

Донецький національний університет
Збірник наукових праць, заснований в 1999 р.

Літературознавчий збірник

Випуск 9

Донецьк, 2002

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип.9. – Донецьк: ДонНУ, 2002. — 201 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

Домащенко О.В., кандидат філологічних наук, доцент;

Корабльов О.О., кандидат філологічних наук, доцент;

Шестакова Е.Г., кандидат філологічних наук.

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

Збірник включений до переліку наукових видань України №4 (Бюлетень ВАК України №2, 2000).

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

Рецензенти:

Стебун І.І., доктор філологічних наук, професор;

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2002

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

Литературоведческий сборник

Выпуск 9

Донецк, 2002

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. - Вып.9. - Донецк: ДонНУ, 2002. — 201 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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;

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2002

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

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

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.091

Кораблев А.А.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В СТРУКТУРЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

"Не сравнивай: живущий несравним..." - заклинал Мандельштам. "Не нужно, - убеждал Булгаков, - производить раскопки на соседних полках и допытываться: а на кого он похож? Ни на кого. Сам по себе. Своей собственной школы человек" [1, с.51].

Несмотря на все эти заклинания, требования, мольбы, раздающиеся слишком часто, чтобы их не услышать, литературоведы продолжают сравнивать и производить интертекстуальные раскопки. Потому что не могут иначе: ведь там, где сравнение - там и наука. Сравнение - необходимое условие научности, поскольку только сравнивая можно выявить законы и закономерности, предопределяющие существование художественных и не только художественных явлений. Недаром расцвет компаративистики приходится на времена, когда активизируются усилия сделать наконец филологию строгой наукой. И всякий раз, когда это снова не удастся, возвращаются теоретические вопросы: почему?

Рассуждая о природе и пределах научного познания, Юлий Айхенвальд приходит к парадоксальному заключению: "То, чем один экземпляр сосны отличается от другого, это не существенно: именно потому сосны и могут составлять объект науки; но художественные сознания обретаются каждое лишь в одном экземпляре, и в этой единственности только и состоит их природа, их зерно, то, что их делает ими, и потому для каждой из них должна быть своя, особая наука, а это и значит, что ни одно из них науке не подлежит" [2, с. III-IV].

Разумеется, беспочвенность и несостоятельность сравнительного метода давно стали бы очевидны, если бы не было оснований для сравнения или они были бы действительно несущественны, акциденциальны, в отличие от неких сущностных, несопоставимых свойств произведения. Но даже если бы это было так, сравнительный метод был бы небесполезен хотя бы для того, чтобы отличать существенное от малосущественного и несущественного.

Досаду на критиков, которые, читая произведение, озабочены лишь тем, чтобы обнаружить похожесть авторов и произведений и отыскать им место в системе своих художественных представлений, поэты нередко сгоряча (например, Пастернак) отрицают существование и поэтических направлений, и самой системности в художественном творчестве. "Символист, акмеист, футурист? Что за убийственный жаргон! - восклицает поэт. - Ясно, что это - наука, которая классифицирует воздушные шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие им летать" [3, с.146].

Если же, не впадая в полемические крайности, попытаться учесть и литературно-критический, и поэтический опыт, не отрицая ни очевидного, ни неочевидного, тогда следовало бы констатировать принципиальную неоднородность художественных явлений, в которых наличествует и то, что является *общим* для всех без исключения литературных произведений, и то *особенное*, что позволяет объединять произведения в отдельные множества (жанры, направления и т.д.), и, наконец, то, что делает произведение *единичным*, неповторимым, уникальным.

Ясно, что каждый из перечисленных аспектов предполагает соответствующие отношения: общее - предмет формально-логических операций; особенное - поскольку оно выражается в динамике взаимосвязей и взаимопереходов - предмет иной, диалектической логики; единичное же нуждается в индивидуально-личностном, диалогическом подходе. Но также ясно, что различение этих аспектов происходит в результате сравнения: общее - результат радикального компаративизма, который стремится к максимальной абстрактности; особенное - результат умеренного компаративизма, который фиксирует взаимопереходы конкретного и абстрактного; единичное - обратный результат радикального и умеренного компаративизма, устанавливающего степень оригинальности и неповторимости.

Казалось бы, необходимость и даже неизбежность сравнения очевидны: без него нет не только науки, но и искусства, потому что и понятие, и образ, как бы они ни противопоставлялись, едины в том, что порождены преодолеваемой множественностью сопоставимых феноменов. На фоне этих очевидностей призыв "не сравнивать" может показаться нелепостью и недомыслием, если не принять во внимание, от кого он исходит. Но если знать и помнить, что исходит он от тех, кого называют гениями и другими превосходными титулами, тогда этот призыв будет звучать как апелляция и обращение к какому-то иному, нео-

чевидному знанию, которое, должно быть, не может открыться без предварительного интеллектуального воздержания.

Достаточно наглядно и обстоятельно представлена сущность сравнительного метода в художественно-философском трактате Михаила Булгакова, более известном как роман "Мастер и Маргарита".

Начинается это произведение, как мы помним, с лекции компаративиста Берлиоза. Простое сопоставление сюжетов о египетском, финикийском, вавилонском, мексиканском и других богах приводит его к заключению, что история Иисуса Христа - лишь одна из многих вариаций, т.е., как он говорит, "обыкновенный миф". А когда ему довелось услышать эту историю со слов "очевидца", реакция его была вполне в духе сравнительно-исторического подхода - его внимание соскальзывает с предмета на со-предметные отношения: "Ваш рассказ чрезвычайно интересен, профессор, хотя он и совершенно не совпадает с евангельскими рассказами".

Его слушатель, поэт Бездомный, не будучи компаративистом по причине своего полного невежества, реагирует иначе, непосредственно - он попросту изумлен, ему кажется, что он на какое-то время оказался в какой-то иной реальности: "Как же это я не заметил, что он успел сплести целый рассказ?.. - подумал Бездомный в изумлении. - Ведь вот уже и вечер! А может, это и не он рассказывал, а просто я заснул и все это мне приснилось?"

Оба героя, редактор и поэт, представляют два различных отношения к истине - опосредованное и непосредственное. Встретившись с чудесным, один ищет объяснений, другой - понимания. Объяснениями служат сравнения неизвестного с уже известными, объясненными явлениями, а если таковых не находится, следует вывод: "Этого не может быть!.." Понимание же требует определенных волевых усилий: не сумев ничего объяснить, Бездомный устремляется в погоню за таинственным незнакомцем, надеясь, что только тогда он его поймет, когда поймает. Философы называют эти два типа мышления "*метафизическим*" и "*онтологическим*".

Вспомним, что Берлиоз в точности повторяет мысли Канта, основоположника немецкой метафизики, о которой, заметим, Пушкин, неявно присутствующий в романе, писал Дельвигу (2.III.1827): "Бог видит, как я ненавижу и презираю ее; да что делать? собрались ребята теплые, упрямые; поп свое, а черт свое. Я говорю: господа, охота вам из пустого в порожнее переливать - всё это хорошо для немцев, пресыщенных уже положительными познаниями, но мы..." Похожесть Канта

и Берлиоза подтверждается в романе также тем, что с ними обоими беседовал черт - тоже, как выясняется, "немец". Возможно, именно "пустопорожность" метафизики, почувствованная Пушкиным, оказывается у Булгакова сопряженной метафизической "пустотой", которую воплощает дух тьмы. Недаром священник Павел Флоренский, один из немногих философов, которых почитал Булгаков, не пожалел красок, описывая кантовскую метафизику: "Нет системы более уклончиво скользкой, более "лицемерной" и более "лукавой", нежели философия Канта: всякое положение ее, всякий термин ее, всякий ход мысли есть ни да, ни нет. Вся она соткана из противоречий - не из антиномий, не из мужественных совместных да и нет, в остроте своей утверждаемых, а из загадочных улыбок и двусмысленных пролезаний между да и нет" [4, с.122].

Смерть Берлиоза под колесами трамвая, столь многозначительно и назидательно показанная в романе, в истории философии выражалась в периодически возникающих ниспровержениях метафизики, от умеренных (например, Гегелем) до радикальных (например, Хайдеггером).

Гегелевское разграничение "метафизики" и "диалектики" - это, по сути, различение радикального и умеренного компаративизма, т.е. гегелевская "диалектика" - это тоже "метафизика", поскольку в ее основе тоже опосредованные, сопоставительные мыслительные операции. Поэтому закономерно, что когда на рубеже XIX-XX веков поднялась новая атака на метафизику, то в числе наиболее осаждаемых бастионов оказалась метафизическая диалектика Гегеля. Достаточно сказать, что В.Соловьев характерным примером вырождения живой философской мысли в отвлеченное философствование считает именно гегельянство [5, с.VI], а Шопенгауэр вообще теряет самообладание, когда отзывается о философии Гегеля: "Нигде и никогда вполне скверное, осязательно ложное, вздорное и даже очевидно бессмысленное и к тому же еще в высшей степени омерзительное и тошнотворное по исполнению не прославлялось и не выдавалось с такою возмутительной наглостью и с таким упорным меднолобием за высочайшую мудрость и за самое величественное, что мир когда-либо видел, - как это случилось с этою сплошь и насквозь ничего не стоящею философию" [6, с.271-272].

Хайдеггеровское противостояние метафизики сопровождается ее радикальным переосмыслением: школьной метафизике, в которой господствует логика и здравый смысл, он противопоставляет метафизику как "выход за пределы сущего", т.е., по сути, онтологию, поскольку

так понимаемая "метафизика", по Хайдеггеру, "есть основное событие в человеческом бытии" и, более того, "она и есть само человеческое бытие" [7, с.43]. Поэтому только тогда, когда наука, "отталкиваясь от метафизики", выходит за свои пределы, "эк-зистировать", она, утверждает философ, "способна снова и снова отстаивать свою сущностную задачу, которая заключается не в собирании и упорядочении знаний, а в каждый раз заново достигаемом размыкании всего пространства истины природы и истории" [7, с.43].

Метафизик Берлиоз обречен в мистическом мире Булгакова, но его спутник, поэт Бездомный, путем последовательных самоотречений, получает возможность приобщиться к истинному бытию. Освобождаясь от влияния своего наставника, он отказывается от псевдонима, в котором выражалось его псевдовоззрение. Теперь вместо поэтизации "бездомности" он ищет дорогу к своему "дому", а для поэта, по известному выражению Хайдеггера, истинным домом является язык. Обретая язык, поэт обретает судьбу, становится голосом, которым говорит бытие.

Последнее, что видит Берлиоз в своей земной жизни, это разваливающаяся на куски луна. Таким видится мир и современному человечеству: рассыпающийся и дробящийся на части и частности - прямое следствие тотального распространения метафизических воззрений.

Последнее, что видит в финале романа поэт, - тоже луна, но не уходящая навсегда, а зовущая, влекущая; это лунный путь, открывающий перспективу духовного, личностного восхождения.

Побуждая читателя сделать правильный выбор между Редактором и Поэтом, или, как мы определили, между метафизическим и онтологическим типами мышления, Булгаков показывает, что это выбор между смертью и жизнью и даже более того - между вечной смертью и вечной жизнью.

В то же время роман, его художественная логика убеждают, что не только всезнающий Редактор, но и талантливый Поэт не в состоянии явить истину, а это может означать, что ни метафизика, ни онтология, взятые в отдельности, не представляют искомой полноты познания. Историк, угадавший события двухтысячелетней давности, знает, по-видимому, не меньше редактора Берлиоза, но его знания не подменяют собой познаваемой реальности, а, наоборот, обостряют и стимулируют непосредственное, интуитивное познание. Булгаковский Мастер, историк и художник, совмещает в себе достоинства Берлиоза и Бездомного, демонстрируя возможность совмещения, казалось бы, не-

Раздел 1. Теория литературы

совместимого - "знания" и "незнания", представляя особый, синтетический тип сознания, который Николай Кузанский определял как "ученое незнание", а Флоренский - как "интуиция-дискурсия".

Совмещение "науки" и "искусства", которое удается Мастеру, позволяет исполнить ему свое творческое предназначение, за что он, как известно, был награжден "покоем" (в отличие от "беспокойного старика Иммануила", который покоя не заслужил). Но в иерархии ценностей, установленных в этом произведении, "покой" - не высшая награда. Чтобы заслужить высшую награду, "свет", нужна вера, а ее у Мастера "мало" - он, по словам его подруги, "маловерный". "Каждому будет дано по его вере", - сказано в романе. Поэтому даже жестокий и фанатичный, но истово верующий Левий Матвей находится в "свете", разделяя участь того, кого избрал своим учителем при жизни.

Булгаков, как видим, оказывается вполне в русле русской религиозно-философской традиции, когда утверждает вслед за Соловьевым, Флоренским, Бахтиным идеал целостного мировоззрения - фундаментального единства религии, науки и искусства.

Может показаться, что поучительная история редактора Берлиоза, рассказанная Булгаковым, а также напряженные философские размышления Соловьева и Ницше, Флоренского и Хайдеггера слишком далеки от конкретных и насущных проблем сравнительного литературоведения. Но философия на то и философия, чтобы ставить "последние вопросы" и прояснять общую стратегию наших конкретных дел. Философский опыт XIX и особенно XX веков актуализировал и заострил проблему соотношения отвлеченного и непосредственного знания, и если попытаться обозначить магистральную тенденцию движения философской мысли этих веков, то, пожалуй, ее можно определить как преодоление метафизики. Преодоление - не значит устранение, так же, как в художественном творчестве преодолеваемый материал вовсе не устраняется, но трансформируется и переподчиняется внеположной ему смыслообразующей инстанции.

В контексте и перспективе этой магистральной тенденции сравнительное литературоведение, каким оно сформировалось в недрах отвлеченного, позитивистского знания, вынуждается к самопреодолению, к целевой переориентации. Если не учитываются, помимо научных целей и задач (без которых литературоведческая наука просто не может быть таковой), и несобственно научные - жизненные, мировоззренческие и, так сказать, "конечные" цели, то и научные цели оказываются ложными, пустыми и небезопасными, превращающими челове-

ческую жизнь, единственную и неповторимую, в бессмысленное и бесконечное сравнение всего со всем, в нескончаемую "игру в бисер", в переливание "из пустого в порожнее".

Сравнивающее мышление, которое ничего не знает, кроме сравнений, исходит из них и к ним же возвращается, - такое мышление неизбежно приводит к частной и частичной истине, которая, как предупреждал Вл. Соловьев, становится ложью, как только начинает претендовать на статус целого и целостности.

Для того, чтобы нейтрализовать тоталитаристские амбиции науки, существуют по меньшей мере две силы - искусство и религия. Наука, конечно, не обязана подчиняться этим ведомствам, но игнорировать их существование и не учитывать их аксиомы и догматику - значит обрекать себя на смысловую неполноту, или, как еще говорят, "неполноценность".

Разумеется, органичное и гармоничное единство науки, искусства и религии легче провозгласить, нежели осуществить. Но филология, в силу специфичности своего предмета - слова, эквивалентного не только всему миру, но и всем формам посредничества между миром и неотмирной реальностью (научным, художественным, религиозным), могла бы стать испытательным полигоном для формирования "полноценного", целостного мировоззрения, в котором каждое научное занятие, в том числе и сравнительное литературоведение, найдет свое необходимое и незаменимое, но все-таки частное и соподчиненное местоположение.

Цитированная литература

1. Булгаков М. Юрий Слезкин: Силуэт // Сполохи. - 1922. - №12.
2. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. [Предисловие к 3-му изданию книги.] - М., 1911.
3. Пастернак Б. Несколько положений // Пастернак Б. Об искусстве. - М., 1990.
4. Флоренский П., священник. Из богословского наследия // Богословские труды. - М., 1978. - Вып. XVII.
5. Соловьев В. Критика отвлеченных начал // Соловьев В. Собр. соч. - СПб., б.г. - Т.2.
6. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. - СПб., 1886. - Т.1.
7. Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Новая технократическая волна на Западе. - М., 1986.

Анотація

У статті розглядається статус порівняльного літературознавства в структурі філологічного знання.

Annotation

The status of comparative literary criticism in the frame of philological knowledge is analysed in this article.

Стаття надійшла до редакції 5.04.02

Статья поступила в редакцию 5.04.02

УДК 82'0

Старагина И.П.

**РЕЧЬ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ: ОБЫЧАЙ, ИГРА,
ПОСТУПОК**

В XX веке философия, выйдя за рамки традиционной парадигмы, обратилась к анализу человеческих отношений, какими они видятся сквозь призму речи. Принципиально новый подход философов к речи и действительности проявился как в новых философских теориях (например, *теория языковых игр* Л.Витгенштейна), так и в выделении новых научных дисциплин (например, *металингвистика* М.Бахтина, *теория высказывания* Х.Ортеги-и-Гассета). Л.Витгенштейн, М.Бахтин и Х.Ортега-и-Гассет в качестве примера взяты нами неслучайно. С нашей точки зрения, проблема речевого развития ребенка на этапе освоения им письменной формы речи не может быть успешно решена без учета того, что в разных ситуациях речь выступает для человека либо как обычай (Х.Ортега-и-Гассет) или игра (Л.Витгенштейн), либо как поступок (М.Бахтин). Психологический анализ освоения ребенком речи как обычая, игры или поступка, с нашей точки зрения, должен последовать за философским.

**Речь-обычай и речь-высказывание в теории высказывания
Х.Ортега-и-Гассета**

Х.Ортега-и-Гассет в цикле лекций "Человек и люди" [1] противопоставляет существование "здесь бытие" (человек - предмет) простому

взаимодействию (человек - животное) и "мы-отношениям" (человек - человек). Обсуждая вопрос, как устанавливается "мы-реальность", философ обращает внимание на то, что вовсе не слова играют существенную роль в установлении этих отношений: "'Другой' явлен прежде всего в жестикуляции: человек - это его жесты, что верно и в тех случаях, когда кто-то вообще не делает жестов - их отсутствие или нехватка тоже в свою очередь некий жест. Здесь мы имеем дело либо со сдержанной жестикуляцией, либо с немотой жестов, - и каждый из таких фактов выражает, демонстрирует два своеобразных внутренних мира, два способа бытия "другого"' [1, с.561]. Кроме жестов, Х.Ортега-и-Гассет не менее важную роль уделяет и взгляду, приходя к выводу, что: "...когда перед нами другой человек, это значит, что в действительности нам явлено только его тело; само же оно, будучи плотью, образует поле экспрессии, своеобразный семафор, подающий практически безграничное число сигналов" [1, с.564]. "Другой" для Х.Ортега-и-Гассета - это не только современник. В связи с этим Х.Ортега-и-Гассет выделяет иной тип заявления о себе (в отличие от жестов, мимики, взглядов современников) - всевозможные семейные предания, памятники, мемуары, старинные документы, легенды.

Еще раз отметим, что отношения "мы-реальность", по мнению Х.Ортега-и-Гассета, устанавливаются вовсе не с помощью слов. Ответ на вопрос, какое же место отводит философ собственно слову в общении между людьми, связан с тем, что он противопоставляет отношения "мы-реальность" (*межличностные отношения*) собственно *социальным отношениям*. "Социальное обнаруживает себя по контрасту с межличностным" [1, с.616], утверждает Х.Ортега-и-Гассет. И именно в сфере такого социального проявляется природа "слова".

Социальное - это обычай, совершенно иррациональное действие, акт внеличного происхождения, осуществляющийся не по собственной воле, совершенно не понятный для того, кто его совершает. Обычай принадлежит не отдельным индивидам, а обществу в целом. Более того, как отмечает Х.Ортега-и-Гассет, "обычай предстает мне как угроза возможного насилия, принуждения или наказания, которую способны осуществить другие по отношению ко мне лично" [1, с.631]. Именно в возможном насилии или его угрозе, которые ни от кого конкретно не исходят, но с которыми сталкивается каждый, усматривает Х.Ортега-и-Гассет социальность обычая. Обычай - это социальный навык, т.е. доведенное до автоматизма действие, практически не поддающееся контролю и оценке.

Язык для Х.Ортега-и-Гассета - "не что иное как колоссальная система словесных обычаев, гигантский набор общеупотребительных, то есть обычных слов и синтаксических форм. Язык навязан нам от рождения, мы изучаем его, слушая людскую речь, которая прежде всего и есть этот самый язык. Но поскольку слова и синтаксические формы всегда несут определенное значение, выражают какую-то мысль, мнение, то людская речь в свою очередь образует систему мнений людей, то есть "общественное мнение". Людская речь - гигантское хранилище общественного мнения, которое проникает, входит в нас, как бы распирает нас изнутри и в то же время неустанно давит на нас со всех сторон" [1, с.626-627].

Что заставляет человека следовать общепринятому языку, а не употреблять звуки собственного изобретения? Какое наказание может остановить человека, если он заговорит на непонятном другом языке, задает вопросы Х.Ортега-и-Гассет. Ответ, который дает философ, связан с человеческим непониманием, и с невозможностью в связи с этим отреагировать: "Перед нами принуждение, которое не содержит ни позитивных, ни негативных действий (скажем, намеренного молчания) кого бы то ни было, поскольку мы вряд ли назовем действием "непонимание", то есть нечто, происходящее без участия самого индивида" [1, с.658].

Важно отметить, что противопоставление социальных и межличностных отношений отражается и в речи. Речь на уровне обычаев, в которой не содержится личностного смысла, философ противопоставляет речи, наполненной индивидуальным смыслом, т.е. высказываниям. При этом нужно признать, что не слова "здравствуйте" или "прощайте" несут в себе индивидуальный смысл, а все поведение человека, произносящего эти слова (взгляд, мимика, интонации, жесты), выражает жизненный опыт того или иного человека: "Оказывается, данное качество не передается слову другими словами и не происходит от чего-то такого, что называлось до сих пор "языком" и что в препарированном виде содержится в словаре и в грамматике. Данное свойство языка рождается за пределами самого языка, оно происходит из употребляющих язык людей, высказывающихся в определенной ситуации. Люди, как правило, говорят, произнося слова нужным тоном, с каким-либо выражением лица, сопровождая речь той или иной - сдержанной или раскованной - жестикуляцией, которая также воистину "говорит и высказывается". Так называемые "слова" - только одна из частей сложного комплекса реальности и являются таковыми лишь в той мере, в ка-

кой участвуют в данном реальном комплексе и от него не отделены" [1, с.658]. И далее философ отмечает: "Поскольку люди, обменивающиеся словами, - это человеческие жизни, а всякая человеческая жизнь в любой миг находится в определенной ситуации или обстоятельствах, то вполне очевидно, что такая реальность, как "слово", неотделима от самого говорящего, от того, кому говорится, и в равной мере - от той ситуации, в которой оно произносится" [1, с.665].

Таким образом, из рассуждений Х.Ортега-и-Гассета следует вывод о том, что роль речи в человеческих отношениях различна: речь - это и носитель индивидуальных смыслов (высказывание) и обычай, лишенный какого-либо смысла для конкретного человека. В связи с этим противопоставлением интересны рассуждения Х.Ортега-и-Гассета о различиях между процессами "говорения" и "высказывания": "Говорить - это значит соблюдать язык как обычай. Но соблюдение языка как обычая свидетельствует, что сам язык уже завершен и навязан нам окружающим обществом... Высказывание или воля к самовыражению, к изъяснению, есть особая деятельность, функция, предшествующая самому говорению..." [1, с.672-673].

И здесь Х.Ортега-и-Гассет ставит вопрос о том, что же заставляет человека высказываться или, наоборот, безмолвствовать (что означает что-то умалчивать). В поисках ответа на этот вопрос философ вынужден обратиться к природе языка и признать, что причиной, порождающей высказывание, выступает потребность "выразить собственный сокровенный мир, распирающий человека изнутри, лишающий его покоя, его возбуждающий, наполняющий тревогой и страхом" [1, с.679]. Потребность в истолковании собственного сокровенного мира - вот источник высказывания для Х.Ортега-и-Гассета. Философ показывает, что речь-высказывание и речь-обычай связаны между собой генетически: "любое слово или оборот есть творческий акт, в равной мере имевший смысл и для его создателя, и для его непосредственных слушателей. Следовательно, любые слова и выражения когда-то составляли человеческое действие, которое, войдя в язык как обычай, потеряло свой изначальный смысл, превратилось в некую грамофонную пластинку, словом, дегуманизировалось, обездушилось" [1, с.687]. Господство в обществе речи на уровне обычая, когда исчезает личная ответственность за то, что говорится, постепенный отказ от речи-высказываний, пропитанных личностным смыслом и ответственностью, есть для Х.Ортега-и-Гассета причина процессов дегуманизации общества.

Речь как языковая игра у Л.Витгенштейна

Для Л.Витгенштейна язык вплетен, как признается философ [2], в многообразные "формы жизни" людей, реализуя себя в речевых актах и утрачивая свою суть в статике, покое (уходя "на каникулы" или работая "вхолостую"). Соединение речи и действия Витгенштейн называл "языковой игрой" (например, приказ - выполнение приказа). Каждая "языковая игра" как законченная система коммуникации отвечает некоторой "форме жизни". У Л.Витгенштейна явно на первый план выходит инструментальная (связанная с действием и воздействием) функция языка, чем он и оказывается, в первую очередь, близок как М.Бахтину, так и другим диалогистам*. Следует отметить, что и само понятие языковой игры у Л.Витгенштейна во многом перекликается с понятием М.Бахтина о речевых жанрах. Можно усматривать и некоторую общность языковых игр, речевых жанров и понятия о речи-обычае у Х.Ортеги-и-Гассета.

На примере игры в шахматы Л.Витгенштейн поясняет свою идею "языковой игры": "Можно представить себе, что кто-то освоил игру, не изучая или не формулируя ее правил. Он мог бы, например путем наблюдения, усвоить сначала совсем простые игры на досках и продвигаться ко все более сложным. Ему можно было бы дать пояснение "Это король", - показывая, например, шахматную фигуру непривычной для него формы. И опять-таки это объяснение учит его пользоваться данной фигурой лишь потому, что предназначенное ей место, можно сказать, уже подготовлено. Иначе говоря: мы только тогда скажем, что объяснение обучает его применению, когда почва для этого уже подготовлена. И в данном случае подготовленность состоит не в том, что человек, которому мы даем пояснение, уже знает правила игры, а в том, что он уже овладел игрой в другом смысле" [2, с.94]. Языковым играм, по мнению Л.Витгенштейна, никто специально не обучает: "игре обучаются, глядя на игру других" [2, с.105]. При этом оказывается, что "лишь в типичных случаях нам четко предписано определенное употребление слова; мы знаем, у нас нет никаких сомнений, что сказать в том или ином случае. Чем менее типичен случай, тем более со-

* Ср. у О.Розенштока-Хюсси: "Говорить - это значит распространять, передавать или стимулировать действия и события" [3, с.128]; "Говорить - значит путем общения с другими людьми распространять действия и поступки, происходящие в мире" [3, с.149]. На вопрос, где имеет смысл говорить, О.Розеншток-Хюсси отвечает: "В таком месте и в такое время, где и когда то, что я имею сказать, приведет к определенным последствиям" [3, с.189].

мнительно, что при этом следует сказать. Если бы вещи вели себя иначе, чем они ведут себя в действительности (не существуй, например, характерных выражений для страха, боли, радости; стань правило исключением, а исключение - правилом; стань их частота приблизительно одинаковой), то наша привычная языковая игра потеряла бы смысл" [2, с.136]. У М.Бахтина читаем о том, что "мы научаемся отливать нашу речь в жанровые формы, и, слыша чужую речь, мы уже с первых слов угадываем ее жанр, предугадываем определенный объем (то есть приблизительную длину речевого целого), определенное композиционное построение, предвидим конец, то есть с самого начала мы обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи. Если бы речевых жанров не существовало и мы не владели ими, если бы нам приходилось их создавать впервые в процессе речи, свободно и впервые строить каждое высказывание, речевое общение было бы почти невозможно" [4, с.272]. Л.Витгенштейн рассуждает о том, что человек, конечно, может изобрести игру, в которую до него никто не играл; это вполне возможно. Но вот сама идея создания такой игры может появиться только у играющего человека: человек, никогда не игравший ни в какие игры, не может изобрести никакой игры.

И еще один аспект языковых игр Л.Витгенштейна и речевых жанров М.Бахтина хочется затронуть: использование того или иного жанра или любая языковая игра - это всегда взаимодействие усилий, направленных с обеих сторон, это усилия не только говорящего, но и слушающего, готового стать говорящим. Л.Витгенштейн приводит некоторый список "языковых игр": отдавать приказы и выполнять их, описывать внешний вид объекта или его размеры и изготавливать объект по его описанию, информировать о событии и размышлять о событии, выдвигать и проверять гипотезу и представлять результаты некоторого эксперимента в таблицах и диаграммах, сочинять рассказ и читать его, играть в театре, распевать хороводные песни, разгадывать загадки, острить, рассказывать забавные истории, решать арифметические задачи, переводить с одного языка на другой, просить, благодарить, проклинать, приветствовать, молить [см.: 2, с.90]. Хотя сам М.Бахтин говорит, что еще не создана классификация речевых жанров, тем не менее он дает некоторые примеры, в которых тоже можно усмотреть общность того, что оба философа понимают под языковыми играми и речевыми жанрами: приветствие, прощание, поздравление, пожелания всякого рода, осведомления о здоровье и т.д. [см.: 4, с. 272].

Речепоступок у М.Бахтина

Речевые жанры в теории М.Бахтина, о чем уже говорилось выше, характеризуются в первую очередь "типичными ситуациями речевого общения". Та или иная ситуация общения задает свой набор речевых жанров, и дело индивида - "узнать" ситуацию и "выбрать" адекватный ей жанр. Получается, что речевой жанр - это общее, обязательное для всех, а значит, и узнаваемое всеми, поведение индивида (слова, жесты, мимика, действия, интонации) в определенной ситуации общения. Другими словами, речевые жанры не создаются индивидами, они заданы. Однако сразу возникает вопрос: если существуют обязательные для всех речевые жанры, почему настолько многообразна речевая действительность, а самое главное, почему существует столько проблем в общении? И здесь мы хотим согласиться с Дж.Верчем, который, по-своему читая Бахтина, отмечает, что при всей заданности речевой жанр "позволяет индивиду использовать творческие, неожиданные и даже уникальные индивидуальные способы исполнения", т.е. речевой жанр - это и "тип голоса", и "индивидуальный голос" одновременно [см.: 5, с.75]. Но опять возникает вопрос: о какой индивидуальности идет речь? Что является существенным признаком индивидуальности в речи? Ответ, который можно найти у Бахтина, обращает нас к понятию речи как поступка. Жанры заданы, но только те из них индивидуализируются, которые могут выступить как речепоступки.

В связи с этим интересны ранние размышления М.Бахтина (середина 20-х годов) о связи между поступком и тем или иным речевым жанром (*самоотчет-исповедь, автобиография, лирика*). М.Бахтин исходит из того, что "поступку нужна определенность цели и средств, но не определенность носителя его - героя. Сам поступок ничего не говорит о поступающем, но лишь в своем предметном обстоянии, только оно ценностно порождает поступок, но не герой. Отчет поступка сплошь объективен" [6, с.130]. Но жизнь в обществе требует от каждого поступающего отчета, т.е. определенности самого поступающего, а не только цели и средств. И вот именно здесь, по мнению М.Бахтина, человек и прибегает к разным речевым жанрам. При этом "там, где является попытка зафиксировать себя самого в покаянных тонах в свете нравственного долженствования, возникает первая существенная форма словесной объективации жизни и личности (личной жизни, то есть без отвлечения от ее носителя) - *самоотчет-исповедь*. Для этой формы существенным, конститутивным моментом является то, что это именно самообъективация, только чистое отношение я к себе является

здесь организующим началом высказывания. В самоотчет-исповедь входит только то, что я сам о себе могу сказать; ...он имманентен нравственно поступающему сознанию; не выходит за его принципиальные пределы, все трансгредивные самосознанию моменты исключаются" [6, с. 131-132]. М.Бахтин отмечает, что человек в самоотчете-исповеди стремится к чистому ценностному одинокому отношению к самому себе, не испорченному никаким сочувствием, милостыней со стороны других. Неуспокоенность и незавершенность в себе - один из пределов, к которому стремится человек в самоотчете-исповеди. Из рассуждений Бахтина следует, что самоотчет-исповедь - это сам поступок.

Однако, рассуждает далее Бахтин, отсутствие для человека успокоения и оправдания "здесь и сейчас" порождает у него нужду в оправдании религиозном. Поэтому чистый самоотчет невозможен, он всегда соотнесен с исповедью, то есть имеет характер просительности, обращенности к Богу.

Так как поступок всегда сопряжен с ответной реакцией, то и самоотчет-исповедь в ответ может породить или *молитву* о прощении и отпущении грехов, или *назидание*: "В осуществлении назидательного задания имеет место вживание в субъект и воспроизведение в себе внутреннего события его, но не в целях завершения и освобождения, а в целях духовного роста, обогащения духовным опытом..." [6, с. 138].

Обращаясь к такому речевому жанру, как *молитва*, М.Бахтин тоже подчеркивает, что этот поступок вызван к жизни уже не *покаянием*, а *доверием*. Человекоборчество или богоборчество как результат отчаяния делают невозможной молитву, тогда часто появляется пародия.

М.Бахтин среди речевых жанров выделяет *ругательство* как самоотчет-исповедь наизнанку: "Тенденция таких худших ругательств - сказать другому то, что только он сам о себе может и должен сказать, "задеть его за живое"; худшее ругательство - справедливое ругательство, выражающее то, что другой сам о себе мог бы сказать в покаянно-просительных тонах..." [6, с. 136].

В чем отличие *автобиографии* от самоотчета-исповеди? М.Бахтин дает ответ: в отсутствии исповедальности, не к Богу, а к потомкам обращена автобиография.

Лирика, по Бахтину, - "это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других... Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий

голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению; устами возможной любящей души я воспеваю себя" [6, с.157].

Подводя итог, можно отметить, что именно такие речевые жанры как самоотчет-исповедь и молитва, по Бахтину, являются речепоступками, в остальных случаях - биография, житие, лирика - наблюдается отход от позиции самообъективации, возникает расчленение пространства поступающего на пространство автора и пространство героя, а это уже сфера эстетического завершения индивида, а не жизни. Очевидно, что самоотчеты-исповеди вряд ли могут возникать в ходе бытового диалога. Получается, что не любая коммуникативная ситуация предназначена для поступка, многие сферы человеческой жизни заполнены просто "языковыми играми", а не речепоступками.

М.Бахтин очень часто прибегает к анализу жанров разговорного стиля, так называемых "первичных" жанров, не рассчитанных на читателя или слушателя. Можно сделать предположение, что в этой сфере нет времени и места речепоступкам, здесь осуществляются, если так можно сказать, физические поступки. И следующее предположение, которое напрашивается, - это предположение о том, что сфера речепоступков - это сфера "вторичных" жанров. О "вторичных" жанрах Бахтин пишет: "Вторичные (сложные) речевые жанры - романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т.п. - возникают в условиях более сложного и относительно высококоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) - художественного, научного, общественно-политического и т.п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения" [4, с.252]. Приведенный выше анализ отчета-исповеди, рассматриваемый М.Бахтиным как поступок, показывает, что отчет-исповедь (речепоступок) следует вслед за поступком. Для речепоступка необходимо время, некоторая пауза после поступка. Любопытно заметить, что иногда такая пауза может затянуться на многие годы.

Цитированная литература

1. Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. - М., 1997.
2. Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л.

Философские работы. Пер. с нем. - М., 1994. - Ч.1.

3. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. - Москва, 1994.

4. Бахтин М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М., 1986.

5. Верч Дж. Голоса разума. Социокультурный подход к опосредованному действию. - М., 1996.

6. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М., 1986.

Анотація

У статті здійснена спроба проаналізувати погляди Х.Ортега-і-Гассета, Л.Вітгенштейна і М.Бахтіна на природу висловлювання. Вибір цих філософів не випадковий, бо, за думкою автора статті, проблема мовленнєвого розвитку дитини на етапі опанування писемної форми мовлення не може бути успішно розв'язана без урахування того, що в різних ситуаціях спілкування мовлення постає для людини або як звичай (Х.Ортега-і-Гассет) чи гра (Л.Вітгенштейн), або як вчинок (М.Бахтін).

Annotation

This article deals with the views on the nature of the utterance expressed by J.Ortega y Gasset, L.Witgenshtein and M.Bakhtin. These philosophers are chosen not accidentally because, in the author's opinion, the problem of a child's speech development at the stage of mastering the written form of speech cannot be solved successfully without taking into account the fact that in different communicative situations speech serves either as a custom (J.Ortega y Gasset) or a game (L.Witgenshtein) or as an act (M.Bakhtin).

Стаття надійшла до редакції 20.05.02

Статья поступила в редакцию 20.05.02

ПЕРЕХОДНЫЕ ПЕРИОДЫ В ИСКУССТВЕ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕОРИИ ДИССИПАТИВНЫХ СИСТЕМ

Чеховское время называли "безвременьем", "сумерками" русской истории, казалось, только словом "кризис" можно объяснить происходящее. Сто лет спустя оказалось, что чеховское время - только один из периодов (или моментов) переориентации и поиска новых поэтических средств, способных отразить время. И тогда встал вопрос о концепции чеховского творчества. Линейное представление о времени: "устойчивое - кризисное" явно не соответствовало задаче - в состоянии "упадка" не создаются шедевры, а чеховский смех "над собой и другими", чеховские произведения о "ноющих и тоскующих" вызывали сочувствие и были интересны всем поколениям читателей и на протяжении более столетия.

В конце XX века стала складываться идея "переходности" как типа сознания, определяющего собой ситуацию "кризис - хаос - оформление нового". Литературный процесс, канонизированный нами в его историко-социологическом варианте, не давал возможности теоретизировать в ситуации, которую С.Н.Булгаков когда-то охарактеризовал как "дурную бесконечность", подразумевая под этим множественные (или бесконечные) показатели "срыва истории" с пути прогресса [см.: 1]. И вот тогда заговорили о цикличности и спиралевидной формуле вселенной, о свойстве всех искусств отражать эту спиралевидность. В связи с этим возникла проблема анализа не только устойчивых форм, уже заявивших о себе рядом эстетических признаков, но и форм становящихся, попавших в ситуацию "множественного разброса" и хаоса. Прекрасный материал для размышления давал период "слома сознания" конца XIX - начала XX веков, в том числе - творчество А.П.Чехова и его литературно-художественного окружения. Вариант эмпирического осмысления проблемы представлен в моей монографии [см.: 2], теоретический аспект проблемы нуждается в уточнении. В связи со сказанным пришлось обратиться к работам физико-математического цикла, посвященным теории диссипативных систем.

Синергетика. Как наука о механизмах самоорганизации материи в периоды распада и глобальных кризисов она складывалась в последней трети XX века. В первую очередь связана с именем бельгийского

физика и философа Ильи Романовича Пригожина. Он родился в России (1917), начиная с десятилетнего возраста, жил в Бельгии. Лауреат Нобелевской премии 1977 г. в области физики неравновесных (диссипативных) систем. В каком-то смысле эта теория, как когда-то эйнштейновская "относительность", перевернула наши представления об эволюции как поступательном, линейном и логически выверенном процессе развития всего живого на планете. И. Пригожин и группа работавших с ним ученых показали, что помимо упорядоченных процессов, описанных в классической физике, существуют процессы, которые не подлежат подобному прочтению. Цикличность общепланетарного развития в их учении предполагает наличие как периодов стабильности, так и нарушения спокойствия, кризиса и хаоса. Как пишет Е.Н.Князева, в работах И.Пригожина предстал мир как вечно движущаяся, становящаяся материя. Подобное видение его, подчеркивает исследовательница, "разбивает миф о жестко детерминированной и безвременной Вселенной". К тому же, отмечает Е.Н.Князева, удалось сказать о том, что "механизмы образования и разрушения структур, механизмы перехода от хаоса к порядку и обратно (...) присущи и миру природных, и миру человеческих, социальных процессов" [3, с. 11].

Итак, синергетика оперирует понятиями "неустойчивость", "нелинейность", "неравновесность". Ей присущ следующий терминологический ряд: "энтропия" (мера беспорядка), "динамическая неустойчивость", "проблема предельного перехода" и др. Если использовать афоризм самого И.Пригожина, то синергетика стремится познать "порядок через хаос". Модель постепенного разупорядочивания компонентов, их перегруппировки и становления нового выглядит так: "Возможность спонтанного возникновения порядка и организации из беспорядка и хаоса в результате процесса самоорганизации" [4, с. 18].

Таким образом, пережив XX век как время великого увлечения машинерией, а также искусственным интеллектом, способным, как казалось, логизировать и прогнозировать все видимые (и невидимые) процессы, мы вновь столкнулись с тайной саморегулирования материи и пока что способны только описать отдельные моменты, сопутствующие этому процессу. Сегодняшняя формула рубежного сознания в синергетике выглядит триадой: *нелинейность* (нарушение равновесия, разбалансированность процессов) - *самоорганизация* (или саморегулирование) - *открытие* (новой системы). Этими понятиями определяются начальная стадия дисбаланса, которая воспринимается как кризис; затем наступает *время хаотических перемещений* и множественных

вариантов *саморегулирования*; потом приходит черед постепенной кристаллизации "*нового порядка из хаоса*". Определяющим моментом переориентации И.Пригожин считает множественный, многовариантный синтез. Случайность сцеплений, говорит ученый, в этом случае приобретает ярко выраженное конструктивное начало: чем больше примеров подобного сращивания компонентов, тем быстрее адсорбируется принципиально новое и соответствующее конкретному историческому времени явление. Таким образом, хаос выступает в своей двуединой сути: он констатирует факт разрушения и одновременно является прологом еще неизвестного витка созидания. Е.Н.Князева, комментируя теорию И.Пригожина, удачно проиллюстрировала мысль ученого XX века трехстишием Ф.Ницше. Философ, который и сейчас воспринимается как олицетворенный дух нигилизма, тем не менее сказал:

Нужно носить в себе еще и хаос,
чтобы быть в состоянии
родить танцующую звезду [3, с. 16].

Система анализа И.Пригожина, уже утвердившаяся у нас понятием "*порядок из хаоса*", отражает, с одной стороны, механизм образования и разрушения целостных структур, а с другой - она оказалась способной показать движение от видимого "*беспорядка*" к "*порядку*". *Формула разрушения-созидания* выглядит в этой теории следующим образом:

Бифуркация. Она возникает в момент переориентации и начавшегося дробления старых форм. Показатель неустойчивости системы, обозначающий ее ветвление. В литературе подобная ситуация издревле обозначена понятием "*путь и распутье*". Ее иллюстрирует добрый молодец (или рыцарь), оказавшийся на перекрестке трех дорог и в ситуации выбора неизвестного пути. Подчеркнем, что даже в фольклорных текстах это фигура, исполненная драматизма, так как в любом варианте выбора герою приходится полагаться только на случай и быстроту собственной реакции. В искусстве "*перепутьем*" может восприниматься частная особенность биографии одного художника (например, в том случае, когда мы говорим о романтико-реалистическом периоде его творчества), но синдром "*бездорожья*" может стать и глобальным явлением для нескольких поколений людей (такой период истории, например, отразила культура барокко). Но в любом варианте подобное явление драматично, так как обозначает крах старого пути и отсутствие видимой перспективы дальнейшего движения.

Флуктуация. Это мгновенное отклонение от среднестатистичес-

кой нормы. Особенно удачно данное явление отражает искусство. Мы уже осознали: в периоды переходности обязательно "мельчают" жанры и формы, девальвируется эстетический ряд, соответствовавший уже сложившейся традиции. Наступает момент "всеобщей усредненности" и кажущегося "торжества серости". Мир выглядит вязким, мышление непоследовательным, подверженным синдрому всеобщего скепсиса. Потом, вдруг и как бы нечаянно, начинается отклонение от среднестатистического канона, причем в противоположных направлениях. Появляются примеры и формы торжествующей пошлости, но в то же время могут родиться шедевры. Таким образом, флуктуация - явление неоднородное. С одной стороны, "средний слой искусства" может девальвировать и стать тривиальным, "чернушным", олицетворяющим собой беллетристику "третьего ряда". Но случается и обратное: отклонение от "средней нормы" может привести к созданию шедевров, олицетворяющих собой время смены художественных парадигм и жизненных ценностей. Если обратиться к примерам столетней давности, то олицетворением флуктуации элитарного уровня окажется творчество А.П.Чехова.

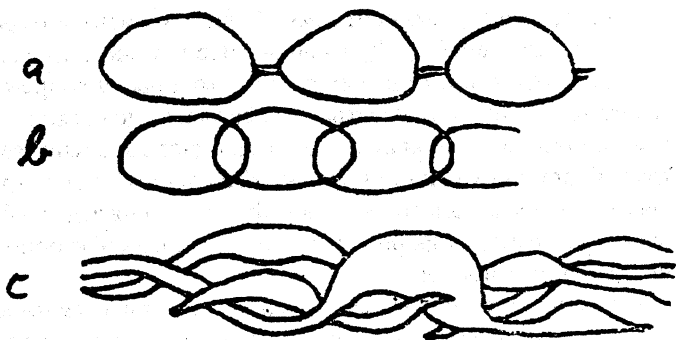
Аттракция. Этим словом определяется процесс стягивания, склеивания компонентов в малопредсказуемых вариантах. Это начало созидательного акта в его "робком", первичном варианте. Периоды переходности, какими бы они ни были - большими или малыми - всегда богаты эклектическими сращениями и синтезом как таковым. В системе синергетики аттрактор - это своего рода "цель", направленность поведения нелинейных, логически не прогнозируемых процессов; в общем, тот момент первичного созидания, на который нацелен "человек растерянный" и художник, оказавшийся в ситуации глобальной переориентации. Аттракция может демонстрировать так называемые "промежуточные", или "спонтанные" формы порядка. Это явления, например, художественной культуры, которые воспринимаются потом как ключевые, поворотные моменты в жизни автора, оказавшегося в ситуации распытия, но создавшего нетривиальные формы произведений. И снова пример из творческой биографии А.П.Чехова: между Чеховым-юмористом и Чеховым-прозаиком (и драматургом) конца 90-х - начала 900-х годов пролегли годы спонтанной эвристичности, когда, казалось, неожиданно родились образцы необычной для современников лиризованной прозы А.П.Чехова с героем, которого порицали современники ("ноющий-тоскующий" интеллигент), но приняли и полюбили все последующие читатели.

Конечно, формула, способная воспроизвести процессы многочисленных перемещений и взаимозамещений в искусстве "рубежа эпох", в нашем сегодняшнем сознании похожа на "цветок скринсейвера", который демонстрирует бесконечные видоизменения на экране монитора. Но, как показал И. Пригожин, процессы бифуркации, флуктуации, аттракции все же поддаются проверке экспериментом. Общей закономерностью, которую удалось выявить, выступает чередование позиций: рассеивание и "промежуточный порядок". Когда последний начинает демонстрировать способность к длительной устойчивости, тогда и наступает момент перелома - "*спонтанный порядок*" уступает место "*устойчивому равновесию*". Вот в это время и начинается процесс оживления или формирования элементов новой системы, то есть моделируется новый тип познания мира и на новом витке времени. Наступает этап великого прозрения, говорят физики, в обозначившем себя "вакууме" открываются новые законы бытия материи, которые кажутся универсальными (на определенное время). Если говорить о литературе и шире - об искусстве вообще, "устойчивое равновесие" дарует нам первые блески новых эстетических систем, которые у современников вызывают неоднозначные чувства - от неприятия до восхищения. В то же время, в художественной культуре переходного времени всегда присутствует пласт, восходящий к только что оформившейся традиции, которая еще вчера казалась незыблемой, но сегодня ведет себя иначе: оказывается, что старые формы искусства ищут способы обновления и сосуществования с новым.

Сегодняшняя теория хаоса и неравновесных систем имеет точки соприкосновения с более ранним открытием, вошедшим в психологию, эстетику, литературоведение Европы и Америки XX века под названием "Гештальт-схема" Макса Вертгеймера и Рудольфа Арнхейма. Всех "гешталистов" XX века объединяет их общее видение эволюции как процесса цикличного и принципиально бесконечного "переразложения (перетекания) энергии", возникновения момента "критической массы" или "напряжения" ("хороший гештальт"), который обозначает момент "взрыва" старой системы и дает выход устойчивому и длительному новому явлению. Несколько пояснений.

"Гешталисты" не хотят воспринимать мир в его линейном развитии. Если речь идет об искусствоведах, то они отказываются ставить "в затылок друг другу" художественно-эстетические эпохи и направления. Например, литературоведы делают ошибку, считают они, воспринимая последовательно средневековье, Ренессанс, Просвещение,

классицизм. В представлении "гешталистов" "эстетическая энергия" несет в себе информацию "обо всём и сразу". И если, например, эпоха Ренессанса предпочитает титанизм богоподобного человека и восхищается его возможностями творца и героя, то средневековые резко противопоставит тварное Вечному и будет настаивать на непреложности Бога-творца. Если реализм свяжет художника с конкретикой исторического момента в его социальных и сословных проявлениях, то романтики предпочтут абстрактность идеального бытия действительности и быту. Приоритеты одной художественной системы по сравнению с другой зависят от массы случайностей, среди которых: усталость форм, монотонность традиции, обозначивший себя момент исторической необходимости и т. д. В общем, отказ от линейного типа восприятия времени и законов развития всего сущего на земле отражает следующая схема Р. Арнхейма [см.: 5]:



На данном рисунке цепочка, обозначенная буквой "а", демонстрирует традиционно линейные представления о механизме сосуществования художественных миров, эпох, течений, стилей (например: Ренессанс - барокко - классицизм и т. д.).

Схема "б" предлагает вариант возможного допущения: какое-то время, до полной кристаллизации основополагающих признаков направления или, к примеру, стиля; две художественные системы могут сосуществовать, точно соприкасаясь друг с другом.

Принципиально новый подход к проблеме воспроизводит схема "с". Ее отличие от двух предыдущих состоит в том, что она демонстрирует эклектическое состояние поэтических признаков, когда "всё" существует "во всём". В этом случае историческое время становится по-

нятием периферийным, поэтому "одновременно и сразу" можно говорить о "барочном", эклектическом сознании Г.С.Сковороды и А.П.Довженко, о реализме Леонардо да Винчи и М.Горького, о символах в художественных текстах А.П.Чехова и А.А.Блока. Логика привычных обобщений, закрепленная в нашем сознании как художественное лицо конкретного времени или как стиль эпохи, в этом случае нарушается, но (подчеркнем это) не опровергается полностью. Другое дело - мы лишаемся исторической панорамности видения проблемы, в нашем сознании начинает превалировать фактор случайного, тогда как человеку свойственно тяготение к упорядоченности фактов по принципу линейного и последовательного их сцепления. Это вызывает отторжение, неприятие, так как даже в свой краткий миг пребывания на Земле человек разумный хочет постигнуть логику бытия всей Вселенной.

