследований в данной области, и тем выше с точки зрения сегодняшнего дня можно оценить те наблюдения и выводы, авторы которых, литературоведы, литераторы, философы, смогли преодолеть предвзятые оценки (Д.В.Затонский, Д.С.Наливайко, Н.Ю.Жлуктенко, Т.Н.Денисова, Л.Г.Андреев, А.Зверев, А.П.Саруханян, М.Мамардашвили, В.А.Подорога, С.С.Хоружий, С.Д.Павлычко, К.А.Шахова и другие). Однако «единодушного положительного восприятия прозы Джойса нет и в наше время», как справедливо заметила К.А.Шахова [1, с.112]. Это, к сожалению, верно именно для наших стран; мировая же репутация Джойса – репутация одного из инициаторов радикальной модернизации литературы – включает такое «положительное восприятие» в качестве абсолютной доминанты.

В данной статье представлен не анализ, потребовавший от автора гораздо более объёмных работ [2; 3], но синтез; речь идёт о проблемных аспектах исследования всей системы модернистского творчества Джойса, в аспекте выявления самых значимых черт его новаторства, в контексте истории и эстетики главных литературных направлений 1900-1930 гг. и художественных традиций прошлого. Таким образом, исследованный материал – это миниатюры-эпифании, «протороман» «Стивен-герой», сборник рассказов «Дублинцы», романы «Портрет художника в юности» и «Улисс»; они рассматриваются как система, развивавшаяся от раннего эта-

па становления и «автомодернизации» до вершин модернизма Джойса. Последний этап творчества Джойса, «Поминки по Финнегану», в сущности, выходит за пределы модернизма; он привлекался в сопоставительном плане. Стихи Джойса, лирико-импрессионистская проза «Джакомо Джойс» и пьеса «Изгнанники» анализировались как некие подготовительные или промежуточные инстанции, готовившие почву для этапных достижений Джойса. Эссеистика, письма, дневники этого писателя привлекались постоянно по ходу анализа. Другой контекст, в котором «читались» в работе произведения этого художника, – контекст основных трудов по истории модернизма и творчеству Джойса [4; 5; 6; 7].

В монографиях автора [2; 3] были представлены основные тенденции академических исследований творчества Джойса в контексте уточнённых научных представлений о европейском модернизме как художественном направлении. Была сделана попытка свести в систему и критически проанализировать состояние изученности модернизма в международной науке [4; 6] и дать специалистам-филологам критический «отчёт» о зарубежной научной джойсиане, о её основополагающих трудах, основной проблематике, достижениях, дискуссионных и нерешённых вопросах [6; 9; 10]. Отклик на нерешённые и дискуссионные вопросы сопровождался при этом собственными наблюдениями и выводами, предлагался несколько иной, чем ставший уже традиционным, подход к новаторству Джойса. В самом общем виде этот подход можно очертить так: Джойс является инициатором преобразования романа и рассказа, а не просто одним из модернистов, и его ранние произведения – эпифании и рассказы сборника «Дублинцы» – уже представляют собой выход за пределы «кода» реализма, натурализма и символизма, а не *ещё* пребывают внутри этой системы, как считалось.

Особый исследовательский интерес представляет диалог модернизма с реализмом и направленность совершенной Джойсом модернизации прозы. Термин «модернизация» как обозначение основного намерения и практики модернистов достаточно употребим в международной науке; у нас его впервые и по-новому ввела Соломия Павлычко [11] (показывая неполное совпадение этих терминов и, в сущности, предлагая дистинкцию модернизация / модернизм на том основании, что модернизация может быть разнонаправленной). Этот термин употребляется нами как определение основного намерения вышеупомянутых художников и основного отличия модернизма от так называемого авангарда (прежде всего сюрреализма, дадаизма), целью которого была не модернизация, а деструкция существующего.

Раскрытие этой темы потребовало рассмотрения общих проблем эстетики и писательского самосознания Джойса. Первый шаг здесь – выявление центральных и для становления, и для всего творчества Джойса проблем. Это отношение к мировым литературным ценностям и к националь-

ной культуре (в том числе и к реализму) как к основе собственного творчества; «ирландскость» как самосознание и как тема Джойса; становление собственной эстетики как объединения принципа свободы и принципа ориентации на избранные им культурные традиции; открытие «эпифаний» – способа изображения, воссоздающего сразу и реальную видимость вещей, и их сущность, и внутреннюю жизнь художественного героя или автора. Этот джойсовский принцип отличается, как доказывалось в работах, и от символа, и от метафоры, и от «зарисовки с натуры». Анализировался ряд юношеских миниатюр-эпифаний и их роль в зрелом романе Джойса; полемика здесь заключалась в критике трактовки эпифаний Джойса как религиозных откровений; в опровержении взгляда на «теоретические» разделы «Портрета художника в юности» как на джойсовскую теорию искусства (мы определили их как художественно-характерологические моменты); в выявлении связи как нонконформизма, так и антинационализма Джойса с его модернизмом, с новизной его художественной системы, в центре которой впервые стоит проблема личностной свободы обыкновенного человека, Эвримена, а не свойственные романтизму, символизму, эстетизму образы «свободы народа», свободы сверхчеловека, свободы эстета соответственно (ирония и над квазиэпическими образами «ирландского народа»), и над символизмом и эстетизмом Оскара Уайльда присутствует в «Улиссе»).

Сборник новелл Джойса «Дублинцы» рассматривался в работах автора статьи как новое слово в истории жанра и как классика модернистской новеллы. Особое исследовательское внимание к этому циклу 1904-1907 годов оправдано, во-первых, тем, что это первое проявление модернистского новаторства не только у Джойса, но и в западной новелле в целом, и во-вторых, неизученностью этой книги ни в советском, ни в постсоветском литературоведении (единственная небольшая монография о ней написана автором представленной статьи [3], и от многих зарубежных работ она отличается именно последовательным рассмотрением модернистских новаций, а не отношением к ней как к промежуточной между реализмом и символизмом форме). Анализ восприятия «Дублинцев» критикой в динамике, от первых откликов до современных научных интерпретаций; выявление отношения Джойса к жанру, стилю, образности; сопоставление результатов исследования и с фактами истории модернистской новеллы, и с основными положениями общей теории новеллы, и с интерпретацией преобразования этого жанра в относительно новой области исторической поэтики – теории модернистской новеллы – приводят к выводам относительно таких новых художественных достижений Джойса в «Дублинцах»: «эпифаническая» организация текста, в которой пересечения словообразов исключают подсказки автора и порождают множественность смыслов; внешняя «скрупулёзная бедность» (слова Джойса), «простота» новелл, которая порождает и концепцию продуманного единства всего цикла (Гайс-

лин, О Коннор, Герринг и др.), и полемику с нею (Мак-Кейб, Джонсен, Макгахенн и др.); рождение богатства смыслов и эффекта целого не из количественного фактора (разрастания книги по принципу объединения рассказов), а из «эпифанического» принципа проявления сложного смысла через словеснообразную переключку простейших единиц текста.

Средства создания этой сложной простоты будут подхвачены и развиты в дальнейшем творчестве Джойса: двойственность словесных характеристик, особое речеведение, когда то, что старыми критиками воспринималось как авторское повествование, в сущности являлось сферой опыта персонажа, «поток-ком сознания». Мы полемизируем с выводом известного теоретика модернизма и постмодернизма Фоккемы об «интерференции символистского и модернистского кодов» в прозе «Дублинцев», обнаруживая иную, чем в символе, природу образности Джойса (именно поэтому художнику понадобился и новый термин «эпифания»). Снег в «Мёртвых», как и снег в «Припадке» Чехова, может быть воспринят как *«не-символ»*, поскольку не является произвольным знаком субъективно-авторского содержания, не нагружен трансцендентными смыслами, а вместо этого отражает восприятие персонажа, его реальное внутреннее состояние. (С другой стороны, между символом и эпифаническим *«не-символом»* есть соприкосновение, поэтому прочтения джойсовского снега в символическом ключе и часты, и возможны). Известное исследование Морриса Беджа [12, с.28-30] показывает распространённость «эпифаний» в романе вообще, несколько затухевшая роль в этом Джойса. Джойсовская «эпифания» – это термин-открытие, которым определён тип образного мышления, всё больше завоёвывающий литературу новейшего времени. Таким образом, рассказы 1904-1907 годов показаны как зрелые модернистские произведения, и здесь же опровергается тезис о принадлежности их системе классического реализма или натурализма, популярный в джойсоведческой критике [4; 13; 14].

Джойс с первых шагов – инициатор, а не просто последователь этих радикальных реформ. В работе доказано, что отнесение «Дублинцев» и «Портрета художника в юности» к классическому реализму – «ошибка» ранних критиков, вернее, условие их положительного эстетического впечатления; но такое отнесение не чужеродно Джойсу потому, что сущность его новаторства – в обновлении литературы, а не в разрыве с нею. Вместе с тем созданное Джойсом уже в эпифаниях и «Дублинцах» не тождественно ни классическому реализму, ни символизму; его «эпифания» – это обнаружение наблюдения, рисунок без комментария, реплика героя без пояснения, организованные так, что само соотношение частей и система «дальних» переключек рождает семантическое поле, чреватое многими смыслами. Эта «эпифаничность» не обозначает «смерти автора», а открывает новые каналы для его самовыражения – но эта субъективность не комментируется и не проясняется художником.

Четвёртая исследовательская тема в работе, итоги которой подводят, – «Портрет художника в юности»: модернизация «романа художника». Здесь рассматривались такие проблемы. Это, во-первых, сравнительный анализ раннего романа «Стивен-герой» и «Портрета художника в юности», не являющийся их традиционным противопоставлением; здесь предложен другой подход: «Стивен-герой» – не черновые материалы к будущему шедевру, а «протороман», в котором предусмотрено почти всё то новое, что искало себе выражения, в нём идёт процесс осмысления поэтологического эквивалента этому новому – недаром определение «эпифании», разговор о ней содержится именно здесь. Анализируется джойсовское жанровое определение «портрет» и показано, как традиционный биографический роман трансформируется в «роман-портрет», созданный Джойсом жанр, в котором традиционное жизнеописание, событийное, развёртывающееся во временной и логической последовательности, сменяется накладывающимися друг на друга «текущими мгновениями настоящего» (определение Джойса), с переходящими в каждое «мгновение», психологически устойчивыми личностными лейтмотивами. С этим связана и проблема автобиографизма «Портрета...». Сравнивая «Портрет...» с классическими художественными текстами (Диккенс, Тrollop, Гарди), мы видим разницу в том, что Джойс отменяет рассказ о прошлом, ведущийся с позиций более позднего опыта (о детстве и юности с точки зрения нынешнего зрелого «я»); он *становится* детским или юношеским «я» своего автобиографического героя; оценки со стороны нового, сегодняшнего «я» совсем нет.

Рассматривая основания для отнесения «Портрета...» к жанру «роман художника», мы определяем жанровые черты этого вида романа и особенности модернистской его трансформации (в сопоставлении прежде всего с романом Вульф «Плавание», 1915). Эти черты – внимание к юношескому открытию себя, «эпифаническая» трактовка начала пути как момента, содержащего весь путь, поиски новой формы – то, что будет продолжено и в «Улиссе», в стивеновской теме. Здесь мы показали то, что весь «Портрет художника в юности» должен быть прочитан как разные формы «потока сознания» и, таким образом, то, что традиционно трактовалось как авторская символика (например, видение красоты и созидания дантовской «небесной розы» во сне Стивена), является образом-эпифанией сознания (и предназначения) героя. Другой контекст, в котором читается «Портрет...» в работе – контекст критических и научных интерпретаций, от современных Джойсу до новейших. Так, в «гендер-филологии» 1980-90-х гг. наметилась тенденция отличать «мужской роман» художника от женского, представленного В. Вульф. И сама концепция жанрового деления, и интерпретация автобиографического жанра у А. Фаулера, Ж. Дерриды, П. Де Мена, К. Фроулы приводит нас к заключению, что постмодернистская и постструктуралистская критика, давая возможность выделить и интерпретиро-

вать «мифологемы» романа («крылья Дедала» у Джойса, мотив смерти у Вульф), оставляет в стороне или искажённо интерпретирует проблему новаторства. Так, К.Фроула трактует «Портрет...» как традиционалистский, а «Плавание» Вульф как новаторский роман, основываясь на роли пола художников в их общественной судьбе (мужчины твёрдо «наследуют» место художника, женщина в борьбе за него гибнет). Думается, что сопоставление этих романов обнаруживает как раз меру новаторства Джойса на фоне не только классики, но и современности: отказ от последовательного развёртывания событийного сюжета и от нефрагментированного повествования, от «логического» разграничения прошлого и настоящего, от роли «всезнающего автора»; введение «потока сознания» и оптики героя, использование диалогов не столько для характеристики предмета речи, сколько для изображения самого говорящего, – вот то, что внёс Джойс и что будет развиваться как нечто новое и у него, и в творчестве самой Вульф позже.

Мера и характер новаторства Джойса отразились в долгой и непрекращавшейся дискуссии об образе Стивена, начавшейся с работ Х.Кеннера 1940-50-х гг., – дискуссии, которую условно можно назвать полемикой «стефанофилов» и «стефанофобов» [9; 15; 16; 17; 18, с.3-45; 19, с.3-17]. Это спор о Стивене, строящийся на отождествлении его с Джойсом вплоть до восприятия разговоров этого школьника об эстетике Фомы Аквинского как изложения эстетических верований самого Джойса. В работе доказывается, что в романе наибольшее значение имеет не теоретизирование Стивена на любые темы, а «стратегия шока», которую использует при этом Джойс, «незаметно» сопоставляя негативистские декларации Стивена с литературными подтекстами, настойчивыми лейтмотивами, «диалогом» значимых структурных единиц (так, в работе анализируется «диалог» концовок основных частей романа). В результате опровергается тезис о «сатанизме» Стивена, общее место зарубежных работ о нём, и выдвигается совсем другая парадигма – мотив жертвенного служения высшему долгу как основа его образа.

Новизна «Портрета художника в юности» – в соединении «романа становления», «романа художника», автобиографии, элементов семейного романа в новую жанровую разновидность – «роман-портрет»: вся проблематика проторомана «Стивен-герой» перенесена здесь в «поле сознания» Стивена так, что так называемые объективные элементы (описания, вещи, диалоги, рассказы героев) тоже принадлежат его восприятию, воспоминаниям, фантазиям, снам. Роман субъективирован видением Стивена и одновременно объективирован, т.к. сам Стивен доступен наблюдению читателя без посредничества повествователя. Это принципиальное новаторство настолько не демонстративно, не противопоставлено завоеваниям классической литературы, что и новизна романа, и его смыслы и поныне оспарива-

ются. Новизна – и в необыкновенности «крупного плана» героя, заполняющего пространство романа, в том, что это – «роман-портрет», всё «население» которого существует как образы, воспринятые Стивеном. Само-раскрытие автобиографического героя – не обязательно в совпадении его взглядов с сегодняшними воззрениями Джойса (а на допущении такого совпадения строятся многие работы об эстетике Джойса): напротив, теоретизирование Стивена – один из существенных штрихов «портрета», а не презентация истин об искусстве, неизменных для Джойса.

Пятая тема исследования – «Улисс»: диалектика новаторства и ценностной устойчивости». Во-первых, это анализ восприятия «Улисса» от первых откликов до работ 1990-х гг; здесь выделены: проблемы читательского отношения к «Улиссу» (подробно проанализирован отзыв на роман Джойса такого незаурядного читателя, как Карл Густав Юнг [20, с.55-84]); дискуссия «роман или не роман?», в которой приняли активное участие и сами писатели (Элиот, Паунд, Вульф, Цвейг, Олдингтон, Набоков), и литературоведы – Кеннер, Элмманн; отличие джойсианы 1990-х гг. от классической (Р.Элмманн, Х.Кеннер – и П.Костелло, М.Тимочко, Т.Мартин, Дж.Джонсон, В.Шерри); вопрос о дискуссионном и неизученном. Вопрос о советском «Улиссе» затрагивался лишь кратко, во-первых, потому что на нём смогли остановиться подробнее С.Хоружий [21, с.363-605], Е.Гениева [22], Н.Корнуэлл [23], во-вторых, потому что это сравнительно небольшой эпизод на фоне мировой джойсианы, и освоение Джойса, по нашему мнению, прошло в советском и постсоветском пространстве лишь предварительные этапы, по общеизвестным историческим причинам.

Далее показана структура «Улисса» как триптиха о трёх героях (Стивен, Блум, Молли), внутри которого Стивен фигурирует также как герой триптиха («Стивен-герой», «Портрет художника в юности», «Улисс»), поскольку постоянно возникают ассоциации с предшествующими произведениями и опора на пресуппозиции является постоянной чертой метода Джойса в «Улиссе» (это – отклик на дискуссию об идентичности образа Стивена в двух последних романах).

Разница между Стивеном «Портрета...» и «Улисса» видится в том, что «Улисс» даёт нарочито неопределённые, негативные, трагические либо трагикомические ответы на вызов, который бросает действительности предыдущий Стивен. Здесь сравнительно с «Портретом...» углублён и трагизм, связанный с темами матери и Ирландии и парадигмой «мать – Ирландия»; трагически двузачна тема личной свободы; думается, что тема Стивена в конце концов оказывается в романе не столько темой поэта, сколько темой юности с её творческой отвагой и бунтом – юности, бесследно растворяющейся в «жигейском море»; отсюда «странное» исчезновение Стивена из романа, наводящее некоторых критиков на ошибочную мысль о якобы предполагаемом самоубийстве героя. Ядро этой исследова-

тельской темы – подтема «От Стивена к Блуму»; речь идёт о связи этих образов, внешне незаметной и поверхностно оценённой некоторыми критиками только как контраст. Основная полемика здесь направлена против восприятия Блума как негативного образа, как сатиры на «мещанина» и карикатуры на «современного Улисса». Детальный анализ эпизодов «Блумдня» показывает, что для Джойса на образном и словесном уровне реальны такие сближения, как Блум – Шекспир, Блум – агнец Божий, Блум – Эвримен (т.е. Всечеловек), и, разумеется, Блум – Улисс; и это отнюдь не в плане иронического отрицания. Полемизируя с Р.Элмманном («Блум – весь тело»), мы показываем, как просветляется и одухотворяется телесность Блума, казалось бы, физиологически-сниженная (к сожалению, перевод С.Хоружего [21, с.363-605], во многих отношениях прекрасный, не даёт материала для такого прочтения; переводческая критика не входила в нашу задачу, но некоторые попутные замечания всё же сделаны). Радикальная разница с классикой состоит у Джойса в том, в каких ситуациях и с какими качествами видит Джойс своих «хороших людей» («хороший человек» – это определение Блума, данное Джойсом в разговоре с Френком Бадженом): Джойс не только не избегает компрометирующих моментов, но строит один из главных эпизодов («Цирцея») именно на них. Гротескные снижающие превращения героя (в свинью или пса) по-новому возносят ценности, столетиями формировавшиеся в литературе: сочувствие и сострадание. Ведь маленький, униженный, падший – у Джойса не значит ничтожный, «отрицательный», достойный лишь изобличения. Подробный анализ моралитэ XVI века «Эвримен», впервые произведённый в сопоставлении с «Улиссом», приводит к выводу, что сама концепция, а не только «катехизисная», т.е. вопросно-ответная, форма этой вещи повлияла на концепцию «Улисса»: «прощение», а не обличение человека со всем его несовершенством и любовь, преодолевающая всё.

Исследование, итоги которого рассматриваются здесь, завершается анализом последнего эпизода романа – так называемого «Моллилога». Внутренний монолог Молли Блум на 40 страницах – «странное» соединение «потока сознания», комизма (невольное саморазоблачение Молли), грубого физиологизма, лиричности и пафоса утверждения жизни. Мы доказываем, что эта джойсовская интерпретация образа Пенелопы – отнюдь не самая удалённая от Гомера точка повествования; что Джойс очень близко воспроизводит мотив неузнанности Одиссея Пенелопой и его горькой обиды на жену (что в распространённом восприятии гомеровской Пенелопы читателями совершенно вытесняется мотивом её верности). Джойс воспроизводит счастливое возвращение Блума-Одиссея и «постоянство» Молли в том, что мысль её, при всех изменах, вращается вокруг него; их конфликт снимается многократным повторённым «Да» Молли-Пенелопы.

Анализ на уровне поэтики слова даёт возможность опровергнуть одно из недавних деконструктивистских прочтений (Молли – убийца, по мнению Г.Шваба [24, с.81-85]). Этот анализ, как и предыдущие, содержит многочисленные «выходы» к «Поминкам по Финнегану».

Основа новаторства «Улисса» – соединение «нового мифологического метода» (Элиот) с объёмностью и конкретностью изображения повседневной внутренней жизни каждого из трёх героев, между которыми распределён весь объём романа: отсюда возможность того парадоксального единства, которое заметил Карл Густав Юнг, говоря о том, что роман представляет «тысячи фасеток действительности» [19, с.55-84] – и одновременно «всё это есть сознание». Самые разработанные в литературоведении аспекты романа – мифологизм и «поток сознания»; всё же здесь есть что сказать и сегодня. Ведь самый оспариваемый и неясный аспект романа – смысл образов джойсовских героев. Подробный филологический анализ, предпринятый в нашем исследовании, выявляет новый для постсоветской аудиторией факт, что Блум и Молли – совсем не отрицательные, не «разоблачительные» герои; если Стивен – образ бунтующей юности, то Блум – образ зрелости Всечеловека, Эвримена, со всем хорошим, слабым, смешным и жалким, что объединено в нём, и Молли – Эвзивумен, образ женской природы, превосходящий Анну Ливию Плорабель в «Финнегане». На фоне международной джойсианы уточнением представляются нам филологические аспекты доказательства «победы Одиссея» в образе Блума и своеобразного, после комических отрицаний, восстановления «истинной Пенелопы» в образе Молли. Что касается «потока сознания», то значение его в «Улиссе» не только в том, что Джойс возродил его и безмерно увеличил его объём, а в том, что он модернизировал его, показав с его помощью реакцию человека и на всю многообразную действительность, насколько она доступна его восприятию в настоящем, и на собственную «историческую» память, и на личное прошлое. Поэтика «потока сознания» здесь уникальна по разнообразию: от отрывистой, синтаксически фрагментированной, нелогичной (и часто «внесловесной») внутренней речи Блума, являющей собою слово «стихийное», до сотворённого, многокрасочного слова Стивена и до непрерывного нерасчленённого «потока» Молли, в котором «перетекание» тем друг в друга обладает тонко мотивированной связностью.

Думается, что представленный филологический анализ позволяет опровергнуть устойчивое представление, что в модернизме утрачивается «реалистическая полнота» образа человека.

Предлагаемая в статье интерпретация образов Блума, Стивена и Молли, в выработке которой мы опирались как на макро-, так и на микроструктуру текста (уровень поэтики слова), приводит к выводу, что «положительность» героя, при всей той смене «героя человеком», о которой писал в известной своей книге А.В.Карельский, как и само понятие «героики обы-

денного» – вовсе не исчезнувшие категории. «Героика» Одиссеи этих персонажей – в преодолении повседневной тяжести жизни, исторического и социального давления, раздвигаящих импульсов.

К задаче писательского «сотворения людей» (а это – высшая оценка художника, по Джойсу: Шекспир – «творец людей») Джойс присоединяет и иные: стилистический и языковой эксперимент, отказ от сюжетной и характерологической «целесообразности» в использовании форм пародии, имитации, стилизации, катехизиса; «герой-человек заменяется героестилем» – общая формула оценки этого в джойсиане. Нам же видится здесь другое: замены и вытеснения (героя стилем) не происходит, новые варианты творческих задач нарастают к концу книги, тогда, когда основное выполнено, и Блум, и Стивен уже есть, и на первый план выходит «образ» самого творца и его творчества, равно как и возможностей литературы. В этих экспериментах – свободное проявление избыточности творчества, подобной избыточности и избытия языка, а также реализация джойсовского принципа дополнительности. Таким же образом пояснения, схемы, истолкования «Улисса» рождаются у Джойса как дополнение к тому, что уже сделано.

Цитированная литература

1. Шахова К.О. Джеймс Джойс «Улисс» // Литература Англії. XX століття / За редакцією К.О.Шахової. – Київ, 1993.
2. Гончаренко Э.П. Творчество Джойса и модернизм 1900-1930 гг. – Днепропетровск, 2000.
3. Гончаренко Э.П. «Дублинцы» Джойса: классика модернистской новеллы. – Днепропетровск, 2000.
4. Fokkema D.W., Ibsch E. Modernist conjectures: A Mainstream in European literature, 1910-1940. – L., 1987.
5. Kenner H. Dublin's Joyce. – L., 1955.
6. Tindall W.Y. A Reader's Guide to James Joyce. – Syracuse Univ.Press, 1955.
7. Adams R.M. James Joyce: common sense & beyond. – N.Y., 1966.
8. Fokkema D.W. Literary History, Modernism and Postmodernism. – Amsterdam, 1984.
9. Ellmann R. James Joyce. – New & Rev.Ed. – New York., 1983.
10. Kenner H. Joyce's voices. – Berkeley and Los Angeles, 1978.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
12. Beja M. Epiphany in the Modern Novel. – L., Seattle, 1971.
13. Daiches D. The 20th- century novel // Daiches D. A Critical History of English Literature. – L., 1968. – Vol.IV.
14. Hart C. James Joyce's Dubliners. Critical Essays / Ed. by C. Hart. – L., 1969.
15. Gilbert S. James Joyce's Ulysses. A Study by Stuart Gilbert. – N.Y., 1959.

16. Maddox J. Joyce's Ulysses & the assault upon character / Ed. by James H. Maddox. – New Brunswick., cop. 1978.
17. Booth W.C. The Problem of Distance in A Portrait of the Artist // James Joyce «Dubliners» & «A Portrait of the Artist as a Young Man»: A Selection of Critical Essays / Ed. by M. Beja. – London-Basingstoke, 1973
18. Gross J. James Joyce. – L., 1970.
19. Noon W.T. Joyce & Aquinas. – L., 1957.
20. Юнг К.Г. Монолог «Улисса» // Юнг К.Г., Нойманн Э. Психонализ и искусство. – Киев, 1998.
21. Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале. – М., 1994.
22. Гениева Е.Ю. Художественная проза Джеймса Джойса / Автореферат диссертации. Московский университет. – М., 1972.
23. Корнуэли Н. Джойс и Россия. – Санкт-Петербург, 1998.
24. Schwab G. Mollylogue // The Seventh of Joyce / Ed. by V. Benstock. – Bloomington, 1982.

Анотація

Стаття належить до нечасто застосовуваного наукового жанру: синтезу раніше проведеної дослідницької роботи авторки, підсумкам раніше проведеного філологічного аналізу класики модернізму, і, насамперед, творчості Джойса. Стаття містить в собі висновки про новації Джойса в області поетики жанру та стиля, у підході до людини, розширенні семантичного поля літератури; у статті розглядаються створені Джойсом художні парадигми: «епіфанії», «роман-портрет», «новий міфологічний метод» в романі.

Annotation

The article to the rarely practiced scientific genre: to the synthesis of the research work which was done earlier by the author of the article and to the results of the philological analysis of the classical modernism, and first of all, James Joyce's creative work. This article contains conclusions of Joyce's innovations in the field of poetics of genre and style, in approach to man and in the broadening of the semantic field of literature. Such paradigms as «epiphanies», «the new mythological method» in the novel, which were created by Joyce, are analyzed in this article.

Стаття постуила в редакцію 5.12.2001

Стаття надійшла до редакції 5.12.2001

ПУШКИН В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Владимир Набоков часто подчёркивал свою хронологическую общность с Пушкиным^{*}. Пушкинская тема, как и сам Пушкин, становятся своеобразной смысловой осью его русскоязычных произведений. Набоков считал, что каждый уважающий себя писатель обязан сверяться с тем, кто проложил «столбовую дорогу» родной словесности. По его мнению, для тех, кто пишет на русском языке – это Пушкин. Для самого же писателя Пушкин – традиция, ставшая реальностью. Он воспринимает его не столько как состоявшееся, отдельное явление в русской классической литературе, сколько как знак духа Творца, воплотившего и продолжающего воплощать в себе творческую энергию. Для середины XX ст. любая творческая личность прошлых веков в определённом смысле умозрительна. Для Набокова же личность Пушкина не умозрительна, но реально чувствена и реально осязаема, более того – современна и присутствующая внутри его творческого бытия. Ему не раз грезились Пушкин, и слышалось пение пушкинских стихов, вызывавших видения живого присутствия Пушкина. Эти видения Набоков принимал как близкие и знакомые всем русским людям, которые знают своего Пушкина, составляющего часть русской интеллектуальной жизни, как таблица умножения или другая привычка сознания. Именно этим объясняются не привычные для нас преклонение, восхищение или ученичество по отношению к классике, а диалогические отношения *равноприсутствующих*, равновеликих, одновременно творящих, между которыми нет и не может быть дистанции (Пушкин и Набоков). Поэтому у Набокова ситуация однозначного утверждения или преодоления Пушкина отсутствует; это не творческое осмысление или переосмысление – это *ощущение*. Речь здесь о творческой энергии, по отношению к которой нет необходимости искать подходов для понимания и осознания. Говоря на языке Хайдеггера, «здесь-бытие» Пушкина естественно присутствует в «здесь-бытии» Набокова, в нём воплощаясь.

Индивидуально-авторская интерпретация Пушкина связана с категориально-художественным пониманием смерти. Набоков, считающий смерть лишь «некой границей», переходом от одной формы существования к другой – более реальной, действительной, правдивой, считает Пушкина живым. Подтверждение такого набоковского понимания смерти находим в стихотворениях: «Толстой» («Я знаю, смерть лишь некая граница / мне зрима смерть лишь в образе одном, / последняя дописана страница...») [1,

^{*} В. Набоков родился в 1899 г.

с 262]); «Памяти В. Д. Набокова» («смерть – / то утренний луч, пробужденные / весеннее. Верю, ты погруженный в могилу, / пробужденный, свободный, / ходишь, сияя незримо, здесь между нами – до срока, спящими...») [1, с.210]) Поэтому для Набокова Пушкин – живой, он не видит его мёртвого и не знает его мёртвого. «Некая граница» между ними – всего лишь условность, в действительности – они вместе и рядом, пока не дописана последняя страница. Только последняя дописанная страница может свидетельствовать о смерти поэта. В понимании же Набокова, Пушкин своей последней страницы не дописал и не допишет на земле, поскольку перешёл в измерения творческой вечности – вечности творчества.

