

Донецький національний університет

Збірник наукових праць, заснований у 1999 р.

*Літературознавчий
збірник*

Випуск 47-48

Донецьк, 2012

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 47-48. – Донецьк: ДонНУ, 2012. – 127 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

Сокрута К.Ю. – асистент, технічний редактор;

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

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

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

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

Рецензенти:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2012

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

*Литературоведческий
сборник*

Выпуск 47-48

Донецк, 2012

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 47-48. – Донецк: ДонНУ, 2012. – 127 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сокрута Е.Ю., ассистент, технический редактор;

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

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

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

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

Рецензенты:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2012

ОТ РЕДАКЦИИ

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

**РАЗДЕЛ 1.
ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

УДК

Юдин А.А.

**ЗАМЕТКИ ОБ ЭСТЕТИКЕ ХАЙДЕГГЕРА В СВЯЗИ С
ПОНЯТИЕМ АВТОРА**

Нижеследующий анализ знаменитого текста Хайдеггера «Исток художественного творения», главной работы Хайдеггера по эстетике, если сузить значение последней до философии искусства, назван заметками по нескольким причинам.

Понятия Хайдеггера лишены определенности, а главное, принципа отнесения к действительности. Они замкнуты на себя, отсылают к самим себе, их определения порой тавтологичны, и затруднительно искать из их круга выхода к эмпирическим предметам. В этом смысле эти тексты подобны художественным, их референциальность лишена однозначности и даже проблематична.

По этой же причине, а также потому, что Хайдеггер, как известно, не признавал над собой диктата логики и ратовал за мышление «более строгое чем научное», его положения по сути лишены доказательной силы, будучи извлеченными и вовлеченными в общенаучный дискурс, ибо здесь более строгие критерии Хайдеггера (которые, пожалуй, и не были строго сформулированы) не имеют силы.

Хайдеггер апеллирует к бытию, языку и вопрошающему мышлению, единственным носителем коего является он сам, философствующий из привилегированного «местоположения в истине бытия». Однако вне хайдеггеровского текста эти апелляции теряют силу аргумента. Ввиду сказанного тому, кто решился просеять тексты Хайдеггера с прямой методологической целью, т.е.

в поисках конкретных инструментов для аналитической работы, они сулят ненадежное вознаграждение.

Тем не менее обращение к эстетике Хайдеггера может быть полезным именно в связи с понятием автора (в тексте Хайдеггера фигурируют понятия художника, творца). Последнее в практике его употребления в литературоведении в значительной степени сохраняет смыслы, которым оно обязано субъективистской эстетике гения. Эстетика Хайдеггера же представляет собой один из наиболее последовательных набросков антисубъективистской эстетики.

Собственно, это можно сказать в целом о философии Хайдеггера как до, так и после «поворота» 30-х гг. И проект фундаментальной онтологии, отчасти реализованный в «Бытии и времени» (а также некоторых других работах «Основные проблемы феноменологии», «Кант и проблема метафизики», которые принято рассматривать как своего рода вторую часть «Бытия и времени»), и вопрошающее мышление о бытии (лекционные курсы, доклады, небольшие работы после 1935-го года) едины в критике субъект-объектного понятийного аппарата и отказе от него.

Однако «Бытие и время» отмечено печатью индивидуализма. Поставленный здесь вопрос о смысле бытия вообще решается через бытие сущего, а точнее, через бытие человека как индивида, для которого Хайдеггер использует понятие *Dasein* (присутствие, вот-бытие, здесьбытие): «Бытие всегда мое» [1, с. 42]. Особенно этот индивидуализм проявляется в разделах, посвященных бытию присутствия как бытию-к-смерти. Присутствие, принимающее свое бытие как бытие-к-смерти, не нуждается, по сути, ни в других, ни в культуре. Поэтому совершенно справедливо утверждение Хабермаса о том, что стремление Хайдеггера преодолеть трансцендентальную философию потерпело неудачу.

У «послеповоротного» Хайдеггера речь идет уже только о бытии вообще, и это загадочное бытие витает над миром сущего. Как выразился Рюдигер Сафрански, автор книги «Мартин Хайдеггер: германский мастер и его время» - с максимально корректно дозированной иронией: «Хайдеггер любил изъясняться в высоком стиле, поэтому мы никогда в точности не узнаем, говорит ли он здесь о западной цивилизации или о самом себе, идет ли речь о бытии вообще или о его собственном бытии» [2, с. 23]. Хабермас

говорил в этой связи об отрыве бытия от сущего у позднего Хайдеггера: «То, что Гегель называл потребностью в философии, превратилось [в ее истории] от Шлегеля до Ницше в потребность критической по отношению к разуму новой мифологии. Хайдеггер свел эту конкретную потребность, онтологизируя и фундаментализируя ее, до сухого остатка — бытия, которое бежит от сущего» [3, с. 150]*.

Работа «Исток художественного творения» примечательна именно тем, что, с одной стороны, преодолевает индивидуализм «Бытия и времени», с другой — понятие бытия, как мы дальше увидим, здесь оставляет возможность конкретного содержательного наполнения. Таким образом, недостатки первого и второго периодов здесь отчасти компенсируют друг друга. При том, что «Исток» принято относить уже к периоду мифопоэтического мышления (в самом деле здесь присутствуют мифопонятия земли, спора мира и земли, божественного и богов), тем не менее тут сохраняется постановка вопроса, свойственная «Бытию и времени». Речь здесь идет именно о бытии конкретного сущего — художественного творения. Понятие бытия здесь, снова-таки как в «Бытии и времени», тесно увязано с понятием истины. Кроме того, некоторую эмпирическую весомость эстетике Хайдеггера придают его собственные опыты интерпретации художественных текстов (Гельдерлина, Мерике). Таким образом, именно про эту часть философии Хайдеггера с большим

* Некоторые оценки Хабермаса весьма резки: «Пропозиционально бессодержательная речь о бытии имеет вместе с тем иллюкутивный смысл — поощрять верность, приверженность бытию» [3, с. 151]. Есть и более мягкое определение хайдеггеровского вопрошающего мышления — поэзия понятий. В определенном контексте (и как раз в данном) оно предпочтительнее. Разлагать дискурс (речь) Хайдеггера бескомпромисно и без остатка на иллюкутивную силу и скрывающуюся за ней пустую пропозицию означает утверждать, что Хайдеггер блефовал. Между тем это несправедливо. Не только потому, что сам текст и биография Хайдеггера обнаруживают глубокую вовлеченность мыслителя в свое дело. Прежде всего невозможно отрицать инспирирующее воздействия его философии, среди наиболее важных, пожалуй, продуктов которого можно назвать герменевтику Гадамера, деконструкцию Деррида и психоаналитическую школу «Dasein-анализа» Л. Бинсвангера. Возможно, точнее было бы говорить о пропозициональной неопределенности высказываний Хайдеггера.

основанием можно говорить как о фундированной конкретным познавательным опытом и ориентированной в сторону конкретного познания.

Вопрос об истоке художественного творения, или, попросту говоря, произведения искусства, у Хайдеггера – не эмпирический вопрос о генезисе явления, а, так сказать, вопрос сущностного порядка, т.е. вопрос о сущности бытия произведения искусства. Важная особенность его постановки и разработки в том, что (как обычно у Хайдеггера) он не переносится непосредственно на эмпирическую действительность. Иными словами, понятия Хайдеггера нелегко наполнить эмпирическим содержанием, использовать в качестве инструментов анализа реальных произведений искусства, даже несмотря на то что в тексте упоминаются и даже толкуются конкретные произведения.

В этом смысле понятия Хайдеггера могут быть спроецированы на эмпирическую плоскость только в их взаимосвязи друг с другом, как некая целая структура или как ряд принципиальных положений.

1. Искусство – исток художника и творения.

Хайдеггер сразу отстраняется от «обычных представлений», согласно которым «творение проистекает из деятельности художника и через посредство ее» или, иначе говоря, что художник есть исток творения. Этому положению Хайдеггер противопоставляет противоположное: творение есть исток художника. Но и то, и другое суждение относительно. Существо же дела глубже и схватывается третьим суждением: «Художник и творение искони суть внутри себя и в своих взаимосвязях через посредство третьего, которое есть первое, - через посредство того, отчего у художника и у художественного творения их имена, посредством искусства, художества» [4, с. 51].

Итак, наряду с эмпирическими реальностями – художником и произведением – Хайдеггер постулирует искусство как нечто третье сверхэмпирическое, которое не есть собирательное название множества произведений и художников. Хайдеггер отказывается от эмпирического анализа, который строит определение искусства путем обобщения множества фактов. Оставляя пока открытым вопрос, на чем вообще основывается анализ Хайдеггера,

зафиксируем принципиальное положение: Хайдеггер с самого начала ставит под сомнение субъективистский подход, ставящий во главу угла субъективность гениального художника: «...современный субъективизм сразу же истолковывает в ложном духе все творческое, представляя его гениальным достижением самовольного и самовластного субъекта» [4, с. 105].

2. Искусство – полагание истины сущего в творение.

Сущность искусства Хайдеггер истолковывает через понятие истины: «В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины. В художественном творении истина сущего полагает себя в творение... Итак, сущность искусства вот что: истина, сущего, полагающаяся в творение» [4, с. 69].

Понятие истины имеет два разнонаправленных вектора, или, образно говоря, два лика, повернутых в разные стороны. С одной стороны, истина здесь относится к конкретному сущему, стоящему в центре творения. Речь идет об истине изображаемого сущего, которое именно в искусстве, в творении приходит к своей истине: «Художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего. В художественном творении истина сущего полагает себя в творение. Искусство есть такое полагание истины в творение» [4, с. 72]. В качестве примера такого обретения сущим своей истины в творении Хайдеггер приводит парафраз картины Ван Гога, интерпретирующее описание изображенных на ней крестьянских башмаков.

С другой стороны, понятие истины повернуто в сторону мира, связи изображаемого конкретного сущего с миром: «...в творении речь идет не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей» [4, с. 69]. Отсюда Хайдеггер делает следующий шаг: понятие истины – и прежде всего применительно к искусству – он связывает с понятием мира.

3. Творение – раскрытие мира в споре мира и земли.

Сущность искусства получает свое истолкование как раскрытие мира: «Чему принадлежит творение? Как таковое —

единственно той области, которая раскрывается через его посредство» [4, с. 74]. «Быть творением значит воссоставлять свой мир» [4, с. 77]. «Творение удерживает открытость мира» [4, с. 78].

Здесь имеет смысл еще раз вернуться к характеристике философии Хайдеггера в отношении метода. В «Бытии и времени» Хайдеггер характеризует свой метод как экзистенциальную аналитику бытия. Развернутое определение этого метода включает понятия феноменологии и герменевтики. Феноменологическая составляющая здесь еще довольно сильна*. Она проявляется прежде всего в описании присутствия как заботы. По некоторым описаниям легко видеть, что это обобщение отталикивается от интуиции рабочего мира ремесленника. Иными словами, «видение» здесь здесь, а также в некоторых других местах «Бытия и времени» играет не меньшую роль чем «слышание» (слова), или даже первенствует. Напротив, вопрошающее мышление – уже чистая герменевтика, чистое вслушивание в слово, которое предшествует всякому видению или даже обходится без него. Всякое созерцание здесь абстрактно и уже вторично, испирировано «расслышанными» в слове более или менее далекими смыслами. Такое «вслушивание» превращает философию в поэзию, поэзию понятий.

В данном случае легко видеть, что следующий мыслительный шаг подсказан «внутренней формой» слова. Коль скоро мир раскрывается, этому раскрытию должна предшествовать некая закрытость. Для ее обозначения Хайдеггер вводит, возможно, одно из наиболее мифологичных своих понятий – понятие земли: «...земля, будучи землей укрывающей, склонна к тому, чтобы вбирать в себя и удерживать в себе мир» [4, с. 81]; «Творение воссоставляет свой мир и составляет землю... Творение вдвигает землю в разверстые просторы своего мира и удерживает в них землю» [4, с. 79]; «Составлять землю — значит приводить ее в просторы разверстого как самозамкнутость» [4, с. 80].

* Так, и Хабермас отмечает непреодоленную зависимость фундаментальной онтологии Хайдеггера от трансцендентальной феноменологии Гуссерля [3, с. 149-150].

Таким образом, в произведении искусства происходит спор мира и земли. В этом споре мира и земли совершается истина [4, с. 82-83].