Итак, схема гештальт-моделей, апробированная в работах философа, искусствоведа Р.Арнхейма, интересна нам - исследователям нестабильных процессов в культуре переходных периодов - уже потому, что она способна отразить диффузное состояние искусств и представить характерную ситуацию "брожения" и "перераспределения элементов". Так как в самом понятии "переходное время" заложен смысл неопределенности и зыбкости, то и эта модель, предложенная Р.Арнхеймом, соответствует его ритму. К тому же - она дает представление о той критической ситуации ("хороший гештальт"), когда происходит "взрыв" и начинается "осаживание" или кристаллизация элементов новой системы.

Вот здесь начинается период искушения научным прогнозированием. В химии "процесс оседания твердых частиц, взвешенных в жидкости или газе, происходящий под воздействием силы тяжести" [6, с.455] называется *седиментацией*. В искусстве понятия "силы тяжести" нет. Но если перенести данный процесс (седиментации) в область гуманитарных знаний и в жизнь искусства, то предложенным словом обозначается факт существования так называемых "недоконченных идей", еще "не кристаллизовавшихся мнений" и "полярных предпочтений", свойственных периодам переходности. Говоря языком литературоведа или культуролога, мы имеем право обращаться к данному термину в том случае, если речь идет о конвергентности как показателе существования художественных явлений конкретного времени. Именно таковым был литературный процесс конца XIX - начала XX веков. Как отмечалось, "схождение" многих искусств, их межвидовое взаимодействие стало виднейшей особенностью периода. Вариантов многоас-

пектного синтеза наблюдалось множество, но претендовали на долговременность и вечность отнюдь не все произведения, созданные "на сломе эпох". Какие же? - Очевидно те, которые все-таки сохраняли в себе ценности, не подверженные временной девальвации. В данном случае мы говорим о гуманистическом комплексе идей, восходящих к древнегреческому канону прекрасного; о поэтических средствах, способных эстетизировать обыденность, приподнять читателя (и создателя произведения) над утилитарным бытом; об утверждении извечного превосходства духовных ценностей над материальными и т.д. Таким образом, оказывается, что на элитарность и долгожительство в искусстве, подверженном чувству распутья, хаоса, ощущению тоталитарного краха в первую очередь претендуют те произведения, в которых нет цинизма по отношению к прошлому, которые не посягают на общечеловеческие ценности, адсорбированные в предшествующих шедеврах. Творчество А.П.Чехова и эстетически родственных ему художников-современников подтверждают нашу мысль, поэтому картина художественной жизни чеховского времени видится нам следующей.

1. "Кризис сознания" пришел в тот момент, когда стало ясно: все программы изменения действительности, предложенные во II половине XIX века революционерами различного толка, сторонниками "социального прогресса" и "хождения в народ", "опрошенцами" и "пантеистами", не оправдали себя. Ощущение безвременья оказалось столь острым, что участились факты самоубийства (В.М.Гаршин), появились произведения об искупительной жертвенности (В.Г.Короленко "Чудная"), "голосом времени" был объявлен поэт С.Я.Надсон, уже прочитавший отходную молитву над своими современниками ("Аккорд еще рыдает").

2. На волне этого кризиса формировалась искусство, противопоставившее себя реализму и ценностному ряду, предложенному писателями-идеологами. "Декаденты" действительно "расшатывали устои", выступали с заявлениями об "упадке" русской литературы, их манифесты будоражили, но и рождали чувство отчаяния - положительных идеалов в них пока не было.

3. "Сумеречная эпоха" рождала своих публицистов. Появилось множество очерков и рассказов, которые только фиксировали происходящее, но не давали концептуального освещения проблем времени. "Толстые романы" П.Д.Боборыкина и Д.Н.Мамина-Сибиряка описывали русский капитал, очерковая беллетристика И.Н.Потапенко живописала "малую пользу" русских "негероев", развлекательная юмо-

ристика Н.А.Лейкина покоила мещанство в его "золотых снах".

Хаос и распутье не могут восприниматься положительно или комплиментарно, отчаяние и порождаемое ими ерничество обязательно ворвутся в литературу и вообще в искусство, но в этой ситуации, как оказалось, выживают только те художественные формы, которые отражают подобное время как определенный этап переходности, только один момент вечного движения к обновлению. Что, собственно, сделал А.П.Чехов?

а) он пришел в литературу на волне смеха не столько отрицающего, сколько развлекающего, но свойственного только тем, кто, "смеясь, прощается с прошлым";

б) он подвел итоги уходящей эпохи и переосмыслил ведущие темы предшествующей литературы (в первую очередь тему "маленьких людей" и "лишнего человека");

г) пафосу всеобщего отрицания и чувству отчаяния он противопоставил настроение грусти, сопутствующей времени "подведения итогов", лиризованный рассказ писателя повествовал о жизни обыкновенных людей, вдруг оказавшихся в ситуации распутья;

д) он умел уважать думающего и страдающего интеллигента, смеялся над обывателем, но этот смех был ироническим и предполагал возможность очищения;

е) не перечеркивая достижений великих предшественников, А.П.Чехов оказался способным на реорганизацию традиции: большому идейному роману он противопоставил поэтическое совершенство малых жанров, но соответствующих "дробному времени"; к героям, думающим о нравственном подвиге во имя страны, он присоединил "человека распутья", переживавшего эту ситуацию как всеобщую боль;

ж) в ситуации очевидного торжества мещанской "заземленной" психологии этот писатель говорил о духовных ценностях как приоритетных, общезначимых и не подверженных старению;

з) чувствуя наступление новой эпохи в искусстве, он, воспитанный на образцах реалистической культуры, синтезировал в своем творчестве новое со старым; в ситуации брожения и распада такая попытка всегда выглядит ярким созидательным актом.

Цитированная литература

1. Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. - М., 1994.

2. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). - Одесса, 2000.
3. Князева Е.Н. Случайность, которая творит мир (Новые представления о самоорганизации в природе и обществе) // *Философия и жизнь*. - 1991. - № 7.
4. Пригожин Илья, Стенгерс Изабелла. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. - М., 1986.
5. Арнхейм Рудольф. Новые очерки по психологии искусства. - М., 1994.
6. Словарь иностранных слов. - 16 изд., испр. - М., 1988.

Анотація

У роботі поставлено проблему перехідних процесів, що мають місце в літературі й мистецтві періодів "зламу художніх епох". Авторка доводить, що уявити собі морфологію таких художніх форм у якійсь мірі допомагають теорія дисипативних систем І.Пригожина та "гештальт-теорія" М.Вертхеймера і Р.Арнхейма. Використовуючи міркування й висновки названих дослідників, авторка застосовує їх до аналізу літератури кінця ХІХ - початку ХХ століть.

Annotation

The present work raises the problem of transitional processes, which take place in literature and art during the periods of "art epochs fundamental change". The author proves that morphology of these artistic forms can be presented with the help of I.Prigozhin's dissipative system and R.Arnheim's gestalt theory. Taking into consideration the ideas of the above-mentioned scholars the author uses them for analysing literature of the late nineteenth - early twentieth century.

*Стаття надійшла до редакції 24.05.02
Стаття постуила в редакцію 24.05.02*

**МЕХАНИЧЕСКАЯ ИГРУШКА КАК ОДИН ИЗ ВИДОВ
ДВОЙНИЧЕСТВА
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ
МАЛОЙ ПРОЗЫ)**

Слом эпох, характеризующийся специфическим художественно-эстетическим сознанием, всегда с особой остротой обнажает проблему нормы (нормативности, нормальности), анормальности, аномальности. Норма, начиная уже с архаических культур, является основополагающей и принципиально важной точкой отсчета. Она всегда соотносится с такими понятиями, как центр, онтологическая, эпистемологическая, аксиологическая центрация, ритуал. Ж. Деррида в "Эссе об имени" отмечает следующее: для того, чтобы "вообще *играть роль* где бы то ни было, необходимо вписаться в логику ритуала и, одновременно, быть способным в определенной степени относиться к ней критически, чтобы правильно вести себя, избегать ошибок и нарушений. Нужно понимать нормы и интерпретировать правила функционирования" [1, с. 16] [курсив автора - Э.Ш.]. Это становится возможным благодаря тому, что восприятие и осознание собственного Я, окружающих людей, предметов, явлений обладает длительной, устойчивой самоидентичностью, самобытийностью, когда "в осознание их настоящего бытия "вписывается", включается их бытие в прошлом и будущем (некое тождество памяти и воображения по отношению к наличному бытию вещей)" [2, с. 5]. Норма, как и ритуал, присутствует везде, являясь базисным основанием человека, общества, истории, т.е. культуры в целом. И потому рубежное мышление всегда проблематизирует норму.

Для европейского сознания это вполне естественно и закономерно предполагает еще и активизацию таких базисных явлений, как разум и рациональность. Разум, центр становятся тождественными понятиями. Разум является самоценным и, по сути, единым, довлеющим центром, который задает тенденции и перспективы развития, существования. Центрация предполагает, прежде всего, аксиологизацию нормы. Вследствие чего, во-первых, "норма лежит не в серединной части шкалы, а совпадает скорее с её позитивным краем" [3, с. 66], что отмечали И.Д. Арутюнова, В. Вежицкая [см.: 4]. Во-вторых, происходит

изначальное и целенаправленное маркирование одного из членов оппозиции [см.: 5-10]. Это приводит к тому, что манифестацией нарушаемых/разрушаемых норм, по преимуществу, является лишь противоположность разума: его оборотная, зависимая, во многом предсказуемая, причинно-следственно детерминированная сторона. Таким образом, выстраивается классическая бинарная оппозиционность: нормальность - аномальность, которая в художественном произведении реализуется через определенный набор вариантов, проясняющий, конкретизирующий тенденции нарушения/разрушения норм. Имеется в виду активизация таких героев, как преступник (в самом широком смысле этого понятия), двойник, больной, безумец. Все эти варианты изначально "коренятся в самом разуме"; они выступают его запрограммированным соблазном, лишь подтверждая и осуществляя необходимость разума. Преступник, двойник, больной, безумец являются одним из обязательных полюсов нормативного сознания. Но при этом важно, что нормативное сознание всегда ориентировано на аномативные факторы, которые способствуют конституированию нормы. О.П.Зубец по этому поводу замечает: "Нормативное сознание как бы раздваивается и приобретает форму ловушки: предоставляет право выбирать между нормой нравственной и безнравственной, позитивной и негативной. Возникающее между этими крайностями напряжение создает ту ценностно насыщенную среду, богатую возможностями обновления, самооживления и игры" [11, с.90-91].

Неклассическая эпоха, глобализуя проблему разума и рациональности, ставит под сомнение правомерность только бинарных отношений, обуславливающих центрацию, точнее, аксиологизированную центрацию, и изначальное маркирование, фактически, избранность одного из членов оппозиции. Аномальность является членом принципиально не бинарных отношений. Она проявляет иные базисные основания. Ж.Бодрийяр говорит об этом так: "Ныне аномалия приобретает весьма тревожный характер. Она - не явный симптом, а странный знак упадка, нарушения правил какой-то тайной игры или, по меньшей мере, чего-то нам неизвестного. <...> мы прошли некую точку обратимости, предметной противоречивости и живьем вступили в космос непротиворечивости, увлеченности, экстаза, удивления перед необратимыми процессами, впрочем, не имеющими смысла» [12, с.50] [выделено нами - Э.Ш.].

Однако доминирующими проявлениями аномальности остаются попрежнему преступник, двойник, больной, безумец. Но они принци-

пиально неравны проявлениям, реализующим классические отношения, т.к. представляют качественно иной тип отношений. С такой позиции интересен и перспективен анализ двойничества, берущего истоки в близнечных мифах и активизирующегося во все переходные эпохи европейской культуры. * Ж.Бодрийяр по этому поводу отмечает следующее: "Из всех протезов, которые веками отличают историю тела, двойник, без сомнения, самый древний. Строго говоря, двойник не есть протез в собственном смысле слова: это воображаемая фигура, которая, будучи душой, тенью, отображением в зеркале, преследует, словно нечто себе подобное, подвластный ей субъект, так что он, оставаясь самим собой, навсегда теряет свою суть..." [12, с.167]

Для русской культуры эпоха романтизма открывает проблему двойника и двойничества. Впоследствии в русской литературе эта проблема станет одной из ведущих [см.: 19-21]. Причем интерес к теме двойников и двойничества будет проявлять не только классическая, "высокая" литература, но и массовая, а также СМК. Проблема двойничества будет соотноситься не только с проблемой становящегося, познающего, "заброшенного", патологически проявляющегося и существующего Я, и не только с проблемой сложно организованной и явленной человеку реальности, кроме того, реальности предельно раздробленной, осколочной, абсурдизированной. Проблема двойничества начнёт корректировать и с проблемой множественности равноправных культур: человека, искусственного механизма (робота, автомата, андроида), клона. Вследствие чего классическое представление о "могуществе и богатстве двойника, которое заставляет подчиненного субъекта ощущать одновременно и отчуждение от самого себя и близость к самому себе, основывающееся на его не материальности, на том, что двойник был и остаётся фантазмом" [12, с.167] должно подвергаться качественным трансформациям. Искусственный механизм и клон настоятельно требуют адекватности осмысления. Являясь двойниками человеческого мира, они не могут претендовать в полной мере на "мо-

* В связи с этим стоит вспомнить М.Элиаде, который в ряде работ обращался к мифологическому образу Нарцисса, мифологическому и литературному образу андрогина, а также их трактовке западноевропейскими мыслителями [13, 14]; Г.Башляра, исследовавшего проблему двойничества и репрезентирующих его концептов [15]; Ж.Жанетт, посвятившего ряд статей проблеме двойничества в барочной литературе [16]; Ж.Бодрийяра, который рассматривал проблему двойничества в самом широком культурологическом контексте: от литературы до политэкономии [12, 17, 18].

гущество и богатство" классического двойника. Искусственный механизм и клон предполагают перестройку господствующего нормативного сознания. Они не актуализируются относительно ловушки рационального, точнее, радиоцентричного нормативного сознания, осуществляя своё бытие по иным законам и ритуалам. При этом активизируется представление не столько о нормах и ритуалах, сколько о принципах и тенденциях их интерпретации.

И если для клона на современном этапе развития культуры еще можно принять во многом декларативное, но убедительное предостережение Ж.Бодрийяра о том, что клон - это ад того же самого, то для искусственного механизма проблема обстоит сложнее. Так, в клоне действительно "нет более и самого субъекта, так как идентичное удвоение кладёт конец его раздвоенности. <...> клонирование не оставляет ничего от древней нарциссической мечты субъекта осуществить проекцию в своё идеальное *alter ego* <...> клон есть материализация двойника генетическим путём, иначе говоря - отмена, уничтожение всех возможных изменений и всего нереального" [12, с.170, 171] [курсив автора - Э.Ш.]. Однако в механизме еще есть очарование идеального *alter ego*, стремление поставить человека в граничное положение, показав ему его же, человеческий, мир, но со стороны искомой и *как бы* достигнутой аксиологизированной нормы. В искусственном механизме соблазнительно встречаются и взаимодействуют предельная близость и невозможность человеческой самотождественности. Нормативное сознание подвергается сомнению, появляется соблазнительная возможность плюралистической логики, вероятно-множественной модели отношений. Искусственный механизм проблематизирует неуязвимость разума, выводя его из господствующего пространства этики. В связи с этим проблема механической игрушки как одного из видов двойничества открывает интересные перспективы для исследования. Особенно если учесть, что эта проблема заявила о себе в эпоху романтизма.

На проблему искусственных механизмов в романтическом мире обращали внимание ряд исследователей, например, А.Карельский, В.Ванслов [см.: 22, 23]. Но она разрешалась однозначно: в пользу героя, страдающего от бездушной, искусственной автоматике, которая символизировала губительное для личности бездуховное начало.

Однако уже романтики ощущали, как "чарующий хаос противоречий" (Ф.Шлегель), так и очарование, и угрозу "предметной непротиворечивости" (Ж.Бодрийяр), влекущей за собой аномальность. Её ма-

нифестацией является автомат, механическая игрушка. Она сделана творческим гением физика (математика) по всем правилам и тонкостям законов механики. Это аналог человека в мире повседневности, неучтенном и/или недоступном для пылкого, "необузданного воображения" героя-романтика (Антоний Погорельский). Эта неучтенность/недоступность во многом есть результат "не чутья" героя "ко всему оставленному по ту сторону человеческого" (Ф.Шлегель), а главное, его стремления к преодолению разума и вместе с ним этики, в пространстве которой он лишь и существует. В итоге герой остается не просто одиноким, а потерянным, сломленным, беззащитным и безумным, лишенным каких-либо ценностных норм и ориентиров. Пренебрежение "чутьем к нечеловеческому" открывает дорогу искусственному миру и искусственному человеку, т.е. "театральной подделке средствами часовой механики, где техника всецело служит *аналогии*" [17, с.199] [курсив автора - Э.Ш.] с человеческим, точнее, исключительно человеческим. Особенно актуальной проблема автомата → работа, как аналога → эквивалента человека станет для XX века [см.: 17]. Однако её исток - мир романтизма. И на этом необходимо особо акцентировать внимание.

Не стоит забывать, что XVIII - первая треть XIX вв. - это эпоха не только романтического мировосприятия, но и эпоха расцвета классической физики. Вторая половина XVIII - первая треть XIX вв. проходила под знаком полного господства механики Ньютона, его механистическая картина мира постоянно совершенствовалась и уточнялась, в ней обнаруживались новые специфические черты. Значительного совершенства достигла механика в трудах Ж.Даламбера, Л.Эйлера, Ж.Ланграна, П.Лапласа. Именно тогда был открыт ряд законов сохранения: энергии (Ю.Майер, Дж.Джоуль, Г.Гельмгольц), материи и движения (М.В.Ломоносов), электрического заряда (Б.Франклин). А также были намечены основы термодинамики (Н.Карно), подготовившей третью революцию в физике. Физику стали представлять единой и целой наукой. Многие научные выводы получили философское звучание. Характеризуя этот период, И.Е.Тамм писал: "К концу XVIII - началу XIX вв. область известных физических явлений значительно расширилась, <...> возникла идея о единстве сил природы" [24, с.53].

Оптик, механик и их мир становятся такими же героями эпохи, как и романтики, что, кстати, и находит отражение в художественных произведениях. Знаменитая сказка В.Одоевского "Городок в табакер-

ке" заканчивается следующим поучительным выводом: "Ну, теперь вижу, - сказал папенька, - что ты в самом деле почти понял, отчего музыка в табакерке играет; но ты это еще лучше поймешь, когда будешь учиться механике" [25, с.299]. И герои романтических произведений едут учиться математике и механике за границу, по преимуществу в Германию. В ряде произведений В.Одоевского, Антония Погорельского встречаем ученых-механиков, профессоров, преподающих физику, математику, механику. А также есть множество материальных воплощений научных открытий: механические приборы, часы, оптические трубы, механические игрушки (музыкальная табакерка, косморама, механический орган, вставленный в часы), куклы-автоматы. Двойник ("Двойник" Антония Погорельского) даже произносит наставительную тираду-экскурс о различных механических игрушках. Особенно им выделяются куклы-автоматы. При этом у романтиков изначально не обнаруживается негативного отношения к научным открытиям и их материально-предметным воплощениям. Главные герои романтических произведений стремятся постигнуть естественные науки, разобраться в механике. Здесь уже нет, как может показаться на первый взгляд, простых бинарных оппозиционных отношений: подчиняющаяся холодному, безучастному, прагматичному разуму действительность - подлинный, прекрасный, бездонный мир личности; губительный искусственный механизм - живая, творческая личность. Проблема сложнее.

Эти механические автоматы обнаруживают, создают ещё одну реальность. Она самостоятельна по отношению к мыслям, чувствам, страстям героя-романтика. Её герои, в отличие от классических двойников, не проникают в мир объективной ценностно-нормативной действительности через сон, болезнь, чужое слово-в-себе, чужое настроение-в-себе, своевольное или нечаянное подслушивание, подсматривание, преждевременное нарушение строго установленного причинно-следственного хода вещей, разрушение тонкого гармонического равновесия между рационально постигаемым и запредельным, хаотичным. Как, например, в той же "Космораме" В.Ф.Одоевского, "Кто же он?" Н.А.Мельгунова, "Упыре" А.Толстого. Реальность, открываемая механическими автоматами, устроена по своим законам, обладает длительной самотождественностью и задает собственные нормы и ритуалы. Она безразлична и безучастна к дихотомии разум/чувства и существует вне её. Механистический мир - аналог человеческого, но телесно человеческого. Он построен на "фигуративном сходстве" (Ж.Бодрийяр) с привычно человеческим миром. И его твор-

цы, гении, демиурги от механики, стремятся наделить его не только "фигуративным сходством". Причем этот мир не является формальным дубликатом человеческой действительности. Механическая игрушка, как отмечает Ж.Бодрийяр, "возникает из вопросов о природе, о тайне души или же её отсутствия, о дилемме видимостей и сущности; он [автомат] словно Бог - что у него внутри, в глубине, по ту сторону?" [17, с. 119]. Механическая игрушка демонстрирует открытие особого состояния культуры - "природного театра" (Ж.Бодрийяр). Здесь значимы и равноценны оба понятия: природность (естественность, несотворенность, изначальность, данность) и театральность (условность, установка на игру, заданность, сознательная вторичность, стремящиеся заместить не природную, а культурную реальность). Это приводит к попыткам, если не конституировать, то проверить, "проиграть" механическую игрушку (автомат, выступающий аналогом человеческого мира) в общественной среде, придать ей не просто предметное, а социопредметное бытие. "Природный театр" оксюмороном по своей сущности. Аппелируя к первично природным, первично творящим человека основам, он переводит их в план моделируемого, экспериментального начала и к тому же завуалированного, загримированного под нечто общепринятое, общезначимое, узуально-нормативное.

Так, косморама (В.Одоевский "Косморама"), музыкальная табакерка (В.Одоевский "Городок в табакерке") - это игрушки, механическое подобие театра. Они устроены одновременно по аналогии с собственно человеческим миром, вернее, его телесно-предметной выраженностью, и с традиционным театрално условным миром. Они в миниатюре и на новом смысловом уровне воспроизводят природно-культурное состояние мира, а если быть ещё точнее, они его идеально дублируют. В табакерке, например, воспроизведены с механической точностью даже оттенки цвета и движение лучей восходящего - заходящего солнца. Эти игрушки радуют и изумляют зрителя своей идеальной похожестью на его мир. Табакерка - это город с башенками, домиками, у которых окошки закрыты ставнями, с деревьями, на которых отчетливо видны даже листики. Косморама* населена пастухами, тирольцами, коровками, турками, наряженными дамами, офицерами. Причем эта похожесть уже не статичная, как у традиционных игрушек, а динамичная. Они дублируют жизнь в её движении и тем больше

* Космораму В.Даль определяет как живописное или иное воспроизведение большого и объёмного пространства, сделанное так, что кажется живым.

становятся её идеальными двойниками, не зависящими от активности или пассивности человека.

К механическим игрушкам уже нельзя в полной мере применить классическое определение двойника как близнеца, души, тени, зеркала. Двойничество - это всегда элемент тревоги, беспокойства, неуверенности в существующей ценностно-нормативной системе; это попытка децентрации, десистематизации. Поэтому двойничество - это до предела напряженная, трагическая игра человека в и с ловушкой нормативного сознания. Перефразируя В.С.Библера, можно сказать, что двойничество - такое явление, которое обладает длительной самоидентичностью, но при этом, во-первых, демонстрирует расхождение памяти и воображения по отношению к наличному, нормированному, центрированному, ритуализированному бытию вещей. Точнее так, самоидентичность во многом и возможна благодаря этому расхождению: память как одна из необходимых форм трансляции социокультурного знания и опыта апеллирует к общепринятой нормативности, в то время как воображение в большей степени открывает интимные, сокровенные глубины личности. Двойничество и становится возможным как парадоксальная длительная самоидентичность. Во-вторых, двойничество демонстрирует такое состояние явления, когда последнему крайне важно быть "предметом вожделения", значимым для моей сиюминутной потребности" [2, с.5]. Двойничество принципиально лишено самобытности. Оно ориентировано на поиски иных смыслопорождающих, смыслоустанавливающих, центров и взаимосвязанных с ними норм и ритуалов. Однако механические двойники явно не овладевают субъектом, явно не подчиняют его своей воле. Эти двойники уже не признают ловушки нормативного сознания и, скорее, стремятся к тождеству памяти и воображения. Но эта тождественность иллюзорна и театральна по своей сущности: она "эксплуатирует" память и воображение, заставляя вписывать себя в существующие нормативные отношения. Так, косморамы, табакерки, часы с органом даются героям как игрушки, забавные, милые, призванные развлекать, радовать. Однако они обладают своей скрытой внутренней жизнью, дублирующей человеческую не только внешне. При этом искусственные механизмы самостоятельны и не стремятся стать "предметом вожделения" (В.Библер). Механические игрушки как бы безучастны и индифферентны по отношению к человеку. Их самоидентичность не зависит от человека.

Однако механические игрушки все же обладают некоторыми свойствами классического двойника. Для них крайне важно быть включен-

ными в тождество памяти и воображения, вписаться в социокультурные отношения. При этом меняется положение субъекта. Человек по большей мере выступает зрителем. И только от него зависит, принимать или не принимать условия игры и как интерпретировать нормы и ритуалы, какие смысловые ориентиры выбрать. Поэтому механические игрушки в эпоху романтизма оживляются "пылким", "чувствительным" зрителем, становясь "предметом вожеления" (В.Библер), и утрачивают свою неотчуждаемую самобытность. Активность зрителя, постепенно утрачивающего зрительский статус, придаёт им парадоксальную самотождественность. Именно в этот момент человек преобразует их в своих двойников. Точнее будет так: стремясь наделить механическую игрушку свойствами и качествами прозаической, общепринятой и общепонятной действительности или, наоборот, глубинами переживающего, активного человеческого я, герой подменяет аномальные отношения традиционными. Автомат не воспринимается как подлинно автомат, он переводится в более знакомое и привычное. Городок в табакерке населяется не людьми, а колокольчиками, пружиной, валиком, которые тут же получают параллельный, дублирующий статус: мальчик-колокольчик, дядьки-молоточки, надзиратель-валик, царевна красавица-пружина. В космораме обнаруживается самостоятельная живая жизнь людей, знакомых герою по его реальной, повседневной жизни. Жизнь людей в космораме им осмысливается и определяется особым образом: все, что происходит, - это "явления *другой* или, лучше сказать, *посторонней* жизни" [26, с.196] [курсив автора - Э.Ш.]. В итоге герой наделяет механику сказочными, дьявольскими, мистическими чертами.

Герой, чувствуя "великолепно-исключительную" (Ж.Бодрийяр) сущность механизма, в то же время не чуток к этой нечеловеческой сущности. Он не может, в отличие от героев XX века, оставить за ней право на самобытность. Механические приборы, часы, оптические трубы, механические игрушки появляются как знак принципиально иного мира, и возникающие при этом чувства уныния, непонятности, тревожности, недоумения переводят их в привычное, человеческое семантическое пространство. В романтизме аномальность существует еще имплицитно, для адаптации она нуждается в сопровождающих её общепринятых и общезначимых мыслях и чувствах. Для героя жизненно важны линейная цепь событий, подчиняющаяся причинно-следственным связям. Игрушки утрачивают способность быть идеальным двойником человеческого мира и становятся лишь *средством* проникнове-

ния в запредельный, аномальный мир. Аномальное бытие механической игрушки преодолевается, и она вписывается в привычное и устойчивое двоимирие. Однако важен не столько этот момент, сколько появление двойничества, предвещающее неклассическое мировидение.

Сложнее дело обстоит с куклой - аналогом собственно человека. К ней применимо все, о чем уже говорилось выше. Кукла-автомат также выступает идеальным двойником человека. Но в отличие от простой игрушки она не предполагает явной театрализации и условности. Кукла скорее выступает знаком "нарушения правил какой-то тайной игры или, по меньшей мере, чего-то нам неизвестного" (Ж.Бодрийяр). В ней преодолеваются все противоречия, и она вызывает "необратимые процессы, впрочем, не имеющие смысла" (Ж.Бодрийяр).

В.Одоевский в сатирических рассказах "Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту" и "Та же сказка, только на изворот" главной героиней делает куклу*. И она дублирует человеческие слова и поведение, обесмысливая их. Причем это происходит не специально: кукла действительно старается быть человеком, соответствовать общепринятым и общезначимым нормам и ценностям. На все старания влюбленного в неё молодого человека она отвечает. И ответы эти не просто пародируют слова и поступки героя. Кукла выступает идеальным, но обесмысленным в своей идеальности alter ego: "Однажды кукла задумалась, и думала долго. Молодой человек был в восхищении, как вдруг она сказала ему: - Ну, теперь знаю, знаю; есть на свете добродетель, есть искусство, есть любовь, не в светских фразах, но в душе и мысли человека. Примите милостивый госу-

* Принимая в расчет сатирический характер произведений и понимая, что кукла здесь выступает символом слепого подражания западной моде, символом бездуховности и необразованности русских людей, необходимо всё же отметить, что образ куклы не случаен. Он несет в себе не только сатиру и пародию, но и тонкое предчувствие иной ценностно-нормативной системы. Превращение девушки в куклу непосредственно связано с механикой: "к наливной шейке он [мастер] приставил пневматическую машину, повернул - и шейка и повисла на косточках..." [26, с.39]. И затем девушка перестает называться девушкой и полностью заменяется куклою, что выражается даже в именовании: автор упорно и постоянно будет называть её куклою. А как отмечает Б.Успенский, "то или иное наименование действующего лица в авторской речи служит показателем той позиции, которую принимает по отношению к данному лицу автор при повествовании" [27, с.201-202]. В связи с этим всё же можно говорить, что кукла является главной героиней рассказов.

дарь, уверения в чувствах моей истинной добродетели и пламенной любви, с которыми честь имею быть..." [26, с.41]. Эти ответы десемантизированы, доведены, фактически, до абсурда. Кукла слишком старательно копирует человеческий мир, именно это составляет её сущность. Безупречное копирование является основой её парадоксальной самоидентичности. Как отмечает Ж.Бодрийяр в эссе "Робот и автомат": "У куклы нет другого назначения, кроме постоянных сравнений с живым человеком - чтобы быть естественнее его, образуя его идеальное подобие. Это безупречный двойник человека, вплоть до гибкости движений, вплоть до функционирования органов и ума; возникает даже тревожная мысль, что никакого отличия вообще нет, то есть что с душой покончено и осталось одно лишь идеально-натурализованное тело" [17, с.119-120] [выделено нами - Э.Ш.].

И здесь мы сталкиваемся с тем, что на первый взгляд может показаться парадоксом: кукла - этот безупречный двойник человека - становится предметом возвышенной и страстной любви, почитания героя-романтика. Причем это характерно не только для сатирических рассказов В.Одоевского ("Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту" и "Та же сказка, только на изворот"), но и для произведений Антония Погорельского ("Двойник"). И каждый раз на этом особо акцентируется внимание: "Вот один молодой человек посмотрел на нашу красавицу, задумался, и как ни смеялись над ним товарищи, купил её и принес к себе в дом" [26, с.39] [выделено нами - Э.Ш.] (В.Одоевский "Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту"). Еще один пример того, что именно сторонний наблюдатель, не наделенный пылкостью и чуткостью героя-романтика, изначально ощущает аномальность происходящего: "И я [друг главного героя], с своей стороны, - хотя, впрочем, совершенно с другой целью - часто наблюдал за Аделиною, когда она сидела у окна. Я не мог не удивляться необыкновенной красоте её; но, при всем том, я видел в ней нечто странное, нечто такое, чего никак не мог объяснить себе. На её лице ни одного раза не заметил я ни выражения восторга, ни движения любопытства - одним словом, никакой страсти. Такая холодная нечувствительность, так сказать, отталкивала моё сердце и в иные минуты производила во мне невольный страх, которого я внутренне стыдился. Что же касается до Алцеста, он не видел в ней никаких недостатков. Он любил её так горячо, что каждый взгляд её, каждое движение приводило его в восторг" [28, с.73] (Антоний Погорельский "Двойник").

Герои сами уподобляются кукле. Не замечая того, они либо принимают мир условных слов и фраз, либо обожествляют бездушный и молчащий автомат. Для них идеально-натурализированное тело куклы-автомата воплощает в себе мечту, является достигнутой аксиологизированной нормой, превращается из цели в отправную точку. И, фактически, герои становятся двойниками куклы. Они утрачивают самоидентичность и актуализируются относительно игрушки. И только избавление от куклы позволяет вернуться к самоидентичности. Но и это сопровождается их общественным осуждением, безумием, смертью. Герои не могут, как и в случае аномальных отношений, безнаказанно соприкоснуться со своим двойником. Но кукла не является воображаемой, нематериальной фигурой. Она как раз предельно осязаема, вписана в обще нормативные требования. Эфемерным и иллюзорным порой кажется сам герой, который стремится изменяться в угоду безмолвствующему автомату. Так, юноша из "Сказок..." В.Одоевского сам заставляет куклу ожить, говоря ей: "если ты в самом деле живая, я тебя буду любить больше души моей; ну докажи, что ты живая, вымолви хотя словечко!" [26, с.40] Слово оказывается эквивалентом жизни, причем жизни в изначально не-живом, кукольном существе. Но это не просто слово, т.к. кукла отвечает студенту: "Я живу, право живу" [26, с.40]. Слово жизни для героя должно совпадать с общепринятыми и общепризнанными высокими словами о долге, чести, разуме, душе. Именно их он твердит кукле несколько раз на день. Кукла лишается права на самостоятельность, а герой утрачивает свою сущность. Аналогично и в "Двойнике" Антония Погорельского. Алцест приписывает поступкам куклы порывы, мысли и чувства, испытываемые им. Она выступает манифестацией его овнешненного внутреннего мира. Герой превращается в двойника куклы.

Казалось бы, что перед нами классически бинарные отношения. Однако героев притягивает не столько прекрасная девушка, сколько "неуловимое метафизическое отличие, что создает тайну и очарование автомата" [17, с.120]. Девушки-куклы ведут себя ненормально, они демонстративно бесстрастны, бесчувственны, аромантичны, что подчеркивается постоянно в произведениях. И если в начале отношений герои не могут этого ощущать, попадая в ловушку "великолепной исключительности" автомата (Ж.Бодрийяр), то постепенно в них пробуждается "чутье к хаосу, ко всему, оставленному за пределами человеческого" (Ф.Шлегель). Именно кукла, приобщение к её миру

пробуждает это "чутье к хаосу". В итоге герои удивлены и покорены чем-то аномальным, недоступным привычной ценностно-нормативной дифференциации - тайной механики. Именно она вводит иное семантическое пространство (измерение), для которого мысли и чувства героев не имеют смысла. Кукла, как и любая механическая игрушка, не может больше рассматриваться в перспективе бинарных отношений. Здесь нет места привилегированности одного из членов оппозиции. Невозможно выбирать в пользу индифферентного по отношению к человеку автомата и человеком. Эти отношения человека и куклы строятся не на их зеркальном оборотничестве, не на их "фигуративном" сходстве, а на неопределяемом, тонком, но значительном зазоре между реальностью человека и реальностью автомата.

Механическая игрушка играет человеком, превращая его в своего двойника, лишая самоидентичности, заставляя пересматривать правила и закономерности ритуала. И если герои романтических произведений предпочитают позор, безумие, смерть как защиту от искусственного механического мира, то XX век выберет принципиально иное. Соблазн и очарование автомата заставят его предпочесть "ад того же самого" (Ж.Бодрийяр).

Цитированная литература

1. Деррида Ж. Эссе об имени / Пер. с фр. Н.А.Шматко. - М.; Спб., 1998.
2. Философско-психологические предпосылки Школы диалога культур / Под общей ред. В.С.Библера. - М., 1998.
3. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. - М., 1999.
4. Wierzbicka A. Semantic primitives. - Frankfurt; М., 1972.
5. Косиков Г.К. Ролан Барт - семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. - М., 1994.
6. Ильин И.И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М., 1996.
7. Ильин И.И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. - М., 1998.
8. Ильин И.И. Постмодернизм. Словарь терминов. - М., 2001.
9. Постмодернизм. Энциклопедия. - Минск, 2001.
10. Шестакова Э.Г. Проблема центрации/ децентрации и оксюморонность // Античність - сучасність (Питання філології). Збірник наукових праць. - Донецьк, 2001. - Вип. 1.

11. Зубец О.П. "Одной любви музыка уступает..." // Этическая мысль: научно-популярные чтения. М., 1990.
12. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла. - М., 2000.
13. Элиаде М. Азиатская алхимия / Пер. с рум., фр. англ. - М., 1998.
14. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. / Пер. с рум., фр. англ. - М., 1998.
15. Башляр Г. Вода и грёзы / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. - М., 1998.
16. Жанетт Ж. Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр. - М., 1998.
17. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. и вступ. ст. С.Н.Зенкина. - М., 2000.
18. Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. с фр. А.Гараджи. - М., 2000.
19. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1979.
20. Агранович С.З., Самсорукова И.В. Двойничество. - Самара, 2001.
21. Поддубная Р.Н. Двойник - Тень - Зеркало ("Двойник" Достоевского в контексте литературной судьбы мотива) // Вторая цивилизация. - Альманах. - №3. - М., 2001.
22. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. - М., 1966.
23. Карельский А. Сказки и правда Гофмана // Гофман Э. Т.А. Новеллы / Пер. с нем. - М., 1991.
24. Цит. по Вейнберг А., Вигнер Е. Физическая теория ядерных реакторов. - М., 1961.
25. Городок в табакерке. - М., 1989.
26. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. - М., 1988.
27. Успенский Б.А. Поэтика композиции. - Спб., 2000.
28. Антоний Погорельский Двойник или мои вечера в Малороссии. Монастырка. - М., 1960.

Анотація

Стаття присвячена проблемі подвійництва як прояву естетики аномальності. В романтизмі активізується увага до механічних двійників людського світу, які задають специфічні відношення між людиною та автоматом - аналогом людини.

Annotation

The article is devoted to the problem of doubleness as a manifestation of aesthetics of abnormality. In particular, it is marked that in romanticism the attention to the mechanical doubles of the human world that set specific relations between a person and his automatic analogue is intensified.

Стаття надійшла до редакції 1.03.02

Статья поступила в редакцию 1.03.02

УДК 82-31:821.161.1

Чернышева О.А.

**АРХИТЕКТОНИЧЕСКАЯ РОЛЬ ОКСЮМОРОНА В
ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ РОМАНА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
"ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ"**

Одной из поэтических особенностей романа М.Лермонтова "Герой нашего времени" является его фрагментарность: он состоит из семи отдельных произведений, посвященных Печорину. "Архитектоника романа "Герой нашего времени", как известно, основана на циклизации повестей, - замечает Т.Голованова, - каждая из которых подводит читателя к герою с какой-либо новой стороны" [1, с.459]. Несомненно, что в романе Печорин - персонально один и тот же человек. Он изображен таким образом, что в главном, определяющем, в своей доминанте, он совпадает с самим собой, тождествен себе. Так как в лермонтовском произведении, с одной стороны, нет единого рассказа о едином жизненном событии, а с другой стороны, нет оснований говорить, что "Герой нашего времени" - это несколько произведений об одном и том же человеке, ряд которых мог бы быть продолжен (на что, собственно, намекает издатель в "Предисловии" к "Журналу Печорина"), то возникает представление о том, что преодолевает впечатление неоконченности и создает впечатление завершенности. Если мы представим роман в перспективе жизненного события, он окажется неоконченным и неполным: о смерти Печорина читатель только узнает, совершенно очевидно, что рассказано лишь о некоторых эпизодах из его жизни; пропуски, препятствующие реставрации сплошной линии жизни Печо-

рина, создают впечатление фрагментарности, а отсутствие связи между жизненными происшествиями, принципиальная эпизодичность - впечатление отсутствия жизненного единства героя.

Своеобразие рассказа о жизни Печорина (избранность эпизодов) отражает своеобразие этой жизни: отсутствие в ней жизненного единства. Данный факт был отмечен лермонтоведами достаточно давно и в целом одинаково ими понимается. "Композиция "Героя нашего времени" имеет "дробный" характер, - пишет Г.Фридлиндер. - Но такова и жизнь Печорина. Эта жизнь состоит из ряда стычек с самим собой, окружающими, из ряда психологических экспериментов и своеобразных "авантюр". В ней нет цельности, как нет ее и в психологии героя. Вот почему для анализа личности Печорина так подошла избранная Лермонтовым композиция романа" [2, с.43].

Очевидная "разорванность" жизни Печорина отнюдь не означает отсутствия единства романа и его героя. Есть полное право утверждать наличие в "Герое нашего времени" единства, но единства иного типа - поэтического. Дело в том, что Печорин как герой поэтического мира романа оказывается причастным одновременно к двум формам бытия, жизненно-прозаическому бытию и бытию поэтическому, причастность к поэтическому целому и создает поэтическое единство Печорина.

Поэтическое, иными словами, творческое единство автором статьи понимается как единство целого романа Лермонтова и единство его героя Печорина. Целое произведения, как и целое героя, является внутренней формой фабулы и сюжета, внешним по отношению к поэтическому целому формам, в которых целое героя (произведения) в каждый момент своего существования явлено. Так, целое Печорина в поэтическом мире романа предстает как Печорин-фабульный персонаж и как его словесное изображение в сюжете. Организуются события фабулы и сюжета поэтическим законом, согласно которому творится целое произведения (целое героя) и содержание которого реализуется в жизненных закономерностях фабулы и закономерностях словесного изображения в контексте сюжета.

Поэтическому, творческому закону принадлежит принципиально важное значение в создании единства целого героя (целого произведения). Утверждать это позволяет разработанная М.Бахтиным теория взаимоотношения автора и героя как участников "эстетического события". Ученый отмечал, что "все моменты ценностного завершения - пространственного, временного и смыслового" [3, с.239] - исходят от

автора, "живого носителя этого единства завершения" [3, с.97]. Отсюда следует принципиально важный вывод: единство героя и произведения создается автором - "носителем формального завершающего единства" [3, с.225]. М.Бахтин писал: "Эстетическая интуитивно-объединяющая и завершающая форма извне нисходит на содержание... переводя его в новый ценностный план отрешенного и заверщенного, ценностно-успокоенного в себе бытия красоты" [4, с.283-284]. Итак, единство героя и произведения создается единством ценностного отношения автора-творца к герою, выражением которого является форма. "Единство формы есть единство активной ценностной позиции автора-творца, осуществляемой при посредстве слова (занимание позиции словом), но относящейся к содержанию" [4, с.316]. Сказанное позволяет утверждать определяющее значение поэтического закона, в содержании которого воплощается смысл "активной ценностной позиции" автора по отношению к герою, в создании единства целого произведения и целого героя.

Содержание "ценностной позиции" Лермонтова-автора по отношению к Печорину как носителю определенного жизненного содержания афористически изложено в "Предисловии" к роману и представляет собой формулировку поэтического закона, согласно которому творится, создается поэтический мир романа и целое Печорина: "Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии" [5, с.197].

Творчески постигая своего современника, М.Лермонтов создал свой "новый образ мира", в котором "Героем Нашего Времени" стал носитель "пороков" всего поколения.

Содержание поэтического закона, организующего поэтический мир романа, целое Печорина, составляет парадоксально-ироническая оценка М.Лермонтовым героических потенций своего современника. Стилистически формулировка поэтического закона оформлена в виде оксюморона. О своеобразии оксюморона в произведениях М.Лермонтова Е.Пульхритудова писала: "Часто оксюморонность, особенно в прозе, порождается иронически-парадоксальными смысловыми сочетаниями и раскрывается при "внутреннем" сопряжении словесных микроструктур (на уровне предложения или абзаца)... " [6, с.532]. В "Предисловии" к роману оксюморонность создается иронически-парадоксальным смысловым сочетанием словесных микроструктур: "Герой Нашего Времени... портрет, составленный из пороков всего

нашего поколения, в полном их развитии".

Парадоксально-ироническая оценка, будучи содержанием ценностного отношения Лермонтова-творца к Печорину, содержанием поэтического закона, находит свое воплощение в форме Печорина, то есть в целом Печорина. Другими словами, ирония как выражение "единства активности оценки" [4, с.313] формирует Печорина, создавая целое Печорина. Происходит это следующим образом. Как формальное (словесное) выражение ценностного отношения Лермонтова к Печорину слово повествователя в сюжете организуется закономерностью словесного изображения, производной от поэтического закона. Реальность Печорина, предстоящая повествователю, закономерно упорядочена, жизнь его подчинена закономерностям фабулы (социальным, природным), также производным от поэтического закона. Она представляет собой "жизненное", фабульное выражение ценностной позиции автора-творца по отношению к Печорину. Закономерности фабулы таким образом упорядочивают жизнь Печорина, что она являет собой "пороки" всего поколения. Закономерности изображения в свою очередь так его организуют, что Печорин, воплощающий "пороки" современников, будучи облечен в слово, то есть став целым Печорина, предстает "Героем Нашего Времени". Чтобы стать им в прямом значении этого слова (восстановить его прямое значение), Печорин как реальный, живой человек должен умереть. Смерть носителя "пороков", означая собой их исчезновение, снимает антиномию понятий, восстанавливая их логическую совместимость. Итак, "Героем Нашего Времени" Печорин является только тогда, когда у него имеется словесная форма бытия, а причастность к жизненному контексту отсутствует. В мире лермонтовского романа такой поэтической формой бытия Печорина является его "Журнал". Это дает право утверждать, что он - "Герой Нашего Времени".

В повестях "Бэла" и "Максим Максимыч" на уровне фабулы личная для главного героя жизнь такова, что в ней нет места норме Печорина, о чем свидетельствует характер сознания штабс-капитана, отсутствует в ней и истинная, должная форма жизни Печорина, то есть такая, которая могла бы соответствовать его норме "чтобы не было скучно". Заполненная скукой и разочарованием, следовательно, протекающая в ложных формах, жизнь Печорина становится "пороком", "несчастьем".

В границах поэтического мира романа данный факт свидетельствует о том, что целое Печорина включает в себя нечто такое, чему нет места в объективном для Печорина-человека мире, что не исчерпы-

вается теми формами, в которых протекает его жизнь, что при попытке проникновения в жизнь искажается ею: обретенное поприще оказывается недолжной формой, а сам Печорин - человеком "странным", его жизнь - "пороком". В то же время у Печорина как персонажа фабулы есть возможность приобщиться к тому значительному, что имеет место в содержании целого Печорина. Для этого он должен стать предметом рассказывания, ибо оно как словесное событие превышает фабулу и приобщает Печорина к поэтическому бытию. Так возникают архитектурные формы целого Печорина как формы причастности Печорина-героя к поэтическому целому. В силу характера организации фабульной действительности все возникающие архитектурные формы не могут дать картину истинного бытия Печорина в поэтическом целом романа. Например, рассказ Максима Максимыча о Печорине является ложной архитектурной формой целого Печорина, так как в силу отсутствия у штабс-капитана печоринской нормы жизни он не может дать адекватное представление о бывшем сослуживце в своем рассказе о нем.

Отсутствие в повестях "Бэла" и "Максим Максимыч" архитектурных форм целого Печорина, которые обеспечивали бы ему истинное бытие в поэтическом мире романа, является творческим изображением той "болезни", о которой говорилось в "Предисловии": "Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить - это уж Бог знает!" [5, с. 197].

В повести "Максим Максимыч" Печорин отправляется в Персию в надежде умереть "где-нибудь на дороге". В поэтическом целом произведения путешествие Печорина как путь его к смерти является моментом, завершающим печоринское земное существование в границах фабулы. Отсутствие причастности к жизненному контексту дает возможность словесному бытию Печорина быть истинным.

В пределах поэтического мира романа таким словесным бытием Печорина является его "Журнал". В "Предисловии" к "Журналу Печорина" сообщается о смерти его автора. Данное сообщение - указание на то, что у Печорина в поэтическом мире романа имеется только словесная форма бытия. Она представляет его в других повестях "Героя нашего времени". Так как только в поэтическом бытии Печорин может быть "Героем Нашего Времени", а "Журнал" является поэтическим (словесным) его бытием, имеется основание говорить о "Журнале Печорина" как о "Герое Нашего Времени".

В той части поэтического мира романа Лермонтова, которую

составляет "Журнал", происходит изменение в организации целого Печорина: слово повествователя, изображающее героя, оформляется как рассказ Печорина о себе. Внесение изменения в организацию целого Печорина вызвано стремлением Лермонтова-творца романа силою авторитета "Журнала Печорина" убедить читателя в правильности своей ценностной позиции по отношению к Печорину. В силу того что "Журнал" является "Героем Нашего Времени", он "познавательный, этически" [3, с. 103] авторитетен для Лермонтова-автора. Вывод, к которому придет Печорин в ходе создания дневника, аналогичный по своему содержанию оценке М. Лермонтовым Печорина, позволит творцу романа завершить поэтическое событие (завершить процесс создания целого Печорина романа).

Факт изменения в организации целого Печорина не нарушает поэтического единства произведения и его героя, так как в ходе создания журнала Печорин приходит к выводу, что единственной абсолютно должной формой его существования является физическая смерть, все формы человеческой деятельности, связанные с телом, - относительны. Так сохраняется единство целого Печорина: на уровне фабулы жизнь представляет собой "порок", поэтическое бытие - "Журнал Печорина" - "Герой Нашего Времени". Следует отметить одну особенность: если в "Бэле" и "Максими Максимыче" ирония как содержание ценностного отношения Лермонтова-творца к Печорину обуславливала такое изображение, при котором он, носитель "пороков", в "Максими Максимыче" предстал "Героем Нашего Времени", то в "Журнале Печорина" смысл поэтического события заключается в том, чтобы показать, что "Журнал", будучи "Героем Нашего Времени", является портретом, составленным из "пороков". Другими словами, если целое Печорина - "Герой Нашего Времени", то жизнь Печорина-фабульного персонажа - "пороки".