Рецепция Пушкина у Набокова содержит свою, весьма своеобразную, философскую концепцию времени. В набоковском творчестве мы сталкиваемся с таким осмыслением времени, в котором прошлое присутствует и продолжает осуществляться в настоящем, и в котором нет границ между прошедшим и будущим. Такая концепция времени воплощается у Набокова в идею живой традиции – открытой для его индивидуально-авторской духовно-эстетической деятельности. Он не склонен к осознанию традиции XIX века как завершённо устоявшейся, и поэтому Пушкина, воплощающего в себе творческий дух и энергию, принадлежащие прошлому веку, Набоков «присваивает» себе как здесь и сейчас существующие. При этом осознаёт, что современный ему читатель не поймет его, поскольку для читателя характерно иное восприятие традиции – как состоявшейся, устоявшейся и поэтому завершённой.

Для Набокова-творца присутствие рядом с ним Пушкина несомненно. В эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие», созданном к столетию гибели Пушкина в 1937 г., Набоков применительно к пушкинскому наследию писал: «Единственно приемлемый способ его изучить – читать, размышлять над ним, говорить о нём с самим собой, но не с другими, поскольку самый лучший читатель это эгоист, который наслаждается своими находками, укрывшись от соседей» [2, с.147]. Таким образом, Набоков не только и не столько «присваивает» Пушкина рефлекторно, чувствуя его рядом, как чувствует человек, пользуясь авторским сравнением, отрубленную ногу, сколько «присваивает» его интеллектуально-творчески в процессе чтения – понимая и оставаясь в своём понимании эгоистом, не позволяя «другому» проникнуть в «присвоенного» им Пушкина (в «другом» Набоков подозревает «чужого»). Делом необычайной важности для писателя становится сохранение в себе «своего» Пушкина, сохранение как источника собственного творческого развития, продолжения, а главное – как невозможности внутренней измены тому, на кого он равняется, и невозможности лжи перед ним.

Поразительная интеллектуальность и некая «мистичность» Набокова дают ему возможность не находиться по отношению к классикам минув-

шего века на мосту-дистанции, а равноприсутствовать – жить и творить вместе с ними, а сила творческого прозрения даёт ему право *равнотворить*. Такая позиция Набокова касается не только Пушкина, но и Толстого, Бунина, Блока и др., о чём свидетельствуют уже сами названия его стихотворений: «Ивану Бунину», «Толстой», «На смерть Блока», «Достоевскому», «Памяти Гумилёва». Авторское отношение к классике выстраивается на уровне интеллекта и по преимуществу отсутствует на эмоциональном уровне. Набоков, с присущим ему тяготением ко всему интеллектуальному, избрал собственно творческое отношение к классикам – творить вместе и наравне с ними, тем самым создавая своеобразный герменевтический круг, в котором *горизонты понимания слиты между собой* в общем творческом пространстве и не нуждаются в пути навстречу друг другу. Представляется возможным гипотетически описать набоковскую интерпретацию Пушкина и русской литературной классики вообще (в американский период творчества писателя такой же принцип будет касаться и Шекспира) как индивидуально-авторскую герменевтику.

Можно предположить, что популярность переведённого на английский язык пушкинского «Евгения Онегина» объясняется тем, что Набоков воспринимал текст пушкинского романа в стихах не как состоявшийся, прошлый, а как живой, настоящий, современный и поэтому увлекающий за собой читательскую мысль и духовно-эстетическую потребность. Скорее всего, этот перевод не имеет себе традиционных объяснений с точки зрения теории перевода, поскольку он связан с особым вдохновением переводчика, особой его способностью слышать Пушкина не на расстоянии, а рядом с собой и даже внутри себя. Это не перевод написанного и законченного текста, а своеобразный живой разговор с автором переводимого текста, поиск общего смысла, объединяющего, творчески сочетающего автора и переводчика в их артистической деятельности.

Возникает вопрос: каким читателем Пушкина был Набоков? Бесспорно и несомненно: Набоков досконально знал творчество Пушкина, что подтверждается исследованием им биографии и творческого наследия этого гения русской поэзии. Обращает на себя внимание и уже упомянутое мистическое «родство» двух классиков (Набоков родился ровно спустя сто лет после Пушкина, что им самим [Набоковым] неоднократно актуализировано), в определённом смысле предполагающее их духовно-творческое родство. Возможно даже – духовное единство творцов, основанное на общности творческого духа вдохновения и прозрения, дающее Набокову право творить вместе с Пушкиным, *одновременно и одновременно* с ним. Одним из результатов такой предполагаемой их творческой одно- и равно-временности является набоковская версия заключительной сцены пушкинской «Русалки», а в особенности – финальная ремарка: «Скрываются.

Пушкин пожимает плечами» [1, с.372]. Жест, «написанный» Набоковым Пушкину, краток и вроде случаен, но весьма красноречив. Пушкин жив, и он, как бы удивляясь, принимает свою новую «Русалку» и даёт ей право на существование (пожимая плечами, как будто хочет сказать: «Что ж? Неожиданно, но хорошо. Пусть так останется»), принимает себя в Набокове и самого Набокова, который совсем не случайно видоизменяет именно последнюю главу. «Столбовую дорогу», проложенную в русской литературе Пушкиным, Набоков продолжает интеллектуально гибко, но, в то же время, – легко и естественно. И это не ученическое продолжение, не переосмысление и тем более не соперничество – это единство: единство в разности творений и их создателей. Здесь представлен диалог двух эпох, двух классиков, создающих «событийную полноту» [3, с.6] культуры – традиции – классики. Два, в сущности разных, индивидуальных творческих сознания, вступая в диалог качественно общей, совместной эстетической деятельности, достигают того уровня, когда возникает «эстетическая завершенность, разграничивающая миры, которые в то же время оказываются взаимоотношьяющимися, обращёнными друг к другу» [3, с.6].

Зинаида Шаховская по поводу вышеуказанного единства разностей Пушкина и Набокова отметила, что Набоков «будет всё же, вероятнее всего, как Пруст – писателем для писателей, а не как Пушкин – символом и дыханием всего народа» [4, с.47]. Именно в этом состоят различия-разности и, одновременно, – единения-взаимодополнения двух мастеров русского слова. Хотя с исследовательницей можно в чём-то и не согласиться: то, что Пушкин стал «символом и дыханием всего народа» уже вне всяческих сомнений, но вряд ли Набокова можно считать исключительно «писателем для писателей», поскольку, при всём своём интеллектуализме, он весьма остро ощущал потребность в читателе, равном себе – независимом и смелом в решениях и поступках, а прежде всего – в философии выбора.

Вадим Старк, исследователь творчества В.Набокова, удачно отметил, что писатель воспринимает всю жизнь своего отца «идентичной жизни Пушкина, выше всех «громких прав» поставившего понятие чести и свободы личности» [2, с.774]. Такую характеристику вполне обоснованно можно применить и к жизни самого Владимира Владимировича. Ярким подтверждением этому может послужить его стихотворение «Неоконченный черновик»:

... Меня страшатся потому,
что зоя я, холоден и весел,
что не служу я никому,
что жизнь и честь мою я взвесил
на пушкинских весах, и честь
осмеиваюсь предпочесть [1, с.276].

«Пушкинские весы» – это не только ориентир в творческой жизни, но и жизненно важные принципы. Во всём ища правды и истинности, Набоков презирал пошлость современного ему мира, под которой понимал все лживое: лжеискусство, лжеистину, лжекрасоту, лжелюбовь, лжеталант. А Пушкин и пошлость для Набокова несовместимы. Писатель осознаёт, что его страшатся. Таким определением он оперирует не случайно, ведь сочетание «зол, холоден и весел» гарантирует ему три фактора, «устрашающих» всякого, кто психологически и интеллектуально не готов принимать сильного: независимость собственного «я» от окружения, сила влияния своего рассудка на других, уверенность в выборе и поступке. Такое триединство воплощает честь, правду, совесть жизни и творчества автора – честь, которую он предпочитает, взвешивая её на «пушкинских весах», то есть, считая единственно возможным и единственно достойным путём.

По мнению Набокова, с Пушкиным его объединил ещё один важный фактор – Петербург – любимый город Пушкина и «утраченный рай» его самого. О такой общности свидетельствуют стихотворения В.Набокова: «Петербург», написанное в 1921 г. («О город, Пушкиным любимый...»); «Петербург», написанное в 1922 г. («И пошатнулся всадник медный...»); «Петербург», написанное в 1923 г. («И слышу я, как Пушкин вспоминает...»); «Санкт-Петербург», написанное в 1924 г. («Нева, лениво шелестя, / как Лета льется. След локтя / оставил на граните Пушкин...») [1, с.182, с.191, с.201, с.203]. На основании этих лирических произведений, которые можно рассматривать как завершённую самоценную художественную реальность, выстраивается целостный образ Пушкинского Петербурга, в котором поэт живёт везде и всегда: этот город, им освоенный и любимый, хранит не только память о нём, но и его самого – знаки его живого присутствия. Более того, всякие изменения, происходящие в Петербурге, согласно Набокову, рефлектируют на Пушкина, на его живой творческий дух.

Пушкина и Набокова объединяет неразрывное единство с Родиной: Пушкин никогда не покидал Россию; Набоков, проживший большую часть жизни за границей, носил Россию в себе:

Мою ладонь географ строгий
разрисовал: тут все твои
большие, малые дороги,
а жилы – реки и ручьи [1, с.261].

Уверенность Набокова в том, что «даже разрыв между мной и отчизною – частность» [1, с.327], даёт ему силы и счастье, в чём он признаётся своим стихотворением «К России»: «...и всё земное осязаю / через тебя, страна моя. / Вот почему так счастлив я / ...и ляжешь там, где лягу я» [1, с.261].

В стихотворении «Изгнанье» Набоков выражает надежду на то, что «если б Пушкин был меж нами – / простой изгнанник, как и мы? / Так, удалясь в края чужие, / он вправду был бы обречён / «вздыхать о сумрачной России», / как пожелал однажды он» [1, с.245]. В автобиографическом повествовании «Другие берега», перефразируя Пушкина, Набоков предоставляет себе право: «В горах Америки моей вздыхать о северной России» [2, с.170]. «Вздыхание» о России единит поэтов, делает их слово одним совместным посвящением отчизне – общему дому их творчества, общему источнику и хранителю их вдохновения.

С «набоковским» Пушкиным мы встречаемся в стихотворениях «Крым» и «Прелестная пора». «Прелестная пора» – прямая цитата из Пушкина, концептуально значимая для Набокова. Осень для него, равно, как и для Пушкина, – пора творческого вдохновения, своеобразного поэтического прозрения и активности. Эта пора «сочетает» в своей прелести Пушкина и Набокова, становясь для них общим творческим и экзистенциальным пространством, а также обретая качества энергетического источника их поэтического слова. Для Набокова «прелестная пора» – это и своеобразный «ключ» к Пушкину, и художественная реальность, созидающая его индивидуально-авторскую интерпретацию Пушкина.

Набоков уверен, что человеческое сознание как таковое, но не его индивидуальное, способно по-настоящему оценить достояния прошлого только с позиции отдалённости, несопричастности, подтверждение чему находим в стихотворении «Толстой»: «И то сказать: должна людская память / утратить связь вещественную с прошлым, / чтобы создать из сплетни эпопею, / и в музыку молчанье претворить» [1, с.262]. Память человека, как думает автор, подвластна овеществлению, материальным характеристикам, поэтому и прошлое, ещё не утратив «вещественной связи» с современностью, не может быть оценено людьми как ценность, как духовное достояние. Но Пушкин и в этом отношении представляет некое исключение, некую особую грань связи между прошлым и настоящим, осмысливаясь уже не только как отдельное имя с его отдельными качествами и характеристиками, но и как слово – на уровне категории, всеобщей значимости и ценности. Пушкин – развещественлённое слово; все, кто связан с ним, кто вокруг него – всего лишь вещественные имена:

То ли дело – Пушкин: плащ,
скала, морская пена... слово «Пушкин»
стихами обрастает, как плащом,
и муза повгоряет имена,
вокруг него бряцающие: Дельвиг,
Данзас, Дантес, – и сладостнозвучна
вся жизнь его, – от Делии лицейской
до выстрела в морозный день дуэли [1, с.262].

Здесь Набоков иронизирует по поводу мифа о Пушкине: мифа, создаваемого именами, мифа вещественного, в котором Пушкин как слово может оказаться под угрозой забвения или непонимания. Миф – это что-то непостижимое и недостижимое. А для творческой энергии, воплощающейся в личностях, подобных Пушкину и Набокову, преграды, из вещественного мифа возникающие, – всего лишь фикции, пустое бряцанье вокруг живого звучащего смысла.

Одной из характерных черт выбора Набокова является отказ от изведанной, протоптанной, и уже потому неинтересной дороги в литературе – неинтересной для интеллектуального игрока, каковым он является. Свобода в мире, «кишащем богами», – это для него самое дорогое достояние и единственно приемлемый путь безбожника, гарантирующий поэту его самодостаточность:

Не доверясь соблазнам дороги большой
или снам, освящённым веками,
остаюсь я безбожником с вольной душой
В этом мире, кишащем богами [1, с.328].

Набоков – безбожник, не признающий авторитеты, прежде всего – в их «обожествлённом» виде, не признающий их как формы проявления тирании. Он – человек, отвергающий Бога-Тирана, которыми полон современный ему мир. Это созвучно с ницшеанским утверждением, что «Бог мёртв» и должен родиться «сверхчеловек» с вольной душой, с глубоким и неиссякаемым внутренним миром, активным творящим началом (Ф.Ницше: «Антихристианин», «Так сказал Заратустра», «Зарождение трагедии»). Своеобразный ницшеанский пафос воплощён в творчестве Набокова, в его способности-стремлении превозмочь собственную слабость, собственную подчинённость другой силе, связанной с чужой – не его аутентичной – волей. Никто ему не подскажет, как достичь реализации себя в себе, реализации свободы своей живой души, отсюда: «И в себе прочитав, чем себя превозмочь» [1, с.328]. Превозмочь в себе человека на пути эволюции и становления «сверхчеловека» – в этом состоит ответственность выбора Набокова, как и его ответственность за выбор. Именно через ответственность и на её основаниях писатель выстраивает себя творческого и свой диалог с Пушкиным. Ответственность за Пушкина и перед Пушкиным первична в его интерпретации этого поэта, поскольку «...с точки зрения диалогического мировоззрения, ответственность предшествует и любому сознательному выбору, и смыслу, и сознанию вообще» [3, с.7]. Пушкин для Набокова не авторитет, не бог, который в начале XX века умирает не только в концепции Ницше, но и в интеллектуальной культуре вообще,

– он для него *Ответственность*, которая предшествует всему, что будет им создано как собственный художественный мир.

Освоение и переосмысление традиции, обретение художником собственного голоса в столкновении с «наследием отцов» – эти темы имеют принципиальное значение в «Даре», который сам Набоков называл романом о русской литературе. Для того чтобы раскрыть свой дар, художник должен ответственно определить своё отношение к предшественникам, должен осуществить осознанный выбор традиции и в традиции. Герой «Дара» (почти alter ego Набокова) не случайно носил двойную фамилию Годунов-Чердынцев, первая половина которой напоминает о Пушкине, а начальные буквы второй – о Чернышевском: как русский писатель XX века, он, наследник этих двух основателей «столбовой дороги» русской литературы, признавая одного – Пушкина, отрекается от другого. Набокову претил дидактизм Чернышевского, его навязчивая воспитательно-социальная линия по отношению к читателю. Вслушиваясь в «чистейший звук пушкинского камертона», закаляя пушкинской прозой «мускулы своей музы», Годунов-Чердынцев осознаёт истинную природу своего дара: «Пушкин входит в его кровь». С голосом Пушкина сливался голос отца: «срабатывают» те же «пушкинские весы», присутствующие Набокову не только собственно творчески, но и генетически. «Животворящий луч Пушкина» светит герою и автору через всю толщу отечественной словесности: «Он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, – у пушкинского читателя увеличиваются лёгкие в объёме» [6, с.87]. В воображаемом диалоге Годунова-Чердынцева с Кончеевым о достоинствах и недостатках русской классической литературы герой защищает только одного Пушкина: «Не трогайте Пушкина: это золотой фонд нашей литературы» [6, с.66]. Для Набокова и его героя Пушкин обособляет истинность, правдивость русской литературы. Потому он и его герои в непреодолимом желании стремятся к Пушкину, хотят видеть Пушкина живым, ощущать его творческий гений рядом.

В «Даре» одному из героев померещился Пушкин в старости: «Что если это и впрямь Пушкин, грезилось мне, Пушкин в шестьдесят лет, Пушкин, пощаждённый пулей рокового хлыща, Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения» [6, с.91]. Сколько ещё мог бы сотворить Пушкин, если бы дожил до «роскошной осени своего гения!» Об этом думает автор, об этом думают его герои. И это не просто мысли, не просто грёзы – это вера в живого Пушкина, который здесь и сейчас присутствует и творит.

Пушкин для Годунова-Чердынцева (как и для Мартына в «Подвиге», который переводил его и любил пушкинскую осень, и для Цинцинната Цинциннатовича в «Приглашении на казнь», чувствующего Пушкина, как старый, добрый, непроницаемый мир) и, разумеется, для самого Набокова – неугасимый свет русской культуры, целый мир творческого Духа, неподвластный разрушению.

Для общения с культурой прошлого века и с её символом – Пушкиным Набоков выбирает самую приемлемую для него форму общности: равноправный и равноценный диалог единственных, разных, но по достоинству ценящих свою разность, и поэтому родственных душ.

Цитированная литература

1. Набоков В. «Всемирная библиотека поэзии». – Ростов-на-Дону, 1998.
2. Набоков В.: PRO ET CONTRA. – Санкт-Петербург, 1999.
3. Гиришман М. Диалог и проблема рубежа веков. – Сб.: Античність – сучасність (питання філології). – Донецьк, 2001. – Вип. 1.
4. Шаховская З. В поисках Набокова // Юность. – 1988. – №11.
5. Набоков В. Как я люблю тебя. Стихотворения, поэмы, эссе о России. – М., 1994.
6. Набоков В. Собр.соч.: В 4т. – М., 1990. – Т.4.

Анотація

Творче осмислення Пушкіна Набоковим не може бути окреслене традиційно й односторонньо: як прихилення чи заперечення. Поетичний і прозовий спадок Набокова зберігають Пушкіна як необхідне творче нагнення, як ті терези, по котрих митець звіряє власний вибір-відповідальність і приватну артистичну концепцію.

Annotation

Nabokof's creative comprehension of Pushkin cannot be defined in traditional and one-point way: as praising or contradicting. Nabokof's poetical and prosaic heritage saves Pushkin as a necessary creative inspiration, as the very balance, by which the writer checks his own choice-responsibility and private artistic conception.

Статья поступила в редакцию 3.12.2001

Стаття надійшла до редакції 3.12.2001

МИКОЛА ВОРОНИЙ: ДО ІСТОРІЇ Й ТЕОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

З'явившись у європейській самосвідомості початку ХХ ст. як кризове явище, модернізм вважає сумнівною саму можливість гармонізації особистого й громадського у пізньобуржуазному суспільстві. Постає питання радикальних змін у класичних «моделях світу». І першою рефлексією цих змін, як і завжди, стає сфера художнього мистецтва, далі – релігії, ідеології, політики і т. ін.

Відриваючись від художніх форм класичного мистецтва, модернізм прагне виробити нову теорію, що була б здатна хоч і в суто логічній формі призвести до відповідності внутрішню єдність особистості та єдність зовнішнього світу в адекватних художніх формах. Модернізм, дійшовши врешті до абсурдності людського існування, виявився неспроможним виробити позитивну теорію. Проте внесені ним потрясіння, безумовно, спрацювали на майбутнє. В особливих формах це виявилось в українській самосвідомості.

Одним із перших теоретиків українського модернізму традиційно вважають Миколу Вороного – письменника, перекладача, літературного й театрального критика, який на початку ХХ ст. виступив із пропозицією видання збірника художніх творів, що відповідав би вимогам нового часу. У «Літературно-науковому віснику» 1901 року було опубліковано намір М.Вороного «уложити та видати тут, на Чорноморщині, в Катеринодарі, *русько-український альманах*, який би змістом і виглядом бодай почасти міг наблизитись до новіших течій та напрямків в сучасних літературах європейських...» [1, с.472] [виділено автором – Н.М.]

Відчуваючи кризу, що визривала у суспільстві, а відтак і літературі, на зламі століть, М.Вороний пропонує письменникам звернутися до творів нової тематики, проблематики тощо. Він закликає надсилати до альманаху твори «хоч з маленькою ціною оригінальності, з незалежною свободною ідеєю, з сучасним змістом...» [1, с.472]. У тексті відозви слово «модернізм» Вороний не згадувалось. Проте заклик до написання новаторських творів, у яких, за словами письменника, основну увагу було б звернено на «естетичний бік», виявився достатнім для того, щоб тодішні літературознавці оголосили Вороного трохи не засновником модернізму в Україні.

Однак Микола Вороний не створив чіткої концепції нового творчого методу. Він обмежився загальними міркуваннями з приводу перспектив розвитку нової української літератури, висловлюючи свої думки як у критичних статтях і листах, так і у художніх творах.

Літературно-критичних статей у творчій спадщині М.Вороного небагато, до того ж вони здебільшого є рецензіями на твори сучасних йому письменників. Тому говорити про якусь систему теоретичних поглядів письменника стосовно модернізму недоречно. Хоча, аналізуючи творчий доробок певних письменників, він намагається обумовити появу творів нової тематики вимогами суспільних змін нової епохи.

Так, розглядаючи збірку Грицька Чупринки «Сон-трава», Вороний підходить до поняття декадентизму. На думку критика, поету «декадентського типу» властиві такі риси, як «одірваність від життя, неблагорозумність і внаслідок неї тяжкі муки серця, властивість бути щасливим і незалежним разом з самостійністю...» [1, с.475]. Як відомо, у теоретичних роботах початку ХХ ст. терміни «модернізм» і «декаданс» могли мати як синонімічне, так і протилежне значення. Тому не можна однозначно стверджувати: позитивно чи негативно оцінює творчість Чупринки Вороний, називаючи його декадентом. Адже у поняття «декаданс», як правило, вкладається зміст «занепаду», тоді як модернізм звичайно ототожнюється із прагненням ввести до сфери мистецтва щось новаторське, невідоме попередній епосі. Хоча, враховуючи загалом схвальну оцінку вищеназваної збірки М.Вороним, напевне, слід припустити, що на час написання цитованої роботи критик ототожнює поняття декадансу і модернізму.

Через декілька років Вороний ще раз звернувся до постаті Грицька Чупринки. Цього разу приводом до написання роботи була його поема «Липар-Сам». Тепер критик на позначення специфіки творчого методу Чупринки вводить поняття індивідуалістичної течії в українській поезії. Появу індивідуалізму в українській літературі Вороний пов'язує з альманахом «З-над хмар і долин» 1903 року (який, до речі, був виданий саме за його сприяння). На думку критика, індивідуалізм у поезії є явищем суто нового часу, оскільки для нього не було місця в «ідеології старого українства – ідеології дрібнобуржуазній, але перейнятій демократичними тенденціями...» [1, с.507].

Який же зміст вкладає М.Вороний у поняття індивідуалізму? Ця тенденція, за твердженням критика, є протилежною до буржуазної моралі. Боротьба за індивідуальність розвивається у двох напрямках – стверджує Вороний. Виразником одного з них є робітничий клас, що «бачить визвіл індивідуальності в майбутньому соціалістичному ладі, де потреби індивідуальності мають бути в повній згоді з потребами суспільства» [1, с.507]. Другим напрямком критик вважає «нову поезію»: декаданс, модернізм, символізм, імпресіонізм тощо, яка зародилась серед самої ж буржуазії.

Зазначаючи появу нових «дрібних течій», Вороний не подає детального тлумачення їх змісту. На його думку, і декаданс, і модернізм, й інші напрямки ґрунтуються на «спотвореній індивідуальності», що протистоїть

буржуазному світогляду. Нова поезія відходить від громадсько-політичних ідеалів, звертаючись до сфери «життя наркотичного, конвульсійного, не-свідомого, повного страшливих візій і нездорової фантастики» [1, с.508]. Власне, цим тлумачення нової поезії у Вороного і обмежується.

Ставлення М.Вороного до модернізму було неоднозначним: почавши із заклику до написання модерних творів у 1901 році, схвально оцінивши ранні твори Грицька Чупринки, у вищезгаданій статті він уже дорікає Чупринці за прихильність до модерну: «Його індивідуальність невизраза, навіть шаблонова, така, як у всіх тих, що самі звать себе «модерністами» [1, с.509]. Не можна сказати з цілковитою впевненістю, чи виступає тут Вороний проти тих «quasi-модерністів», яких він таврував на початку своєї літературно-критичної діяльності, чи вже взагалі розчарувався у тенденціях модернізму. Однак безсумнівним є те, що критик не сприймає ті принципи, які відрізняються від його власних постулатів.

Найбільшою мірою це виявилось у його статті, що була рецензією на збірку Михайля Семенка «Prelude». Критика збірки з боку Вороного була нищівною. Починаючи буквально з перших фраз, де Семенка названо «віршомазом», автор дає розгромну оцінку усій збірці молодого поета: «...нічого свого власного, індивідуального, продуманого і відчуженого він у свої віршотвори не вкладає, oprіч хіба наївності, яку, на жаль, поверхово затупшквує наслідуванням та мавпуванням інших поетів – Олесья, Чупринки, *Вороного*» [1, с.503] [виділено нами – Н.М.]. Версифікація Семенка також викликає зауваження з боку Вороного. Він радить молодому поету (чи то «віршомазу»?) пройти «бодай елементарну науку версифікації», не звертаючи уваги на те, що ламання встановлених традицій у системі віршування і було для Семенка тим новаторством, до якого Вороний і сам закликав.

Висловивши свою негативну оцінку збірки «Prelude», Вороний завершує свою рецензію оптимістичним закликом: «...більше поважання до прекрасної богині поезії» [1, с.504]. Отже, прагненням М.Вороного до змалювання «краси» в художніх творах певною мірою і обмежується його розуміння модернізму в літературі. Цю точку зору він не змінює протягом років. І в альманасі початку ХХ ст., і у ліриці 10-х років зустрічаємо ту саму ідеалізацію краси:

Ї я славлю і хвалю
І кожду їй хвилину
Готов оддати без жалю.
Мій друже, я Красу люблю...
Як рідну Україну.

(«Краса!»)

У наведеному уривку виявляється і друга тенденція, притаманна світогляду Вороного: поєднання новаторських принципів у мистецтві із почуттям

патріотизму, звернення уваги як на естетичний бік творів, так і на їх соціальний зміст. Таке специфічне світобачення було притаманне й іншим митцям зламу століть: Лесі Українці, О.Кобилянській, Г.Хоткевичу тощо.

Тлумачення Миколою Вороним модернізму, звісно, не обмежується протиставленням старе-нове. Він намагається дати визначення одному з новітніх напрямків у літературі – неоромантизму. Розглядаючи драму С.Черкасенка «Казка старого млина», критик наголошує, що європейська драма, пройшовши декілька фаз розвитку, зупинилась на неоромантичній. Вороний не претендує на те, щоб дати вичерпну характеристику неоромантичній школі у драматургії, оскільки «процес її розвою ще не закінчився і у представників різних національних літератур виливається в своєрідні форми» [1, с.514]. Однак певні зауваження щодо неоромантизму критик все-таки висловлює.

Одним із перших теоретиків неоромантизму (новоромантизму) в українській літературі була Леся Українка. Розглядаючи специфіку цього творчого методу, неоромантиками вона називала Метерлінка, Гауптмана та деяких інших європейських драматургів, серед українців же – Стефаника, Кобилянську, Винниченка. У Вороного зустрічаємо депо інший ряд: Метерлінк, Гофмансталь, Гауптман, Виспянський, Жулавський, Олесь, Леся Українка, Черкасенко. Порівняно з теоретизуванням Лесі Українки Вороний не тільки розширив коло письменників-неоромантиків, а й доповнив розуміння цього мистецького напрямку. «В основу свого художнього світогляду неоромантизм кладе узброєний психічним досвідом індивідуалізм і барвистий та бадьорий пантеїзм» [1, с.514] – читаємо в його рецензії на твір С.Черкасенка. Співставляючи неоромантизм із романтизмом ХІХ ст., критик зауважує, що представники обох творчих методів «усуваються» від реальності, звертаючись до минулого чи до фантастичного. У чому ж тоді різниця між ними? Хіба що в тому «бадьорому пантеїзмі» чи «узброєному індивідуалізмі», оскільки інших відмінностей Вороний не подає. Та й власне аналіз драми «Казка старого млина» не підкріплює тези про її неоромантичний характер, стосуючись лише загальних зауважень з приводу архітектоніки, ритміки і мовленнєвого оформлення твору.

У своїх літературно-критичних статтях М.Вороний більше не зачіпає проблеми неоромантизму, та він ще повертається до неї у театральних рецензіях. Так, у ґрунтовній розвідці «Театральне мистецтво і український театр» він зауважує, що Гауптман і Гофмансталь звертаються до неоромантизму, який «хоч і вносить в драматургію свіжу течію, але, беручи сюжети з середньовічних та давньокласичних часів, віддаляється від сучасності» [1, с.341]. Тим самим критик знову виявив суперечливість своїх поглядів, адже в рецензії на «Казку старого млина» він згадував неоромантизм як явище суто позитивне. До того ж, у роботі «Драма живих символів» він на-

зиває Гауптмана і Виспянського вже неореалістами, а не неоромантиками, що може свідчити про недостатнє теоретичне підґрунтя його рецензії.

Говорячи про ставлення Вороного до модернізму, не можна обминути увагою його оцінювання драматичних творів С.Пшибишевського – ідеолога польського модерну. Гасло Пшибишевського «мистецтво для мистецтва» викликало зауваження ще у Лесі Українки, яка вважала, що справжній поет повинен обов'язково звертати увагу на соціальні проблеми людства. Микола Вороний у гаслі Пшибишевського також не бачає ознак «нового мистецтва»: «Бачачи суть мистецтва в прямуванні до таємничих початків буття, до того «я», що збулося своєї земної зверхності, він ніби усувається од зовнішнього світу – світу почувань, без якого зрештою неможливе пізнання світу надчуттєвого» [1, с.252]. А відтак заклики С.Пшибишевського, на думку М.Вороного, не несуть в собі модерного навантаження, тим паче що сам Пшибишевський «бере для своїх драм реальні сюжети і трактує їх в цілком реальній обстановці» [1, с.252].