4. Истина как несокрытость.

Уже было сказано о том, что герменевтика Хайдеггера – это поэзия понятий, а также о слабой референциальности его текстов, которая роднит их с текстами художественными. Слова здесь опираются в конечном счете на слова же. Но это словесное сцепление – не бесконечная регрессия. В основе хайдеггеровского философствования лежит понятие-образ истины как несокрытости, «алетейи», который оживляет внутреннюю форму греческого слова.

Понимание истины как несокрытости излагается уже в «Бытии и времени» и сохраняется неизменным (не задетым поворотом 30-х от фундаментальной онтологии к мифопоэтическому мышлению) на протяжении всей его философской биографии. Но в «Бытии и времени» оно используется пока только как основание для критики понимания истины как соответствия (представления действительности)*, тогда как после поворота оно играет принципиальную роль фундамента в его философствовании.

Основополагающий, окончательный для своего мышления характер этого понятия признает и сам Хайдеггер в докладе 1967 г. «Исток искусства и предназначение мысли»: «Мы знаем лишь то, что ἀ-λήθεια, скрывающаяся в свете греков и впервые позволяющая, чтобы был свет, и древнее, и исконнее, о долговечнее любого измышленного людьми и сотворенного руками людей творения, и образа, и строя» [5, с. 291].

В «Истоке художественного творения» это проявляется максимально отчетливо, так как все рассуждение опирается на понятие истины как несокрытости. Спор мира и земли есть не что иное как концептуальное развитие драмы сокрытости-несокрытости: «...истина... совершается немногими существенными способами. Один из способов, которым совершается истина, есть бытие творения творением. Творение, восставляя мир и составляя

* Также постоянный мотив Хайдеггера, присутствующий и в «Истоке художественного творения» [4, с. 83].

землю, ведет спор за несокрытость сущего в целом, за истину» [4, с. 87].

5. Способы совершения истины.

Эта концептуальная связка не замыкается на себе, но получает дальнейшее развитие и – хотя и малосодержательный – выход в историческое измерение. Хайдеггер выделяет несколько способов устройства истины, первым в числе которых названо искусство: «Одним из существенных способов, каким истина устроится в разверзаемом ею сущем, есть способ творящейся в творении истины, полагающейся вовнутрь творения. Другой способ, каким бытийствует истина, есть деяние, закладывающее основы государства. Еще один способ, когда начинает светиться истина, есть близость такого сущего, какое, вообще говоря, уже не есть что-либо сущее, но есть сущее из сущего. И еще один способ, каким полагается основа для истины, есть существенная жертва. Еще один способ, каким становится истина, есть вопрошающее мышление, которое мыслит бытие и дает имя достойному вопрошания бытию» [4, с. 93].

Итак, искусство ставится в один ряд с таким историческим событием, как основание государства, и тем самым косвенно оказывается под сенью исторических коннотаций. Более того, понятие мира определяется не только через противопоставляемое ему понятие земли, но и прямо историзируется: «Мир есть разверзающаяся разверстость широких путей простых и сущностных решений в судьбе народа в его историческом совершении» [4, с. 81].

Надо сказать, что здесь Хайдеггер отчасти воспроизводит концептуальный порядок (вторичность «исторического» по отношению к «миру»), явленный еще в «Бытии и времени»: «сущее исторично лишь на основе своей миропринадлежности» [1, с. 381]. Но есть и существенное отличие. В «Бытии и времени» толкование мира индивидуалистично. Мир вовсе лишен социальности и онтологически завязан на присутствие, т.е. бытие индивида: «Мир же обладает бытийным родом исторического потому, что составляет онтологическую определенность присутствия... Первично исторично – утверждаем мы – присутствие» (там же). Напротив, в «Истоке художественного творения» само искусство

как спор мира и земли лишено малейшего индивидуалистического оттенка и связывается с историческим бытием народа.

Хайдеггер идет дальше в историзации искусства как совершения истины и приписывает искусству древней Греции роль закладывания основы Западного мира как такового: «Всегда, когда сущее в целом, сущее так таковое, требует своего основания вовнутрь разверстости, искусство приходит к своей исторической сущности как искусство основополагающее. Впервые на Западе это свершилось в Греции. Все, что с тех пор именуется бытием, было положено тогда вовнутрь творения — как задающее меру» [4, с. 106]. Таким образом, искусство вскрывает и задает «скрытое историческое предназначение здесьбытия»*.

6. Роль художника.

Эстетика Хайдеггера не игнорирует роль индивида-художника («Творческое в творении состоит в том, что оно создано художником» [4, с. 89]), однако в самой деятельности художника также нет ничего индивидуалистического не только в ее смысловых, но и технических моментах, т.е. именно в той части, где индивидуальность художника проявляется наиболее очевидно: «Большие художники превыше всего ценят ремесленное умение. Именно они, в совершенстве владея своим ремеслом, требуют тщательного овладения таким умением. Именно они более других стараются о постоянном совершенствовании умения. Очень часто указывали на то, что греки, знавшие толк в творениях искусства, применяли одно и то же слово *τέχνη* как к ремеслу, так и к

* В продолжение этой мысли Хайдеггер указывает на изменение понимание бытия в средние века и новое время, что неоднозначно соотносится с его собственными положениями: «Именно это сущее в целом, раскрывшееся таким образом, было затем преобразовано в сущее в смысле сотворенности его богом. Это совершилось в средние века. И вновь такое сущее было преобразовано на рубеже и в продолжение нового времени. Теперь сущее стало исчислимым и через исчисление овладеваемым и насквозь прозрачным предметом. Каждый раз разражался новый, существенный мир» [4, с. 106]. Неоднозначность обусловлена тем, что, во-первых, как видно из содержания, это изменение может происходить в лоне религии и науки, а не искусства, а во-вторых, среди способов совершения истины ни то, ни другое Хайдеггером не упомянуто, а наука прямо исключается [4, с. 93].

искусству, а ремесленника и художника одинаково именовали *τεχνίτης*» [4, с. 90]. Обращаясь к греческому понятию искусства как *τέχνη*, Хайдеггер показывает его сущностную связь с истиной как несокрытостью: «...мы можем охарактеризовать созидание как выпускание, вовнутрь про-изводимого» [4, с. 91]. Индивидуальность художника приобретает исключительно медиумическую роль: «Полагание и располагание повсюду мыслится здесь в согласии со смыслом греческого слова *θέσις*, которое подразумевает восставление внутри несокрытости» [4, с. 92].

7. Восприятие творения как неперенное условие совершения истины.

Существеннейший момент искусства как совершения истины – его восприятие. Хайдеггер вводит для его обозначения понятие «охранение»: «Охранение творения в его истине, есть как ведение, трезвая настойчивость стояния внутри небывалой громадности истины, совершающейся в творении» [4, с. 98]. Восприятие искусства у Хайдеггера – отнюдь не вторичный или случайный по отношению к созиданию момент его функционирования, а *sine qua non* его бытия как разверстой истины. «...если творение вообще не может быть, не будучи созданным, и если оно существенно нуждается в своих создателях, то созданное равным образом не может стать сущим, если не будет охраняющих его» [4, с. 97]; «...именно творение в своей сущности создает возможность для того, чтобы были созидатели, и именно творение по самой своей сущности нуждается в охранителях. И если искусство есть исток творения, то это значит, что сущностно сопринадлежащие в творении созидание и охранение истекают из его сущности, возникая в ней [4, с. 101].

Понятие охранения в его истолковании Хайдеггером также оказывается пронизанным внутренней историчностью и социальностью: «Охранение творения не разъединяет людей, ограничивая каждого кругом его переживаний, но оно вводит людей вовнутрь их общей принадлежности истине, совершающейся в творении, и так полагает основу для их совместного бытия друг с другом и друг для друга; такое бытие есть исторически

совершающееся обнаруживание здесьбытия и выставление себя наружу изнутри сопряженности с несокрытостью» [4, с. 98-9].

Таким образом, в эстетике Хайдеггера отсутствует какая бы то ни было почва для субъективизма и индивидуализма, для понимания искусства как произвола гения*. Эстетика Хайдеггера как эстетика истины тем не менее свободна от гносеологизма (как это было свойственно эстетике истины Гегеля), от противопоставления творящего субъекта объекту**. Сама деятельность художника, индивидуального творца полностью истолковывается в терминах полагания истины, а не оригинальности. Художник предстает как медиум, как проводник истины, а не ее изобретатель***.

Но еще важнее то, что хотя сама истина, раскрывающаяся в произведении искусства, истолковывается в мифологизированных понятиях «земли», «спора мира и земли», «несокрытости», не поддающихся точному определению и сколько-нибудь контролируемому эмпирическому наполнению, последние все же тесно сопряжены с историческим бытием социума. И поскольку восприятие искусства перестает быть случайным и субъективным актом и включается в событие истины как его обязательный момент, искусство в эстетике Хайдеггера на всем протяжении коммуникативной цепи «творец – произведение – реципиент» оказывается пронизанным стихией истории и социальности.

* Антисубъективистскую направленность особо подчеркивал Х.-Г. Гадамер: «Художественное творение как “стояние в себе самом”, как раскрытие, разверзание мира – такое определение художественного творения очевидно сознательно избегает любой связи с понятием “гения”, какое было присуще классической эстетике». Хайдеггер стремится «понять онтологическую структуру произведения искусства независимо от субъективности его творца или созерцателя» [6, с. 126].

** «Искусство есть полагание истины в творении. В этом суждении скрывается сущностная двусмысленность, согласно которой истина одинаково оказывается субъектом и объектом полагания. Однако субъект и объект — несообразные в этом случае наименования» [4, с. 107].

*** «Поэтический набросок идет из ничего в том отношении, что никогда не заимствует свои дары в привычном и бывалом. Но он отнюдь не идет из ничего, поскольку все, что бросает он нам, есть лишь утаенное предназначение самого же исторического совершающегося здесьбытия» [4, с. 105-106].

Такая концептуальная связка имеет значительную эвристическую ценность для понятия автора в литературоведении, которой в обычной практике употребления является изолированным понятием. Напротив, у Хайдеггера, как мы видим, автор (художник) вообще не имеет никакого *своего* содержания. Эстетическая деятельность творца рассматривается только в этой коммуникативной цепи, а последняя скреплена понятием истины, в свою очередь имеющей социально-историческое содержание.

К этому хотелось бы добавить два существенных замечания.

Первое. Хотя к Хайдеггеру часто был обращен справедливый упрек в том, что все его построения упирается в неопределимое, аморфное понятие бытия, именно в «Истоке художественного творения» находим замечание, позволяющее перевернуть порядок рассуждения. С одной стороны: «Осмысление того, что есть искусство, целиком, решительно определяется вопросом о бытии». Однако, добавляет Хайдеггер: «Искусство здесь не сфера достижений культуры, не явление духа, оно принадлежит к событию выявления, на основе которого впервые и определяется “смысл бытия”» [4, с. 114-5]. Таким образом, понятие бытия оказывается не основанием, а лишь *промежуточным (техническим* в логическом отношении) звеном между искусством и «историческим предназначением здесьбытия». (При том что понятие «здесьбытия» в данном тексте лишено каких бы то ни было индивидуалистических коннотаций и по контексту может подразумевать только социум.)

Второе. Ученица Хайдеггера Ханна Арендт в своей книге «*Vita activa, или О деятельной жизни*», развивая концепцию истины как непотаенности, сопрягает событие истины не с отношением человека к вещам, а открывает его в пространстве отношений между людьми [См.: Арендт Х., глава 4 и 5]. В свете этого развития философии Хайдеггера интерпретация его эстетики как социально-исторически ориентированной, а искусства как раскрытия социально-исторической истины, получает дополнительные основания.

Цитированная литература

1. Хайдеггер М. Бытие и время. – М., 1997.
2. Сафранский Р. Хайдеггер: германский мастер и его время. – М., 2005.
3. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М., 2003.
4. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
5. Хайдеггер М. Исток искусства и предназначение мысли // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
6. Гадамер Г.-Г. Введение к «Источку художественного творения» // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
7. Арндт Х. *Vita activa*, или О деятельной жизни. – СПб., 2000.