Рассмотрим архитектурную роль оксюморона в "Журнале Печорина". В повести "Тамань" Печорин изображается дающим парадоксально-ироническую оценку встреченным контрабандистам - "*честные контрабандисты*". Так парадоксально-ироническое понимание М. Лермонтовым героических потенций своего современника как содержание поэтического закона находит свое фабульное выражение в закономерности жизни Печорина, то есть в закономерности восприятия им контрабандистов, обуславливающей парадоксально-ироническую их оценку. Печорин-повествователь "находит" словесное средство, которое обеспечивает адекватное Печорину-фабульному лицу его изоб-

ражение. Таким средством стал оксюморон.

Признание Печориным своей вины, которая, с его точки зрения, состоит в разрушении спокойствия "честных контрабандистов", делает поступок его по отношению к ним недолжной формой жизни.

В повести "Княжна Мэри" напряженность "нравственного рефлекса" Печорина над самим собой логично завершается признанием пустоты жизни, признанием, рождающим горькое чувство неудовлетворенности: "Так, томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче; но только он проснулся, мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!" [5, с.310-311]. Эти слова - обобщающая оценка Печориным-автором "Журнала" собственной жизни, его эмоциональная реакция на замещение истинной, должной формы жизни, смысловое содержание которой осталось скрытым, ложными формами.

Логика рассуждений Печорина-автора "Журнала" приводит его к выводу, согласно которому абсолютно истинной формой существования человека является только смерть: "смерти не минуть!". Любое жизненное поприще, в том числе и создание дневника, в условиях земного бытия представляет собой недолжную форму жизни человека. В границах целого Печорина данный факт свидетельствует о том, что только в поэтическом бытии, когда актуальной формой существования Печорина является слово ("Журнал Печорина"), он может быть "Героем Нашего Времени". Так, в той части поэтического мира романа, которую составляет "Журнал", сохраняется "единство активной ценностной позиции" Лермонтова-творца, относящейся к Печорину.

Итак, архитектурная роль оксюморона состоит в том, что он, будучи стилистическим выражением содержания поэтического закона как единства активной ценностной позиции Лермонтова-творца по отношению к Печорину-герою, воплощаясь в закономерностях фабульной и сюжетной действительностей, создает единство целого романа и единство целого Печорина. На протяжении всего творческого процесса как процесса творения целого Печорина, возникающего как определенные архитектурные формы этого целого, Лермонтов-творец всегда верен своей иронической оценке героизма современников.

Цитированная литература

1. Голованова Т.Т. М.Ю.Лермонтов // История русской литературы: В 4 т.-Л., 1981. - Т.2.
2. Фридендер Г. Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. - 1965. - №1.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. - К., 1994.
4. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. - К., 1994.
5. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. - М., 1969. - Т.4.
6. Пульхритудова Е. Стилистика // Лермонтовская энциклопедия. - М., 1981.

Анотація

У статті розглядається значення оксюморона при створенні поетичної єдності роману М.Лермонтова "Герой нашого часу" та його героя Печоріна.

Annotation

The article deals with the function of oxymoron in the creation of poetic cohesion of M.Lermontov's novel "A Hero of Our Time" and its main character Pechorin.

*Стаття надійшла до редакції 30.05.02
Статья поступила в редакцию 30.05.02*

"БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ" Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО: ПРОБЛЕМА АНТИНОМИКИ

Целью данной статьи является *тематизация* проблемы изобразительности романного слова. Она касается вопроса о соотношении творческого принципа ("формы видения") и предмета изображения в романе. Для ответа на этот вопрос нам необходимо будет затронуть проблему взаимодействия лирического и романного слова. Осуществляется означенная тематизация в границах представляющего мышления, следовательно, в границах традиционной теории литературы: имеется в виду традиция, идущая от эстетики Гегеля, его учения о сущности поэтического представления.

В "Проблемах поэтики Достоевского" М.М.Бахтин пишет: "Не понимая новой формы видения, нельзя правильно понять и то, что впервые увидено и открыто в жизни при помощи этой формы" [1, с.76]. Когда мы говорим о проблеме изобразительности поэтического слова, мы, очевидно, должны разграничивать форму видения (принципы изобразительности) и предмет изображения (композиционные формы произведения). В лирике, в силу принципиального единства сознания, воплощенного в ней, второе самым непосредственным образом определяется первым. Другими словами: в лирике характер формы видения и предмета изображения не может не совпадать. Так, утверждая, что двоецентрие является определяющей художественной особенностью лирики Ф.И.Тютчева, мы имеем в виду и форму видения, воплощенную в его поэзии, и особенности композиционных форм, характерных для его стихотворений. В романе же *разные* формы видения могут объективироваться и становиться предметом изображения.

Относительно произведений Ф.М.Достоевского со времен, пожалуй, В.И.Иванова утвердилось убеждение, что определяющим творческим принципом в них является антиномика. Именно на этой основе соотносил В.И.Иванов трагедию с романами Ф.М.Достоевского, определяя тем самым их жанровое своеобразие [см.: 2, с.282-311]. Сущность этого убеждения кратко выразил Я.Э.Голосовкер, который полагал, что в антиномиях состоит «секрет» не только романа «Братья

Карамазовы», но «и секрет* самого автора романа - Достоевского» [3, с.34] [курсив мой. - А.Д.]. Я считаю это убеждение не только ошибочным, но совершенно искажающим творческий облик писателя. Здесь уместно будет напомнить, что М.М.Бахтин решительно возражал против такого понимания творчества Ф.М.Достоевского: «И диалектика, и антиномика действительно наличествуют в мире Достоевского. Мысль его героев действительно иногда диалектична или антиномична. Но все *логические* связи остаются в пределах отдельных сознаний и не управляют событийными взаимоотношениями между ними» [1, с.13] [выделено автором. - А.Д.].

Причина отмеченного заблуждения - отсутствие ясности в понимании самого термина. Любое противоречие, присутствующее в том или ином произведении, мы с готовностью именуем антиномией, при этом забывая, что антиномия действительно указывает на противоречие, но не всякое противоречие — антиномия.

Для того чтобы прояснить мысль, обратимся сначала к двум общеизвестным стихотворениям. Первое принадлежит М.Ю.Лермонтову:

Есть речи - значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав его, я

* Весьма показательное слово: так можно было бы сказать разве что про Лизу Хохлакову. Перед нами красноречивый пример смешения формы творческого видения и предмета изображения.

Узнаю повсюду.
Не кончив молитвы,
На звук тот отвечаю,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу [4, с.144].

В стихотворении воссоздана ситуация полной противоположности неких загадочных "речей" и "шума мирского" или, иными словами, "звуков", соотнесенных с "речами", и "молитвы", подпадающей в результате под рубрику "шума мирского". Характер отмеченных противоположностей вполне адекватно может быть выражен формулой "или-или".

С другой ситуацией мы встречаемся в стихотворении Ф.И.Тютчева, которое, как известно, любил Ф.М.Достоевский:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа -
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь небесный
Исходил, благословляя [5, с.191].

В тютчевском стихотворении, в отличие от лермонтовского, не противопоставляется, а совмещается земное и то, что превышает земную жизнь.

Стихотворение Лермонтова лишь на первый и очень поверхностный взгляд проникнуто тем же религиозным духом, что и тютчевское. Общее у них лишь то, что они мистичны. Поскольку мистика в обоих случаях подлинна, постольку оба стихотворения представляют собой значительные явления русской поэзии [ср.: 6, с.94], - но их мистическое содержание вполне противоположно по своему характеру. Священный смысл тютчевского стихотворения обусловлен его живой связью с культом, в котором присутствуют, по слову П.А.Флоренского, "все начала и концы, исчерпывающие совокупность общечеловеческих тем в их

чистоте и отчетливости" [6, с.93]. В лермонтовском же стихотворении мы наблюдаем уже свершившийся разрыв с культом. Такое творчество, оторвавшись от культа, но еще храня память о нем, может лишь передразнивать культ: оно, указывает отец Павел, "по существу пародийно. Пародийность предполагает перемену знака при тождестве тем" [6, с.93-94]. Именно такая перемена и осуществляется в стихотворении Лермонтова, хотя она и не лежит на поверхности, не является столь демонстративно очевидной, как у Блока, у которого "в отчетливости демонизма выходит прогресс даже против Лермонтова" [6, с.94], - например, в программном для него стихотворении "К Музе" (1912г.), открывающем цикл "Страшный мир":

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть... [7, III, с.7].

Только в контексте блоковского стихотворения вполне проясняется "гибельный" характер "вести", заключенной в "темных" (этим определением уточняется природа "пламени и света", из которых рождены "речи"), "ничтожных" (от *ничтоже* - ничто, т.е. небытие) "речах". Стихотворения лермонтовского. Конечно, в нем не провозглашается "проклятье заветов священных", но готовность к их "попиранью" уже есть, поскольку поэтом владеет та же "влекущая сила", уводящая и в том и в другом случае от "заветных святынь" - храма и молитвы - к тьме и безумию. "Влекущая сила", которая понуждает "попирать святыни", не может не быть безумством (безумием) - неявно артикулированным у Лермонтова и вполне демоническим у Блока:

И была роковая отрада
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада -
Эта горькая страсть, как полынь! [7, III, с.8].

Такая страсть к "попиранью" обусловлена, говорит отец Павел, либо "прелестью", в которой пребывает поэт, либо "явными бесовидениями" [см.: 6, с.94]. Формула "или-или", определяющая актуальную для обоих стихотворений "форму видения" как их творческий принцип, представляет собой, стало быть, одну из возможностей проявления "бесовидения". Характерно, что окончательный вариант лермонтовского стихотворения сложился в результате сокращения строф, которые явно противоречили его основной идее и снимали остроту борьбы, говоря словами из романа Ф.М.Достоевского, "дьявола с Богом" в сердце человеческом:

Их кратким приветом,
 Едва он домчится,
 Как Божиим светом
 Душа озарится...
 Лишь сердца родного
 Коснутся в дни муки
 Волшебного слова
 Целебные звуки,
 Душа их с молением,
 Как ангела встретит,
 И долгим биеньем
 Им сердце ответит [4, с.284].

Отказавшись от этих, совершенных в поэтическом отношении, строф, автор вводит строфу (в окончательном варианте - третью), которая, помимо прочего, грешит и грамматической ошибкой, на которую ему и указал сразу же А.А.Краевский [см.: 8, с.307-308]. "Звуки" в окончательном варианте стихотворения - отнюдь не "целебные". Приведенные отрывки проясняют, какой драматической борьбой двух взаимоисключающих начал сопровождался процесс творчества у Лермонтова, и что в данном стихотворении в результате одержало победу. "Есть слова-заклинания, вызывающие темные силы... - говорит отец Павел в статье "Плач Богоматери". - Есть слова-призывания, в которых звучит "таинственное пение бесконечности", - слова, привлекающие благодатную поддержку произносящему их" [9, с.691]. Кажется, что стихотворению "Есть речи - значенье..." как "слову-заклинанию" у Лермонтова противостоит "слово-призывание" его "Молитвы":

Есть сила благодатная
 В созвучьи слов живых,
 И дышит непонятная
 Святая прелесть в них [4, с.127].

Такой вывод, однако, был бы ошибочным, поскольку означенная формула ("или-или") является внутренним принципом каждого из упомянутых стихотворений и, проникая в глубину "Молитвы", находит концентрированное выражение в оксюморонном словосочетании "святая прелесть". Это словосочетание более развернуто артикулировано Блоком:

В своей молитве суеверной
 Ищу защиты у Христа,
 Но из-под маски лицемерной
 Смеются лживые уста [7, I, с.187].

Как видим, "прелесть" лермонтовской "Молитвы" в "молитве" Блока становится откровенным кощунством - в этом заключается смысл эволюции от учителя к ученику*.

По поводу одного по-ухарски звучащего фрагмента из "Двенадцати" отец Павел замечает: "Это только перевод на смердяковский язык Ивано-Карамазовского "все позволено"" [6, с.95]. Имя Ивана Карамазова вспоминается в этом контексте, конечно же, не случайно: этот романский образ должен быть помыслен в границах парадигмы, начала и концы которой очерчены творчеством Лермонтова и Блока. Иными словами: содержание, воплощенное в стихотворении "Есть речи - значенье...", объективируется, разворачивается и отчетливо артикулируется в образе среднего из братьев. Поэтому показательными представляются слова черта, обращенные к Ивану Федоровичу: "Нет, в тебе-таки есть эта романтическая струйка, столь осмеянная Белинским" [10, т.10, с.176]. Нужно отдать должное названному персонажу: его замечание не лишено проницательности, но только потому, что оно является формой самохарактеристики. Мы можем, таким образом, сделать вывод, основанный на "компетентном" мнении, что в формуле "или-или" заключено самое ядро романтизма**.

Когда Иван Федорович говорит, обращаясь к Алеше: "Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять" [10, т.9, с.295], - он по-своему говорит то же самое, поскольку, как и Лермонтов, осуществляет *разделение* божьего мира и Бога. Тот, кто разделил, тот неминуемо делает и следующий шаг: "И действительно человек выдумал Бога", - говорит Иван Федорович [10, т.9, с.294]. Это значит, что, не принимая мира божьего, человек тем самым уже не принял и Бога, хотя может при этом утверждать противоположное. Понимание Алешей сущности мировоззрения Ивана Федоровича: "Он

* Ясно, что Блок, будучи подлинным поэтом, не мог не отразить в своем творчестве то состояние безумия, которое постепенно овладевало Россией и в конечном счете привело к ее двойному погрому в 1917 году и к злодеянию, произошедшему 17 июля 1918 года. Но это тема отдельной статьи.

** В пределах той же парадигмы мыслит образ Ивана Федоровича С.Г.Бочаров: "... "Романтическое" в Иване сложнее, оно глядит и вперед: оно отдает и старым обветшалым романтизмом, и пророчит духовные явления скорого будущего. Вот Блок в "Возмездии" отчеканит формулу декадентского комплекса начала нового века: "И отвращение от жизни, / И к ней безумная любовь..." Это не то же ли коромысло Ивана Карамазова?" [11, с.215].

совершенно знал, что брат его атеист", - обретает, таким образом, весомость истины.

Соответственно в образе Алеши объективируется, развертывается и проясняется содержание, в имплицитном виде (сравнительно с романом, разумеется) заключенное в стихотворении Тютчева - та самая "нераздельность и неслиянность" горнего и дольнего, божественного и человеческого, которую истолковали св. Отцы в 451 году в Халкидоне на IV Вселенском Соборе в соборном оросе (όρος - граница, рубеж, предел; в пер. - определение): "1) "Неслитно" ("ασυγχύτως"), ибо крайние монофизиты вливали воду плоти в огонь божества, и она испарялась, пропадала или же, как трава, сгорала, оставалась только огненная стихия природы божественной, т.е. одна природа. 2) "Непревращенно" ("ατρέπτως"), ибо для более лукавых, якобы умеренных монофизитов человечество, превращая свое существо, теряло свою реальность, становилось только кажущейся оболочкой. 3) "Неразделимо" ("αδιαίρετως"), а у несториан две природы рядом подлеположены лишь в иллюзорном объединении [случай Ивана Федоровича. - А.Д.]. 4) "Неразлучимо" ("αχωρίστως"), а у маркелиан в день последнего суда Богочеловек отлучит от Себя, отбросит в ничто отслужившую Ему человеческую природу" [12, с.275].

В приведенных вероопределениях мы обретаем то, что, согласно Я.Э.Голосовкеру, представляет собой "секрет", а на самом деле тайну творчества Ф.М.Достоевского (равно как и Ф.И.Тютчева). Она совпадает с той тайной, о которой говорит старец Зосима в своей последней беседе с посетившими его: "... Тут тайна, - что мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе" [10, т.9, с.365]. Дмитрий Федорович о том же говорит иначе: "Красота - это страшная и ужасная вещь!... Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, - знал ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы - сердца людей" [10, с.138-139]. Отличие Дмитрия Федоровича от старца Зосимы заключается не в сущности, а в глубине постижения тайны. Характерно, что "необразованный" Дмитрий Федорович даже в своих, по-видимому, кощунственных высказываниях о красоте гораздо ближе к старцу Зосиме, нежели к своему "ученому" брату. Близость к старцу проявляется в том, что в обоих приведенных суждениях ключевым оказывается слово "вместе". Ко-

нечно, у Дмитрия Федоровича это слово шире по своему смыслу и включает в себя то, что для старца Зосимы, безусловно, находится за его пределами: борьбу дьявола с Богом. Но акцент на "вместе" уже указывает, каким будет исход этой борьбы в сердце Дмитрия Федоровича: даже низринувшись "вверх пятами" в бездну, он всегда будет помнить, что "проклят Богом его смрадный грех" [10, т.9, с.395], и от Бога никогда не отречется. В его готовности не отвергнуть божьего мира, но принять весь грех его и сквозь грех и зло мира прозреть Бога сказывается то, что в лучшие минуты звучит в лирике А.А.Блока:

Пусть я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, -
Я верю: то Бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала! [7, III, с.128].

Глубинная связь старца и Дмитрия Федоровича проявляется и в том, что они "вместе", соприсутствуя, оказываются в сознании Алеши в главе "Кана Галилейская": "'Кто любит людей, тот и радость их любит...'" Это повторял покойник поминутно, это одна из главнейших мыслей его была... Без радости жить нельзя, говорит Митя... Да, Митя... Все, что истинно и прекрасно, всегда полно всепрощения - это опять-таки он говорил..." [10, т.9, с.449]. Голоса старца и Мити соединяются, так что в конце уже не совсем понятно, кто это "он".

Второе проявление слова "вместе" (соприсутствие в сознании Алеши старца и Мити), нарастая, переходит в третье. Сразу же после видения "Каны Галилейской" и после того, как Алеше был явлен "иконописный пейзаж" [см.: 13, с.122], его душа становится средоточием того самого "вместе", в котором открывается, становясь реальностью, то, что дано человеку по обетованию: "Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись *разом* в душе его, и она вся трепетала, "соприкасаясь мирам иным" [10, т.9, с.452] [курсив мой. - А.Д.].

Во всех приведенных выше фрагментах из романа важнейшим оказывается слово "вместе". Интерпретацию его как антиномии можно объяснить лишь недоразумением.

Греческое слово *анти-ноμία* традиционно переводится как "противоречие в законах", буквально же значит "вместо-законие". Сущность антиномики, стало быть, наиболее точно выявляется в актуальной для Ивана Карамазова формуле "или-или". Антиномика - это форма атеизма, о чем свидетельствуют приведенные выше слова Алеши о брате Иване. Вспомнив судьбу Ивана Федоровича и сказанное выше о стихотворениях Лермонтова и Блока, мы можем утверждать, что антино-

мика - это форма безумия, если ум понимать в контексте халкидонского вероопределения. Безумие Ивана Федоровича, таким образом, - вовсе не проблема психологии, но результат глубинного сдвига некоторых фундаментальных основ человеческого существования, утраты "онтологического понимания мира" (отец Павел). "Безумие" среднего из братьев Карамазовых сродни "безумию" "просветителей", упразднивших Бога и на Его место поставивших человеческий разум. Но Иван Федорович идет дальше "просветителей", поскольку его "бунт" "страшнее наивных шуточек атеистов XVIII века. Иван не безбожник, а богоборец. Аргументация его кажется совершенно неопровержимой. Он обращается к христианину Алеше и *заставляет* его принять свой атеистический вывод" [14, с.530] [курсив автора. - А.Д.], т.е. принуждает Алешу воспринимать мир и судить о нем в соответствии с принципом "или-или".

Ясно, что таким образом понятая антиномика, объективированная в образе Ивана Карамазова, - это предмет изображения, но ни в коем случае не творческий принцип, не актуальная для Ф.М.Достоевского "форма видения", определяющая своеобразие его творчества.

Для выявления этого своеобразия необходимо найти другое слово, которое под рубрику антиномики не подпадает. Я полагаю, что таковым является понятие *συν-νομία* (со-законие) как наиболее точно выявляющее смысл ключевого для творчества Ф.М.Достоевского слова "вместе"* . В подлинном, а не мнимом, как в лермонтовском стихотво-

* Отец Павел пишет в "Записке о христианстве и культуре" (1923 г.): "В антиномии закона и свободы, образующей ткань Нового Завета, ни один из терминов не должен быть ослабляем: суббота воистину свята, но Сын Человеческий - господин и субботы. Легкомысленное отвержение субботы столь же враждебно христианству, как и непризнание христианской свободы, и лишь благодатное хождение по острию этой антиномии определяет христианина. Напротив, утрата или ослабление благодатной жизни неминуемо ведет к расщеплению этой антиномии" [15, с.555-556]. Внимательный читатель заметит, что мое отличие от отца Павла - чисто терминологическое. "Благодатное хождение по острию ... антиномии" - это и есть, по моему убеждению, осуществленная *συν-νομία*, тогда как "расщепление" этого благодатного "вместе" - не что иное как действительная антиномия (в соответствии с реальным смыслом самого слова). Для меня несомненной является необходимость терминологического разграничения слов "вместе" и "вместо". Поскольку в контексте предпринятого разговора непременно должен быть упомянут И. Кант, см. в высшей степени содержательный разбор его антиномий в более ранней работе отца Павла Флоренского [16].

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.1

Дереза Л.В.

ЕЛЕМЕНТИ ЧАРІВНОЇ КАЗКИ У "ПІСНІ ПРО ВІЩОГО ОЛЕГА" О.С.ПУШКІНА

Балада "Піснь про віщого Олега" є етапною у творчому доробку О.С.Пушкіна. В ній все "від сюжету до розміру пояснюється саме історичним завданням характеристики епохи в межах історії народу... Задача "Пісні" - не тільки зобразити російську народну легенду, яка виражає сутність російського духу взагалі, але саме зобразити російську культуру IX-X століть... Пушкін зрозумів, що людина визначена в своєму характері не лише нацією, але й історією", - зазначав Г.Гуковський [1, с.331]. У своєму творі поет у повній мірі використовує фольклорні мотиви літопису, вважаючи, що вони є важливим джерелом архаїчних вірувань людини.

Балада вважається суто романтичним жанром. У її стилі легко виокремити властиву романтикам ілюстративність при використанні побутових реалій, неорганічність поєднання зворотів російської поезії XIX століття і забарвлених старовиною слів. Але аналіз фольклорного матеріалу, який Пушкін включає в художню тканину "Пісні про віщого Олега", дає підстави для дещо інших висновків.

Поняття народності у Пушкіна вбирає в себе точку зору народу на життя нації в минулому і сучасному, а також на загальнолюдське. "На відміну від більшості поетів-романтиків, Пушкін бачив народний елемент і в сучасному житті, звідси його інтерес до сучасного фольклору. Це для нього не залишки сивої давнини, а життя народу, яке він безпосередньо спостерігав і вивчав. Ставлення Пушкіна до фольклору можна назвати реалістичним", - стверджувала Р.В.Ієзуїтова [2, с.76]. Вивчаючи народну творчість, Пушкін прагне до його всебічного розуміння. У "Пісні про віщого Олега" поет іде за літописним джерелом - "Повістю врем'яних літ". Але використовує матеріали "Повісті" не буквально, як це робить, наприклад, К.Ф.Рилєєв. Давньоруський літопис, як відомо, розповідає про боротьбу князя Олега з хозарами, яка передувала візантійському походіві. Пушкін свідомо міняє місцями

події. Перед нами князь Олег постає в той момент, коли Константинополь уже завойований. Його щит - "на вратах Цареграда". Доцільно згадати давньоримську приказку: "Зі щитом, або на щиті". Князь Олег повернувся "зі щитом", тобто переміг. "Щит на вратах Цареграда" - символ його перемоги.

Основу сюжету пушкінської балади складає зустріч Олега і чарівника, який віщує князеві загибель. І сцена зустрічі, і сам образ чарівника створені уявою Пушкіна. Зустріч князя і провісника його долі відбувається на межі поля і лісу. Таємничий ліс, на думку В.Я.Проппа, зберігає свій зв'язок зі світом мертвих [3, с. 142]. Таким чином, як і в чарівних казках, зустріч героїв відбувається на межі двох світів: темного і світлого, живого і мертвого. Князь їде полями на вірнім коні.

Із темного лісу старий чарівник Виходить назустріч поволі,	Князь по полю едет на верном коне.
Перунові тільки покірний старик, Провісник він долі людської.	Из темного леса на встречу ему Идет вдохновенный кудесник,
В мольбі, в ворожбі все життя він провів.	Покорный Перуну старик одному, Заветов грядущего вестник,
І князь біля нього коня зупинив (Переклад Ю.Карського)	В мольбах и гаданьях проведший весь век. И к мудрому старцу подъехал Олег.

Досить вдало Пушкін моделює характерну для чарівної казки ситуацію. В найзагальнішому вигляді чарівна казка має таку схему: герой покидає домівку й відправляється в похід, де його чекають різні пригоди. На галявині лісу герой випадково зустрічається з чарівником, від якого одержує подарунок - чарівного помічника. У його ролі можуть виступати різні предмети. Однак В.Я.Пропп зауважує, що "єдиним універсальним помічником, який здатний допомогти герою в будь-якій ситуації, є тільки кінь" [3, с.75]. Аналізуючи образ казкового помічника, дослідник доходить висновку, що найважливішим його атрибутом є віщунська мудрість. Але при відсутності помічника "ця якість ... переходить на героя. Створюється образ віщого героя" [3, с.75]. Олега народ теж прозвав "віщим", але, як свідчить літопис, за його військову хитрість. Пушкін поглиблює характеристику героя, і Олег постає трагічною фігурою.

Найхарактернішим дарувальником у народних казках є господар лісу. Для цієї постаті, як зазначає В.Я.Пропп, характерна спорід-

неність з чаклуном, учителем, мудрецем [див.: 3, с.112]. Образ дарувальника тісно пов'язаний з лісом, який, як уже говорилося, зберігає свій зв'язок з царством предків [див.: 3, с.145]. У слов'янській міфології образу господаря лісу відповідає образ бога Волоса, або Велеса. Спираючись на дослідження В.В.Іванова, В.М.Топорова [див.: 4], Б.О.Рибакова, можна відтворити еволюцію бога Волоса. Предком його був ведмідь - тотемний образ. Потім Велес розумівся як покровитель полювання, пізніше - худоби. В епоху войовничого розселення кочових народів до архаїчного Велеса примкнув бог Перун. Але це, на думку дослідників, не спричинило конфліктної ситуації, бо Велес оберігав і приумножував стада племен, а Перун надихав їх на захоплення нових стад і пасовищ [див.: 5, с.311]. Дещо пізніше Велес стає покровителем багатства, але зберігає свій зв'язок із царством померлих. За міфологічними переказами, жерцями бога Велеса були волхви. В часи Олега волхви виступали носіями язичеської ідеології. Тому пушкінський чарівник підкоряється центральній фігурі язичеського пантеону - Перуну:

Із темного лісу старий чарівник	Из темного леса на встречу ему
Виходить назустріч поволі,	Идет вдохновенный кудесник,
<i>Перунові тільки покірний</i>	<i>Покорний Перуну старик одному...</i>
<i>старик...</i>	

У свідомості Олега старець, котрий вийшов із лісу, - чарівник, кудесник, тобто пророк, чудотворець. Пушкінський чарівник поєднує в собі риси декількох історичних епох. У його образі майбутнє тісно переплітається з минушиною і сьогоденням. Часові уявлення досить точно передаються в єдиному рядку: "Заветов грядущего вестник" [цитата мовою оригіналу. - Л.Д.]. Мудрець володіє даром бачити в минулому і сучасному майбутнє. Таким чином, він ніби живе в міфологічно-му часі, де минуле, сучасне і майбутнє існують одночасно.

Якщо порівняти звернення князя Олега до волхвів у літописному фрагменті і в баладі Пушкіна, то можна легко помітити, що прохання пушкінського героя передбачити долю психологічно вмотивоване. Збираючись у похід, князь переживає внутрішній дискомфорт, у нього виникає потреба дізнатися, що його чекає в майбутньому. Структура сюжету чарівної казки теж передбачає звернення героя за допомогою в той момент, коли він вирушає в інше царство. Подібно до казкового героя, Олег збирається "отмстить неразумным хазарам", тобто його чекають пригоди, і знати своє майбутнє — закономірне бажання. Хоча Олег - язичник, він людина епохи, коли одночасно з язичництвом у

більш розвинених країнах існував монотеїзм. Незабаром, як ми знаємо, і на Русі було введено християнство. Для князя старець - жрець, якому можна заплатити за передбачення долі. Поблажливо-зневажливий тон Олега у зверненнях до кудесника свідчить про те, що Олег усвідомлює себе людиною необмеженої влади. Він звик до покори оточуючих:

Скажи мені правду, не бойся
мене...

Открой мне всю правду, не бойся
меня...

Пояснення такого звертання Олега до мудреця криється в тому, що Пушкін свідомо порушує історичну правду. Згідно літопису, князь Олег звертається до волхвів за передбаченням своєї долі задовго до походу в Константинополь. Герої балади зустрічаються після перемоги Київської Русі над Візантією. Таким чином, Олег у Пушкіна - людина з іншим світосприйняттям, герой, який усвідомлює могутність своєї держави і зародження нових форм життя. Для волхва князь Олег - лише вождь, фігура другорядна. Тому і відповідь його заключає в собі розуміння долі князя як долі людини, обмеженої сферою війни:

Волхви не бояться земних
владарів,
Волхвам - за пророче їх слово -
Не треба багатих князівських
дарів, -

Правдива і вільна їх мова.
Хоч роки майбутні таяться в імлі,
Та бачу я долю твою на чолі.

Волхвы не боятся могучих
владык,
А княжеский дар им не нужен:
Правдив и свободен их вещий
язык

И с волей небесною дружен.
Грядущие годы таятся во мгле;
Но вижу твой жребий на светлом
челе.

Підкреслено незалежний тон відповіді мудреця переростає у внутрішню недобррозичливість, яка виявляється не тільки у висловах, а перш за все в інтонаціях.

Автори багатьох досліджень збігаються в думці про те, що образ князя Олега в літописі лише частково будується на історичних спогадах, в основному він сконструйований за законами фольклорної поетики. Наприклад, Д.С.Лихачов вважає, що "переказ про смерть Олега від улюбленого коня через пісні перейшов у літопис і розповсюдився по усій Середній Європі, у місцевих переказах Ладogi і скандинавських сагах" [6, с.32]. Історичний князь Олег - людина перехідної епохи, коли тільки починалася російська державність, виникало класове суспільство, здійснювався перехід від родової формації до феодальної. Робота Пушкіна по змалюванню образу Олега зводилася, певне, не до

звільнення історичних фактів від фольклорних мотивів і не до творення його характеру лише на основі фольклорного матеріалу. Суперечності епохи, зображеної в баладі, відбилися в особистості героя через зіткнення поетики чарівної казки й героїчного епосу.

Персонаж чарівної казки отримує в дар магічного помічника. При цьому герой відіграє пасивну роль. І все ж він герой, тому що чарівний помічник є лише символом його сили. Такий персонаж досягає успіху лише тоді, коли точно виконує волю чарівника. Князь Олег вчиняє так, як і повинен діяти герой чарівної казки, для якого не існує вибору. Позитивний герой казки завжди іде єдино правильним шляхом і за це отримує винагороду. Героїчний епос формується пізніше, в період виникнення класового суспільства. На відміну від казкового персонажа, епічний герой постає перед вибором: "зберегти життя, враховуючи отримане попередження, або ризикувати собою для виконання героїчного діяння" [7, с.303]. У героїчному епосі часто зберігаються сюжетні схеми казки, але герой діє сам, "не за допомогою чарівних дарунків, а за допомогою величезної фізичної сили, мужності, відваги" [7, с.302]. Спостереження над текстом балади дають підстави твердити, що Олег діє як казковий герой, але він вагається:

Олег усміхнувся, одначе чоло

Олег усмехнулся - однако чело

Прорізала думка журлива...

И взор омрачилися думой.

Князь зображений як суперечлива особистість. За його плечима - героїчний похід на Цареград, та коли він дізнається про смерть улюбленого коня, він жалкує про свої вчинки. Така поведінка не характерна для казкового героя. Але міфологічна свідомість не дозволяє Олегові вчинити інакше. Тому побачивши гадюку, яка виповзає з черепа коня, він не вступає з нею в боротьбу, бо не може суперечити пораді магічного дарувальника. Як для героя казки, для нього неможливий вибір. Позитивний герой повинен іти єдино правильним шляхом. Але порушивши поради дарувальника, Олег приречений на смерть. У ньому поєднуються елементи міфологічної та особистісної свідомості.

Таким чином, ці спостереження дають підстави стверджувати, що в романтичній баладі Пушкіна майстерно поєднуються елементи чарівної казки та героїчного епосу. Переосмислюючи фольклорний матеріал, зберігаючи жанрові межі і прийоми романтичної балади, Пушкін виявив реалістичний підхід в усвідомленні та оцінці народно-поетичної творчості. Балада свідчить про зародження реалістичного методу у творчості поета й дозволяє простежити роль фольклору у цьому процесі.

Цитована література

1. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. - М., 1965.
2. Иезуитова Г.А. Литература II-ой половины 1820-1830-х гг. // Русская литература I-ой половины XIX века. - Л., 1976.
3. Пропп В.Я. Морфология сказки / Исторические корни волшебной сказки. - М., 1998.
4. Иванов В.В., Топоров В.Г. Исследование в области славянских древностей. - М., 1974.
5. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. - М., 1981.
6. Лихачев Д.С. Великое наследие. - М., 1975.
7. Пропп В.Я. Фольклор и действительность.- М., 1976.

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы взаимосвязи баллады А.С.-Пушкина "Песнь о вещем Олеге" с волшебно-фантастической сказкой и определяется значение фольклорного материала в структуре баллады.

Annotation

The article concerns the correlation between A.S. Pushkin's work "The Lay of Prophetic Oleg" ("Pesn' o Veshchem Olege") and the fairy-tale. The author defines the folk features' meaning in the structure of this ballad.

Стаття надійшла до редакції 9.04.02
Статья поступила в редакцию 9.04.02

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ СВЯТОГО ПИСЬМА В ПОВІСТІ Г.КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА "МАРУСЯ"

У процесі розвитку цивілізації на християнських засадах базувалися різні види мистецтва, і словесне зокрема. Для літератури, в тому числі й української, Біблія була й залишається одним із джерел духовності та образності. Особливо це характерно для художніх явищ ХІХ ст. Цю тенденцію яскраво репрезентували такі письменники, як П.Гулак-Артемівський, М.Костомаров, Г.Квітка-Основ'яненко, Т.Шевченко, П.Куліш, І.Франко, Леся Українка та ін.

Досить цікавими в аспекті рецепції Святого Письма є твори першого прозаїка нової української літератури Г.Квітки-Основ'яненка. Виявляється ця специфіка передусім у групі сентиментально-реалістичних повістей.

Показовою у відношенні художнього освоєння Біблії є проза Г.Квітки українською мовою, зокрема повість "Маруся" (1833), в якій зв'язок із Книгою Книг виявлений на різних рівнях. Це і є предмет нашого дослідження.

На рівні композиції повісті відчувається досить виразний вплив притчі, яка є одним із жанрів Святого Письма. Притча - це повчальна алегорична оповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаційній частині твору, в ній зосереджена певна дидактична ідея [1, с.359]. Так, моралізаційною частиною "Марусі" є вступ, а підпорядкованою їй сюжетною - розповідь про життя сім'ї Наума Дрота (ніби притча "навпаки"). Такий жанр є також елементом самого вступу: оповідач, міркуючи про любов Бога до людини, використовує форму притчі про батька й дитину.

Моралізаторський вступ повісті нагадує проповідь. Оповідач ніби проповідує, що "не слід вдаватися в тугу", коли помре близька людина, щоб "ця туга не вкоротила тобі віку", бо це "гріх смертельний" [2, с.22], тобто розтлумачує відповідно до християнської традиції, як слід поводитися в ситуації горя, спричиненого смертю близьких. Оповідач не випадково звертається до цієї теми - далі вона знаходить розвиток у сюжеті твору, зокрема подається приклад стійкості у вірі Наума Дрота, коли в нього померла єдина дитина.

Для прозових творів Г.Квітки-Основ'яненка властива суб'єктивна манера оповіді (це є також характерною особливістю повісті "Маруся"). На даному рівні також виявляється переосмислення Святого Письма.

Суб'єкт оповіди заявляє про себе протягом усього твору окремими репліками, оцінками, відступами. Оповідач належить до простонародного середовища, про що свідчить його мова, стилізована під живу народно-розмовну. Відчувається, що він знає Святе Письмо, йому близькі принципи народно-християнської моралі, з повагою ставиться до тих, хто живе за цими принципами. Слід зазначити, що на образі оповідача певною мірою позначилися погляди "біографічного" автора "Марусі" - Г.Квітки, його знання Святого Письма.

Найбільш повно розкривається суб'єкт оповіди у вступі, що має моралізаторський характер. Тут містяться роздуми на тему плинності й скороминучості людського життя, тему смерті. Смерть трактується в християнському дусі, сприймається ним не як щось раптове, чого слід боятися, а просто як невід'ємна частина людського існування, його природне завершення. Оповідач нагадує, що слід не забувати про смерть: "...так і пам'ятуй собі добре, що не забудуть і тебе на сім світі, озьмуть і не будуть питатися: чи хочеш до гурту, чи ще б, може, погуляв?" [2, с.22] Зокрема, у Біблії: "Страху не май перед присудом смерти: згадай своїх попередників і тих, що ще будуть. Це вирок Господній для кожного тіла: навіщо ж іти проти волі всевишнього?" [3, Сир.41:3,4] (тут і далі автори цитують Біблію в перекладі українською мовою І. Хоменка).

Хотілося б зауважити, що не слід вбачати в цитованих фрагментах повісті і відповідних їм із Біблії точного співпадіння. Автор пропускає певний мотив крізь свою свідомість, трансформуючи його, і таким чином ми знаходимо його переосмислення в художньому творі.

Тема смерті знаходить свій розвиток - автор подає розповідь про життя Наума Дрота, в якого померла єдина дитина, і як він стоїчно переніс її смерть, знайшовши розраду у вірі й праці.

Рецепція Святого Письма відчутна також на рівні образів повісті. Так, з нашої точки зору, найбільше впливу Біблії зазнав образ головного героя твору, українського селянина-хазяїна, Наума Дрота. Оповідач характеризує Наума як людину, що постійно відчуває залежність своєї долі від Божого волевияву. Він завжди упокорюється волі Бога. Головний герой наділений великою силою віри в Бога і, крім того, багатьма позитивними якостями, що відповідають засадам як християнської, так і народної моралі: чесністю, працьовитістю, милосердям, повагою до старших тощо. Доньку виховує також у любові до Бога.

Протягом усього життя Наума Дрота супроводжує молитва, заспокоює його в тяжких випробуваннях.

Молитва є сокровенним виявом релігійного духу, це апеляція людської душі до Бога.

У роботі І. Бетко "Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ - початку ХХ ст" здійснено класифікацію різновидів молитов. Автор досліджує поезію певного періоду української літератури, серед жанрів якої є жанр молитви, що розвинувся за зразком біблійного жанру. Нам імпонують узагальнення І.Бетко, тому ми скористалися зробленою нею класифікацією.

Молитви Наума Дрота також можна поділити на типи, виділені І.Бетко. Можна говорити, що перший тип - прагматичне прохання - для головного героя взагалі не є характерним. Найбільше молитов Наума належать до другого типу. Проте цей тип часто змішується з третім: прохаючи про твердість духу у випробуваннях, Наум водночас славить Бога і розмірковує про його досконалість (наприклад, у розмові з Настею, коли та запитує, навіщо Бог відібрав у них дочку).

За праведне життя, на думку оповідача, Бог дав головному героєві повісті жінку добру, роботящу, слухняну, яка дуже любила його й поважала. "Поважав же і він її, скільки міг, і любив її, як свою душу" [2, с.23]. Акцент зроблено і на тому, що саме Бог дає людям радість, милість, випробування тощо. Підкреслюється, що Настя була слухняною дружиною, корилася чоловікові. Показовий у цьому плані епізод, коли Наум відмовляє сватам Василя. Настя говорить: "Та хіба ж я не жона своєму мужу, щоб не мала його слухати? У нас іде по-божому та по-старосвітськи, він мені закон, а не я йому" [2, с.52]. Отже, сама дружина Наума називає, на яких моральних принципах ґрунтується їхнє подружнє життя - це норми народно-християнської моралі. Родина головного героя може сприйматись взірцевою як з погляду народної етики, так і з погляду Біблії. При цьому можна провести аналогії такого типу: апостол Павло викладає в посланні до ефесян основні норми співжиття християнського подружжя: "Дружини, коріться своїм чоловікам, як Господеві" [3, Еф.5:22].

Деякі аспекти фабули розповіді про Наума та Настю нагадують, з нашої точки зору, старозавітне оповідання про Аврама і Сару. Схожі ситуації випробування віри обох батьків, тільки у Аврама син залишається живим, а в Наума Дрота Бог забирає Марусю. Подібне і довге бездітне життя одного й другого подружжя, і винагорода їхньої праведності - народження довгоочікуваної дитини (у Аврама і Сари - сина, у Наума та Насті - доньки).

Можна висловити припущення щодо схожості певних аспектів образів Наума Дрота та Йова зі Старого Заповіту. Біблійний Йов постає як праведна людина, живе, виконуючи божі заповіді. Під час жорстоких випробувань, що його спіткали (так звана суперечка між Богом і

Сатаною), слова прокляття не вириваються з його вуст. Ні Йов, ні Наум не зрікаються віри в Бога навіть у найскрутніші хвилини життя. Вони обидва просто терплять все, що посилає їм Господь. З нашої точки зору, саме така риса, як довготерпіння, й споріднює Квітчиного Наума Дрота та старозавітного Йова. Образ Йова складний, Квітці-Основ'яненку концептуально близькі лише деякі аспекти даного образу.

Специфічний щодо впливу Біблії й образ головної героїні повісті Марусі. У певних епізодах твору відчувається "релігійно-аскетичний настрій" [5, с.49] Марусі. Вона любить ходити до церкви, майже не буває на вулиці, не відвідує вечорниці. Можна говорити про певну авторську заданість образу головної героїні, деяку ідеалізацію його. Така релігійність, що межує з аскетизмом, не була характерна для сільської дівчини ХІХ ст., та й взагалі для простої дівчини.

Маруся наділена найголовнішими християнськими чеснотами: скромністю, працьовитістю, релігійністю, слухняністю тощо. Характер Марусі сформувала сім'я. Подружжя Наума і Насті жило за божими законами, а отже, і донька виховувалася ними в релігійному дусі. Дівчина шанує батьків, поважає старших, що відповідає біблійному "Шануй свого батька і матір свою, щоб довгі були твої дні на землі..." [3, 2М 20:12]. Це є принципами і народної моралі.

Одним із джерел творення образу Марусі є житійна література. Рецепт Святого Письма в даному разі є опосередкованою, оскільки життя створювалися за зразком Старого і Нового Заповітів.

Християнська традиція є одним із джерел творення і образу Василя. Василь також релігійний, розумний, працьовитий, щирий. Він шанує старших, підкоряється патріархально-родинним звичаям. Парубок знає заповіді Божі, живе за ними. Коли помирає його кохана, він хоче знайти відраду у вірі, постригається в ченці. Але його віра виявилася не такою сильною, як у батька Марусі, - він помирає з туги за втраченою дівчиною. Василь виявився більш слабким, "живою людиною", ніж аскетом, яким хотів стати.

Можна помітити вплив Святого Письма і на мовно-стильовому рівні повісті. Автор часто використовує церковнослов'янську лексику, особливо у міркуваннях чи повчаннях стосовно божих правил життя: "пристращатися до уременного", "отець милосердний", "гріх смертельний", "Господь" тощо.

Таким чином, рецепт Біблії є характерною особливістю повісті "Маруся" Г.Квітки-Основ'яненка. Проте слід враховувати, що джерелом повісті є не лише Святе Письмо, але й фольклорна традиція. Тому

не треба абсолютизувати впливу Книги Книг на твір письменника, передбачаючи взаємодію різних джерел.

Переосмислення Святого Письма в повісті представлено на різних рівнях. Насамперед - це композиційний рівень: можемо говорити про подібність твору до біблійного жанру притчі. Сюжетно-фабульна будова повісті несе на собі опосередкований вплив Біблії - через житійну літературу. Найбільше трансформуються мотиви книг Старого і Нового Заповітів на рівні духовного світу героїв, а також на рівні суб'єкту розповіді. Біблійні ремінісценції наявні і на мовно-стильовому рівні повісті.

Цитована література

1. Літературознавчий словник-довідник. - К., 1997.
2. Квітка-Оснoв'яненко Г. Твори: У 7 т. - К., 1981. - Т. 3.
3. Святе Письмо (переклад українською мовою І. Хоменка). - 1999.
4. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії к. ХІХ - п. ХХ ст. - К., 1993.
5. Чалий Д. Г. Квітка-Оснoв'яненко (творчість). - К., 1962.

Аннотация

В статье анализируется повесть Г.Квитки-Оснoв'яненко "Маруся" в аспекте художественной интерпретации в ней мотивов, образов, сюжетов Библии. Выделяются различные уровни переосмысления писателем Книги Книг. Авторы отмечают влияние Священного Писания на композицию произведения, образ рассказчика, духовный мир персонажей, а также на языковые и стилистические особенности повести.

Annotation

The article presents the analysis of G.Kvitka-Osнoв'яненко's short story "Marusya" from the angle of artistic interpretation of biblical motives, images and plots in it. Different levels of the writer's transformation of the Bible are singled out. The authors point out the Scripture's influence on the composition of the work, the narrator's image, the characters' spiritual world as well as on the language and stylistic peculiarities of the short story.

*Стаття надійшла до редакції 17.04.02
Стаття постуила в редакцію 17.04.02*

АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ В РОМАНЕ В.ГЮГО "СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ": ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Анализ "Собора Парижской Богоматери" В.Гюго как романтического исторического романа требует уяснения форм и способов воплощения авторского начала в нем - начала, определяющего своеобразие структуры повествования и особенности художественного языка произведения. Ю.В.Манн в статье "Автор и повествование" (1994) подчеркивает, что сегодня образ автора и структура повествования являются едва ли не центральными проблемами литературоведения. "Еще во весь рост, - пишет ученый, - стоит задача, выдвинутая... В.В.Виноградовым, - проследить изменение образа автора в разных литературных течениях" [1, с.431]. Важность этого аспекта для изучения романтизма, ставшего отправной точкой индивидуально-творческого этапа литературного развития, трудно переоценить. Эпоха романтизма, подчеркивает О.Б.Вайнштейн, это время "становления нового типа художественного сознания, ориентированного на поэтику автора" [2, с.392]. Трактовка категории автора как "структурообразующего элемента текста, как его организатора, как источника и осуществления художественной формы" [3, с.44] нацелена на решение проблемы целостного анализа произведения. Обращаясь к этой проблеме, подчеркнем, что, выдвигая на первый план творящую личность и снимая тем самым авторитарность категорий жанра, присущую традиционалистски-нормативному этапу художественного мышления, романтическая эстетика по самой своей природе стимулирует особый интерес к формам воплощения авторского сознания.

В то время как для поэтики романтического "личного" романа такой ее определяющий элемент, как авторский голос, прояснен в концепции жанра, принадлежащей Л.А.Мироненко [см.: 4], в существующей практике анализа французского романтического исторического романа этот аспект остается пока малоизученным. Актуализации проблемы авторского начала в историческом романе не способствует обстоятельство, что его исследователи порой продолжают настаивать на объективности, уходе автора из повествования как на принципиальном жанрообразующем моменте. Так, Б.Г.Реизов полагает, что в

историческом романе эпохи романтизма "автор хотел уйти из повествования, стать незаметным, чтобы предоставить своим героям самостоятельность, чтобы не затемнять их исторического существа своими взглядами и симпатиями" [5, с.27]. На наш взгляд, более плодотворной для понимания специфики романтического исторического романа предстает все же позиция Ю.В.Манна. Он пишет, что и "вмешательство повествователя не равнозначно усилению субъективного начала. Авторские отступления, экскурсы в прошлое, замечания в сторону и т.п. могут, напротив, осуществлять дистанцирование к изображаемому миру: автор не полностью входит в своих персонажей, сохраняя за собою право стороннего взгляда и оценки" [1, с.471].

Фигура авторского героя типологична для жанра исторического романа эпохи романтизма. В романах В. Скотта, А. де Виньи, П. Мери-ме и др. непременно присутствует автор, дистанцированный от фабульного действия, с позиций своего времени характеризующий своеобразие нравов, обычаев, "местного колорита" другой эпохи. При всей типологичности этой черты поэтики исторического жанра XIX века авторское начало в "Соборе..." В. Гюго имеет свою специфику. Образ автора здесь многофункционален и обретает большую масштабность по сравнению с романами современников писателя.

В романе В.Гюго "Собор..." автор как явление художественного текста возникает уже в предисловии. Он со всей определенностью заявляет о себе: "автор этой книги обнаружил"; "глубоко поразили автора"; "он [автор - Н.П.] спрашивал себя"; "автор этой книги посвящает" [6, с.5]. В целом пять из девяти предложений, составляющих предисловие, организованы вокруг слова "автор" либо заменяющего его местоимения. Авторский герой в предисловии отчетливо обозначается в следующих важнейших ипостасях: страстного любителя старинных архитектурных памятников, "обшаривающего" Собор; ученого знатока, искушенного в медиевистике - ему внятны "некие свойственные готическому письму признаки, запечатленные в форме и расположении букв" [6, с.5]; не равнодушного созерцателя, но одаренного пылким воображением и чувствительной натурой человека, который старается постигнуть, "чья страждущая душа" оставила поразившую его надпись; гражданина, защищающего памятники национальной истории, так как "их увечат как угодно".