Подавши у своїх теоретичних розвідках ряд висловлювань про специфіку модернізму, Микола Вороний, за словами С.Павличко, «зробив спробу структурувати новий напрям» [2, с.98]. Однак ця спроба не стала загальною теоретичною системою новітніх літературних методів. Так само і альманах «З-над хмар і долин», виданий в Одесі у 1903 році, не став резонансною збіркою модерністських творів, хоча «Одкритий лист», що передував альманаху, було оголошено маніфестом українського модернізму. Про цю відозву Вороний згадував у власній автобіографії: «Як не був скромний мій лист, але в історії нашого письменства він набув значення мовби «маніфесту» (так принаймні назвав його Сфремов, що з тяжким осудом накинувся на розглісний модернізм...)» [1, с.612]. Проте детальний розгляд критичних досліджень Вороного робить твердження про маніфестний характер його робіт сумнівним. Адже цілісної концепції модернізму критик так і не подав. Хоча його внесок у розвиток модерністської літературної критики, безперечно, є вагомим.

Цитована література

1. Вороний Микола: Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996.
2. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.

Аннотация

Автор рассматривает литературно-критические работы Н.Вороного в контексте украинского модернизма, пытается раскрыть роль «Открытого письма» критика в истории украинского литературного процесса. Основ-

ное внимание уделено взглядам критика на специфику неоромантизма как творческого метода к. XIX – н. XX в.

Annotation

The author considers literary critical studies of N. Voronoy in context of the Ukrainian modernism, and tries to reveal the role of the «Open letter» in the history of Ukrainian literary process. The main attention is paid to the specific of the Neoromanticism as a creative method at the end of the XIX century and the beginning of the XX century.

Статья поступила в редакцию 1.11.2001

Статья надійшла до редакції 1.11.2001

ББК Ш43(4УКР) (=411.4)6*8 Лепкий 4

Лагода В.Г.

МОТИВИ ПОЕТИЧНОГО ЦИКЛУ Б. ЛЕПКОГО «ОСІНЬ»

О. М. Веселовський визначає мотив як «формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закрепляющую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» [1, с.301]. Вчений на підтвердження своєї думки наводить приклад з міфології та казки. Ми ж маємо з'ясувати, що ж таке мотив у поетичному циклі. Певно, це поняття в циклі ліричних творів наповнюється дещо іншим змістом. Сама природа ліричного твору потребує переосмислення поняття мотиву. Якщо ознакою мотиву, за О. Веселовським, є «його образний одночленний схематизм» [1, с.303], то в ліричній поезії мотив постає як ключовий образ, який відображає найбільш важливі враження від дійсності з точки зору ідейного спрямування твору.

Тож наше завдання – визначити основні мотиви поетичного циклу Б. Лепкого «Осінь». Дослідник творчості Б. Лепкого д-р Є. Ю. Пеленський так визначає мотиви лірики поета: «*природа*, або стисліше осінь у природі, з відповідним філософським забарвленням чи поглибленням; *любов*, найчастіше в сполучі власне з природою, чи як паралель до неї, *спогади* з власного минулого, звичайно в тісній сполучі з обома попередніми мотивами, отже спогади про власну любов і спогади про давно сприйняті картини природи» [2, с.19]. М. Гльницький визначає мотив «тути як філософської категорії» [3, с.17].

Ми виходимо з того, що індивідуальна манера письма кожного митця виявляє своєрідність його образного мислення, намагання вповні відчутти

всеосяжний зв'язок реалій буття з суто авторським їх сприйняттям. Для Б.Лепкого властивий «сумний спів», бо бачить він «поля німі, немов могили», «глуху і зимну осінь» [3, с.62]. Це його внутрішнє сприймання оточення.

Вступна поезія циклу «Останній птах в вирій летить» начебто налаштує читача на мінорний лад, утверджує в свідомості неминучість смерті:

Такий-то вже цей божий світ!
На все, що лиш дійде до літ,
Смерть покладе долоні.

Наскрізним мотивом є протиставлення осені весні; душевної зрілості – квітучій молодості:

Що *процвітало навесні*,
Гарячим літом спіло,
Шукало прожитку собі, –
Те *восени* у боротьбі
Із *смертю змарніло*.

Душа прагне спокою, та розуміючи невідворотність приходу осені в людське життя, мириться із законами світоустрою.

Здається, поет дає можливість кожному замислитись над сутністю буття: воно є і щастям і мукою, і радістю і смутком водночас. Митець щиро додивляється до двостороннього процесу життя і утверджується в думці, що смуток – це стан його душі. Але він все ж не полишає надії зустріти і радість, і щирі усмішку від життєвого коловороту.

Вірш «Мій шлях» – це так би мовити найбільш типове почуття вигнання. Ліричний герой «мандрує сам», «згубилися сліди у рідну сторону». Передано відчуття необхідності йти «назустріч злій судьбі, – вперед, вперед!» [4, с.68]. Вірш був створений Б.Лепким у Вецларі, тому дуже сильною є ностальгія за рідним краєм. Мотив ностальгії за рідною землею простежується у поезії «Прийдуть задуšní дні». Тут смерть постає наслідком вимушеної розлуки із власною землею. На шляху ліричного героя зустрічалося багато людей, «яких прийшлося пізнати, заки їх смерть загнала до могили».

З особливою силою мотив вимушеної еміграції, що спричинена соціальними факторами, звучить у вірші «Журавлі»:

Мерехтять в очах
Безконечний шлях,
Гине, гине в синіх хмарах
Слід по журавлях.

Вірш «Журавлі» – шедевр лірики Б.Лепкого, кульмінація особистісних трагічних почувань автора. Мотив ностальгії «прочитується» через образне порівняння селян-галичан із перелітним птахом, що через безвихідь свого соціального становища покидають рідну землю. В образі журавлів, що «відлітають сірим пнурком», змальований складний болочий процес перельоту на чужину:

Заки море перелечу,
Крильонька зітру [3, с.67].

Соціальний мотив з особливою силою звучить у вірші «Гість». Порівняння («хмари висять, як каміння»), метафори («квіти мруть, поля байдужно снігу ждуть») створюють відчуття важкого нагнітання трагедії на селі: насувається голод – «сіл щорічний гість». Особливо сильною є кульмінація вірша – голод щорічно губить село:

Держить в руках мужицьку кість
І грізно зиркає очами [2, с.65].

Протириччя соціального життя (вірш «Осінь ніч на селі») відображені в нюансах духовного світу окремої особистості:

І не доглянеш, де багач, де бідний,
Де пан, а де комірниця-вдова.
У корчмі каганець погас послідний,
І почалося володіння сна [2, с.63].

Споглядання природи ліричним героєм побудовано на прийомі контрасту, що виступає структурною основою художнього образу. Риси реальності передано автором через асоціативні образи. Картини, які безпосередньо пов'язані із соціальним буттям народу, виявляються в деталях у процесі розгортання ліричного переживання – трагічне сприймання, ситуація глухого кута.

У поезіях циклу «Осінь» провідним мотивом, безумовно, є мотив осені. Смерть, осінній тужливий настрій, глуха і зимна осінь – символічні образи незаспокоєності, а водночас відчуття нескінченності життя, перевтілення його в інші форми буттєвираження.

Осінь пейзаж у Б.Лепкого просякнута його особистісним емоційним сприйняттям. Видно, що ліричний герой не любить осені, бо вона поселила в душі назавжди розпач і смуток. Мотив осені та пов'язані з її настанням відчуття людини, втілено у вірші «Не люблю осінньої ночі»:

Не люблю осінньої ночі.
Дощ летється струйками по стрісі,
Шушукають ворони в лісі,
І привиди лізуть на очі –
Не люблю осінньої ночі.

Образні картини поезії збуджують зорові враження: це і авторське порівняння вітру з вороном крилатим, і долі дітей з квітами, як-от: «В городі цвітуть білі квіти, Як в хаті безсонячній діти».

Мотив осені виявляється органічною тканиною ліричного контексту, викликає широкі асоціації з образами *похорону, плачу, туги...* Прикладом може служити поезія «Так тихо довкола»:

Осінь день наче поклавсь у трумно,
А похорон вітер справляє.

Так тихо довокола, аж серце гаряче
Холоне від того спокою,
Не рветься у грудях, лиш тужить і плаче
За сонцем своїм, за тобою!

Та попри все, у поезії «Листки падуть» з'являється мотив надії. Автор усвідомлює, що є у нього не тільки мінор:

Чийсь слова, забуті, але милі,
Над головою раз у раз літають.
Хто їх казав? [2, с.69].

У вірші соціального звучання «Глуха і зимна осінь» від конкретно-емоційних картин, заряджених скрізь смутком, автор переходить до міркувань соціального плану, особистісного життєвого шляху («Так – чую я цей спів! І чую, й розумію. / Недаром же такий сумний він і жалібний, / Недаром у душі вбиває всю надію / І серце аж до сліз зворушити спосібний.

Глибоко сумний видався вірш «Листками вітер котить», в якому поет застосує властивий народнопісенній творчості засіб персоніфікації, що є непоодиноким характеристикою поетичної творчості Б.Лепкого:

Стежками попід гаєм
Бездомний сум *блукає*.

За допомогою пар-опозицій («там збіжжя – гей те злото, а тут саме болото») твориться вражаюча картина безвиході для селянина. Художній вислів «стежками попід гаєм бездомний сум *блукає*» малює в уяві картину нестерпного становища хлопа; емоційно насаженим постає образ суму, який «рахає панські стоги, обходить хлопські ниви і плаче, нещасливий». Ключовий образ поезії – «бездомний сум». Саме по собі слово сум є абстрактним, але поєднане зі словами *бездомний* і *блукає* відтворює в уяві читача наслідки нестерпних умов життя на селі. Поезія «Листками вітер котить» глибоко соціального змісту.

У циклі «Осінь» присутні інтимний мотив, мотив пам'яті, які тісно переплетені із соціальною спрямованістю. Глибоко особистісні почуття і роздуми передані у віршах «Спогад» та «Коли в саді». У поезії «Спогад» впроваджено мотив пам'яті. До найвищої міри підноситься те найдорожче, що може бути у людини – спогади її душі. Ліричний герой згадує, як колись ішов з коханою, як «наді все любили ми розмову», – та не судилось закоханим бути разом; вітер розносив по полю «відірвані, украдені слова». Він радіє з малого, йому досить, що «йшли ми поруч себе тихо, / Немов бажали від людей, від світу / І від життя чимскорше утекти!» [3, с.66]. Автор втілює думку про неможливість запобігти волі провидіння. Мотив спогаду втілено у вірші «Коли в саді». «А ми в саду, як ті невинні діти, / Весело граючись, квітки зривали [3, с.68]. З настанням пізньої і глухої осені, коли «в саді листок останній зжовкне / І цвіт останній на городі зв'яне», – прийдуть згадки про все, що «було миле / І від життя сховалось до могили» [3, с.67].

Отже, у поезіях Б.Лепкого циклу «Осінь» дуже тісно переплітаються між собою соціальні мотиви, які можуть поєднуватися з інтимними мотивами або мотивами спогаду, що свідчить про широку гаму поетичної палітри автора.

Цитована література

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
2. Пеленський Є.Ю. Богдан Лепкий. – Краків-Львів, 1943.
3. Їльницький М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті...» // Лепкий Б. Тв.: В 2 т. – К., 1991. – Т. 1.

Анотація

В данной статье речь идет об основных мотивах поэтического цикла Б.Лепкого «Осень». Анализируются стихотворения социального содержания, интимного характера.

Annotation

The given article is devoted to the poetic work by B.Lepkyi «The Autumn». The poetry of social content, intimate character is analyzed.

Статья поступила в редакцию 10.09.2001

Статья надійшла до редакції 10.09.2001

ББК – Ш5 (4 УКР) 6

Безхутрий Ю.М.

ТРАГЕДИЯ АМБІВАЛЕНТНОСТІ: МОТИВ БЕЗВИХОДІ В НОВЕЛАХ «РЕДАКТОР КАРК» І «СИЛУЕТИ» М. ХВИЛЬОВОГО

Серед головних для Хвильового мотивів, які він художньо осмислював уже в перших своїх прозових творах, що з'явилися у 1921-1923 роках, був мотив духовного вакууму, в якому опиняється інтелігенція в перші постреволуційні роки. Це сталося внаслідок різких змін в умовах і способі життя порівняно з недалеким ще минулим. Водночас причиною цього стану була й та двозначна роль, яка відводилася інтелігенції в офіційній доктрині комунізму: такого собі підозрілого прошарку, ненадійного попутника. Його постійно слід перевиховувати і скеровувати, але, разом з тим, треба й використовувати в інтересах пролетаріату, наприклад, у якості «слепа». Це був час формування в свідомості інтелігенції комплексу неповноцінності, власної ущербності.

Проте для значної її частини саме тоді стала помітною дисгармонія між декларованими більшовизмом ідеями і реальним станом речей. Відчуття такого розриву виявляється ще однією причиною душевних мук і життєвих трагедій. В Україні додатковим джерелом внутрішніх конфліктів і страждань стало національне питання, яке завжди хвилювало українську інтелігенцію, і нерозв'язаність якого в пореволюційний час була очевидною для більшої її частини.

Усі ці проблеми виявилися близькими Хвильовому. З особливою виразністю їхня художня інтерпретація здійснюється в новелах «Редактор Карк» і «Силуети». Вони відзначаються характерними для Хвильового рисами поєднання вимислу і реальності, стилістичною складністю, переплетінням минулого і сучасного, асоціативністю, інтертекстуальними перегуками, організуючою роллю оповідача, візуальними ефектами тощо. Разом з тим, у кожному окремому творі наявні власні особливості і власні пріоритети.

Різні дослідники звертали увагу на різні ж аспекти цих творів: у «Редакторові Карку», наприклад, підкреслювався емоційний настрій і зневіра героя [1], оригінальність творчої манери Хвильового [2, 3, 4, 5], у «Силуетах» – романтичні ознаки жіночого образу [2] тощо. Все це, безперечно, наявне в новелах. Проте є сенс подивитися на ці тексти і як на спробу письменника підбити деякий підсумок тим процесам, що відбувалися в роки революції, й оцінити масштаби тих змін, які вони принесли. В центрі його уваги, таким чином, опиняються наслідки революції і те, як вони сприймалися тодішньою інтелігенцією.

Новела «Редактор Карк» проблему місця інтелігенції в умовах постреволюційної дійсності трактує з погляду досягнення чи недосягнення цілей тими, хто обстоював першій національно-визвольного аспекту революційної боротьби над виключно соціальним. Вона стала однією з найбільш показових у відносно ранньому періоді творчості Хвильового. Її доволі часто згадувала критика двадцятих років, і, незважаючи на відхрещування Хвильового від позиції свого героя, аж до текстового протиставлення («я», «він»), опоненти нерідко намагалися ототожнити думки, висловлені редактором Карком, і погляди письменника. Звичайно, це були свідомі перекручування, але те, що окремі переживання, зображені в новелі, могли бути близькими самому авторові, теж не повинно викликати сумнівів.

У «Редакторові Карку» розповідається про характерний для української інтелігенції настрій психологічного дискомфорту, який виник внаслідок нереалізації надій, породжених революцією. Таким чином, це ще одна варіація на тему «інтелігенція і результати революції», де основним джерелом невдоволення виявляється стан і рівень національного розвитку України. Таке невдоволення дійсно мало місце, а сам стан викликав занепокоєння серед патріотично налаштованої інтелігенції, яка пов'язувала і майбутнє народу, і своє власне з подальшим утвердженням елементів

культурної і навіть політичної самостійності України, нехай і в межах «всесвітньої федерації радянських республік». Досить згадати в цьому контексті численні виступи як політичних діячів (О.Шумського, наприклад, частково М.Скрипника), так і діячів культури, самого Хвильового насамперед. Ці ж або близькі до них настрої переживав і Павло Тичина, особливо періоду «Плугу», «Замість сонетів і октав», «Вітру з України», і уривок вірша якого Хвильовий узяв епіграфом до своєї новели.

Фабула новели, як завжди у Хвильового, дуже загальна, оскільки основні події переносяться на рівень внутрішньо-психологічний, лірико-суб'єктивний. Отже, такий собі український інтелігент (вчився в гімназії) на досить чудернацьке прізвище Карк, учасник революції і громадянської війни, працює зараз (вказується точна дата початку оповіді – 3 березня 1922 року) редактором (але не відповідальним редактором, підкреслює автор) великої столичної газети. Він мешкає на квартирі, дочка хазяйки якої, прикута до інвалідної качалки Нюся, виступає своєрідним відлунням Карка, бо їхні діалоги носять швидше монологічний характер. Карк переживає розчарування у своєму «сьогодні», у своїх колегах, які, як от випусковий Шкіц, колишній борець за українську державу «і булий член ЦК есерів», тепер «...організовує трест і вже не говорить про Україну, тільки іноді мало» [4, т.1, с.146]. Зневірений Карк врешті кидає свою роботу і, судячи з усього, збирається покінчити життя самогубством. Але цього, принаймні в ту ніч, яку описує письменник, так і не відбувається. Окрім цієї фабульної частини, в новелі, яка загалом складається з вісімнадцяти розділів, є й щось на кшталт «технічно-публіцистичної» частини (аж десять розділів!). Вона будується як прямі авторські звертання до читача, розмірковування над власним літературним стилем, проблемами сучасної української літератури чи просто як літературний жарт, як от восьмий розділ, який складається лише з однієї фрази: «Для живої мислі читачевої» [4, с.140].

Зрозуміло, що попри зовнішню «непотрібність», ця частина несе достатньо серйозне функціональне навантаження. Воно полягає в підкресленні умовності тексту, нагадуванні читачеві, що йдеться про мистецький твір, який певним чином «конструюється». Оповідач навіть прояснює свій підхід до творчості і теоретичних питань розвитку літератури: «Міркую про сучасну українську белетристику. Думаю так: іде доба романтизму. Хто цього не зрозуміє, багато втратить» [4, с.147]. Окрім того, тут визначено в дуже характерний для Хвильового спосіб і авторську позицію щодо співвідношення традиції і новаторства в літературі, і вимогу до читача, від якого письменник очікує співрозуміння і співтворчості.

Врешті, авторське дистанціювання від фабульної частини не є абсолютно неперехідним, в останніх розділах цієї частини тексту відбувається проникнення елементів «вигаданого світу» в медитації оповідача, як от по-

відомлення про «самостійну поведінку» персонажів: «Я хотів, щоб Нюся покохала Карка, а Шкіц – Нюсю. Вони не покохали, і не треба» [4, с.147-148]. Особливо це відчутно в фінальній сцені, де масмо діалог між фактично вже експліцитним автором і читачем, а наратор остаточно від'єднує себе від Карка: «Читач. Ну, а хто ж ти, шановний авторе?»

Автор. Милий мій читачу, редактор Карк думає, що я – рагуєну» [4, с.151] (Перед цим у тексті редактор Карк обурюється появою в новітньому культурному і суспільному житті України «невдомих рагуєну»). Очевидно, у такий спосіб Хвильовий визначає Карка як фігуру, що належить до світу минулого, на відміну від нових людей, що позбавлені сумнівів і вагань, і до яких мав би бути зарахований і автор).

Але попри все, навіть попри незреалізоване самогубство, Карк постає як особистість трагічна. Сприймавши більшовицькі гасла про «всесвітню федерацію рівних» і «аж до відокремлення» за чисту монету, він опинився опуканим, а контраст між очікуваним і дійсним, між тим, що було революцією і стало буднями, у його свідомості досяг масштабів катастрофічних: «... є «сьогодні» і нема «вчора» – далеко, несподіваного, великого, особливо на фоні «позавчора»» [4, с.135].

За цими часовими маркерами стоїть ціла система подій, обставин, образів, емоцій: до революції («позавчора»), в часи революції («вчора»), після революції («сьогодні»). Вона позначає етапи еволюції суспільства і свідомості героя. Така еволюція в своїх результатах виявляється не на користь «сьогодні», яке постає лише блідою тінню «вчора». Важливо в цьому зв'язку також зауважити, що в системі часових позначок у Карка відсутня категорія «майбутнє». Рух його свідомості по часовій вісі можливий лише в одному, неприродному, напрямку – від теперішнього до минулого. Сенс життя, найвища його точка, виявляються, таким чином, зосередженими на «вчора», на тому, що було. Це дуже значима характеристика героя, що демонструє ретроспективний тип його мислення і апіорі прирікає Карка на трагічний фінал.

Трагізм, породжений революцією і її наслідками, постає в новелі «Редактор Карк» як константа поведінки героя, його домінуюча риса. Основним же засобом художньої реалізації такої константи є мотив смерті (розпаду, нищення, зникнення), який наскрізно проходить через новелу і втілюється у два образи, що виступають його репрезентантами, – «браунінга» і «димув». Розвиток мотиву смерті і поява браунінга як її (смерті) носія маніфестується вже в першому рядку новели: «На стола поклав бравнінга й на нього дивився тривожно – редактор Карк» [4, с.131].

Зброя сама по собі є джерелом небезпеки, тут же вона набуває конкретних ознак атрибуту смерті, стає невід'ємною частиною творення *небуття*. Через низку асоціацій, які виступають найголовнішим засобом формування сенсів у новелі, письменник вибудовує ландшажки подій чи повідом-

лень, неодмінною ознакою фіналів яких є чиясь загибель або катастрофа. Перша ж згадка про браунінг викликає в пам'яті героя 1905 чи 1906 рік, гімназію, в якій учився, цвинтар на горі і похорон забитих у вирі тих подій учителя й учня. Наступна поява в тексті пістолету вводить мотив смерті в ширший контекст революції і громадянської війни, де «Кожний браунінг має свою історію криваву і темну...» [4, с.131]. Ця темна історія задає загальні обертони оповіді і є інтродукцією в семантичний світ новели: «... Історія браунінга така: ліс, дорога, втікачі, вороги, і хати, і дерева, і всім байдуже, вже дихати не можна, горять груди і згоряють – згоряють... Постріл... Темна історія. У буржуа відбирали браунінги, і вони плакали, а потім у нас одбирали, і ми не плакали – не іронія! – а може, хто й плакав... Чого одну людину шкода, а до тисячі мертвих байдуже?» [4, с.132].

Тривожний погляд героя, який він кидає на браунінг і на якому ще раз наголошується в кінці цього невеликого розділу-застіву до новели, підкреслює очікування катастрофічних подій, що мають відбуватися надалі. Мотив браунінга-смерті, дисперсно проявляючись у тексті, постає як вихід із того тупикового становища, в якому опиняється герой, як символ зникнення окремої особи. Часом, особливо на початку твору, браунінг пов'язується із окремими деталями подієвого або ідеологічного кодів новели, прояснюючи риси характеру чи світогляду героя: «Револьвер системи «браунінг» не виходив із голови. Про браунінг: <...> Не виходив із голови не тим, що його куплено в повстанця з банди Ангела, а тим, що він лежить у столі, а в кімнаті тихо, домовинно, тим, що є «сьогодні» і нема «вчора» – далекого, несподіваного, великого, особливо на фоні «позавчора»» [4, с.135].

У цьому невеликому реченні зосереджено кілька важливих інформаційних вузлів, які характеризують Карка, причини його душевної кризи і сам емоційний настрій героя. Виявляється, що браунінг не фронтова реліквія, не особиста зброя, з якою пережито епохальні події недавнього минулого, а річ, придбана за гроші, до того ж у «повстанця з банди Ангела» (типовий для Хвильового приклад амбівалентного ідеологічного маркування: з одного боку, позитивні конотації слова «повстанець», з другого – негативна семантика лексеми «банда»). Далі браунінг, що лежить на столі, постає в одній площині з настроєм, який веде до загибелі – в кімнаті «тихо, домовинно». Нарешті, з'ясовується каузальний аспект проблеми: несприяття сьогоднішньої дійсності, розчарування в ній.

Щоправда, звернімо увагу на промовисту деталь. Браунінг лише один раз, у першій фразі тексту, лежить на столі, у решті випадків він перебуває в столі; тобто самогубство, на можливість якого натякає автор на початку новели, у своїй реалізації може бути все-таки проблематичним, що, врешті, і відбувається. Але загальна мотивна тенденція (смерть і катастрофізм) залишається. Недарма ж наступний за щойно проаналізованим епізод образ-

но демонструє невідповідність між «чора» і «сьогодні». Голос сліпого, що, хапаючи руками повітря, просить перевести його на інший бік тротуару, виявляється знайомим Карку, це «...голос сімнадцятого року, голос молоді, бадьорої, червінкової революції, тривожної радості...» [4, с.136].

Мотив смерті-браунінга актуалізується практично в кожному подієвому розділі новели, чимдалі інтимізується, набуваючи якостей психологічних:

«Редактор Карк слухав і було боляче й тоскно. Дивився на той стіл, де лежав бравнінг, і було сіро, як у 1905 чи в 1906 році» [4, с.137]; «А потім він знову думав про бравнінг, і було тоскно, бо хотілось жити...» [4, с.145]. І, нарешті, прикінцевий епізод, який мав би поставити остаточну крапку: «І було тоскно. Карк пішов у свою кімнату, сів біля столу, в якому був бравнінг» [4, с.151].

У першому і другому випадках смерть постає як конкретизований чи подієво (спогад про 1905 чи 1906: роки відсилає до похорону вбитих учителя й учня), чи настроєво (смерть як емоційна антитеза життю) факт. У третьому – як евентуальний вихід із ситуації-тушика.

З браунінгом, як уже зазначалося, асоціюється смерть особиста, індивідуальна, смерть окремої людини. Друга грань мотиву, смерть (або руйнація, зникнення) народу, країни, матеріалізується через образ диму, що, як і браунінг, набуває ролі мотивного експлікатора. «Дим», як репрезентант мотиву, виникає в новелі більше двох десятків разів. Образ цей розвивається переважно паралельно з образом браунінга, але виходить на передній план у другому, десятому, і сімнадцятому розділах, тобто там, де відбуваються спроби осмислити місце, роль і перспективи України і її народу в минулому, сучасному і майбутньому.

Дим у новелі «Редактор Карк» не є якоюсь константою, він міняє своє значення і постає то як ознака пролетаризації, то як символ минулості і водночас циклічності часу, повороту до старого, то як неминучий наслідок соціального вибуху і руйнації, а то й як уособлення ефемерності історичної пам'яті, що може розвіятися, як дим. Але головною рисою образу залишається його пасеїстичний характер, що і дозволяє пов'язувати з ним мотив зникнення, розчинення в небутті, або смерті. «Дим... Подумав, що над Україною завжди був дим, і вся вона задимилась у повстаннях, задимилась у муках <...>, тільки на Дніщі спокійно думали й упирались у небо димарі» [4, с.134].

Дим руйнації, дим мук і повстань тут протиставляється димарям Донбасу як силі, здатній до творчості. Проте, парадоксальним чином, креативний характер нового повстання теж виявляється ілюзією, димом. Клубочачись у повітрі, він здатен не лише малювати в уяві обсерватора фантазматичні картини майбутнього, але й повертати на старе, що, здавалося б, мало остаточню зникнути: «Дивився: по верхів'ях парку з паровозобудівельного в задумі заходив десь дим, ішов за димом і думав про дим знову. По дорозі стрічав знайомих <...>».

– Хі! Хочете побачити радянський шлюб? Це інтересно. Справжній робітник, з тютюнової фабрики. І його батько робітник.

Входять у церкву <...>.

Курить ладан-дим. Церква завжди збирала націю – Кирило-Мефодіївські братчики, лаври – фортеці. Та от прийшла революція, і закурило, і не стало церкви, і воскресла церква» [4, с.142].

Семантична роль епізоду зрозуміла: сьогоднішнє (недарма ж ідеться про робітника) єднається із позавчорашнім (воскресла церква, курить ладан-дим), у той час, як учорашній день «червількової революції» (паровозобудівний завод!), як і герой, «іде за димом», тобто в даному контексті зникає, не залишаючи сліду. Мотив зникнення і розчинення «як дим» (до речі, варто звернути увагу й на те, що робітник, який зраджує сьогоднішнє, працює на тютюновій фабриці, яка, по суті, виробляє ... дим) набуває навіть апокаліптичного характеру, перетворюючись на мотив есхатологічний: «А земля одірветься таки від сонця й полетить у провалля. І тоді будуть смішні революції й автокефалії. Буде тільки дим. Дим заповнить повітря, і буде переліт» [4, с.143].

У дискусії між Карком і Шкіцом з'ясовується ще один аспект мотиву, ґрунтований на емоційній оцінці того, що відбулося і відбувається в соціальній історії України першої чверті ХХ століття. Образ революції-пожежі – один із найбільш уживаних і знакових у мистецтві двадцятих років. Він у переважній більшості випадків забарвлений позитивними конотаціями. Хвильовий різко змінив усталену емоційну парадигму, вкладаючи в уста прагматика Шкіца протилежні звичним оцінки. «Шкіц уперто заявив:

– Після пожежі маленький дим і ... смердить» [4, с.147].

Усвідомлення того, що Шкіц має рацію, – одна з найбільших трагедій, які доводиться переживати Карку. Саме після цієї розмови мотив руйнації і зникнення в новелі остаточно стає домінуючим. Знову з'являється образ голубого неба, «голубої смерті», який фігурував на початку новели: «І дивився Карк на небо: там голуба безодня, там кінчається життя, а степи України теж голубі – асоціація з небом. Думав:

«Чого так вабить туди – там же смерть? Може, тому, що голуба?» [4, с.133]

Тепер асоціації набувають дещо іншого характеру, вони стають значно жорсткішими, позбавленими, на відміну від першого випадку, піднесеної екзальтації: «– Не знаю, я дивлюся вгору – там синьо і нічого не видно, а я щось знаю. Його ніхто не бачить, а я почуваю. Налетить вітер, розвіє його – я про дим – і нічого не буде. Загориться будинок, і довго на всю вулицю йде дух. Тоді дим буває тоскно» [4, с.150].

Песимізм і розчарування героя підсилюються схвилюваним монологом Нюсі, в якому також з'являється маркер мотиву зникнення – дим, на цей раз на

позначення загибелі національно-романтичних ідеалів: «– Все так, все дим! <...> Може, й козаччина через сто літ буде дим...» [4, с.150-151].

Саме це виявляється останньою краплею, яка й веде Карка до столу з браунінгом. Прикметно, що обидва репрезентанти мотиву смерті-зникнення, браунінг і дим, розвиваючись, як уже зазначалося, паралельно, сплітаються в єдине ціле в розділі, де революція-пожежа і її наслідки постають у всій своїй жакливій реальності. Герой, розуміючи слупність Шкіцевих алегорій, вперше пов'язує між собою загальне й окреме, соціальний катаклізм, що загрожує зникненням народові, й особисте зникнення-смерть, дим і браунінг:

«Був самотній, сунула непереможна жакна стихія: степова пожежа... А потім буде дим. Крізь дим вирисовується дірка на чолі...» [4, с.147].