Аннотація

У статті на підставі аналізу знаменитого тексту М.Гайдеггера «Виток художнього твору» пропонується інтерпретація його естетики не тільки як антисуб'єктивістської, але й соціально-історично орієнтованої. Показано, що попри абстрактний, надісторичний характер понять Гайдеггера його естетика цікава тим, що пропонує розуміння мистецтва як соціально-історичної істини, а автора як медіума істини, а не її винахідника, самозаконного суб'єкта.

Annotation

On the basis of the analysis of the famous Heidegger's text "The Origin of the Work of Art" the article proposes the interpretation of his aesthetics not only as anti-subjectivist, but also as socio-historically oriented. It is shown that in spite of the abstract unhistorical character of Heidegger's notions his aesthetics is interesting as it suggests the understanding of art as a revelation of socio-historical truth and the author as a medium of the truth but not its inventor, an autonomous subject.

*Стаття надійшла до редакції 28.12.2011
Статья поступила в редакцию 28.12.2011*

УДК 82.02.09

Сокрута Е.Ю.

АВТОПОЭТИКА В СИТУАЦИИ ПОСТМОДЕРНА

С учетом философского контекста, в котором познание и самопознание воспринимаются как закономерные свойства диалогического мышления, где рефлексия есть путь сквозь собственное мировоззрение к пониманию бытия, остается актуальным вопрос, что способствует обращенности поэта в саморефлексию. На каком языке он продолжает говорить с нами в процессе саморепрезентации, рассуждений о своем и чужом творчестве – на языке науки или искусства? В настоящей статье мы попытаемся дать ответ на этот вопрос в контексте понимания ситуации в литературе и культуре XX столетия как ситуации постмодерна.

Хронологический период двадцатого столетия в рамках теории литературы интерпретируется по-разному: как ситуация утраты канона, общей парадигмы, большого стиля. Но в основе этих и других характеристик зачастую лежит десинхронизация, утрата внутреннего соответствия между поэтом и временем, несоответствие языка предмету речи. Это и есть ситуация постмодерна, и поэт, создающий собственную систему автопоэтических категорий, всегда в каком-то смысле постмодернист, если понимать постмодерн не как направление или метод, но как реальную ситуацию постсовременности.

Постмодернизм определяется исследователями как новый этап развития литературного процесса. От такого понимания отталкивается исследователь В. Курицын в своей книге «Русский литературный постмодернизм». «Новость» заключается прежде всего в отказе, сознательном или невольном, от готовых смыслов, от давления традиции, от всего, что порождено не собственным «я» художника, а найдено им у предшественников и лично не пережито.

Для выражения новых смыслов всегда требуется новый язык. Указывая на необходимость поисков такого языка, В. Курицын

подчеркивает, что этими поисками озадачено не только искусство, но все гуманитарные сферы, включая науку и философию: «М.М. Бахтин критиковал Фрейда за то, что подсознательное в теориях последнего репрезентируется натурально на сленге сознательного» [1, с. 28].

Ж. Деррида, теоретик постмодернизма и создатель теории деконструкции, анализируя платоновский диалог «Федр», герой которого, царь Татус, отвергает предложение бога Тевта научить египтян искусству письма на том основании, что истинна мудрость устная, – приходит к выводу, что устная мудрость определяется Татусом в терминах и метафорах, не подходящих письменной. По мнению В. Курицына, «именно Деррида смог приблизиться к созданию более-менее адекватного понимания языка саморепрезентации» [1, с. 36].

С этим можно согласиться, поскольку Ж. Деррида одним из первых ставит вопрос таким образом: конструкции языка саморепрезентации могут быть какими угодно, однако суть их должна быть подвижной, метафоричной, индивидуально осмысленной. Так возникают «лес Фроста» или «время Бродского» – уже не метафоры, но автопоэтические концепты, глубина содержания которых зависит от степени нашего знакомства с авторской поэтикой.

Вопрос о том, кто стоит за созданием таких концептов – автор или читатель, решается со свойственной постмодернистскому мышлению прямотой. В качестве примера можно привести статью Л. Фидлера, одного из первых теоретиков современного литературного процесса, «Пересекайте границы, засыпайте рвы» [2, с.56], впервые опубликованную в 1969 году. Начав с резкой критики «модернизма» в лице Джойса, Пруста и Элиота, Фидлер показывает, что модернистская «элитарность», существование в заоблачных высотах, в башнях и на небесах есть не богатство духа, а бедность духа, ибо носитель модернистско-элитарного сознания лишает себя той части культурного вещества, что расположена «ниже» линии облаков, по ту сторону рва.

Для русской литературы преодоление модернизма с его «элитарностью» и «оторванностью от действительности» проходило иначе, поскольку между этими направлениями развития

литературы осуществления пролегает социально-историческая граница советского периода.

Разумеется, не все исследователи придерживаются такого подхода к установлению хронологических границ. Так, М. Эпштейн полагает, что постмодернизм — это «эпоха в истории культуры, начавшаяся с Ренессанса и закончившаяся в середине XX в., связанная с верой в осмысленность мира и прогресс человечества» [Цит. по: 3, с. 34]. В. Курицын полагает, что постмодернизм в русской литературе проявляется после социалистического реализма. М. Шапир полагает, что постмодернизм появился в России после авангарда.

И.Н. Иванова в этой связи отмечает: «Когда говорят о первом этапе перехода модернизма в постмодернизм в русской литературе, обычно упоминают тот период творчества Г. Иванова, который считается своего рода мостом из Серебряного века к современным поэтическим экспериментам. Речь идет о 30-50-х годах, когда в произведениях Г. Иванова, и в частности в его поэме «Распад атома» (1938), появляются ноты, явно предвосхищающие эпоху постмодернизма. Стихотворение «Друг друга отражают зеркала...», «разыгрывает любимые темы модернизма, освещая их постмодернистским светом» [4, с. 80].

Как бы там ни было, постмодернизм не отменяет предшествующий период, но надстраивается над ним, аккумулируя социально-исторический опыт XX столетия и усиливая ту способность автора к саморефлексии, которую вполне ясно обозначил и выразил модернизм, как зарубежный так и русский.

Но это – лишь верхушка айсберга, «рвы», которые предлагает засыпать Л. Фидлер, расположены гораздо глубже. Фактически, он предлагает не просто отменить границы между массовым и элитарным сознанием, но признать, что долг художника – одновременно находиться «и здесь, и там», пребывать и в контакте с духом и в диалоге с человеком, не замыкаясь в чем-то одном. Граница между автором-творцом и автором биографическим, таким образом, в постмодернизме подлежит пересмотру. По мнению Фидлера, автор должен находиться и в искусстве, и в жизни, осуществляя их взаимосвязь в рамках собственной деятельности.

Поэт, находясь одновременно «и здесь, и там», может заниматься презентацией собственной художественной системы, обучая читателей законам своей поэтики. И большое количество этих систем не должно нас пугать, напротив, именно в такой множественности следует видеть наиболее благоприятный для литературы путь развития.

Ж.-Ф. Лиотар в книге «Ситуация постмодерна» замечает, что на протяжении многих столетий разные типы нарративов, разные дискурсивные установки вели мирное, добрососедское сосуществование, но с эпохи Просвещения началось время метанарративов, вступил в силу новый тип дискурса. Главное свойство таких нарративов, по Ж.-Ф. Лиотару, – это уверенность *в собственной истинности* и в том, что мир не может быть описан неким универсальным языком, в силу чего язык вполне вправе диктовать остальным типам сознания свою волю, понимая проявления самостоятельности как посягательство на свой главенствующий статус.

Постмодернизм для Ж.-Ф. Лиотара в любую эпоху начинается там, где пропадает доверие к тотальным способам высказывания, и тогда, когда человечество осознает невозможность универсального языка. Языков великое множество; нормальная ситуация – взаимодействие, взаимопроникновение, спор, но не господство одного из них. Мир – место и способ реализации «языковых игр», которые Лиотар вслед за Витгенштейном понимает как внутренне целостные системы, не имеющие общего основания с соседними «языковыми играми», но способные соприкасаться, пересекаться с ними на основе сходства отдельных «валентностей».

Такой подход к пониманию автора, авторской саморепрезентации, места и роли индивидуальных художественных систем в развитии литературного процесса кажется нам наиболее плодотворным и полезным для последующего анализа понятий и категорий автопоэтики.

Однако для полноты контекста необходимо упомянуть еще один немаловажный аспект осмысления категории автора в XX столетии – концепт его смерти, более всего известный благодаря статье Р. Барта «Смерть автора» – ведь если мысль исследователя верна, то само понятие автопоэтики утрачивает смысл, который мы

привыкли в него вкладывать. Нельзя трактовать автопоэтику как саморепрезентацию автора, если его место занимает скриптор или безличное письмо. Следует рассмотреть ситуацию «смерти автора» подробно.

Фигура автора, по Барту, есть приобретение Нового времени с постоянной апелляцией к «человеческой личности» и пафосом переустройства мира, который требует отчетливого субъекта преобразования... Основным аргументом самого философа против позиционирования автора как главного субъекта творческой практики таков: то, что составляет произведение, не есть тот, кто ставит на нем свое имя. С этим можно согласиться в свете бахтинского понимания автора. Однако Барт делает из этого утверждения неожиданный вывод: достаточными причинами устранения автора он полагает изменение временной перспективы и уверенность в том, что любое произведение являет пространство цитат, отсылающих ко многим культурным источникам; нет такого элемента текста, который мог бы быть порожден непосредственно автором, носил отпечаток его личной активности.

Центр, таким образом, помещается не в письме, а в чтении. Множественность значений фокусируется в читателе. Однако читатель у Барта тоже отличается от привычного нам конкретного субъекта и понимается как пространство: «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [5, с. 164]. Таким образом, вместо автора и читателя мы получаем два абстрактных полюса, между которыми располагается «море цитат».

Следует вспомнить, что эта работа Р. Барта была опубликована практически одновременно со статьей М. Фуко «Что такое автор?». Проблематика статьи М. Фуко созвучна бартовской, с той разницей, что Фуко ведет отсчет авторства не от Нового времени, а от греческой эпической поэмы, выделяя два аспекта: постепенную утрату выразительности и забвение автором своей основной роли – отсылать читателя к откровению, к инобытию. Письмо превратилось в игру со сменными правилами, Автор в такой

ситуации перестает быть творцом, становясь функцией. Но и этой функции Фуко отводит немного времени: «Все дискурсы, каков бы ни был их статус, форма, ценность ...разовьются в анонимное бормотание» [6, с. 30].

Такой, безусловно, значимой для истории развития теоретико-литературной мысли блестящей концепции можно противопоставить одно серьезное возражение: этого не произошло. Еще или уже – вопрос точки зрения, но авторство не развилось в анонимное бормотание. Произошло ли это по причине непредсказуемости литературного процесса или, как это часто бывает, реальный путь оказался сложнее и многограннее предложенных схем. Однако факт остается фактом, сегодня, спустя более полувека, пророчества структуралистов не оправдались: автор не только не утратил своей оригинальности, но сумел сделать ее точкой отсчета всех прочих смыслов. Свобода самовыражения утвердилась в качестве осознанного – неточное слово, будь то произвольные воспоминания, созерцания, исповедь, свободное размышление, ассоциации.

Ситуация, о которой некогда Монтень говорил с вызовом: «У меня нет другого связующего звена при изложении моих мыслей, кроме случайности. Я излагаю свои мысли по мере того, как они у меня появляются: иногда они теснятся гурьбой, иногда возникают по очереди, одна за другой. Я хочу, чтобы виден был естественный и обычный ход их, во всех зигзагах. Я излагаю их так, как они возникли" [цит. по: 1, с. 122], – в XX столетии становится естественной составляющей творческой практики. Имея способность к «видению живого смысла», поэт постепенно накапливает свои представления о творчестве, порождая своеобразную автопоэтическую систему.

Место автопоэтики, таким образом, мы определяем как срединное – между чистой теорией и практикой искусства. С.Н. Бройтман, рассуждая о типах художественного сознания, отмечает, что слово «поэтика» имеет два основных смысла: оно означает и науку о литературе, и поэтическое искусство. «Оба эти значения, не смешиваясь, присутствуют в литературоведении. Но в теоретической поэтике акцент ставится на первом значении термина, а в исторической – на втором» [7, с. 4]. Эти два основных вида поэтики связаны, по мнению исследователя, отношениями

дополнительности. На наш взгляд, эти отношения станут еще более прочными, если добавить к ним третий тип отношений – авторскую поэтику, без которой разговор об актуальной поэзии становится затруднителен.