Последняя строка предисловия - "Вот это слово и породило настоящую книгу" [6, с.6] - определяет автора как осознающего себя в статусе демиурга: его творением является мир этой книги - воскрешает-

мый, угадываемый мир прошлого. Возникает своеобразная параллель к первой фразе Евангелия от Иоанна - "В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог". Эта параллель правомерна ввиду ее созвучия романтической идее о полномочиях художника, о равноположенности творящего Творцу. Сам Гюго в "Предисловии к "Кромвелю" так формулировал общеромантическую идею: "...Цель искусства почти божественна - воскрешать, когда оно занимается историей, творить, когда оно занимается поэзией" [7, с.110]. При этом хотелось бы подчеркнуть, что еще Лейбниц, современник расцвета барочного романа, утверждал: "Никто не может подражать Господу лучше, чем создатель хорошего романа" [цит. по: 8, с.45]. Такая своеобразная переключка важна для уточнения существенного различия между барочной и романтической мыслью и выявления специфики последней. Роман барокко, сопряженный с целым миром, с его устроенностью и "сделанностью", по словам А.В.Михайлова, "доминирует над автором от лица мироздания и бытия" [9, с.344]. Авторская позиция в первом предисловии к "Собору..." В.Гюго принципиально иная: мир романа заведомо и целиком обаян своим бытием авторскому воображению. В предисловии акцентирована именно сотворенность романного мира: увиденное на стене слово "Ананке" стало первотолчком развёрнувшегося затем акта творения, осуществленного хранителем "хрупкого воспоминания" о таинственном слове. Такой акцент примечателен как противостоящий характерной для традиционалистской, доромантической эпохи установке на непреложную достоверность рассказанной истории. В рамках поэтики, связанной с подобной установкой, само слово "история", нередко выносимое в заголовок, должно было засвидетельствовать подлинность происшедшего и описываемого события, объективную его реальность, нередко путем обращения к якобы "документальным" свидетельствам, "рукописям" очевидцев и участников как материальному подтверждению достоверности. В предисловии к "Собору...", напротив, подчеркнута хрупкость материально-достоверного, так как глубоко врезанные в камень готические буквы уже исчезли со стены башни, но это исчезновение материального контрастирует с созидательными возможностями идеального, субъективного начала - авторского воображения.

Во втором предисловии, сопровождавшем издание 1832 года, Гюго пишет о романе как о некоей целостности ("ce tout" - "всём") и микрокосме ("ce mysterieux microcosme que vous appelez drame ou roman" [10, р.ХІІ] - "этот таинственный микрокосм, который вы зовете дра-

мой или романом"). Он, по мысли писателя, соединен с романистом кровными узами, как его порождение ("l'enfant a poussé son premier cri, ... laissez-le vivre ou mourir comme il est" [10, р.XL] - "ребенок издал свой первый крик, ... оставьте его жить или умереть, каков он есть"). Специальное разъяснение автора здесь посвящено новаторскому для жанровой природы исторического романа явлению - внефабульным главам, отсутствовавшим в первом издании, но составляющим органическую целостность с ранее опубликованным. Эти главы аккумулируют "эстетическую и философскую мысль, скрытую в книге" ("la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre" [10, р.XLI]). Главы представляют "систему историка и цель художника посредством творения, созданного поэтом" ("le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète" [10, р.XLI]). Историческая, философская и эстетическая концепция романа во втором предисловии декларированы как не менее значимые, нежели фабула. Обозначен в многообразии своих функций носитель концепции: "историк", "художник", "поэт". В художественном мире романа эти функции принимает на себя герой, которого ввиду его значимости можно назвать авторским, или, по традиционной терминологии (восходящей к категориальному аппарату В.В.Виноградова), образом автора.

Важная примета, слагаемое этого образа - его особый хронотоп. Первой же фразой повествования автор отчетливо дистанцируется во временном плане от других персонажей романа: "348 лет, 6 месяцев и 19 дней тому назад..." [6, с.3]. Акцентировано, казалось бы, время совершения действия, время фабульных героев, но, с другой стороны, тем же приемом четкой датировки обеспечивается и самообнаружение автора, его точное положение на оси времени, дополнительно подтвержденное обращением к современникам: "Если бы нам, живущим в 1830 году..." [6, с.9]. Использование в художественных целях чисел и дат - одна из новаций романтиков, стремившихся избегать перифрастического стиля. Исследователь немецкого романтизма Ф.П.Федоров, анализируя категорию времени в романтическом художественном мире, отмечает: "Романтики погружены во время, в историю, они постоянно озабочены хронологией, они ее лелеют, они наполняют произведение датами..." [11, с.91].

В "Соборе..." автор-повествователь, строго дистанцировавшись во временном плане от персонажей, комментирует старинный, резко несхожий с современным ему и читателям антураж, в котором разворачивается действие. Такой авторский облик примечателен в ряде отно-

шений. Он органично соотнесён с экспозиционным характером начальных глав романа. Важно, что с его помощью в "Соборе..." конструируется время описываемых событий как отличающееся от времени, когда состоялся рассказ о них. Авторская позиция во времени связана с положением автора в пространстве, образуя тем самым авторский хронотоп. Пространственная определенность - "физическая точка зрения" - выделяется в теории автора как особый параметр определения субъекта речи в его отношении к объекту. В "Соборе..." носитель речи - повествователь, - с одной стороны, находится в том же пространстве, что и герои романа ("объекты речи"). Это пространство - Париж, его дома, улицы и площади, а также Собор со всем его внешним и внутренним обустройством. Но, с другой стороны, временная дистанция - зафиксированные уже в первой строчке первой главы романа "348 лет, шесть месяцев и 19 дней", пролегающие между событием рассказывания и рассказываемыми событиями, наделяют эту общую локализацию повествователя и героев совершенно различными чертами. Париж стал иным за прошедшие столетия. Именно острое и тревожное ощущение перемен отличает позицию повествователя, как бы сверяющего современный ему урбанистический ландшафт с тщательно реконструируемым старинным видом столицы. Предпринятая автором своеобразная реконструкция уничтоженного людьми и временем предполагает, что авторский герой выступает в облике учёного эрудита-историка, и эта функция обеспечивает своеобразие его пространства в романе, не совпадающего с пространством других персонажей. Образ автора сохраняет здесь свою принадлежность "жанровому амплуа", поскольку он историк. Но "жанровый" образ автора, известный и литературе прошлых веков (агиограф в житии, проповедник в проповеди и т.д.) в романтическом романе корректируется новыми способами его художественного воплощения. Он обнаруживает генетическую связь с мифологемой поэта-демиурга в его функции хранителя памяти о прошлом. Нисхождение в прошлое, как в небытие, - ощущение, переданное В.Гюго в его очерке "Париж": "Что за страшная бездна это прошлое! Зловещий спуск в преисподнюю! Сам Данте не сразу решился бы на него" [12, с.423]. Заметим, что о такой функции поэта пишет и современный культуролог: "...Память как знание о прошлом, давно уже ставшем добычей смерти, небытия, неизбежно связывалась с нисхождением в Аид... Эта прикосновенность к иррациональному, к иному царству, к смерти и определяет... поэта... Именно здесь отчетливее всего обнаруживается связь с мифопоэтической концепцией поэта как того, кто

нисходил в царство смерти, независимо от того, идет ли речь о реальном пребывании там, оформленном в особый мотив, или о нисхождении духа" [13, с.32-33]. Вместе с тем "нисхождение духа", "прикосновенность к иррациональному" связаны в "Соборе..." с конкретными, вполне рациональными приемами. По тексту романа разбросано множество упоминаний, касающихся обращений автора к старинным письменным свидетельствам: архивным материалам, хроникам. Характер документирования повествования в "Соборе..." своеобразен и тесно связан с авторским началом в произведении. Автор, по сути, прямо представляет круг своего чтения, преобразуя его при этом в особый пласт повествования, значимый не только для воссоздания исторического фона, но и для формирования интеллектуального пространства авторского героя.

Концепция авторского героя у Гюго предстает сложной и многоплановой, определяющей специфику структуры и всего художественного облика романа "Собор...". С развитием повествования авторские отступления разрастаются, образуя специальные главы. Если фабульные разделы содержат рассказ о событиях и коллизиях, связанных с героями - действующими лицами из XV века, то второй тип глав в "Соборе..." - внефабульные. Это пространство авторского героя, непроницаемое для других персонажей.

Специфическое функционирование так понимаемого и воплощаемого образа автора в "Соборе..." определило новаторскую структуру романа. Авторские отступления в количественном отношении выдвинулись на важное место, "пространственно" совпали с главами и даже книгами романа (книга III в "Соборе..."). Своеобразной и новаторской чертой, обеспечивающей индивидуализацию образа автора, становятся его - авторские - идеи: собственное видение эволюции архитектурных форм, концепция зодчества и книгопечатания как важнейших вех в движении культуры. Индивидуализация связана с образом мысли, а не образом жизни поэта. Даже в том случае, когда "чистота" аукториальной ситуации нарушается в "Соборе..." авторским вмешательством, то это вмешательство не в действие, а в мысль героя, прямое продолжение этой мысли (глава "Вот это убьет то").

В пространство образа автора втягиваются эпохи и цивилизации, что создает необходимость установления художественного равновесия между хронотопом изображающего, авторского слоя речи и хронотопом изображаемого фабульного действия. Масштабу авторского пространства соответствует многообразие культурных слоев,

составивших художественную ткань повествования. Античность, городская и клерикальная культура Средневековья с их жанровыми и иными художественными языками "подсвечиваются" в "Соборе..." другими эпохами и объемлются сознанием XIX века. При этом стилевой доминантой остается авторский голос, обеспечивающий диалектическую связь жанрового "многоязычия" и единства романного целого.

Цитированная литература

1. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994.
2. Вайнштейн О.Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994.
3. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. - Воронеж, 1994.
4. Мироненко Л.А. Художественный мир "личного романа": от Шатобриана до Фромантена. - Донецк, 1999.
5. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. - М., 1977.
6. Гюго В. Собор Парижской богородицы // Собр. соч.: В 15 т. - М., 1953. - Т.2.
7. Гюго В. Предисловие к "Кромвелю" // Собр. соч.: В 15 т. - М., 1956. - Т.14.
8. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. - Воронеж, 1989.
9. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. - М., 1994.
10. Hugo V. Notre-Dame de Paris. - P., 1972.
11. Федоров Ф.П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э.-Т.-А. Гофмана. - М., 1982.
12. Гюго В. Париж // Собр. соч.: В 15 т. - М., 1956. - Т. 14.
13. Топоров В.Н. Об "экзотрическом" пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. - М., 1993.

Анотація

Проаналізовано характер художнього втілення авторської свідомості в романі В.Гюго "Собор Паризької Богородиці". Образ автора трактується як співвіднесений з міфологемою поета-деміурга в його функції зберігача пам'яті про минуле і водночас поєднаний з романтич-

ною ідеєю повноважень Митця.

Annotation

The character of the artistic embodiment of the author's consciousness in the novel "Notre Dame de Paris" by Victor Hugo is analyzed. The author's image is interpreted in connection with the mythologeme of demiurge poet whose function is saving memory of the past and, at the same time, with the romantic idea of the Creator's authority.

*Стаття надійшла до редакції 27.05.02
Стаття постуила в редакцію 27.05.02*

УДК 82.02 Українка

Майборода Н.В.

ДО ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО НЕОРОМАНТИЗМУ: ТВОРЧІ ШУКАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Проблема існування українського неоромантизму тривалий період залишалася поза увагою літературознавців: визнавалось існування неоромантизму в англійській літературі (творчість Честертона, Кіплінга, Стівенсона, Конан Дойля тощо), у французькій літературі (твори Фаррера, Лоті та ін.), дещо суперечливим вважалося існування неоромантизму в Росії. В українській же літературі проблему цього творчого методу пов'язували тільки з ім'ям Лесі Українки, яка вперше у вітчизняному літературознавстві почала вживати термін "новоромантизм". Щоправда, більшість дослідників творчості цієї письменниці стверджували, що під поняттям "неоромантизм" Леся Українка розуміла механічне поєднання реалізму з романтизмом. Ця думка видається дещо сумнівною, адже в поняття "неоромантизм" Леся Українка вклала значно глибший зміст.

Радянські літературознавці свого часу намагались з'ясувати специфіку цієї творчої системи, щоправда, не даючи їй право на існування як одному з напрямків модернізму. У 80-ті роки ХХ ст. дослідники наголошували, що проблему неоромантизму не можна вважати розв'язаною. І сьогодні питання про вітчизняний неоромантизм, на думку більшості літературознавців, залишається відкритим [див.: 1]. Хоча

уже з'явилася певна кількість досліджень, присвячених з'ясуванню специфіки українського неоромантизму. Це праці Д.Наливайка, Т.Гундорової, С.Козака тощо. Проте цілісної концепції цієї творчої системи не створено і до сьогодні. Спробуємо розглянути особливості українського неоромантизму, спираючись на теоретичні й художні твори однієї з перших дослідниць українського модернізму - Лесі Українки.

На початку 90-х років XIX ст. Леся Українка в листах згадує сам термін "новоромантизм", не подаючи його характеристики. Згодом, у 10-х роках XX ст., у літературно-критичних статтях вона знову повертається до проблеми цієї творчої системи (за її словами, "нової школи" [2, т. 10, с.81]). Цього разу дослідниця намагається пояснити специфіку неоромантизму, порівнюючи його зі "старим" романтизмом кінця XVIII - початку XIX ст. Такий підхід до аналізу цієї творчої системи є абсолютно виправданим: і романтизм, і неоромантизм з'являються в мистецтві як наслідок кризи в суспільстві. Згадаймо час появи романтизму в європейських літературах: Французька революція 1789-1794 рр., наполеонівські війни, визвольна боротьба поневолених націй. Кінець XIX - початок XX ст. також виявився періодом визвольного руху в європейських країнах, що спричинило повернення до романтичного світогляду. Однак цей романтизм уже істотно відрізняється від свого "попередника": він водночас відштовхується і від романтизму кінця XVIII ст., і від реалізму [3]. Проте, як уже зазначалося, не можна вважати неоромантизм лише "сумою", що з'являється внаслідок "складання" романтизму і критичного реалізму.

Одна з найістотніших ознак романтизму, як відомо, - це незадоволення існуючою дійсністю, а відтак пошуки ідеалу. Представники "класичного" романтизму шукали цей ідеал у майбутньому, в потойбічних світах, у світі кохання, в минулому, в екзотичних країнах, які не зазнали впливу цивілізації тощо. В Україні романтики в першу чергу звертались до змалювання часів козаччини як носія ідеалу. Звідси випливав основний мотив українського романтизму - "мотив національної скорботи", тобто туги за славним минулим держави.

Неоромантиків також захоплюють пошуки ідеалу, адже і їхня сучасність виявляється недосконалою. Проте ідеальне, на їх думку, треба шукати не в далеких країнах чи неіснуючих світах, а саме в існуючій дійсності (це ідеальне розпорошене в довкіллі: можливо, у земному, а можливо, в небесному). Неоромантиків у першу чергу цікавить звернення до душі героя, до його особистих почуттів і переживань, на противагу концепції народників щодо побутово-соціальних

елементів як основи художнього твору.

Леся Українка, намагаючись охарактеризувати неоромантичне начало в українській літературі, не згадує про питання пошуків ідеалу. Проте в її художніх творах можна простежити наявність цієї проблеми. Так, скажімо, чи не постає втечею від жорстокості й недосконалості світу божевілля Люби Гощинської - головної героїні раннього драматичного твору Лесі Українки "Блакитна троянда"? Зрозуміло, що говорити тут про божевілля як ідеал не можна, проте Люба є типовою неоромантичною героїнею з її прагненням вирватися з меж сірої буденності. Тут ідеалом могло б виступати кохання, але, як зазначає В.Агеєва, "як щастя, так і кохання, за Лесею Українкою, видається ідеальним лише через короткозорість або неповноту побаченого. Концепцію ідеального кохання... створили чоловіки. І героїня-жінка у Лесі Українки ніяк не може допевнитися ситуації, в якій з'явився б шанс зостатися вірною собі, самодостатньою..." [4, с.100]. Отже, ідеал, на превеликий жаль героїні, тут виявився ілюзією.

Літературознавці неодноразово наголошували, що "Блакитна троянда" є "творчою невдачею авторки" [4, с.91], з цим погоджувалась і сама Леся Українка. Однак слід визнати вагому роль цього твору в художній спадщині письменниці як показника ідей неоромантизму в українській літературі, хоча б з огляду на постать головної героїні.

Герой романтичних творів кінця XVIII - початку XIX ст. перебуває в конфлікті з оточенням, яке не розуміє його через свою відсталість або консерватизм. Частково таким постає і герой неоромантичного твору. Зокрема, Люба Гощинська, як уже згадувалось, не сприймає той світ, що її оточує, її ідеї виявляються дивними для сучасників. Люба - митець (художниця і піаністка), для неї головним сенсом життя постає мистецтво, а не бажання вигідно одружитися. Дівчина загалом не сприймає ідеї шлюбу, чим викликає обурення родичів і друзів, що поспішають оголосити її божевільною. У цьому виявляється не лише неоромантична позиція Лесі Українки, а й її феміністична настанова. Згадаймо, що письменниця тривалий час перебувала під впливом ідей фемінізму, до того ж її подруга О.Кобилянська - активна феміністка - не могла не впливати на світогляд Лесі Українки. Хоча останнє зауваження не стосується змісту "Блакитної троянди", бо цей твір було написано за декілька років до знайомства авторки з Кобилянською.

Мотив протистояння митця і суспільства втілено й у творі Лесі Українки "У пущі". Річард Айрон - скульптор "невеличкої колонії в Масачузеті" - своїм служінням "мистецтву заради мистецтва" викли-

кає спочатку здивування, а потім і осуд у найшановніших членів колонії. Романтичний конфлікт чітко окреслений: з одного боку - митець із прагненням служити високим ідеалам, з іншого - буденні й прозаїчні колоністи, для яких найважливішим є повсякденний побут, пошуки "хліба насущного".

Авторка відступає від традиційного романтичного світобачення: її Річард не в змозі до кінця залишитися відданим своїй ідеї, він обирає моральний обов'язок, занедбавши свій мистецький хист. Герой "типового" романтичного твору скоріше загинув би, ніж зрадив власну ідею. Хоча кінець життя Річарда теж недалекий. Він відчуває, що його зрада не може не відбитися на подальшій долі:

Коли ж мене покличе янгол смерті?

Я чую, вже його недовго ждати...

Так, Річард змирився із власною смертю, але не зміг позбавити життя своє найкраще творіння — статую:

Ні, не здіймається рука на тебе,

Дитя моєї розпачі і туги...

Думка про невмирущість мистецтва, мистецького твору була досить типовою для "класичних" романтичних творів українських поетів (згадаймо "Смерть бандуриста" А.Метлинського, "Перебендю" Т.Шевченка тощо), і в цьому Леся Українка є послідовницею традиційного романтизму.

Але не слід забувати, що неоромантизм початку ХХ ст. має значні розбіжності з "класичним" романтизмом. Зокрема, в теоретичній статті "Новейшая общественная драма" Леся Українка наголошує: "новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных..." [2, т.8, с.237]. І дійсно, на відміну від романтичних героїв VIII-XIX ст., Річард у Лесі Українки вже не самотній: Деві, підліток, що допомагав йому в роботі, певною мірою виступає продовжувачем справи самого Айрона. Можливо, доля Деві навіть буде щасливішою: він є дитиною цього середовища, а отже, зможе пристосуватись до його умов, не згубивши при цьому свого хисту (Айрон же навчався в Італії, звідки й виніс повагу до мистецтва і неспроможність сприйняти мораль пуритан). Так чи інакше, а цим образом авторка ще раз підкреслює думку про невмирущість мистецтва.

Нерідко теоретичні міркування Лесі Українки не збігаються з настановами, виголошуваними нею в художніх творах. Так, звертаючись до розгляду творів польських модерністів, вона піддає критиці

гасло С.Пшибишевського "мистецтво заради мистецтва". Вона наголошує, що ці "вільні артисти", не зачіпаючи важливих суспільних проблем, постають заручниками власних ідей, адже вони не мають права змальовувати нічого, крім любові і смерті [2, т.8, с.120]. Саме тому, на думку дослідниці, "вільні поети" викликають негативну реакцію в інших польських письменників. Разом з тим герой драми "У пущі" постає виразником все тієї ж ідеї: мистецтво заради мистецтва. Обравши моральний обов'язок, а не служіння мистецтву, він врешті розуміє: "Я не можу жити / єдиним хлібом".

Суперечливість поглядів Лесі Українки зайвий раз підкреслює, що її творчий доробок не можна оцінювати однобоко, намагаючись в усіх творах перш за все відшукати відбиття ідеї служіння народу, як це довгий час робили радянські літературознавці.

"Головний принцип новоромантичної школи", на думку Лесі Українки, полягає в тому, що в художньому творі **"кожна особистість суверенна, ...кожна людина, якою б вона не була, є героєм для самої себе і частина середовища стосовно інших"** [5, с.364-365] [виділено автором. - Н.М.]. Цей принцип певною мірою втілено у власному творі авторки "В катакомбах". У цій драмі, як у будь-якому романтичному творі, наявний конфлікт героя й оточення. Однак він виявляється ширшим, ніж здається на перший погляд, що загалом є типовим для творів Лесі Українки. У творі постає "опозиція свободи й рабства, покори й бунту" [4, с.239].

Авторка подає ряд образів християн-неофітів, кожен з них є тією самою "суверенною особистістю", про яких вона згадувала в цитованій вище статті. Головний герой твору - Неофіт-раб - хоче прийняти християнство, проте розчаровується в ньому. Цей образ змальовано бунтівником, що виступає проти будь-якого гноблення:

Господній раб? Хіба ж і там раби?

А ти казав: нема раба, ні пана

У царстві божому!

Отже, маємо те саме романтичне протистояння герой - оточення: християни, що збираються в римських катакомбах, не можуть зрозуміти прагнень Неофіта до волі. Вони вірять у волю, що буде "в царстві світла вічного", Неофіт прагне волі на землі. Чи не пошук це того славнозвісного ідеалу, якого прагнули романтики XVIII-XIX ст.? З цієї точки зору Неофіт є саме **неоромантичним** [виділено нами. - Н.М.] героєм, адже його ідеал десь поруч, а не в потойбічних світах.

Як і притаманно новоромантичному твору (за Лесею Українкою), у драмі "В катакомбах" кожен із образів є своєрідним, неповторним, не

схожим на інших. Це і Єпископ зі своєю непорушною вірою в Христа і "царство вічного світла", це і Старий раб, який непохитно вірить у те, що бути рабом він приречений з волі Господа, і Диякониса, яка намагається розрадити нещасних жінок-рабинь тощо. Разом з тим, кожен із цих героїв справді є органічною частиною середовища: його вчинки мотивуються цим середовищем, впливають з обставин, в яких перебуває середовище. А це, на думку Лесі Українки, є другою передумовою створення неоромантичного образу.

Безперечно, неоромантичним можна вважати і один із найвідоміших творів Лесі Українки - "Лісову пісню". В цій драмі-феєрії також наявне прагнення відшукати ідеал, який полягає у звільненні від будь-якої неволі. Вустами головної героїні проголошується визначальна роль свободи:

Ну, як-таки, щоб воля — та пропала?

Се так колись і вітер пропаде!

Неоромантичного характеру набуває у творі протистояння світу природи й людського світу, вічне протистояння митця й оточення тощо. Лукаш має музичні здібності - він чудово грає на сопілці, але свій талант швидко забуває за буденними господарськими турботами (згадаймо Річарда Айрона). Наслідком цієї зради (зради Мавки, свого таланту і себе самого) постає духовна й фізична загибель героя.

Мавка ж, як істота фантастичного світу, має бути безсмертною:

Ні! Я жива! Я буду вічно жити!

Я в серці маю те, що не вмирає.

Щоправда, вона втрачає тіло, але здобуває безсмертну душу. На думку В.Агеевої, цей мотив безсмертя "розробляється швидше через асоціації з античною, ніж слов'янською міфологією. Мавка-Персефона не може назавжди покинути земний світ, але й не може zostаватись серед людей узимку" [4, с.209]. І це не дивно, тому що Леся Українка нерідко знаходила мотиви й образи в античності. До того ж не можна не помітити, що її Мавка істотно відрізняється від традиційного народного уявлення про цю істоту (в народній міфології це зла хижа дівчина, що прагне смерті того, хто потрапив у її тенета).

Цікавою видається думка А.Бичко, яка наголошує, що в цьому творі "фактично немає другорядних персонажів. Кожний несе на собі певне змістовне навантаження, і лише їх ансамбль створює єдність подій" [6, с.120]. І в цьому, безсумнівно, також полягає одна з ознак неоромантизму (за Лесею Українкою).

Зрозуміло, що усіма вищеназваними положеннями специфіка неоромантизму як творчого методу не обмежується, проте саме ними оперує Леся Українка, намагаючись дати визначення цьому стилю. Так само й ознаки неоромантизму наявні і в інших творах письменниці, не розглянутих нами в цій статті. Відтак ця проблема потребує подальшого дослідження.

Цитована література

1. Наєнко М. Романтичний епос: ефект романтизму і українська література. - К., 2000.
2. Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. - К., 1976.
3. Царик Д. Типологія неоромантизму. - Кишинів, 1984.
4. Агеева В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. - К., 2001.
5. Українка Леся [Винниченко] // В. Винниченко. Раб краси. - К., 1994.
6. Бичко А. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. - К., 2000.

Аннотация

В статье рассматриваются проблемы украинского неоромантизма в контексте европейского и отечественного модернизма, что демонстрируется на примере литературно-критических статей и художественных произведений Леси Украинки.

Annotation

The article considers the problems of Ukrainian neo-romanticism in the context of European and national Modernism exemplified by critical essays and belles-letters works of Lesya Ukrainka.

Стаття надійшла до редакції 12.02.02

Статья поступила в редакцию 12.02.02

**Н.ГОГОЛЬ И В.БРЮСОВ: ПРИТЯЖЕНИЕ НАТУР
(НА МАТЕРИАЛЕ СТАТЬИ В. БРЮСОВА
"ИСПЕПЕЛЁННЫЙ. К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ГОГОЛЯ")**

В своей книге о Брюсове К.Мочульский пишет: "1909 год ознаменовался юбилейным чествованием Гоголя. В торжественном заседании Общества любителей российской словесности с блестящей и смелой речью выступил Брюсов.

Речь Брюсова вызвала резкие протесты слушателей: аплодисменты смешивались с шиканьем. В критике выступление Брюсова было признано оскорблением памяти Гоголя. Между тем Брюсов первый открыл подлинное лицо великого русского фантаста и положил начало изучению гоголевского словесного мастерства (работы Мережковского, В.Розанова и А.Белого). Из всех критиков один Розанов оценил значение доклада Брюсова. Он писал: "Очень умна, смелая и дерзка речь Брюсова" [1, с.422-423]. Речь Брюсова, названная критиком "Испепелённый", была напечатана в № 4 "Весов" за 1909 год.

Действительно, выступление Брюсова получило неоднозначные оценки современников. Но сам Брюсов был категорически не согласен с тем, что его речь неуместна в дни юбилея, и пытался убедить в этом окружающих. Так, в предисловии к первому изданию работы он писал: "Утверждать, что Гоголь был фантаст, что, несмотря на все свои порывания к точному воспроизведению действительности, он всегда оставался мечтателем, что и в жизни он увлекался иллюзиями, - не значит унижать Гоголя" [2, т.6, с.134-135]. Брюсов выступил против сложившихся стереотипов в изучении творчества писателя и критически подошёл к рассмотрению творческого наследия Гоголя. Он настаивал на том, что "мысль, суждение, слово - должны быть свободными... От желания мешать говорить оратору свистом и стуком - недалёк шаг до оправдания всякого рода цензур. Пусть каждый оценивает писателя согласно с доводами своего рассудка: требовать, чтобы все в своих оценках следовали раз выработанному шаблону, - значит остановить всякое движение научной мысли" [2, т.6, с.135].

Известно, что о Гоголе как о романтике и фантасте ещё в первых номерах "Москвитянина" за 1852 и 1853 годы писал Ап.Григорьев. Да и в предисловии ко второму изданию статьи Брюсов заметил: "Моя

точка зрения вовсе не так обособлена в русской литературе, как того хотели показать мои критики" [2, т.6, с.595].

Брюсова интересовал в Гоголе "писатель и человек" [2, т.6, с.595]. Критик стремился охарактеризовать не только художественный метод писателя, но и его человеческий облик, вернее будет сказать, одну грань его психологии. В первой части своего доклада Брюсов детально рассматривает творчество Гоголя и находит "стремление к преувеличению" в конкретных примерах из его литературных произведений. Здесь он интересуется Гоголем-художником. А затем, во второй части, подчеркивая связь писателя с его собственными героями, объясняет методы, образы и конфликты психологическим строем души художника. Брюсов пытается разгадать тайны личности Гоголя и анализирует его жизнь, которая, по мнению критика, была проникнута стремлением, свойственным его творчеству - стремлением к крайностям, к преувеличению, к гиперболе.

Статья, несомненно, несёт на себе отпечаток характера самого автора, она словно освещена духом Брюсова. Так, характеризуя творческие стремления поэта 1900-х годов, Л. Колобаева замечает: "В эту пору Брюсовым поэтизируется особая, избранная, высокая духом личность, поднявшаяся над толпой, над прозой сегодняшней жизни, над бытом, преисполненная *жаждой безмерности, неограниченных желаний*, бесконечного движения, устремления в "даль пространств и даль времён" [3, с.122] [курсив автора. - С.К.]. В этой "жажде безмерности, неограниченных желаний", вероятно, коренится брюсовский интерес к гиперболичности у Гоголя.

Природа фантастического интересовала Брюсова всегда. Правда, в определённый период его творчества (1900-е годы) он соотносил явление фантастического с историческим прошлым человечества. В автобиографической повести "Моя юность" Брюсов писал: "Ни одна наука не произвела на меня такого впечатления, как внезапно открывшийся мне мир прошлого. Это впечатление имело значение для всей моей жизни" [4, с.34]. Колобаева отмечает, что своеобразие брюсовского подхода к истории вырисовывается уже в юношеских дневниковых записях: "Ушёл в мир *фантазии*, ... в мир прошлого", делаю "таблицы выдуманной *истории*". Так, рационализм, дотошная систематичность ("таблицы") соединяются у будущего поэта с фантазией, скрупулёзное исследование - с выдумкой, стремление к точности фактов - со свободой воображенья" [3, с.123]. История, помимо прочего, интересовала Брюсова и как продукт грандиозного синтезирова-

ния времён "по принципу соединения, стягивания противоположностей, когда в образах срачиваются реально несоединимые временные плоскости - давно прошедшее и будущее, "позавчерашний день" с неизвестным "завтра", охраняющая память с мятежным воображением, историческое знание, наука с фантастическим, символично-мифологическим вымыслом" [3, с.128].

Необходимо отметить, что Брюсов среди собратьев по перу искал образцы такого воплощенного синтезирования. Например, в статье "Данте современности", посвящённой Э.Верхарну, критик представляет своё понимание поэтического синтеза. Из его рассуждений следует, что "задавшись целью изобразить все "лики жизни", он [Верхарн - С.К.] объединил их в одном, синтетическом лице, обращённом к лучшему, идеальному будущему. ... Как поэма Данте, лирика Верхарна должна охватить всю нашу современность, со всеми её трагическими и смешными, благородными и низменными чертами, с великодушными стремлениями к благу всех и неустанной, алчной погоней за наживой, с её упорными исканиями истины и с её безмолвным признанием нового рабства, со всеми её славными представителями и с тысячами её незаметных героев" [2, т.6, с.416]. Несомненным достижением и завоеванием Верхарна, по Брюсову, является способность создания "картины нашего времени". В статье "Синтетика поэзии" Брюсов рассуждает о специфике научного познания и знания, приобретённого посредством искусства. Автор отмечает, что в отличие от аналитического метода познания, свойственного науке, "искусство, в частности поэзия, пользуется как основным методом синтезом" [2, т.6, с.560]. И далее: "Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ" [2, т.6, с.560]. Так, поэзия, по Брюсову, апеллируя к эмоции и разуму, позволяет поэту "вернуть слову ... утраченную им образность", воссоздать "ряд синтетических суждений", приводящих к новой истине, "но эта новая истина и будет тем X, тем искомым, ради которого создавалось всё поэтическое произведение" [2, т.6, с.562]. Рассуждения о способности поэзии синтезировать чувства и мысли дополняются важным для нас замечанием. В контексте изучения статьи о Гоголе программными оказываются для нас слова Брюсова о том, что поэзия стремится вернуть слову "утраченную им образность, пользуясь для того "тропами" и "фигурами". Для науки звуковое строение слова не имеет значения; для поэзии оно - могущественное средство воздействия на чувственность читателя" [5, т.6, с.561]. Другими словами, по Брюсову, любой приём в

творчестве Гоголя возможно рассматривать как средство воссоздания всеобъемлющего синтезированного образа.

Писателем, который смог синтезировать все возможные "лики жизни" России прошлого века в своём творчестве, был для критика Гоголь, поскольку "вся жизнь Гоголя - это путь между пропастями, которые влекли его к себе; это борьба "твёрдой воли" и сознания высокого долга, выпавшего ему на долю, с пламенем, таившимся в душе и грозившим в одно мгновение обратить его в прах" [2, т.6, с.159]. Гоголевское синтезирование "ликов жизни" становится возможным, по мнению критика, только в случае обращения автора к фантастике и, в частности, к приёму гиперболы, с помощью которого эта фантастика создаётся. Некий фантастический город, откуда "хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь", населён "фантастическими героями" Эдгара По. И в результате - "Серенькая русская жизнь 30-х годов обратилась под пером Гоголя в такой апофеоз пошлости, равно которому не может представить миру ни одна эпоха всемирной истории" [2, т.6, с.137]. И, если принять утверждение Брюсова о том, что "поэтическое произведение ... есть система синтезов" [2, т.6, с.567], то совершенно справедливым выглядит обращение критика к изучению ведущей, по его мнению, черте гоголевского творчества - гиперболичности, поскольку она, эта черта, способствует формированию единого образа "ликов жизни" русской жизни XIX века.

Беспорно, анализ гиперболичности не даёт объективной целостной картины своеобразия творчества Гоголя и, следовательно, позиция Брюсова выглядит весьма субъективной. Но этот факт хорошо иллюстрирует специфику природы писательской критики. Известно, что писатель, принимающий за анализ чужого произведения (или всего творчества), не может избежать искушения остаться даже в литературно-критическом труде художником. Слава беспристрастного объективного ученого не всегда оказывается в кругу его интересов, и тогда активная авторская позиция даёт о себе знать проявляющимися в тексте высказывания оценками. И хотя Максимов отмечал стремление Брюсова "сделать свои статьи действительно объективными, и ему это в значительной мере удавалось, иногда даже с некоторым перегибом, во всяком случае, стилистическим - в сторону "бесстрастности", "объективизма", кажущейся "безличности" [5, с.17], мы всё же склонны утверждать, что работа о Гоголе полностью отражает специфику писательской критики; то есть она субъективна уже в том, что Брюсов стремится к объективности. В этом нарочитом "отходе" от субъективизма критик

Раздел 2. Поэтика и история литературы

демонстрирует самобытность собственной личности. Подобное стремление к объективизму, на наш взгляд, объясняется такой особенностью творчества символистов [см. об этом: 3, с.119], как интеллектуализм (рационализм) их творчества. Как отмечает Колобаева, "высшая красота в искусстве для них - красота человеческой мысли" [3, с.119] Кроме того, многие исследователи отмечают намеренную "суховатость" стиля Брюсова, его стремление к лаконичности высказывания и увлечение формой.

"Противоречивость" брюсовской личности, а следовательно, и его литературно-критических позиций, отражённых в работах, фиксируется исследователями на формальном уровне: "Многие критические суждения Брюсова, литературные портреты и характеристики поражают своей сжатой полнотой, своей удивительной меткостью, обдуманной и выверенной простотой и в большинстве случаев - своим подлинным проникновением в поэтическую суть авторов и произведений, которых он касался" [5, т.6, с.17]. Сам Брюсов называл свою критику "эстетической". Он считал необходимым оберегать свои критические работы от подчинения любым внесённым извне идеям, какого бы содержания - гражданского или религиозно-философского - они ни были.

То, что Брюсов избрал такую тему - творчество Гоголя - для своего исследования, было закономерным. В этой статье мы отчётливо видим "отпечаток" личности критика. Будучи лидером символистского движения в России, Брюсов представлял собой довольно противоречивую личность, так как выступал против мистицизма. Дело в том, что в статье о Гоголе он "отказывает" писателю в роли мистика. В то же время для Д.Мережковского Гоголь был прежде всего мистиком, о чём он пишет в работе "Судьба Гоголя" ("Новый путь", 1903, №№ 1,2,3). А.Белый в статье "Гоголь" называет писателя "мистическим символистом" ("Весы", 1909, № 4), а в незаконченной "Истории становления самосознающей души" отмечает: "...Бегство Гоголя ... в царство души есть уже невозможное бегство "Я" нашего из астрала, раз мы оказались в нём, ... и его сознавая в себе, принимается Гоголь искать выход к "духу", ... в пережитом аскетизме, оформленном чисто рассудочно и переполненным мистиком души ощущающей, он открывает источник духовной работы; и терроризируя "монстров" своих непригодным, душевным, церковным оружием, терроризирует он своё "Я" в его духе; ведь дух есть слияние "Я" и астрала..." [6, с.258-259].

"Мистические перевоплощения" Гоголя не интересовали Брюсова. Его внимание, как мы видим, сосредоточено на приёмах техники,

материалистически выраженных, не зависящих, порой, от наполняющих их идей и привнесённого смысла. Брюсов изучает поэтику произведений Гоголя и "поэтику жизни" писателя, тем более что Брюсова-теоретика проблемы поэтики особенно интересовали на рубеже веков и он, начиная с 1890-х годов, разрабатывал теоретические аспекты "программы поэтики нового века" [7]. Таким образом, мы видим, что ход мыслей в литературно-критической статье Брюсова о Гоголе "Испепелённый" определяется его эстетическими взглядами и мировоззрением.

Б.Егоров в своей работе, посвященной анализу жанров и композиции у критиков-народников, отметил, что метод создания человеческого облика писателя на основе его персонажей "был вообще весьма распространён в критических статьях авторов, близких к символизму", имея в виду в первую очередь психологические "портреты" писателей в статьях Ин.Анненского и М.Волошина [см.: 8, с.305]. Рассмотрев в настоящей работе своеобразие интерпретации В.Брюсовым образа Гоголя, мы можем говорить о том, что такая тенденция понимания природы писателя характерна была и для Брюсова-критика. В своей статье Брюсов выстраивает целый ряд гоголевских героев, заостряя внимание читателей на их "чрезмерности". Критик использует персонажи, рождённые гоголевским воображением, для того, чтобы проиллюстрировать склонности души автора. Проследим этот процесс. Критик заявляет тезис, характеризующий Гоголя: "К каким бы страницам Гоголя ни обратились мы ... везде видим мы крайнюю напряжённость тона, преувеличения в образах, неправдоподобие изображаемых событий, исступлённую неумеренность требований" [2, т.6, с.136]. Следующий этап - критик уточняет, что его интересует в созданных образах "несоразмерно развитая одна часть души, одна черта психологии" [2, т.6, с.137]. Далее критик переходит к методичному обоснованию своего утверждения. Первым подвергается пристальному рассмотрению, "словно мы смотрим ... в сильно увеличивающее стекло" [2, т.6, с.139], Хлестаков. Брюсов так комментирует реплики Хлестакова: "Это не типическое лганье, а какое-то сверхлганье, лганье безмерное, как и всё безмерно у Гоголя" [2, т.6, с.138]. Затем Брюсов переходит к героям "Мёртвых душ" и в них находит ту же "гипертрофию какой-нибудь одной стороны души" [2, т.6, с.139]: "Смешная сторона человеческих отношений в них преувеличена до крайности; нелепость в них доведена до какого-то культа" [2, т.6, с.140]. Переходя от произведения к произведению, от героя к герою, критик демонстрирует доведённые до

абсурда пошлость, нелепость и крайнее сгущение красок. И наконец, подготовив слушателя (или читателя) к следующей части работы, Брюсов возвращается к личности самого Гоголя: "Стремление к крайностям, к преувеличениям, к гиперболе сказалось не только в творчестве Гоголя, не только в его произведениях: тем же стремлением была проникнута вся его жизнь. Всё совершающееся вокруг он воспринимал в преувеличенном виде, призраки своего пламенного воображения легко принимал за действительность и всю свою жизнь прожил в мире сменяющихся иллюзий. Гоголь не только "все явления и предметы рассматривал *в их пределе*", но и все чувства переживал также "*в их пределе*" [2, т.6, с.148]. Перед нами - использование упомянутого Б.Егоровым метода создания человеческого облика писателя на основе анализа его персонажей.

Притяжение натур двух выдающихся представителей русской литературы сказывается, на наш взгляд, и в общности их характеров. В воспоминаниях П.Анненкова мы встречаем следующую характеристику Гоголя: "...По характеру своему, он старался действовать на толпу и внешним своим существованием; он любил показать себя в некоторой таинственной перспективе и скрыть от неё некоторые мелочи, которые особенно на неё действуют" [9, с.66-67]. А неудачная попытка преподавания для честолюбивого Гоголя сопровождалась, по свидетельству Анненкова, падением, что было "горько для человека, возбуждившего столько надежд и ожиданий" [9, с.68]. В то же время Мочульский пишет: "В эпоху русского нищезанятия многие символисты изображали из себя "сверхчеловеков". ... Брюсову не надо было ничего изображать: он был рождён сверхчеловеком" [1, с.378]. На характерную особенность натуры Брюсова обратила внимание и З.Гиппиус: "Дело в том, что Брюсов - человек совершенно бешеного честолюбия. Тут иначе, как одержимым, его и назвать нельзя... Брюсовское "честолюбие" - страсть настолько полная, что она, захватив все стороны существования, могла быть - и действительно была - единственной его страстью" [10, с.40-41]. Мочульский видит в таком замечании Гиппиус ключ к пониманию природы Брюсова, но, вероятно, в этом наблюдении кроется и ключ к пониманию личности Гоголя.

Статью, написанную в 1900 году и посвящённую Вл.Соловьёву, Брюсов начинает словами: "Стихи - всегда исповедь. Поэт творит, прежде всего, затем, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения" [2, т.6, с.218]. В 1901 году Брюсов написал работу "О искусстве", в которой размышлял о специфике творчества. Он утверждал, что тот, "кто

дерзает быть художником, должен найти себя, стать самим собою... Чем яснее поймёт кто свою душу, тем чище и возвышеннее будут его думы и чувства" [2, т.6, с.45]. В следующей его работе "Истины" он произнесёт: "Цель творчества не общение, а только самоудовлетворение и самопостижение. И слово первоначально создалось не для общения между людьми, а для уяснения себе своей мысли. ...Поэт творит, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения, возвести их к определённости" [2, т.6, с.60]. Нам представляется справедливым соотнести все эти утверждения с литературно-критическими опытами Брюсова. Брюсов-критик, ощущая близость своей и гоголевской натур, рассуждает о своеобразии художественного метода Гоголя, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения.

Цитированная литература

1. Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. - М., 1997.
2. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. - М., 1975.
3. Колобаева Л.А. Русский символизм. - М., 2000.
4. Брюсов В. Из моей жизни. - М., 1927.
5. Максимов Д. Брюсов-критик // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. - М., 1975.
6. Белый А. История становления самосознающей души // Белый А. Душа самосознающая. - М., 1999.
7. Гиндин С.И. Программа поэтики нового века (о теоретических поисках Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. Избранные страницы. - М., 1993.
8. Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.М. Литературно-художественная критика. - М., 1982.
9. Анненков П.В. Литературные воспоминания. - М., 1983.
10. Гиппиус З.Н. Одержимый // Гиппиус З.Н. Живые лица. Воспоминания. - Тбилиси, 1991.

Анотація

Статтю присвячено актуальній проблемі вивчення та інтерпретації деяких аспектів письменницької критики. У статті розглянуто розвиток та трансформацію погляду на особистість і творчість М.Гоголя, що знайшло відображення в роботі В.Брюсова "Спопелілий. До

характеристики Гоголя" (1909).

Annotation

The article is devoted to the topical problem of the study and interpretation of some aspects of writer's criticism. It deals with the development and transformation of the view on N. Gogol's personality and his works, that found expression in V. Brusov's work "Burnt to Ashes. To Gogol's characteristic" (1909).

*Стаття надійшла до редакції 17.04.02
Статья поступила в редакцию 17.04.02*

УДК 82.1

Климова Е.В.

УЧЕНИК И УЧИТЕЛЬ?

ЕЩЕ РАЗ О ПЕРЕПИСКЕ Н.ГУМИЛЕВА И В.БРЮСОВА

Если бы мы писали до Р. Х., я сказал бы Вам: Учитель, поделись со мной мудростью, дарованной тебе богами, которую ты не имеешь права скрывать от учеников.

В средние века я сказал бы: Maitre, научи меня дивному искусству песнопения, которым ты владеешь в таком совершенстве.

Теперь я могу сказать только: Валерий Яковлевич, не прекращайте переписки со мной...

Н. Гумилев - В. Брюсову, письмо от 15.07.1907 г.

Эпистолярное наследие Николая Гумилева невелико. Письма к матери остались и пропали в Бежецке после переезда семьи; к Анне Ахматовой, написанные до женитьбы, были сожжены сразу же после свадьбы. Однако переписка с В.Я. Брюсовым уцелела и занимает особое место.

В 1906 году Брюсов написал Гумилеву после своей рецензии на "Путь конквистадора" и пригласил его участвовать в "Весях", на что

молодой поэт ответил с искренней благодарностью. С этого момента они регулярно обменивались корреспонденцией в течение 6 лет, т.е. до 1912 года. В архиве В. Брюсова хранятся 67 писем Гумилева. 7 из них относятся к 1906 году, 19 - к 1907, 22 - к 1908; 18 написаны в период между 1909 и 1912 годами. Последнее, 67-е, написанное в 1920 году, стоит особняком не только по датировке, но и по своей замкнутости и отчужденности.

Эти письма дают уникальную возможность взглянуть на молодого поэта его собственными глазами, увидеть его суть, а не те маски конквистадора и эстета, за которыми он прятал свой истинный внутренний мир, не то, что он был готов показать всем, а то, чем он жил. Мы можем наблюдать также его становление как поэта и критика. Это почти дневниковые записи (напомним, что никаких дневников Гумилева, кроме Африканского и "Записок кавалериста", являющихся художественными произведениями, - нет).

Характер писем частично деловой: Брюсов определяет стихи молодого автора в разные журналы, прежде всего в "Весы", также в "Золотое руно", "Солнечное утро", "Голос Москвы" и др. Это было очень важно для Гумилева, т.к. в то время, в 1906 году, ему "...уже год не удастся ни с кем поговорить, как хотелось бы..." [1, с.158]. Участие Брюсова - "единственный козырь в <...> борьбе за собственный талант" [1, с.158]. К этому времени он "...никогда в жизни не видел даже ни одного поэта новой школы или хоть сколько-нибудь причастного к ней" [1, с.161] и не слышал о своих стихах "...мненья человека, которого <...> мог бы найти компетентным" [1, с.161].

Итак, Брюсов был "единственным человеком в России, интересующимся" стихами Гумилева [1, с.164]. В руки этого человека молодой поэт отдает развитие своего таланта [см.: 1, с.160] и говорит при этом: "Верьте, что моя просьба об этих указаниях вызвана не тщеславным желанием получить от Вас советы, а только любовью к искусству, которому я посвящаю свою жизнь" [1, с.198].

Чему же он хочет учиться? Прежде всего его "мучает <...> несовершенство в технике стиха" [1, с.168]. Гумилев усердно вчитывается в стихи своего учителя, его письма, и "горизонты начинают проясняться", он "начинает понимать, что ему надо делать, чтобы стать поэтом" [1, с.168]. "Очень, очень благодарю Вас за Ваши письма, особенно за первое с рассуждениями о рифмах и размерах. Оно сказало мне то, что я и раньше чувствовал, но не мог принять на деле..." [1, с.164]. Он "...начал упиваться новыми, но безукоризненными рифмами..." [1,

с. 159], идет дальше, рассматривая их внутреннюю структуру, "в удлинении гласных и отчеканивании согласных" [1, с. 160], пытается писать по этим законам, извлекая их также из статей Брюсова "Краткий очерк законов русского стиха", "Краткий курс науки о стихе", "Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии, созвучиям и формам".

Но не только о форме выспрашивает начинающий maitre'a, а также о содержании, образах, настроениях и идеях: "Меня страшно интересует вопрос, какие образы показались Вам, по Вашему выражению, "действительно удачными..." [1, с. 160], "...я стараюсь расширять мир моих образов и в то же время конкретизировать его..." [1, с. 208].

И чуть ли не в каждом письме Гумилев говорит, что сознает, как много ему еще надо учиться, что все его успехи - благодаря Брюсову, что хочет показать, "что не напрасно Вы оказали мне честь, признав меня своим учеником" [1, с. 208].

Однако, несмотря на все это, он позволяет себе сомневаться, высказывать собственное мнение: "стихотворение, которое мне кажется у него [Вячеслава Иванова. - Е.К.] лучшим, написано обыкновенным размером" [1, с. 160], тогда как Брюсов советует учиться "разнообразию и своеобразию" размеров именно у Вячеслава Иванова. "Где же новизна рифм, обдуманность сравнений и умелая расстановка слов, о которых я читал в Вашей рецензии?.." [1, с. 175] - по поводу стихов С.Соловьева.

Почти в каждом письме, посылая стихи Брюсову, Гумилев пишет, что "не способен без посторонней помощи судить свои стихи" [1, с. 188], "решительно не способен отдать себе отчет в достоинствах или недостатках своих стихов прежде, чем услышит чье-нибудь мнение о них" [1, с. 174]. Все же критерий оценки существует: "Я пробовал писать рассказ <...> и не покраснел, и не почувствовал жгучей ненависти к себе" [1, с. 182], "просто мечтаю и хочу уметь писать стихи, каждая строчка которых заставляет бледнеть щеки и гореть глаза..." [1, с. 169]. Это потом будут схемы-таблицы рифм, суждения о стихах непременно с "придаточными предложениями", теория поэзии, упреки в формализме и отсутствии вдохновения... А сейчас - то зерно, которое легло в основу, обросло множеством разных идей, стало его теорией..." [1, с. 169].

Несмотря на все технические разборы и упражнения Гумилев вдруг пишет: "...Мне кажется, что я уже накануне просветления, что вот-вот рухнет стена и я пойму, именно пойму, а не научусь, как надо писать..." [1, с. 168]. Наступило это просветление или нет - в письмах

ничего об этом не сказано, но Поэтом он стал.

В своих диалогах учитель и ученик касались не только размеров и рифм, но и внутреннего мира, впечатлений. "Прежде всего спешу ответить на Ваш вопрос о влиянии Парижа на мой внутренний мир, - пишет Гумилев, - ... он дал мне сознание глубины и серьезности самых мелких вещей, самых коротких настроений..." [1, с. 162]. "Пишу мало, читаю еще меньше. Часто хожу в Jardin des Plants и там кормлю хлебом тибетских медведей. Кажется, они уже узнают меня" [1, с. 183]. "В жизни бывают периоды, когда утрачивается сознание последовательности и цели, когда невозможно представить своего "завтра" и когда все кажется странным, пожалуй, даже упоительным сном..." [1, с. 171]. Многие молодые люди переживают подобное, но далеко не все способны следовать по намеченному пути так целенаправленно и упорно.