Із загальною ідеологічною концепцією новели пов'язаний і потужний інтертекстуальний струмінь, наявний у тексті. Його репрезентує, насамперед, діалог двох епіграфів, де перший, узятий із тичиниського вірша «І Бєлий, і Блок...» є, звичайно, ключовим:

«... Стоїть сторозтерзаний

Київ І двістарозіп'ятий я».

Це не лише натяк на душевні муки героя, це і пряме формування мотиву смерті-зникнення народу й індивідууму, який буде розвинуту в новелі. Цитата з Шевченка, подана без лапок, як слова Нюсі, «Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що проклену святого Бога, за неї душу погублю» [4, с.150] є відповіддю на розпачливий крик душі Карка: «– Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?» [4, с.149].

Водночас є в новелі «Редактор Карк» і мотив, значною мірою протилежний щойно розглянутому. Назвати його «мотивом життя» було б перебільшенням, але те, що він асоціюється з дією, рухом і, отже, є антигезою небуття, свідчить про спробу письменника якимсь чином намітити шляхи виходу із становища, що склалося, не зосереджуватися виключно на песимістичній стороні справи. Маркером цього мотиву є «шум» – образ, що доволі часто зустрічається в тексті. Він, як і «дим», також не є моносемантичним, але домінуючою його ознакою виступає активність, протиставленість бездіяльності, а, отже, – смерті. Це може бути «клекіт» на вулиці, «гудіння, шум ротаційних машин», «шум трамваїв», «неясний шум, що туманить між дерев», «далекий шум», що його чує герой, «шум міста», «шум на тротуарах» тощо.

Але є ще одне значення, яке, з'явившись на початку новели, в кінці твору знову виходить на перше місце. Це шум повстання, шум революції: «Згадав, як шумувала Україна, <...> і шумують революції, повстання на Україні знову» [4, с.133]. Таке значення актуалізується у фіналі новели, коли Нюся, звертаючись до Карка, говорить: «Не думаєте ви, що на Волині й сьогодні ліс шумить? Я гадаю, що шумить. Я в цей момент на Волині» [4, с.149].

Є, звичайно, тут елемент гіркої іронії (про повстання мріє прикутий до крісла інвалід), але загальна тенденція зрозуміла: протистояти смерті може тільки дія і, врешті, спротив. Невипадковою є й згадка про Волинь, адже саме звідти 1921 року розпочався знаменитий рейд Тютюнника, остання в Україні спроба збройного опору радянській владі. Таким чином, і тут помічаємо риси амбівалентності у підході Хвильового до зображуваної дійсності, хоча, звичайно, песимістичний прогноз щодо майбутнього Карка і таких, як Карк, переважає.

У «Редакторві Карку» на цілком нових художніх засадах зображувалася трагедія зайвої, «не затребуваної» постреволюційними умовами життя або нездатної до цих умов пристосуватися інтелігенції, для якої соціальні потрясіння виявилися неочікувано фатальними. Саме вічна проблема «зайвості» особистості, її незреалізованості і відчуженості від ворожого їй світу, переводить новелу Хвильового в план філософський, буттєвий. З другого боку, «Редактор Карк» є однією з найбільш тісно прив'язаних до певної історичної доби і певної ідеолого-політичної ситуації новел письменника. Хвильовий накреслив тут той вихід із ситуації, до якого, зрештою, мусив прийти й сам, хоча й не зараховував себе стовідсотково до тих соціальних типів, які змальовував. Взагалі, стає моторошно від усвідомлення того, що Хвильовий написав сценарій майбутнього власного самогубства, через десять років довівши, на відміну від Карка, справу до кінця.

Новела «Силуети» проблему амбівалентності розглядала під дещо іншим кутом зору. Вона змальовувала чотири типи інтелігентів, кожний з яких є однією з граней загального поняття «українська інтелігенція початку двадцятих років», хоча різниця між ними часом і набуває антагоністичного характеру. Дядя Варфоломій, Стефан, Дема і Вероніка репрезентують спектр інтересів і систем цінностей, притаманних не лише різним поколінням, але й одноліткам, які, проте, по-різному розуміють свою роль і завдання в умовах пореволюційної України. Хвильовий тут ще не виходить на одну з ключових для себе і для інтелігенції проблем – проблему свободи творчості митця, як це буде в оповіданні «Лілол», але певні підступи до неї вже здійснює, оскільки серед дійових осіб «Силуетів» з'являється художник.

Проте на першому місці в новелі стоять пошуки адекватної відповіді на виклик часу: перехід від «революційної плакатності» до «сірих буднів реконструкції». Фабула новели достатньо проста: з провінційного містечка до столиці, де мешкають брат і сестра (Стефан і Вероніка) і їхній товариш Дема, приїздить «дядя Варфоломей». Вероніка і Стефан його пам'янки. Дядя приїхав з метою забрати з собою в провінцію Вероніку, яка переживає складний період душевних пошуків, що віддалили її від брата. Але його місія не вдалася, і все залишається по-старому. Ця фабула вже сама по

собі свідчить, що письменник не прагне до особливої зовнішньої акційності, переважає дія внутрішня, а центр ваги переноситься на ідеологію.

Дядя Варфоломій, професія якого гімназійний учитель, виконує роль єдиної ланки між усіма персонажами і репрезентує старше покоління української інтелігенції. Він виступає ініціатором переїзду Вероніки в маленьке містечко, де, як сподівається, вона швидко зміниться і навіть займеться «розведенням курочок». Дядя – фігура двозначна. В його зображенні Хвильовий використовує елементи іронії, як от у монолозі про життя в провінції: «І ми нічого, живемо – хліб жуємо. «Красную Ниву» виписую. Єсть і віршики, і «техніка» – все як полагається. А то іноді після обіду політичний огляд послухася, і недорого, і гарно, і промовці приличні» [4, с.203]. Проте життя це не позначене якимись особливими інтелектуальними навантаженнями. Назва журналу – масового і популярного видання з відповідного рівня публікаціями, найменованого, до речі, в піку дореволюційній «Ниві» «червоною», – багато про що свідчить. Маскультурний московський журнал і післяобідня халтура «політначотників» (як післяобідній сон!) – ось продукт споживання провінційної інтелігенції. Разом з тим, саме в уста дяді Варфоломія вкладає Хвильовим дві блискучі за своєю сатиричністю і, одночасно, гіркою фраз, що характеризують погляди тодішнього «губерніального» (а чи тільки губерніального?) партійного керівництва: «Приїжджає, скажемо, ваш ячейківський губерніальний секретар і кричить на всю горлянку:

«Што тут развешалі разних Мазепов да Коцюбінскіх! <...>

І розкаже ще про другого, «оні, так сказать» –

– Проехал двесті вьорст по Україні і не нашол мови, но зато, правда, нашол українські настроєнія» [4, с.200-201].

Дядя Варфоломій, який на відміну від Стефанових і Веронікиних «папи й мамі» не сів на корабель і не поплив у Болгарію, а залишився вдома, в повітовому містечку на «Тарасовій вулиці», – носій ідей часів Української народної республіки. На це натякає навіть назва вулиці, на якій Хвильовий поселив свого героя. Кількома іронічними інтертекстуальними посилаваннями – на «олесівські солов'ї», що співають у душі героя, і на «українські троянди, знаєте: пелюстки, що в альбом провінційальній баришні» [4, с.203] – письменник позначає і українофільські настрої дяді Варфоломея (троянди обов'язково «українські»), і естетичні уподобання (лірика Олександра Олесея, який виїхав за кордон після поразки УНР. Це ще один завуальований натяк на уенерівське коріння персонажа), і, зрештою, провінційний рівень його мислення.

Проте, за великим рахунком, дядя Варфоломій чудово розуміє свою приреченість в умовах влади «губерніальних секретарів» і навіть з певною долею філософської іронії спостерігає за ідеологічною мімікрією, що відбувається навколо: «... тепер наше глухе [ще одна нотка в мотиві «глухості», що звучить

майже в кожному творі Хвильового – Ю.Б.] місто поринуло в матеріалізм. Якесь пошесть. Підеш у гімназію – матеріалізм. Підеш у «Просвіту» – матеріалізм. Навіть в автокефалії про матеріалізм чуєш...» [4, с.211].

У цілому дядя Варфоломій покликаний втілити риси тієї частини старої української інтелігенції, яка, фактично, пристосувалася до радянських умов, і, плекаючи «для домашнього вжитку» любов до «олесівських солов'їв», перебуває на маргінесах суспільного життя комуністичної України. Дядя Варфоломій, таким чином, уособлює пасеїзм, минущість тих ідеалів, за які боролос старше покоління національно-демократичної інтелігенції. Її перспективи – відсутність будь-яких перспектив, хіба що «розводити курочок» і стати «матеріялом для археологів» [4, с.211].

Функціональна роль образу дяді Варфоломея в структурі оповіді, як зазначалося, полягає в поєднанні різних епізодів і дійових осіб між собою. Тому саме з цим персонажем пов'язуються, наприклад, повідомлення про минуле інших героїв. Його сон у поїзді є саме такою ретроспекцією. Він виступає прологом, розповідаючи про події, відірвані від основних у часі, знайомить із психологічними установками героїв, які всі до одного є персонажами сну, накреслює теми майбутніх дискусій. Решта дійових осіб новели – Стефан, Дема, Вероніка – зображуються без іронічних підтекстів, кожна розвиваючи свою ідеологічну лінію.

Сангвінічно витриманий, раціоналістичний і байдуже-спокійний Стефан почуває себе цілком комфортно в нових умовах «героїчних буднів», бо вміє «дивитися глибше». Він, як сам говорить про себе, «... бувший математик, фізик, і я знаю, скажемо, ціну Декартової системи координатів...» [4, с.207]. Стефан, як і Вероніка, пішов, незважаючи на прокляття батьків, у революцію, свого часу «агітував» у фабричній аудиторії, але тепер на запитання дяді Варфоломея «Де тут у вас політичний огляд кажуть? Думаю завтра піти» незворушно відповідає: «Не знаю. Я, дядю, в політичних ділах не фахівець» [4, с.207]. Його головна риса тепер – спокій: спокійно виходить на роботу, спокійно йде читати лекцію, потім спокійно читає газету. Це спокій людини, яка нарешті знайшла свою справу. Усе, чим займався Стефан перед цим – агітація, політика, війна – все це насправді виявилось чужим йому. Будь-яке «перевдягання», виконання не своєї ролі, запопадливе підроблювання під тих, хто зараз чується на силі, вважає він, – шлях у тупик. Дискутуючи з Веронікою, Стефан заявляє: «Ти хочеш ближче до маси, але цим ти тільки одриваєшся від неї. До кого в робітників антагонізм – до інтелігенції? Помилка. До тих, що ходять у чоботях? Помилка. От до кого: до тих, що ніють, що хочуть підробитися під них. Скажи щиро: «я – інтелігент», працой щиро, і маса буде поважати тебе» [4, с.209]. Звичайно, звучить у цих словах запобігання перед «пролетаріатом», відчуття якоїсь інтелігентської меншовартості, але, принаймні, це спроба об-

грунтувати право бути самим собою. Таке право не дає Стефанові особливих переваг (вони з Демом живуть на сухарях), проте воно забезпечує йому (покищо!) внутрішній спокій. Це той внутрішній спокій, який, можливо, дозволить героєві пережити «героїчні будні».

Зовсім інший тип інтелігента – емоційної, імпульсивної творчої людини – становить собою товариш Стефана Дема. Він – художник, митець. «Сірість буднів» на нього впливає паралізуюче, він втратив здатність творити:

«Дема стоїть біля мольберта і з мукою дивиться на лінії. Він каже: «Коли я нарешті напишу картину?..»» [4, с.202].

Цей епізод посідає особливе місце в новелі, він закінчується тим, що після безсонної ночі схвильований і майже хворий Дема пише слова: «Мане, факел, фарес», що є трохи перекрученою цитатою з Біблії (Книга пророка Даниїла, 5, 25: «Мене, мене, текел, упарсин (перес)»). Це було Боже пророцтво, що з'явилося на стіні палацу Вавілонського царя Валтасара під час богохульств, які чинив Валтасар, п'ючи разом із вельможами й наложницями із золотого посуду, винесеного з єрусалимського храму, і славлячи «богів золотих та срібних, мідяних, залізних, дерев'яних та камінних» [Дан. 5,4]. Воно означало, що царство Валтасара приречене: «пораховане, зважене і поділене». Якому царству пророкує загибель Дема? Очевидно, що він адресує ці слова сучасному йому життю, яке асоціюється у художника з богохульством і розпустою. Таке серйозне звинувачення, кинуте більшовицькій владі, що правда, дещо пом'якшується тим, що спогад про це виникає у сні дяді Варфоломія, так що не ясно, чи це лише його сон, чи це справжній вчинок Деми. В кожному разі Хвильовий малює одну з можливих реакцій на те відчуття духовної спустошеності, яке виникло в ці роки в частини творчої інтелігенції.

Водночас маємо тут одну з перших спроб письменника міфологізувати оповідь – якість, що в подальшому визначатиме художнє світобачення Хвильового, надаючи його творам філософської глибини й багатозначності. Щодо «Силуетів», то ця риса властива не лише цьому епізодові, але й новелі в цілому.

Повертаючись до образу митця із аналізованого тексту, відзначимо, що письменник підкреслює прагнення Деми осмислити події, що відбуваються навколо нього, але емоційна натура художника відмовляється це робити. Шлях «спокійного» Стефана не підходить Деми: «І от – мої пензлі лежать» [4, с.207]. Образ Деми найбільш насичений інтертекстуальними ремінісценціями й алюзіями, і це не випадково. Художник з його образною свідомістю, що ґрунтується на світових мистецьких зразках, неминуче пов'язаний із широким світовим культурним контекстом. Тому й фігурують у новелі і Мікельанджело, і Рафаель, і Достоевський, і Кіплінг. Якщо тріє перших конотують певну естетичну програму художника (висока майстерність Відродження і глибина проникнення в психологію людини, а

також складність цього процесу), то прізвище англійського письменника виникає у зв'язку з його твором «Рікі-Тікі-Таві». Цю казку Дема розповідає Стефану. Вона – про героїзм і мужність маленького мангуста, який бореться з жорстокими зміями і перемагає їх. Аллегорія, що виникає тут, зрозуміла: самовіддана боротьба «за справедливість» робить великою кожну людину, а сенсом життя є боротьба, всеохоплююча і саможертвна. Слава приходить не до пасивних спостерігачів, а до тих, хто сміливо виходить на поєдинок зі злом. Одночасно це і заклик до «живого життя», що протиставляється схемі і начотництву, сухій теорії, які стали суттю Стефана. Недарма ж за згадкою про Кіплінгову казку йде епізод, у якому Стефан чує, як хтось за стіною одноманітно повторює «суб'єкт в об'єкті»: «Стефан подумав, чогось згадав старого єврея-ортодокса з Полісся. «Ad literam»» [4, с.208].

Нудна талмудистика й буквоїдство, безкінечно далекі від дійсності, – ось що таке лекції Стефана «для пролетарів». Така діяльність не для Деми, який переймається муками творчого безсилля, не в змозі пов'язати суть «чужорідних» і «сьогоднішніх» подій: « – Коли я намалюю цю велику річ, у якій відчуваю «сьогодні». Як легко було писати картину на тему «повстання» [4, с.210].

Хвильовий нібито намічає для Деми певний вихід із цього тупикового становища, який полягатиме у прийнятті нової «благої вісті» – «від повстання», в якій поєднаються «радість руйнування» і «радість творення». В ній чує Дема могутню силу народного здвигу: «гей, долиною, гей широкою козаки йдуть» (цитата з народної пісні, що асоціюється з часами боротьби українського козацтва у XVII столітті, якнайкраще передає цей стан) і відчуває, одночасно, велику емоційну радість від того, що поклала на його серце «свою голівку малюсенька дівчинка, і я бачу народження нового життя» [4, с.212]. Новонароджена дитина – символ майбутнього, яке десь там, у далечі, може відкритися перед Демою. Чи дозволить це подолати трагічний розлад у душі митця, повернути йому творчий дар, можна лише здогадуватися, письменник не дає відповіді на це запитання.

І, нарешті, четвертий тип інтелігента перших пореволюційних літ – Вероніка. Вона, як і Стефан, пішла в революцію проти волі батьків, сприйняла її захоплено, з наївною екзальтацією, «плакатно»: «Вероніка. Вероніка кричить. <...> ... і так нагадує строкатий плакат, ніби він висить на перших громах повстання» [4, с.200].

Така плакатність означає поверхове сприйняття героїнею революції виключно в її агітаційно-пропагандистських, зовнішніх формах, без проникнення в суть. І треба було настання мирного часу, щоб у свідомості дівчини почалися зміни. Коли дядя Варфоломій, побачивши Вероніку «в калошах на босу ногу, без хустки, в якимсь архаїчного покрою пальті» [4, с.209], з іронією запитав, чого ж вона така «неплакатна», та відповідає:

«Не вік дивитись плакатно, треба, Стефан каже, подивитись глибше. Виросла досить з того часу. Не мала дівчина» [4, с.208].

Але її еволюція відбувається у химерно-психопатичний, «кородствуючий» спосіб: вона сприймає «сьогодні», яке виявилось невідповідним мальованим на плакатах прожектам, не як «героїчні будні», а як «героїчне терпіння». Насолода такого терпіння носить мазохістський характер. Вероніка, згадуючи свої дитячі переживання, говорить: «А я тоді йшла терпіти. Підходила до дверей, закладала свою лашку в щілину й потім давила двома дуже, аж сльози капали, щоб боліло. І тоді, знаєте, мені було легше. Це радість терпіння...» [4, с.206].

Вона сама собі вибудовує такий шлях: іде з квартири, в якій вона мешкала з братом, відмовляється від будь-якої допомоги з його боку (не хоче взяти навіть взуття, ходячи в калошах на босу ногу), одягається в якесь дрантя, відкидає всі пропозиції дяді Варфоломія, поселяється на далекій робітничій околиці... Усім цим Вероніка якраз і прагне наблизитися до тих, заради кого, як їй здається, і здійснювалося повстання-революція. І коли Стефан дорікає їй за «роль юродивої страдниці», а фактично, за нещирість, надягання чужої маски, вона заявляє, що, як і Стефан, іде до маси, тільки іншим шляхом: «У нас, брате, одна путь, але різні доріжки. Я йду по цій, ти по тій – деś зійдуться» [4, с.210].

Таким чином, Вероніка, розчарована сірістю постреволуційної дійсності, намагається самореалізуватися в опрощенні, в «малих справах» і в жертвовному служінні ідеї, у «терпінні» заради неї. У зв'язку з цим на передній план виходить ще один важливий мотив новели, який можна було б назвати біблійно-релігійним і який реалізується в кількох ракурсах – сакральному, профанному і навіть пародійному. Впадає в око, що імена всіх персонажів тексту мають дотичність до новозавітної історії. Варфоломій – один із дванадцяти апостолів; Стефан – із числа перших семи дяконів і першомученик; Вероніка – жінка, яка підійшла до Ісуса, коли він ніс свій хрест на Голгофу, і витерла піт з його чола. Особливо важлива алюзія виникає в останньому випадку, коли згадаємо, що Вероніка в «Силуетах» бере на себе обов'язок «підклавтиса про пролетаріат» в особі бабусі Христини (ім'я теж більш ніж прозоре). Із цих конотацій впливає і зміст зауваження дяді Варфоломія, який, глянувши на Вероніку, «... раптом зрозумів: «Вероніка жона». І згадав якийсь портрет з Третьяковської галереї...» [4, с.208] (сюжет «Вероніка і Христос» часто використовувався в образотворчому мистецтві).

Отже, у наближенні Вероніки «до маси» важливу роль відіграє бабуся Христина (робітниця! – кілька разів підкреслює Хвильовий). Вона, як це не парадоксально, й уособлює в новелі той пролетаріат, який внаслідок революції став гегемоном у суспільстві і якому повинні присвятити всю свою діяльність ідеологічно крихкі інтелігенти. Але саме пролетарка-бабуся по-

стає як персонаж значною мірою комічно-пародійний, чого варта хоча б її манера висловлюватися: «... Так, прийшла я в призидум. Що ж ти, кажу, за призидум, що в тебе нема нікаторої правди? Буржуй ти – і больш нічого. А що я безпартейна, то я на тебе плюю, потому как ресефесер не призидум, а делегацькоє собрання. Должон за правду стоять» [4, с.205].

Це тарабарське «чуже слово», засмічене спотвореними зразками «но-возазу» («призидум», «буржуй», «безпартейна», «ресефесер», «делегацькоє собрання»), з якого тільки неймовірними зусиллями можна вилуштити якийсь сенс – яскравий зразок «сміхової» характеристики персонажу, який і в інших випадках говорить хоча й коротше, але в тому ж самому дусі.

Бабуся-пролетарка Христина в розпаленій юродством уяві Вероніки й постає, по суті, новітнім Месією, або, принаймні, Богоматір'ю, до якої хочеться доторкнутися, «витерти піт», «ласкати <...> сиве волосся» [4, с.206]. Пародійний підтекст, змішування сакрального й профанного, семантичне «мерехтіння» надає двозначності ситуаціям і подіям, з цим образом пов'язаним.

Взагалі, у свідомості Вероніки очікування майбутнього комуністичного благоденства, світової революції перетворюється не просто на глибоко релігійне за своєю суттю почуття, але й у нав'язливу ідею. Тому в тексті відбувається переплетіння християнських і язичницьких символів; виникає ремінісценція із «Слова о полку Ігоревім», з'являється боян, який співає вечірню молитву про «злові піски», де вже «блужають отари здійснених бажань» і от-от зграями линуць на захід, щоб і там встановити таке ж благоденство: «– Чи скоро, горлице?» [4, с.206]. Пародійність і тут, звичайно, присутня. Отари баранів, що символізують втілені комуністичні мрії і готуються до «штурму буржуазного заходу»; «піски», які, іронізує автор, свідчать про добробут і заможне життя тих самих баранів, дають підстави так твердити.

Оця контамінація начал християнських, дохристиянських і постхристиянських, якщо під останніми розуміти комуністичний антураж, «приправлена» міцною дозою іронії і пародійності, створює концентрований стилістико-ідейний розчин-коктейль, кристалізація якого відбувається лише при самому кінці: «... ходять бояни невідомих комун і співають вечірню молитву, коли жевріє свіча загірного сонця:

– Слава в верхів'ях революції і на землі радість! <...>

Боян сказав: – «Можна згоріти, як свічка, перед образом мосі мадонни Христини» [4, с.212-213].

Саме в цій останній фразі і закладена квінтесенція всього мотиву: попередження про небезпеку фанатизму, засліпленості, створення ідолів. Не спалити б героїні свого життя, творячи собі кумира з пародійної бабусі-пролетарки... Така інтерпретація напрошується, якщо подивитися неупереджено на цей твір Хвильового.

Характерна й ще одна деталь. У новелі на перший погляд відсутня любовно-еротична лінія. Є лише один еротичний натяк, але надзвичайно важливий і показовий, із прихованою у підтексті семантикою. Христина (до речі, висловлюючись тут чи не єдиний раз нормальною людською мовою) говорить Вероніці: «– Товаришочок! Чого ти така сумна стала, змарніла зовсім? Парубчину тобі треба. Ой, бачу, парубчину!» [4, с.206].

Така іронізована порада має свій глибокий сенс: це пропозиція Вероніці зайнятися, так би мовити, своїм прямим ділом, а не «згоряти свічкою» в очікуванні настання всесвітнього комунізму. На жаль, дівчина фактично відмовляється від слідування порадам мудрої на цей раз бабусі, бо одразу ж після слів Христини йде монолог Вероніки про «радість терпіння». У контексті усього сказаного це твердження набуває виразної двозначності. Тому відсутність любовної лінії в новелі «Силуети» позірна, вона лише переведена у неявне семантичне поле.

У цілому ж новела «Силуети» має відверте ідеологічне забарвлення. У якомусь сенсі вона є попередником «Вальдшнепів» з їх, хоча й поданими в іншій площині, філософсько-історично-публіцистичними діалогами як основним засобом розкриття змісту. За своєю суттю «Силуети» – трагічний твір. Трагічний тому, що всі його герої, усі чотири типи української інтелігенції, зображені в ньому, приречені на загибель. – Вони всі нещасні, хоча й кожен по-різному: перед фанатичною Веронікою – перспектива «спаленого» життя і безумства; перед митцем Демою, який претендує на роль Бога, начертавши знамените «мене, факел, фарес» (звідки, певно ж, і його ім'я – від Деміурга), – творча імпотенція або продукування фальші; у «розумника» Стефана попереду який-небудь «ухил» і Соловки; а дядя Варфоломій взагалі має зникнути за визначенням, як буржуазно-націоналістичний пережиток, – до процесу СБУ залишилися яких-то кілька років. Іх, як і їхніх свангельських тезок, фізично чи морально розіпнуть, або поб'ють камінням, або з них живих здеруть шкіру... Але все це буде згодом. А покищо письменник зумів побачити, як світ обернених цінностей починає роз'їдати людську свідомість і формує ті проблеми, які через короткий час стануть остаточно непереможними.

Таким чином, обидві новели Хвильового – і «Редактор Карк», і «Силуети» – містили в собі надзвичайно важливі для оцінки концептуального підходу письменника до дійсності ознаки. І головною з них, як здається, було відчуття трагізму тієї ситуації, в якій опинилася «думаюча частина народу», інтелігенція. Це була безвихідь тушика, що її нездатна подолати свідомість орієнтованої на утвердження патріотичних і гуманістичних цілей людини. Трагедія роздвоєності між мрією і реальністю, філософсько-онтологічний характер якої Хвильовий спроектував на обставини постреволуційної України, і становила основне семантичне ядро цього мотиву.

Цитована література

1. Жулинський Микола. Талант, що прагнув до зір // Хвильовий Микола. Твори: У 2 т. – К., 1991. – Т. 1.
2. Агеева В.П. Микола Хвильовий // Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. – К., 1994. – Кн. I: 1910 – 1930-ті роки. Вид. 2-е.
3. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. – К., 1929.
4. Костюк Григорій. Микола Хвильовий. Життя, доба, творчість // Хвильовий Микола. Твори: У 5 т. – Нью-Йорк, Балтімор, Торонто, 1984. – Т. 1.
5. Шкаандрій Мирослав. Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового. Хвильовий Микола. Твори: У 5 т. – Нью-Йорк, Балтімор, Торонто, 1984. – Т. 2.

Аннотація

Стаття посвячена аналізу некоторых особенностей мотивной организации новелл «Редактор Карк» и «Силуэты» М. Хвильового. Обе они принадлежат к первому этапу его творчества и манифестируют концептуальные подходы писателя к оценке изображаемой действительности. Трагедия раздвоенности между мечтой и реальностью, философско-онтологичный характер которой Хвильовой спроектировал на обстоятельства постреволюционной Украины, и составила основное семантическое ядро мотива.

Annotation

The article is devoted to the analysis of some peculiarities in the motive structure of the short stories «Editor Kark» and «Silhouettes» by M. Khvilyovy. They both belong to the first stage of his creation and manifest conceptual approaches of the writer to the estimation of the represented reality. It is the tragedy of splitting the dream and the reality, its philosophic-ontologic character being projected by Khvilyovy onto the circumstances of post-revolution Ukraine, that is the principal semantic kernel of the motive.

Стаття поступила в редакцію 20.09.2001
Стаття надійшла до редакції 20.09.2001

ТАЙНОДЕЙСТВИЕ В «ЗАПИСКАХ ЮНОГО ВРАЧА»

Н е странно ли: в рассказах о революционном и роковом для России 1917-м годе – ни слова о самой революции? Объяснения этому есть, но взаимоисключающие. Официальная критика диагностировала «политическую близорукость» автора и потому, чтобы исправить ее, 1917-й год был изменен в тексте на 1916-й [1, т.1, с.550]. Неофициальная же критика склонна была видеть в этом, наоборот, «политическую дальзоркость» – многозначительную фигуру умолчания: «Ничего не произошло, – заключает, например, Е.Эткинд, – ни юный доктор, ни приезжающие к нему мужики не заметили великой Революции. Да она и не имеет значения по сравнению с муками болеющих людей и горькими переживаниями врача, стремящегося им помочь...» [2, с.156].

Оба объяснения по меньшей мере курьезны. Достаточно обратиться к другим произведениям Булгакова, а также к его дневникам, письмам, чтобы не осталось сомнений: социально-политические процессы в стране вызывали у него острейший, болезненный интерес, а сама революция виделась ему «грандиозным» явлением [1, т.5, с.446]. Герой «Записок...», живя в смоленской глуши, занятый беспрестанной борьбой за жизни и здоровье своих пациентов, мог и в самом деле не увидеть, что происходит в его стране, но доктор Булгаков – уж он-то, разумеется, все увидел. И все понял.

На исходе 1917 года он писал сестре:

«Недавно в поездке в Москву и Саратов мне пришлось все видеть воочию, и больше я не хотел бы видеть. Я видел, как серые толпы с гиканьем и гнусной руганью бьют стекла в поездах, видел, как бьют людей. Видел разрушенные и обгоревшие дома в Москве... тупые и зверские лица... Видел толпы, которые осаждали подъезды захваченных и запертых банков, голодные хвосты у лавок, затравленных и жалких офицеров, видел газетные листки, где пишут, в сущности, об одном: о крови, которая льется и на юге, и на западе, и на востоке, и о тюрьмах. Все воочию видел и понял окончательно, что произошло» (Н.А.Булгаковой-Земской, 31.XII.1917) [1, т.5, с.390].

Все это надо было описать: и серые толпы, и разрушенные дома, и голод, и кровь, и тюрьмы, и зверства, и темноту, и многое другое, что не могло не случиться потом. И все это было описано – в «Записках юного врача».

Другая странность этих рассказов – отсутствие в них мистики, столь же характерной для «мистического писателя» Булгакова, как и его «историзм». Отсутствие «истории» и «мистики» способствовало почти беспрепятственному прохождению рассказов в печать – и в 1926 году, и затем в 1963-м, что, по-видимому, и было главной причиной «отсутствия» этих

тем, а вернее, этих качеств булгаковской прозы. Хотя, возникает вопрос, может ли она считаться вполне булгаковской без этих качеств?