Цитированная литература

1. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. /В.Курицын. – М., 2000.
2. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М., 1993.
3. Федорова Л. Ф. Некоторые проблемы теории и критики постмодернизма // Русский постмодернизм: предварительные итоги. – Ставрополь, 1998. – С. 34-40.
4. Иванова И. Н. Георгий Иванов: От модернизма к постмодернизму // И.Н.Иванова. Русский постмодернизм: предварительные итоги. – Ставрополь, 1998. – С. 78-81.
5. Барт Р. Смерть Автора //Р. Барт/Избранные работы. – М., 1994.
6. Фуко М. Что такое автор? // М.Фуко/ Лабиринт-Эксцентр, 1991, – № 3 – С. 22-42
7. Бройтман С.Н. Историческая поэтика// С.Н.Бройтман/ учеб. пособие. – М., 2008

Анотація

В статті розглядається проблема автора, місце та роль авторської поезики «в ситуації постмодерну», коли література починає спиратися на митця як на особистість, що визначає власні закони мистецтва та способи їх подальшого вивчення.

Annotation

The article considers the problem of the author, place and role of the author's poetics "in the postmodern situation" when the literature begins to draw on the artist as a personality that defines its own laws and ways of art in further study.

Стаття надійшла до редакції 03.01.2012
Статья поступила в редакцию 03.01.2012

УДК 82. 09

Швец Г.А.

О ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ СОДЕРЖАНИИ ПОНЯТИЯ «ГОЛОС»

Расширение терминологического аппарата литературоведения происходит, зачастую, путем постепенного освоения понятий, проникающих в эту науку из самых разнообразных отраслей знания. В качестве примера можно назвать такие давно прижившиеся в литературоведении понятия, как “характер” (психология), “композиция”, “портрет” (живопись и музыка), “архитектоника” (геология) и т. д. и т.п. Для первого этапа освоения характерно осознанно метафорическое употребление будущих терминов. В частности, вводя понятие “полифонии” М. М. Бахтин писал: “Необходимо заметить, что...нами употребляемое сравнение романа Достоевского с полифонией имеет значение только образной аналогии, не больше...материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла идти речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая метафора. Но эту метафору мы превращаем в термин “полифонический роман”, так как не находим более подходящего обозначения” [1, с. 29-30].

Вместе с понятием “полифония” в литературоведческий дискурс контрабандой, так сказать, проникло – и это проникновение было, пожалуй, неизбежно – понятие “голос”. Причем, насколько нам известно, терминологическому обсуждению это понятие практически не подвергалось, хотя после выхода книги Бахтина о Достоевском (мы имеем в виду 2-е издание, 1963 г.) активно стало использоваться в теоретико-литературных статьях. Примечательно, что даже в работах исследователей-единомышленников и, в теснейшем смысле, современников “голос” получает различное ценностное наполнение. Так, Вадим Кожин выносит этот термин в заглавие программной статьи и, соответственно, придает ему большое научное значение: “В прозе громадную роль играет взаимодействие голоса автора и голосов персонажей и – шире – голоса народа. Сплетаясь, пересекаясь, контрастируя, эти “голоса” создают

сложную ткань художественного повествования, определяют его выразительность и смысловое богатство” [4, с. 195]. А Л.Ф. Киселева, чья статья в не меньшей степени насыщена анализом словесного поведения автора и героев, дает термин “голос” единственный раз и в кавычках, как бы подчеркивающих его необязательность: “Без новых глав, порою даже без абзацев “кладет” Горький перед читателем... героев, неизвестно откуда и для чего появляющихся... Мы не знаем, например, как оказался во флигелек у Катина Макаров ... Сразу дано его участие в вечеринке у писателя (“Макаров сосредоточенно пил водку”), его “голос” в разговорах (“Видите, с каким трудом рождается истина?”) [3, с. 102].

В “вилке”, задаваемой такими отношением к *голосу*, и располагается спектр мнений по этому поводу.

О “голосе”, в подавляющем большинстве случаев, литературоведы пишут, не проводя заметных границ между этим понятием и достаточно строгими определениями “речевой характеристики”, “языковой индивидуальности” и проч. Можно сказать, что перечисленные определения являются в настоящее время взаимозаменяемыми, не дифференцированными. Чаще всего, речь идет о своеобразии словаря и синтаксиса, обусловленном социальным происхождением героя, его образованием, возрастом, политической и национальной принадлежностью. Это обстоятельство выглядит само собой разумеющимся и не нуждающимся в специальном обосновании. В самом деле, как еще можно передать своеобразие речи героя, если не с помощью совершенно определенных языковых средств, поддающихся формальной классификации? И хотя терминологическая избыточность – нередкий недостаток теоретико-литературных концепций, в данном случае, как кажется, мы имеем дело с реальной потребностью в двух разных терминах, поскольку речь идет, все-таки, о разных вещах.

Как уже было сказано, понятие “голос” в полную силу впервые зазвучало в работе М. Бахтина о Достоевском.

Потому, приступая к терминологическому уточнению понятия “голос”, мы должны, прежде всего, обратиться к первоисточнику: “Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего

с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору” [1, 256].

Для Бахтина голос, прежде всего, *чужой*. В сущности, голос в тексте Бахтина едва ли не равносителен *сознанию*: “Весь рассказ может быть взят в кавычки, как рассказ “рассказчика”, хотя тематически и композиционно не отмеченного. Но и внутри рассказа почти каждый эпитет, определение, оценка могут тоже быть взяты в кавычки, как рожденные из сознания того или другого героя” [4, с. 352].

Хотя эти описания дают повод предположить, что и для Бахтина голос равнозначен речевой характеристике, в исследовании поэтики Достоевского мы встречаем пассаж, совершенно четко определяющий неприменимость традиционного определения “речевой характеристики” по отношению к голосу, как его понимал Бахтин. Размышляя об особенностях черновигов Достоевского, ученый замечает: “Достоевский работает не над объектными образами людей, и ищет он не объектных речей для персонажей (характерных и типических), ищет не выразительных, наглядных завершающих авторских слов, – он ищет прежде всего предельно полнозначные и как бы независимые от автора слова для героя, выражающие не его характер (или его типичность) и не его позицию в данных жизненных обстоятельствах, а его последнюю смысловую (идеологическую) позицию в мире, точку зрения на мир, а для автора и как автор он ищет провоцирующие, дразнящие, выпытывающие, диалогизирующие слова и сюжетные положения” [1, с. 55].

Из приведенной цитаты с очевидностью следует, что для Бахтина “голос” у Достоевского представлял собой нечто существенно иное, нежели “речевую характеристику”. Еще одна важная цитата: “Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим; все же, что мы видим и знаем помимо его слова, не существенно и поглощается словом, как его материал, или остается вне его, как стимулирующий и провоцирующий фактор” [1, с. 71].

Понятно, однако, что ни героев Достоевского, ни героев никакого другого писателя мы не видим и не слышим по определению: мы о них читаем, мы их воображаем, и совершается это процесс в полнейшей тишине, так что о слышании можно

говорить с еще большей натяжкой, чем о видении. С другой стороны, столь же несомненно, что Бахтин имел все основания акцентировать наше внимание именно на слуховом приоритете при восприятии романов Достоевского. Значит, в самих текстах Достоевского есть нечто, что понуждает характеризующего их исследователя задуматься над преимущественно голосовым их свойством. Что же?

Рассмотрим пример из другой работы М.М. Бахтина. Иллюстрируя представление о “предвосхищенной” и “рассеянной” чужой речи, исследователь приводит два отрывка из повести Достоевского “Скверный анекдот”. Мы тоже приведем этот отрывок в сокращенном виде, поскольку это необходимо для понимания вывода, который делает Бахтин, и нашей оценки этого вывода: “... три *чрезвычайно почтенных мужа* сидели в комфортной и даже роскошно убранной комнате в одном *прекрасном* двухэтажном доме...и занимались *солидным и превосходным* разговором на весьма любопытную тему. Сидели они вокруг маленького столика, каждый в прекрасном мягком кресле, и между разговором тихо и комфортно потягивали шампанское”.

Если мы отвлечемся от интересной и сложной игры интонаций, то это отрывок придется определить как стилистически в высшей степени скверный и пошлый...Но вот еще несколько отрывков из характеристики хозяина дома – тайного советника Никифорова.

“....он...под конец жизни совершенно погрузился в какой-то *сладкий, ленивый комфорт* и систематическое одиночество...Наружности он был *чрезвычайно приличной и выбритой*... и держался самого высокого джентльменства”.

Теперь нам ясно, откуда взялись пошлые и однообразные, но столь *выдержанные* в своей пошлости и однообразии, эпитеты предыдущего отрывка. Они родились из генеральского сознания, смакующего свой комфорт, свой собственный домик, свое положение, свой чин, из сознания пробившегося в люди тайного советника Никифорова. Их можно было бы взять в кавычки, как “чужую речь” Никифорова. Но они принадлежат не только ему... В каждом пошлом эпитете рассказа автор через *medium* рассказчика иронизирует и издевается над своим героем. Этим и создается

сложная, почти непередаваемая при чтении вслух игра интонаций в нашем отрывке” [4, с. 353-354, курсив Бахтина – Г.Ш.].

Бахтин в этом месте рассуждает о возможностях чтения вслух произведения Достоевского, и это представляет принципиальный интерес. Текст повести, недифференцированный с точки зрения речевой определенности рассказчика и персонажа, требует от читателя усилия *голосового* различения. Это – следствие отказа автора учитывать естественную иерархию субъектов речи. В этом случае попытки выделить в повествовании “речевые характеристики” обречены на неуспех: с этой точки зрения повествование принципиально однородно. “Почти непередаваемая игра интонаций” – целиком и полностью продукт *читательского* воображения, восполняющего акт воображения авторского. Языковую работу повествователя исследователь (= читатель) реконструирует как “маскировку” под внутреннюю речь социально и психологически определенного персонажа. Справедливость такой интерпретации оспаривать трудно, однако можно существенно уточнить. “Medium рассказчика” – повествователь – постольку оказывается лишенным собственной речевой характеристики (что и воспринимается как маскировка под чужую речь), поскольку автор оказывается способен воспринимать собственный голос как *чужой*. (Если прибегнуть к еще одной обыденной иллюстрации, то сложность такой задачи можно представить, вспомнив наше удивление при прослушивании собственного голоса в магнитофонной записи).

С нашей точки зрения, следует сконцентрировать внимание на акте (или – процессе) авторского *воображения*. Естественно, мы не можем (и не станем) претендовать на психологическое проникновение в детали этого сложнейшего явления, тем более, что субъектом воображения в данном случае является такая глубоко развитая личность, как Ф.М. Достоевский. Наша задача видится нам гораздо скромнее, но она не теряет от этого своей научной значимости, как нам кажется.

Акты авторского воображения, будучи “отложены” в результате творческой работы – в художественном произведении – как бы задают условия работы для воображения читательского. В данном случае мы имеем в виду именно условия работы, а не некоторый смысл, идеи и т. п. То есть, авторское воображение, его

конкретные в каждом случае особенности налагают определенные ограничения, специфические препятствия, если можно так выразиться, для воображения читателя. Если воображение автора имеет, так сказать, созидательный характер, то воображение читателя можно назвать скорее *восполняющим*. Представить себе именно то, что видит перед своим “внутренним взором” автор в момент написания того или иного фрагмента будущего произведения, читатель, конечно, не может. Его представление будет, по необходимости, скорректировано собственным личным опытом, характером и т.п. (Именно этим элементарным в каком-то смысле обстоятельством объясняется многочисленность интерпретаций значительных произведений литературы). Повторим, что в наши намерения не входит анализ психологического содержания этих процессов, они чрезвычайно сложны. Но в некоторых случаях возможны, с нашей точки зрения, достаточно убедительные констатации, проливающие свет на природу со-воображения, так сказать, автора и читателя.

Приоритетное внимание голосу, а не речи, определяет композиционное, лексическое и проч. своеобразие прозы Достоевского. Эмпирически поверяемым рефлексом так работающего воображения становится минимальная формальная обособленность речи персонажей.

По нашему мнению, Достоевский-автор обладал обостренной способностью (и потребностью) именно *слышать* голоса своих героев. Речевая однородность высказываний героев его романов представляет собой следствие голосового многообразия художественного мира писателя.