В то же время Гумилев пытается завязать новые литературные знакомства. Одна из таких попыток - неудавшийся визит к Мережковским, на который Гумилев жалуется в одном из своих писем [см. 1, с. 165]. Благодаря этому рассказу и возмущенной отповеди З.Гиппиус тому же Брюсову мы видим происшедшее с двух сторон, и "старые символисты" при этом не выигрывают.

Упоминает он также и свои путешествия в Смирну и Константинополь в 1907 году [см.: 1, с. 170], в Египет в 1908 году [см.: 1, с. 200] и в Абиссинию в 1909 году [см.: 1, с. 206].

Ирония и даже самоирония сквозит в обменах впечатлениями с Учителем:

"Ваш ответ поможет мне, наконец, разобраться в том, как мне надо писать стихотворения, до сих пор я понял только, как мне не надо их писать" [1, с. 173].

"... до сих пор большинство моих критиков, почти всех благосклонных, только указывало на мои недостатки, так что если я захочу послушаться всех сразу, мне придется вовсе бросить писать стихи" [1, с. 187].

"Заранее благодарю Вас за все места для моих вещей [стихов. - Е.К.], даже за пылающую печь" [1, с. 185].

"Если меня не съедят, я вернусь в конце января" (о поездке в Африку) [1, с. 206].

(Стоит вспомнить, что ирония была неотъемлемой чертой Гумилева. Из-за этого и сборник 1908 года был назван "Романтические цветы". В письме к Анненскому, откликаясь на его слова об экзотической иронии сборника и то, что он был назван Анархасисом XX века, Гумилев писал: "... я не хочу особенно поблагодарить Вас за лестный отзыв

об "Озере Чад", моем любимом стихотворении. Изю всех людей, которых я знаю, только Вы увидели в нем самую суть, ту *иронию*, которая составляет сущность романтизма и в значительной степени обусловила название всей книги" [1, с.222].)

Вчитываясь в строки, адресованные Брюсову, мы можем также проследить путь к "Письмам о русской поэзии", путь Гумилева-поэта к Гумилеву-критику и учителю. (Нужно отметить, что самые первые шаги к анализу литературных произведений относятся к детству, когда двенадцатилетний Коля делал для отца обзоры вышедших книг.)

Тот факт, что молодой человек, пишущий стихи, не только слепо повинуеться указаниям Брюсова, а сам анализирует, вникает, спорит с собой и учителем, говорит о начале этого пути. Мы видим, что первые попытки выразить свои мысли в статьях - это "Костюм будущего", "Защита чести" и "Культура любви" [1, с.161]. Да и следующие по времени заметки - о выставках и художественных салонах. Но Гумилев очень серьезно относится к своим статьям: "...мне казалось, что лучше отказаться, чем брать работу, не соответствующую моим силам" [1, с.162]. (На предложение написать статью о выставке Дягилева.) Он тщательно готовится к последующим работам: "...за последнее время я много занимался теорией живописи, а отчасти и театра, читал, посещал выставки и говорил с артистами..." [1, с.184]. Но Брюсову он пишет и о своих впечатлениях о поэтических сборниках. "Теперь относительно поэтов: насколько мне понравились... В.Гофман и Садовский, особенно последний, настолько меня неприятно удивили Соловьев и Тарасов. О Сологубе, конечно, не мне писать. Соловьев крайне неотчетлив, его мысли и образы напоминают шепелявящих детей..." [1, с.175], "...огорчило присутствие в книге ["Земная ось" Брюсова. - Е.К.] "Мраморной головки". Зачем и как попал этот недурной рассказ в книгу, составленную из жемчужин, более или менее чистых, но всегда настоящих" [1, с.167]. В этих отрывках уже заметен стиль автора "Писем о русской поэзии", его строгость и ирония, использование сравнений.

Он многому научился, многое понял, даже "составил себе забавную теорию поэзии, нечто вроде Mallarme, только не идеалистическую, а романтическую..." [1, с.188], стремясь, вероятно, к стройности и ясности, разложил добытые знания по полочкам. Наверное, уже тогда целью его набросков, рецензий, статей было "формирование нового читателя". (Позднее, в 1920 году, Одоевцева говорила, что это было его давнишней мечтой.)

В марте 1908 года Гумилев понимает, что больше находится в

единении нельзя. Тогда же он пишет: "Моим мыслям о поэтическом творчестве пока было бы удобнее всего вылиться в рецензии" [1, с.192], тем самым делая не только решительный шаг к пути литературного критика, но и намекая на возможность других форм для выражения своих концепций. Результатом движения по этому пути стал его неоконченный труд "Теория интегральной поэтики".

Хотя, помня о том, что Гумилев всегда рассчитывал свои силы и не брался за неисполнимые задачи, можно с уверенностью утверждать, что его мыслей уже тогда хватило бы на собственную теорию поэзии. Уже тогда, в марте 1908 года, у него была своя цельная теория, свое представление о том, как надо писать стихи.

В апреле того же 1908 года, как вспоминает Н.Волковьский, "никому неведомый молодой человек пришел в редакцию газеты "Речь" и вручил редактору литературную заметку..." [цит. по: 2, с.430].

Начиная с первой рецензии, он разбирает идею стиха, его построение, размер, равновесие частей. Мы видим перед собой уверенного человека с полностью сформировавшимся мировоззрением, глубокого аналитика. Трудно поверить, что год назад он определял себя как молодого поэта, "который еще не имеет установившихся взглядов на искусство и каждую минуту может потерять веру в себя" [1, с.171].

Интересно то, что вторая рецензия молодого критика (Гумилеву было всего 22 года) - на "Пути и перепутья" Брюсова (24.05.1908 г.). Она достаточно объективна, по ней невозможно догадаться, что автор считает себя учеником того, о ком он пишет. Скорее всего, формирование Гумилева-критика, его теорий о поэзии проходило вне прямого влияния Брюсова, а переписка и ученичество только подтолкнули его, придали уверенности в себе: "... все в жизни лишь средство для яркопечущих стихов". Это была одна из сокровеннейших мыслей моих, но я боялся оформить ее даже для себя и считал ее преувеличенным парадоксом" [1, с.191].

Итак, возвращение в Россию и "перелом во взгляде на творчество..." [1, с.198]. Анализируя себя и Учителя, Гумилев понимает, что пути их различны: "В Париже я слишком много жил и работал и слишком мало думал. В России наоборот: я научился судить и сравнивать. Не думайте, что я соблазнился ересью Вяч.Иванова, Блока или других. По-прежнему я люблю и ценю больше всего путь, указанный для искусства Вами. Но я увидел, как далеко стою я от этого пути" [1, с.198]. С этого момента начинается его постепенный, но неуклонный отход от Брюсова, взаимное охлаждение: со стороны Учителя, вероят-

но, по причине дружбы Гумилева с Вяч.Ивановым, к которому Брюсов относился весьма сдержанно, не разделяя его точки зрения на поэзию. А молодой поэт заводит новые знакомства, учится, впитывает впечатления, не забывая, однако, снова и снова заверять в верности своего адресата.

"Недавно мне передавали, что Вяч.Иванов недоволен моими стихами и находит, что в них чувствуется Ваше влияние. При встрече я искренне поблагодарю его за это мнение. Я не воспринял от Вас еще и четверти того, что мне надо..." [1, с.196].

Гумилев посещает "башню" Вяч.Иванова, слушает его лекции и только после них "начинает понимать, что такое стих" [1, с.204]. Заметим, что ни разу по поводу писем Брюсова он не делал такого заявления.

Первое упоминание о посещении "сред" находим в письме от 30.11.1908 г., там же: "Вячеслав Иванович вчера сказал мне много нового и интересного, но учитель мой - Вы и мне не надо другого..." [1, с.200], - наличие такой фразы говорит не о чем ином, как о попытке оправдания. И хотя 26.02.1909 г. Гумилев пишет, что в дионисианскую ересь он не совратился, а в конце этого же года тот же Вячеслав Иванов называет его оруженосцем Брюсова, молодой поэт "весь устремлен к чему-то новому" [1, с.207].

Письма становятся все более деловыми и редкими. Уже не только Брюсов просит стихи Гумилева для журналов, но и Гумилев - стихи и рецензии Брюсова для "Аполлона". Гумилев нашел свой путь в литературе, создал свое направление, акмеизм, дедушкой которого он шутя называл Брюсова в одном из последних писем. Но "дедушка" не очень-то благосклонен к своему "внуку", расстроив все надежды Гумилева на поддержку. Теплые, дружеские отношения между ними прекращаются сами собой... Гумилев "хотел бы о многом рассказать, но не может в последнее время писать прозой" [1, с.214]. Переписка обрывается.

Последнее, 67-е письмо нельзя ставить в один ряд со всеми остальными. Оно носит деловой характер с еле заметным намеком на прежние отношения.

Стоит, однако, заметить, что Гумилев никогда не отзывался о Брюсове кроме как с огромным уважением и любовью. За что его не раз критиковали, считая, что он попросту необоснованно превозносит Брюсова, а позже и вовсе считали его вечным учеником последнего. По этому поводу можно лишь сослаться на многочисленные свидетель-

ства современников Гумилева о его беспристрастности и честности как критика. Второе же утверждение не совсем справедливо даже для периода 1906 - 1912 гг. Хотя некоторые строки Брюсова "как составная часть вошли не в мирозерцание <...>, но в формулировку смутных желаний <...> астрального тела и, следовательно, в <...> истинную личность" [1, с.168] Николая Гумилева; его творчество сложно разобрать на составные части, четко определить, чему у кого он научился, что у кого позаимствовал. Впечатления, мысли, идеи переплавились в его творчестве в единое целое, хотя и состоящее из мелких кусочков, как мозаика, как витраж. Отдельные элементы что-то напоминают, но общая картина оригинальна, самобытна, непохожа ни на что, известное ранее. А это и есть признак если не Гения, то Таланта, а в данном случае еще Поэта и Мастера.

Цитированная литература

1. Гумилев Н.С. В огненном столпе. - М., 1991.
2. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. - М., 1991. - Т.3.

Анотація

На матеріалі листування двох видатних діячів російської літератури срібного віку - М.С.Гумільова і В.Я.Брюсова проаналізовано ранній період становлення Гумільова-поета і Гумільова-критика, розглянуто вплив вождів символізму на формування акмеїстичної поетики.

Annotation

The early period of formation of Gumilyov as a poet and a critic is dealt with on the material of correspondence between Gumilyov and Brusov, the poets of the silver age of Russian literature. Also the influence of symbolism leaders on the formation of poetic principles of acmeism is analyzed.

*Стаття надійшла до редакції 9.03.02
Статья поступила в редакцию 9.03.02*

**ПОЖАР В ДОМЕ №13.
(ИСТОРИЯ, АЛЛЕГОРИЯ, НАЗИДАНИЕ, МИСТИКА)**

Рассказ "№13. - Дом Эльпит-Рабкоммуна" в творчестве Михаила Булгакова занимает внешне не слишком заметное, но по существу очень важное и даже уникальное место. Опубликованный в 1922 году в декабрьском номере "Красного журнала для всех", рассказ включается во все прижизненные сборники писателя [см.: 1-3], что указывает на его художественную и концептуальную значимость - по крайней мере, для автора.

Среди других булгаковских фельетонов, очерков и рассказов 20-х гг. этот рассказ выделяется неожиданной, если в него вчитаться, смысловой определенностью, разрушая некоторые сложившиеся стереотипы в отношении творчества Булгакова, причем взаимоисключающие: и представление о том, что работа журналиста была "школой мастерства" будущего автора прославленных романов, и, наоборот, что его написанная для заработка малая проза вообще не заслуживает внимания современного читателя. Рассказ "№13...", написанный и опубликованный еще в относительно либеральное время, с достаточной определенностью проясняет политическую, гражданскую, мировоззренческую позицию Булгакова, которая в последующих произведениях, в условиях усиливающегося тоталитаризма, будет выражаться все менее отчетливо.

Особое значение приобретает рассказ "№13..." в сравнении с другими произведениями писателя - с рассказом "Ханский огонь" (1924) и особенно с романом "Мастер и Маргарита" (1928-1940), становясь их своеобразным художественным комментарием.

Сопоставление рассказов "№13..." и "Ханский огонь" обнаруживает в них общую сюжетно-композиционную матрицу: конфликт старого и нового мира и как неизбежное разрешение этого конфликта - огонь*. По-видимому, такие мысли и настроения были особенно характерны для мироощущения М.Булгакова в начале 20-х годов.

* Косвенным подтверждением единства этих рассказов может служить предположение Л.Яновской, что замысел рассказа "Ханский огонь" относится к 1921 году [4, с.126].

В таких же и даже более близких соотношениях внутреннего единства находится этот рассказ с романом "Мастер и Маргарита", поскольку изображаемый в рассказе дом №13 - это описанный в романе дом 302-бис на Садовой, где находится знаменитая "нехорошая квартира" №50, упоминаемая, кстати, и в рассказе: "В квартире 50 в двух комнатах вытопили паркет" [5, т.2, с.244]. Именно в квартире №50 живет Аннушка Пыляева - та самая Аннушка-чума, которая в романе "Мастер и Маргарита" разольет подсолнечное масло и станет невольной виновницей гибели редактора Берлиоза. В рассказе же "№13..." по ее вине гибнет весь дом №13, что и само по себе, и в контексте с другими произведениями Булгакова, где встречается этот персонаж (в фельетонах "Самогонное озеро", "Три вида свинства"), заставляет видеть в нем некий символ, объясняющий авторское понимание происходящего в стране.

Перечисленные обстоятельства побуждают к пристальному и углубленному прочтению рассказа "№13...", явно обделенному читательским и критическим вниманием. Выскажем предположение, что в этом произведении, помимо буквального значения, содержатся также, в соответствии со средневековой герменевтической концепцией, аллегорический, моральный и анагогический (мистический) смыслы.

Среди московских знакомых М.А.Булгакова был известный философ, эстетик и теоретик литературы Г.Г.Шпет, автор фундаментального исследования "Герменевтика и ее проблемы" (1918), где рассматривается история изучения словесной многослойности от античности до современности, не исключая и средневековье. Разумеется, отсюда вовсе не следует, что Булгаков именно от Шпета узнал о различаемых и закрепленных схоластической традицией четырех смысловых уровнях произведения; он мог это знать и из других источников, например, непосредственно из комментариев к "Божественной Комедии" глубоко почитаемого им Данте, или же вовсе не знать, но в его романах, повестях и даже в некоторых рассказах (в числе которых и "№13. - Дом Эльпит-Рабкоммуна") с несомненностью ощущается смысловая неоднородность, побуждающая искать за буквальным значением более глубокие смыслы, небезопасные в условиях советской действительности. Попытаемся доказать, что принцип смысловой многоуровневости утверждается М.Булгаковым уже в самых ранних его произведениях.

Буквальный смысл рассказа "№13..." оформлен в жанре очерка: описан реальный московский дом, имеющий незаурядную историю, в которой отразилась "большая история" - история страны. Сообщая, что в этом доме бывали Григорий Распутин и представители царской фа-

милиии, а также директор банка, фабрикант, "всемирный феноменальный бас" (очевидно, Шаляпин), генералы, присяжные поверенные, доктора и т.д., рассказчик восклицает: "Большие люди - большая жизнь", "Большое было время..." [5, т.2, с.243].

Тем разительнее оказались перемены, когда "дом Эльпит" превратился в дом "Рабкоммуны": "Пианино умолкли, но граммофоны были живы и часто пели зловещими голосами. Поперек гостиных протянулись веревки, а на них сырое бельё. Примусы шипели по-змеиному, и днем и ночью плыл по лестницам щиплющий чад. Из всех кронштейнов лампы исчезли, и наступал ежевечерне мрак"... [5, т.2, с.244].

В действительности же "дом Эльпит" назывался "дом Пигит". Построенный в 1903 году для московского табачного фабриканта Ильи Пигита, он стал одним из привлекательных мест для столичной богемы. В этом доме располагались мастерские художников П.Кончаловского, Г.Якулова, В.Рябушинского, здесь собирались члены группы "Бубновый валет" - А.Куприн, А.Лентулов, А.Осеркин, В.Рождественский, Р.Фальк, здесь бывали поэты А.Мариенгоф, А.Кусиков, В.Шершеневич, здесь, по преданию, Сергей Есенин познакомился с Айседорой Дункан... [6, с.104].

Осенью 1921 года в доме №10 на Садовой поселяется с женой Татьяной Николаевной и сам Булгаков, в той самой квартире №50, которая впоследствии станет местом литературного паломничества. Интересно, что получил он жилье по распоряжению Н.К.Крупской, к которой обратился с письмом, - об этом его очерк "Воспоминание..."

О быте "самой знаменитой квартиры в Москве" [5, т.2, с.322] можно составить представление по рассказам М.Булгакова "Самогонное озеро" (1923), "Псалом" (1923), "Три вида свинства" (1924) и др., но достаточно и краткого резюме: "...человека, живущего полтора года в коридоре №50, не удивишь ничем" [5, т.2, с.320]. В шуточном стихотворении о доме на Большой Садовой писатель выразил, по-видимому, вполне серьезно свое ощущение не только от жизни в новообретенной квартире, но и от жизни в новообретенной стране:

На Большой Садовой
Стоит дом здоровый.
Живет в доме наш брат
Организованный пролетариат.
И я затерялся между пролетариатом
Как какой-нибудь, извините за выражение,
атом... [5, т.5, с.400]

Особенно остро должна была ощущаться писателем ненормальность такого существования в контрасте с домом его детства и юности - не менее знаменитым домом на Андреевском спуске, воспетым в романе "Белая гвардия". При сравнении этих домов даже конкретные реалии быта обретают обобщающие значения: *пианино*, печка и т.д. в доме на Андреевском противопоставлены *граммофону*, примусу и т.д. в доме на Садовой.

Аллегорический смысл рассказа "№13..." достаточно прозрачен: изображенный в нем "Дом №13" - это Россия, с ее великим прошлым, гротескным настоящим и катастрофическим будущим. При аллегорическом прочтении рассказа, естественно, не только центральный, обобщающий образ, но и соотносимые с ним детали и подробности обнаруживают дополнительные, аллегорические значения.

Так, пьяные оргии Распутина имеют значение не просто частного бытового, но общественно-исторического факта: явление Распутина предстает как начало краха великой державы, приход мужика на вершину государственной власти - как предвестие будущего "восстания масс". Не случайно в рассказе цыганский романс, который озвучивал ночной визит Распутина, слышится в рассказе снова, но уже в пламени, разрушающем здание:

"Ударило: раз. Еще: р-раз!

...Еще много, много раз..." [5, т.2, с.248].

Смена политической власти представлена в рассказе как смена владения домом: вместо бывшего владельца Эльпита (императора?) домом завладели "три человека", составляющих "правление". Остается гадать, кого именно из этих троих имел в виду Булгаков: Ленина? Троцкого?.. Или, безотносительно имен, просто указывал на троевластие советской формы государственного правления?

Возникает, естественно, вопрос: кого в ряду этих аллегорических соответствий представляет один из главных персонажей - Христи? Его функция в рассказе исключительно важна: он единственный, кто действительно может спасти Дом. Положение его двойственно: он служит одновременно и прежнему хозяину, Эльпиту, и новым - правлению. Но внутренней раздвоенности в нем не наблюдается - об этом говорится с полной определенностью: подъезжая к правлению, он "закрывал глаза от ненависти, бледнел. Но это только на миг. А потом улыбался. Он умел терпеть" [5, т.2, с.244].

Скорее всего, это образ собирательный. Но если искать конкретных прототипов Христи среди "специалистов", которые по каким-либо

причинам соглашались сотрудничать с новой властью, причем таких, от деятельности которых зависела судьба всего государства, то одним из таких "красных профессоров" может быть назван весьма уважаемая М.А.Булгаковым личность - священник, философ и ученый Павел Флоренский, который в 20-е годы (в то самое время, когда был написан рассказ) участвовал в реализации плана ГОЭЛРО, т.е. чья деятельность (особенно если вспомнить известную ленинскую формулировку: "Коммунизм есть советская власть плюс электрификация всей страны") была вполне соотносима с деятельностью Христи по отоплению дома "Эльпит-Рабкоммуна". Фамилия "Христи" в таком случае указывала бы на христианское мировоззрение прототипа.

Заметим также дважды повторенный по отношению к Христи эпитет "стальной". Если допустить, что это словоупотребление не случайно, то придется предположить, что уже в 1922 году, в год избрания Иосифа Сталина генеральным секретарем ЦК партии, Булгаков предвидел его решающую роль в судьбе молодого государства и даже связывал с этим некоторые надежды. Можно, конечно, считать сильным преувеличением булгаковский дар предвидения, но как тогда объяснить поразительное сочетание имени и отчества у бывшего хозяина погибающего Дома - *Иосиф Адольфович?*

Пожар, охвативший "Дом №13", прочитывается как аллегория конца великой империи. Показано, что в свершившемся виновата не только Аннушка, незаконно затопившая печь, но и высшее руководство, не сумевшее обеспечить дом теплом в морозное время.

Интересно сравнить: в повести "Роковые яйца" (1925), которая тоже может быть интерпретирована как социально-политическая притча, спасение приходит не от людей, а как бы само собой, от природных условий: гадов, идущих на Москву, остановил мороз. Вспоминаются пушкинские раздумья о неудаче наполеоновского нашествия: "Барклай, зима иль русский бог?" В рассказе "№13...", наоборот, мороз оказывается одной из первопричин пожара, поскольку побуждал жителей топить "печки-буржуйки". В обоих произведениях мороз выражает некое этно-климатическое обстоятельство, которое оказывается значимым фактором в исторической судьбе российского государства. Мороз - это испытание ("пытка"), которому подвергается народ; это испытание человечности, человеческого достоинства, и хотя не все персонажи выдерживают этот экзамен, авторское отношение к ним понимающе-снисходительное: "Не осуждайте. Пытка - мороз. Озвереет всякий..." [5, т.2, с.247].

Примечательна в рассказе фигура "санитарного управляющего" Нилушкина Егора. Его помощь в управлении Домом заключалась в силовом решении всех вопросов:

"Нилушкин Егор два раза в неделю обходил все 75 квартир. Грохотал кулаками в запертые двери, а в незапертые входил без церемонии, хоть будь тут голые бабы, пролезал под сырыми подштанниками и кричал сипло и страшно:

- Которые тут гадют, всех в 24 часа!" [5, т.2, с.245].

В борьбе с пожаром Нилушкин погибает - в отличие от своего соименника святого Егория (Георгия) Храброго (Победоносца), победившего, согласно легенде, Змея силой своего божественного слова. Каковы были слова московского Егория - нетрудно представить; огонь же в рассказе, кстати, сравнивается со "зверем"; более того, начало пожара сопровождается такими фразами: "Увидели - змеиным дрожанием окровавились стекла", "...серые шланги поползли, как удавы" и т.п. [5, т.2, с.247]. Притом погибает Нилушкин совсем не героически, даже, пожалуй, нарочито бесславно: "...с пятого этажа, в правом крыле, в узле тарелок одиннадцать штук, фаянс буржуйской бывшей, как чвякнуло! И был Нилушкин Егор, и нет Нилушкина Егора. Вместо Нилушкиной головы месиво, вместо фаянса - черепки в простыне" [5, т.2, с.248]. А поскольку св. Георгий Победоносец считается покровителем Москвы, то смерть Егора под "черепками в простыне" может прочитываться как одоление бытия бытом.

Многозначительна и фамилия Егора - Нилушкин. Литературно осведомленный читатель может вспомнить легендарного народного героя, бурлака Никитушку Ломова, известного также тем, что это имя с гордостью носил "особенный человек" Рахметов, герой романа Н.Чернышевского "Что делать?", оказавшего необычайное влияние на будущего вождя социальной революции в России, т.е., если пользоваться революционной образностью, революционного "пожара". Здесь уместно вспомнить, что, начиная подготовку к революции и полагая, что революционное дело начинается с революционного слова, Ленин создал газету со знаменательным названием - "Искра", предсказав: "Из "Искры" возгорится пламя".

В фамилии "Нилушкин" слышится и другая литературная реминисценция, тоже революционная, отсылающая к героине знаменитого романа М.Горького "Мать" - Ниловне. Контаминация имен "Никитушка" и "Ниловна", ассоциирующихся с революционным началом, притом и в мужском, и в женском выражении, придает образу Егора Ни-

лушкина довольно значительную смысловую содержательность.

Среди других аллегорических деталей, дополняющих общую картину российской действительности, - Серафим Саровский, "тихий белый старичок", - в виде иконы, спасаемой из огня. В другой руке у спасающего - самовар. Эти две вещи, характерно национальные, оказываются неопалимы. Возможно, это своеобразная аллегория двух из трех идеологических основ российского государства - Православие и Народность. Третья из этих основ - Самодержавие - погибла в огне революции и гражданской войны, правда, затем возродилась в форме сталинского единовластия.

Моральный смысл, отнюдь не чуждый произведениям советской литературы, в общемировом контексте литературы XX века явно нельзя назвать доминирующим или даже сколько-нибудь существенным - этическая сторона в художественном творчестве, как правило, поглощается, оттесняется или подавляется эстетической. У Булгакова же этическая составляющая неизменно присутствует не только в его романах, повестях и пьесах, но, как можно убедиться, и в таких, на первый взгляд, непритязательных зарисовках с натуры, как очерки о Москве 20-х гг.

Этическим критерием в рассказе "№13..." служит авторская позиция, которая хотя внешне никак не декларирована, но ощущается в описании персонажей рассказа и в отношении к описываемым событиям.

Отношение к прошлому - уважительное, ностальгическое, с оттенком гордости: "Да что говорить. Был дом... Большие люди - большая жизнь" [5, т.2, с.243].

Отношение к прошедшему: "Большое было время... И ничего не стало. Sic transit gloria mundi! Страшно жить, когда падают царства" [5, т.2, с.243].

Отношение к настоящему: "В квартире 50 в двух комнатах вытопили паркет. Лифты... Да, впрочем, что тут рассказывать..." [5, т.2, с.244].

При этом Булгаков не ограничивается диагностированием, он предлагает и лечение. Предлагает, в духе Чернышевского и всей русской литературы, ответ на сакраментальный вопрос: "Что делать?" Ответ почти ленинский - учиться. После пережитого потрясения в голове у Аннушки Пыляевой, из-за которой, как мы помним, разгорелся пожар, "в первый раз в жизни просветлело": она "подперла голову и отчетливо помыслила в первый раз в жизни так: Люди мы темные. Темные люди. Учить нас надо, дураков..." [5, т.2, с.249].

Это итоговая концептуальная мысль рассказа, авторский совет, как можно предотвратить гибель Дома. Тема Дома и тема Ученичества станут сквозными в творчестве М.Булгакова и одними из основных в его главном произведении - романе "Мастер и Маргарита". Но начало их, как видим, приходится на ранее творчество.

Мистический смысл, характерный для "мистического писателя" Булгакова, тоже отчасти присущ рассказу "№13..." Начиная с того, что Дом значится под номером "13", называемым в народе "чертовой дюжиной", inferнальная тема время от времени озвучивается репликами персонажей: "Черт те возьми!", "Черт с ними, с унитазами, черт с проводами!", "...к чертовой матери", "Косой черт!" [5, т.2, с.244, 246].

Метель описана как бесовство: "За черными окнами была бесовская метель..." [5, т.2, с.247]. Вспоминаются, конечно, и пушкинские "Бесы", и "Бесы" Достоевского, а также произведения самого Булгакова ("Белая гвардия", "Вьюга"), где в метели проявляется одновременно и inferнальная, и революционная семантика, что, впрочем, встречается и у других писателей-современников.

Образ вьюги, раздувающей пожар, - достаточно растиражированный, плакатный, восходящий к поэме А.Блока "Двенадцать":

"Ветер, ветер -
На всем божьем свете!";

"Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем...";

"Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга!" и др.

У Булгакова же символично-революционный подтекст усугубляется религиозно-мистическим: вьюга - бес, огонь - ад. "Бесовская метель" и "бездна огненная" - одно смысловое целое [5, т.2, с.248]; этот огонь "бес раздул" [5, т.2, с.248], и повествователь определяет его вполне однозначно: "И тут уже ад. Чистый ад" [5, т.2, с.248].

Отметим, революционно-числовая символика Блока и Булгакова тоже перекликаются: "12" и "13". Кстати, номер телефона, по которому вызывают пожарную команду, анаграмматичен этим произведениям: 1-22-31.

На фоне разыгравшейся мистерии фигура Христи, единственного, кто может спасти Дом, оказывается соотнесенной с образом Спасителя. "Христос" означает "помазанник", "мессия", т.е. именно "спаси-

тель". И в этом тоже сходство с поэмой Блока, где Христос оказывается среди "восставших масс". Косвенным подтверждением этого предположения может служить фраза, характеризующая Христа: "Да-с, Христи был человек" [5, т. 2, с. 245], которая почти повторяет евангельскую фразу, характеризующую Иисуса Христа: "Се человек!" (Ин. XIX, 5).

Правда, булгаковскому Христи не удастся спасти Дом. Его миссия оказывается невыполненной, что должно заставить читателя по меньшей мере задуматься.

Цитированная литература

1. Булгаков М. Дьяволиада. - М., 1925.
2. Булгаков М. Дьяволиада. - М., 1926.
3. Булгаков М. Роковые яйца. - Рига, 1928.
4. Яновская Л. О рассказе М.Булгакова "Ханский огонь" // Наш современник. - М., 1974. - №2.
5. Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. - М., 1992.
6. Мягков Б. Булгаковская Москва. - М., 1993.

Анотація

У статті міститься аналіз і інтерпретація чотирьох смислових рівнів (буквального, алегоричного, морального і містичного) в оповіданні М.О.Булгакова "№13. - Будинок Ельпіт-Робкомуна".

Annotation

The article contains the analysis and interpretation of four levels of meaning (literal, allegoric, moral and mystic) in M.Bulgakov's short story "№13. - El'pit - Rabkommuna House".

*Стаття надійшла до редакції 3.06.02
Статья поступила в редакцию 3.06.02*

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ НОВЕЛ-АКВАРЕЛЕЙ
"НА КАМЕНІ" М.КОЦЮБІНСЬКОГО
І "БУРЯ" Є.МАНДИЧЕВСЬКОГО**

Кінець XIX - початок XX століття - своєрідний період у літературному житті країни. Короткий відносно часових меж, він характеризується інтенсивністю творчих пошуків митців щодо естетичного відтворення дійсності. В цей період продовжують творити класики української літератури - Панас Мирний, І.Нечуй-Левицький, І.Карпенко-Карий, М.Старицький, І.Франко, які стоять на засадах реалізму, але не вони, а "молода генерація" (І.Франко) письменників виступає фундатором нового способу художнього мислення. Письменники "новітньої школи" - М.Коцюбинський, В.Стефаник, О.Кобилянська, М.Вороний, С.Васильченко, намагаючись об'єктивно осягнути й відтворити світ, розширюють ідейно-тематичні обрії літератури, збагачують її жанрово й стилістично. Їм стає "тісно" в межах реалізму, який "базується на узагальненні (типізації) явищ життя людини і суспільства" [1, с.58], і вони вдаються до інших принципів зображення такої бурхливої, мінливої і рвучкої дійсності кінця XIX - початку XX століття, намагаються охопити й відтворити життя шляхом безпосередньої фіксації вражень, спостережень, переживань, творчо оперують засобами імпресіоністичної техніки. На думку літературознавця Н.Л.Калениченко, "письменники сприймали імпресіонізм як протест проти шаблонів і застигlosti, проти консерватизму, як нескінченне шукання нових форм і засобів вираження, як безпосереднє звернення до життя і дійсності" [2, с.255]. Завдання, яке ставили перед собою молоді письменники, - не всебічно охопити дійсність, а показати найхарактернішу, найістотнішу рису чи деталь, яка змусить читача домалювати, домислити цілісну картину. Звичайно, що нова техніка відтворення світу вимагала й певного жанрового оформлення. І тут письменники-імпресіоністи звертаються до суміжних мистецтв, в першу чергу до живопису. Етюд, образок, малюнок, ескіз, акварель - так визначають автори жанрову специфіку своїх творів. Тісний зв'язок із живописом, застосування художніх прийомів цього виду мистецтва ми спостерігаємо у творчості як відомих українських письменників, зокрема М.Коцюбинського, так і менш популярних - Г.Хоткевича, Д.Марковича,

Н.Кобринської, В.Леонтовича, Є.Мандичевського.

Кожне з мистецтв, у тому числі література і живопис, мають свої засоби створення художнього образу. Відомо, що в літературному творі явища життя постають у часовому розвитку (у живописі вони статичні), але й у випадку поезії ми маємо право говорити про "живописну образність", оскільки поетичне слово також викликає в нашій уяві певні "поверхньо-площинні конструкції" (О.Ф.Лосев). Зазначимо, що це стосується не тільки ліричної поезії, яку аналізує О.Ф.Лосев, але й, в першу чергу, епічних жанрів, специфічною властивістю яких є домінування начала зображального, на відміну від ліричної поезії, в якій домінує начало виражальне. Поверхньо-площинну конструкцію дослідник визначає так: "конструкція, яка привертає нашу увагу як цілком самостійна і самодостатня даність і яка завжди є зовнішнім чуттєвим вираженням того чи іншого внутрішньо-даного духовного життя" [3, с.36]. Цілком природно, що у творі можуть бути слухові, дотикові образи, але всі "поза зорові асоціації" (О.Ф.Лосев) є другорядними у структурі твору і "не мають.... конструктивного значення" [3, с.34].

Звичайно, в будь-якому живописному образі поєднуються начала зображальне і виражальне. Але ступінь насиченості живописного образу може бути різним - від аніконічного (нульового) до метафори, символу, міфу, де живописна образність самостійна і "спеціально рефлексується" [3, с.45]. І хоча метафора і символ близькі між собою за ступенем живописної насиченості, все ж таки в символі вона представлена дещо багатше і, крім того, метафора "має значення сама по собі і якщо на що-небудь вказує, то тільки на саму себе" [3, с.54], а символічна образність "містить у собі ще й вказівку на те чи *інше інобуття*" [3, с.55]. Досить часто образні картини наділені не тільки метафоричністю, але й мають певне символічне звучання. О.Ф.Лосев, аналізуючи ступінь образної насиченості в поезіях Лермонтова, зазначає: "картини природи наділені не тільки однією чисто метафоричною структурою, а й... є символом гордої і самотньої... душі поета" [3, с.51].

Імпресіоністичні метафори слід розглянути окремо. Так, серед них можна виділити дві чисельні групи: перша - власне метафори, які складаються з двох рівноправних образів: того, що пояснює, і того, що пояснюється. І друга група - суто імпресіоністичні, де один складовий опускається, і метафора існує "в зоровому і чисто живописному смислі слова" [3, с.52]. І саме в імпресіоністичних метафорах розкривається найширше багатство живописної образності метафори як засобу контекстуально-синонімічного увиразнення мовлення.

У своїй роботі ми хотіли б з'ясувати жанрово-стильову своєрідність акварелі, визначивши ступінь функціонування живописної образності у новелах-акварелях, на основі класифікації, яку хочемо запропонувати. Компаративний аналіз творів М.Коцюбинського "На камені" і Є.Мандичевського "Буря" в цьому плані здається достатньо продуктивним.

Акварель - твір, в якому "наявні яскраві і пластичні зорові образи, багатство пейзажів, зорові образи підсилюються "зсередини" чистотою світлого тону" [4, с.18].

Обидва автори обирають до своїх творів підзаголовки "Акварель" (у Коцюбинського в чернетці "образок"). Відомо, що М.Коцюбинський відповідально ставився до жанрових підзаголовків, "вкладаючи в кожний з них певний жанровий зміст, пильно вимірював відповідність тієї чи іншої жанрової назви (а такі назви він знаходив не лише серед літературних термінів, а й у спеціальній термінології інших видів мистецтва) власному авторському задуму" [5, с.16].

Твори близькі між собою тематично, адже в обох розповідається про трагічність долі закоханих; події відбуваються на фоні мальовничої природи. У новелі "На камені" - на березі Чорного моря, в Криму. У новелі "Буря" теж на березі моря, не уточнюючи, якого саме і де саме.

Обидва твори розпочинаються пейзажами. У М.Коцюбинського - це змалювання невеличкого татарського села. Пейзаж яскравий, сонячний, його пластичність досягається вживанням чистих, ясних кольорів: "ясна блакить моря", "сірі піски берега", "блакитне небо" [6, с.144], які виступають конкретно-чуттєвими живописними образами. Та ось на фоні блакитного моря з'являється чорний баркас грека-продавця солі, який ніби привозить з собою непогоду. І в наступному реченні зроблено акцент на чорному кольорі човна: "чорний човен нахилився і ліг боком на блакитні хвилі" [6, с.144]. Чорний колір баркаса стає наскрізною деталлю, що переростає в символ - передвісник нещастя одного з прибульців - дангалака Алі.

У змалюванні бурі, наростання якої показано за допомогою градації, домінують свіжі, але не темні кольори, які не пригнічують, не створюють загрозливу атмосферу: "Хвиля здоганяла його та кидала йому під ноги клубки білої піни", "Синя хвиля скипала молоком біля їх ніг, а відтак танула і шипіла на піску, тікаючи в море" [6, с.115], "На небі синім павутинням снували хмари", "Море потемніло, змінилось", "Дрібні хвилі... мов брили зеленкуватого скла... падали на пісок і розбивались на білу піну" [6, с.146]. Буря, ця розбурхана стихія, як видно,

виступає внутрішньо-цілісним живописним образом.

Акварель Є.Мандичевського починається змалюванням бурі: "Море казилося. Піднімалося до чорних хмар, що грозою засунули виднокруг, і, подаючись взад, спускалося в темні, непроглядні безодні.... Кусало, рвало, розшарпувало землю...", "Густа мряка покривала небо, а над чорними хвилями, що зливалися з непроглядним стовпом тьми в одно, кричали меві" [7, с.452]. "Там, у далекій далі, де границю неба і землі заливала хвиля моря і дощу, підносились велети з глибин безодні... Відтак наступав чорний вал, і велети падали в безодню" [7, с.453]. Суголосна душевному стану головного героя, буря постає як конкретно-чуттєвий образ, у створенні якого беруть участь кольорові елементи, домінуючим серед яких виступає чорний колір. Як синоніми до цієї основної фарби вживаються іменники: "темін", "безодня" "мряка", "тьма".

Портретна характеристика героїв М.Коцюбинського лаконічна, але виразна. Алі: "молодий наймит-дангалак, стрункий і довгоногий.... в вузьких жовтих штанях та синій куртці, здоровий, засмалений морським вітром вид та червона хустка на голові" [6, с.145]. Фатьма: "ясно-зелене фередже складками спадало по стрункій фігурі од голови аж до червоних шароварів... великі довгасті очі, вимовні, як у гірської сарни" [6, с.150]. Кольорові портрети Алі і Фатьми на тлі сірих пісків і таких же "сірих татарських халупок, зложених з дикого каміння" [6, с.147] набувають символічного звучання. Адже здавна червоний - це колір любові і пристрасті, а зелений - уособлення самого життя. Акцентовані кольори - червоний і зелений, таким чином, несуть у собі певне ідейно-естетичне навантаження. Живописний образ Мемета - хазяїна кав'ярні і чоловіка Фатьми - виступає як внутрішньо-цілісний, хоча і створений рядом деталей: криві ноги - уособлення фізичної непривабливості, скрипучий голос і хитрі, завжди червоні очі, в яких "блукав неспокійний вогник" [6, с.149].

У новелі "Буря" портрети подаються теж лаконічно, що зумовлено сюжетно-композиційною структурою твору. Дівчина: "здорове лице, ... повна груди", "тонесенький, чистий голосок" [7, с.453]; молодий суперник: "молодий чоловік з чорними, як вуголь очима" [7, с.452] - конкретно-чуттєві образи, змальовані в народнопоетичному дусі. Портрет пристаркуватого моряка взагалі не подається, а тільки деталь - старий, яка і лягла в основу створення живописного образу.

Молоді, красиві і чужі для всіх у цьому татарському селі, Фатьма і Алі - герої новели "На камені", потяглися один до одного. Письмен-

ник не показує, як зріє почуття любові в душі дівчини, але так промовисто говорить про це деталь: "на піску, над морем, зацвіла її любима квітка - гірський крокіс" [6, с.151], яка виступає живописним образом символічної насиченості, уособленням самого життя, веселого і щасливого. Антиподом виступає живописний образ моря, який теж набуває символічного звучання: "вночі воно дихає, як слаба людина... В годину дратує своїм спокоєм, в негоду плює на берег, і б'ється, і реве, як звір, і не дає спати... Навіть в хату залазить його гострий дух, од якого нудить" [6, с.151].

У творі не показано, як відбувалася змова про втечу, яка є психологічно вмотивованою. Показано тільки переслідування втікачів. Сірі, невиразні, ніби витесані з дикого каменю, татари виступають елементами ландшафту. Тільки Алі з червоною пов'язкою на голові "високий і гнучкий, як молодий кипарис" [6, с.155] і Фат'ма "зелена, як весняний куш" [6, с.155] - здаються живими істотами. Такий контраст кольорів "сприяє розвиткові внутрішнього сюжету" [8, с.99] новели.

Загибель Алі і Фат'ми на тлі ясного й прозорого пейзажу, що є внутрішньо-цілісним образом: "Ніжна блакитна хвиля, чиста й тепла, як перса дівчини, кидала на берег мереживо піни. Море зливалось з сонцем в радісний усміх, що досягав аж ген далеко, через татарські оселі, через садки, чорні ліси - до сірих нагрітих громад Яйли. Все осміхалось" [6, с.157], - не сприймається трагічно. "Смерть прикрашується внаслідок зображення її як повернення в земне лоно... трагізм притуплюється внаслідок розуміння його як однієї з сторін амбівалентності всього суцього" [9, с.23].

Головний герой новели "Буря" постає в межовій ситуації - перед моральним вибором. Картини природи - ці живописні образи - суголосні зі станом його душі: "Дощ сік. Вітер вив. Море ревіло віддалі" [7, с454].

Таким чином, ми можемо говорити про наявність живописних образів у новелі Є.Мандичеського "Буря" і насиченість живописною образністю, внутрішньо-цілісними образами новели М.Коцюбинського "На камені".

Наведені нами метафори з твору М.Коцюбинського є різнобарвними, кольоровими. Важливим є завдання з'ясувати, до якої з двох груп - вузько метафоричних з колористичними елементами чи суто імпресіоністичних вони належать. У новелі читаємо: "Темні скелі виглядали понуро, а море лежало під сірою поволокою сну" [6, с.152]. Тут відбувається заміщення неживого живим, тобто присутні два елементи - оз-

начення і означуваний, на відміну від імпресіоністичної метафори, де один елемент опускається, і є персоніфікацією, одним із чотирьох типів метафори. Наводити інші приклади немає сенсу, адже вони структурно подібні. Отже, представлені колористичні метафори належать до вузько метафоричних, в яких живописний елемент є акцентованим.

Конкретно-чуттєві образи новели "На камені" можна класифікувати за ступенем насиченості живописною образністю на дві групи: метафори і символи.

Враховуючи вже зазначене, підкреслимо, що в новелі М.Коцюбинського "На камені" переважає метафорична живописна образність, яка густо насичена колористичними елементами, де "живописна образність виступає особливо наочно" [3, с.52]. Домінують чисті, світлі й прозорі кольори: блакитні, рожеві, зелені фарби і їх відтінки. І у змалюванні бурі переважають світлі кольори і півтони. Якщо у пейзажах кольори допомагають створенню пластичної, зримої картини, то при відтворенні обставин життя героїв смислове навантаження останніх зростає і набуває символічного звучання. М.Коцюбинський "вдається до колористичних деталей, ...використовує гру фарб для поглиблення психологічної характеристики персонажів" [8, с.100].

Таким чином, ми можемо говорити про приналежність новели М.Коцюбинського "На камені" до жанру акварелі.

У новелі "Буря" живописна образність є метафоричною. Домінуючим кольором є чорний і його відтінки. Це створює гнітючу й загрозливу атмосферу, що ніяк не відповідає характеру акварелі. На нашу думку, це образок. Адже образок - "безфабульний твір малої прози, де персонажі зображені на обмеженому просторі в теперішньому часі, причому локалізації героя, єдності його з тлом подій надається особливе значення" [10, с.25].

Цитована література

1. Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській та світовій прозі початку ХХ сторіччя // Укр. мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. - 2000. - №3.

2. Калениченко Н.Л. Українська література кінця ХІХ - початку ХХ століття: Напрями, течії. - К., 1983.

3. Лосєв О.Ф. Проблема варіативного функціонування живописної образності в художній літературі // Література й живопис. - Л., 1982.

4. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів. - К., 1977.
5. Звinyaцьковський В.Я. Новелістика А.Чехова і М.Коцюбинського. - К., 1987.
6. Коцюбинський М.М. Твори: У 7 т. - К., 1974. - Т.2.
7. Мандичевський Є. Буря // Українська новелістика кінця ХІХ - початку ХХ століття. Оповідання. Новели. Фрагментарні форми. - К., 1989.
8. Кузнецов Ю.Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. - К., 1989.
9. Ласло-Куцюк С. Метаморфози місяця // Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття. - Бухарест, 1980.
10. Денисюк І.О. Українська новелістика кінця ХІХ - початку ХХ століття // Українська новелістика кінця ХІХ - початку ХХ століття. Оповідання. Новели. Фрагментарні форми. - К., 1989.

Аннотация

Данная статья посвящена проблеме жанра "акварель". Жанрово-стилевое своеобразие акварели исследуется в новеллах писателей-современников М.Коцюбинского "На камне" и Е.Мандычевского "Буря". Автором выделены типы живописной образности, присущие данным произведениям.

Annotation

This article is devoted to the "water-colour" genre problem. Genre and style originality of the water-colour is investigated in the novels of the contemporary writers: "On the stone" by M.Kotsubinsky and "The tempest" by E.Mandichevsky. The author singles out the types of the pictorial figurativeness characteristic of these novels.

*Стаття надійшла до редакції 12.03.02
Стаття поступила в редакцію 12.03.02*

**ВЗАЄМОДІЯ ЕПІЧНОГО І ЛІРИЧНОГО НАЧАЛ У ПОЕЗІЇ В
ПРОЗІ В.СТЕФАНИКА "У ВОЗДУХАХ ПЛАВАЮТЬ ЛІСИ"**

Традиційно в працях, присвячених проблемі автора в ліричному творі, мова ведеться про образ автора, характер вираження авторської свідомості в мові ліричного розповідача, "власне автора" (термін Б.О.Кормана), ліричного героя та ліричного розповідача. Саме таку типологію пропонує В.Л.Смілянська [див.: 1, с.12]. У такому разі поняття автора збігається з поняттям суб'єкта мовлення, а ліричний розповідач, "власне автор" і ліричний герой у різній мірі є носіями свідомості, відображеної у творі. Дослідження, що виходять із цих засад, мають певні продуктивні результати, але їх недоліком є нехтування одним із рівнів цілого літературного твору - чи то фабульним, чи то сюжетним. Вихід до цілого лежить через поняття автора-творця, теорією якого займався М.М.Бахтін. На його думку, якщо в творі відображений певний образ, то повинен бути той, хто його виразив, надавши йому художньої естетичної завершеності. Хоча "образ автора" - це образ особливого типу, відмінний від інших образів твору, та це все ж таки образ, і він має власного автора, що його створив, носія чисто зображального начала. Часто в літературознавчих статтях відбувається змішування понять автора як активної завершуючої естетичне ціле діяльності і автора як суб'єкта мовлення [див.: 1, с.8-12; 2, с.17-22]. Таке змішування говорить про те, що дослідженню піддається лише один бік художнього твору, а це руйнує його ціле. Дослідження М.М.Бахтіна "Автор і герой у естетичній діяльності" усуває цей недолік, а пізніше проблема автора з'являється в пізніших його статтях ("До питань самосвідомості і самооцінки", "Проблема тексту" та ін.). Тут автор постає активним спостерігачем і творцем завершеного цілого героя і твору. "Свідомість автора є свідомість свідомості, тобто охоплює свідомість героя і його світ свідомості, охоплює і завершуюча цю свідомість героя моментами, принципово трансгредієнтними йому самому, які, будучи іманентними, зробили би фальшивими цю свідомість" [3, с.39]. Всі типи суб'єктів свідомості, а саме: розповідача, ліричного героя, ліричного персонажа, - М.Бахтін відносить до автора *частково зображеного*, на відміну від "чистого автора", якого неможливо виявити в частині, бо вихід до нього лежить через ціле.

"Щоб знайти так витлумаченого автора в даному творі, треба вибрати всі завершуючі героя і події його життя, принципово трансгредієнтні його свідомості моменти і визначити їх активну, творчо напружену, принципову єдність; живий носій цієї єдності завершення і є автор, який протистоїть герою як носію відкритої і такої, що не можна завершити зсередини себе, єдності життєвої події" [3, с.41]. На думку М.Бахтіна, кожен момент цілого естетичного твору знаходиться на межі двох свідомостей, двох дійсностей, але ця межа не відділяє їх одне від одного, а, навпаки, поєднує. Кожне слово художнього твору, що належить певному суб'єкту свідомості, є завершеним авторською активністю.

З боку виявлення закономірностей поєднання і охоплення авторською позицією світу героя однією з проблемних сфер є лірика. Вона характеризується специфічними стосунками між автором і героєм. Сама ліричність привноситься ззовні, тобто є наслідком активної діяльності автора-іншого, а це надає автору певних переваг над героєм. "Автор немов би проникає його всього наскрізь, залишаючи в ньому, в самій глибині його лише потенційну можливість самостояння" [3, с.187]. Спробуємо прослідити таку закономірність на прикладі поезії в прозі Василя Стефаника "У воздухах плавають ліси" [4, с.255]. Цей приклад видається цікавим саме через синтетичність жанру - ліричного за змістом, прозаїчного за формою. На думку В.Агеєвої, виникнення цього жанру спричинене "намаганням посилити сугестивні функції прози" [5, с.39]. Прозаїчна форма характерна епічним жанрам і відображує потреби саме епічних форм викладу. Літературознавці наголошують на здатності прози наближати художню мову до життєвої реальності [див.: 6, с.338]. "При зверненні до прози перед автором розкриваються широкі можливості мовної багатоманітності, поєднання в одному і тому ж тексті різних манер мислити і висловлюватися: в прозаїчній художності важлива "діалогічна орієнтація слова серед інших слів", у той час як поезія до різномовлення, як правило, не схильна і в більшій мірі монологічна... Поезії, таким чином, притаманний акцент на мовній експресії. В прозі словесна тканина може бути немов би нейтральною: нерідко письменники-прозаїки тяжіють до констатуючого, позаемоційного і нестильового слова" [7, с.239]. В цьому аспекті прозаїчна форма повинна певним чином вплинути на характер ліричного слова в поезії прозою, особливо якщо врахувати той факт, що В.Стефаник перш за все прозаїк і новеліст, і епічна спрямованість його творчості не могла не позначитися на ліриці письменника. Як ми побачимо далі, вплив цей досить суттєвий, щоб вести мову про епічні риси жанру поезії в

прозі.