Если принять во внимание удивительную цельность творчества Михаила Булгакова, которая проявляется и в глубинной структурной идентичности его произведений, и в естественности его художественной эволюции, и в повторяемости любимых мыслей, характеров, мотивов и т.д., тогда, может быть, прежде чем объявлять «Записки юного врача» исключением, нарушающим эту цельность, стоит поискать в них наличие названных качеств? Попробуем, во-первых, предположить, а затем проверить, что революция в этих рассказах все-таки присутствует, и не только в каких-то невнятных отголосках, а весь цикл, все произведение в целом является аллегорией революции и ее последствий. Во-вторых, попробуем предположить, что повествование в этих рассказах не только аллегорично, но и символично, и что весь цикл, и сама его цикличность, подчинены закономерностям, которые позволяют читателю входить и включаться в процесс символического, или, если угодно, мистического смыслопроявления.

В романе «Мастер и Маргарита», итоговом произведении Булгакова, достаточно определенно обнаруживаются условия существования личности во времени и вечности – *тайнодействие* [3]: семь главных героев романа представляют семь ступеней эволюции («излюбленной» и «великой») [1, т.5, с.446], как называет ее «мистический писатель» Булгаков) и одновременно – семь христианских таинств, в которых и осуществляется эта эволюция – движение от низших форм сознания к высшим, от природного к духовному, от тьмы к свету.

Удивительно, но в цикле «Записки юного врача», начальном замысле Булгакова, при внимательном прочтении можно обнаружить тот же пункт эволюции и даже те же семь таинств, причем эта семеричность выражена, пожалуй, с еще большей очевидностью – в семи рассказах, составивших этот цикл. Подобно тому, как негатив при определенных условиях производит позитив, так и в «Записках юного врача», совмещенных с романом «Мастер и Маргарита», отсутствие «революции» и «мистики» неожиданно оказывается присутствием – и «мистики», и «революции», причем в их нерасторжимом единстве – проявляя в описываемых событиях «*мистику революции*».

Воспринимаемая мистически, революция предстает не только в ее онтологической данности, но и в перспективе ее исторической неизбежности («непреложности», как сказал бы Булгаков [1, т.5, с.447]). Поэтому сбывающиеся социально-исторические пророчества «мистического писателя» – это не что иное, как подтверждения его самоопределения, то самое «седьмое доказательство», которого так требует научное сознание.

Именно с пророчества и начинается путь Михаила Булгакова в литературе – с его провидческой статьи 1919 года с характерным названием – «Грядущие перспективы», где он говорит о случившемся в России как о тяжелой, «злостной» болезни. Обращенные к этим же событиям «Записки юного врача» повествуют, надо полагать, о том же, о «грядущих перспективах», но пророческий смысл облечен в них в художественные формы, благодаря чему приоткрывается избирательно и независимо даже от авторских намерений.

Итак, 7 рассказов – 7 таинств: тайнодействие, в которое оказались вовлеченными и автор «Записок», и его народ, и вообще весь мир.

1. Полотенце с петухом. Приезд врача в Мурынскую больницу напоминает приезд священника в сельский приход. Или – но это уже более отдаленная ассоциация – прибытие жреца во введенное ему святилище. Подобное ассоциативное восприятие действительности присуще прежде всего самому герою, который, едва ступив во двор больницы, услышал:

...ПРИВЕТ ТЕБЕ... ПРИ-ЮТ СВЯ-ЩЕННЫЙ...

Тут же вспоминается университет, где герой был «рукоположен» в целители, и диплом, знак его *священства*. Священство, как понимается оно в эзотерических учениях, – не есть сумма знаний, пусть даже самых сокровенных, хотя они тоже важны и необходимы. Опытные коллеги Юного Врача – фельдшер и две акушерки – знают, пожалуй, поболее его. Отличает же врача от неврачей, как и священника от его прислужников, особая данная ему власть, способность быть проводником высших сил, с помощью которых он исполняет свои обязанности. В этом его деятельность сходна с поэтическим творчеством – недаром Пушкин называл поэта жрецом: он совершает свои действия *вдохновенно*, слушая никому, кроме него, не слышимый голос.

Юный Врач начинает слышать этот голос сразу же, как приехал. Голос был то суров и устрашающ, а то насмешлив и ироничен.

«ГУТ-ТО ТЕБЕ ГРЫЖУ И ПРИВЕЗУТ, – БУРКНУЛИ СУРОВЫЙ ГОЛОС В МОЗГУ, – ПОТОМУ ЧТО ПО БЕЗДОРОЖЬЮ ЧЕЛОВЕК С НАСМОРКОМ (НЕТРУДНАЯ БОЛЕЗНЬ) НЕ ПОЕДЕТ, А ГРЫЖУ ПРИТАЩИТ, БУДЬ ПОКОЕН, ДОРОГОЙ КОЛЛЕГА ДОКТОР». ГОЛОС БЫЛ НЕГЛУП, НЕ ПРАВДА ЛИ? Я ВЗДРОГНУЛ.

«МОЛЧИ, – СКАЗАЛ Я ГОЛОСУ, – НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО ГРЫЖА. ЧТО ЗА НЕВРАСТЕНИЯ? ВЗЯЛСЯ ЗА ГУЖ, НЕ ГОВОРИ, ЧТО НЕ ДЮЖ».

«НАЗВАЛСЯ ГРУЗДЕМ, ПОЛЕЗАЙ В КУЗОВ», – ЕХИДНО ОТОЗВАЛСЯ ГОЛОС.

Кто же он: просто *страх*? Или это тот, кого Сократ называл *демоном* – духовная сущность, тайный советчик человека?..

«ИНСИПИН ИНСИПИНОМ, А КАК ЖЕ ВСЕ-ТАКИ С ГРЫЖЕЙ БУДЕТ?» – УПОРНО ПРИСТАВАЛ СТРАХ В ВИДЕ ГОЛОСА.

«В ВАННУ ПОСАЖУ, – ОСТЕРВЕНЕЛО ЗАЩИЦАЛСЯ Я, – В ВАННУ. И ПОПРОБУЮ ВПРАВИТЬ».

«УЩЕМЛЕННАЯ, МОЙ АНГЕЛ! КАКИЕ ТУТ, К ЧЕРТУ, ВАННЫ!
УЩЕМЛЕННАЯ, – ДЕМОНСКИМ ГОЛОСОМ ПЕЛ СТРАХ. – РЕЗАТЬ НАДО...»

Но вот привозят пациента, не с грыжей, но похуже грыжи, и врач должен показать, что он умеет и на что способен, и тут-то все и объясняется. Все, чему учат в университете, – *это наука*; все, чему учит жизнь, – *это опыт*; но то, что требует экстраординарных решений в каждый конкретный момент, здесь и сейчас, – *это искусство*, совершаемое в состоянии *просветления* и направленное высшей, идущей как бы изнутри сознания помощью.

В ГОЛОВЕ МОЕЙ ВДРУГ СТАЛО СВЕТЛО...

Вот она, разгадка и суть врачебного и всякого иного искусства: свет, вдруг озаряющий сознание. Все прочее – ремесло, неведение, тьма. Даже учебники, даже многолетний опыт... ВСЕ СВЕТЛЕЛО В МОЗГУ, И ВДРУГ БЕЗ ВСЯКИХ УЧЕБНИКОВ, БЕЗ СОВЕТОВ, БЕЗ ПОМОЩИ Я СООБРАЗИЛ...

Кто сказал, что искусство врача не требует вдохновения? Доктор Булгаков это опровергает!

...НЕ УМИРАЙ, – ВДОХНОВЕННО ДУМАЛ Я...

И далее:

- ГИПС ДАВАЙТЕ, – СИПЛО ОТОЗВАЛСЯ Я, ТОЛКАЕМЫЙ НЕИЗВЕСТНОЙ СИЛОЙ.

И еще:

...И ЗИЯЛО НА ГОЛЕНИ ВДОХНОВЕННО ОСТАВЛЕННОЕ МНОЮ ОКНО НА МЕСТЕ ПЕРЕЛОМА.

Полотенце с красным вышитым петухом, преподнесенное в благодарность за спасенную жизнь, выражает какую-то важную мысль, недаром оно вынесено в название рассказа.

Мы вспоминаем, что возница, привезший Врача в Мурьино, ЗАХЛОПАЛ РУКАМИ, КАК ПЕТУХ КРЫЛЬЯМИ, что день приезда Врача был озаглавлен кровавым убийством – убийством *петуха*.

ЕГО Я ДОЛЖЕН БЫЛ СЪЕСТЬ.

Это похоже на языческий обряд. Возможно, это и есть языческий обряд, приобщение к тем силам, к тому воинству, которое представляет эта оккультная птица. «Петух – птица, приветствующая восход солнца; своим пением он как бы призывает это животворящее светило, прогоняет нечистую силу мрака и побуждает к жизни усыпленную природу» [4, с.129]

Об этом, по-видимому, и возвестил возница-петух: пришествие рассвета и наступление власти светлых и добрых сил, доставив в деревенскую темь представителя этой светлой силы – «белой гвардии»... или, скажем иначе: «*доброй гвардии*» – «*la bonne garde*» – доктора по фамилии *Бомгард*.

А может быть, голос, который слышит врач Бомгард, это вечий голос съеденного им Петушка, еще одна пушкинская реминисценция? Сначала, словно в отместку, проявляется поглощенная субстанция страха, но затем – его функциональная сущность, дающая помощь в борьбе со смертью, с си-

лами тьмы и обещание побед в этой борьбе. Нет, пожалуй, это слишком вольная ассоциация, мы ее отставим.

Заго вспомним 14-ю главу романа «Мастер и Маргарита», которая называется «СЛАВА ПЕТУХУ!». Это потому, что петух – спаситель, провозвестник рассвета – времени, когда силы тьмы терзают власть над человеком.

Спасенная доктором Бомгардом девушка и подарившая ему полотенце с вышитым красным петухом, разгадала мистический образ того, кто ее спас. Как Вероника, на чьем платке отпечатался лик Спасителя...

2. Крещение поворотом. Строго говоря, в рассказе «Крещение поворотом» описывается не крещение, а рождение. Но ведь крещение – в мистическом смысле – это тоже рождение, «второе», «духовное». Так что автору не потребовалось каких-то особых ухищрений, чтобы вызвать поток крещенских ассоциаций: самое крещение – это ассоциированный код, внешне напоминающий процедуру родов.

Все основные моменты этого таинства в рассказе налицо. Во-первых, главное: льющаяся на протяжении всего рассказа вода:

ЦЕЛЫМИ ДНЯМИ И НОЧАМИ ЛИЛ ДОЖДЬ, И КАПЛИ НЕУМОЛЧНО СТУЧАЛИ ПО КРЫШЕ, И ХЛЕСТАЛА ПОД ОКНОМ ВОДА, СТЕКАЯ ПО ЖЕЛОБУ В КАДКУ. <...>

ПОКА СТЕКАЛА ВОДА, СМЫВАЯ ПЕНУ С ПОКРАСНЕВШИХ ОТ ЩЕТКИ РУК... <...>

ОПЯТЬ ПОЛИЛАСЬ ВОДА. <...>

ИЗ КРАНОВ С ШУМОМ ПОТЕКЛА ВОДА... <...>

МЛАДЕНЦА ПОГРУЖАЮТ ТО В ХОЛОДНУЮ, ТО В ГОРЯЧУЮ ВОДУ. <...>

ВОДА БЕЖИТ ИЗ КРАНОВ УМЫВАЛЬНИКОВ.

Далее, чтение «символа веры»: «ЭХ, ДОДЕРЛЯЙНА БЫ СЕЙЧАС ПОЧИТАТЬ!» И прочитывается 9 отрывков из «Оперативного акушерства» Додерляйна.

«Помазание»:

...И НАЧАЛ СМАЗЫВАТЬ ПАЛЬЦЫ ЙОДОМ.

«Курение»:

СЛАДКИЙ И ТОШНЫЙ ЗАПАХ НАЧАЛ НАПОЛНЯТЬ КОМНАТУ.

«Белые одежды»:

ОТБРАСЫВАЮТ В СТОРОНУ ОКРОВАВЛЕННЫЕ ПРОСТЫНИ И ТОРОПЛИВО ЗАКРЫВАЮТ МАТЬ ЧИСТОЙ...

Но, возникает вопрос, если произошло «крещение», то кто же «крещен»? Ясно кто: сам же Врач, кто же еще? Во время операции, незаметно для себя, он перешел некую черту, разделяющую профессионалов от дилетантов, посвященных от непосвященных. Мы не знаем, что происходит с героем в этот момент, автор об этом не говорит, но он показывает, что происходит некое превращение – обретение особого знания, ведения. Это и есть то, что называется *мастерством*, его начало. Эти качественно новое состояние жизни и жизнеспирития. Эту перемену нельзя не заметить, не почувствовать, и первое, что с удивлением замечает Юный Врач и на

что обращается внимание читателя, – это иное прочтение знакомого текста. Текст, который еще совсем недавно казался непонятным, тот же Додерлайн, становится совершенно ясен.

И ТУТ ПРОИЗОШЛА ИНТЕРЕСНАЯ ВЕЩЬ, ВСЕ ПРЕЖНИЕ ТЕМНЫЕ МЕСТА СДЕЛАЛИСЬ СОВЕРШЕННО ПОНЯТНЫМИ, СЛОВНО НАЛИЛИСЬ СВЕТОМ, И ЗДЕСЬ, ПРИ СВЕТЕ ЛАМПЫ, НОЧЬЮ, В ГЛУШИ, Я ПОНЯЛ, ЧТО ЗНАЧИТ НАСТОЯЩЕЕ ЗНАНИЕ.

3. Стальное горло. Следующее таинство должно соотноситься с повествованием *о горле*... Очевидно, это покаяние. Если это предположение верно, тогда не случайно звучащая в этом рассказе фраза:

МНЕ ХОТЕЛОСЬ У КОГО-ТО ПОПРОСИТЬ ПРОЩЕНИЯ, ПОКАЯТЬСЯ...

4. Вьюга. Если Булгаков действительно шифровал в своих рассказах христианские таинства, то в одном из них должен был воспроизвести, хотя бы символически, таинство брака. Интересно, как он решит эту задачу в условиях вьюги, темени, одиночества, да еще не нарушая цельности своего повествования и не выходя за пределы означенных им тем?..

А вот как:

ВСЯ ЭТА ИСТОРИЯ, так начинается рассказ, «Вьюга», НАЧАЛАСЬ С ТОГО, ЧТО, ПО СЛОВАМ ВСЕЗНАЮЩЕЙ АКСИНИИ, КОНТОРЩИК ПАЛЬЧИКОВ, ПРОЖИВАЮЩИЙ В ШАЛОМЕТЬЕВЕ, ВЛЮБИЛСЯ В ДОЧЬ АГРОНОМА.

Свадьба не состоялась, невеста умерла. Врач, выехавший на помощь в соседнее село, ничем помочь уже не мог. Вместо таинства брака потребовалось другое таинство – елеосвящение. Что ж, и в этом тоже двойственность *вьюги* – вспомним пушкинское:

Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

5. Тьма египетская. Следующий рассказ – следующее таинство. Имитация Тайной Вечери – сокровенной трапезы Учителя с учениками. Отдаленное подобие Евхаристии, где вместо вина – разведенный спирт и вместо хлеба – шпроты.

Евангельские имена коллег: *Лукич, Ивановна*... – *Лука, Иоанн*...

Отдаленные переключки символов: в евангелиях – горчичное зерно, подобие Царства Божия (Лк, XIII, 19), в рассказе – горчишники, налепленные поверх гулуца, примета дурацкого, дикого Темного Царства...

И вновь, в который раз уж, приметы язычества: БЛАГОСЛОВЕНИЕ ОГНЮ...!

(В рассказе «Полотенце с петухом»:

...СИДЕЛ В КУХНЕ И, КАК ОГНЕПОКЛОННИК, ВДОХНОВЕННО И СТРАСТНО ТЯНУЛСЯ К ПЫЛАЮЩИМ В ПЛИТЕ БЕРЕЗОВЫМ ПОЛЕНЬЯМ.

Там же:

ЛАМПА-МОЛНИЯ С ПОКРИВИВШИМСЯ ЖЕСТЯНЫМ АБАЖУРОМ ГОРЕЛА ЖАРКО, ДВУМЯ РОГАМИ).

Как их истолковать? Если мы начнем перебирать многочисленные значения огня, то, конечно, в каждом его блике увидим что-то, какие-то

смыслы – неважно, верные или неверные. А ближайшее и прямое значение этих примет, именно в том, что это приметы *язычества*. Причем почему-то именно огненные образы составляют языческий код, в противоположность образам воды, соотносимых в рассказах с христианскими иллюзиями. Что это – символическое выражение языческо-христианской двойственности народного мировоззрения? Или символическое обозначение какой-то невидимой битвы – сил Огня и Воды?

Одно несомненно: русская деревня, какой ее показывает нам Булгаков, несмотря на тысячелетнюю историю христианизации, остается по существу языческой. И война, которую объявляет ей прибывший Врач, обретает смысл миссионерства. Это сражение не с абстрактной тьмой и даже не с отдельными проявлениями невежества и неведения, это духовная битва, где в смертельном поединке сходятся вера и суеверие, знание истинное и мнимое, где случаются отступления, неудачи, моменты малодушия и страха, но чей исход, как бы ни складывались обстоятельства, высочайше предрешен.

«НУ, НЕТ... Я БУДУ БОРОТЬСЯ, Я БУДУ... Я...» И СЛАДКИЙ СОН ПОСЛЕ ТРУДНОЙ НОЧИ ОХВАТИЛ МЕНЯ. ПОТЯНУЛАСЬ ПЕЛЕНОЮ ТЬМА ЕГИПЕТСКАЯ... И В НЕЙ БУДТО БЫ Я... НЕ ТО С МЕЧОМ, НЕ ТО СО СТЕТОСКОПОМ. ИДУ... БОРЮСЬ... В ГЛУШИ. НО НЕ ОДИН. А ИДЕТ МОЯ РАТЬ: ДЕМЬЯН ЛУКИЧ, АННА НИКОЛАЕВНА, ПЕЛАГЕЯ ИВАННА. ВСЕ В БЕЛЫХ ХАЛАТАХ, И ВСЕ ВПЕРЕД, ВПЕРЕД...

Мы помним и понимаем, что не следует отождествлять автора и героя, но это описание вызывает достаточно определенные ассоциации с предводителем небесной рати, в честь которого Булгакову было дано имя Михаил. Сравним:

«И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Откр., XII, 7-9).

6. Звездная сыпь. Наконец, в рассказе «Звездная сыпь» несколько раз и весьма многозначительно описывается процедура лечения мазью, втиранием накрест, в чем «мистический читатель» должен распознать таинство миропомазания.

РТУТНАЯ МАЗЬ – ВЕЛИКОЕ СРЕДСТВО.

– ВЫ БУДЕТЕ ДЕЛАТЬ ВТИРАНИЯ. ВАМ ДАДУТ ШЕСТЬ ПАКЕТИКОВ МАЗИ. БУДЕТЕ ВТИРАТЬ ПО ОДНОМУ ПАКЕТИКУ В ДЕНЬ... ВОТ ТАК... <...>

ВОТ ОНА – «ЧЕРНАЯ» МАЗЬ. <...>

- ПЕРЕТИРКУ ВЕЛЕЛИ МНЕ ТОГДА ДЕЛАТЬ.

- ЧЕРНОЙ МАЗЬЮ?

- ЧЕРНОЙ МАЗЬЮ, БАТЮШКА, ЧЕРНОЙ...

- НАКРЕСТ? СЕГОДНЯ – РУКУ, ЗАВТРА – НОГУ? <...>

Я РАСТОЧАЛ БЕСЧИСЛЕННОЕ КИЛО СЕРОЙ МАЗИ.

7. Пропавший глаз. Так прошел год, церковный год, в беспрестанном отправлении медицинской службы, весьма напоминающей духовную. Не зря крестьяне называют своего врача БАТЮШКОЙ.

* * *

Теперь прочитаем те же рассказы как мистическую историю революции в семи главах.

1. Полотенце с петухом.

ЛЕВОЙ НОГИ, СОБСТВЕННО, НЕ БЫЛО. НАЧИНАЯ ОТ РАЗДРОБЛЕННОГО КОЛЕНА, ЛЕЖАЛА КРОВАВАЯ РВАНЬ, КРАСНЫЕ МЯТЫЕ МЫШЦЫ И ОСТРО ВО ВСЕ СТОРОНЫ ТОРЧАЛИ БЕЛЫЕ РАЗДАВЛЕННЫЕ КОСТИ. ПРАВАЯ БЫЛА ПЕРЕЛОМЛЕНА В ГОЛЕНИ ТАК, ЧТО ОБЕ КОСТИ КОНЦАМИ ВЫСКОЧИЛИ НАРУЖУ, ПРОБИВ КОЖУ.

Но так ли выглядела и Россия, попавшая в мялку гражданской войны, где смешались красные мышцы и белые кости? Скажете, слишком вольная ассоциация? Очень даже традиционная. Блоковская. Есенинская. Не то ли приходилось слышать отовсюду о погибающей родине:

...ЕДИНСТВЕННАЯ, ЕДИНСТВЕННАЯ... ЕДИНСТВЕННАЯ! <...> ЗА ЧТО? ЗА ЧТО НАКАЗАНЬЕ?.. ЧЕМ ПРОГНЕВАЛИ?

Она не умерла. Что это было – чудо?

КАК МОЖЕТ ЖИТЬ ПОЛУТРУП? <...>

«ПЮЧЕМУ ОН НЕ УМИРАЕТ?..» <...>

- ЖИВА?

- ЖИВА... <...>

- ЖИВЕТ...

Она не умерла, умиравшая, но осталась калекой. И это была только первая глава русской истории новейшего времени.

2. Крещение поворотом. Глава вторая – рождение «новой» России.

...НА КРОВАТИ, УКРЫТАЯ ОДЕЯЛОМ ДО ПОДБОРОДКА, ЛЕЖАЛА МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА. ЛИЦО ЕЕ БЫЛО ИСКАЖЕНО БОЛЕЗНЕННОЙ ГРИМАСОЙ, А НАМОКШИЕ ПРЯДИ ВОЛОС ПРИЛИПЛИ КО ЛБУ. <...>

ФЕЛЬДШЕР, ПРИСЛОНИВШИСЬ К СТЕНЕ, СТОЯЛ В ПОЗЕ НАПОЛЕОНА. <...>

- ПОПЕРЕЧНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ...

Мы видим – автор детально показывает нам – как непросто и небезопасно рождение человека. И возникает мысль, должна возникнуть, если воспринимать все рассказы в единстве: как же невообразимо сложно и ответственно должно быть рождение целого государства!..

Тем более, если роды неправильные, *неблагополучные*. Если плод лежит не вдоль, как положено, а *поперек*. Что же делать тогда?

А вот что:

...ВВЕСТИ ОДНУ РУКУ ВНУТРЬ, ДРУГОЙ РУКОЙ СНАРУЖИ ПОМОГАТЬ ПОВОРОТУ И, ПОЛАГАЯСЬ НЕ НА КНИГИ, А НА ЧУВСТВО МЕРЫ, БЕЗ КОТОРОГО ВРАЧ НИКУДА НЕ ГОДИТСЯ, ОСТОРОЖНО, НО НАСТОЙЧИВО НИЗВЕСТИ ОДНУ НОЖКУ И ЗА НЕЕ ИЗВЛЕЧЬ МЛАДЕНЦА.

Разумеется, для этого нужен опытный и мудрый политик, который, имея СОВЕРШЕННО ОПРЕДЕЛЕННЫЙ И ТВЕРДЫЙ ПЛАН, был бы СПОКОЕН И ОСТОРОЖЕН И В ТО ЖЕ ВРЕМЯ БЕЗГРАНИЧНО РЕШИТЕЛЕН, НЕТРУСЛИВ.

Суть этого плана – *поворот*. Если младенец лежит неправильно, задача должна заключаться в том, чтобы повернуть его в нормальное, естественное положение. На это должна быть направлена как *внутренняя*, так и *внешняя* политика.

В то время, когда печатался рассказ «Крещение поворотом», такой поворот уже был произведен в стране советской и получил наименование «новой экономической политики». Булгаков явно был среди ее сторонников, она отвечала его представлениям об эволюционном, естественном развитии мира и общества.

Принимая роды, Юный врач уподоблялся первому руководителю новорожденного государства, новому *Владимиру-крестителю*. В следующей главе он пробует на себе роль другого вождя. Следующий рассказ, напомним, называется «*Стальное горло*».

3. Стальное горло. Страна немного подросла, да вот беда – снова умирает. Это девочка лет трех, невинной красоты.

С ЧЕМ БЫ ЕЕ СРАВНИТЬ? ТОЛЬКО НА КОНФЕТНЫХ КОРОБКАХ РИСУЮТ ТАКИХ ДЕТЕЙ – ВОЛОСЫ САМИ ОТ ПРИРОДЫ ВЫЮТСЯ В КРУПНЫЕ КОЛЬЦА ЦВЕТА СПЕЛОЙ РЖИ. ГЛАЗА СИНИЕ, ГРОМАДНЕЙШИЕ, ЩЕКИ КУКОЛЬНЫЕ. АНГЕЛОВ ТАК РИСОВАЛИ. НО ТОЛЬКО СТРАННАЯ МУТЬ ГНЕЗДИЛАСЬ НА ДНЕ ЕЕ ГЛАЗ...

Пока Юный врач обследует девочку, ее разглядывает и Писатель. Вот она какая... Куколка. Ангелочек... Но долго любоваться некогда, надо что-то делать, действовать. И вдруг...

ДЕВОЧКА ВДРУГ ВЫДОХНУЛА И ПЛЮНУЛА МНЕ В ЛИЦО...

Да, так и было... Но больной есть больной. Эмоции прочь, за дело, товарищи!..

ОНА, ГОЛЕНЬКАЯ, СИДЕЛА НА СТОЛЕ И БЕЗЗВУЧНО ПЛАКАЛА. ЕЕ ПОВАЛИЛИ НА СТОЛ, ПРИЖАЛИ, ГОРЛО ЕЕ ВЫМЫЛИ, СМАЗАЛИ ЙОДОМ, И Я ВЗЯЛ НОЖ.

Жестоко? Жутко? Но девочка осталась жива. Жива, но безголоса – как и предупреждал Юный Врач:

- БУДЬ ПОСПОКОЙНЕЕ. ЖИВА. БУДЕТ, НАДЕЮСЬ, ЖИВА. ТОЛЬКО, ПОКА ТРУБКУ НЕ ВЫНЕМ, НИ СЛОВА НЕ БУДЕТ ГОВОРИТЬ, ТАК НЕ БОЙТЕСЬ.

Сталинскую трубку из горла России вынули уже после смерти писателя.

4. Вьюга. В рассказе «Вьюга» революционные аллюзии становятся явными. Их нельзя было не заметить. И их заметили. Булгаков не пытается быть оригинальным, он описывает свою эпоху такую, какой она увиделась и ему, и его современникам – Блоку, Пастернаку, Пильняку...: метелью, вьюгой, бураном.

Эпиграф из Пушкина в этом контексте оказывается проникновенной характеристикой двойственности («амбивалентности») революции:

То, как зверь, она завоет,

То заплачет, как дитя

(Пушкин)

Заметим, именно так, в тех же образах, воспринимал революцию ее главный певец – Маяковский:

О, звериная!

О, детская!

(«Ода революции»)

Сам же рассказ воспроизводит ситуацию из пушкинской «Капитанской дочки», ту самую, которая – только более развернуто и многопланово – воспроизводится и в другом произведении Булгакова, «Белой гвардии», на что прямо указывает эпиграф к роману:

«Пошел легкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.

– Ну, барин, – закричал ямщик, – беда! Буран!»

Говоря кратко, рассказ и роман повествуют, в сущности, об одном: о людях, которые сбились с пути. О стране, которая сбилась с пути. Вызываемый в памяти пушкинский текст является дешифратором: чтение рассказа и романа сквозь пушкинскую образность проясняет их неявные смыслы, как исторические, так и политические. При таком прочтении поражает символическое ясновидение Пушкина. Он увидел и пересказал, как все будет: ни «барин», ни «ямщик» не смогут ничего предпринять для своего спасения, и тогда из метельной тьмы явится их спаситель – «Вожатый» (т.е. *вождь*).

Булгакова, очевидца свершившегося, не устраивает такой вариант спасения. Он предлагает свой:

- ЭТО – МАЛОДУШИЕ... – ПРОБОРМОТАЛ Я СКВОЗЬ ЗУБЫ. И БУРНАЯ ЭНЕРГИЯ ВОЗНИКЛА ВО МНЕ.

- ВОТ ЧТО, ДЯДЯ, – ЗАГОВОРИЛ Я, ЧУВСТВУЯ, ЧТО У МЕНЯ СТЫНУТ ЗУБЫ, – УНЫНИЮ ТУТ ПРЕДАТЬСЯ НЕЛЬЗЯ, А ТО МЫ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ПРОПАДЕМ, К ЧЕРТЯМ. ОНИ НЕМНОЖКО ПОСТОЯЛИ, ОТДОХНУЛИ, НАДО ДАЛЬШЕ ДВИГАТЬСЯ. ВЫ ИДИТЕ, БЕРИТЕ ПЕРЕДНЮЮ ЛОШАДЬ ПОД УЗДЦЫ, А Я БУДУ ПРАВИТЬ. НАДО ВЫЛЕЗАТЬ, А ТО НАС ЗАМЕТЕТ.

Внимательный читатель и здесь заметит переключку с романом, с голосами авторитетных для автора героев, учителей духовности и нравственности:

- УНЫНИЯ ДОПУСКАТЬ НЕЛЬЗЯ... (отец Александр, гл. 1).

-...БГОСЬТЕ ГЕГОЙСТВОВАТЬ, К ЧЕГТЯМ... (полковник Най-Турс, гл. 11).

Вьюга и тьма – вот главные симптомы революционного времени, названные и описанные доктором Булгаковым. «Вьюга», допустим, это некая грозная историческая стихия, захватившая в свои потоки судьбы отдельных людей, их семей, целые классы и народы. А вот что такое «тьма» – об этом в следующем рассказе, названном «Тьма египетская».

5. Тьма египетская. Как известно, выражение это восходит к библейскому тексту: «И сказал Господь Моисею: простри руку твою к небу, и будет тьма на земле Египетской, осязаемая тьма. Моисей простер руку к небу, и была густая тьма по всей земле Египетской три дня; не видели друг друга, и никто не вставал с места своего три дня; у всех же сынов Израилевых был свет в жилищах их» (Исход, 10, 21-23).

Можно понять так: «тьма египетская» – это некое общенациональное помрачение, охватывающее всех, кто не причастен к свету истины.