Из вышеизложенного можно сделать следующий вывод: чрезвычайная расплывчатость, если не почти полное отсутствие тех особенностей речи персонажей, которые обычно именуется “речевыми характеристиками” каким-то образом коррелирует (соотносится), возможно, с приоритетным вниманием к голосам персонажей, которое мы обнаруживаем в работах Бахтина. Собственно говоря, наша гипотеза в этом и состоит: *голос, ближайшим образом, можно определить как отсутствие речевых характеристик*. (Высказывание тем более начинает звучать, чем более отдалается речевая физиономия его инициатора).

Слово “определить” в данном случае несет принципиальный смысл: специфические лексические и т. п. особенности речи именно о-пределяют, о-граничивают тот модус высказывания, который не имеет в себе ничего от *голоса* как такового. Это легко пояснить обыденной иллюстрацией: для того, чтобы узнать, с кем (из знакомых, конечно) мы говорим, когда, например, поднимаем телефонную трубку, нам вовсе не требуется проводить лексикологический микроанализ – мы сразу узнаем его по *голосу*.

Трудность для понимания нашего тезиса на уровне обыденных иллюстраций состоит только в том, что голос в живой речи неотъемлем от речевых особенностей, он слит с ними неразрывно. Но иное дело – в тексте литературного произведения. В тексте (монологическом) голос как таковой, наоборот, элиминирован. Мы можем, конечно, пользуясь авторскими указаниями воспроизвести в памяти “бас”, или “визгливый тенорок”, но постоянно держать в памяти сугубо голосовые характеристики того или иного персонажа мы никогда не станем по причине ненужности таких сверхусилий для понимания написанного. Подспорьем для отличения речи одного персонажа от речи другого в этом случае оказываются именно и только речевые характеристики.

Но в случае – как у Достоевского – их отсутствия читатель оказывается перед проблемой почти практического свойства: как различить речи персонажей? Когда речи персонажей и рассказчика (повествователя) “звучат” в едином грамматическом регистре, возникает – с необходимостью – потребность *наделить* их голосами, независимо от того, дает автор их описательные характеристики или нет.

Речь, конечно, идет не о том, что читатель, каким-то образом, например, сообразуясь с описанием внешности или собственным представлением, какой голос может быть у того или иного человека в соответствии с известными ему из текста сведениями о нем, досочиняет персонажу голос и постоянно “слышит” его. Нет, дело, главным образом, в том, что читатель, в соответствии с поставленной ему автором задачей (условием) воображения, воспринимает существование персонажей как *существование* по преимуществу *голосов* (в полном согласии с тезисом Бахтина).

Этим и объясняется полифоническое равноправие героев произведения. Ведь соотношение жизненных позиций, уяснение

верности или ложности идей возможно лишь тогда, когда более или менее четко выявлена речевая “физиономия” персонажа. (Поскольку разнообразие речевых характеристик, безусловно, подчинено некоторой иерархии, ориентированной на критерий, скажем, более богатой речи у более умного человека и т.п.). Речевое нивелирование приводит к тому, что читатель более слышит разные *голоса*, а не разные *мнения*. Голоса, равноправные уже только потому, что голосов (как таковых) более убедительных или более умных просто не бывает с чисто физиологической точки зрения.

Таким образом, мы предполагаем, что наделение персонажа произведения голосом является актом читательского воображения, “спровоцированного” соответствующим актом авторского воображения. На уровне повествования это событие редуцируется к нивелированию речевого своеобразия участников изображаемых событий.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
2. Кожин В.В. Голос автора и голоса персонажей//Проблемы художественной формы социалистического реализма. – М., 1971.
3. Киселева Л.Ф. Внутренняя организация произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма. – М., 1971.
4. Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. – Спб., 1995.

Анотація

Статтю присвячено термінологічній специфікації поняття “голос” у колі споріднених понять: “мовленнева характеристика”, “мовна індивідуальність” тощо.

Висувається гіпотеза, згідно з якою мова персонажа тим більше сприймається як “чистий голос” (М. Бахтін), чим менше її наділено мовленневою своєрідністю як такою: особливостями лексики, синтаксису тощо

Annotation

This article is devoted to the terminological specification of the concept of “voice” as distinct from the related concepts such as “characteristics of speech”, “linguistic individuality”, etc.

The hypothesis states that the more pedestrian a character’s speech (i.e., its syntax, vocabulary, etc.), the closer it is to “pure voice” (M.M. Bakhtin).

Стаття надійшла до редакції 15.01.2012
Статья поступила в редакцию 15.01.2012

УДК 821.161.2(091)

Віннікова Н.М.

ЛІТЕРАТУРНА ПАРОДІЯ І ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

Розглядаючи різновиди літературної пародії, переважна більшість літературознавців виокремлює критичну пародію. Проте слід наголосити, що не можна сплутувати літературну пародію й літературну критику та взаємопідміняти ці жанри. Саме з'ясуванню співвідношення між літературною пародією і критикою присвячена пропонована стаття. Вибір теми зумовлений не достатньо ґрунтовним розкриттям даного питання.

Літературна критика як складова частина літературознавства має на меті давати ідейно-естетичну оцінку художнім творам, показувати їхнє місце в літературному процесі доби, розкривати позитивні й негативні риси. Митцям критика допомагає усвідомити вимоги до їхньої творчості, а читачам – виробити певні естетичні смаки та розібратися у величезній кількості художніх текстів.

На сьогодні немає одностайності у розумінні генеалогії літературної критики, хоча є дослідження, які дають уявлення про стан розроблення проблеми та основні напрямки її розв'язання. Серед таких розвідок можна назвати: В.Баранов, А.Бочаров, Ю.Суровцев “Литературно-художественная критика” [1], Ю.Бурляй “Основи літературно-художньої критики” [2], Р.Гром’як “Методологические основы литературно-художественной критики” [3] та “Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття)” [4], Б.Єгоров “О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Силь” [5], М.Зельдович “Уроки критической классики. Вопросы теории и методологии критики. Очерки” [6], М.Поляков “Поэзия критической мысли: О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории” [7], “В мире идей и образов” [8] та ін.

Основними жанрами літературної критики, як правило, виступають анотації, рецензії, огляди, есе, літературні портрети та ін. [9, с. 12]. Літературно-критичне спрямування можуть мати й самі художні твори, зокрема, й пародії. Деякі письменники, науковці ставлять літературну пародію паралельно з критикою,

мотивуючи таке рішення тим, що пародійний жанр слугує загальним художнім цілям будь-якої критики. Як стверджує справедливо П.Бегак, “пародія справді буває своєрідною формою оцінки: поряд з критичною характеристикою вона прагне знайти основне у стилі, у манері художника й показати це основне своїми засобами. Неважко переконатися, що показ випадкового у стилі дає найменш вдалу пародію. Але як вид художньої критики (виділяючи епітет “художньої”) пародія висуває також і прорахунки автора або твору, й тоді вона остаточно набуває форми оцінки літературних явищ, але оцінки під кутом зору пародиста та його однодумців” [10, с. 54-55].

Л.Гроссман, розробляючи теорію форм літературної критики виокремлює та аналізує 17 типів критичних виступів, з-поміж яких називає й пародію. У збірнику “Русская литературная пародия” Л.Гроссман зазначає, що “...у цілому ряді випадків пародія виконує низку функцій художньої критики: своєрідним прийомом побіжної та відривчастої замальовки вона дає щось на зразок портрета письменника, його “силуету”, виразного нарису його літературної манери, хоча й під знаком іронії. У скороченій і сконденсованій формі тут дається характеристика загального письменницького стилю, гумористичне зображення певного літературного стилю, причому іронічний розріз усього тексту особливо схильний виділяти дефекти твору й, отже, – виконувати роль негативного, памфлетного або полемічного розгляду. У будь-якому випадку аналіз жанру свідчить, що мистецтво пародиста надзвичайно рідне прийомам і задачам літературної критики” [11, с. 47-48].

Проте класифікація Л.Гроссмана викликала неоднозначні відгуки та нарікання щодо відсутності в ній єдності підходів до характеристики літературно-критичних жанрів. Зокрема, Б.Єгоров вважає, що ця класифікація “у цілому заслуговує схвалення, однак, фактично, тут змішані (...) щонайменше три основні класифікації жанрів: 1) за методом критика (сюди належать есе, імпресіоністичні етюди, трактати, публіцистична критика, академічні відгуки, глоси); 2) за “літературним” родом чи видом критичної діяльності (фейлетони, оповідання, листи, діалоги, пародії, памфлети); 3) за ступенем і широтою осягнення об’єктів (літературні портрети, огляди, рецензії, паралелі, монографії)” [5, с. 14].

Б.Сарнов у статті про О.Іванова називає пародію специфічним типом літературної критики [12, с. 146]. Цю думку підтримує й А.Вуліс у своїй монографії “У лабораторії сміху”, погоджуючись із тим, що “...пародія дійсно містить підвищений елемент відстороненості, “надлітературності”, абстракції, зближення її з розмовними жанрами: публіцистикою і навіть естетикою” [12, с. 146].

М.Поляков стверджує, що “у світі критики пародія – законний жанр” [13]. “Своєрідною критикою, дуже близькою до літературної критики” [14, с. 40] назвав пародію А.Макарян. Коротко і влучно Ю.Івакін визначає: “Пародія – це специфічне дослідження, і цим вона близька до критики” [15, с. 4]. Проте в арсеналі української літературної пародії часом трапляються твори, у яких бракує саме вмотивованої критики. Пародисти намагаються дискредитувати невдалий твір, критикують не стільки невдалі рядки, скільки їхнього автора. Особливо це має місце у часи, коли в літературному процесі з’являються нові течії, напрями, угруповання, і тоді апологети попередньої традиції своїми пародіями критично виступають проти нових тенденцій. Недаремно Р.Гром’як у книзі “Громадянськість і професіоналізм” створив своєрідний етичний кодекс критика, окремі постулати якого варто було б засвоїти і деяким пародистам: “Не виголошуй поспішливої оцінки, не простудіювавши глибоко нового твору письменника у зв’язку з усією його творчістю. Пам’ятай: ти оцінюєш твір, а не людські якості автора. Знай межі і самі можливості критичних жанрів. Остерігайся найнижчого ґатунку безпринципності – кон’юнктурності” [16, с. 212].

Історичні долі літературної критики та пародії, за висловом В.Новікова, збігаються [17, с. 454], і саме цим зумовлюється відкритість художнього твору до пародіювання на різних етапах розвитку літератури. Тому й не викликає подиву той факт, що дослідники розглядають літературну пародію як жанр літературної критики. Адже пародійні твори були й залишаються до сьогодні супутниками критики. Пародисти разом з критиками виступали проти різних вад та недоречностей у літературі. Поділяємо твердження Г.Нудьги про те, що “пародія – це художня література і з критикою її єднає спільна боротьба з недоліками в літературі, в мистецькому процесі...” [18, с. 26]. Український літературознавець

помічає спільні риси між пародією та жанром літературної критики, але застерігає від їх ототожнення [18, с. 28].

Пародія, як і літературна критика, завжди відігравала неабияку роль не лише у формуванні естетичних смаків читачів, критичного ставлення до явищ, а й у розвитку літератури загалом. І хоч мають вони одну мету та здійснюють її по-різному: критики користуються раціональними, часто прямими публіцистичними засобами, тоді як пародисти, будучи своєрідними критиками, лишаються в сфері естетичних засад художньої літератури, у порівнянні з критичними творами, наочніше й переконливіше розкривають недоліки стилю, образності, мови та ін. Г.Нудьга називає пародію “самокритичним заходом у літературі...” [18, с. 172].