Твір "У воздухах плавають ліси" умовно можна поділити на дві частини, кожна з яких належить різним суб'єктам мовлення. В першій із них картина природи малюється ліричним розповідачем, який займає просторову і часову позицію знаходження серед оточуючих предметів і явищ природи. В цьому уривку найскладнішим чином переплітаються особливості зображення, властиві ліриці і прозі. З одного боку, проза тяжіє до описовості, зорової актуалізації пластичних образів у просторовому контексті. З іншого боку, ці образи є більш експресивними, ніж чітко окресленими. Кожен зоровий образ містить у собі елемент, що позбавляє його наглядності. Так, ліси і села серед них виконують функцію не заповнення простору, всупереч наявності прийменників місця у і серед, а лише передачі внутрішнього змісту. Те, що речі земні знаходяться в повітрі та ще й плавають у ньому, значно зменшує ступінь "здійснення внутрішньої форми зорового уявлення" [3, с. 118]. Так само відбувається і з хмарами, як тільки вони поєднуються з мохом, а трохи нижче - із скелями. Сонце має досить чуттєве втілення через надання хоча і блідого, але кольору, та й цей образ втрачає певність, коли порівнюється із злодієм, що "обходить" і "прокрадається".

Отже, в цьому уривку будь-яка прозаїчна накресленість образу нейтралізується наданням йому надзвичайних властивостей, неможливих у повсякденному житті. Оскільки для розповідача як форми авторської свідомості, більшою мірою пов'язаної з епосом, характерним було би змалювання саме зовнішніх контурів предметів, то перевага їхнього внутрішнього смислового наповнення свідчить про активну авторську діяльність, яка насичує зовнішню даність предметів глибинним внутрішнім змістом, особливо сконцентрованим у останньому уривку:

"Якби розбив хто оті примерзлі хмари, то станув би понад сонце. Сотворив би нові зорі, бо їх багато закованих там сидить".

До ціннісного контексту входять нові образи - зорі, які належать не реальному світу, а умовному, уявному. Їх символічна навантаженість вказує на приналежність до "ціннісного контексту, де зміст і мета дії стають іманентними події її здійснення" [3, с. 72]. Саме ця частина готує перехід від слова розповідача до слова ліричного героя в наступній частині.

Друга частина підхоплює тему цього останнього відтинка, але скеровує її відповідно до внутрішнього світу героя, а не на його оточення, як у першому випадку, хоча елемент тут також наявний, та в

дещо іншому контексті. В другій частині можна помітити декілька змістових моментів: бажання звільнити душу з кайданів скали, причини і мета такого бажання, його нездійсненність. Звернемо увагу на другий момент.

"Ліси би зашуміли, заспівали би села.

Там закований голос сопівки мої, що як вона грала, то луг до сходу хилився.

Там скований шелест листків придорожніх, що шептали, аби вівці мої їх не переступили, аби в шкоду не забігали.

Там закляті слова коханки. Що слово промовляла, то кожде співало.

Лиш аби сопівка заграла, аби вівці мої повернули та коханка заговорила!"

У наведеному уривку причина і мета звільнення душі наводиться не з позиції внутрішнього знаходження, як би це було з реальною людиною, яка намагається вирішити свою проблему, а з позиції впливу такої події на оточуючий світ. Така особливість вказує на втручання автора і надання ним єдиного змісту внутрішнім порухам душі ліричного героя і оточуючим його явищам, бо це можливе лише з позиції "позазнаходження" (рос. "внеаходимости" - термін М.М.Бахтіна) стосовно ліричного героя і природи. Інтонація самого ліричного героя відчутна в першому реченні цієї частини твору:

"Якби-м возбив ту скалу, що душу мою закувала!"

Але знову-таки внутрішнє відчуття якогось обмеження чи то примусу не може мати визначеності. Образ скутої, немов скелею, душі є образом об'єктивованим, оціненим і вираженим. Внутрішній розпорошеності героя принципово недоступне створення художніх характеристик для передачі відчуття. Як бачимо, тут інтонація героя доповнюється суто авторською. Так само і в бажанні "аби сопівка заграла, аби вівці мої повернули і коханка заговорила" внутрішнє відчуття героя, яке "розчиняє в собі чи підкорює собі все зовнішньо виражене, не дозволяючи жодному зовнішньому завершитись у стійку позірну даність ані в мені самому, ані поза мною" [3, с.70], переведені авторським словом до плану об'єктивного, образного, який внутрішньому світу героя принципово трансгредієнтний.

Звичайно, не можна сказати, що в цьому останньому відтинку відображено чіткі завершені образи: вони подані лише в одному ракурсі, їх обриси і властивості мають вигляд лише ескізів. На нашу думку, ця риса спричинена специфікою творення ліричного образу: "Майже всі предметні, смислові моменти в переживанні героя, які мог-

ли би опиратися повноті естетичного завершення, відсутні, звідси так легко досягається самоспівпадіння героя, його дорівнювання собі самому" [3, с.187].

Кінцева частина твору підтверджує співіснування в ньому ліричного й епічного начал. Тут відбувається спроба зазирнути до майбутнього (чи відбудуться зміни?), але ця спроба не вносить надії на покращення: все залишиться таким, яким воно є зараз ("Не зашумить ліс, не заспівають села"). Але подібна перспектива не викликає у ліричного героя почуття трагічності. М.Коцюбинська відзначає цю особливість щодо всієї творчості В.Стефаника: "Крізь темінь, смуток... завжди просочується у Стефаника "біле начало", деь воно домінує, вабить до себе як ідеал", а також дослідниця говорить про особливе ставлення до страждання як до стану природного у творах Стефаника [8, с.68]. Якщо розглядати цю рису стосовно даної поезії в прозі, то це свідчить, на нашу думку, про прорив інтонації ліричного героя крізь владу над ним автора, про яку вже йшла мова. Лише зсередини героя життя "не комічне, не трагічне, не прекрасне і не піднесене для самого предметно переживаючого" [3, с.95]. Інакше кажучи, тут ми маємо справу зі ставленням героя до себе самого. В даному випадку авторське слово не домінує над словом ліричного героя, а лише відображує його, а це вже вказує на присутність у ліричному творі іншого родового начала. Так, моделювання спогаду, коли все було рухливим, відбувається в формі кон'юнктива, в вигляді мрії, як події, що не були реалізовані, і ця ж думка підтверджується декількома рядками нижче:

"Не вилетить звідти дівчина у біленькій сорочці, бо нема сопівки мої, бо моїх овець нема, та й коханки не маю".

Виявляється, що вся попередня думка про кращий, рухливий світ є безпідставним маренням, викликаним якоюсь внутрішньою потребою, так чітко і не усвідомленою. Винесенням із світу реального до світу уявного, бажаного ситуації, яка створювала драматичний конфлікт, усувається породжене цим конфліктом відчуття страждання. В цьому випадку авторське слово, його активна творча діяльність служить для підтримки інтонації героя. Отже, тут можна вести мову про частковий вихід ліричного героя з-під повної влади авторської свідомості, а цей процес не є характерним для чисто ліричних жанрів. Інше припущення про співпадіння в цій поезії в прозі автора з ліричним героєм відкидаємо через наявність фактів на користь першого висновку: тим, що ліричний герой показаний у контексті оточуючого світу як співприродний йому, виявляється активна свідомість іншого - автора.

який знаходиться в позиції "позазнаходження" щодо свого героя.

Підводячи підсумки, можна сказати про виразну домінанту ліричного в даному творі з певним тяжінням до "епічних" стосунків автора і героя, які проявляються у наступному. Введення розповідача в першій частині, як і завжди в ліричному творі, надає елемент епічності; співіснування двох інтонацій - автора і ліричного героя - неможливе для лірики в "нерозбавленому" вигляді, а також послаблення авторської суцільної авторитетності вказує на втручання епічних моментів до ліричного твору.

Цитована література

1. Смілянська В.Л. "Святим огненным словом..." - К., 1990.
2. Автор. Жанр. Сюжет. - Калининград, 1991.
3. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. - СПб., 2000.
4. Агеєва В. Ритм як засіб подолання фабули // СіЧ. - 1997. - №10.
5. Стефанік В. Вибрані твори. - 1960.
6. Літературознавчий словник-довідник. - К., 1997.
7. Халізев В.Е. Теория литературы. - М., 1999.
8. Коцюбинська М. "Безлично голі образки" і біле світло абсолюту // СіЧ. - 1992. - №5.

Аннотация

В этой статье рассматривается родовая природа одного из стихотворений в прозе В. Стефаніка исходя из специфики отношений автора и лирического героя.

Annotation

The present article deals with the problem of the nature of the genre of one of V. Stefanik's poems in prose proceeding from the specific character of the relationship between the author and the lyric hero.

Стаття надійшла до редакції 19.04.02

Стаття поступила в реакцію 19.04.02

**В.НАБОКОВ О Ф.ДОСТОЕВСКОМ.
(К ПРОБЛЕМЕ ИСТОКОВ НЕПРИЯТИЯ)**

Сведения об отношении В.Набокова к личности и творчеству Ф.Достоевского в короткое время стали почти хрестоматийными в силу отчетливой несообразности личного мнения русско-американского писателя XX века и устойчивости общественного мнения о мировой значимости русского классика XIX века. Правда, в критике Достоевского как мастера Набоков не был нов. Многословность автора "Братьев Карамазовых", назойливое копание в душах героев, садо-мазохистская апология страдания раздражали многих, в том числе и соратников В.Набокова по эмиграции - Ф.Степуна, М.Алданова, И.Бунина, Г.Адамовича. Но никто из них, в отличие от В.Набокова, не покушался на самый пьедестал Достоевского, на "корабль", с которого его необходимо "сбросить".

Список нелюбимых писателей Набокова довольно обширен: Вергилий, Сервантес, Салтыков-Щедрин, Лорка, Томас Манн, Фолкнер, Камю, Сартр... Но возглавляет этот перечень непременно Достоевский, осуждающая оценка которого со стороны Набокова однозначна и безапелляционна. Набокова раздражает в Достоевском "назойливое повторение слов и фраз, интонация одержимого навязчивой идеей, стопроцентная банальность каждого слова, дешевое красноречие" [1, с.197]. По мнению Набокова, "Достоевский слишком рационалистичен в своих топорных методах, и хотя события у него - всего лишь события духовной жизни, а герои - ходячие идеи в обличье людей, их взаимосвязь и развитие этих событий приводятся в действие механическими приемами, характерными для примитивных и второстепенных романов конца XVIII и начала XIX века" [1, с.212].

Одна часть литературоведов, изучающих отношение Набокова к Достоевскому, определяет его как "необъяснимое извращение" [2, с.562], провоцирующее скандал, другая предпринимает попытки нейтрализовать скандальность: примирить их или миролюбиво развести. Так, по мнению Г.Маневич, "Набокова... в мирозерцании Достоевского возмущал, видимо, своеобразный аскетизм русской души, который стыдился чистой красоты и искал ее оправдания во Христе" [3, с.227]. Набоков же, как известно, отвергал в общении с красотой лю-

бое посредничество. Н. Анастасьев с помощью формулы Достоевского "красота спасет мир" обращает внимание на набоковскую коррекцию этой формулы: "он тайно верит в то, что если мир что и спасет, то только искусство - красота форм" [4, с.303].

Такие подходы, обогащая пограничную зону Достоевский - Набоков, не снимают загадочности их противостояния, на котором настаивает Набоков. Загадочность неприятия Набоковым Достоевского просматривается уже в том, что по каким-то причинам американский писатель и преподаватель истории русской литературы Набоков расходовал на ниспровержение, "уничтожение" Достоевского такое количество энергии и времени, которое не стоило бы и тратить, если бы все сводилось лишь к развенчанию русского писателя, якобы незаслуженно возвеличенного. Уверяя окружающих, что ему достаточно "не более десяти минут" для уничтожения Достоевского, Набоков отдает этому на самом деле часы, годы, многие страницы своих книг. Не относя, мягко говоря, Достоевского к корифеям мировой словесности (куда, безоговорочно, он из русских относит Гоголя, Толстого, Чехова, Тургенева), Набоков неизменно уделяет много места обоснованию ничтожности Достоевского.

Все это невольно наводит на мысль, что любовь Набокова к ненависти, которую он якобы питает к Достоевскому, может быть, скорее, есть ненависть к той загадочной любви, которую Набоков в глубинах сознания и подсознания невольно испытывает к Достоевскому. Признание Набокова "не скрою, мне страстно хочется Достоевского развенчать" [1, с.176] понравилось бы "реалисту в высшем смысле" именно своей предельной степенью желанья. В то же время эта страстность так не идет Набокову - уравновешенному и хладнокровному аристократу. Именно это, а не страстность, помогло бы развенчать "антипода". Страстность же, мешая спокойному прозреванию истины, лишь наводит на мысль о близости "проговорившегося" Набокова с Достоевским и его типажам.

Набоков же демонстративно не признает в себе продолжателя (и подражателя!) Достоевского, но распространяет свое неприятие на последователей Достоевского, прежде всего на Ж.П.Сартра. А именно Сартр одним из первых заметил сходство между Набоковым и Достоевским, правда, не в пользу первого: "Он открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их [речь идет о романе "Отчаянье" - Н.А.] прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов" [2, с.231]. Добавим, что само-

очевидны дostoевско-набоковские параллели и связки: "Преступление и наказание" - "Отчаянье", Гумберт - Ставрогин - Свидригайлов, Василий Иванович (рассказ "Облако, озеро, башня") - Подпольный ("Записки из подполья").

Заслуживает внимания воспоминание З.Шаховской о телепередаче, участником которой был Набоков: "Перед нами предстал оледеневший человек, маскирующий свое беспокойство, скрывающий сердце под гордыней, а гордыню за "неприсутствием". Человек горячего холода и зачинатель дела, в котором сочетаются расчетливость и необъятность" [5, с.44].

З.Шаховская разглядела сближенность Набокова с типажом Достоевского, Ж.П.Сартр увидел структурные связи в художественных мирах Достоевского и Набокова. Эти наблюдения вступают в противоречие с непосредственными суждениями Набокова о Достоевском. А все это вместе облакает проблему "Набоков и Достоевский" загадочностью, генерирует назойливые вопросы, попытки ответить на которые лишь порождают новые вопросы, вызывают к необходимости дальнейших изысканий и менее всего удовлетворяют своей результативностью. Именно на такой стадии находится изучение этой проблемы в современном литературоведении, формулируя вопросы - загадки или риторические вопросы: "Почему Набоков, фигурально выражаясь, плевал в колодец? Потому ли, что водичка была отравлена, или все-таки потому, что слишком много из этого колодца довелось испить?" [2, с.562]. "Имеют ли к творчеству Набокова хоть какое-нибудь отношение, пусть косвенное, все эти эротоманы, психопаты, неврастеники и ненормальные из "детективных" романов Достоевского? Или мир Набокова, изысканный, нормальный, заполненный блистательными бабочками, непроницаем для безумия, криминальной эротики, inferнальных героев и героинь?" [2, с.557].

Воинствующая антидостоевская позиция Набокова провоцирует смещение продуктивных ответов на эти и другие вопросы на второй план. И все-таки, вопреки Набокову, современное набоковедение пытается по-своему вернуть ответы на первый план.

Вряд ли может вызвать сомнение вывод о том, что острота ненависти Набокова к Достоевскому находилась в прямой зависимости от степени действительного или указываемого влияния, что неразрешимые загадки ненависти к Достоевскому коренились в непостижимой для самого Набокова тайне "непризнаваемого и нестерпимого родства. Набоков стремился не столько разделаться с Достоевским, сколько -

по каким-то причинам - отделаться от него" [2, с.570]. При этом чем сильнее Набоков стремится отделаться от Достоевского, тем слабее его успехи в попытке разделаться с ним, тем противоречивее его суждения.

Этого нельзя не заметить, читая текст лекций Набокова по русской литературе. Так, приступая к изложению курса студентам, лектор безоговорочно квалифицирует классика мировой литературы как писателя отнюдь не великого, а довольно посредственного, ссылаясь на банально трактуемую им центральную коллизию "Преступления и наказания" ("Раскольников неизвестно почему убивает старуху-процентщицу и ее сестру"). Далее, посетовав на обилие непросвещенных читателей, не умеющих отличить настоящую литературу от псевдолитературы, он предупреждает аудиторию, что критика Достоевского будет вестись на самом высоком уровне, т.е. с привлечением высоких критериев. Набоков полагает, что Достоевский не выдерживает этих критериев.

Как видим, с одной стороны, Достоевский, по мнению Набокова, уязвим, несостоятелен относительно высших критериев. Но, с другой стороны, факт измерения Достоевского высокими критериями не является ли сам по себе опровержением исходных установок и предвзятостей Набокова?

Да и столь уж действительно велики критерии Набокова? Действительно ли он озабочен неотступным следованием великим критериям с целью максимально убедить аудиторию? Перечень некоторых суждений Набокова убеждает в обратном: "В мире Достоевского нет погоды, поэтому, как одеты персонажи, не имеет никакого значения", "Что же касается Сони, мы ни разу не видим, как она занимается своим ремеслом. Перед нами типичный штамп" [1, с.190].

Совершенно не нов Набоков в психиатрической диагностике персонажей Достоевского ("эпилепсия", "старческий маразм", "истерия", "психопатия").

Наконец, совершенно беспомощно звучит ультиматум Набокова: "Раз и навсегда условимся, что Достоевский - прежде всего автор детективных романов" [1, с.188].

Итак, налицо два главных истока неприятия Достоевского Набоковым. Один из них не особенно нуждается в доводах, он лежит на поверхности, под которой нет того, во что можно углубляться. Исток этот берет начало в субъективности Набокова, в его индивидуальном психологическом комплексе, в претензии российско-американского

писателя на роль последнего патриция мировой литературы и верховного арбитра художественного вкуса. А именно к этой роли начал усиленно готовить себя Набоков после громового успеха "Лолиты" в середине 1950-х гг. Второй исток открывает путь для дальнейшего разгадывания тайной связи "Достоевский-Набоков": очевидной и одновременно невнятной их внутренней сближенности, очевидной и одновременно внятно неубедительной попытки Набокова эту близость не только скрыть, но и публично отвергнуть.

Иначе говоря, перед нами тугой узел, завязанный, вне сомнения, феноменальным Набоковым. Узел, который должен быть не разрублен (а это хочется сделать сразу, знакомясь с оценками Набокова), а терпеливо развязан.

Цитированная литература

1. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. - М., 1999.
2. Набоков В.В. Pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. - СПб., 1997.
3. Маневич Г.И. Оправдание творчества. - М., 1990.
4. Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. - М., 1992.
5. Шаховская З.А. В поисках Набокова. - М., 1991.

Анотація

У статті представлена спроба виявити витoki негативного сприйняття творчості Ф.Достоевського В.Набоковим, спадщина якого вказує на внутрішню зближеність цих письменників.

Annotation

The article shows an attempt to bring out the sources of V.Nabokov negative perception of F.Dostoevsky's creative work while Nabokov's heritage discloses the inner connection of these writers.

*Стаття надійшла до редакції 8.04.02
Стаття постуила в редакцію 8.04.02*

РОМАНІСТИ ПРО РОМАНІСТА: "УЛІСС" ДЖОЙСА В ПИСЬМЕННИЦЬКІЙ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ

Вірджинія Вульф, читаючи роман "Улісс" у 1922 році (після знайомства з журнальною версією в 1918 році), занотувала: "Я встигла прочитати 200 сторінок "Улісса"... це мене розважає, стимулює, захоплює, зацікавлює... аж до кінця сцени на цвинтарі". Але коли "Аїд" поступився місцем "Еолу" і "роман характерів та індивідуальних почуттів" [1, с.106] змінився на калейдоскоп стилістичних варіацій, її реакція стала іншою: "спантеличена, розчарована, роздратована, нудьгую". У стилістичних експериментах Джойса їй вбачається не майстерність зрілого митця, а вправи "прищуватого студента", "робітника-самоука", у якого забагато "егоїстичного, набридливого, сирого, бруталного і досить нудотного". "Навіщо їсти сире м'ясо, якщо є варене?" [2, с.47]. Цілком ясно, Вульф не сприймає не тільки "витіснення" характеру стилем, але й змін у статуті останнього: того, що Джойс віддає сторінки роману стилям масовим, стандартним, таким, як газети, дешеве читиво, дамський роман (епізоди "Еол", "Циклоп", "Навсіакія"). Але справа не тільки в цьому, а в абсолютно іншому ставленні письменника до центрального романного героя, аніж це було до Джойса. Невірно, що до Джойса в романі не було "маленької", або "звичайної" людини, і цей образ потребував би "реабілітації" [див.: 3] - адже від Діккенса до Гарді, до "робітничого роману" 1910-х років і далі тенденція співчуття "звичайній людині" не вичерпувалася; але справа у нових центрах уваги, в цілком новому співвідношенні поміж "духовним" та "тілесним", у тому, нарешті, яке незвично велике місце "тілесне" займає в самому психічному житті героя. "Сирим м'ясом" назвала це Вульф, і з того часу розглядання "сирого м'яса" в "Уліссі" стало постійною темою літературознавчих розробок [див.: 4, с.81-86; с.73-106; с.44-71].

Протилежна точка зору: "Улісс" є прикладом перемоги духу над плоттю, - здається нам парадоксальною, проте це ствердження відомого письменника і проникливого читача, Стефана Цвейга. Для Цвейга це безперечно не роман, але, виходячи з його палкого відзиву, це більше ніж роман. Можна лише здогадатися про підстави оцінки "не роман":

Цвейг сильно відчуває суб'єктивно-ліричний бік книги, для нього "Улісс" - це, насамперед, дзеркало самого Джойса, його "ненависті та емоційної пам'яті", "запалених нервів", "обурення, породженого ним його нутром" [5, с.225]. Роман же, якщо виходить з його класичного вигляду, потребує об'єктивованого героя і саме такої ж картини дійсності, він не може бути просто "криком". Ще одна риса різниці з роману полягає, за Цвейгом, у тому, що мистецтво Джойса виявляється "не в побудові, а у словах", в мові: підвищена увага до мови все ще відчувається як якість віршів, а не прози. Цвейг реагує на багатомовність Джойса ("він володіє дюжиною іноземних мов і виводить з них свою власну..."). Факт не тільки мовного новаторства, але й переакцентування читацької уваги - "не крізь мову", а "на мову" - у Цвейга відзначено, але ще не оцінено так, як це стало можливим у 60-80-ті роки, коли це сприймається не тільки як класична риса модернізму, але й як один з перших проявів постмодернізму. Цвейг вбачає в "Уліссі" "відьомський шабаш духу", "незвичайну Вальпургієву ніч розуму", "оргію психології". Джойс для нього - майстер мови, творець абсолютно нового синтаксису: "Одних досягнень у галузі мови досить, щоб не мати сумніву щодо геніальності цієї людини. В історії сучасної англійської прози Джеймс Джойс відкриває особливий розділ, в якому він один є початок і кінець" [5, с.226].

Якщо для романістів 1920-х років оцінка книги Джойса все ще була відкритою проблемою, то в 30-ті роки багато що змінилося. Томас Вульф у листі до Максвелла Перкінса (від 15.12.1936 р.) пише про книгу як про вже визнаний твір - на відміну від відгуків письменників 1920-х років, які вважали її сумнівним та тяжким читанням (Беннет, Олдінгтон). "Весь її метод, її стиль, її персонажі, її сюжет і композиція стали такими близькими для багатьох із нас, що ми не думаємо більше про неї як про тяжку та незрозумілу книгу..." [5, с.227]

Торнтон Вайлдер вважає, що Джойс приніс у літературу новий метод - внутрішній монолог, який він розуміє як незвичне для реалізму змалювання свідомості: "незв'язне бубоніння, стрімкий плін, який несе уривки образів та асоціацій". Обізнаний в існуванні попередників (Джойс і сам підкреслював це), Вайлдер все ж наголошує на першості Джойса: він оволодів методом відтворення всієї повноти цієї картини свідомості з такою досконалістю, що питання про яких би то не було попередників просто відпадає. Джойс - "геній жартів"; Вайлдер сприймає "Улісса" як комічний роман, чого і бажав Джойс.

Володимир Набоков, скупий на компліменти, у своїй лекції про

"Улісса" з курсу, прочитаного в Корнуельському університеті в 1948-1958 роках, називає цю книгу "чудовою, тривалою спорудою" [6, с.370]. Неоднозначний коментар знаходить у Набокова перевага в кожному розділі "Улісса" "будь-якого органу - черева, вуха, ока". Можливо, це "витончений авторський символ"; можливо, скоріше ігровий автокоментар, аніж суттєва властивість тексту. А можливо, розмірковує він, це просто розіграш, якому піддалися Стюарт Гілберт та інші "псевдовчені педанти" - ті, хто "тонкі символи" митця перетворюють на "учену ахінею" [6, с.371]. У цьому можна побачити попередження джойсознавцям на багато років вперед.

Нову літературну техніку Джойса - зміни кута та точки зору - Набоков називає "трюком" і пояснює бажанням відновити сприйняття, відсвіжити зір. На думку Набокова, Джойс при написанні книги використав три основних стилі: 1. Справжній, простий, прозорий, логічний та неквапливий. 2. Незавершена, кваплива, рвана мова, так званий плин свідомості, в центрі якого відомий фінальний монолог Моллі Блум. 3. Пародіювання різних "нероманих форм" та стилів, притаманних літературним напрямам та окремим авторам. Від Джойса він очікує будь-якого словесного трюку - каламбуру, переставлення слів, дивовижних поєднань слів або звуконаслідування; в умінні поєднати все це він вбачає майстерність Джойса.

Читачу Набокова, особливо його романів американського періоду, ясно: письменник виділив у прозі Джойса те, що притаманно йому самому і що він широко використовує: мовну гру, пародію, пастиш, ведення словесних ігор на різномовному матеріалі (особливо упорне, до перенасиченості, в його розлогому романі "Ада"). Якщо навіть виділити тільки один елемент - іншомовні цитати, багатомовну словесну гру - то порівняння того, як це робить Джойс (кельтські, латинські, італійські, французькі, грецькі вкраплення у "Портреті митця замолоду" і в "Уліссі", мовна гра в "Фіннегані"), з використанням всього цього у Набокова демонструє різницю між класиком модернізму і постмодернізмом. У Джойса різномовна гра вводиться помірно і, головне, підкорена створенню образу персонажа, характеру епізоду, характеру цілого. Приклад: коли Малліган на початку роману цитує Гомера грецькою мовою ("винокольорове море"), це додає яскравих барв до його образу. Його широка, але поверхова освіченість (цитата належить до хрестоматійних), зовнішня ефектність його "інтелектуальності", його гомінка балакучість, під якою приховано холодну бездушність (слова про смерть матері Стівена), стають особливо помітними поряд з

високою поезією Гомера. З іншого боку, "винокольорове море" пов'язано з мотивом моря в даному епізоді, з думками Стівена про море, про матір, про Ірландію. І нарешті, цією грецькою цитатою (особливо підкресленою через те, що її подано в оригіналі) заявлено про присутність Гомера в романі в цілому та впроваджується мотив подорожування Одиссея. А у Набокова багатомовна гра в "Аді" самоцільна, надмірна, вона підлягає зовсім іншій, ніж у Джойса, необхідності - необхідності розростання тексту за рахунок перекладу-коментаря, який складає частину "Ади"; зрозуміло, її можна зв'язати з характеристикою різноманіття світу Антитерри, де відбувається дія, але глибини образу ця гра не створює.

Зв'язок "Улісса" з модернізмом привернув увагу тих романістів у 20-ті роки, які не схвалювали модернізм. Так, Річард Олдінгтон вважав, що "від методу Джойса до дадаїзму* - лише один крок, а від дадаїзму до божевілля - ще менше" [8, с.225-226]. "Улісс" уявляється йому "страшним наклепом на людство", стиль його може згубно вплинути на молодих письменників. Олдінгтон вважає, що тільки для письменників, чия майстерність вже зміцніла, знайомство з Джойсом безпечне і, можливо, необхідне - але ж це все-таки шедевр, визнає він.

Реакція Олдінгтона багато в чому подібна до реакції одного з стовпів едвардіанського реалізму - Арнольда Беннета. Старий письменник, очевидно, приголомшений та зніяковілий, багато чого не розуміє та гнівається, але професіоналізм та чесність дозволяють йому побачити й визнати, що "Улісс" - незвичайне явище, що автор його - талант. Беннет вважає, що у Джойса "низький розум та поганий смак", що роман - пустопорожній та безформений; але, називаючи читання роману "тяжкою нудьгою та каторжною працею", він все-таки проголошує Джойса "феноменом, гідним подиву в літературі" [9, с.227-228]. "Він не бачить життя як ціле, проте бачить його проникливо. Майстерність його надзвичайна". І все ж кращі уривки книги для Беннета лише "дрібки". Хай монолог Моллі Блум - одна з таких дрібок, книга все ж таки залишається "не порнографічною, але більш непристойною, вульгарною, смердючою та безпутною, аніж більшість відверто порнографічних книжок". Попри всі застереження, Беннет, очевидно, ко-

* Дадаїзм - авангардистська літературно-мистецька течія, виникла у 1916 році, назву отримала завдяки румунському поетові Т.Тцарі, котрий віднайшов слово "дада" у словнику Ларруса, де воно мовою негритянського племені кру означало "хвіст священної корови", а італійською - "дитячий дерев'яний коник" і водночас - "годувальниця" [7, с.179].

ливається, чи не виходить ця, на його думку, досконало талановита річ за межі не тільки роману, але й літератури.

Американська письменниця Еллен Глазго називає книгу Джойса "інтелектуальним викрутасом" за змістом, а за стилем "брудом" [10, с.225]; Гілберт К.Честертон ("Дух епохи в літературі") дає "Уліссу" сувору оцінку. Він засуджує те, що Джойс створив в "Уліссі" свою умовну, ексцентричну мову з багатьма дивними словами та за допомогою цієї мови, зрозумілої лише деяким, домагається "абсолютної непристойності". Парадоксальним виявляється те, що ексцентричність засуджується саме Честертоном - майстром ексцентріади. Очевидно, ключем до пояснення цього парадоксу є слово "непристойність", і ображена не стільки умовна благопристойність, скільки християнська чистота Честертонна. Порівнюючи Джойса з Рабле, Честертон припускає: в той час як сила Рабле "у звичайному та людяному", Джойс у своєму романі ні до кого іншого, крім себе, не звертається. Честертон називає це "внутрішнім відокремленням" (або усамітненням), і в такій оцінці він зближується з Стефаном Цвейгом [11, с.226-227]. Тут багато чого співпадає і з сприйняттям Карла Густава Юнга, яке викладено в його есе "Монолог про Улісса": мотив раблезіанства "Улісса", відчуття його стилістичного різноманіття, особливого ставлення до мови.

Цей лаконічний огляд сприйняття "Улісса" професіоналами - романистами в 1920-30-ті роки дозволяє виділити декілька лейтмотивів, які частково співпадуть з працями літературознавців або знайдуть повторення в них.

1. Насамперед, розбіжність точок зору, яка поєднується з однаковим визнанням таланту та новизни, - оцінки від "превалювання тіла" до "превалювання духу й інтелекту", від "непристойності" до "філософічності", від "нової Одиссеї" до відчуття виключної сучасності роману (а Одиссея - чи то "будівничі ліси", чи то "жарт") - відбиває неймовірне різноманіття самої книги. "Улісс" - це мегаструктура, яка абсорбує в себе і об'єктивну картину світу ("тисячі фасеток дійсності", за Юнгом), і стихію суб'єктивності автора. Це "сама природа" (Юнг), і це - суто мовна структура, самодостатня гра Слова.

2. Із багатоголосся точок зору вирізняється абсолютний центр полеміки, навіть, можна сказати, майбутньої полеміки: роман або не роман? Здається, ця проблема, попри всю свою важливість (бо вона відбиває реальне жанрове "зміщення", реальну трансформацію роману у Джойса), все ж не повинна бути центральною. Адже

найважливіше - розв'язати інше дискусійне питання: у чому полягає таїна цієї художності, якщо це - художність? Розібратися в цьому - означає допомогти тим читачам, яких то один, то другий з тих, хто говорив про Джойса, назве "непідготовленими читачами". А це - не тільки завдання для критиків, але й для письменників: адже "непідготовлені" 20-х років, для яких незрозумілим та тяжким був Джойс, стануть через декілька десятиріч "непідготовленими" 70-90-х років, для яких важкою та сторонньою стане і класика, і модернізм, та й література взагалі. Щоб цього не сталося, слід було б розбиратися в естетичній цінності, в художній привабливості твору.

3. Таким чином, відкритою проблемою, яка перейде від письменницької критики 1920-30-х років у майбутні десятиріччя, залишиться проблема естетичної цінності, художньої гідності "Улісса"; з'ясування цієї "таїни" - гідна задача для тих "майбутніх вчених", до яких звертався Джойс.

Цитована література

1. Sherry V. James Joyce "Ulysses". - Cambridge, 1994.

2. Woolf V. A Writer's Diary / Ed. by L. Woolf. - L., 1965.

3. Так вважає, наприклад, А.Краснящих. Див.: Краснящих А.П. Джеймс Джойс: специфіка художнього світу та проблема творчого методу (роман "Улісс"). Автореферат... канд. філолог. наук. - Дніпропетровськ, 1999.

4. Див.: Schwab G. Mollylogue // The Seventh of Joyce. - Bloomington, 1982; Epstein E.L. James Joyce & the body // A Starchamber Quiry: a James Joyce centennial volume, 1882-1982 / Ed. by E.L. Epstein. - N.Y.; L., 1982; Orr J. Joyce: The Lineaments of Desire // Orr J. The Making of the 20th - century Novel. - L., 1987.

5. Цвейг С. Заметки по поводу "Улисса" // Иностранная литература. - 1989. - № 8.

6. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. - М., 1998.

7. Літературознавчий словник-довідник. - Київ, 1997.

8. Олдингтон Р. Влияние г-на Джеймса Джойса // Иностранная литература. - 1989. - № 5.

9. Беннетт А. "Улисс" Джеймса Джойса // Иностранная литература. - 1989. - №5.

10. Глазго Э. Впечатления о романе // Иностранная литература. -

1989. - №8.

11. Честертон Г.К. Дух епохи в літературі // Іноземна література. - 1989. - №8.

Анотація

В статті розглядається рецепція "Улісса" Джеймса Джойса такими письменниками, як В.Вульф, С.Цвейг, Т.Вульф, Т.Уайлдер, В.Набоков, Р.Олдингтон, А.Беннет і інші, а також дискусійні питання, які до сьогоднішнього дня знаходяться в центрі обговорення світового джойсоведення.

Annotation

This article focuses on the reception of J.Joyce's "Ulysses" by such great writers as V.Woolf, S.Zweig, T.Woolf, T.Wilder, V.Nabokov, R.Aldington, A.Bennett and others; the debatable problems which are still in the centre of the world discussion of J.Joyce's studies are also analysed.

*Стаття надійшла до редакції 25.03.02
Стаття постуила в редакцію 25.03.02*

УДК 82-32 "192"

Просалова В.А., Хамедова О.А.

ОПОВІДАННЯ В ПІДМОГИЛЬНОГО "ІВАН БОСІЙ" У КОНТЕКСТІ "ФІЛОСОФІЇ СЕРЦЯ"

В.Підмогильний - один з найпомітніших прозаїків української літератури ХХ століття. Його проза малих форм засвідчила новий тип світовідчуття, прагнення осмислювати складні філософські проблеми буття. Значний вплив на письменника мали як психоаналітична теорія З.Фрейда, ідеї Ф.Ніцше та А.Шопенгауера, так і вітчизняна "філософія серця".

Найбільш повно принципи "філософії серця", закоріненої в основі української етнософії, були сформульовані мандрівним мислителем ХVIII століття Г.Сковородою. У його вченні універсальною категорією постає "серце": "Скрізь Бог... де ж його ближче шукати, як у тобі

самому"; "море від нас далеко, а Бог наш у нас, у серці нашому..." Серце у сприйнятті філософа - осереддя людського в людині, та сила, що служить самопізнанню. "Серце, передусім, Г.С.Сковорода розглядає як духовну субстанцію, що є основою людського буття і джерелом життєдіяльності людини, - підкреслює В.Горський. - Оскільки духовну субстанцію і джерело діяльності утворює в людині Бог, Г.Сковорода часто ототожнює серце з Богом або Словом Божим" [1, с.97]. Ідеї цього філософа пізніше поглиблюватимуться, зокрема П.Юркевичем, Д.Чижевським. Саме П.Юркевич назвав цю етичну доктрину "філософією серця", а Д.Чижевський наголошував на тому, що біблійне вчення про серце знаходить на ґрунті української духовності надзвичайно сприятливі умови для свого розвитку і накладає свій відбиток на вчення українських мислителів [див.: 2, с.74]. Отже, ми спробуємо простежити, як основні ідеї цієї філософії виявилися у В.Підмогильного.

Оповідання "Іван Босий" (1922) письменник написав у Ворзелі, змалювавши в ньому неприйняття нової влади. Виразником стихійного невдоволення селянства цією владою постає у творі мандрівний пророк Іван Босий. Його появу літературознавець В.Мельник пояснює тим, що В.Підмогильний під час написання твору перебував під значним впливом філософії Сковороди, тому й стилізував твір під народну легенду, зобразивши героя новітнім Месією: "Я, Іван Босий, посланець неба, кажу вам. Бог із високості поклав мені позір, і я вгледів усі неправди, всю ненависть, злобу й лютість, що розлились по землі, як дике море" [3, с.66]. Владу комуністів він вважає "владою Антихриста", владою, що узаконює наругу над народними святинами, пограбування церкви. Отже, Іван Босий сенс життя знайшов у донесенні іскри Божої до людей.

У діях героя прочитуються моральні настанови Г.Сковороди, котрий визначив: "А мій жребій з голяками". Проголошеному мандрівним філософом принципу якнайточніше відповідає зовнішність персонажа: "Високий, кременний, без покриття, в лахміттях, що покривали його загрубиле тіло й груди, порослі густим волоссям, босоніж; рудий, із настовбурченою бородою й патлами, що падали йому на плечі й спину" [3, с.65]. Ця людина, як бачимо, не піддалася спокусам матеріального світу, вважала себе посланцем Бога, носієм вищих істин, тому мала право сказати словами Г.Сковороди: "Мир ловил мене, но не поймал". Свою діяльність Босий підпорядкував боротьбі з Антихристом, отже, не намагався ізольоватися від дисгармонійної дійсності.

Якщо спочатку промови героя викликали у людей подив і страх,

то потім відкривали очі, піднімали їх свідомість. Пророк справді мав надзвичайний вплив на людей, які сподівалися від нього чуда, складала про нього, як і в свій час про його вчителя Г.Сковороду, легенди. С.Єфремов назвав цього персонажа носієм містичного переконання і підкреслив, що фабула для твору не важлива, важлива тільки "психіка боротьби" [4, с.663]. І в цій запеклій боротьбі стикаються не на життя, а на смерть. "Фізичне знищення людей видатних, - вважає К.Ясперс, - явище, що найчастіше зустрічається в історії. Швидко зростання упосередженості населення, яке не розмірковує, ...самою своєю масовістю торжествує, пригнічує духовну велич. Мимоволі хочеться сказати, що все велике гине, все пересічне живе" [5, с.286].

В оповіданні "Іван Босий", крім "філософії серця", відчутний вплив видатного філософа першої половини ХХ ст. С.К'єркегора, котрий піднімав проблему вибору людиною самої себе, тобто права самим індивідумом визначати шляхи власного розвитку, свого морального вдосконалення. Таких етапів висхідного руху людини від предметного буття ("несправжнього існування") до екзистенції ("справжнього існування") С.К'єркегор визначив три: естетичну, етичну, релігійну. Рівень естетичної стадії, на його думку, характеризується тим, що людина керується лише зовнішніми обставинами, йде за потягом безпосередньо-чуттєвої стихії, насолоджується тим, що дає саме життя. Принцип етичної стадії - обов'язок, який накладає на себе добровільно індивід у взаєминах з іншими, але виходячи з приписів морального закону.

"І лише на релігійній стадії існування, - як стверджує, розвиваючи ці ідеї, В.Мельник, - людина долає суспільну і моральну залежність, відмовляючись від попередніх форм світосприйняття, обирає страждання за принцип свого існування і в такий спосіб прилучається до долі Христа, наближаючись до свого найвищого ідеалу - Бога" [6, с.104].

Іван Босий репрезентує третю, релігійну стадію морального самовдосконалення людини. При цьому він не протистоїть земному світу, вибираючи болі і страждання скривджених. У проповідях пророка звучить ідея національної самовизначеності, пов'язана з ідеєю Божої справедливості. Герой закликає не тільки до духовного прозріння, а й до повстання, кривавої помсти: "Проженіть Сатану з свого серця, й дітей Антихриста з-поміж себе. Освятіть мечі й станьте на захист Бога..." [3, с.66]. При цьому пророк апелює до почуттів людей, викликаючи сором за свої гріхи, обурення несправедливою владою. Відповідно до поглядів П.Юркевича центром будь-якого духовного життя є серце. Із серця починається і зароджується рішучість людини на ті чи інші вчин-

ки, в ньому виникає багатоманітність намірів і бажань: "Думки є задуми серцець" (1 Кор.4,5). Недаремно філософська категорія серця пов'язується у творі з біблійними настановами. Біблійне розуміння серця як осереддя душевного і духовного життя людини покладено в основу вчення П.Юркевича. Г.Сковорода також приписує серцю не тільки чуттєве життя, а й мислення і волю. Як добрі, так і погані думки концентруються в серці. "Кожен є тим, чим є його серце. Основою всьому в людині є серце. Воно і є істинною людиною" [7, с.308]. Виголошені думки Босого близькі ідеям Г.Сковороди про самовдосконалення людини, яке можливе в результаті самопізнання. У його філософській концепції головною проблемою постає "переображення" серця до вищої духовності. Мандрівний філософ гостро відчуває "якусь первісну надломленість буття", що веде до страждань серця. Г.Сковорода вбачає вихід з них у досягненні внутрішньої свободи незалежно від зовнішнього світу, у зверненні всередину самого себе, подоланні пристрастей, помилкової гонитви за принадами світу. Отже, Івана Босого не можна вважати, незважаючи на співзвучність багатьох його тверджень, людиною лише сковородинівського типу.

Простежуючи, як у поведінці героя реалізуються сковородинівські ідеї, помічаємо суттєву різницю. Якщо Г.Сковорода репрезентував тенденцію усамітнення з Богом, то герой В.Підмогильного, навпаки, перебував у вирі подій, закликаючи "освятити мечі". Отже, в його особі виявилися риси людей шевченківського типу, які дотримувалися принципу: "Борітеся - побороте!" У діяльності Босого відчутний синтез двох типів - сковородинівської і шевченківської людини, що загалом має міцну життєву основу, адже багато учасників визвольної боротьби доживали віку, скажімо, в монастирях, віддаючись молитвам та спокуті.

У творі знаходить художнє втілення філософська ідея Г.Сковороди про існування трьох світів: "Перший є всезагальний, світ осельний, де живе все народжене. Його складено із численних світ-світів і його називають великим світом. Інші два - окремі і малі світи. Перший - мікрокосм, тобто малий світ, мирик, або людина. Другий світ символічний, тобто Біблія" [8, с.12]. В оповіданні зображується, що єдність людини і світу втрачена, розірваний зв'язок між мікро- і макрокосмом. Зовнішній світ (макркосм) - абсурдний і жорстокий, де втрачені всі попередні моральні цінності. Відповідно до вчення П.Юркевича серце є осереддям морального життя людини, тож старі люди, "серце яких не могло вмістити сучасного зла, не розуміють світу, в якому компроміси з со-

вістю є необхідною умовою для виживання" [3, с.67]. У внутрішньому світі гармонія також втрачена, совість кожного обтяжена гріхами, тому люди зі страхом сприймають правдиві слова Івана Босого. Промови пророка, в яких звучали заклики до повстання і помсти, одночасно вели шляхом самопізнання й очищення. За Г.Сковородою, людина має життєве призначення, сенс життя - перейти від зовнішнього, неістинного до внутрішнього, істинного. Це справа не якогось окремого акту пізнання, а всього життєвого шляху. Допомагає людині зі "сліпою" стати "очитою" Біблія, що зв'язує великий і малий світи.

У творі наявний світ біблійних образів, алегорій, символів. Іван Босий, використовуючи старозавітні образи вавілонської вежі, всевітнього потопу, звинувачує селян у непослуху Богові і нагадує про покарання: "Вони мислять себе вищими за Бога й, засліплені, споруджують нову башту вавілонську. О, божевільні, я скараю їх посухою, як колись скарав був потопом" [3, с.66]. Люди у пореволюційний час відчули себе вільними від власного сумління. Біблійний образ вавілонської вежі у творі стає символом зневажання людьми найвищих моральних законів. П.Юркевич зазначає, що всі моральні стани людини поєднуються в серці "від щонайвищої таємничої любові до Бога до тієї зарозумілості, яка, обожнюючи себе, ставить своє серце нарівні з серцем Божим і каже: Я - Бог (Єз.28,2)" [9, с.75].

Своєрідним постає у творі образ Бога як могутньої, караючої сили. Це старозавітний Бог - вимогливий до людей, часом немилосердний, але справедливий. "Сьогодні я даю перед вами благословення й прокляття: благословення, коли будете слухатися заповідей Господа Бога вашого, які я наказую вам сьогодні, і прокляття, якщо не будете слухатися заповідей Господа Бога свого, і збочите з дороги, яку я наказую вам сьогодні..." (П'ята книга Мойсеєва: Повторення Закону, 11: 26-28). Герої твору відчують, що відійшли від Його заповідей, їх сумління обтяжене гріхами: "Перед ними поставали гріхи, що кожен їх мав, бо кожний привласнив чуже і зійшов із шляху, яким досі йшов був" [3, с.66]. У текст оповідання закономірно вплітаються апокаліптичні мотиви, що сприймаються як справедлива відплата за гріхи людські: "Висихатимуть криниці, річки, моря, никнутиме хліб по степах, і люди жертвуватимуть одне одного тим, що всі захотіли ласувати. Матері роздирають свої діти, як вовчиці, всі багатства, на які поласились люди, їм ні нащо не здадуться, і той рай, що обіцяли їм діти Антихриста, буде їм пеклом, прокляттям і смертю" [3, с.66]. Порівняймо ці апокаліптичні візії з біблійними образами кари Господньої: "Я з

лютістю піду проти вас, і також я семикратно покараю вас за ваші гріхи, і ви тіло синів своїх будете їсти, і тіло дочок своїх будете поїдати... І спустошу я край той..." (Третя книга Мойсеева: Левит 26: 28-32).

Іван Босий - надзвичайно сильна і впливова особистість, що вищується над натовпом, має над ним величезну владу. У творі простежується, як пригнічені тягарем нечистого сумління люди зустрічають пророка. Наростають тривога, страх і гнів проти головних винуватців зубожіння - комуністів. "Ці балачки, що провадились у кожній хаті, творили напруження, родили чекання вибуху незадоволення" [3, с.67]. Іван Босий закликає підняти повстання проти "влади Антихриста", і юрба скоряється його волі. Показовою в цьому плані є сцена проповіді Івана Босого у церкві. Сила пророка в слові, яке розгортається через застереження, докори, погрози, залякування покаранням ("Ви поласились на чуже добро, ви грабували, як злодії, забувши заповіді Господні! Тяжка безмежна кара на вас, посіпак диявола!"). Його слово підкріплюється авторитетом самого Бога. І юрба вбирає запальні слова Босого, бо підсвідомо їх уже кожний осмислив, внутрішньо осягнув. Внутрішнє напруження зростає, і енергія знаходить вихід у відкритому опорі владі: "З'явилися невідомі отамани, і молодь, добувши приховану зброю, купчилась у ватаги та ховалась по ярах. Уночі розгвинчували рейки й грабували потяги, що йшли шкереберть під косину" [3, с.70]. К.-Г.Юнг потоки внутрішньої енергії поділяв на прогресивні і регресивні. Регресивні порухи психічної енергії виникають тоді, коли неможливе призвичаєння і адаптація до певних умов. У подібних випадках процеси інтенсифікації призводять до накопичення енергії, внаслідок чого несвідоме, отримавши занадто великий енергетичний заряд, виривається на поверхню.

Звичайно, цей опір системі, сплеск довгий час приховуваного гніву не могли залишитися безкарними: Івана Босого підступно вбивають пострілом у спину. Змагання пророка і начміліції варто розглянути в аспекті вчення Г.Сковороди про дві натури. У діалозі "Наркісс" філософ відзначає: "Весь мір состоит из двух натур: одна - видимая, другая - невидима. Видима - называется тварь, а невидима - Бог. Сія невидимая натура, или Бог, всю тварь пронизает и содержит; везд и всегда был, есть и будет" [10, с.68]. Згідно з цим вченням все складається з протилежностей: натури видимої і невидимої, зовнішньої і внутрішньої, тілесної і духовної, тлінної і вічної. Ці натури, що співіснують у людині, не можуть злитися, тому що вони різні. При цьому рушійною

силою постає саме невидима натура - Бог. Протилежна їй видима натура характеризується як "гной", "идол", "хвост", "пепел", "ад", "смерть", "тлень" і т.п. Вона є тілесним началом у людині. Серце ж не тільки містить духовне начало людини, воно є також вмістилищем нечистих замислів і низьких бажань. Протиставлення праведного життя гріховному, тілесних, земних бажань - чистим помислам є характерним як для філософії Г.Сковороди, так і для творчості В.Підмогильного. Наскрізним мотивом у творчості письменника є мотив боротьби в людині двох начал: тілесного і духовного. Ця ідея - наріжний камінь філософії Г.Сковороди: існують "два сердца: ангелское и сатанское, борющаяся между собою. Сія два царства в каждом человеке деют вечную борьбу" [10, с.245].