В рассказе четверо причастных: Юный Врач, фельдшер и две акушерки. Собравшись отметить день рождения доктора, они – при свете зеленой лампы – говорят о тьме – о тьме народного невежества.

У Булгакова, как известно, день рождения в мае, а не 17 декабря, как у доктора, но, во-первых, нужен повод собрать персонажей не за работой и поговорить не о деле, а во-вторых, для подобных разговоров нужны соответствующие декорации: русская, декабрьская вьюга и тьма за окном, а в комнате – пылающая печь и свет лампы.

Из рассказов, похожих на анекдоты, возникает узнаваемый гоголевский образ *народа*, социальная черта которого, по Булгакову, – *темнота*. Соответственно определяются функции тех, кто не обделен светом:

«НУ, НЕТ, – РАЗДУМЫВАЛ Я, – Я БУДУ БОРОТЬСЯ С ЕГИПЕТСКОЙ ТЬМОЙ РОВНО СТОЛЬКО, СКОЛЬКО СУДЬБА ПРОДЕРЖИТ МЕНЯ ЗДЕСЬ, В ГЛУШИ...»

Тьма народная – вот, по Булгакову, основная причина социальных болезней, национальная беда, которая может закончиться национальной катастрофой. Тьма охватила все области жизни, все уровни, включая и самые высокие. Только кое-где, в рассеянных во тьме жилищах еще горит свет и тьма не объяла его. Это свет понимания, *интеллигенции* – «лучшего слоя» общества, как считал писатель [1, т.5, с.447] и с которым связывал свои надежды.

Но не сгущает ли Булгаков тьму? Разве не может такого случиться, что однажды какой-нибудь «человек из народа», оказавшийся на вершине власти, изменит отношение к интеллигенции – и тьма начнет рассеиваться?

Отчего же, может. В рассказе как раз такой случай и описан: *интеллигентный мельник*, который выглядит исключением из правил, но, как выясняется, лишь подтверждает сделанные выводы.

Если это предвещение, то исполнено оно в излюбленной аллегорически-антитегической манере Булгакова (вспомним: «Белую гвардию» он переименовывает в «Черный снег», себя – блондина – изображает черным, «как жуку», Маяковского – маленьким, лысеньким и т.п.). Вот и здесь гря-

дуций правитель является в белой пыли, тогда как в действительности он явится в черной пыли, ибо будет не мельник, но угольщик. И в фамилии героя, как обычно у Булгакова, совпадает только несколько букв, зато таких, которые делают ее говорящей: *Худов*.

«НЕТ, ЭТО ПОИСТИНЕ СВЕТЛЫЙ ЛУЧ ВО ТЬМЕ!»

Да, это был небывалый случай в истории советского государства: его глава стал прислушиваться к голосам интеллигенции. И согласился даже последовать ее рецептам.

Вот он, рецепт:

«Chinini pur. 0,5 D.T. dos.N10 S. Мельнику Худову по 1 порошку в полночь».

Хинин, конечно, очень горькое лекарство, но чего не сделаешь ради исцеления. Как говорится, лучше горькая правда... И вот, ровно в полночь, бывший шахтер Хрущев Никита Сергеевич выступает с докладом на закрытом заседании Политбюро. Какой эффект и какие последствия произвел этот доклад – хорошо известно.

Стране вдруг стало плохо. Для многих крушение иллюзий стало жизненной катастрофой. Были и такие, кто уходил из жизни. ЧТО-О?! ПОМИРАЕТ? КАК ЭТО ТАК ПОМИРАЕТ?! Оказывается, и от правды, если ее слишком много, можно умереть.

- ДА, ДУМАЮ, ЧТО ВАЛАНДАТЬСЯ С ВАМИ ПО ОДНОМУ ПОРОШОЧКУ? СРАЗУ ПРИНЯЛ – И ДЕЛУ КОНЕЦ.

6. Звездная сыпь. А дальше что? А дальше остается разгадать смысл рассказа, почему-то запрещенного в 60-70-е годы – «Звездная сыпь». Интересно, кто же этот правитель, усыпанный звездами?*

7. Пропавший глаз. Да, и последнее. В рассказе, похожем на эпилог, «Пропавший глаз», подводящем итоги жизни и работы в селе Мурьино, мы читаем с облегчением, что пришло время, когда зима закончилась, и была весна, и в СВЕТЛОМ АПРЕЛЕ были роды, и родился на свет младенец мужского пола, живой.

* Кроме этого неожиданно возникающего профетического квазиобраза, «звездная сыпь» в рассказе Булгакова вызывает и более доказательные ассоциации, тоже историко-политические, но ретроспективные – через автореминисценции с романом «Белая гвардия», где «французская болезнь», которой болеют герои, прочитывается и как эпидемия революционности, распространившаяся по миру со времен Французской революции [см.: 5, с.323-325].

* * *

В заключение остается ответить на вопрос: насколько были осознаваемы автором его догадки, было ли у него конкретное намерение угадать исторический ход вещей, смену правителей и т.д.? Может, и было. С.Ермолинский вспоминает, как мистифицировал его Булгаков, читая описание Сталина, найденное им в сочинениях Салтыкова-Щедрина, и как при этом завистливо вздыхал: «Эх, классики, классики!» [6, с.95-96].

Но для «мистического писателя», равно как и для «мистического читателя», этот вопрос, разумеется, не принципиален. Узнав о наших наблюдениях, Булгаков мог бы, как и его герой, просто воскликнуть: О, КАК Я УГАДАЛ! О, КАК Я ВСЕ УГАДАЛ!

Цитированная литература

1. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1992.
2. Эткинд Е. Об эфемерном и вечном в поэтике Булгакова (Записки юного врача) // Atti del convegno «Michail Bulgakov». – Milano, 1985.
3. Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. – М., 1991. – №5.
4. Афанасьев А.Н. Древо жизни. – М., 1982.
5. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2001.
6. Ермолинский С. Драматические сочинения. – М., 1982.

Анотація

У статті аналізується криптографія оповідань М.О.Булгакова «Записки юного лікаря». Розглянуто підтекстуальні співвідношення ритуально-містичних та історико-профетичних аспектів.

Annotation

This article deals with the analysis of the cryptography in the start stories «The Notes of the young physician» by M.A.Bulgakov. The implication ratios of ritual-mystic and history-prophetic aspects are considered.

Статья поступила в редакцию 10.12.2001

Статья надійшла до редакції 10.12.2001

ГРА В КАРНАВАЛІ В «РЕКРЕАЦІЯХ» Ю.АНДРУХОВИЧА

Сучасна літературна критика вважає Ю.Андруховича вже хрестоматійним українським постмодерністом, а найбільш епатажним з традиційно-обивательського погляду – його роман «Рекреації». Перші читачі «сприйняли твір як поганьблення святощів, повалення системи цінностей, знущання над мовою» [1, с.13]. Трохи згодом обговорення твору про молодих українських поетів звільняється від негативно-оцінного напорування, увагу дослідників привертає авторське осмислення перехідної ситуації, пов'язаної з формуванням постколоніального світогляду українського суспільства на початку 90-х років.

Зображення амбівалентності реальної дійсності, розгубленості індивіда, його пошуків можливостей існування в абсурдному світі підкоряється в романі законам карнавалізації. Карнавалізація «Рекреацій» має настільки очевидний, зовнішній характер, що згадування про цю рису романного світу стало загальним місцем для всіх дослідників твору. Т.Гундорова підкреслює основну мету автора – відверте пародіювання бахтінського «діалогізму» й через це створення образу оновленої постколоніальної України [2, с.80]. Подібної думки дотримується і М.Павлишин: «Центральна подія повісті – Свято Воскресаючого Духу – наповнена саме тими прийомами, що їх Бахтін <...> розглядає як ознаки карнавального» [3, с.239]. З карнавальної точки зору також розглядаються «прозори» прізвиська героїв роману (Мартофляк, Штундера, Немирич, Мацапура), численні цитати, посилання, різновиди мовних практик, ігрові прийоми оповіді. Серед найвідоміших літературних джерел роману називають твори І.Котляревського, М.Гоголя, М.Булгакова, А.Шаміссо, Е.Хемінгуей.

Але на наш погляд, інтерпретація роману у вузькому «пародійному» напрямку оминає інші, не менш важливі, його смислові вимірювання. Як відомо, М.Бахтін попереджав: «Карнавалізація – це не зовнішня та нерухома схема, що накладається на готовий зміст, а незвичайно гнучка форма художнього бачення, своєрідний евристичний принцип, який дозволяє відкривати нове та ще невидане» [4, с.194]. Невичерпаність цієї форми, а не окремі її риси та ознаки, використовує Ю.Андрухович, створюючи художній світ свого роману. Тому фантазмагоричне дійство, невід'ємно пов'язане з простором неіснуючого міста Чортополя, лише імітує (і навіть не пародіює) справжнє карнавальне свято – при загальній спільності між ними існують суттєві розбіжності. Так, С.Костирко слушно говорить, що читачеві доводиться спостерігати «не карнавал, а воїнський танок» [5, с.246]. Яки-

мось чином карнавал перетворюється в романі на свою протилежність, на так званий «псевдокарнавал», коли починають діяти не закони карнавального життя, а індивідуально-авторські правила постмодерністської гри в карнавал. Гра в карнавал автора та персонажів-творців поступово руйнує сам дух справжньої святковості, веселості, свободи завдяки своїй універсальності, здатності поглинати весь навколишній простір, все брати під сумнів. Розгляданню структури та часопросторових меж інтертекстуального буття псевдокарнавалу в «Рекреаціях» і присвячена дана стаття.

Ю. Андрухович як автор свого «найбільш» українського прозового твору (на відміну, скажімо, від «Перверзії») не мав великої потреби в запозичанні західних постмодерністських стратегій, хоча критики завжди підкреслюють його прихильність до європейської культурної спадщини. Постмодерністська гра сучасного автора продовжує традиції давньоукраїнської культури. Визначаючи її особливості, В.Скуратівський писав про виразне розпарування давньоукраїнської культури на два різномірних і різноскладових масиви: «на фольклорні світи, чії ідеї, образи, жанри проростали в міфопоетичні безодні давньослов'янської свідомості й побуту, і на вишукану шкільну премудрість <...>, на схоластично-аристотеліанську ученість» [6, с.152]. Йдеться, таким чином, про напружений двосвіт, зіткнення різних ідеологічних полюсів у межах єдиної національної культури. Цей двосвіт моделюється авторською грою, яка відтворює взаємодію, точніше, проникання казково-фантастичного в «серйозні» міфи радянської дійсності. Тобто події «Рекреацій» повинні буквально реалізувати популярний лозунг радянських часів про казку, яку треба втілити в життя.

Казковий мотив подорожі як наближення до певної цілі – провідний в даному творі. Роман починається з трьох (символічне число) доріг, які ведуть до Чортополя, місця зустрічі головних учасників псевдокарнавалу. Першим серед них з'являється Хомський, чи Хома, рок-зірка, поет і музикант, вперше запрошений до Чортополя. Використовуючи форму оповіді від другої особи, автор зображує сприйняття подорожі героя «зсередини» його свідомості. Для Хомського Чортопіль природно вписаний в ряд реально-географічних топонімів: Ленінград, Львів, Відень, Канада. Складнішим для нього виявляється визначення статусу міста – центр, «духовна Мекка» з великою притягальною силою для численних паломників або провінційне містечко десь у Карпатах? Така суперечливість географічного положення, ідеологічної ролі Чортополя закладена в самій його назві: місто Чорта. Інфернальний вимір протягом оповідання постійно втручається в життя героїв, але серйозно нікому не зашкоджує, оскільки конкретні носії зла мають казкову природу.

Цікаво, що і Хомський, і Марта, дружина великого поета Маргофляка, змушені вести внутрішній монолог під час подорожі до Чортополя. Спроби Хомського налагодити в поїзді стосунки з іншими пасажирами, установити фа-

мільярний контакт зазнають поразки. Невдалий флірт з незнайомою молодого жінкою у вбиральні вагону закінчується повним мовчанням: «більше ви не промовили одне одному ані слова» [7, с.35]. Також неможливе спілкування Марти зі своїм чоловіком, хоча і з другої причини: «Мартофляк задрімав коло мене, як дитина, – сопе потишеньку собі в кошыку бороду» [7, с.38].

Перший діалог в романі відбувається між «дзеркальними героями» – українськими поетами Грицем та Юрком, з одного боку, і чортом, доктором медицини зі Швайцарії Попелем, з другого боку. Те, що важко удається в буденному світі, з легкістю виникає на третій дорозі, де сходяться казкове і звичайне. Фантастичний крайслер-імперіал доктора Попеля сміливо обганяє увесь «совдепівський автопотік», щоб першим прибути на свято. На цій дорозі припиняється дія буденних законів, та інша, диявольська логіка впливає на події. Як пояснити, чому «Гриць Штундера і Юрко Немирич уже майже годину простояли голосуючи коло дороги на виїзді з Коломиї, але жодне падло не хотіло спинятися й підбирати їх, хоча всі тримали курс на Чортопіль» [7, с.42]? І чому саме чорт запросив їх сідати в свій розкішний автомобіль? Фантастичне в цьому епізоді набуває граничної буденності, але ілюзія повного перетворення обманлива. Тому пізніше і знов «випадково» станеться ще одна зустріч чорта з Юрком Немиричем.

Мотиви, пов'язані з доктором Попелем, традиційно співвідносять з персонажами М.Булгакова. «Гриць з Юрком Немиричем, – помічає О.Гнатюк, – нагадують пару, неперевершену у своєму нахабстві – Коров'яова і Бегемота з роману Булгакова «Майстер і Маргарита» [1, с.15]. М.Павлишин звертає увагу на схожість одягу Попеля і Воланда, особливостей їхньої мови, манери мовлення, догоджання улюбленою маркою сигарет своїм співрозмовникам [3, с.248]. Безумовно, явні підстави для такого зіставлення є, однак слід уточнити характер відносин між двома текстами. Основна функція алузії на відомий булгаківський твір полягає в актуалізації читачького досвіду щодо можливих варіантів спілкування людей з нечистою силою: тут має значення місце зустрічі (фантастичне, на «території» по той бік звичайного світу, або реальне, буденне); на чиєму боці перевага, хто відчуває свою поразку; мета зустрічі, її наслідки.

В романі Ю.Андруховича герої-бешкетники Гриць та Юрко відверто забавляються, легкодумно жартують, мало поважаючи свого освіченого співрозмовника. Їх невимушена бесіда насичена посиланнями на представників західної високої культури: Фрейда/Фройда, Г.Гессе, Юнга, Джойса. Завдяки зіткненню «літературної мови» й жаргонної лексики молодих поетів, до речі, не зрозумілої Попелю, «високе» спрощується, принижується до рівня звичайної позначки, позбавленої змістового навантаження. «Стереотипна, семантично й емоційно спустошена словесна псевдореальність, – на думку Л.Ставицької, – стала визначальною не тільки для офіціозу, а й

для приватного спілкування» [8, с.55]. Брак порозуміння Юрка та Гриць повертають собі на користь, з легкістю одержуючи від щедрого Попеля і сигарети, і «десять доларів», і пиво, і смачні канапки з шинкою, і обіднянку зробити запрошення до Америки. На відміну від наївного доктора медицини зі Швейцарії, булгаківський Воланд цілком володіє ситуацією, а нестачність та ніяковість відчували його випадкові співрозмовники Берліоз і Бездомний. Викликає певні сумніви й іноземність Попеля: він має родичів у Львові та Чортополі, де проминули його дитячі роки. Мова доктора, скоріше, – це не мова чужинця, а мова старшого покоління, мова вихованої людини. Сміх молодих поетів викликають чемні манери Попеля, трохи сентиментальні спогади старого про дитинство, першу закоханість, його бажання робити ласку і т.п., тому що все це, з їх точки зору, належить до іншої, шгучно створеної сфери буття. На рівні вагомій переваги «дзеркальних героїв» над чортом виникає, таким чином, асоціативний зв'язок з «Вечорами ...» М.Гоголя. Так само, як і Гоголь, Андрухович інколи зображує «дружне співробітництво та веселе суперництво людей та демонів» [6, с.155], яке має початок у фольклорній казковій традиції.

Крім того, в «Рекреаціях» чітко підкреслена відсутність принципового розрізнення між людьми та чортом. На питання Юрка про вік старого Попеля той відповідає: «Я не є молодий, і не є старий, хлопці. Я вічний. Як, зрештою, і ви» [7, с.46]. Герої, навколишній світ, словесна реальність дійсно вічні через свої необмежені перетворення, метаморфози, модифікації в різних контекстах.

Всі три дороги приводять учасників майбутнього псевдокарнавального дійства до центральної площі Ринок. Роль провідника героїв по лабіринтах нічного святкового міста виконує «свинський бльондин» Білінкевич, починаючи з адового підземелля. В казковий світ герої можуть потрапити за допомогою як чорта, так і «інструктора Чортопільського міськкому комсомолу, члена ОРГКОМПТЕТУ» [7, с.46]. Саме тут, на дні пивнички «Під оселедцем», була оголошена програма Свята Воскресаючого Духу – яскравіший взірець пародії на різноманітні фестивалі, «тижні культури» та їм подібні заходи радянської доби. Автор вживає характерну лексику, стилістичні прийоми, обігрує мовні стереотипи – «чорні сили зла і реакції», «славні Батьки», «неподільний порив творення і будування», «наша багатостраждальна історія» і т.д. Карнавальні мезальянси здобувають вираження у гротескному поєднанні типу запропонованого заходу й місця його проведення. Так, для демонстрації фільму «Еманюель-4» обрано приміщення офіційного кінотеатру «Росія», а науково-теоретична конференція «Свято, яке завжди з нами» відбудеться в залі засідань міськкому Компартії України [7, с.48-49]. Автор навмисно перебільшує роль Свята Воскресаючого Духу, гіперболізує мету чортопільського шоу – «перемога над Смертю», досягаючи комічного ефекту. Повернути та відродити справжній

дух козацьких рекреацій сьогодні неможливо з причини двохсотлітнього панування протилежних (тобто офіційних, «серйозних») ідеологічних настанов. Один із пляхів їх деконструкції полягає у зіткненні старого змісту з новим контекстом, який би ясно висвітлив його смислову порожнечу. В даному випадку автор зберігає тільки зовнішню форму проспекту офіційного свята – від патетичного звернення на початку до щирої вдячності спонсорам наприкінці, але наповнює її немотивованим, випадковим щодо формам, змістом. Абсурдність такого механічного поєднання відчувається і героями роману, і читачами.

Казковий простір адового підземелля пиварні оберігає спільність поетів (до речі, вона існує лише в його межах), псевдокарнавальна дійсність прирікає героїв-прибульців із різних міст на самотність та відчуженість. Згідно з логікою цього багатовимірного світу Білінкевичу призначена єдина роль провідника, і навіть невинні спроби імпровізації або порушення встановлених правил гри (з його боку) викликають обурення товариства друзів. Спочатку їх дратують недоречні питання Білінкевича про знайомих письменників, потім невдала ідея запросити до столу короля рекету Петю й нарешті звертання до Мартофляка на «ти», інакше кажучи, чужинність офіційної особи в фамільярному середовищі має непереборний характер. Хомський радить юному комсомольцеві «поводити себе так, наче тебе тут немає» [7, с.56], а Гриць відверто натякає на причетність непривабливого юнака до КДБ. Останнє важко заперечити, тому що підозрюваний не відчуває гри слів, коли безкінця нагадує: «я член ОРГКОМПЕТУ». Довго очікуване звільнення від настирливої опіки «свинського блондина», «кагебіста», «комсомольського хлопчика» в єдиній особі здійснюється в душі пригодницького роману: паралізованого сном Білінкевича скидають в багажник автомобіля доктора Попеля. Таким чудесним і водночас небезпечним був «перехід» Білінкевича в іншу зону, своєрідний «верх» відносно до «низу» казкового пекла пивнички та ресторану.

Отже, казкові елементи в романі «Рекреації» виконують постмодерністську функцію деміфологізуючого контексту та ігрового відтворення ілюзії чогось справжнього, упорядкованого. Казковість перетворює ідеологічні міфи, відносини, символи на матеріал для іронічної мовної гри. Проводячи паралель між химерністю блукань героїв роману і задумом воскресити вільний національний Дух, автор відмовляється від пошуків будь-якої одностайної істини. В казковому вимірі романного світу всі події підпорядковуються традиційній логіці «добраго кінця»: герої добрались-таки до Чортополя, уникли кари з боку короля рекету Петі, читали одне одному вірші, спілкувались, згадували друзів і т.д.

На жаль, дія доброї казки обмежена часом, о дванадцятій товариство поетів поглинає хаос псевдокарнавалу. «І ви безсили щось тут казати, щось

тут змінити – ходите колами, як сомнамбули, і в кожного своя планета, і кожен піде своїм шляхом, хоч ви цілком широко прагнули бути тільки разом і не робити дурниць» [7, с.71]. Слід зауважити, що в цій часопросторовій зоні не працюють і її власні правила гри, точніше, вони існують незалежно від життя головних учасників Свята. Дійсно, кожен герой пішов своїм шляхом, мав своє власне випробування, не торкнувшись жодного з одинадцяти пунктів запропонованої ОРГКОМПЕТОМ програми. Втрата діалогічної спільності зумовлює появу дечого «самодостатнього та глибоко байдужого до конкретного буття окремої людської особини» [9, с.284]. Але це протиставлення казка / псевдокарнавал також відносне: казка не є моделлю ідеального буття, а псевдокарнавал не завжди демонструє абсолютний негатив. Автор розігрує різні сценарії (частіше визнавано літературні) вільної поведінки людини та водночас і вільного поводження з людиною, ігрового ставлення до кожного, хто опинився після дванадцятої на відомій площі Ринок у Чортополі.

Оповідь про початок Свята Воскресаючого Духу, а також сюжет Юрка Немирича закріплюють інтертекстуальні зв'язки роману з «Вечорами...» М.Гоголя. У Гоголя багатоголосий Сорочинський ярмарок порівнюється з водоспадом, з природною стихією: «весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит. Шум, брань, мычание, бляение, рев – все сливается в один нестройный говор» [10, с.68-69]. Домінуюча риса сприйняття «зсередины» святкового дійства в обох авторів – сприйняття через звуки, а вже потім через яскраві кольори. Карнавальну площу в «Рекреаціях» озвучено гуркотом барабанів та тулумбасів, сурм та ріжків, арф та гуслей, цимбал дзвінких та цимбал гучних [7, с.68].

Зовнішня близькість творів на рівні окремих мотивів ще більш виразно підкреслює принципові відмінності часопросторової семантики: день / ніч; реальне містечко Сорочинці / неіснуюче місто Чортопіль. Святковий настрій Сорочинського ярмарку природно стихає під кінець, а в Чортополі, в самий розпал карнавалу, герої відсторонені од грандіозної процесії ряджених, од загальної веселості, бо «щось усередині чинить опір» [7, с.70]. Свято, заповідяне режисером-постановником Мацапурою, здається, не для них (хоча всі вони одержали запрошення), щось, чому не має конкретної назви, дозволяє їм лише відчужено спостерігати, а не переживати, привабливий та недоступний святковий настрій. Таким чином, фантазмагоричне дійство майже за одну годину набуває буденності, навіть ворожості, позбавляється загадковості й тасмності. «Свято ходить по вас ногами» – метафора, яка матеріалізує тяжкість карнавалізованого буття, нібито фізично відчуту головними героями.

Хаотичний простір центральної площі міцно утримує всіх у своїх межах. Автор так зазначив характер посування друзів під час Свята – «ходити кола-

ми». Кружний шлях ілюзорно відокремлює короточасну спільність поетів і розчленовану реальність псевдокарнавалу, де в єдиному потоці перемішані Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Гетьмани, Панки, Кацапи, Голодранці (у списку більш ста позицій) [7, с.68]. Байдужий перелік осіб, тварин, персонажів міфологій, казок намагається спрофанувати конкретні історично-культурні кола, національні міфи, імперські міфи радянської доби про дружбу народів, не обминаючи її учасників групи «Бу-Ба-Бу», до якої належить сам автор роману. В подіях, зображених Гоголем, приймають участь і чорти, і відьми, і селяни, і чиновники, і Потьомкін, однак поява кожного художньо мотивована, бо в примхливому світі «Вечорів...» «діється містерія єдиного, соборного, цілокупного людства» [6, с.154]. Фігури карнавальної процесії в «Рекреаціях» – об'єкт авторської гри, а їх суто механічне поєднання, часто на підставі лише звукових асоціацій (Павіани, Павликани, Данайці, Нанайці, Мавки, Мавпи, Самураї, Дармограї) є елементом мовної гри, пародійним втіленням карнавальних мезальясів. І оскільки головні герої добровільно сходять зі свого кружного шляху, бажаючи відчутти святкову атмосферу, вони закономірно потрапляють до чужої гри з невідомими правилами або зовсім без будь-яких правил.

Напевно, має значення, що першим піддається спокусі Великий Поет, «надія української поезії» Мартофляк, фактично зрадник своїх друзів і жінки. Його приваблює роль пророка для молодого покоління, можливість відверто висловлювати свої думки та сумніви про майбутнє України. Початок патетичної промови Мартофляка аллюзійно співвідноситься з Нагірною проповіддю, закінчення нагадує центон, тим самим поет продемонстрував слухачам вільне володіння як різноманітними мовними практиками, так і поширеними деконструктивними підходами. Наприклад, слова-складові елементи відомого висловлювання-формули герої ототожнює зі знаками-доданками в математичній дії складання. Граючи спорожнілими словами-знаками, він переставляє «музику» та «архітектуру» («Музика – це рухома архітектура»), «силу» та «єдність» («В силі – єдність народу»), «слово» та «свободу» («Ця солодка свобода – Слово») [7, с.75]. Далі карнавальна пригода самотнього Мартофляка приводить його до ліжка повії Марти. Героїні-двійники повія і жінка поета не випадково мають однакові імена, схожі жіночі долі, переживають однакові події під час святкової ночі. Грайливе ставлення до слова, до мови проникає і в реальне життя окремих людей, тому для Мартофляка в Чортополі не має значення, яка Марта поруч з ним.

Сюжет мартофлякової пригоди, вважає М.Павлишин, служить в романі карнальному коронуванню / декоронуванню [3, с.243]. Але навряд тут відбувається дійсне коронування та його зворотній процес: міф про Великого Поета (його місію і роль в сучасному суспільстві) є головним аспектом осміяння в «Рекреаціях». Читач дізнається про особисте життя «надії української

поэзії», стосунки з Мартою, друзями, про схильність до алкоголю та дівчат – про все, крім поезії героя. Культурний міф виявляється такою ж порожньою формою, звичайною грою в слова, як і промова Мартофляка. Отже, в розвинуванні некоронованої постаті немає ніякої потреби.

Наступним поетом, якому «захотілося бути іншим», став Гриць Штундера. Якщо Мартофляка було покликано до святкового хаосу, то Гриць змушує себе сам покинути товариство, наче підкоряючись чужій волі. Подорож героя в історичне минуле потребувала, по-перше, безглузлого й випадкового зовнішнього перевтілення. В урочище Сільце коло Чортополя Гриць потрапив в однострії старшини УГА і з козацьким оселедцем. По-друге, автор пускає в хід мотив водного простору як межі двох світів – «живого» та «мертвого». Згідно з міфологічними уявленнями, світ «мертвих» починається на другому березі чортопільської Річки, подолання якої є необхідною умовою переходу в інший простір. Для героя це ліс поблизу батькового села, де під кожним деревом лежали убиті, жертви радянського терору... Фантастична ніч розкриває таємниці минулого, глибоко поховані під будівельним майданом «Центр міжнародного туризма «Гуцулочка»: «Я здогадувався, що в минулому є якась таємниця, і я чудово розумів, що ми вивезені, бо українці просто так не народжуються в Караганді» [7, с.78]. В святкову стихію тут проникає та частина реального життя, історії гуцулів, яка чинить опір постмодерністському іронічно-грайливому втручання. В лісі, таким чином, Гриць опинився по той бік легковажного карнавального сміху, на жакливому зворотному його боці.

Спостереження над творами українських постмодерністів дають привід Л.Лавринович відзначити сильний етичний струмінь, відчутний також і в «Рекреаціях»: «вітчизняна література <...> дедалі більше усвідомлює набути українцями за останні десятиліття психологічні комплекси й тому не може оминати болісних роздумів (насамперед, про національне виродження), перемежованих зі зневірою і розпачем» [11, с.46]. Авторська гра Ю.Андруховича з комплексом колоніальних понять, символів, міфів не розповсюджується, так би мовити, на все і на всіх, гра псевдокарнавальної реальності припиняється тоді, коли герой свідомо звертається до пошуків сталих основ сучасного амбівалентного буття.

За відомою карнавальною схемою Гриць і Юрко Немирич – двійники за подібністю, «дзеркальні герої». Їх нічні пригоди, правда, в різних вимірах художнього світу, побудовані на зіткненні з минулим. Покинувши Хомського і Марту, Немирич «відійшов у святковий натовп», тобто добровільно відмовився від казкового світу заради псевдокарнавального безглуздя. В цій зоні з першого кроку відчувається дія абсурдної гри: лімузин доктора Попеля «злетів над площею і, трохи покружлявши побіля ратушевої вежі, зник у нічному небі Чортополя», а розмова героя з колишнім приємним співрозмовником Попелем нагадує тепер «діалоги глухих» [7, с.85-86].

Виключно для Немирича створено трагікомічне ігрове випробування – бал сатани на старовинній Віллі з Грифонами, де на нього чекали миттєві увінчання / розвінчання (Немирич – запрошений «славний поет» і той, про кого слуга сказав «лезут тут всякие»), перевтілення (герой переодягається в чорний фрак, гості набувають свого природного вигляду мерців, юна Амальтея виявляється горбатою старою, Попель – сатаною в усій його величі), гра в карти на життя, еротичні спокуси (пані Амальтея). Характерна часопросторова організація місця другої зустрічі молодого поета і чорта. Так, «мініатюрна фортеця» під час нічного прийому уміщує безліч кімнат (подібно до квартири №50 з роману М.Булгакова «Майстер і Маргарита»), її повітря матеріально згущується до стану липкої та кривавої вати, стрибок Юрка з вікна вілли триває «мільйон років» [7, с.96].