Тип структурної організації критичного виступу, набір і співвідношення творчих компонентів у ньому – це ті варіації, які практично демонструє критик у межах програмності. Саме тому М.Зельдович наголошує на тому, що “критичний жанр (...) обирається, чи краще сказати, створюється залежно від суті програмної установки, від визнаних найбільш доцільними, тобто насамперед своєчасними й доказовими, способу та форми програмності. Це означає також, що в самій структурі жанру актуалізуються ті його компоненти, структурні взаємодії, які найбільшою мірою відповідають і програмному аспектові задуму в межах загальної цільової настанови автора (будь-яке “роз’єднання” цих аспектів буде штучним, суперечитиме єдності різноманітних устремлінь творчої практики). У свою чергу, критерієм оцінки компонентів і їхньої взаємодії є те, що саме переважно, яким способом, з яким ступенем аналітичності й теоретичних узагальнень, з якою силою емоційно-логічної “заразливості” (програмність же звернена і до читацької аудиторії!) можуть бути втілені в даному жанрі програмні устремління критика” [6, с. 15]. Отже, якщо у творчості, скажімо, Теодора Орісію домінує літературна пародія, то якраз тому, що цей жанр максимально відповідає тим завданням, які завдяки знанням, переконанням, досвіду, світогляду, таланту стали для письменника, критика визначальними. Крім того, слід пам’ятати й про те, що структура твору, його багатогранність, соціальна конкретність, аналітичне дослідження зображуваної дійсності, стильова своєрідність здатні

активно впливати на критика, породжувати непередбачені його світоглядом і теоретичними постулатами спостереження та висновки, спонукати критика вийти за рамки усталеного, проникнути в такі ідейні й структурні тонкощі, котрі критиком були теоретично не усвідомлені, не стали предметом його роздумів та узагальнень. Тобто критик щоразу “створює” жанр власного виступу. І в цьому виявляється його дискурсивність.

П.Берков, убачаючи в пародії подібність до критичної статті, все ж чітко розмежовує ці жанри, обґрунтовуючи це тим, що пародія “...не лише показує, що у пародійованому творі, авторі, напрямку або жанрі є слабким, помилковим чи порочним, але показує це, *висміюючи* (виділення Р.Беркова. – В.Н.), доводячи до шаржу, до карикатури окремі елементи пародійованого” [19, с. 253].

Пародію і критику відрізняють специфічні задачі, властиві лише кожній із цих категорій, тільки їм притаманні аналіз та інтерпретація. Літературна пародія пропонує певне розуміння жанру, художньої течії, конкретного твору та ін. У цьому значенні пародія, як і критика, стає центром нових літературних відношень. Вона також виростає із ланцюга: автор – читач – пародист. У даному випадку оповідь, особливості змалювання й розкриття образів зумовлюються ідейною та літературною атмосферою, що характеризує місце, час й особливості суспільного життя, яке оточує літературний контекст. Як слушно зауважує О.Димшиць, “не дивлячись на свою близькість до критики критична пародія все ж за своїми прямими задачами є першою. Якщо критика аналізує, не тільки заперечує, але й утверджує, то пародії притаманно переважно заперечувати, нападати, бити” [20, с. 7].

У літературній пародії ми маємо справу з процесом декорування тексту (вірша, роману тощо), з іронічним зміщенням і оголенням внутрішніх протиріч коду певного художнього тексту. Завдяки зміщенню, а воно може бути й іронічним, і сатиричним та ін., пародія включає у себе також основні вимоги напряму, жанру і т.д., які протистоять. У цьому плані пародія – жанр критичний та самокритичний. Зміщення усталених структурних елементів стає демонстрацією виникаючих художніх вимог і цінностей. Відбувається немовби негативне утвердження нових принципів художності. Тут і проходить межа між пародією та критикою.

Логічна основа природи пародії знаходиться у прямому взаємозв'язку з її поетичністю, творчою свободою й художньою завершеністю.

Критика розшифровує художню інформацію, закладену в тексті літературного твору. Пародія користується, у повному значенні цього слова, для цієї ж мети засобами того художнього твору, який підлягає іронічній, комічній та ін. трансформації, тобто саме ці засоби і провакують добір відповідних засобів та прийомів пародіювання. Тобто пародія вміщує об'єктивну інформацію, котра отримує гостру художню обробку – своєрідну комічно зафарбовану орієнтацію на конкретний контекст художнього твору. Критично-іронічна, гумористична, сатирична спрямованість літературної пародії створює яскравий художній ефект. У цьому й полягає художня самостійність пародії, як окремого літературного жанру зокрема, і як особливого виду мистецтва загалом. Прямим наслідком цього є та обставина, що цінність справді майстерної пародії зберігається й після того, як пародійовані нею художні тексти давно відійшли у минуле і втратили будь-яке значення (яскравим прикладом тут може бути “Дон Кіхот” М. де Сервантеса).

Для того, щоб написати пародію на окремий твір, треба знати й інші твори письменника, дослідити його стиль, образність, характерні вирази, інтонацію фрази. Пародія – це специфічне дослідження, і цим вона близька до критики. Разом з тим пародія – жанр художньої літератури. Суверенний жанр. Як і кожний митець, пародист створює художній образ. Образ письменника, точніше образ його стилю, творчої манери. Безперечним залишається той факт, що в усі часи пародія не перестає бути важливим засобом творчої критики помилок і недоліків у творах сумнівної художньої вартості. Для пародії завжди є простір у сфері боротьби за змістовну довершеність творів, мистецьку вправність, зростання майстерності, високу художність літератури. Зрозуміло, що ці питання властиві не лише пародії. Вони стоять у центрі уваги й літературної критики. Пародія, підхоплюючи такі питання й проблеми, впритул наближається до критики, перетворюючись на жанр, що обстоює нове та якісне у мистецькому житті. Проте робить це інакшими засобами та прийомами, що й відрізняє її від пародії.

Цитована література

1. Баранова В.И., Бочарова А.Г., Суровцева Ю.И. Литературно-художественная критика. – М., 1982.
2. Бурляй Ю.С. Основи літературно-художньої критики. – К., 1985.
3. Гром'як Р.Т. Методологические основы литературно-художественной критики: дис. докт. филол. наук. – Тернополь, 1980.
4. Гром'як Р.Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття). – Т., 1999.
5. Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стилль. – Л., 1980.
6. Зельдович М.Г. Уроки критической классики. Вопросы теории и методологии критики: Очерки. – Харьков, 1976.
7. Поляков М.Я. Поэзия критической мысли: О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории. – М., 1968.
8. Поляков М.Я. В мире идей и образов. – М., 1983.
9. Галич О.Ю., Назарець В.М., Васильєв Є.М. Теорія літератури: підручник / За наук. ред. О.Галича. – К., 2001.
10. Бегак Б.А. Пародия и ее приемы // Бегак Б.А., Кравцов Н.И., Морозов А.А. Русская литературная пародия. – М. –Л., 1930. – С.51-65.
11. Гроссман Л.П. Пародия как жанр литературной критики // Бегак Б.П., Кравцов Н.И., Морозов А.А. Русская литературная пародия. – М.-Л., 1930. – С.39-48.
12. Вулис А.З. В лаборатории смеха. – М., 1966.
13. Поляков М.Я. Язык пародии и проблема структуры стиля // Литературные направления и стили: Сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г.Н.Поспелова. – М., 1976. – С.115-130.
14. Макарян А.М. Пародия, перепев, стилизация // Литературная Армения. – 1963. – №9. – С.39-46.
15. Івакін Ю.О. Апологія пародії // Літературна Україна. – 1977. – 12 червня. – С.4.
16. Гром'як Р.Т. Громадянськість і професіоналізм. – К., 1986.

17. Новиков В.И. Книга о пародии. – М., 1989.
18. Нудьга Г.А. Пародія в українській літературі. – К., 1961.
19. Берков П.Н. Из истории русской пародии XVIII-XX веков (К вопросу о пародии как сатирическом жанре) // Вопросы советской
20. Дымшиц А. Вместо предисловия // Флит А. Таланты наизнанку. – Л., 1940. – С.3-8.

Аннотация

В статье представлен аналитический обзор различных точек зрения на проблему дифференциации литературной пародии и литературной критики с учетом их возможных корреляций.

Annotation

The article is devoted consideration analytical overview of the different points of view on the problem of differentiation of literary parody and literary criticism with regard to their possible correlations.

Стаття надійшла до редакції 23.12.2011
Статья поступила в редакцию 23.12.2011

САТИРА КАК ПРЕДМЕТ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭСТЕТИКИ

Сатира – одно из самых неоднозначных понятий современной теории литературы. При интуитивной ясности его содержания даже для неискушенного человека, дефинитивная точность не дается тем эстетикам, которые стремятся к отчетливому отграничению представлений о сатирическом от родственных понятий, прежде всего – от юмора. Классическим определением сатиры считается определение, предложенное Ф. Шиллером в его трактате о «Наивной и сентиментальной поэзии»: «У сатири дійсність як недосконале протиставиться ідеалові як найвищій реальності. Тут, зрештою, зовсім не вимагається, щоб останній був виражений словами, якщо поет уміє збуджувати його в нашій душі; а він, безумовно, мусить це вміти, інакше не зможе впливати на нас поетично. Таким чином, дійсність виступає тут як необхідний об'єкт антипатії; однак усе тут зводиться до того, щоб сама антипатія неодмінно поставала з ідеалу, що суперечить дійсності» [1, с. 277].

В определении Шиллера очень важны теоретические нюансы. Прежде всего, следует обратить внимание на то, что действительность, по Шиллеру, должна быть *необходимым* объектом антипатии, иначе «сатира» может оказаться просто сведением личных счетов с жизнью. Представляется, что ключевой вопрос, ответа на который следует искать в теоретических анализах сатирического, это вопрос именно о том, в какой перспективе действительность с *необходимостью* предстает объектом антипатии. Мы попытаемся увидеть отражение этого вопроса в энциклопедических (литературоведческих) определениях сатиры, принадлежащих перу серьезных исследователей.

«Сатира — в несколько неопределенном и расплывчатом смысле сатирую называется всякое литературное произведение, в котором выражено некоторое определенное отношение к явлениям жизни, а именно — осуждение и осмеяние их, выставление их на общий смех, позор и негодование.... В противоположность юмору,

особому настроению, при котором смех автора все время смягчен явным или затаенным сочувствием автора к осмеиваемому лицу или явлению, смех сатиры более рассудочен. ... Этою последнею чертою, обращением к общественности, сатира обнаруживает свою всегда публицистическую сущность. Она есть поэтическое обличение действительности во имя более или менее определенного общественного идеала» [2, стб. 754].

«Сатира — вид комического, отличающийся от других видов (юмора, иронии) резкостью обличения. Сатира при своем зарождении являлась определенным лирическим жанром. Она представляла собой стихотворение, часто значительное по объему, содержание которого заключало в себе насмешку над определенными лицами или событиями» [3, стб. 856].

В заключение это приведем широко известное определение М. М. Бахтина, крупнейшего специалиста по исторической поэтике, данное им в единственной энциклопедической статье, принадлежащей его перу: «Дадим прежде всего определение сатиры — не как жанра, а как особого отношения творящего к изображаемой им действительности. Сатира есть образное отрицание современной действительности в различных ее моментах, необходимо включающее в себя — в той или иной форме и с той или иной степенью конкретности и ясности и положительный момент утверждения лучшей действительности («идеала как высшей реальности», по определению Шиллера). Образный характер отрицания отличает сатиру, как художественное явление, от различных форм публицистики. Образное отрицание может принимать в сатире две формы» [4, с. 35].

Как видим, ни одно из приведенных определений не содержит ответа на вопрос, весьма отчетливо присутствующий в тексте Шиллера. Сатира повсеместно определяется как специфическое отношение к действительности, по всей видимости, такое отношение, которое можно в первом приближении описать как состояние неудовлетворенности этой действительностью. При этом следует помнить, что мы должны, намереваясь определить характер этой неудовлетворенности, избежать соблазна свести эту неудовлетворенность к сугубо личному недовольству обстоятельствами личного существования. Представляется

самоочевидным, что недовольство действительностью предполагает представление о другой, лучшей действительности – говоря словами Шиллера: об идеале. Условием корректности в обращении с понятием об идеале является отрицание возможности его осуществления (воплощения) в реальной жизни. В то же время, опять-таки, по словам Шиллера, переживание идеала должно иметь чувственный, а не отвлеченно-абстрактный характер. Следовательно, мы должны искать ситуации, приводящие к актуализации сатирического пафоса, все-таки, в пределах реальной действительности и, отталкиваясь от них, составить точное представление о природе идеала, на фоне которого текущая действительность возбуждает в соответствующем образом настроенном созерцателе сатирическое негодование. В выявлении и характеристике таких ситуаций нам поможет сжатый исторический очерк развития сатиры как череды конкретно-исторических реализаций сатирического пафоса.