У зіткненні пророка з начміліцї прочитуються ознаки боротьби тіла з духом. У діях пророка домінує духовне, божественне начало, адже він присвятив себе служінню Всевишньому, у той час як начміліцї віддав перевагу земним богам, виявляючись втіленням видимого, потворного, тлінного, того, що приречене на загибель. Проте у фізичному зіткненні, незважаючи на відчутну внутрішню силу Івана Босого, перемагає його антипод.

У поемі "Про святу вечерю, або вічність" Г.Сковорода пояснює, що "кров і плоть є ніщо", а істинну людину становить невидиме, духовне начало. Зі смертю зникає лише видиме, тобто тіло, а невидиме залишається навіки, тому смерть не страшна. І герой В.Підмогильного це усвідомлював. Образ пророка поставав символом духовної нескореності народу, бо він не лише ніс людям істину про сенс життя, а й сам упродовж свого земного віку залишився вірним цій істині.

Українські філософи вважають світоглядні орієнтації української ментальності екзистенційно-кордоцентричними (закоріненими в людському існуванні - екзистенції), філософія Г. Сковороди багато в чому перегукується з екзистенціалізмом. Валерій Шевчук - прекрасний знавець творчості українського філософа і учень В.Підмогильного - правомірно твердить, що в доробку останнього "відчуваються сліди студій творів Г.Сковороди" [11, с.105]. Безпосередній вплив його філософії позначився на оповіданні, зокрема, у зображенні селянства: під грубим одягом, як показав прозаїк, билися гарячі серця, відкриті для добра і справедливості. "Мудрствуют: простой народъ спить - пускай спить, и сном крепким, богатырскимъ; но всякій сон есть пробудный, - писав Г.Сковорода, - и кто спить, тотъ не мертвечина и не трупище околешее. А когда выспится, такъ проснется; когда намечтается, такъ

очутится и забодриствует" [10, с. 52]. І це пророцтво підтвердилося, зокрема, спробами селян протистояти новій владі, що показав В.Підмогильний. Письменника цікавили не тільки індивідуальна свідомість, внутрішній світ особистості, а й колективні форми вияву свідомого і несвідомого пізнання світу, що здійснюються під впливом зовнішніх чинників, індивідуального самопізнання. Продовжуючи традиції кордоцентризму, прозаїк обстоює принцип самопізнання, осмислює вияви колективного несвідомого, під яким розуміє ті риси національного менталітету, які нація зберігає при будь-яких обставинах. У творі знаходимо підтвердження того, що "українському національному характерові властивий індивідуалізм, поєднаний з ідеєю рівності, повагою до окремішнього індивіда та його свободи, гостре неприйняття деспотизму абсолютної монархічної влади" [2, с.112].

Цитована література

1. Горський В.С. Історія української філософії: Курс лекцій. - К., 1997.
2. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. - К., 1992.
3. Підмогильний В. Історія пані Івги. - К., 1991.
4. Єфремов С. Історія українського письменства. - К., 1995.
5. Ясперс К.Смысл и назначение истории. - М., 1994.
6. Мельник В.Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.- К., 1994.
7. Сковорода Г. Літературні твори. - К., 1972.
8. Григорій Сковорода: Дослідження, розвідки, матеріали. - К., 1992.
9. Юркевич П. Вибране. - К., 1993.
10. Сковорода Г.Повне зібрання творів: У 2 т. - К., 1973. - Т.1.
11. Шевчук В.Полинова зоря В.Підмогильного // Українська мова і література в школі. - 1991.-№2.

Аннотация

В статье прослеживается влияние философии одного из выдающихся мыслителей XVIII века Г.Сковороды на рассказы В.Підмогильного, определяется, как идеи философа сказались на действиях и поведеньях главного героя рассказа "Иван Босый", определяются

особенности национального мировосприятия персонажей. Доказывается, что в образе Ивана Босого синтезированы черты людей сковородинонского и шевченковского типов.

Annotation

The article studies the influence of G.Skovoroda's "philosophy of heart" upon V.Pidmohilnys short stories. It analyses the way the ideas of the travelling philosopher are reflected in actions and sermons of main character in the short story "Ivan Bosyi". The peculiarities of the personages' national outlook on world are also defined. It is proved that Scovoroda and Shevchenko's types of people are integrated into Bosyi's character.

Стаття надійшла до редакції 10.04.02

Статья поступила в редакцию 10.04.02

УДК 82 - 32

Павленко Н.В.

СВІТЛО "СОНЯЧНИХ" РЯДКІВ ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА ("ЗАПАХЛО СОНЦЕМ, ВОСКОМ І ЗЕЛОМ")

"Немає атома матерії", який би не містив поезії, привчимо себе розглядати світ, як твір мистецтва, в якому треба відбити всі світові явища", - писав про сутність поезії, спираючись на міркування Флора з приводу природи художності, В.Стус [1, с.46-47].

На жаль, чимало поетів, навіть і тих, кого сміливо можна назвати великими, потрапили в прокрустове ложе літературної критики та літературознавства. Причеплені до них епітети-ярлики подібні до визначення вузького ампула актора в комедії масок. Відбувається якщо не спотворення, то істотне звуження кута зору, під яким варто розглядати поетичний світ митця. Звертаючись до попередньої цитати, слід зазначити, що істинний поет бачить світ гармонійно-цілісно, не відкидаючи жодного "атома" на смітник.

Як не бувають у полі зору митця лише ліс, поле, місто, будинок, юрба тощо, так не може бути (за визначенням В.Стуса) "галузевої поезії" (пейзажної, філософської, ліричної, дидактичної, баєчної, публіцистичної) у самодостатньому вияві. "Класика не знає такої вузької

спеціалізації. ...Тільки синтезування ліричного, епічного і драматичного начал може дати справжнього поета", - підкреслює Василь Стус [2, с.32].

Іноді в характеристиці творчості В.Стуса як поета-дисидента простежуються тенденції до певних мотивно-тематичних прив'язок, передусім до тюремно-невільничих. Аналіз творчості В.Стуса відбувається в ключі "естетики страждання". При всій справедливості застосування подібного підходу є небезпека створити ілюзію первинності світу, що породив в'язня, який римує рядки, а не навпаки - світу поетичного, митцем-в'язнем породженого. Художній світ, що належить митцю, навіть об'єктивно позбавленому тілесної свободи, - не обмежується образами тюремних мурів і ґрат.

У поетичній скарбниці В.Стуса є витвори, які являють собою органічну єдність філософсько-медитативного, пейзажно-споглядального й індивідуально-космічного начал, втілених у художньому слові. Це можна розглянути на прикладі поезії "Запахло сонцем, воском і зелом..." Шістнадцять римованих рядків, які, на перший погляд, не рясніють тропами, але насправді просякнуті витонченою художньою образністю. При поверховому читанні поезія видається легкою замальовкою, що тяжіє до класичних традицій пейзажної лірики попередніх часів. Але цей вірш потребує "розгерметизації", щоб знайти код, який би відкрив читачеві перманентний художньо-асоціативний ланцюжок, що веде до ключового первообразу поезії.

Ознакою справжнього мистецтва є відсутність у літературному творі словесної зайвини. Гармонійну цілісність художнього тексту здатні зруйнувати недоречно вжите слово, контекстуально непереконлива фраза, семантично невмотивований рядок у вірші. В поезіях В.Стуса таких рядків немає. Жодного слова не можна вилучити з його твору, бо останній тоді просто перестане існувати.

У поезії "Запахло сонцем..." кожний рядок має яскраво виражене естетичне призначення в реалізації художнього задуму, що стає особливо наявним при розгляді структурної організації вірша. Перший рядок, в якому ніби "заявлена" тема поетичної медитації, стоїть осторонь від контексту поезії й виступає самостійним інтонаційно-синтаксичним утворенням. Всі інші рядки утворюють парні або потрійні групи, що здійснюють словесно-художнє оформлення поетичних картин-образів. У той же час формально поезія поділяється на чотири катрени, які формують самостійні фрагменти картини, що розгортається й деталізується в поетичній перспективі. На межі третього і четвер-

того катренів спостерігається ледве помітна ритміко-інтонаційна нерівноваженість, яка вміло компенсується чітко витриманим віршовим розміром з одного боку, а з іншого - фактом збігу з кульмінаційним моментом поезії.

Вірш В.Стуса - витончено "сюжетний". Умовно в ньому можна виділити три актуальні змістові частини: *політ бджоли, цвітіння кульбаб*, призначення яких - "*тішити півсвіту*", і "*єднання*" бджоли з кульбабою. Щоб звичний факт природного життя репрезентувати як непересічне явище всесвітнього масштабу, треба відсторонитися від звичного людського й поставити знак рівності між тим, що породжено людиною, і тим, що перебуває поза межами її творчої компетенції, а отже, й людської логіки. Перейнятися буттям тваринно-рослинного світу, жити життям стихій, збагнути вищу логіку природно-космічних законів може лише той, хто зветься Поетом. Поезія не може виникати лише із деструктивно-негаційних настанов, і предметом її не є лише хиби та вади недосконалої організації людського суспільства.

Предмет аналізованої поезії В.Стуса - солярна сутність світу. У творі все обумовлене ідеєю вираження цієї сутності. Перший рядок "*Запахло сонцем, воском і зелом*" викликає багатючі асоціації, спричинені явищем синестезії. Сонце потрапляє у синонімічний ряд із природною речовиною (воском) і рослинністю, що мають одну спільну визначальну якість - запах. Запах - властивість земних об'єктів. У реальності "*запах сонця*" - це той неповторний аромат, який можуть випромінювати природні явища докільля під впливом теплової енергії сонця. У фігуральному розумінні запах сонця - це світло, що активізує, загострює людські відчуття, внаслідок чого відбувається синтез зорових та дотикових вражень, що формують уявлення про нерозщеплену первинну синтетичну цілісність світу.

Сонце, що має запах, - це недосяжне світло, яке ніби настільки наблизилось до землі, що набуло суто земних властивостей (запах) і, одночасно перебуваючи на небі і на землі, з'єднує тверде та ефемерне, конкретне та ілюзорне, дотичне та недосяжне, мікрокосм із макрокосмом. Отже, сонце - це макрокосмос поезії. Як же відбивається образ макрокосму в мікрокосмі - землі?

Портретом-мініатюрою сонця є кульбабка. Кульбабка в порі жовто яскравого цвітіння, про що свідчить метафоричний вислів у тексті "*горять кульбаби*", ніби має не тільки кольорово-візуальну спорідненість із сонцем, але ще й спорідненість "функціональну": квітка на землі, подібно до сонця на небі, є джерелом життєдайної енергії, що

випромінюється у доквілля, "тішачи півсвіту своїм цнотливим молодим теплом" [1, с.114]. Контекст чи підтекст Стусової поезії нерідко сповнений художньо вираженим відчуттям часу. В поезії "Запахло сонцем, воском і зелом..." категорія часу імпліцитно присутня у віршових рядках: сонце - уособлення непереможної вічності всесвітнього буття, світило, в якому палає вічний вогонь життя; кульбабка - малесенька квіточка, що має короткий вік, сезон цвітіння її нетривалий, але вона, подібно до сонця, здатна "зігріти" півсвіту. Якщо інтенсивність віддачі сонячної енергії може бути велика або невідчутна в залежності від пори року, і це асоціюється зі зміною віку в живої істоти (дитинство-зрілість-старість тощо), то "цнотливе молоде тепло" кульбабки - це, безперечно, юність, що не є довготривалою. Як опозиція вічності-зрілості, юність - це мить, що породжує багатогранні етико-естетичні переживання ("цнотливість" не може не викликати схвального захоплення, а "цнотливе молоде тепло" налаштовує на гармонійне співіснування зі світом).

Між великим сонцем-планетою і маленьким - кульбабкою є зв'язуюча ланка, "посередник" - бджола.

Бджола у міфопоетичній свідомості асоціюється з позитивною силою, яка веде боротьбу завжди на боці Бога, що знайшло відображення в численних космогонічних міфах. Якщо мед нерідко виступає жертвовною обрядово-культовою їжею, дарунком богам і улюбленою стравою богів, то бджола, що символізувала животворне весняне начало, родючість, часто супроводжувала і репрезентувала деяких поганських богів у різних народів (особливо тих, що пов'язані із землеробським культом). У давньоєгипетській міфології існує версія походження бджоли зі сліз бога сонця Ра. У фольклорі європейських народів помітним є вплив міфів та легенд, котрі виникли на християнському ґрунті. Наприклад, у бретонській казці йдеться про те, що бджола - це породження сліз розіп'ятого на хресті Ісуса Христа. В поезії В.Стуса: "летить бджола, журбою оповита, мов янгол із надламаним крилом" [1, с.114]. Наявність імпліцитно присутніх культурологічних паралелей не потребує доказу. Персоніфіковане порівняння "мов янгол із надламаним крилом" переконливо нагадує про божественну природу бджоли. Епітет "журбою оповита" в той же час антропоморфізує її, бо почуття журби притаманне лише людині. Так само й інший епітет - "зморена" акцентує вищість природи бджоли над іншим тваринним світом. Жива істота може бути втомлена від фізичної активності, інтенсивності емоцій тощо, але змореною стає лише від праці,

що є прерогативою людини.

І, надлетівши, зморена бджола
Відчує стебел плавне колихання,
Як подихи землі, і як кохання,
І як плавбу до вічності... [1, с.114]

"Світовідчуття" бджоли в поезії теж виражене у світлі споглядально-рефлексивних настроїв людини. Кохання, трансцендентно існуюче у Всесвіті, спрямування часу як іманентної властивості природних створінь у вічність - це виключно людські властивості відчуття світу.

Особливістю поетики аналізованого вірша є наявність антропоморфних метафор і порівнянь. "Подихи землі" - персоніфікація, яка доволі часто зустрічається у фольклорі та творах українського красного письменства. У міфопоетичній художній свідомості українців земля - жива істота, а все живе в молитовному зверненні до Бога опосередковано зветься "подихом".

Із подихами землі порівнюється "стебел плавне колихання". Колихання стебел - ніби своєрідний метроном, який визначає незмінність часового плину (плавбу до вічності). Якщо охарактеризувати просторову горизонталь художнього світу поезії, то вона тяжіє до мікросистеми, єдиної точки стягнення породженого нею у майбутньому Всесвіті. Часовий вимір поезії - вертикаль, спрямована у нескінченність. Останні рядки вірша виражають гармонію часо-просторового співбуття макрокосму і мікрокосму, де відбувається злиття сонця небесного з сонцем земним, що трансформувалося в образі бджоли:

"...вона
зазолотіє щедрим соком сонця,
і схочеться їй віщих таємниць
запричаститися, припавши ниць
до вутлого кульбабиного лонця" [1, с.114]

Апофеозом "олюднюючої" сили художнього слова є метафоризована предикативна основа останніх рядків "схочеться запричаститися". Застосовуючи художньо-стилістичний прийом алюзії, поет налаштовує на сприймання вищого сенсу одного з найголовніших християнських таїнств - евхаристії, тобто причастя, яке у вірші набуває пантеїстично-космічного відтінку. Запричаститися "віщих таємниць" - словосполучення, що переконує в наявності підтекстового змісту, пов'язаного з філософсько-культурним полем християнської релігії. Бджола, що "зазолотилась" "щедрим соком сонця", - це створі-

ння, яке несе в собі іскру Божу з моменту свого виникнення. При перенесенні з небесної сфери у сферу земну способом підтримання негасимого світу іскри Божої є життєдайна сила, яка міститься в кульбабці, не дає первозданному вогню життя згаснути і трансформується в субстанцію, яка викликає метаморфози в оболонці бджоли, що, за словами поета, "зазолотіє щедрим соком сонця" [1, с. 114]. Отже, сонце - перша і остання інстанція, той визначальний ключовий образ, до якого (як у математичному рівнянні) зведено всі художньо-образні елементи попередньо розглянутої поезії В.Стуса.

Цитована література

1. Стус В. Дорога болю. - К., 1990.
2. Стус В. Най будем щирі... // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. - Балтимор - Торонто, 1987.

Аннотация

Статья посвящена анализу стихотворения Василия Стуса "Запах-ло солнцем, воском и травой...", выражающего восторженно-созерцательное мировосприятие автора. Поэтический космос В.Стуса не ограничен, вопреки традиционным представлениям, тюремно-диссидентскими мотивами, но являет собой художественное выражение всей полноты бытия.

Annotation

This article is devoted to the analysis of the poem by Vasiliy Stus "Zapahlo sonzem, woskom i zelom", which expresses the author's exalted and contemplative perception of the world. V. Stus poetic space is not limited despite the traditional ideas, prison and dissident motives; it presents the artistic expression of all fullness of being.

*Стаття надійшла до редакції 22.04.02
Стаття поступила в редакцію 22.04.02*

ДИАЛОГ В ПЬЕСАХ У. ШЕКСПИРА "ГАМЛЕТ" И Т. СТОППАРДА "РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВЫ": СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

М. Бахтин, раскрывая в своих трудах суть понятия "диалогизм", отмечал, что, в отличие от романа, драматическим произведениям диалогичность не свойственна, так как "... система языка в драме принципиально иначе организована... Нет объемлющего языка, диалогически повернутого к отдельным языкам, нет второго объемлющего несюжетного (не драматического) диалога" [1, с. 79]. Язык драмы, по мнению Бахтина, монолитен и не характеризуется "разноречием", "разноязычием", "индивидуальной разноголосицей". "Внутренняя расслоенность... языка" есть исключительно прерогатива романного жанра [1, с. 76] [выделено автором. - Л.З.]. Произведения классического драматического наследия - подтверждение тому.

Однако во второй половине XX в. возникают пьесы, в определенной степени противоречащие бахтинскому постулату о недиалогичности драматических жанров, например, в творчестве Т. Стоппарда ("Розенкранц и Гильденстерн мертвы", "Прыгуны", "Травести").

В данной статье мы попытаемся проследить эволюцию драматического диалога на примере пьес У. Шекспира "Гамлет" и Т. Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" в свете теории М. Бахтина и продемонстрировать, что современной драме также может быть свойственно "разноречие", в котором Бахтин отказывал драме вообще.

Языковой мир "Гамлета" У. Шекспира может служить иллюстрацией бахтинских положений о драматическом диалоге: он однообразен и целостен, т.е. монологичен.

Несмотря на то, что в пьесе выведены представители различных социальных слоев (ср. положение Бахтина о языковой диалогичности в романе, обусловленной "борьбою социально-языковых точек зрения" [1, с. 86]), которым, казалось бы, должна быть присуща различная речевая манера, в целом особых различий (лексических, синтаксических, стилистических) в репликах действующих лиц нет. Персонажи живут в одном, "нерасслоенном", как сказал бы Бахтин, языке (для удобства назовем его "шекспировским"). Под понятием язык подразумеваются, помимо уже упомянутых социально-языковых различий, и

другие его ипостаси. В классической драме язык единообразен с синхронической точки зрения. Он также представляет собой единую художественно-поэтическую и стилистическую систему. Практически никогда не имеют индивидуальных отличий речевые манеры различных персонажей.

По ходу действия пьесы в ее основу вплетаются как бы инородные голоса. Среди них можно назвать письма Гамлета к Офелии и Горацио, "рассказ Энея", пьеса в пьесе "Мышеловка", песни Офелии и могильщика. Вносит ли это "языковую" разнородность в пьесу? Видимо, нет. Бахтин определяет разноречие следующим образом: "...чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций" [1, с.137]. "Чужой язык", становясь частью "объемлющего" языка, противопоставляет одну точку зрения другой или подтверждает верность авторского мировоззрения, но с иных позиций. Что может подразумеваться под "чужим языком" в рассматриваемом нами случае? И "Гамлет", и "Розенкранц" - пьесы, написанные на одном национальном языке. Однако использование в пьесе Стоппарда шекспировского текста позволяет предположить, что в "Розенкранце" можно ожидать следующее:

- сосуществование в рамках одной пьесы двух различных исторических состояний английского языка (16 в. - 20 в.);
- переосмысление языка Шекспира в художественном пространстве Стоппарда посредством приемов, характерных для театра абсурда;
- сопоставление нескольких языковых миров как средство выражения авторских аксиологических и этических взглядов и создания "определенной художественной модели мира..." [2, с.26].

О многоязычии в "Гамлете", пожалуй, нельзя вести речь даже в тех случаях, когда можно было бы предположить отход от "довлеющего" языка и стиля. В едином стилевом русле выдержаны, например, четыре монолога: Гамлета ("To be or not to be..."*), Клавдия ("O, my offence is rank! It smells to heaven..."**), первого актера ("Anon he finds him, Striking too short at Greeks..."***) и актера-короля в "Мышеловке". Не чувствуется разноголосицы в речевых партиях обезумевших (в прямом и переносном смысле) персонажей - Гамлета и Офелии. Сложно

* Быть или не быть... – Здесь и далее "Гамлет" У.Шекспира дается в пер. М.Лозинского.

** О, мерзок грех мой, к небу он смердит.

*** Вот его находит он // Вотще разящим греков.

говорить и о преломлении авторских интенций. Так, например, даже полярные персонажи дают вполне однозначную оценку (порой "самохарактеристику") своим действиям, независимо от их этической установки и мотивировки:

Ghost

Murder most foul as in the best it is,
But this most foul, strange, and
unnatural.

(Акт 1, сц.5)

Hamlet

Such an act
That blurs the grace and blush of
modesty...

(Акт 3, сц.4)

Claudius

O, my offence is rank! It smells to
heaven.
It hath the primal eldest curse
upon't...

(Акт 3, сц.3)

Gertrude

Thou turn'st mine eyes into my very
soul,
And there I see such black and
grained spots
As will not leave their tinct.

(Акт 3, сц.4)

Horatio

So shall you hear
Of carnal, bloody and unnatural
acts...

(Акт 5, сц.2)

Призрак

Убийство гнусно по себе; но это
Гнуснее всех и всех бесчеловеч-
ней.

Гамлет

Такое дело,
Которое пятнает лик стыда...

Клавдий

О, мерзок грех мой, к небу он смер-
дит;
На нем страшнейшее из всех про-
клятий...

Гертруда

Ты мне глаза направил прямо в
душу,
И в ней я вижу столько черных
пятен,
Что их ничем не вывести.

Горацио

...повесть //
Бесчеловечных и кровавых дел...

Каждый раз авторская мысль выражается одинаково, независимо от того, кто ее высказывает: жертва, убийца, непосредственный участник происходящего или просто свидетель. В пьесе нет места иной оценке события, иному ракурсу его рассмотрения, не говоря уже о каких-либо попытках понять или оправдать случившееся.

Прямой авторский голос не звучит в языковом мире пьесы: как и полагается в драматическом произведении, он сведен к минимуму в лаконичных ремарках: "Flourish" ("Трубы"), "Enter Polonius" ("Входит Полоний"), "To Bernardo" ("К Бернардо"), (calling) (зовет) и т.д. Все указания на поведение героев, их речевую манеру, ответную реакцию на реплики других персонажей или разворачивающееся действие содержатся в самом тексте пьесы, например:

Horatio [при виде призрака. - Л.3.]

It harrows me with fear and wonder* (Акт 1, сц. 1).

Или:

Polonius [о Гамлете, слушающем монолог в исполнении первого актера. - Л.3.]

Look, whe'er he has not turned his colour, and has tears in 's eyes** (Акт 2, сц. 2).

Текст пьесы настолько самодостаточен, что в авторских ремарках возникает необходимость только в тех случаях, когда приходит время сменить место действия или исполнителей. Следовательно, о диалогическом взаимоотношении в произведении, выраженном непосредственно текстуально, говорить нельзя, что, собственно, полностью совпадает с мнением Бахтина. Голос автора - это и есть пьеса от начала до конца.

Единообразие не нарушается даже тем, что в "Гамлете" поэзия временами сменяется прозой. Проза и поэзия не повернуты друг к другу диалогически, а, дополняя друг друга, сливаются в едином монологе, в основе которого лежит авторская концепция.

Подытоживая рассмотрение особенностей диалога в "Гамлете", можно сказать, что в принципе он действительно сводится к обмену персонажей репликами, т.е. "драматически завершен" и не выходит за пределы сюжетного диалога. Вся пьеса подчинена "одному и единому языку и монологически выдержанному стилю" [1, с. 139].

* *Горацио* Я пропизан страхом и смущеньем.

** *Полоний* Смотрите, ведь он изменился в лице, и у него слезы на глазах.

Переходя к анализу отличительных черт диалога в пьесе Т.Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы", отметим, что оценку диалогу в своих работах дает сам автор в одном из интервью:

- во-первых, процесс создания драматического произведения основывается на диалоге автора с самим собой, т.е. является типичным случаем автокоммуникации, поскольку, по словам М.Лотмана, "подразумевает, что один индивид выступает в качестве двух" [2, с.13]. "Я пишу пьесы потому, что сочинение диалога - единственный достойный способ *противоречить самому себе*" [3, с.74] [выделено автором. - Л.З.]. Доказательство тому - стоппардовские пьесы-диспуты, выстроенные на диалогическом противопоставлении, где "точка зрения противостоит точке зрения, оценка оценке, акцент акценту" [1, с.128].

- во-вторых, по мнению Стоппарда, в его собственных пьесах нет ни "двуголосия", ни многоголосия. Как и в "Гамлете", в его произведениях звучит только один голос - голос самого автора, отсюда и единообразие языка пьес.

"М.Г. ...у вас так много персонажей говорят одинаково потому, что на самом деле это говорите вы...

Т.С. ...Я до сих пор не причисляю себя к тем авторам, которые тщательно выписывают характер каждого персонажа и стараются, чтобы каждый герой говорил своим голосом... я безжалостно принуждаю моих героев говорить то, что хочется сказать мне" [3, с.74].

Итак, герои Стоппарда, по его собственному мнению, говорят одним голосом, однако сам этот голос все же распадается как минимум на два - голос автора N1 и голос автора N2, противоречащий первому.

Действительно, можно говорить о монологичности диалога в "Розенкранце", если рассматривать отдельно стоппардовских персонажей - Розенкранца, Гильденстерна и первого актера (объяснение разделению персонажей на "стоппардовских" и "нестоппардовских" будет дано ниже). Роз и Гил просто сливаются в одно действующее лицо и, соответственно, один голос. И сами они, и остальные персонажи их не идентифицируют. Им противопоставлен первый актер, в результате чего возникает полемика, выражающая суть диалога с самим собой. Две точки зрения, сталкивающиеся в диалоге, - это, с одной стороны, неизбежность смертного исхода во всем и для всех (позиция первого актера), а с другой стороны, отказ человеческого сознания смириться с этим исходом при полном осознании его неизбежности (Роз - Гил):

Player So there's an end to that - it's commonplace: light goes with life, and in winter of your years the dark comes early...

Guil No... no... not for us, not like that. Dying is not romantic, and death is not a game which will soon be over... * [4, с.117].

Бахтинское "согласие" достигается само по себе с приходом смерти. Розенкранц и Гильденстерн мертвы, дискуссия исчерпана.

Вплетение в ткань одной пьесы контекста другой, безусловно, дает более широкую возможность трактовок, поскольку "...включенная в контекст чужая речь, как бы она ни была точно передана, всегда подвергается известным смысловым изменениям. Объемлющий чужое слово контекст создает диалогизующий фон, влияние которого может быть очень велико" [1, с.152]. Пересечение двух художественных, культурных и языковых миров (с одной стороны, шекспировский "Гамлет" рубежа 16 - 17 в., с другой стороны - "Розенкранц" Т.Стоппарда второй половины XXв.) углубляет достаточно "проговоренную" основную мысль Стоппарда. Гуманистический пафос трагедии Шекспира, искажения личности, осознающей бремя возложенной на нее ответственности ("The time is out of joint. O cursed spite // That ever I was born to set it right!"**), мучительная необходимость выбора и многие другие проблемы - все это "преломляется" в художественном замысле "Розенкранца", в главной идее пьесы. Умирают все: и Гамлет, и Розенкранц, и Гильденстерн - такова жизнь ("It is written"***). Тщетность всех попыток управлять своей судьбой показана на всех уровнях - в "снятом" возвышенном (Гамлет), в обыденном (Розенкранц и Гильденстерн). Экзистенциальная безысходность, бессмысленность как жизни, так и смерти в сочетании с идейным накалом и трагизмом пьесы Шекспира создают сложную, многоуровневую концепцию "Розенкранца".

При этом экзистенциальное начало превалирует над гуманистическим. Неслучайно, что все наиболее драматичные эпизоды шекспировской пьесы опущены, в то время как лейтмотив неизбежности смерти пронизывает все произведение, повторяясь вновь и вновь (цикличность - одна из характерных черт пьесы Стоппарда). Действие

* *Актер* ... И так все кончается – банальностью: свет светит, пока есть жизнь; но когда приходит зима твоих дней, темнеет рано.

Гильденстерн ... Нет, нет... это не для нас, это не так. Умирание не романтично, и смерть – это не игра, которая скоро кончится... [Здесь и далее цитаты из пьесы Т.Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" приводятся в пер. И.Бродского. – Л.З.]

** Век расшатался – и скверней всего,

Что я рожден восстановить его!

*** Это написано.

идет как бы по кругу, возвращаясь в одну и ту же точку - смерть. Герои, уходя, как им кажется, от неизбежности, стремятся к ней. Стоппардовская модель жизни перекликается с фолкнеровской: "Жизнь - это не движение, а однообразное повторение одних и тех же движений" [цит. по: 5, с. 11]. Жизнь Роза и Гила действительно "проживается" несколько раз: проговаривается в намеках ("I should concentrate on not losing your heads"* [4, с.58], "Do you ever think of yourself as actually dead, lying in a box with a lid on it?"** [4, с.62] и т.д.), проигрывается актерами в пантомиме, проживается самими героями. До самого финала Роз и Гил, не осознавая свою зависимость от того, что "написано", не понимают никакие, даже прямые намеки на исход истории.

Интересно, что один из первых прямых намеков (не считая, конечно, заглавия пьесы) как бы нечаянно слетает с уст самих героев. После первой наиболее полнокровной репрезентации отрывка из Шекспира, первого пребывания на "другой" художественно-языковой территории, Роз в ужасе раздражается потоком бессмыслицы:

Ros - over my step over my head body! - I tell you it's all stopping to a death, it's boding to a depth, stepping to a head, it's all heading to a dead stop*** [4, с.29].

На первый взгляд, абсурдная фраза, выдержанная в лучших традициях монолога Лакки в пьесе С.Беккета "В ожидании Годо" или "Лысой певицы" Э.Ионеско. Однако если рассмотреть эту загадку в духе Соссюра ("Анаграмму не следует определять как преднамеренную путаницу, лишенную полноты смысла, а как неопределяемую множественность..." [цит. по: 6, с.84]), то экзистенциальное восприятие мира в пьесе Стоппарда соединяется с постструктуралистским. Здесь можно упомянуть децентрализацию (в духе Ж.Дерриды) автором сюжетных моментов, заимствованных у Шекспира, включенность всего в единый текст ("It is written"****). "Проговаривание" собственной смерти до ее наступления, ее невольное предсказывание отража-

* "А я бы постарался не лишиться головы" [перевод мой. - Л.З.].

** Ты представляешь себя когда-нибудь мертвым, по-настоящему... в ящике и с крышкой сверху?

*** *Розенкранц* ... У меня ум за разум заходит, слышишь! В башке что-то застопорилось - точно намертво - какая-то мертвая точка - понял? И все это пахнет мертвечиной... [В пер. И.Бродского этот отрывок выдержан более логично и "правильно", чем в оригинале. - Л.З.].

**** Это написано.

ет положение Ж.Лакана: "Именно мир слов создает мир вещей" [цит. по: 6, с.84].

"Words, words. They're all we have to go on"* [4, с.32]. Мир пьесы логоцентричен, и слову отводится особая роль - неумело проговоренное, оно становится приговором говорящему: "He murdered us"** [4, с.47], - говорит Роз о Гамлете задолго до того, как это случится. Все остальное действие после панических "stopping to a death" - лишь кружение по спирали. Игра и жизнь смешиваются, и уже неважно, где реальность, а где театр - суть одна: "... We follow instructions - there is no choice involved"*** [4, с.73].

Независимо от того, "проигрывается" ли жизнь Роза и Гила или "проживается", языковое воплощение авторской концепции не меняется:

- после пантомимы, где умирают их двойники, Гил восклицает:

Guil (fear, derision) Actors! The mechanics of cheap melodrama! That isn't death!.. You die so many times... You can't act death**** [4, с.77];

- перед собственной смертью, наконец-то все поняв:

Guil (fear, vengeance, scorn) Your experience? - Actors!.. I'm talking about death - and you've never experienced that... That's death... You cannot act it***** [4, с.115,116].

И одинаковый аккорд на каждом витке спирали:

Guil ...death. It's just a man failing to reappear, that's all - now you see him, now you don't...***** [4, с.77].

А в промежутке между этими витками герои пытаются осознать то, к чему до сих пор обращались мимоходом:

We must be born with the intuition of mortality. Before we know the words for it, before we know that there are words, out we come, bloodied

*Слова, слова. Это все, на что мы можем рассчитывать.

** "Он нас прикончил" [перевод мой. - Л.З.]. Вариант Бродского звучит более обще и несколько сглаживает скрытую в подтексте функцию Гамлета по отношению к главным героям: "Он нас уделал".

*** Мы не выбираем: мы подчиняемся указаниям.

**** *Гильденстерн (страх, насмешка)*. Актеры! Механики дешевых мелодрам! Это не смерть!.. Вы умираете столько раз; как же вы рассчитываете, что они поверят в смерть подлинную?

***** *Гильденстерн (страх, мстительность, презрение)*. Ваш опыт - актеров!.. Я говорю о смерти - а этого опыта у вас нет - и этого не сыграешь... - и это - смерть.

***** *Гильденстерн* ...смерть состоит не в этом. Просто дело в том, что человек больше не появляется, и все - сейчас вы его видите, сейчас нет...

and squalling with the knowledge that for all the compasses in the world, there's only one direction, and time is its only measure*[4, с.64].

Если "в художньому творі ядро - це той відносно сталий ідейний зміст, що притягує/відштовхує множинність витлумачень", то кору художественного произведения составляют "формальні проявники художнього змісту - ...художня мова в усіх її сферах" [7, с.13]. Как было показано выше, ядро пьесы Стоппарда образует экзистенциальная концепция "нормальности" смерти и безысходности любой жизненной ситуации. Ее особое звучание достигается диалогическим сосуществованием двух авторских точек зрения на проблему идейного наполнения пьесы Стоппарда, а также логоцентричной структурой действия и модели мира в пьесе, что, безусловно, должно отразиться на художественном языке в произведении.

Собственно расслоение языкового материала в "Розенкранце" основано на взаимодействии двух языковых миров в одном: язык Шекспира постоянно соприкасается с языком Стоппарда, но не в виде дополнения одного к другому, а в теснейшем переплетении, взаимопроникновении. Интересно в этом плане изменение акцентов по отношению к главным героям. Когда они говорят языком Стоппарда, то чаще всего их обмен репликами составляет суть действия пьесы. Герои, как и полагается, занимают центральную позицию. В этих случаях можно проследить все отличительные стороны стоппардовского стиля (научообразные диспуты философского характера, усложненный язык, выражающий запутанные отвлеченные мысли, игра словами и т.д.), как, например, в следующем отрывке:

Guil ...Syllogism the second: one, probability is a factor which operates within natural forces. Two, probability is not operating as a factor. Three, we are now within un-, sub-, supernatural forces. Discuss** [4, с.7].

Когда же в язык Стоппарда вплетается шекспировский, то и речевые партии главных героев воспринимаются подчиненно, как и подобает речи второстепенных персонажей.

* ...мы, должно быть, рождаемся с предчувствием смерти. Прежде чем узнаем это слово, прежде чем узнаем, что существуют вообще слова, являясь на свет, окровавленные и визжащие, мы уже знаем, что для всех компасов на свете есть только одно направление, и время – мера его.

** *Гильденстерн* ...Силлогизм номер два: первое – вероятность есть фактор, оперирующий в сфере естественных сил. Второе – вероятность не оперирует как фактор. Вывод – мы во власти не-, противо- или сверхъестественных сил. Обсудим.

Однако герои при этом на периферию не смещаются. В пьесе достаточно часты случаи некоторого несоблюдения шекспировского порядка появления и ухода персонажей, обмена репликами. Сравним, например, акт 1 у Стоппарда и акт 2, сц.1 у Шекспира. В "Гамлете" Розенкранц и Гильденстерн покидают сцену, и входит Полоний; в пьесе Стоппарда Роз и Гил остаются на сцене [8, с.664; 4, с.28]. Или в акте 1 "Розенкранца" Гил адресует реплику "My honoured lord!" [4, с.44] Гамлету, в то время как в "Гамлете" она обращена к Полонию [8, с.666].

Таких случаев действительно много. Они оправданы системой персонажей пьесы Стоппарда: если Роз и Гил помещены в центр, а остальные герои "Гамлета", включая самого Принца Датского, отеснены на периферию, то так ли важно, будет ли, например, Офелия на сцене или за сценой - главное, что Роз и Гил не выходят из действия.

Два звучащих голоса - Шекспира и Стоппарда - сливаясь, создают особый языковой мир пьесы. Доминирующий голос Стоппарда вступает с шекспировским в тот самый "второй объемлющий несюжетный (не драматический) диалог", в котором Бахтин отказывает классической драме. Похоже, что в данном случае есть основания говорить о разноречии в драматическом произведении, т.к. вводимое в пьесу шекспировское слово звучит по отношению к доминирующему голосу Стоппарда, как *"чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций"*. К этой ситуации вполне приложимо и бахтинское определение "двуголосости": "...эти два голоса диалогически соотнесены, они как бы знают друг о друге и строятся в этом взаимном знании о себе, как бы друг с другом беседуют" [1, с.138].

Исходя из того, на каком "языке" говорят персонажи, их можно условно разделить на две группы - "шекспировские" (Гамлет, Клавдий, Гертруда, Полоний), говорящие только языком Шекспира, и "стоппардовские" (Роз, Гил, первый актер), переходящие с языка Шекспира на язык Стоппарда, как только со сцены сходят представители первой (условно говоря, "классической") группы.

Шекспир не просто цитируется Стоппардом, а творчески переосмысливается. Можно выделить следующие виды стоппардовского творческого отклика на язык Шекспира в "Розенкранце":

- модернизация архаичных форм и "поэтических" сокращений:

в "Гамлете"	в "Розенкранце"
o'er	over
mine lord	my lord
Th'ambassadors	the ambassadors

and holds her hard, then he goes to the length of his arm, and with his other hand over his brow, falls to such perusal of her face as he would draw it... At last, with a little shaking of his arm, and thrice his head waving up and down, he raises a sigh so piteous and profound that it does seem to shatter all his bulk and end his being. That done he lets her go, and with his head over his shoulder turned, **he goes out backwards without taking his eyes off her...she runs off in the opposite direction*** [4, с.26] [выделено автором. - Л.3].

б) опосредованный:

Шекспировские реплики звучат из уст "неожиданных" героев, вне шекспировского действия и интерьера:

Player Why, we grow rusty... ** [4, с.13] (ср. с актом 2, сц.2 "Гамлет", разговор Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном об актерях:

Hamlet Do they grow rusty?***).

Или чуть дальше:

Player... A nest of children.... Juvenile companies, they are the fashion [4, с.15] (парадоксальная передача исходной реплики Розенкранца в разговоре с Гамлетом:

Rosencrantz... But there is, sir, an eyrie of children, little eyases... These are now the fashion**** [8, с.667]).

в) сюжетный:

* И.Бродский в этом отрывке не придерживается перевода М.Лозинского, а дает собственный, в результате чего ремарка начинает звучать как парафраз Шекспира, в то время как у Стоппарда – практически *дословная* цитата.

Офелия, очевидно шила: в руках у нее какое-то рукоделие. В этой сцене они оба молчат. Гамлет, без шляпы, камзол его распахнут, чулки без подвязок спадают на щиколотки, он бледен как полотно, колени его дрожат. С печальным выражением лица он берет Офелию за плечо и крепко его сжимает, потом отстраняет ее от себя на расстояние вытянутой руки и, прижимая другую руку к своему лбу, вперяется взглядом в ее лицо, как бы желая запомнить его навсегда. Затем, махнув рукой и трижды кивнув головой – самому себе, - он поднимает взор, исполненный такой печали и глубины, как будто все его существо потрясено и сейчас он умрет. После чего он, наконец, выпускает ее и *движется к выходу, не спуская с нее глаз... Офелия убегает в противоположную сторону* [выделено автором. - Л.3].

** **Актер** Видите ли; мы, так сказать, ржавели...

*** **Гамлет** Или они начали ржаветь?

**** **Актер** Выводок детей, придерживающихся городской традиции. Малолетние труппы, они сейчас в моде [перевод мой. - Л. 3].

Розенкранц ...Но там имеется выводок детей, маленьких соколят... Сейчас они в моде.

Сюжет "Гамлета" перефразируется бесчисленное количество раз:

- многочисленное обращение к словам Клавдия и Гертруды, например:

Since not the exterior nor the inward man || Resembles that it was*
(Акт 2, сц.1)

и

...he's changed... The exterior and inward man fails to resemble;
He's not himself**;

- разыгрывание сюжета самими героями (ключевая фраза - слова Клавдия о цели их пребывания в Эльсноре: "...glean what afflicts him"***):

Ros How are you?

Guil Afflicted!

Ros Really? In what way?

Guil Transformed.

Ros Inside or out?

Guil Both.

Ros I see. (Pause) Not much new there.

Guil Go into details. Delve. Probe the background, establish the situation [4, с.40].

Розенкранц Как поживаете?

Гильденстерн Помешался.

Розенкранц Действительно? Каким образом?

Гильденстерн Я изменился.

Розенкранц Внутри или снаружи?

Гильденстерн И - и.

Розенкранц Понятно. (Пауза) Не так уж ново.

Гильденстерн Переходи к деталям. Копни. Разнюхай подоплеку.
- передача целых отрывков и сюжетных линий из Шекспира современным английским языком, например:

Ros To sum up: your father, whom you love, dies, you are his heir, you come back to find, that hardly was the corpse cold before his younger brother popped on to his throne and into his sheets, thereby offending both legal and natural practice. Now why exactly are you behaving in this

* ...и внутренний и внешний человек // Не сходен с прежним...

** ...он изменился... Внутренне и внешне и больше не напоминает; Совершенно другой человек.

*** ...узнать, чем он подавлен.

extraordinary manner?* [4, с.42].

Ros ...He's depressed!.. Denmark's a prison and he'd rather live in a nutshell; some shadow-play about the nature of ambition, which never got down to cases, and finally one direct question which might have led somewhere, and led in fact to his illuminating claim to tell a hawk from a handsaw**[4, с.48].

Последняя цитата, кстати, отражает типично постмодернистское художественное сознание: "...a more or less fair description..., as well as being a joke about the linguistic difficulty of Shakespeare for today's audiences"***[9, с.52].

- театр в театре: актеры проигрывают всю пьесу перед Розом и Гилом от начала до конца, включая даже то, что непосредственно не относится к действию "Гамлета", а произошло до завязки или за сценой (акт 2).

Шекспировский язык, помещенный в пространство языка Стоппарда, привносит не только монологично-шекспировское начало. Чужой язык позволяет раздвинуть границы художественного мира Стоппарда, расширяя и углубляя то, что можно определить бахтинским понятием "авторские интенции".

Диалог художественных миров, культур и мировоззрений в пьесе Стоппарда дает основания рассматривать "Розенкранца" как ответную реплику "некоторого диалога, стиль которой определяется взаимоотношением ее с другими репликами этого диалога (в целом беседы)..." [1, с.87]. По мнению Ю.Кристовой, "...любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста" [10, с.99], но в "Розенкран-

* **Розенкранц** Подведем итоги. Ваш отец, которого вы любите, умирает. Вы наследник престола. Вы возвращаетесь, чтоб увидеть, что его тело еще не остыло, а младший брат уже забрался на его трон и в его простыни. Оскорбляя физические и нравственные законы. Одновременно. Но почему вы все-таки ведете себя столь странным образом?

** **Розенкранц** ...он подавлен!... Дания – тюрьма, и он предпочел бы жить в ореховой скорлупе. Честолюбие и нежелание мириться с фактами. А единственный прямой вопрос, который мог привести к чему-нибудь стоящему, привел всего лишь к этому ослепительному откровению, что он может отличить сокола от цапли.

*** ...более-менее точное описание, но в то же время и шутка над тем, какую трудность представляет Шекспир для современной аудитории с лингвистической точки зрения.

це" наиболее интересно то, что пьеса не только впитала в себя сразу два произведения, но и ответила на них: "Two of the world's best-known plays, Hamlet and Waiting for Godot, lay obviously behind Rosencrantz"* [9, с.21]. Добавим к этому, что посредством поэтики пьесы Беккета "В ожидании Годо" Шекспир как бы вступает в художественную коммуникацию со всем театром абсурда, причем на художественно-языковой территории Стоппарда.

Своеобразие этой интертекстуальной беседы заключается в том, что пьесы, тексты которых стали начальными репликами диалога, друг с другом напрямую не связаны. Именно пьеса Стоппарда вовлекает в непосредственный диалог Шекспира и Беккета, сравнивая и противопоставляя их в парадоксальном единстве.

Отрывки из "Гамлета" сменяются словесным потоком в духе Беккета и Ионеско или типично беккетовским "диалогом глухих". Коммуникативная цель таких пассажей стерта, а результат очевиден: "убийство времени" и в конечном итоге - самоубийство.

Ros Shouldn't we do something constructive?

Guil What did you have in mind?..

Ros We could go.

Guil Where?

Ros After him.

Guil Why? They've got us placed now...

[4, с.32]

Розенкранц Может надо что-нибудь сделать? Что-нибудь конструктивное? А?

Гильденстерн Что?

Розенкранц Может, сходить?

Гильденстерн Куда?

Розенкранц За ним.

Гильденстерн Зачем? Сами нас найдут.

Сравним этот разговор с отрывком из пьесы "В ожидании Годо" С.Беккета:

Vladimir That passed the time.

Estragon It would have passed in any case.

Vladimir Yes, but not so rapidly. [Pause.]

Estragon What do we do now?

* Две самые известные в мире пьесы - "Гамлет" и "В ожидании Годо", несомненно, лежат в основе "Розенкранца".

Vladimir I don't know.

Estragon Let's go.

Vladimir We can't.

Estragon Why not?

Vladimir We're waiting for Godot

[11, с.46 - 47].

Владимир Вот как-то и время прошло.

Эстрагон Оно бы и так прошло.

Владимир Да. Но не так быстро.

Пауза.

Эстрагон А что мы теперь будем делать?

Владимир Не знаю.

Эстрагон Давай уйдем.

Владимир Нельзя.

Эстрагон Почему?

Владимир Мы ждем Годо. (Здесь и далее цитаты из пьесы Беккета "В ожидании Годо" приводятся в переводе М.Богословской.)

Та же пара безликих героев, не способных к действию, парализованных вынужденным ожиданием, застывших, как мошки в янтаре, в данном временном отрезке. Диалоги выдержаны в схожем стиле "перебрасывания" краткими репликами, создающими определенный ритмический рисунок. Как правило, игра слов является одним из элементов этой пикировки:

Estragon What exactly did we ask him for?

Vladimir Were you ~~not~~ there?

Estragon I can't have been listening.

Vladimir Oh...nothing very definite.

Estragon A kind of prayer.

Vladimir Precisely.

Estragon A vague supplication.

Vladimir Exactly.

Estragon And what did he reply?

Vladimir That he'd see.

Estragon That he couldn't promise anything.

Vladimir That he'd have to think it over.

Estragon In the quiet of his home.

Vladimir Consult his family.

Estragon His friends.

Vladimir His agents.

Estragon His correspondents.

Vladimir His books.

Estragon His bank account.

Vladimir Before taking a decision.

Estragon It's the normal thing.

Vladimir Is it not?

Estragon I think it is.

Vladimir I think so too [11, с.19-20].

Эстрагон А что мы, собственно, у него просили?

Владимир Разве ты не был там?

Эстрагон Я пропустил мимо ушей.

Владимир Ну, ничего такого определенного.

Эстрагон Просто такая мольба?

Владимир Вот именно.

Эстрагон Туманная просьба.

Владимир... Пожалуй.

Эстрагон А что он ответил?

Владимир Что он посмотрит.

Эстрагон Что он ничего не может обещать?

Владимир Что ему надо подумать.

Эстрагон На свежую голову.

Владимир Посоветоваться со своими домашними.

Эстрагон С друзьями.

Владимир С уполномоченными.

Эстрагон С корреспондентами.

Владимир С приходными книгами.

Эстрагон С текущим счетом.

Владимир Прежде чем что-нибудь решить.

Эстрагон Это естественно.

Владимир Не правда ли?

Эстрагон Так мне кажется.

Владимир Мне тоже.

По мнению А.Елистратовой, у Беккета "обмен репликами... чаще всего тавтологичен: к одному слову подбираются аналогии, пока весь запас не будет исчерпан и диалог не замкнется, вернувшись к исходной точке круга" [12, с.164].

К этому беккетовскому приему Стоппард прибегает как на своей собственной художественно-языковой территории, так и при передаче шекспировского текста. Проиллюстрируем оба случая использования

беккетовской техники в "Розенкранце":

Guil Now mind your tongue, or we'll have it out and throw the rest of you away, like a nightingale at a Roman feast.

Ros Took the very words out of my mouth.

Guil You'd be lost for words.

Ros You'd be tongue-tied.

Guil Like a mute in a monologue.

Ros Like a nightingale at a Roman feast.

Guil Your diction will go to pieces.

Ros Your lines will be cut.

Guil To dumbshows.

Ros And dramatic pauses.

Guil You'll never find your tongue.

Ros Lick your lips.

Guil Taste your tears.

Ros Your breakfast.

Guil You won't know the difference.

Ros There won't be any.

Guil We'll take the very words out of your mouth.

Ros So you've caught on.

Guil So you've caught up [4, с.54].

Гильденстерн Попридержи язык, не то мы его у тебя вырвем - и вообще выпотрошим, как соловья на римском пиршестве.

Розенкранц Украл у меня изо рта.

Гильденстерн И слова уже не понадобятся.

Розенкранц Начнешь заикаться.

Гильденстерн Как немой в монологе.

Розенкранц Как соловей на римском пиршестве.

Гильденстерн Реплики укоротятся.

Розенкранц Исчезнет артикуляция.

Гильденстерн Останется жестикуляция.

Розенкранц И драматическая пауза.

Гильденстерн Язык уже ничего не сможет.

Розенкранц Облизать губы.