Кульмінаційний епізод балу сатани – гра в карти на життя. Як було зазначено вище, цей сюжет збігається з аналогічним у «Зниклій грамоті» М.Гоголя, де іронічне ставлення простодушного героя до хазяїв пекла зумовило його перемогу та подальше пониження нечистої сили. Для людини в утопічному світі Гоголя просто не існувало трагічного в буденному, а саме на принизливо-побутовому рівні сприймаються дідом пекельні чудеса: відьми порівнюються з панночками на ярмарку, чорти – з селянськими хлопцями, їх гральні карти майже не відрізняються від замаслених гадальних карт попівен. Таке природне пояснення незвичайних бісівських істот і подій переміщує фантастичні чудеса в сферу реального життя, доповнюючи їх сміховим аспектом: «На деда, несмотря на весь страх, смех напал» [10, с.140].

Закономірність, яка панує в утопічних стосунках людини й чортовини, зникає в реальності псевдокарнавалу. Випадковість, страх, чужа ворожа гра, поглинають людину, тому Немирич ледве не став жертвою сатани та його гостей-мерців. Спроби героя пожартувати («Я розумію – карнавал, забава, але всі ці ваші ретро-варіанти вже перестають бути навіть смішними, чувачки» [7, с.95]) або знайти логічне пояснення тому, що відбувається на віллі, не досягають цілі. Навіть надійніший метод боротьби проти чортовини в «Вечорах...» – хреститися – в романі Ю.Андруховича втрачає сенс. Пан Попель у чернечій рясі, з жовтим світлом в очах виголосив блюзнірську молитву, його зловісний зовнішній вигляд виразно суперечив абсурдно-комічному змісту промови. Зрозуміла річ, що Юрко, на відміну від героя «Зниклої грамоти», не міг добре орієнтуватися в цій принципово неясній реальності диявольської гри без правил.

Доктора Попеля, одного з цікавіших персонажів літературної демонології, можна назвати головним творцем гри в «Рекреаціях». Безумовно, режисер – постановник П.Мацапура вигадав Свято, його програму, організував прибуття молодих поетів, які мимоволі стали об'єктами псевдокарнавального безглуздя. Чорт – єдиний з учасників Свята, хто не став іграшкою

невідомої стихії. Всюдисущий доктор зі Швейцарії створює свою власну гру на тлі чужої гри П.Мацапури, наприклад, матеріалізує на своєму нічному прийомі деяких персонажів ненаписаної повісті Хомського «Мерзотники», піднімає в повітря лімузин, удається до різноманітних масок і перетілень – від добродія до сатани. Справжні поети відчужені в романі від творчих основ, а фантазія та свобода реалізуються, таким чином, як прояв позалюдської волі. Дійсність балу, де співіснують «живі» (вигадані автором персонажі) і «мертві» (вигадані Хомським і Попелем представники старого габсбурзького світу), розігрується чортом подібно до театралізованої вистави, чіткий водорозділ між різнорідними світами в подвійному ігровому просторі неможливий. «Я бачився з твоїми персонажами! – звертається Немирич до Хомського. – Там була ціла купа мерзотників. Я ледве втік від них!» [7, с.107]. Найімовірніше, що створена гра тут не підмінює / доповнює реальність, вона і є та єдина реальність, яку намагаються разом і поодиноці пізнати герої.

Остання дія псевдокарнавального «дурнуватою свята» – це досить вдала імітація воєнного перевороту. Переодягнені актори молодіжних театрів, запрошені Мацапурою, здійснили непередбачуваний геленінг, під час якого поети знов відчули свою спільність. Але на цей раз їх оточувала не казка, а впізнавана історична ситуація 1917-1991 років: «кончилось ваше время!», «вони захопили все на світі: телеграф, пошту, мости...», «розстріляне відродження» і т.д. Військові дають накази російською мовою, і це також спричиняється до більшої правдоподібності «трагічної» пригоди (до речі, носії російської мови в романі цілковито негативні – король рекету Пєтя, нічний наркоман, військові). Остаточне викриття мацапурино «воєнного» задуму підводить своєрідний підсумок всіх псевдокарнавальних випробувань героїв. Далі, обіцяє режисер-постановник, «тут ще таке буде», і головне, поетам доведеться-таки читати свої вірші. Зображуючи поетів поза звичасними стереотипами, автор іронічно ставиться до суспільної ролі своїх героїв: публічне читання віршів означає для них кінець випробувань, завершує безглуздя Свята чи є його природним продовженням («тут ще таке буде»)?

Отже, створена псевдокарнавальна дійсність в романі має інтертекстуальну природу, є самодостатньою формою багаторівневої гри автора та деяких персонажів-творців. Карнавалізація, казкові мотиви дозволяють розвінчати офіційні формули, символи, ідеологічні міфи радянського минулого як штучне, семаггічно порожнє буття. Однак і новий псевдокарнавальний світ не здатний по-справжньому звільнити людину від впливу невідомої стихійної сили, яка панує в Чоргополі під час Свята Воскресаючого Духу.

Цитована література

1. Гнатюк О. Авантюрный роман і повалення ідолів // Андрухович Ю. Рекреації. Романи. – К., 1997.
2. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання // Сучасність. – 1993. – № 9.
3. Павлишин М. Що перетворюється в «Рекреаціях» Юрія Андруховича? // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К., 1997.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1977.
5. Костырко С. Сетевая литература // Новый мир. – 2000. – № 12.
6. Скуратовский В. Из «Наблюдений над мирами Гоголя» // Новый круг. – 1993. – № 1.
7. Андрухович Ю. Рекреації. Романи. – К., 1997.
8. Ставицька Л. Короткий словник жаргонної лексики (на матеріалі сучасної української літератури) // Слово і час. – 2000. – № 4.
9. Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография. – Екатеринбург, 1997.
10. Гоголь Н. Соч.: В 2 т. – М., 1959. – Том 1. Повести.
11. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? // Слово і час. – 2001. – № 1.

Аннотація

Данная статья посвящена рассмотрению игры автора и персонажей романа Ю. Андруховича «Рекреації» в карнавал, в процессе которой создается новая псевдокарнавальная действительность.

Annotation

This article deals with the consideration of the author's and characters' playing carnival in the novel by Yu. Andrukhovich «Recreation» in the course of which a new pseudocarnival reality is created.

Статья поступила в редакцию 1.09.2001

Статья надійшла до редакції 1.09.2001

**МАЛА БАТЬКІВЩИНА ВЕЛИКОГО ПОЕТИЧНОГО СЕРЦЯ
(ДОНЕЦЬКА ПОЕЗІЯ В.ЧУБЕНКА)**

В історії літератури спостерігалось чимало фактів, які можна було б характеризувати як збіг обставин – чи то хронологічна відстань між народженнями одних відомих митців та смертями інших, чи участь у якійсь знаменній історичній, суспільно-політичній, культурній події кількох відомих осіб одночасно, чи причетність до одних і тих же місць кількох різних художників, чиї життєві і творчі долі нерідко роз'єднані часом.

Знавцям і шанувальникам української літератури добре відомий історичний топонім «Третя Рота». Так на початку ХХ ст. називалося м. Верхнє Луганської обл., в якому пройшли дитинство і юність видатного поета, «українського солов'я» В.Сосюри.

Я багато прожив, бачив безліч держав,
Ночував під чужими широтами,
Але в серці носив лише ту, яку звав
Не інакше, як Третьою Ротою [1, с.11].

Це поетичне зізнання у вірші «Лист до односельця» належить Василю Павловичу Чубенкові, поету, у якого образ Батьківщини асоціюється саме із Третьою Ротою. Можливо, є така земля, яка випромінює особливу енергетику, що сповнює чутливе серце натхненням.

Дух Землі завжди зміцнював українську душу, але ж особливо – душу творця-художника. Отже, не просто антеїзмом, а поетичним антеїзмом спричинене народження художнього слова про рідний край. Першу поетичну збірку В.Чубенка «За живою водою» відкриває вірш «Заспів», присвячений чудодійній силі рідної землі, що є і оберегом, і тою сакральною субстанцією, яка не дає людині розгубитись і зникнути у безкрайому, безмежному світі, а допомагає знайти свій шлях, осяяний добром.

Земля, прамати наших матерів,
Турботливо схиляється над нами.

Плекаючи одвічний той вогонь,
Що є для нас жертвником і храмом,
Котрий для звершень нам готує мить
Від першого і бажаного «Мама,
Щоб згодом на добро благословить,
У світ широкий, відчинивши браму [1, с.8].

Перша частина збірки «За живою водою» просякнута гармонійно-мажорними настроями, що об'єднуються у спокійну радість споглядання незмінно прекрасних рис природного світу і органічності буття в цьому довершеному світі людини.

Поезія «Жива вода» – це лаконічне вираження філософсько-поетичної концепції В.Чубенка.

Савелівко, мій життєдайний краю,
Жива вода в крові твоїй струмить.
Вона – в червоних ягодах шипшини,
В хвилястім шопоті хмільної ковили,
Вона в мені струмкується, коли
Я згадую маленьку Батьківщину [1, с.40].

Ескізно-стримано накреслюючи пейзажну картину рідних місць, поет майже не звертається до традиційно-пейзажних образів тваринно-рослинного світу. Він репрезентує рідний край, керуючись номінативно-означальним принципом. Кілька географічних найменувань утворюють у тексті образ територіально-замкненої, географічно-обмеженої, але духовно-розімкненої цілності, що виходить за межі ества однієї людини і розчиняється у Всесвіті – це образ «маленької Батьківщини». Поет говорить про пантеїстичну єдність природи рідної землі і людини, художньо втілюючи її у смкому фольклорно-метафоричному образі живої води. Жива вода – це поетично-семантичний код творчості В.Чубенка, ключ для знаходження і виявлення вищого надтекстового смислу його поезій, і символ відродження, і оновлення невмирущого національного духу, яким наповнюється душа кожної людини.

«Савелівка», «Сороча балка», «Довжик», «Замулений Якимівський ставок» у поезії «Жива вода» – це координати життєвого шляху, яким прямує особиста людська доля у незорий Всесвіт.

«Савелівка» – точка відліку людського життя у вигляді променя, що пронизує Вічність. «Шлях до них – з моє життя завдовжки» – це наскрізний образ лірики В.Чубенка, який постає у різних просторових іпостасях та часових вимірах.

Поезії В.Чубенка притаманна просторова визначеність, чітка окресленість напрямку руху. Стихія поета – «закурений шлях», «стежинка», «битий шлях», «безмежний простір», «небо», «степ», «дорога», «дистанція»; найорганічніший вияв його ліричного героя – рух: «мчитьсся», «в'їжджає», «злітає», «крокує», «кружляє в шалому герці» через дитинство, юність, із майбутнього в минуле, мотив пavidкоплинної зустрічі – прощання – це поетична формула В.Чубенка у розв'язанні дилеми «людина-час». У художньому світі автора зб.

«За живою водою» ліричний герой вільно визначає напрямок свого шляху, і часто кінцевим пунктом його прибуття є дитинство.

Ні, не від горілки, я хмільний від того,
Що крізь товщу років повернувся в край,
Де моє дитинство, ніжне, босоноге,
В хвилях ковилових відшукало рай... [1, с.39].

Образ живої води імпліцитно наявний у поезії «Хміль», виступає у таких образних інваріантах, як набране «в келих променів вино», як «роса», що зцілює рани, і тоді «заживе, засяє мій козацький рід».

Поезія «Хміль» замкнена одинаковими *I* і останньою *V* строфами, в яких відмінною є лише контекстуальна семантика образу дитинства, позначена онтологічно-функціональним навантаженням. Якщо у *I* строфі «дитинство» є відкривачем «раю», то в останній – набирає ознак константного феномена, виступає «зберігачем раю», а в інших поезіях, зокрема, «Поклик серця», набуває виражально-зображальної конкретики і постає в образі «порогу», «обчовганого дитячими ногами». Образ батьківського порогу – лейтмотив поезії В.Чубенка.

Я падаю думками на поріг,
Обчовганий дитячими ногами.
Поріг, поріг, від тебе сто доріг
І лиш одна до тебе перед нами [1, с.21].

Уявлення стародавніх українців про тривимірність світу (підземний світ – земля – небо) служили універсальною матрицею у характеристиці проявів не тільки духовного, але й матеріального життя.

Світоглядно-філософська тривимірність спроектовувалась і на такий важливий вид діяльності, як будівля житла, де дах асоціювався з небом, власне житло – із землею, а поріг – пограниччя, яке відділяє людський світ від світу потойбічного. Отже, поріг, вшанований багатьма народами, зокрема, стародавніми греками і римлянами, – місце, де перебувають духи предків, отже, концентрується духовна сила роду.

У деяких районах України, зокрема на Гуцульщині, перед обрядом хрещення дитину клали на застелений поріг, можливо, для того, щоб немовля усотувало силу предків-охоронців і стало причетним до традицій батьківського роду. Архетипічна пам'ять поета не випадково вилилась у такі рядки поезії «Ностальгія»:

І серцем кинутись до ніг,
Палким цілунком прикипіти,
Обняти батьківський поріг,
Про котрий спогад сонцеквітний
В житті моєму динамітнім
Ношу, мов дивний оберіг [1, с.28].

«Поріг» є об'єктом, який виступає центром простору, що має сакральну ціннісну значущість для ліричного героя. «Поріг» – точку до розмірів Всесвіту розширюють «сто доріг» поезії «Поклик серця». Образу «ста доріг» протиставляється образ єдиної дороги, що асоціюється із образом індивідуальної людської долі, якій тільки притаманна властивість урівноважити міфопоетичну бінарну опозицію «чужий-свій», «далекий-близький», з'єднати макрокосм із мікркосмом, надати рівної значущості поняттям «великої» і «малої» Батьківщини і, повернувши людину до першовитоків, спрямувати погляд людини на ідеал. Цей ідеал – органічна єдність минулого, теперішнього і майбутнього, єдність людини і світу, здійснення життєвого призначення за законами Добра.

Ідеал як квінтесенція життя вкорінюється у людській душі невмирущими цінностями, що не зраджуються людиною за будь-яких обставин. Концептуально-поетичним підсумком І ч. зб. є поезія «Невмируще». Ремінісценція із «Лісової пісні» Л.Українки у І строфі поезії звучить як одне з найважливіших життєвих переконань поета.

«Я в серці маю те, що не вмирає» – особисте кредо В.Чубенка, який не боїться зла і викликає його на поєдинок у своїй поетичній творчості.

Друга частина збірки за своїми настроями і мотивами становить протилежність першій частині. Як в основі світобудови покладено закон дуальності, так і збірка поезій В.Чубенка свідчить про погляд поета на світ під різними кутами зору. Гордість і радість за «малу Батьківщину», якими просякнуті всі віршові рядки І ч., поєднуються із всенаростаючим болем і сумом за Батьківщину велику.

Не знаю чому і з якою метою
Римуються думи мої з гіркоютою.
Зберуться до купи і тихо голосять,
Похнюпивши голови простоволосі.
І я поряд з ними вмиваюсь сльозою,
Гіркою сльозою з народом-ізгоєм [1, с.44].

У цих рядках визначено тематико-проблематичний аспект другої частини збірки. Поет не занурюється у громадсько-політичні проблеми, не намагається розглянути суспільно-історичні колізії з позиції вузькокорпоративних інтересів. Він ніби підноситься над соціумом, над «поточними» історичними подіями, а прагне осмислити сучасність, виходячи із онтологічних закономірностей. Неможливо говорити про реалії нинішнього повсякдення, спираючись лише на принципи формальної логіки: сьогодення за допомогою здорового глузду не досягти.

Нешевний час, незрозумілий...
Усе розхитано навкруг,
На чорне чомусь кажуть «біле»,
А біле – в дранті із рядюг [1, с.56].

Мислителі доби Бароко вважали, що людська свідомість, розум у традиційному тлумаченні мають депо обмежені можливості. Відповіді на функціональні питання світобудови вони неспроможні. К.Сакович писав, що стан сну є сприятливим для активної роботи мозку й розвитку думок. І.Орновський теж порівнює розумову діяльність зі сновидінням, спростовуючи уявлення про могутність нашої буденної свідомості. Український народ здавна одним зі способів пошуку відповіді на хвилюючі запитання, пізнання майбутнього вважав сон. В уявленні діячів культури українського Бароко сон був плідним часом творчості. Подібно до барокової людини, В.Чубенко звертається у поезії «Сновида» до сну як найбільш органічного стану занурення у багатомірність реальності і прозирає долю своєї країни з багатьох позицій і різних відстаней. «Балансуючи поміж реальністю і сном», ліричний герой поезії шукає найважливішого для людини шляху – шляху до Бога. Отже, сон – це метафорична часо-просторова площина, що означає відстань – дорогу, шлях, міст між логікою та інтуїцією, землею і небом, людиною і Богом.

Укоріненою православною традицією є молитва-клопотання, в якій виявляється піклування про окремих людей, перебіг подій чи про цілу країну. Глибоко віруюча людина в молитовному слові наголошує свою духовну вбогість і безсилля у порівнянні зі всюдисущим виявом волі Господньої і неізнаного Божого милосердя. У контексті барокової культури одночасно співіснують абстрактно-логічні концепти і мова пророчого прозріння і палкої молитви. Архетипи барокової культури виявились у творчості В.Чубенка як на рівні концептуального вираження, так і у плані художньої мови, метафорики, тільки вже із притаманним ХХ ст. відстороненим поглядом на поруки власної душі.

Вкажіть, коли вже не дорогу,
То хоч стежиночку якусь.
Я, на землі забутий Богом,
Там хоч на тїнь його зіпрусь.

А потім стану на коліна,
Зітрусь на порох порохів
І попрошу для України
Відпущення моїх гріхів.

А також місце в ній для себе,
Без права Veto зокрема,
Щоб знав, що й мій кусочок неба
Над степом сонце обійма [1, с.56].

Фейтх-віра ліричного героя у творчості В.Чубенка, тобто духовно-сакральне відношення людини до буття, до істини, матеріалізується у молитовному слові. Більш того, В.Чубенко звертається до такої складної, оригінальної і непоширеної у світовій літературі ліричної жанроформи, як

молитва. У зб. «За живою водою», напевно, є одна із найнезвичніших і найстрашніших молитов у сучасній українській літературі – «Молитва баби Уляни...». «Молитва» являє собою контрапунктний сплав молитовного звернення до Бога і фольклорного голосіння-плачу. Канонічний текст головної християнської молитви «Отче наш...» швидко розчиняється у молитві імпровізованій, де поруч із християнськими символами співіснують персонажі української демонології і фольклору та етнографічні реалії. Органічна єдність язичницьких і християнських мотивів реалізувалась у емоційному вибуху. Традиція імпровізаційних елементів молитви в останніх рядках поезії виливається у фрагментарну, але похмуру сюрреалістичну візію, і звучить страшне антихристиянське, але реальне у своєму словесному вираженні і емоційному злеті прохання:

Не хочеться жити
На білому світі.
На чорному світі...
Прошу в цій молитві
(Бо більше не можу):
Прибери мене, Боже! [1, с.55].

Мотив засмученого серця «Молитви» отримав розвиток і в поезії «Болочий диптих».

Серце, не самотні ми з тобою
На скелястих виразках планети,
Дві подруги: Туга із Журбою
Не дають можливості для злету [1, с.59].

Інфернальні сили, персоніфікуючи страждання – «Тугу із Журбою» – засмучують, глибоко вражають серце, відкрите світові.

На грудях вільної держави
Свою планують чорні зодчі.
Бульвар Жалю, проспект Благання,
Хаос – байдужою рукою
І, як інстанцію останню,
Притулок вічного спокою [1, с.59].

Світ, що через призму гротескної деформації побачив автор поезії, унеможливило зустріч занурення із його прекрасними проявами, у його глибини і гармонійне примирення з ним.

Я задихаюсь. Змилуйсь, Боже,
Пробій дупник у щім Содомі,
До сонця, швидше, сам не зможу,
Бо серце втратило свідомість [1, с.60].

У поезії «Емігрант», де В.Чубенко талановито продемонстрував словесно-художню реалізацію кінематографічного принципу в структурі ліричного твору, автор вже дефінітивно-чітко, із безпристрасністю справжнього філософа, визначає істинну природу реального світу у вимірі актуального для поета часу.

Бо світ не той, яким Господь
Його плекав у своїх мріях.
Коли придивився як слід
Він схожий ще на шахівницю,
Де супротивників десниця
Тобою робить власний хід [1, с.61].

Мистецьке волевиявлення поета – це творення альтернативного, радісного, де Зло відступить перед переможцем Добром, і людина зможе бути сама собою.

Мені ж кортить зробити свій,
З'єднати радість праці з фахом,
Пройти життя Чумацьким Шляхом
В нове сузір'я – Гречкосій [1, с.61].

У поетичному кордоцентризмі В.Чубенка є метафоричний ключ, за допомогою якого художнє інакомовлення можна трансформувати в реальність.

Різні є люди: дужі й слабкі,
Вродою дивні і просто звичайні,
Впоєні гамором міст гомінких,
Кашкою пахнучі і молочаями,
Юні, з тоненьким життєвим досьє.
Досвіду повні, аж боляче в грудях.
Сяють лиш ті, хто в долонях несе
Серце, добром переповнене, людям [1, с. 10].

Справжній поет – це Данко, що словом-серцем освітлює шлях, на якому він завжди перший...

Цитована література

1. Чубенко В. За живою водою. – Єнакієве, 1999.

Аннотація

Стаття посвячена аналізу дебютного збірника В.Чубенко «За живою водою». Проникновенно, з чувством глибокого восхищення, поет признається в любові рідному краю і створює в своєму творчестві його возвышенный образ. Подобно своєму знаменитому земляку В.Сосюре, В.Чубенко творить

в лучших традициях классической украинской поэзии, бережно сохраняя и новаторски обогащая их.

Annotation

V.Tchubenko devotes the article to the analysis of the opening collection «For alive water». The poet confesses to love for his native land with penetration and sense of deep delight, and creates in his work its elevated image.

Like his famous countryman, V.Sosjura, V.Tchubenko creates in the best traditions of classical Ukrainian poetry, taking care of them with cautions and enriches them with innovations.

Статья поступила в редакцию 23.11.2001

Стаття надійшла до редакції 23.11.2001

О НОВОЙ КНИГЕ Э.ПОЛОЦКОЙ, ПОСВЯЩЁННОЙ
ПОЭТИКЕ ЧЕХОВА

Чеховиана последнего десятилетия XX века, как в литературоведении в целом, отмечена плюрализмом методологических исканий. Часть из них отчётливо порывает и постановкой проблем, и способами их исследования с традицией, почитающей историзм, культурно-исторический контекст, изучающей поэтологические особенности произведения в привычных параметрах системы героев, конфликта, жанра и т.д. Другой круг исследований отмечен стремлением сохранить важные завоевания предшественников, углубив и развив то ценное, что было достигнуто, в частности, в сфере отечественной академической науки. Книга Э.Полоцкой «О поэтике Чехова» [1], составленная из её статей, написанных в период 1969-1996 гг., доказывает, что традиции русского академического литературоведения жизнестойки и достаточно плодотворны, позволяют поднимать и решать новые проблемы, углублять давно поставленные.

Жанр новой работы Э.Полоцкой не может быть назван ни обычной монографией, ни сборником статей, это скорее своеобразная «серия», цикл, имеющий и общий объект исследования, и проблематику, и концептуальную основу в освещении феномена поэтики А.П.Чехова, что придаёт книге некую цельность, сближает с монографией. При этом в ней часто присутствует развитие концепций, их уточнение, передающих динамику развития мысли её автора. Так, возникшая в начале книги мысль о том, что Чехов – «завершитель», «последний прозаик века» [1, с.48, 49], сменяется более точным, как представляется, представлением о писателе как «посреднике между литературой двух веков». Во всех частях книги последовательно проводится мысль о роли всего контекста как отдельного произведения, так и чеховского творчества в целом для семантики и функции того или иного поэтологического компонента [1, с.40, 58, 120, 187], отмечается сочетание объективного и субъективного начал [1, с.117-119, 132 и др.], настойчиво подчёркивается реализм писателя (вероятно, стоило всё-таки как-то откликнуться на концепцию об импрессионизме в творчестве Чехова).

Название книги, подчёркнуто традиционное, – «О поэтике Чехова» – позволяет, с одной стороны, поставить её в ряд известных работ – А.П.Чудакова «Поэтика Чехова» (1971), И.Н.Сухих «Проблемы поэтики А.П.Чехова» (1987), с другой – подчеркнуть своеобразие подхода и структуры исследования, выраженное семантикой предлога «о». Э.Полоцкая разъясняет замысел своей работы в предисловии, подчёркивая, что речь в ней пойдёт не о системе поэтики или её «общей картине», а об «отдельных,

но основополагающих, как полагает автор», её «свойствах» [1, с.5]. Этому и посвящается первая часть работы. О поэтике Чехова как о некоей сумме свойств пойдёт речь в двух остальных частях, **«но под определённым углом зрения**: в сравнении с другими художниками (Пушкин, Достоевский) и в критических отзывах (Белого, Маяковского)» [1, с.5]. В предисловии дан краткий, но ёмкий и глубокий экскурс в историю «науки о Чехове», в котором убедительно выделены и общие тенденции, и роль отдельных исследователей, и состояние современной чеховианы. Э.Полоцкая прямо определяет свою связь с тремя направлениями современного литературоведения: это «изучение поэтики в узком смысле, как системы приёмов (глава «В двух сферах чеховского таланта», т.е. в сферах смеха и игры), «сравнительно-историческое направление» (главы о предшественниках – Пушкине и Достоевском) и «историко-функциональное изучение литературы», связанное с главами о Белом и Маяковском, где рассматривается проблема «писатели о писателях» [1, с.10-11]. В этом сочетании разных методологических подходов к проблеме поэтики А.П.Чехова, представленной в разных разделах книги, отчётливо проступают новые научные веяния, не порывающие с прошлыми завоеваниями литературоведения, но и открытые контексту новейших методологических поисков, допускающих сочетание разных методик анализа по отношению к одному и тому же литературному явлению. Другими словами, Э.Полоцкая предлагает не только свои наблюдения и выводы о поэтике Чехова, но и намечает *пути к постижению* его поэтики. Исследовательницу, как она признаётся, интересует «своеобразие поэтики писателя в связи с индивидуальными особенностями его дарования и «страниць» её литературного контекста» [1, с.10]. В рецензируемой книге в целом проявляется столь присущее Э.Полоцкой профессиональное умение предлагать тонкие аналитические наблюдения над поэтикой писателя, чётко сформулированные пронизательные суждения, высвечивающие и индивидуальное своеобразие писателя, и некие общие закономерности.

Первый раздел книги, озаглавленный «В двух сферах чеховского таланта», посвящён глубокому и интересному анализу «внутренней, или объективной иронии» у Чехова и её литературным истокам [1, с.17-62]. Эта проблема была впервые в чеховиане поставлена Э.Полоцкой в 1969 г., получила развитие в дальнейшем (Максвелл Д. «Проза Чехова в США. 1900-1980 гг. в томе 100 «Литературного наследства» «Чехов и мировая литература». Кн.2 – готовится к печати; Афанасьев Э.С. Творчество Чехова: иронический модус. – Ярославль, 1997; глава «От смешного до Чехова: объективная ирония жизни» в книге Р.Лапушина «Не постигаемое бытие.. Опыт прочтения Чехова. – Минск, 1998). Исследовательница рассмотрела и выделила разнообразные формы выражения иронии у Чехова в разных жанрах как на уровне слова, так и на уровнях невербальных (сюжет, композиция), подготовив почву для рассмотрения Чехова-ирониста как предтечи писателей-иронистов XX века. Думается, что предложенные наблюдения

Э.Полоцкой предвосхищают известную концепцию А.Уайлда [2] о трёх типах иронии («опосредованной», «корректирующей» и «неразрешимой»), указывают путь дальнейшего изучения. Хотя исследовательница и не использует термин «интертекстуальность», модный среди современных структуралистов, однако её краткий анализ генезиса литературных истоков чеховской иронии отвечает этому понятию, соответствуя категории «имманентной» («бессознательной») интертекстуальности, что вводит посвящённый иронии Чехова раздел, начатый в 1969 г. и завершённый в 1993 г., в актуальный современный литературоведческий контекст.

Особенно удачной и научно актуальной представляется глава «Письма и талант драматурга», где Э.Полоцкая убедительно раскрывает «связь писем Чехова с техникой драмы» [1, с.63], на структурном уровне подчёркивая диалогичность, лежащую в основе эпистолярной нарративной ситуации. И интерес к наррации (хотя, вероятно, этот аспект стоило бы расширить, тогда, например, мысль Э.Полоцкой о сочетании субъективного и объективного начал получила бы ещё одно подтверждение в семантике повествования, порученного герою: объективность реального автора выражается в субъективности нарратора), и к игровому началу (пожалуй, включение общетеоретического подхода к категории литературной игры, игровых стратегий ещё более углубило бы этот интереснейший раздел), вводят эту главу в гущу дискуссий 90-х гг. «нарратологов» и культурологов [3]. Автор книги «О поэтике Чехова» не только выделяет отдельные элементы драмы в письме (диалог и монолог, «действующее лицо»), типы авторских «ремарок» – пейзаж и быт, интерьер), но и сам драматургический стиль мышления Чехова. А.П.Чудаков выявил единство видения писателя в письме и прозе [4]. Э.Полоцкая не просто продолжила его, сопоставляя «эпистолу» с драмой, не просто констатировала «единство видения» писателя, но детально проследила поэтику писем и поэтику чеховских драм, подойдя вплотную к выводу о том, что в творческом сознании Чехова отразился процесс изменения «жанрового» мышления к концу XIX в., связанный со стиранием границ жанра, особым взаимодействием не только разных жанров, но и поэтических родов и модусов (драматический, сатирический, лирический, иронический).

В главах второй части книги, озаглавленных «Первые достоинства прозы...» (От Пушкина к Чехову) и «Человек в художественном мире Достоевского и Чехова», проявилось тонкое умение исследовательницы с большим литературоведческим тактом, избегая прямолинейных формулировок, предложить сопоставительный анализ поэтики Чехова и его предшественников, не видя в них ни прямых «суфлёров», ни «учителей». В этих разделах много убедительных наблюдений, почти нет нарочитого сближения разных писательских индивидуальностей, постоянно, ненавязчиво присутствует историзм обобщения. В принципах сопоставительного анализа отчётливо проступает традиционная методология (хотя

Э.Полоцкая, как представляется, сознательно избегает стёртых терминов, обозначающих типы литературных «связей» между писателями, контактной теории текста и др.) сравнительно-исторического анализа. И то, что предлагается читателю на его основе, убедительно свидетельствует о его научной продуктивности. Возможно, что молодому поколению литературоведов хотелось бы узнать и о феномене политекстуальности поэтики Чехова, часто скрытой, трудноуловимой, но это особая тема, которая требует специального изучения и не входит в задачу книги Э.Полоцкой.