Почти все обзоры истории сатирических жанров начинают с Древнего Рима, с имен Горация и Ювенала. Живописную характеристику этого начального периода сатиры как жанра дал в своей «Эстетике» Гегель. Оно интересно для нас не только теоретической стороной, но и исторической конкретикой: «Сатира (.....) представляет своеобразное достояние римлян. Дух римского мира – это господство абстракции, мертвенного закона, разрушение красоты и веселых нравов, вытеснение семьи как непосредственной природной нравственности и, вообще, принесение в жертву индивидуальности, которая отдается государству и находит свое хладнокровное достоинство и рассудочное удовлетворение в послушании абстрактному закону» [5, с.84-85].

Гегель видит истоки сатиры, в частности, в «вытеснении семьи», осуществляемом государством. Иными словами, уже в зачатке своего существования сатира, как и любое другое живое явление, возникает как эффект некоего столкновения, противоречия. В данной интерпретации, это столкновение = противоречие сводит две формы социального устройства: семью и государство. Следует подчеркнуть, во-первых, явно не антагонистический характер этого противоречия и, во-вторых, безотносительность этого конфликта к конкретной исторической ситуации: семья и государство в различных формах сопутствуют

развитию человеческого общества с давних времен до сего времени. В характеристике Гегеля для нас первостепенный интерес получает указание на давление, претерпеваемое индивидом со стороны государства, но индивидом не как таковым, а – членом семьи, членом сообщества, существование которого подвергается угрозе со стороны другого сообщества. Государство угрожает, конечно, не фактическому существованию семьи, оно ставит под сомнение автономность семейных ценностей, устремлено к подчинению этих ценностей ценностям государства. В такой ситуации и рождается сатира, как реакция самозащиты определенных социальных ценностей от агрессии других.

Следующий важный этап, отмечаемый историками сатиры: Средневековье. Формы внешнего давления на индивидуальность принимали в Средние века существенно иные формы: с уверенностью можно сказать, что о государстве как выхолащивающем семейную «природную нравственность» в данном случае речь идти не могла. Сатирический акцент смещается здесь в иную плоскость: «Взаимоосмеяние *сословий* (**курсив наш – Э.А.**) играет громадную роль в средневековом сатирическом творчестве. Сатирические образы попа, монаха, рыцаря, крестьянина несколько схематизованы: за сословными чертами нет индивидуального характерного лица (по-настоящему оживают эти образы только в сатире эпохи Возрождения)» [4, с. 28].

Это замечание Бахтина имеет важное методологическое значение. Поскольку для нас важно проследить нечто общее в тех конфликтах и противоречиях, которыми «питалась» сатира, то обратим внимание, что в средневековых взаимоосмеяниях сословий *сохраняется* конфликт социальных форм: сообществ, учреждающихся на различных основаниях – монахов, рыцарей, сапожников и т. п. Принципиальным для нас при этом является тот факт, что данные сообщества, равно как семья и государство, не могут быть соотнесены в рамках той или иной иерархии, опирающейся на *объективный* ценностный критерий. Иными словами, у сапожников нет никаких объективных оснований считать себя привилегированным сословием по отношению, например, к хлебопекам или солдатам. Говоря об отсутствии объективного критерия различения сословий по признаку привилегированности, мы имеем в виду именно *объективный*

критерий. Известно, что на любом этапе исторического развития общество структурируется, формируя различные типы иерархий. Однако, привилегии, которые всегда узурпируют те или иные социальные общности, никогда не основаны на внешнем, общепризнанном и безусловно авторитетном критерии: именно это обстоятельство служит залогом социальной динамики. Любое сословие – в широком смысле этого слова – может претендовать на привилегии с тем же основанием, что и любое другое.

Наше обобщение, таким образом, связано с наблюдениями, согласно которым собственно сатирический конфликт развивается при условии сосуществования в пределах страны, государства и т.п. различных форм социальной общности. Важнейшим уточнением является то, что нет объективных критериев, на основании которых одна общность могла бы претендовать на привилегированное положение по отношению к другой. Можно надеяться, что мы приближаемся к природе сатирического «негодования» – на примере межсословного осмеяния видна, собственно говоря, *беспричинность* сатирического осмеяния другого, чем «твое», сообщества: «Сатира в своей истинной форме есть чистейшая лирика — лирика негодования; Преведняя теория, отдававшая так много внимания мелочному разграничению и сближению литературных форм, сопоставляла сатиру с эпиграммой: и там, и здесь мы встречаемся с насмешкой над людскими слабостями. Но эпиграмма имеет в виду отдельную определенную личность, что в высшей степени чуждо высокому настроению сатирика; он проходит мимо всего исключительного, индивидуального; лишь порок и целого строя, целого общества рождают в нем творческое вдохновение» [6, с. 461].

В этом определении видного русского литературоведа для нас примечательна концентрация внимания на том, что предметом сатиры, по мнению ученого, является «целый строй». Известная неточность этого тезиса очевидна – средневековая межсословная сатира не могла, по понятным причинам, критиковать «строй» – однако, в целом, указание А. Горнфельда весьма ценно. В самом деле, сатира возникает только при условии более или менее развитого представления об интересах *сообщества*. Одной из главных причин снижения интенсивности сатирического пафоса, как можно судить, исходя из избранной нами перспективы

понимания сатиры, явилось постепенное социальное нивелирование всех членов общества, более или менее успешное – в зависимости от конкретных исторических обстоятельств – упразднение надуманных иерархий и, соответственно, привилегий. Иными словами, размывалась заданная внешними условиями цеховая – в широком смысле слова – разобщенность. Чрезвычайно точным в этом контексте нам представляется утверждение Мэтью Ходгарта: «I would suggest that true satire demands a high degree both of commitment to and involvement with the painful problems of the world, and simultaneously a high degree of abstraction from the world» [7, с. 11]. «Абстракция от мира» – действительно, совершенно необходимое условие чистой сатирической эмоции.

Подводя итоги, вернемся к одному из определений сатиры, данному С. Нельсом: «Специфика сатиры не в том, что она вскрывает отрицательные, вредные или позорные явления, но в том, что она всегда осуществляет это средствами особого комического закона, где негодование составляет единство с комическим изобличением, изобличаемое показывается как нормальное, чтобы затем обнаружить через смешное, что это *норма* — *только видимость, заслоняющая зло* (курсив наш – Э.А.). [

С. Нельс вводит представление, согласно которому главное назначение сатиры – не изобличать социальные пороки, а изобличать мнимость *нормы*, в которой и состоит сущность социального зла. Наша позиция ориентируется именно на эту точку зрения. В ее развитии мы видим перспективу ответа на вопрос, подспудно присутствующий в трактате Шиллера: как следует корректно мыслить *необходимую* антипатию к действительности?

Представление о чистой недолжности любой социальности может дать ответ на этот вопрос.

Многообразные коллизии, которые сопутствовали истории сатиры и которые можно обнаружить в сатирических произведениях, в конечном итоге, сводятся к коренному, фундаментальному противостоянию в человеке природного (естественного, врожденного) и социального (абстрактного, продукта общественного договора). По мере исторического прогресса, по мере становления цивилизации как совокупности материально-технических и духовных достижений человечества в ходе этого процесса, все четче проясняется граница между

природными инстинктами и внешними императивами поведения члена общества. Несоответствие действительности идеалу не должно иметь вид внешнего сравнения, в котором участвовала бы, с одной стороны неприглядная действительность, а, с другой – умозрительная картина идеального социального устройства. Действенность идеала можно «засечь» там и тогда, где и когда нарушается баланс между природным и социальным в человеке. Безусловно, не приходится говорить о том, что большую часть времени (истории) такой баланс находится в должном равновесии. Очевидно, что нет, движение истории и обусловлено этим дисбалансом. Однако есть периоды, когда дисгармония социума и природы ощущается особенно остро – это время сатиры. Думается, что можно, даже не прибегая к конкретным примерам, ввиду простоты ситуации, представить два состояния общества, когда дисбаланс между социальным и природным обнаруживается со всей очевидностью. Причем, в каждом из вариантов «верх берет» одна из сторон. Это, во-первых, ситуация резкой перемены общественного строя, когда жесткой критике с позиций «естественного разума» подвергается отживший порядок. В данном случае следует, видимо, говорить о преобладании природного, стихийного над отрицаемым формальным порядком отжившей государственности: в такой ситуации особенно остро переживается избыточность многих социальных надстроек. С нашей точки зрения, сатира представляет собой реакцию «целого человека» именно на такую активность социального начала. Здесь важно подчеркнуть, что речь идет не об искаженной, «порочной» и т. д. социальности. Учреждение новых и развитие, совершенствование традиционных форм внутрисоциумного взаимодействия – естественное стремление социального организма. Дело только в том, что в этом стремлении социальное не видит меры, полагая идеалом полное вытеснение природного, стихийного начала из среды человеческого обитания. Сатирический пафос возникает, повторим, как реакция на интуитивно чувствуемую человеком недолжность тотальной социальности при том, что человек не может противопоставить этой недолжности положительного «образца»: любая утопия представляет собой именно проект идеального социума – а это в корне противоречит самому духу сатиры. Чрезвычайно важно помнить при анализе коллизии

социального и природного о том, что исконная социальность человека, невозможность для индивида жить вне общества, приводит к формированию ряда запретов на «естественные» проявления животной природы человека. Социальное, по всеобщему согласию, обладает приоритетом. Постольку проявления природных инстинктов, а также неконтролируемых, социально бессмысленных человеческих порывов осуждаются обществом. С нашей точки зрения, сатира и юмор как раз и призваны, условно говоря, корректировать поддерживаемую социальными институтами иерархию социального и природного.

Исходя из вышеизложенного, мы формулируем определение сатиры следующим образом: сатира – эстетическое *обобщение негативного опыта социализации* как тенденции исчерпания личностного потенциала человека той или иной социальной *функцией*. Ближайшим предметом сатиры является тот или иной тип социальной общности. Исторически возрождение сатирического пафоса обусловлено как периодами стабилизации внешних форм государственного принуждения по отношению к личности, так и периодами резкой смены общественного строя – в такие периоды сатира обрушивается, как правило, на уходящий порядок.

Представляется целесообразным дальнейшие теоретические исследования сатиры ориентировать именно в таком, ценностно нейтральном направлении. Такой подход должен способствовать деидеологизации научного инструментария, что особенно актуально для развития литературоведения на постсоветском пространстве.

Цитированная литература

1. Шіллер Ф. Естетика. – Київ, 1974.
2. Чехихин-Вертинский В. Сатира // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. — Т. 2. – М.; Л., 1925. – стб. 754.

3. Нельс С. Сатира // Литературная энциклопедия: В 11 т. — Т. 10. — М. 1937. — стб. 856-857.
4. Бахтин М. М. Сатира // Собр. соч. в 7 тт. — Т. 5. — Работы 40-х — начала 1960-х годов. — М., 1997. — С. 11-39.
5. Гегель Г. — В. — Ф. Эстетика. — Собр соч. в 14 тт. — Т. 13. — М., 1940.
6. Горнфельд А. Сатира // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона в 86 тт. — Т. 28. — СПб., 1900.
7. Hodgard M., Konnery B. Satire: origins and principles. — University of New Jersey, 2009.

Анотація

У статті розглянуто зміст поняття сатири у теоретико-літературному аспекті. Запропоновано трактовку класичного визначення сатири, яке дав Ф. Шіллер, з урахуванням історико-літературних фактів. Сатире розкрито як естетичну активність спротиву соціальності як такій, безвідносно до її оцінки з точки зору соціального поступу.

Annotation

The article considers the concept of satire from a literary-theoretical perspective. The author examines a classical view on satire offered by F. Shiller and supports this view with examples from literary history. Ultimately, satire is defined as an aesthetic activity, the essence of which consists in a resistance to all forms of socialization regardless of these forms' significance for socio-historical progress.

*Стаття надійшла до редакції 25.12.2011
Статья поступила в редакцию 25.12.2011*

УДК 82.09

Бильченко А.А.

ЭКСПАНСИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО МИФА (На примере цикла романов «Отблески Этерны»)

Универсальность, всеохватность мифа как одно из его важнейших свойств привлекала внимание широкого круга исследователей. Говоря о мифе в контексте художественного творчества, следует, прежде всего, обратиться к романтической теории мифа. Установка на индивидуализацию мифотворчества в эпоху романтизма, переосмысление истории культуры сквозь призму авторского мифа приводит к интериоризации внешнего, включению всеобщего в рамки, установленные творческой индивидуальностью [1]. Желаемая цельность поэтических произведений, их единство в разнообразии – возможность решения этих задач виделась в использовании мифа [2] как средства организации разрозненных текстов в единый интертекст культурной эпохи.