Гильденстерн И ощутить привкус слез.

Розенкранц Или - завтрака.

Гильденстерн Не почувствует разницу.

Розенкранц Ее и не будет.

Гильденстерн Слова не понадобятся.

Розенкранц Догонять будет незачем.

Гильденстерн Значит, ты догнал нас.

И пример "пересказывания" шекспировского сюжета в беккетовском стиле:

Ros Let me get it straight. Your father was king. You were his only son. Your father dies. You are of age. Your uncle becomes king.

Guil Yes.

Ros Unorthodox.

Guil Undid me.

Ros Undeniable. Where were you?

Guil In Germany.

Ros Usurpation, then.

Guil He slipped in.

Ros Which reminds me.

Guil Well, it would.

Ros I don't want to be personal.

Guil It's common knowledge.

Ros Your mother's marriage.

Guil He slipped in.

Beat.

Ros (lugubriously) His body was still warm.

Guil So was hers.

Ros Extraordinary.

Guil Indecent.

Ros Hasty.

Guil Suspicious.

Ros It makes you think.

Guil Don't think I haven't thought of it.

Ros And with her husband's brother.

Guil They were close.

Ros She went to him -

Guil - Too close -

Ros - for comfort.

Guil It looks bad.

Ros It adds up.

Guil Incest to adultery [4, с.42].

Розенкранц Позвольте мне напрямик. Ваш отец был королем. Вы - единственный сын. Ваш отец умирает. Вы - совершеннолетний. Ваш дядюшка становится королем.

Гильденстерн Точно.

Розенкранц Необычно.

Гильденсерн Более чем.

Розенкранц Именно. Где вы были в это время?

Гильденстерн В Германии.

Розенкранц Значит - узурпация?

Гильденстерн Он просочился.

Розенкранц Это напоминает -

Гильденстерн Естественно.

Розенкранц Не хотелось бы быть неделикатным, но...

Гильденстерн Это общеизвестно.

Розенкранц Брак вашей матушки...

Гильденстерн Он просочился.

Шаги.

Розенкранц (потупясь) Его тело было еще теплым.

Гильденстерн Ее тоже.

Розенкранц Необычайно.

Гильденстерн Непочтенно.

Розенкранц Поспешно.

Гильденстерн Подозрительно.

Розенкранц Заставляет задуматься.

Гильденстерн Не думайте, что я не задумывался.

Розенкранц И это с братом мужа.

Гильденстерн Близкий родственник.

Розенкранц Она пошла к нему -

Гильденстерн Слишком близкий.

Розенкранц За утешением.

Гильденстерн Скверная история.

Розенкранц Похоже.

Гильденстерн Кровосмешение и адюльтер.

Есть в пьесе Стоппарда много других точек соприкосновения с Беккетом: игры, комические сценки (сценка со шляпами - "В ожидании Годо"; Розенкранц и Гильденстерн, ищущие Гамлета по приказу Клавдия в "Розенкранце"), мотив слепоты и беспомощности, рефрены, повторяющиеся через определенные интервалы, например:

Estragon What do we do now?

Vladimir I don't know.

Estragon Let's go.

Vladimir We can't.

Estragon Why not?

Vladimir We're waiting for Godot.

Эстрагон А что мы теперь будем делать?

Владимир Не знаю.

Эстрагон Давай уйдем.

Владимир Нельзя.

Эстрагон Почему?

Владимир Мы ждем Годо.

И у Стоппарда - We were summoned; a messenger (За нами послали; гонец) - постоянное возвращение разговора к Гамлету, к тому, что приковывает их к этому месту и времени:

Guil Is he there?

Ros Yes.

Guil What's he doing?

Ros Talking.

Guil To himself?

Гильденстерн Он там?

Розенкранц Да.

Гильденстерн Что делает?

Розенкранц Разговаривает.

Гильденстерн Сам с собой?

Интересно, что переключка с Беккетом осуществляется даже на уровне авторских ремарок, например: "*resumes the struggle* - though the theatre audience never sees this stage direction, and here it simply refers to Alfred's movement, the words come from the very first lines of *Waiting for Godot*, where they mean the decision to continue with life itself" * [9, с.48].

Имеется в виду начало пьесы Беккета:

Estragon ... Nothing to be done.

Vladimir ... I'm beginning to come round to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying, Vladimir, be reasonable, you haven't yet tried everything. And I resumed the struggle** [11, с.11].

* ...прилагая усилия – хотя театральные зрители не видят авторских ремарок, и здесь слова относятся к движениям Альфреда, взяты они из самых первых строк "В ожидании Годо", где подразумевали решение продолжать жить.

** **Эстрагон** ... Ничего не поделаешь.

Владимир ... Я начинаю склоняться к тому же мнению. Всю жизнь я пытался не поддаваться этому, говорил себе, будь рассудителен, Владимир, ты же ведь еще не все испробовал. И снова прилагал усилия.

Однако во всех приведенных выше примерах видно соприкосновение между Беккетом и Стоппардом, а Шекспир вовлечен в диалог лишь постольку, поскольку в действии участвуют созданные им персонажи. В то же время в тексте "Розенкранца" можно найти и другие виды полилогических отношений "Шекспир - Беккет - Стоппард". Нередки в "Розенкранце" случаи шекспировских реминисценций в типично беккетовском диалоге:

(разговор об игре в вопросы)

Ros ... Where is it going to end?

Guil That's the question.

Ros It's all questions** [4, с. 35].

(ср. "To be or not to be; that is the question...").

Структура усложняется, когда в разговор вовлекаются все три драматурга, образуя своеобразный полилог:

Player The old man thinks he's in love with his daughter.

Ros (appalled) Good God! We're out of our depth here.

Player No, no, no - he hasn't got a daughter - the old man thinks he's in love with his daughter.

Ros The old man is?

Player Hamlet, in love with the old man's daughter, the old man thinks** [4, с.61].

В этом отрывке обыгрывается шекспировская сюжетная линия в духе беккетовского диалога непонимания плюс характерный для Стоппарда каламбур (реализация двух значений одного и того же слова). Out of depth, согласно "Longman Dictionary of Contemporary English", может означать:

a) in water - that is deeper than one's height;

b) beyond one's ability to understand*** [13, с.275].

* **Розенкранц** ... Чем все это кончится?

Гильденстерн Вот вопрос.

Розенкранц Вопрос вопросов.

** **Актер** Старик считает, что он влюбился в дочку.

Розенкранц (пораженный) О боже, это свыше моего разумения.

Актер Нет, нет - у него нет дочки - старик считает, что он влюбился в его дочку.

Розенкранц Старик?

Актер Гамлет. Влюбился в дочку старика. Старик так думает.

*** а) в воде - глубже чьего-либо роста;

б) вне чьего-либо понимания [перевод мой. - Л.З.].

Оба значения срабатывают в данном контексте, включая художественные миры трех авторов в ситуацию полилога. Более того, каламбур приобретает более широкое значение, поскольку может быть отнесен и к трагедии Офелии. Итак, характерная для Стоппарда игра словами, шекспировские реминисценции и диалог в абсурдистском стиле сплелись в этом отрывке в единое целое.

Подводя итог всему сказанному выше, можно сделать следующие выводы:

1) пьесы У.Шекспира "Гамлет" и Т.Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" представляют собой два типа художественной организации драматического произведения: монологический и диалогический соответственно;

2) диалогические отношения в пьесе "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" прослеживаются:

- на аксиологическом уровне: автокоммуникация (два типа оценки мироздания, данность и желаемое), выраженная в оппозиции "Розенкранц и Гильденстерн - актер"; полемика концепций Шекспира и Стоппарда (мировоззрение эпохи Возрождения и конца XX в.);

- на уровне естественного языка: диалогическое соотношение языка Стоппарда и языка Шекспира; внутриязыковой диалогизм, характерный для Стоппарда, выдержанный в духе шекспировских каламбуров;

- в ситуации интертекстуального полилога: сложное переплетение и взаимопроникновение трех пьес - "Гамлет" У.Шекспира, "В ожидании Годо" С.Беккета и "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" Т.Стоппарда.

Цитированная литература

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М., 1970.
3. Гассоу М. Из книги "Беседы со Стоппардом" // Иностранная литература. - 2000. - №12.
4. Stoppard T. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. - L., 1999.
5. Дюшен И. Театр парадокса (предисловие) // Театр парадокса. - М., 1991.
6. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. - М., 1998.

7. Ткаченко А. Між хаосом і космосом, або У передчутті нео-структуралізму // Слово і час. - 2000. - №2.
8. Shakespeare W. The Complete Works. - Oxford, 1988.
9. Hunter J. Tom Stoppard. - L., N.Y., 2000.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман // Вестник Моск. ун-та. - Серия 9. Филология, №1. - 1995.
11. Beckett S. The Complete Dramatic Works. - L., 1990.
12. Елистратова А. Трагикомедия Беккета "В ожидании Годо" // Иностранная литература. - 1966. - №10.
13. Словарь современного английского языка: В 2т. - М., 1992. - А-Л. - Т.1.

Анотація

Метою цієї статті є порівняльний аналіз діалогу в п'єсах У.Шекспіра "Гамлет" та Т.Стоппарда "Розенкранц та Гільденстерн мертві", які утворюють монологічний та діалогічний шаблї художньої організації драматичного твору відповідно.

Annotation

The aim of this article is comparative analysis of the dialogue in "Hamlet" by W. Shakespeare and "Rosencratz and Guildenstern Are Dead" by T. Stoppard that make up monological and dialogical levels of artistic arrangement of a dramatic work correspondently.

Стаття надійшла до редакції 14.02.02

Стаття поступила в редакцію 14.02.02

РАЗДЕЛ 3. МЕТОДИКА

УДК 82.0

Оліфіренко В.В.

ПІДРУЧНИКИ З УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА АМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТИНЕНТІ (10 - 60-І РОКИ ХХ СТ.)

Історія української діаспори і, зокрема, її освіти - багатоаспектне суспільно-культурне і політичне явище, в якому історія української школи і викладання в ній одного з провідних українознавчих предметів - української літератури - посідає в процесі культурного виживання й збереження української ідентичності надзвичайно важливе місце.

Історія створення читанок і підручників за межами України - важлива сторінка української педагогіки і методики літератури, цінний досвід для укладання нових навчальних книжок з рідної літератури у метрополії і в діаспорі. Дослідження цих досягнень є актуальним завданням сьогоденної української педагогічної і філологічної науки.

Західна українська діаспора (західні країни Європи, Америки та Австралія) зробила надзвичайно багато для збереження і розвитку національної культури.

Високий рівень політичної і культурної активності української спільноти в західному світі обумовлений кількома важливими факторами, зокрема тим, що в другій половині 40-х років за межами батьківщини опинились сотні тисяч свідомих українців, які брали активну участь у боротьбі за незалежність України. Цьому другому ісходу українців дав образну й емоційно забарвлену характеристику відомий письменник Улас Самчук у своєму публіцистичному дослідженні життя українських громад у західному світі "Слідами піонерів Америки" (1980). Про переселенців із Західної України після закінчення 2-ї світової письменник писав:

"Все, що було витворено десятиліттями відродження від року 1848-го, культурної, політичної і господарської самобутності, покоління вихованців "просвіти", "Сільського Господаря", народних кооперативів, "Рідної школи", Пласту, політичних партій, сотні тисяч інтелігенції перестали існувати. Політики, церковні діячі, спеціалісти, поети, письменники, виховники, редактори, маси активних, фахових, освічених людей залишили землю предків. Як також члени легальних і нелегальних військових формацій - Карпатська січ, УПА, вояки Боровця-Бульби, Галицької дивізії... Все, що думало і діяло боротьбою, спротивом,

нескоримістю, все це відійшло до західного світу, спочатку Європи, а згодом за океан на всі континенти з перевагою Америки" [1, с.45].

Прагнення українців зберігати свою ідентичність в умовах життя у західному світі часто виносить на обговорення широкої української громадськості. Так, характерними в цьому плані є оцінки української спільноти у праці Романа Ільницького "Призначення українців в Америці" [див.: 2], виданій у середині 60-х років ХХ ст. Автор простежує основні існуючі на той час концепції громадського життя українців у Сполучених Штатах Америки і Канаді, які були вироблені українською громадою, і пропонує свою. Ця праця була підготовлена як рекомендації для Українського Конгресового Комітету Америки щодо керівництва соціально-культурним життям українських громад. Вона кілька років після свого виходу у світ активно обговорювалась українською громадськістю Америки і Канади [див.: 3].

Розкриті автором домінуючі погляди на призначення українства за межами України можна звести до трьох позицій: це - 1) українська діаспора прийшла на Захід на короткий час. Якщо не за рік, два або й десять всі українці повернуться в Україну для побудови там нової незалежної держави, нового демократичного і національно свідомого життя; 2) українці приречені на асиміляцію, і вони найближчим часом повинні розчинитись в англломовному світі Америки; і, нарешті, 3) третя концепція виростає з таких міркувань: "Ми відверто кажемо, що в політичному сенсі хочемо стати повноцінними американцями і канадійцями, але так само відверто заявляємо, що хочемо бути американцями і канадійцями з українськими традиціями і з українською культурою" [2, с.13].

У педагогічному аспекті цієї концепції розвитку української громади викликає увагу виховний ідеал українця. Він, зокрема, містить у собі такі положення:

"1) Будь добрим американцем: зберігай, продовжуй і збагачуй традиції своїх предків на цій землі. Пам'ятай, що ти є в шляхетнім змагу з англійцями, айришами, євреями, поляками і іншими етнічними групами за духове обличчя і матеріальну могутність американської нації.

2) Пам'ятай, що нація, з якої ти походиш, бореться за своє національне і соціальне визволення і що вона чекає на твою допомогу.

3) Сприяй розвитку української науки, літератури і мистецтва. Їх високий рівень буде найкращим вкладом українського духу в американську культуру.

4) Плекай українські традиції, звичаї й обичаї, українську мову, читай українську пресу і українські книжки, будь членом українських

клубів і товариств. Будь характерним членом американської нації й української Громади" [4, с. 13-14].

Хоча пропонувався погляд на життя діаспори не мав ваги державного документа, його зміст відображав основні прагнення українства у вільному світі щодо виховання підростаючого покоління, став частиною освітніх запитів і вимог зарубіжної української громади щодо своїх наступних поколінь. Ці ідеї прямо чи опосередковано, поруч з іншими, втілювались у навчальний процес, зокрема в підручники. Певне вираження поруч з педагогічно-виховними та літературними знаннями й вміннями вони мали в читанках і підручниках з літератури, впливали на світогляд школярів, їхню загальну поведінку в школі і вдома.

На розвиток українського шкільництва 20-60-х років ХХ ст. впливали специфічні стосунки зарубіжного українства з метрополією - батьківщиною: з одного боку, навчання спрямовувалось на плекання народних традицій, на збереження у нових поколіннях історичної пам'яті про минуле України, на виховання підростаючого покоління на подвигах кращих синів народу, з другого - існувало неприйняття зарубіжним українством пануючої в Україні протягом десятиріч комуністичної ідеології та підпорядкованих їй освіти і культурі.

У минулі десятиліття (20-80-і роки ХХ ст.) влада в Україні наклала табу на досягнення зарубіжного українства у сфері культури і освіти. Українська книжка та й будь-які мистецькі цінності з-за кордону заборонялись для використання в Україні, а їх власники піддавались репресіям. Образно говорячи, Україна стала для зарубіжного українства злою мачухою. Отже, виникла непереборна колізія: Україна - ненька і Україна - ненависницька сила водночас. Українська педагогічна і методична думки в західному зарубіжжі довгий час існували без зв'язків з метрополією, що в цілому має негативне значення перш за все для повноти розвитку педагогіки в Україні.

Спираючись виключно на власну ініціативу, використовуючи сприятливі демократичні умови існування у країнах поселення, українці змогли створити і розвинути за рубезем власну школу та забезпечити її навчальними книжками високого науково-методичного рівня. Українська література стала провідним предметом вивчення в школах українознавства, бо саме вона всебічно єднала українську діаспору з батьківщиною, давала потужний заряд до виживання в умовах зарубіжжя.

Зміст навчальної книжки з літератури постійно вдосконалювався і розвивався в різних напрямках методики укладання підручників і посібників. Якщо в перші десятиліття ХХ ст. підручники для навчання

українських дітей завозились із Галичини, а з 1917 використовувались і видані міністерствами освіти УНР, то згодом виникла гостра необхідність створення власних читанок і навчальних книжок, які б повніше враховували специфіку життя українства в західному зарубіжжі та рівень національної свідомості українців.

Перші переселенці до західного світу (Америци) не мали можливості з різних причин видавати для українських дітей власні підручники. Дорослі послуговувались у перші роки еміграції книжками з батьківщини, де в Галичині процес їхнього видання був добре налагоджений. Ось який перелік книжок для читання вихідцям з України виявив один з перших дослідників історії українських поселень в Америці Ю.Бачинський: "Сіменович, вибираючись до Сполучених Штатів, повіз із собою книжечки львівської "Просвіти" і видруковані до того часу томи "Історичної Бібліотеки", видаваної Олександром Барвінським, і до курсів для неписьменних "Підручник до легкого і скорого виучення читати і писати молодих і старих", враз із потрібними до того приборами укладу народного вчителя М.Костянтиновича, а для хорів, які також задумав закладати між іммігрантами, збірник українських квартетів "Кобзар" (виданий у Львові 1884 р.), випущені до того часу випуски "Бібліотеки музикальної" (видаваної у той час кількома учнями львівської академічної гімназії) й інші квартети, які кружляли в той час у відписах між тодішньою українською громадою" [4, с.234].

Що ж до навчальної книжки для дітей, зокрема читанок, то їх також у перші десятиліття еміграції до Америки привозили з Галичини.

Так, у Бразилії на початку ХХ ст. використовувались такі букварі та читанки, видані в "старому світі":

Перший клас: Буквар А.Крушельницького,

Другий клас: Друга Читанка А. Крушельницького,

Третій клас: Третя Читанка А.Крушельницького,

Четвертий клас: Третя Читанка С.Черкасенка.

Інші українознавчі предмети вивчали за підручниками І.Крип'якевича (історія), Рудницького (географія), Бер Поля (природознавство) [5, с.170].

Та незабаром, у нових географічних і суспільних умовах Америки, куди потрапили українські переселенці, підручники з рідного краю вже не могли задовольняти українських дітей і їхніх батьків.

Так, наприклад, В.Зінько у своїй насиченій багатьма документальними фактами монографії "Рідна школа у Бразилії", у матеріалі про історію створення українських букварів-читанок у Бразилії на початку ХХ ст. зазначає: "...що галицькі посібники не надаються до

вжитку в Бразилії... Тут нема берези, дуба тощо" [5, с.171].

Аналогічною була ситуація і в США, де "наука відбувається на старокрайових підручниках" і незвичайно применшує у дітей поступ у науці. Діти раз-по-раз попадають на слова, котрих не розуміють і які годі їм як слід втовкмачити, бо речей, які поодинокі слова означають, вони ніколи не бачать, приміром, "село" або назви знарядь рільного господарства, яких дитина міського фабричного або копальняного робітника ніколи не бачила" [4, с.253].

Закономірно, що така мовна ситуація стала поштовхом до підготовки оригінальних навчальних книжок, які б враховували особливості оточуючого світу.

Також варто мати на увазі, що пізніше, вже в 40-і роки ХХ ст., зміст підручників літератури ні з Галичини, ні з Радянської України (це вже був один край з державною орієнтацією на комуністичні цінності) не могли задовольняти потреб українських школярів у західній діаспорі з причини різних ідеологічних спрямувань у вихованні і навчанні. Радянський патріотизм та ідеали вільної незалежної України не могли бути поєднаними в підручнику з української літератури для українських дітей у вільному світі.

Характерними для українського шкільництва в країнах західної півкулі після другої світової війни (Канада, США, Бразилія, Аргентина, країни Західної Європи, Австралія та ін.) стали спільні науково-методичні принципи і підходи при організації навчально-виховного процесу та при створенні підручників і посібників українознавчого змісту.

Так, в одному з перших післявоєнних підручників з літератури у західному світі "Українська читанка для VI-ї класи народних шкіл" [див.: 6], надрукованої в Зальцбургу (Австрія) у видавництві Петра Волиняка "Нові Дні" для навчання українських дітей, що знаходились з батьками у таборах для переміщених осіб. Вона містила твори літературного і публіцистичного характеру, які знайомили дітей з культурою, історією, народними звичаями українців, а також розповідали про життєві шляхи видатних українських письменників І. Котляревського, Т.Шевченка, І.Франка, П.Куліша, Б.Грінченка.

Підручник продовжував галицькі традиції підручникотворення: основним принципом добору творів для вивчення була патріотична спрямованість пропонованого для вивчення матеріалу, прагнення укладача представити, крім класиків, широке коло талановитих українських письменників, зокрема таких, як Я.Головацький, С.Воробкевич, О.Олесь, В.Самійленко, В.Барагура, Б.-І.Антонич, С.Черкасенко, М.Чернявсь-

кий, Б.Лепкий, А.Крушельницький, М.Філянський, Р.Завадович та ін.

Включено до читанки твори іноземних письменників Г.Х.Андерсена, братів Грімм, Едмонд де - Амічес та ін., що свідчило про стару підручникотворчу традицію у Галичині ще в середині XIX ст. До кожного поданого для вивчення тексту подається методичний апарат: запитання до прочитаного. А також твори релігійного змісту, зокрема молитва Мир.-Петрова "Добрий Боже", вірш М.Колодяжинської "Христос воскрес".

Слід відзначити повну відсутність у підручнику творів радянських письменників.

Часто підручники з літератури, укладені в одній країні, застосовуються для навчання українських дітей в інших. Так, наприклад, читанки педагога Марії Дейко з Австралії (видані в Англії) активно використовуються як у самій Австралії, так і в США і Канаді. Один із активних авторів і видавців ряду читанок і підручників з літератури в Канаді, П.Волиняк, вважав необхідним знайомити українських дітей з основами рідної мови, з кращими творами української літератури, історією, фольклором, частково з географією, власне з українознавством.

Зокрема, про навчально-виховні засади своєї читанки для 3 класу "Київ" для вчителів-словесників і батьків він писав: "Укладаючи цю читанку, я ставив такі завдання: 1. доступність текстів для дітей, 2. різноманітність тематики, щоб дати найбільшу кількість слів, 3. різноманітність авторів - від клясиків до сучасних письменників з України і з еміграції, 4. територіяльна різноманітність тем, щоб дати дитині уяву не про якусь одну частину України, а про її цілість. Тут я свідомо наголошую матеріяли з східної України (Донбас) і півдня її (Крим, Озівське море), ураховуючи, що з цими частинами України не обізнані не тільки учні, а й багато еміграційних вчителів" [7, с.109].

Щодо ідеологічних засад своїх навчальних книжок, то про них П.Волиняк, зокрема, повідомляв вчителям і батькам наступне: "Обов'язок учителя провести з учнями відповідну розмову і використати назву, скажемо, Сталіне, Ворошиловград чи Кіровоград - для проти більшовицької і проти російської пропаганди" [7, с.109].

Протягом десятиліть, після другої світової війни, в західному українському зарубіжжі сформувалося ряд шанованих авторів підручників з літератури для середньої школи, найбільш відомими стали педагоги І.Боднарчук, М.Дейко, П.Волиняк, К.Кисілевський, В.Радзикович, М.Овчаренко, Д.Нитченко, Є.Федоренко, С.Гаєвська, Ю.Любінецький та ін. Їхні підручники десятками років вивчаються українськими дітьми в США, Канаді, Бразилії, Аргентині, в країнах

Західної Європи та Австралії.

Основними центрами видань підручників для українських дітей стали Філадельфія, Нью-Йорк, Бавнд-Брук (США), Торонто (Канада) та інші міста, де утворились розвинені українські науково-методичні центри.

Аналіз найбільш поширених у західній діаспорі підручників 50-60-х рр., рекомендованих Шкільною Радою у Нью-Йорку, свідчить, що до змісту навчальної книжки з читання в початкових класах [див.: 8], з літератури для середніх [див.: 9] і старших класів [див.: 10], до хрестоматій [див.: 11] входять високохудожні твори класиків української літератури і сучасних талановитих українських авторів, фактично невідомих українському радянському літературознавству і читачам в Україні до початку 90-х років ХХ ст., і, зрозуміло, твори яких у школах Радянської України не вивчались. Це, зокрема, літературні здобутки таких письменників, як Роман Купчинський, Богдан Кравців, Олена Теліга, Олег Ольжич, Докія Гуменна, Наталена Королева, Улас Самчук, Іван Багряний, Євген Маланюк, Дмитро Чуб, Яр Славутич, Леонід Полтава, Олекса Кобець; дитячих письменників Романа Завадовича, Лесі Храпливої та ін.

З українських радянських письменників відбирались для читанок і підручників твори, позбавлені ідеологічної кон'юнктури, уславлення комуністичного режиму тощо. Треба відзначити, що коло цих письменників було надзвичайно вузьким і воно включало із радянського літературного процесу 30-80 років лише ранніх Павла Тичину та Максима Рильського, деякі вірші Володимира Сосюри і невеликі уривки із творів Юрія Яновського. З дитячих письменників можна зустріти в читанках твори Н.Забіли, інколи - О.Іваненко та О.Копиленка.

Проблеми змісту шкільного підручника гостро хвилювали й керівництво українськими православними парафіяльними школами в США, науково-методичним центром яких стала Шкільна Рада Української Православної Церкви (Бавнд-Брук). У кварталнику ради "Наша школа" висувались такі актуальні загальнодидактичні рекомендації [60-і роки ХХ ст. - В.О.] щодо нових навчальних книжок, потрібних для української школи в діаспорі, які б:

"1. Давали конкретні і ясні відповіді на всі питання навчальних програм.

2. Були українсько-православними за своєю виховно-освітньою спрямованістю.

3. Стояли на сучасному науковому рівні даної галузі науки.

4. Мали послідовний виклад змісту навчального матеріалу.

5. Мали виклад навчальної дисципліни відповідно до програм, вимог загальної дидактики і методики даної дисципліни.

6. Були за своїм характером матеріалу розрахованими на міських дітей.

7. Були розраховані на психологічну і культурну двокомплектність (українську і американську) наших дітей.

8. Були з чітко сформульованими правилами і визначеннями.

9. Були добре зовнішньо оформлені - поділ на розділи, підрозділи, різні шрифти, добрий папір, добрі ілюстрації та інші" [12, с.4].

На сторінках "Нашої школи" зустрічаються й критичні судження щодо вимог до підручника, зокрема з української літератури в діаспорі і в радянській Україні. Так, постійний дописувач до квартальника педагог Варвара Діберт у цьому зв'язку пише:

"Добрі підручники повинні б дати учителеві досить матеріалу для списування [один з методів навчання письма - В.О.], але, на жаль, такі підручники, видані на еміграції, не досконалі. Підручники ж, що їх випускається на Україні, хоч з методичного боку подають матеріал добре, але сам той матеріал так насичений дешевою комуністичною пропагандою, що абсолютно не надається для вжитку в школах вільного світу, та й мова та правопис за останні роки, в зв'язку з директивами до злиття націй навколо "старшого брата", відійшли від признаних нами норм академічного правопису, що був ухвалений 1929 року" [13, с.7].

Основні принципи добору творів для вивчення в середніх класах розкриває в післяслові до підручника з української літератури один з авторів навчальної книжки В.Радзикевиц:

"Після другої світової війни, - пише він, - коли вся Україна опинилася під владою московських большевиків, українська література має можливість вільно розвиватися тільки в країнах вільного світу. На українських землях письменники за кожную вільну думку й за кожне вільне слово мусять каятися, якщо хочуть вдержатися при житті. Вільна українська літературна творчість розвивається, на щастя, в вільному світі: в З'єднаних Державах Америки, в Канаді, в країнах південної Америки, в Німеччині, Англії, Франції, Іспанії, Італії й Австралії, куди виемігрувало багато визначних письменників. Виринули також нові, молоді таланти. Всі вони продовжують традиції української національної літератури, їхня творчість іде назустріч ясним хвилинам, в'яже українську минушину з ясними хвилинами майбутності, коли український нарід заживе вільним життям у своїй власній, від нікого незалежній Державі" [14, с.152].

Критикуючи більшовицький виховний ідеал і вважаючи його

неприйнятним для українського виховання, професор Вільного Українського Університету (Мюнхен) Г. Ващенко писав: "В умовах большевицького терору в письменників взагалі виробився езопівський стиль, завдяки чому іноді трудно з певністю сказати, які думки письменник висловлює широ, а якими тільки підроблюється під большевиків. Зрозуміло, що це дуже знижує вартість літературних творів, а тим більше їх виховне значення. Тому, на нашу думку, треба з великою обережністю ширити твори підсоветських письменників серед українського суспільства, особливо серед української молоді" [15, с.21].

Отже, українська педагогічна думка в діаспорі, автори підручників свідомо орієнтуються на українську класику, на сучасні високomorальні твори, сповнені патріотизму. Українська національна ідея стала основним критерієм у доборі творів для вивчення, не залишаючи місця творам письменників-угодників, уніфікованій радянській літературі.

За висловом відомого українського педагога США Людмили Надії Хойнацької, школа українознавства: "передає знання учневі про свою спадщину, розбуджує любов до свого рідного, поширює знання про духовні вартості українського народу і його мову, пошану до України, церкви, свого обряду і школи" [16, с.18].

До читанок для початкових і середніх класів широко включались і включаються історико-публіцистичні нариси з високим патріотичним пафосом таких авторів, як Антон Лотоцький, Іван Крип'якевич і мало-відомих письменників чи публіцистів, але переконливих оповідачів про Визвольні Змагання українського народу. Це, наприклад, нариси про лицарів Крут Івги Шугай, слогади про бурхливі героїчні епізоди із бойових дій українського козацтва Михайла Марченка, розповідь про героїв Базару Михайла Павлюка; художньо-публіцистичні розповіді про митрополита Андрея Шептицького, про історію створення у Галичині відділів Українських Січових Стрільців, про підпільну боротьбу Української Повстанської Армії з ворогами українського народу тощо.

У читанках для середніх класів використовуються твори про Запорізьке козацтво. Важливе місце в них займає тема християнства: дітям подаються основи християнської віри, зміст християнських вірувань і свят. У підручниках основними жанрами представлена усна народна творчість, оповіді про природу України, про пори року тощо.

Таким чином, підручники з літератури для середнього шкільного віку, вирішуючи перш за все українознавчі завдання, спрямовані на виховання патріотів України на кращих творах української класики і сучасних українських письменників.

Українські педагоги у діаспорі не тільки продовжили кращі традиції підручникотворення метрополії (перш за все в Галичині ХІХ-поч.ХХ ст.), але й збагатили їх новими типами навчальної книжки, побудованої на демократичних і гуманістичних принципах навчання і виховання, відданості українському народу. Надбання української педагогічної думки в діаспорі, особливо у галузі підручникотворення, варті використання в сучасній українській школі, яка поволі позбувається наслідків тоталітарного комуністичного режиму, виходить на шлях демократичних змін, впровадження у навчальний процес глибокопатріотичних і загальнолюдських цінностей.

Цитована література

1. Самчук Улас. Слідами піонерів Америки. Епос українців Америки.-Джерзі-Сіті - Нью-Йорк, Б.р.в.
2. Ільницький Роман. Призначення українців в Америці.- Нью-Йорк, 1965.
3. Див., наприклад, такі статті в канадсько-американській періодиці: І.С.Коропецький. "Чому Манітоба?" // Свобода, 16-17 серпня. 1974 р.; І.Тесля. Українці Канади в 1971 році // Український самостійник, ч.4-5, 1974 р.; Михайло Сосновський. Українська етнічна група в Канаді // Сучасність, 1974. - №11.
4. Бачинський Ю.Українська імміграція в Сполучених Штатах Америки.-Друге видання. - К., 1995.
5. Зінько Василь, ЧСВВ. Рідна школа у Бразилії. - Пруденто-поль-Апостолес, 1960.
6. Українська читанка для V-ї класи народних шкіл. - Зальцбург, 1946.
7. Волиняк П. Слово до вчителів та батьків // Київ. Читанка для 3-ї класи та позашкільного читання. - Торонто, 1954.
8. Читанки для початкової школи
Барвінок. Читанка для 2-ї класи та позашкільного читання. - 2-е вид. - Торонто, 1955.
Київ. Читанка для 3-ї класи та позашкільного читання. - Торонто, 1954.
- Третя читанка. - Нью-Йорк, 1966. - Б.а.
Четверта читанка. - Нью-Йорк, 1966. - Б.а.
9. Читанки для середніх класів
П.Волиняк. Українська читанка для V класи народних шкіл. - Зальцбург, 1946.

П.Волиняк. Дніпро. Літературна читанка та історія української літератури для 5 класу. - Торонто, 1958.

Кисілевський К. Українська читанка для V року. - Нью-Йорк - Філадельфія, 1958.

Кисілевський К.Українська читанка для VI року. - Нью-Йорк, 1967.

10. Підручники для старших класів

Радзикович В. Історія української літератури: У 3т. - Деройт, 1955. - Т.1; Детройт, 1956. - Т.2; У 3 т. - Детройт, 1956.

Радзикович В. Історія української літератури. Підручник для шкіл і курсів українознавства. - Нью-Йорк, 1967.

11. Хрестоматії з літератури

Модерна українська поезія (1900-1950) / Упорядкування Я.Славутича. - Філадельфія, 1950.

Кисілевський К.Хрестоматія з української літератури для шкіл і курсів українознавства. - 2-е доповнене видання. - Нью-Йорк, 1962.

12. Бобровський Ю. Загальна дидактика в наших парафіяльних школах // Наша школа. - 1967, січень-березень.

13. Діберт Варвара. Списування в парафіяльних школах // Наша школа.-1967, січень-березень.

14. Радзикович В. Історія української літератури. Підручник для шкіл і курсів українознавства. - Нью-Йорк, 1967.

15. Ващенко Г. Виховна роля української підсоветської літератури // Визвольний шлях, 1957. Кн.1/37.

16. Хойнацька Людмила Надія. Мета шкіл українознавства на поселеннях // Рідна школа, 1991. - №2.

Аннотация

В статье рассматриваются условия создания и содержание учебников 10-60-х г. XX ст. по украинской литературе для украинских школ на Американском континенте.

Annotation

The present article deals with the conditions of creation and the contents of Ukrainian literature textbooks of the 10-60-s of the XX century for Ukrainian schools on the American continent.

*Стаття надійшла до редакції 12.04.02
Стаття постушла в редакцію 12.04.02*

РАЗДЕЛ 4. РЕЦЕНЗИИ

Попова-Бондаренко И., Гиришман М.

ХОРОШАЯ И НУЖНАЯ КНИГА

Еврейские сказки для детей и взрослых / Сост., вступит. статья, пояснения к тексту Я.Л. Либермана. - Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. - 552 с.

Выход в свет издания "Еврейских сказок для детей и взрослых", осуществленного Екатеринбургским издательством Уральского университета, событие приятное и полезное. Книга действительно вполне удовлетворяет и детской пытливости, и запросам более взыскательной взрослой аудитории. Корпус сказок состоит из нескольких разделов, что является внутренне логичным и тематически обоснованным. Так, раздел "*Из народных сказок*" объединяет в основном сюжеты, связанные с библейскими мотивами и их дальнейшей апокрифической обработкой ("Суд Соломона Мудрого", "Царь, царица и пчелка", "Соломон и Асмодей", "Сотворение человека", "Почему был разрушен Храм", "Хочем, который знал язык птиц и зверей" и др.). Вместе с тем сюда же входит целая группа сказок несколько иного направления, знакомясь с которыми, читатель проникается стихией народной мудрости, находчивости, юмора и лукавства. В некоторых сюжетах (назовем их условно "веселыми"), благодаря сметливости и присутствию духа, человек выходит победителем из поединка с нечистой силой ("Злая жена", "Злой волшебник Валкилак"). Встречаются и просто "смешные" сказки - из тех, которые граничат с байкой и анекдотом и по всей видимости сохраняют внутреннюю структуру живого разговорного ("балагурного") жанра. Они невелики по объему, достаточно лапидарны, имеют точный и остроумный ситуативный "пуант" ("Страшное дело", "Никудышный разбойник"). В этом же разделе нашлось место не только "веселым", "смешным", но и "страшным" сказкам - таким, как "Пан-колдун", с их извечной жутковатой атрибутикой: "тьма", "черный кот", душасий в колыбели новорожденных, "черный кабан", "адское пламя"... Вполне понятно, что составитель книги не мог обойти и "притчевой", "учительной", "мудрой" сказки, являющейся душой еврейского фольклора: "Неблагодарный сын", "Два брата, богатый и бедный", "Бывший вероотступник", "Принцесса и раввин", "Бесценный товар", "Рамбам и слепец" и другие.

Хотелось бы отметить и сюжеты, не выделенные в особую рубрику, но тем не менее представляющие специальный интерес: ментальный, общественный, исторический. Культурная память народа проступает здесь подобно надписи, сделанной симпатическими чернилами. Это городская сказка еврейского гетто и еврейского квартала. Строго говоря, городская сказка, ведущая начало от макамы (анекдота-новеллы, часто авантюрного содержания), - не новость на Востоке, но такое изменение сказочного пространства, как "сказка из гетто" или "из городка" (иными словами - "из штетла"), такая социализация сказочного топоса выглядят весьма знаковыми. К подобным сказкам "из-за черты" можно отнести следующие: "Княжеская казна", "Принцесса и раввин", "Голем", "Мальчик и свеча", "Велвл и Ривка", "Яков и рыбац", "Царь-язык". Действие происходит здесь во Франкфурте и "бедном еврейском квартале города Рима", в Праге и "стране Полонии", "в одной северной стране", в Танжере и Персии... Сохраняя основные жанровые приметы ("учительная", "волшебная" сказка), они как бы попутно дают представление и о таком историческом явлении, как еврейская диаспора.

Второй, менее обширный раздел книги, включает сказки и истории писателя-цадика к. XVIII - н. XIX в. *Нахмана Брацлавского* "Бык и овца", "Мудрец и простак", "Бааль Тфила", "Семь нищих" и другие. В третий раздел вошли сказки и притчи *Ицхока Лейбуша Переца*, творчество которого пришлось на середину XIX - начало XX века ("Стекляшка", "У факира", "Принцесса Кунигунда и принц Фрош", "Холмский меламед", "Благочестивый кот" и другие). И второй, и третий разделы объединяет хасидская сказочно-притчевая традиция, ведущая свое начало от Аггады. Главные герои этих сказок - торговцы, лекари, учащиеся еврейских школ (ешиботники). Основной смысл обычных на первый взгляд событий в этих сказках - тайна человеческого бытия, открывающаяся далеко не сразу. Путь человека в мире сопряжен с опасностью уклонения от праведности и нравственности. Вместе с тем человеку всегда дарована возможность осознать и исправить ошибку. Украшением издания стал раздел "*Из сказок и рассказов Ицхока Баиевиза Зингера*". Лауреат Нобелевской премии, И.-Б.Зингер вдохнул в народную и хасидскую сказку новую жизнь. В его сказках "Оле и Труфа", "Иосиф и Конжа", "Лемел и Ципа", "Мертвый скрипач" теперь звучали не только фантастические, любовные, но и пронзительные экзистенциальные интонации. Одним из неоспоримых достоинств книги становится как раз эта "траектория" развития еврейской словеснос-

ти - от фиксированной устной традиции к литературной сказке.

В приложении помещена пьеса С. Ан-ского "Диббук", которая впервые публикуется на русском языке, что само по себе примечательно. У этой пьесы - непростая судьба. Она была написана С. Ан-ским по-русски на основе фольклорных материалов в 1911-1914 гг. Предполагалось поставить ее в Московском Художественном театре, но постановка не состоялась, а русский текст был утрачен. И только начиная с 20-х гг., она идет на идише и иврите - сначала в постановке Виленской театральной труппы, а затем в московском еврейском театре "Габима". Диббук (букв. "прилепление") - это злой дух или не успокоившаяся душа, которая вселяется в живущего человека и наносит ему вред или вызывает к отмщению. Исследователи усматривают здесь параллели как с каббалистическими воззрениями, так и с фольклорными в целом. Тема диббука была весьма популярна в Польше ("Мелодия Диббука из Тольна", "Баал-шем изгоняет диббука"), что нашло отражение и в рассказах (а точнее, новеллах-сказках И.Б. Зингера, представленных, кстати, в настоящем сборнике).

Предмет отдельного разговора - вклад в издание "Еврейских сказок для детей и взрослых" профессора Я.Л. Либермана. Несколько лет тому назад (в начале и середине 90-х годов) по его инициативе и при его определяющем творческом участии в Екатеринбурге уже были выпущены две книжки, посвященные проблемам стихотворного перевода с древнееврейского и идиш на русский язык, а также получившая широкую известность и популярность антология "33 века еврейской поэзии". Опыт настоящего издания подтверждает не просто увлеченность талантливого человека проблемами популяризации еврейской культуры, но серьезность и профессионализм. Я.Л. Либерман - не только составитель "сказочного" сборника: он является автором вступительной статьи под названием "О сказке вообще и еврейской сказке в частности", написанной живо, умно и очень компактно.

В ее продуманной композиции просто и ясно изложены понятия культурных и жанровых архетипов, дана классификация сказок, учитывающая их сюжетную и жанровую частотность (волшебные, авантюрные, новеллистические). Так, новеллистические, по мнению составителя, в большинстве своем восходят к талмудическим сказкам о мудрецах и праведниках и отмечены усиливающимся морально-этическим пафосом. Предлагается краткий, но очень емкий обзор общемирового сказочного наследия с учетом национальной специфики и общечеловеческого содержания. Еврейская сказка благодаря этому

самым естественным образом укоренена в контексте мировой фольклористики и шире - культуры.

Начальные представления о мифе, ритуале, модификации и интерпретации как путях преобразования сказочных сюжетов у различных народов также оказались вполне уместными. *Модификация*, как пишет Я.Л.Либерман, - результат небольших изменений базового произведения и отличается от него весьма незначительно - не сюжетом, составом персонажей или идеологией, а поэтикой, формой подачи. При *интерпретировании* же определенным изменениям подвергается как раз "коренной", базовый состав исходного произведения. В еще большей степени, замечает автор, это свойственно *трансформации*, но полного отрыва от "родительского" произведения здесь еще нет. Оно появляется при *имитации*, где общность с базовым произведением сохраняется, пожалуй, лишь в области формы, и уже полный отрыв от "первоосновы" происходит в инициации. *Инициация* как тип преобразования есть по отношению к своей генетической основе только "повод к размышлению".

Следует отметить уместность и корректность справочно-комментарийного аппарата. Уверены, что эта добрая и со вкусом оформленная книга найдет своего читателя, а также станет хорошим подспорьем в работе преподавателя-словесника - от средней школы до вуза. Жаль только, что выпущена она всего в 600-х экземплярах, так что заявленный в аннотации "широкий круг читателей" может резко сузиться. Совершенно очевидно, что этого недостаточно даже для самого Екатеринбурга, не говоря уже о его культурных окраинах - Москве, Санкт-Петербурге, Киеве, Донецке и т.д. Думается, было бы целесообразно переиздать книгу гораздо большим тиражом. Иначе - не достать. А хотелось бы.

Відомості про авторів

Анісімов М.О. - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Бородінова М.В. - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Гіришман М.М. - доктор філологічних наук, професор, завідуючий кафедрою Донецького національного університету

Гончаренко Е.П. - доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедрою Дніпропетровського національного університету

Грушко С.П. - викладач Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Дереза Л.В. - докторант Дніпропетровського національного університету

Домащенко О.В. - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Земляна Л.Л. - аспірант Донецького національного університету

Клімова О.В. - співпошукач Донецького національного університету

Корабльов О.О. - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Кочетова С.О. - кандидат філологічних наук, доцент Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Майборода Н.В. - співпошукач Донецького національного університету

Оліфіренко В.В. - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Павленко Н.В. - кандидат філологічних наук, доцент Макіївського економіко-гуманітарного інституту

Політенко А.А. - співпошукач Донецького національного університету

Попова-Бондаренко І.А. - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Постова Н.С. - старший викладач Донецького національного університету

Прокopenко О.Г. - аспірант Донецького національного університету

Просалова В.А. - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Силантьєва В.І. - кандидат філологічних наук, доцент, завідувача кафедрою Одеського національного університету

Старагіна І.П. - завідувач лабораторією розвиваючого навчання
Харківського науково-методичного інституту безперервної освіти
Хамедова О.А. - співпошукач Донецького національного університету
Хижняк Т.В. - викладач Донецького індустріального технікуму
Чернишова О.О. - кандидат філологічних наук, доцент Донецького
національного університету
Шестакова Е.Г. - кандидат філологічних наук, старший викладач
Донецького національного університету

Сведения об авторах

Анисимов Н.А. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Бородинова М.В. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Гиришман М.М. - доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой Донецкого национального университета

Гончаренко Э.П. - доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой Днепропетровского национального университета

Грушко С.П. - преподаватель Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Дереза Л.В. - докторант Днепропетровского национального университета

Домащенко А.В. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Земляная Л.Л. - аспирант Донецкого национального университета

Климова Е.В. - соискатель Донецкого национального университета

Кораблев А.А. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Кочетова С.А. - кандидат филологических наук, доцент Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Майборода Н.В. - соискатель Донецкого национального университета, старший преподаватель Донецкого института социального образования

Олифиренко В.В. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Павленко Н.В. - кандидат филологических наук, доцент Макеевского экономико-гуманитарного института

Политенко А.А. - соискатель Донецкого национального университета

Попова-Бондаренко И.А. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Постовая Н.С. - старший преподаватель Донецкого национального университета

Прокopenко О.Г. - аспирант Донецкого национального университета

Прosalова В.А. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Силантьева В.И. - кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой Одесского национального университета

Старагина И.П. - заведующая лабораторией развивающего обучения
Харьковского научно-методического института непрерывного обра-
зования

Хамедова О.А. - соискатель Донецкого национального университета

Хижняк Т.В. - преподаватель Донецкого индустриального техникума

Чернышева О.А. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого
национального университета

Шестакова Э.Г. - кандидат филологических наук, старший препода-
ватель Донецкого национального университета

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Корабльов О.О.	Порівняльне літературознавство в структурі філологічного знання	6
Старагіна І.П.	Мовлення і дійсність: звичай, гра, вчинок	13
Силантьєва В.І.	Перехідні періоди в мистецтві: сучасні теорії дисипативних систем	23
Шестакова Е.Г.	Механічна іграшка як один з видів подвійництва (на матеріалі російської романтичної малої прози)	33
Чернишова О.О.	Архітектонічна роль оксюморона в поетичному світі роману М.Ю.Лермонтова "Герой нашого часу"	47
Домашенко О.В.	"Брати Карамазови" Ф.М.Достоевського: проблема антиноміки	55

РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА І ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Дереза Л.В.	Елементи чарівної казки у "Пісні про віщого Олега" О.С.Пушкіна	66
Бородінова М.В., Хижняк Т.В.	Особливості рецепції Святого Письма в повісті Г.Квітки-Основ'яненка "Маруся"	72
Постова Н.С.	Авторська свідомість у романі В.Гюго "Собор Паризької Богоматері": особливості художнього втілення	77
Майборода Н.В.	До проблеми українського неоромантизму: творчі шукання Лесі Українки	84
Кочетова С.О.	М.Гоголь і В.Брюсов: тяжіння натур (на матеріалі статті В.Брюсова "Спопелілий. До характеристики Гоголя")	91
Клімова О.В.	Учень і вчитель? Ще раз про листування М.Гумільова і В.Брюсова	99
Грушко С.П.	Пожежа в будинку №13 (історія, алегорія, повчання, містика)	107
		197

Політенко А.А.	Жанрово-стильова своєрідність новел-акварелей "На камені" М.Коцюбинського і "Буря" Є.Мандичевського	116
Прокопенко О.Г.	Взаємодія епічного і ліричного начал у поезії в прозі В.Стефаніка "У воздухах плавають ліси"	123
Анісімов М.О.	В.Набоков про Ф.Достоевського (до проблеми витоків неприйняття)	129
Гончаренко Е.П.	Романісти про романіста: "Улісс" Джойса в письменницькій та літературознавчій рецепції	134
Просалова В.А., Хамедова О.А.	Оповідання В.Підмогильного "Іван Босий" у контексті "філософії серця"	140
Павленко Н.В.	Світло "сонячних" рядків поезії Василя Стуса ("Запахло сонцем, воском і зелом")	148
Земляна Л.Л.	Діалог у п'єсах У.Шекспіра "Гамлет" і Т.Стоппарда "Розенкранц і Гільденстерн мертві": зіставний аналіз	154

РОЗДІЛ 3. МЕТОДИКА

Оліфіренко В.В.	Підручники з української літератури на американському континенті (10 - 60-і роки ХХ ст.)	178
-----------------	--	-----

РОЗДІЛ 4. РЕЦЕНЗІЇ

Попова-Бондаренко І., Гіршман М.	Гарна і необхідна книга	189
Відомості про авторів		193
Зміст		197

Политенко А.А.	Жанрово-стилевое своеобразие новелл-акварелей "На камне" М.Коцюбинского и "Буря" Е.Мандычевского	116
Прокопенко О.Г.	Взаимодействие эпического и лирического начал в поэзии в прозе В.Стефаника "В воздухе плавают леса"	123
Анисимов Н.А.	В.Набоков о Ф.Достоевском (к проблеме истоков неприятия)	129
Гончаренко Э.П.	Романисты о романисте: "Улисс" Джойса в писательской и литературоведческой рецепции	134
Просалова В.А., Хамедова О.А.	Рассказ В.Пидмогильного "Иван Босый" в контексте "философии сердца"	140
Павленко Н.В.	Свет "солнечных" строк поэзии Василия Стуса ("Запахло солнцем, воском и травую"	148
Земляная Л.Л.	Диалог в пьесах У.Шекспира "Гамлет" и Т.Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы": сопоставительный анализ	154

РАЗДЕЛ 3. МЕТОДИКА

Олифиренко В.В.	Учебники по украинской литературе на американском континенте (10-60-е гг. XX ст.)	178
-----------------	---	-----

РАЗДЕЛ 4. РЕЦЕНЗИИ

Попова-Бондаренко И., Гиршман М.	Хорошая и нужная книга	189
Сведения об авторах		193
Содержание		197

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип.9. – Донецьк: ДонНУ, 2002.
—201 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;

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2002

Підписано до друку 12.06.2002 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 18, 75. Тираж 300 прим. Замовлення №105

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м. Донецьк, вул. Університетська, 24