Ценными представляются и главы, предлагающие всесторонний анализ особенностей толкования творчества А.П.Чехова А.Бельм и В.Маяковским, удачно концептуально названные: «Пролёт в Вечность» (Андрей Белый о Чехове) и «Парадокс Маяковского-критика» (статья «Два Чехова»). Э.Полоцкой удаётся убедительно обосновать, опираясь на глубокий анализ творческой психологии разных писателей, специфику их оценок творчества Чехова. Не упрощая природы критического восприятия Белый и Маяковским чеховского творчества, исследовательница показывает и верное, перспективное в их оценках, и то, что было данью времени, было связано с особенностями их творческого «я». В книге Э.Полоцкой нет следов кризиса концептуального литературоведения, которые порою встречаются в работах 1980-90-х гг. Исследовательница твёрдо, но не навязчиво пронизывает свою работу целой системой концептуальных положений, хотя не всегда акцентирует их теоретический аспект.

Разумеется, в многопроблемном исследовании есть выводы и положения, вызывающие к полемике, с которыми можно не согласиться. Это и присутствие ряда общих мест в трактовке поэтики Чехова, которых, впрочем, трудно избежать: например, сопоставление с Мопассаном, характеристика природы объективности и упорное отнесение Чехова к реализму, хотя Э.Полоцкая сама позитивно оценивает стремление А.Белого найти в творчестве Чехова черты разных литературных течений [1, с.205]. Нельзя согласиться со слишком односторонней характеристикой особенностей темпорального мышления Чехова [1, с.44, 176], где не учитывается его философия времени, способы моделирования и передачи «хроноса», роль «экстремального времени» ожидания смерти, категории вечности, «времени поколения» и др. специфику чеховского хронотопа. Однако эти частности не могут повлиять на высокую оценку серьёзного исследования, пронизанного пафосом аналитического академизма, но без досадного педантизма и терминологической усложнённости исследования, которые часто ему сопутствуют. Книга Э.Полоцкой представляет определённые итоги в изучении поэтики Чехова и открывает новые пути её изучения, представляя не простую реанимацию старых работ автора, а новый уровень исследования.

Цитированная литература

1. Полоцкая Э. О поэтике Чехова. – М., 2000.
2. Wilde A. Horizons of assent: Modernism, postmodernism a ironic imagination. – Baltimore, L., 1981 – XII.
3. Делез Ж. Логика смысла. – М., 1995; Берлянд И. Игра как феномен сознания. – Кемерово, 1999; Медведицкий И. Игра ума. Игра воображения // Октябрь, 1992. – №1.
4. Чудаков А.П. Единство видения: письмо Чехова и его проза // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. – М., 1990.

Шестакова Э.Г.

О СПЕЦИФИКЕ МЫШЛЕНИЯ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА

(Рецензия на монографию Силантьевой В.И. «Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин».)

Слом эпох – всегда сложное, интересное и провокационное явление. Оно до предела обнажает проблемы, противоречия, просчеты, успехи, желания, стремления *уже* уходящего и *еще* непришедшего. Слом эпох привлекает исследователя становлением, балансированием на тонкой и опасной грани хаоса и порядка, стремящегося к гармонии. «Рубежное сознание тем и хорошо, что оно «подводит итоги» прошлому и активно экспериментирует в поисках нового» [1, с.5]. При этом анализ слома эпох и рубежного сознания предлагает определенную исследовательскую смелость и ответственность: углубление в активный и напряженный процесс переходного времени невозможно без четкой методологической основы, без умения применять различные методы анализа, без дивергентности мышления. Тем более, если учесть, что феномен рубежного сознания рассматривается одновременно в различных видах искусства. Этой проблеме и посвящена монография В.И.Силантьевой «Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П.Чехов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А.Коровин».

В.И.Силантьева давно занимается проблемами, которые связаны с периодом исторического «распутья» и смысловых, эстетических «переориентаций» конца XIX – начала XX столетия. Поэтому рецензируемая книга – естественный итог многолетних исследовательских исканий; многолетней преданности одной, главной теме: феномену переходного времени. Определяя конец XIX – начало XX столетия, как единый период, которому «свойственны специфические черты переходного сознания: эклектичность, острое чувство распутья, признаки растерянности или отчаянья» [1, с.27], В.И.Силантьева не останавливается только лишь на общих характеристи-

ках художественных формах, шире – художественного сознания этого периода. Она пыгается вывести общую формулу переходного периода, и это приводит к мысли, которая станет основополагающей для всего исследования: «принцип синтетизма, неизменно возникающий в ситуации художественно-эстетического распутия, и есть начальная стадия перераспределения доминант» [1, с.27-28]. Именно поэтому А.Чехов, И.Левитан, В.Серов, К.Коровин становятся знаковыми фигурами периода конца XIX – начала XX столетия. У них «присутствует желание соединить «концы и начало» – переосмысленного старого с эстетикой кардинально нового. Идея синтеза как попытка и объединения «осколочного мира» и сопряжения «нестыкующихся объектов» становится доминантным признаком их творчества. Причём – в поразительном разнообразии соположений» [1, с.28]. При этом исследовательница одну из главных задач видит в том, чтобы «обосновать свою идею теоретически, подтверждая увиденное конкретными наблюдениями над литературными и живописными текстами» [1, с.28]. Вот это единство теоретического и историко-типологического подходов отмечает всё исследование. Касается это, практически, в равной мере и литературоведческого, и искусствоведческого аспектов. Это тоже является одной из главных задач: «В монографии решается проблема комплексного изучения произведений различных видов искусства (литература, живопись), предложена методика общего искусствоведческого анализа» [1, с.4].

Теоретическое обоснование этот тезис получает в первой главе «Переходные периоды: вопросы синтеза и синкретизма форм». По-филологически красиво обыгрывая непрестанные споры (от Вл.Маяковского и А.Белого до В.Я.Лакшина, В.Страды) вокруг чеховской личности и творчества, В.И.Силантьева показывает парадоксальную естественность и уникальность позиции А.Чехова в *промежуточности* положения писатель в истории существования эстетических систем [1, с.37] [выделено нами – Э.Ш.]. Чехов и реалист, но «реформированный реалист», и модернист, но «немножечко модернист». Поэтому «...в данном случае мы сталкиваемся с феноменом синтетического свойства; чеховский тип творчества должен продемонстрировать КОНВЕРГЕНТНОСТЬ как форму существования предмета искусства переходного времени» [1, с.37]. Но эти выводы, в свою очередь, оказываются в роли проблемных тезисов, отталкиваясь от которых исследовательская мысль приходит к русской живописи конца XIX – начала XX столетия. Экстраполируя литературоведческие наблюдения и открытия в область искусствоведения, В.И.Силантьева выделяет трёх художников, не равнозначных А.Чехову, но «имеющих чеховскую ориентацию» [1, с.42]: И.Левитан, В.Серов, К.Коровин. В их творчестве также отражается слом эпох, наиболее ярко проявляются позиция «между», реализм подвергается метаморфозе, модернизм не играет ведущей роли и, наконец, многочисленные авторитетные искусствоведы так же не могут отнести их творчество к какой-либо из

противостоящих (реализм – модернизм) систем, как и творчество А. Чехова. Искусствоведческий анализ, направленный на специфику живописного слова и чувства, заставляет в ином, более углубленном и цельном плане, увидеть А.Чехова. Именно творчество А.Чехова, И.Левитана, В.Серова и К.Коровина, по убеждению В.Силантьевой, является более полным отражением переходного мышления в культуре рубежа веков. Их объединяет «конвергентность как принцип сосуществования и сближения различных по своей природе эстетических форм и явлений, нарушение традиционных межвидовых и внутривидовых связей» [1, с.50]; «не идеологический, но нравственно – эпический комплекс, который стал мерилom человеческой сути»; «содержательность, соединённая с лирическим подтекстом» [1, с.51]. И опять-таки эти выводы оказываются в роли постановочных тезисов для дальнейшего движения мысли. Не прибегая к детальному историко-литературному и искусствоведческому анализам, исследовательница говорит о типологическом сходстве различных культурных феноменов, попадающих под определение переходного времени: Ренессанс, Барокко, Классицизм. Опираясь на теорию схем гештальт-моделей, апробированную в работах Р.Арнхейма, В.И.Силантьева делает вывод о том, что состоянию переходного времени «соответствует синтез как способ создания нового уровня родов и жанров и синтетизм как момент, определяющий морфологию текста» [1, с.63]. А это предполагает кардинальную и неизбежную, по постепенную перестройку всей художественной системы, которая реализуется, в частности, в активизации роли читателя (зрителя), его прав на активное сотворчество с писателем (художником).

При этом вполне естественно, что любое переходное время ищет для себя адекватную лауну. По мнению В.И.Силантьевой, импрессионизм «как миро зрение и форма эстетического мышления был идеальной платформой переходности» XIX – XX столетия. Этому собственно и посвящена вторая глава книги « Импрессионизм как фактор переходности». Надо отдать должное В.И.Силантьевой: любя импрессионизм, она его профессионально достойно понимает и трактует. Именно это, думается, позволяет ей говорить об импрессионизме как категории, охватывающей широкие области культуры; но не позволяет, как, например, Вайсбаху, рассматривать импрессионизм как категорию, аннексирующую даже некоторые области художественно- эстетической рентабельности других исторических эпох. В импрессионизме для В.И.Силантьевой ценно и значимо, что «он только фиксирует момент сдвига сознания, мировосприятия, момент переоценки сущего должного» [1, с.96]. Более того, это «явление разнообразное и вариативное, это искусство демонстрирует незамкнутость системы, оно диалогично по своей природе и родилось в ситуации переформирования эстетических ценностей» [1, с.111]. А это приводит к целому ряду наблюдений. Например, обыденное становится объектом внимания и творческого вдохновения; «слово импрессиониста объединяет дробные осколки види-

мого и обыденного мира с Бытием»; «приходит время лиризованной прозы и прозаизированной лирики» [1, с.92]; важны фрагментарность сцепления частей, этюдность сюжета [1, с.112], незаметность случавшейся традиции [1, с.140]; активизируется проблема сотворчества реципиента. Это последнее положение активно используется-обыгрывается исследовательницей. Книга импрессионистична и по форме, и по структуре, и по содержанию. Обложка выполнена таким образом, что мерцающий, бледно умирающий зеленоватый свет незаметно переходит в насыщенный зелёный цвет. Моменты перехода уловить невозможно. Но в это утончённое, текущее, «воздушное письмо» погружены фрагмент Коровинского «На даче» с манящей призрачно тающей в оконном проёме женской фигурой и строгий, стройный шрифт, которым набрано название книги. И сама книга написана в расчёте на активного и живо реагирующего читателя, к которому постоянно обращаются: итак, далее, поговорим о... Именно для такого читателя ставятся маркеры, границы («Литература», «Живопись», «Серов», «Левитан»), которые незамедлительно размываются, стремя обнажить узнаваемое, привычное, синтезированное с непознанным, постигаемым. Но это живое импрессионистическое течение мысли, идет научно заданным руслом, «определяется система параметров, связанных с представлениями о человеке и мире, о сюжетологии и поэтике» [1, с.44].

Интерес к этим вопросам определяет содержание третьей, четвёртой и пятой граф монографии: «А.П.Чехов и И.Левитан: лиризация пространства», «А.П.Чехов и В.Серов: человек в его связях с миром», «А.П.Чехов и К.Коровин: вопросы сюжетологии». Примечательно то, что разрешение литературоведческих и искусствоведческих проблем в каждой из этих глав начинается с прояснения взаимоотношений между А.П.Чеховым и художниками, прежде всего как личностями. Человеческий, биографический факт становится неотъемлемой ипостасью нового, переходного типа художественного мышления. Эти четыре автора, создавая эпоху переходного времени, сами являются её активными героями. Они видят друг в друге знаки, символы своего, так мучившего их, времени.

В.И.Силантьева, обращаясь к анализу чеховской жизни и творчества, делает тонкое наблюдение: «Левитан был частью чеховского мира» [1, с.150], более того, «жанрово и стилистически их произведения иллюстрируют и дополняют друг друга» [1, с.155], их объединяет лиризация хронотопа и повествования, смена этических ритмов, умение зафиксировать и передать чувства элегической грусти и смятения, ощущение балансирования на грани обыденности и бытия.

А вот с В.Серовым А.Чехова объединяет то, что у них «в одном направлении шло реформирование в области характеротворчества <...> хотелось писать не только общее, но и индивидуально-ценностное, что понятно в ситуации дефицита личностного самосознания» [1, с.227]. Главным оказывается характер, обращенный к первоосновам жизни. Отсюда явная асоциальность А.Чехова и

В.Серова, их героев. В итоге в изображении человека «преобладает поэтика мгновенного как части вечного...» [1, с.255].

А.Чехова и К.Коровина роднит, по мнению исследовательницы, тяга к синтезу и синестезии, стремление к ритмической организации диссонирующих фрагментов. Более того, оба любили «случай из науки», который ломает стереотипы.

Вообще, все они – А.Чехов, И.Левитан, В.Серов, К.Коровин – умели разрушать стереотипы, преодолевать пошлость и открывать прекрасный, ускользающий, вечный мир повседневности. В этом во многом и скрывается загадка переходного времени.

Цитированная литература

1. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П.Чехов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А.Коровин. – Одесса, 2000.

Заярная И.

ПЕРЕХОДНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ЭПОХА: КРИЗИС ИЛИ ВОЗРОЖДЕНИЕ?

(Рецензия на монографию А.Ю.Мережинской

«Художественная парадигма переходной культурной эпохи»)

Последние два десятилетия ознаменовались бурным потоком новых литературных произведений. Создается впечатление, что авторы активно стремятся опровергнуть звучавшую в постперестроечный период концепцию об утрате литературой своего места и значения в системе культуры и общественной жизни.

Современному читающему человеку порой нелегко разобраться в море предлагаемой ему литературной продукции, отделить зерна от плевел, постичь смысл хитроумных авторских построений, а иногда откровенной игры автора с читателем.

Путеводителем в непростой литературной ситуации может послужить монография Мережинской А.Ю. «Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века» [1], вышедшая недавно в издательстве Киевского национального университета им. Тараса Шевченко.

Выход ее – замечательное событие не только в кругу специалистов-филологов, но и для широкого круга образованной, читающей публики.

Перед нами – серьезное, многоаспектное научное исследование, в котором сделана попытка воссоздать целостную картину литературного движения 80-90-х годов, выявить наиболее характерные для него тенденции.

В качестве доминирующего аспекта исследовательница избрала проблему «переходности», периодически повторяющихся кризисных состояний общественного сознания, культуры, религии, философии, этики и психологии, и удачно проследила черты переходных эпох на материале русской литературы.

Важнейшие ориентиры, вокруг которых концентрируется авторская мысль, традиционно литературоведческие – типология героя, модели мира и концепция человека, способы актуализации авторского сознания, жанровые, стилевые аспекты литературного творчества.

Вместе с тем чрезвычайно пестрый, неоднородный в художественном отношении материал – проза В.Пелевина, В.Маканина, И.Сахновского, И.Долиняка, Е.Елизарова, М.Бутова, М.Панина, Ю.Мамлеева, Ю.Полякова, В.Ерофеева и др. авторов – продиктовал необходимость системного подхода, сочетания культурологических, семиотических, мифопоэтических, сравнительно-исторических методов анализа текстов.

Современная постмодернистская проза рассмотрена в контексте западноевропейской и русской философской традиции. Сделаны важные выводы о возрождении русского религиозного экзистенциализма, о связях современной литературы с философской прозой конца XIX – начала XX века – творчеством В.Соловьева, Н.Бердяева, Л.Франка, Л.Шестова и др.

Логика авторской мысли далее движется к анализу мифологической инфраструктуры русской прозы 80-90-х годов, который представлен в третьем разделе монографии. В свете мифопоэтической интерпретации многие постмодернистские тексты прочтываются парадоксально. Например, некоторые рассказы Ю.Мамлеева являются «перевернутыми буддистскими мифами» [1, с.139], проза Пелевина являет своеобразный синтез восточной мифологии и западной философской традиции. По мнению исследовательницы, определяющим в современной литературной парадигме является эсхатологический миф, как и в предшествующие переходные периоды с их нестабильностью, кризисным сознанием. Однако в творчестве современных писателей он обретает своеобразное звучание.

В книге А.Мережинской мы обнаруживаем тонкий филологический анализ, оригинальную авторскую интерпретацию отдельных произведений (Т.Голстой, В.Маканина, В.Пелевина, И.Долиняка и др.), лобопытные наблюдения над системой символов в русской прозе конца XX века, предложенную автором типологию героя постмодернистских текстов и множество других открытий.

Один из концептуальных моментов монографии состоит в выявлении отличительных особенностей постмодернизма в русской литературе, рассмотрении его «русской» версии. Обобщив опыт многочисленных исследований постмодернизма как в западноевропейской, так и в русской литературе, исследовательница выдвинула актуальную задачу «изменения формата» рассмотрения постмодернизма. Ей удалось наглядно про-

демонстрировать модификации этого стиливого течения на почве русского менталитета и культурной традиции. Среди отличительных признаков названы «интенция на поиск центрирующих идей и художественных принципов, активный диалог с национальной художественной и философской традицией» [1, с.406], принципиальная открытость для усвоения различных культурных традиций.

Активное утверждение центрирующих мотивов прослеживается автором и в художественной философии и в моделях героев в прозе 90-х годов. Стремление к самоидентификации, определению смысла индивидуального бытия, усиление духовного поиска, унаследованные от русской литературной традиции, становятся актуальными сегодня. Это отмечается автором как важная прогрессивная тенденция литературного развития.

Отрадно сознавать, что отличающееся четкостью, логической стройностью и концептуальностью научное исследование А.Ю.Мережинской становится частью литературного и культурного сознания общества, ибо обращено к вопросам духовности, нравственных и этических исканий современников, их творческого самопознания.

Цитированная литература

1. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века. – К., 2001.

Відомості про авторів

- Балашова І.О.** – кандидат філологічних наук, доцент Ростовського державного університету
- Безхутрий Ю.М.** – кандидат філологічних наук, доцент, декан філологічного факультету Харківського національного університету ім.Каразіна
- Бекон Б.А.** – викладач університету Глазго
- Бородінова М.В.** – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету
- Гаприлова Ю.Ю.** – кандидат філологічних наук, завідувача кафедрою журналістики Донецького інституту соціальної освіти
- Гармаш Л.В.** – аспірант Донецького національного університету
- Гончаренко Е.П.** – доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедрою красзнавства Дніпропетровського національного університету
- Домашенко О.В.** – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету
- Заславська Н.В.** – співпошукач Донецького національного університету.
- Заярна І.** – кандидат філологічних наук, доцент Київського національного університету ім. Т.Шевченка
- Какоєва Л.В.** – аспірант Донецького національного університету
- Корабльов О.О.** – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету
- Кравченко О.А.** – кандидат філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету
- Лагода В.Г.** – аспірант Донецького національного університету
- Лапачкова Дж.** – викладач університету Глазго
- Лакно С.М.** – кандидат філологічних наук, доцент Харківського державного медичного університету
- Лизлова С.М.** – старший викладач Маріупольського національного університету
- Майборода Н.В.** – співпошукач Донецького національного університету
- Майстренко М.І.** – доктор філологічних наук, професор Полтавської української стоматологічної академії
- Меньок В.В.** – докторант Донецького національного університету
- Мних Р.В.** – кандидат філологічних наук, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
- Павленко І.В.** – кандидат філологічних наук, доцент Макіївського економіко-гуманітарного інституту
- Попова Л.М.** – аспірант Донецького національного університету
- Прокopenко О.Г.** – аспірант Донецького національного університету
- Свенцицька Е.М.** – докторант Донецького національного університету
- Силантьєва В.І.** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувача кафедрою зарубіжної літератури Одеського національного університету

Удяк Г.І. – викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Я. Франка

Філат Т.В. – кандидат філологічних наук, старший викладач Дніпропетровської муніципальної академії

Чонка Т. – аспірант Донецького національного університету

Шестакова Е.Г. – кандидат філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету

Щербіна М.А. – аспірант Дніпропетровського національного університету

Сведения об авторах

- Балашова И.А.** – кандидат филологических наук, доцент Ростовского государственного университета
- Безхутрый Ю.М.** – кандидат филологических наук, доцент, декан филологического факультета Харьковского национального университета им. Каразина
- Бэкон Б.А.** – преподаватель университета Глазго
- Бородинова М.В.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Гаевилова Ю.Ю.** – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой журналистики Донецкого института социального образования
- Гармаш Л.В.** – аспирант Донецкого национального университета
- Гончаренко Э.П.** – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой страноведения Днепропетровского национального университета
- Домашенко А.В.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Заславская Н.В.** – соискатель Донецкого национального университета
- Заярная И.** – кандидат филологических наук, доцент Киевского национального университета им. Т. Шевченко
- Какоева Л.В.** – аспирант Донецкого национального университета
- Кораблев А.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Кравченко О.А.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета
- Лагода В.Г.** – аспирант Донецкого национального университета
- Лапачкова Дж.** – преподаватель университета Глазго
- Лахно С.М.** – кандидат филологических наук, доцент Харьковского государственного медицинского университета
- Лызлова С.М.** – старший преподаватель Мариупольского национального университета
- Майборода Н.В.** – соискатель Донецкого национального университета
- Майстренко М.И.** – доктор филологических наук, профессор Полтавской украинской стоматологической академии
- Меньок В.В.** – докторант Донецкого национального университета
- Мных Р.В.** – кандидат филологических наук, доцент Дрогобычского государственного педагогического университета им. И. Франко
- Павленко И.В.** – кандидат филологических наук, доцент Макеевского экономико-гуманитарного института
- Попова Л.Н.** – аспирант Донецкого национального университета
- Прокопенко О.Г.** – аспирант Донецкого национального университета
- Свенцицкая Э.М.** – докторант Донецкого национального университета

- Силантьева В.И.** – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой зарубежной литературы Одесского национального университета
- Удяк Г.И.** – преподаватель Дрогобычского государственного педагогического университета им. И.Я.Франко
- Филат Т.В.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель Днепропетровской муниципальной академии
- Чонка Т.** – аспирант Донецкого национального университета
- Шестакова Э.Г.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета
- Щербина М.А.** – аспирант Днепропетровского национального университета

ЗМІСТ

ВІД РЕДАКЦІЇ

5

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Гаврилова Ю.Ю.	Епічна поема: цілісність, вперше «повна всередині себе» (Гегель)	6
Мних Р.В.	Містична символіка в художньому творі	10
Удяк Г.Л.	Символічна парадигма образу ангела в літературі	23
Домащенко О.В.	Про манічне і трагічне в поезії Ф.І.Тютчева	32
Какоєва Л.В.	До питання про архетипну основу драматичного сюжету	46
Меньок В.В.	Креаціонізм і інтерпретація (про природу інтерпретації)	54
Кравченко О.А.	Класична і неklasична парадигма художності: погляд у перспективі гармонії	69
Свенціцька Е.М.	Проблема слова в ліриці Вячеслава Іванова	79
Гармаш Л.В.	Символ і міф в інтерпретації Андрія Білого	87
Заславська Н.В.	Проблема фрагменту в творчості А.Ахматової	96
Шестакова Е.Г.	Проблема нонсенсу в роботі Ж.Дельоза «Логіка смислу»	102
Попова Л.М.	До питання про притчу і притчевість	113

РОЗДІЛ 2.

ПОЕТИКА І ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Щербіна М.А.	До питання про пасторальну традицію в літературі і «Пастушачий календар» Едмунда Спенсера	118
Лакно С.М.	Пам'ятна, знаменна і повчальна сторінка історії російсько-українських літературних зв'язків	125
Майстренко М.І.	Шевченко і Горацій	132
Бородінова М.В.	Рецепція біблійного жанру псалма в циклі поезій Т.Г.Шевченка «Давидові псалми»	137
Балашова І.А.	Звучання поезії і звуки хаосу в вірші Ф.І.Тютчева «Про що ти виєш, вітре нічний?»	142
Філат Т.Л.	Особливості організації нараці і часопросторового континууму повісті М.С.Лєскова «Північники»	152
Силантьєва В.І.	Про місце А.П.Чехова в літературному процесі і психології перехідної свідомості в мистецтві	172
Лапачкова Дж., Бекон В.А.	Два театральних новатори: Микола Єврейнов та Антон Чехов	186
Прокопенко О.Г.	Вірш прозою Стефаніка «У воздухах плавають лиси»: зображальний аспект	200

Гончаренко Е.П.	Проблема новаторства в прозі Джойса: підсумки дослідження	207
Чонка Т.	Пушкін в інтерпретації В.Набокова	216
Майборода Н.В.	Микола Вороний: до історії і теорії українського модернізму	225
Лагода В.Г.	Мотиви поетичного циклу Б.Лепкого «Осінь»	230
Безхутрий Ю.М.	Трагедія амбівалентності: мотив безвиході в новелах «Редактор Карк» і «Силуети» Хвильового	234
Корабльов О.О.	Тайнодійство в «Нотатках молодого лікаря»	251
Лизлова С.М.	Гра в карнавал в «Рекреаціях» Ю.Андруховича	264
Павленко І.В.	Мала батьківщина великого поетичного серця (Донецька поезія В.Чубенка)	275

РОЗДІЛ 3. РЕЦЕНЗІЇ

Філат Т.Л.	Про нову книгу Е.Полоцької, присвячену поетичці Чехова	283
Шестакова Е.Г.	Про специфіку мислення перехідного періоду	287
Заярна І.	Перехідна культурна епоха: криза чи відродження?	291

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ		294
------------------------------	--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ

5

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Гаврилова Ю.Ю.	Эпическая поэма: целостность, впервые “полная внутри себя” (Гегель)	6
Мных Р.В.	Мистическая символика в художественном произведении	10
Удяк Г.Л.	Символическая парадигма образа ангела в литературе	23
Домащенко А.В.	О маническом и трагическом в поэзии Ф.И.Тютчева	32
Какоева Л.В.	К вопросу об архетипической основе драматического сюжета	46
Меньок В.В.	Креационизм и интерпретация (о природе интерпретации)	54
Кравченко О.А.	Классическая и неклассическая парадигма художественности: взгляд в перспективе гармонии	69
Свенцицкая Э.М.	Проблема слова в лирике Вячеслава Иванова	79
Гармаш Л.В.	Символ и миф в интерпретации Андрея Белого	87
Заславская Н.В.	Проблема фрагмента в творчестве А.Ахматовой	96
Шестакова Э.Г.	Проблема нонсенса в работе Ж.Делеза «Логика смысла»	102
Попова Л.Н.	К вопросу о притче и притчевости	113

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Щербина М.А.	К вопросу о пасторальной традиции в литературе и «Пастушеский календарь» Эдмунда Спенсера	118
Лахно С.Н.	Памятная, знаменательная и поучительная страница истории русско-украинских литературных связей	125
Майстренко М.И.	Шевченко и Гораций	132
Бородинова М.В.	Рецензия библейского жанра псалма в цикле стихотворений Т.Г.Шевченко «Давидовы псалмы»	137
Балапова И.А.	Звучание поэзии и звуки хаоса в стихотворении Ф.И.Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?»	142
Филат Т.Л.	Особенности организации наррации и пространственно-временного континуума повести Н.С.Лескова «Полуночник»	

152

Силантьева В.И.	О месте А.П.Чехова в литературном процессе и психологии переходного сознания в искусстве	172
Лапачкова Дж., Бэкон В.А.	Два театральных новатора: Николай Евреинов и Антон Чехов	186
Прокopenко О.Г.	Стихотворение в прозе Стефаника «В воздухе плавают леса»: изобразительный аспект	200
Гончаренко Э.П.	Проблема новаторства в прозе Джойса: итоги исследования	207
Чонка Т.	Пушкин в интерпретации В.Набокова	216
Майборода Н.В.	Николай Вороной: к истории и теории украинского модернизма	225
Лагода В.Г.	Мотивы поэтического цикла Б.Лепкого «Осень»	230
Безхутрый Ю.М.	Трагедия амбивалентности: мотив безысходности в новеллах «Редактор Карк» и «Силуэты» Хвильевого	234
Кораблев А.А.	Тайнодействие в «Записках молодого врача»	251
Льзлова С.М.	Игра в карнавал в «Рекреациях» Ю.Андруховича	264
Павленко И.В.	Маленькая родина большого поэтического сердца (Донецкая поэзия В. Чубенка)	275

РАЗДЕЛ 3. РЕЦЕНЗИИ

Филат Т.Л.	О новой книге Э.Полоцкой, посвященной поэтике Чехова	283
Шестакова Э.Г.	О специфике мышления переходного периода	287
Заярная И.	Переходная культурная эпоха: кризис или возрождение?	291

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		296
----------------------------	--	-----

ББК Ш4я43
Л 642

Літературознавчий збірник. – Вип.7-8. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – 301 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Рецензенти:

Стебун І.І., доктор філологічних наук, професор;
Андрущенко О.А., доктор філологічних наук, професор.

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2001

Підписано до друку 12.03.2002 р. Формат 60х90/16. Папір типографський. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 18,75. Тираж 300 прим. Замовлення № 405

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Надруковано: Центр інформаційних і комп'ютерних технологій
Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24

Замеченные опечатки и технические погрешности:

Стр.	Напечатано	Должно быть
C.32	1989-1976	1889-1976
C.186	TWO THEATRICAL LNNOVATORS: NIKOLAI AND ANTON CHEKHOV	TWO THEATRICAL LNNOVATORS: NIKOLAI EVREINOV AND ANTON CHEKHOV
C. 294	Лапачкова Дж. Павленко И.	Лапачкова Я. Павленко Н.
C.296	Лапачкова Дж. Павленко И.	Лапачкова Я. Павленко Н.
C.298	Лапачкова Дж.	Лапачкова Я.
C.299	Павленко И.	Павленко Н.
C.301	Лапачкова Дж. Павленко И.	Лапачкова Я. Павленко Н.

C.142 В тексте строфы стихотворения «О чем ты воешь, ветер ночной?» допущена техническая погрешность: графическое смещение первых трех строк. Текст должен быть напечатан следующим образом:

О чем ты воешь, ветер ночной?
 О чем так сетуешь безумно?..
 Что значит странный голос твой,
 То глухо жалобный, то шумно?
 Понятным сердцу языком
 Твердишь о непонятной муке
 И роешь и взрываешь в нем
 Порой неистовые звуки!..

О, страшных песен сих не пой
 Про древний хаос, про родимый!
 Как жадно мир души ночной
 Внимает повести любимой!
 Из смертной рвется он груди,
 Он с беспредельным жаждет слиться!..
 О, бурь заснувших не буди
 Под ними хаос шевелится!.. [1].