Опираясь на теоретическое наследие романтиков, Р. Вагнер обращается к мифу в поисках единой и универсальной формы для презентации общечеловеческих смыслов. Всеохватность мифа, непосредственно заложенного в фундамент художественного произведения, является не единственным способом выразить в нем всю полноту человечности: претендуя на универсальный характер, миф также вынужден отбрасывать все то, что с ним не соглашается [3]. Важный аспект генерации мифов был отмечен Ф. Ницше, представившем миф как «сосредоточенный образ мира», «аббревиатуру явления» [4, с. 148]. Совокупность мифов, по мнению философа, составляет горизонт цельной культуры, обеспечивая ее интегративность и целенаправленность.

Современные исследователи также уделяют внимание проблеме мифологического отбора. Развивая идеи Ф. Ницше, М. Хайли в исследовании литературного мифотворчества Дж.Р.Р. Толкиена [5] подчеркивает непреложно истинный, вневременной характер мифа, претендующего на универсальную значимость и исключаящего из картины мира все помимо мифа как такового. Литературный текст, построенный на мифе, становится

идентичным самому себе, он не признает существования реальности вне его пределов и натурализирует внешнее (историю, культуру и т.д.) Миф, таким образом, представляется как окружность, замыкающая на себе любой вектор: с одной стороны, она имеет универсальный характер и имманентна космосу, с другой, делает невозможными любые попытки выхода за ее пределы.

С проблемой универсальности и одновременной конечности мифа тесно связан вопрос о его экспансии. Эволюционный характер литературного мифа обусловлен сферой его проявления. Подобный миф невозможно ограничить определением материальной точки, абстрагируясь от его качественных характеристик: литературный миф, в конечном счете апеллирующий к вечному и неизменному, существует в нарративе и, следовательно, обладает физической протяженностью во времени и пространстве. Его эволюция от текста к тексту проявляется в процессе отбора и последующего использования материала, чьи свойства позволяют ему быть инкорпорированным в миф. Эти вопросы представляют интерес при изучении процесса миграции литературных мифообразов и сюжетных мотивов из исходного текста в тексты более высокого порядка (мета-тексты).

Целью данного исследования является выявление основных принципов отбора художественного материала при экспансии литературного мифа и анализ процесса его эволюции. В качестве материала для исследования был избран фэнтезийный цикл романов Веры Камши «Отблески Этерны». Выбор обусловлен тем, что данный цикл интертекстуален и метафоричен по своей художественной природе, что обусловлено авторской установкой на иносказательность. Для рассмотрения были взяты два эпизода из романа «Зимний излом: Из глубин» (Т.1) [6]: морской бой при Хексберг и диалог Ротгера Вальдеса с Олафом Кальдмеером, попавшим во вражеский плен. В качестве текста второго порядка по отношению к вышеназванным эпизодам была рассмотрена песенная лирика двух музыкальных композиций: «Романс Ротгера Вальдеса» [7] и «Романс Олафа Кальдмеера» [8] авторства Канцлера Ги [9]. Текст третьего порядка представлен опубликованным в сети «Романсом Олафа Кальдмеера, офицера кригсмарине» [10] (т.н. фанфикшн). Причисление последнего

текста к третьей ступени мифообразования обусловлено пародийным характером обыгрывания «Романса Ротгера Вальдеса», с которым он находится в диалогических отношениях.

Анализ материала целесообразно начать с выявления «вербализированного» литературно-мифологического материала. Принимая интертекст как форму существования литературного мифа, необходимо произвести инверсию и обозначить точки соприкосновения произведений различных порядков. Все три произведения объединяют общие персонажи (Ротгер Вальдес, Олаф Кальдмеер) и единый отрезок сюжета (диалог Вальдеса и Кальдмеера с отсылками на предшествующий ему морской бой). Сравнительный анализ «Зимнего Излома» и трех романсов позволил выявить следующие корреспондирующие элементы нарратива: море; вино; бой; Ледяной, Бешеный (клички Кальдмеера и Вальдеса); «Ноордкроне» (флагман Кальдмеера).

Особенностью исходного текста является то, что материал, подверженный литературной мифологизации, уже является закодированным с помощью иной системы означающих – общекультурных символов. Это значит, что в романе наличествует мета-текст, предшествующий созданию литературного мифа. Поэтизация художественных образов посредством символов может быть представлена как процесс, аналогичный мифопоэтизации. В качестве примера можно привести клички персонажей (Ледяной, Бешеный) – эпитеты, раскрывающие качества/функции их обладателей, что характерно для образов традиционной мифологии (ср. Зевс-громовержец, Шива-разрушитель). Следует также подчеркнуть, что именно поэтизированные элементы художественного мира произведения становятся основой для создания литературного мифа. Для упрощения последующего анализа представляется целесообразным концептуализировать их в виде метафор:

1) море, вода – жизнь:

– *Жить можно только в море, – объявил Ротгер Вальдес и поправил шляпу.* [6, с.361]

2) вино – кровь:

Тревожный багряный свет превращал колышущуюся воду то ли в вино, то ли в кровь [6, с.361].

3) бой – игра:

Его взамен Кальдмеера поставили, так он решил в «Императрикс» сыграть [6, с.380].

4) глаза – огонь/лед:

В глазах Вальдеса плясали рыжие отблески, словно вице-адмирал глядел в огонь [6, с.362].

Диалогический характер исходного текста проявляется при использовании еще одной техники, характерной для организации мифологического материала. Речь идет о бинарных оппозициях, возможность применения которых подсказана тематикой текста как повествования о военном конфликте. Основными субъектами противопоставления являются Кальдмеер и Вальдес, командиры флотилий враждующих сторон, однако бинарные оппозиции можно обнаружить и на более абстрактном уровне, например, по смысловой линии «жизнь-смерть»: *Нам придется пить не только за победу, но и за упокой [6, с.384].*

При создании текстов второго порядка («Романс Ротгера Вальдеса» и «Романс Олафа Кальдмеера») автор песенной лирики использует формы литературного мифа, почерпнутые из исходного текста. Диалогичность достигает максимума при расщеплении цельного произведения на два отдельных текста: «Романс Олафа Кальдмеера» выступает как ответная реплика по отношению к «Романсу Ротгера Вальдеса». Подобное противопоставление делает возможным и желательным применение техники бинарных оппозиций. Помимо контрастирования образов Вальдеса и Кальдмеера по линии огонь/лед, лейтмотивом романа Вальдеса становится оппозиция «в плену/в гостях». «Романс Кальдмеера» обнаруживает большее количество оппозиций, среди которых можно назвать: север/юг, враг/друг, потеря/обретение, разум/сердце. Это можно объяснить тем, что если для Вальдеса, чей флот одержал победу, картина мира остается неизменной и не требует повторной концептуализации, то Кальдмеер, потерпевший поражение, предпринимает попытку новой категоризации окружающего мира, как в бытийном, так и в ценностном плане. По этой причине в отношении к Вальдесу Кальдмеер придерживается четкой и однозначной оппозиции враг/друг, в то время как у Вальдеса данная оппозиция представляется смягченной: противник – пленник – гость.

Конструирование литературного мифа в романах также проходит в формах метафоризации. Первичный литературно-мифологический материал не подвергается аббревиации и обнаруживает свое присутствие в полном объеме. Более того: романы тяготеют к усложнению метафорических структур, построению развернутых метафор, детализации. К примеру, метафорический конструкт «глаза – огонь/лед» получает развитие в метафоре «северной стали» («лед»), а также в привлечении синонимичных образов: «ветер зимний», «лед оков». Концептуальная метафора «бой – игра», имплицитно заложенная в исходном тексте, эксплицируется в метафорическом сравнении боя с игрой в кости (романс Вальдеса) или же карты (романс Кальдмеера):

1) *Вам бы переиграть - только целься не целься, / Не подменишь значков на игральных костях [7].*

2) *Карты скинуты и выверен итог: / Вам - победу, а мне - считать потери [8].*

По схожей схеме происходит смысловое обогащение мифообраза «море»: к импликации «жизнь» добавляется импликация «судья».

Обобщая результаты анализа двух романсов, следует отметить, что при видимых детализации и усложнении исходного мифологического материала, в качестве доминирующей мифологемы можно представить мифологему живой/мертвой воды (жидкости). Лед и связанные с ним север и сталь, «яд поражения» синонимичны смерти. Море как жизнь, вино как кровь, необходимая для жизнедеятельности организма, синонимичны жизни. Метафорический код обоих произведений направлен на ситуативную реализацию данной модели, которая обнаруживает свое присутствие и в исходном тексте романа. Примером тому может служить «говорящая» фамилия Кальдмеера (нем. *kalt* – холодный, *Meer* – море), сквозь призму которой разворачиваются смысловые ряды, связанные со льдом (холодом), поражением, смертью.

Если темпоральные и пространственные рамки романсов Вальдеса и Кальдмеера соответствуют хронотопу исходного текста, то «Романс Олафа Кальдмеера, офицера кригсмарине» проецирует содержание «Романса Ротгера Вальдеса» на историческую

ситуацию Второй мировой войны. Кардинальные изменения, которые претерпевает исходный материал, а также пародийный характер произведения обуславливают выбор иной техники построения поэтического текста. Расширение, дополнение текста романа, наблюдаемое в романсе Вальдеса (на котором основывается романс «Офицера кригсмарине»), сменяется тенденцией к сокращенной подаче литературно-мифологического материала, отбору наиболее релевантных аспектов. Из четырех основных метафор, присутствующих в тексте романа, в мифе третьего порядка исключены следующие: «бой – игра» и «глаза – огонь/лед». Вино как важная смысловая константа сохраняется в новом тексте: «ваш диктофон весь затоплен в вине» [10]. Море лишается эксплицитного упоминания, присутствуя имплицитно, в заголовке (кригсмарине – военно-морской флот). Мотив жизни-как-жидкости раскрывается через образ (арийской) крови. Оппозиция романсу Вальдеса в «Офицере кригсмарине» осуществляется по схемам, характерным для «Романса Олафа Кальдмеера». В качестве основного противопоставления выступает антитеза «в гостях/в плену»:

1) Вы - в плену, хоть почти что в гостях [7].

2) Что ж... за флагман, признаться, мне очень обидно, / Но не так, как за то, что попал я в тюрьму [10].

Второй тенденцией, характерной для романса «Офицера кригсмарине», является смена аллюзивных векторов: в то время как романс Вальдеса интертекстуально связан с исходным текстом, романс «Офицера кригсмарине» апеллирует к широкому кругу реалий и мифов, связанных со Второй мировой войной. Исключением можно считать прямое апеллирование к тексту романа, а именно, к реплике Вальдеса о том, что у него нет музыкального слуха: «ваш голос и слух возражают струне» [10]. Важным является то, что реалии иной эпохи подбираются по принципу ближайших аналогий: флагман Кальдмеера «Ноордкроне» становится линкором «Бисмарк»; дом Вальдеса, в котором находится попавший в плен Кальдмеер, получает ироническое прозвище «уютный Ландсберг». Нетрудно заметить, что в качестве новых «имен» старых реалий привлекаются не общие понятия (линкор, тюрьма-крепость), а конкретные мифологемы, принадлежащие к мифопоэтическому дискурсу

Второй мировой войны. Смысловые аналогии, необходимые для создания пародийного эффекта, оправдывают выбор именно этих мифологем (линкор «Бисмарк» и история его гибели [11]; особые условия содержания А. Гитлера в тюрьме Ландсберг [12]; фельдмаршал Э. Роммель и его «рыцарское» отношение к военнопленным [13] и т.д.) Следует отметить, что при смене означающих означаемые остаются практически неизменными, если не учитывать побочные результаты семантической интеракции, характерной для метафорического способа переноса.

Анализ процесса формирования литературного мифа на примере романа из цикла «Отблески Этерны», романсов Вальдеса, Кальдмеера и «Офицера кригсмарине» подводит к проблеме диалогичности четырех произведений, имеющей двойкий характер. С одной стороны, диалогичность подчеркивается интертекстуальными связями между текстами, в частности, оппозиционной моделью общения Вальдеса и Кальдмеера. С другой стороны, формальная диалогичность произведений при внимательном рассмотрении обнаруживает содержательную пустоту. Обмен информацией в диалоге сводится к сценариям синонимии и антонимии: реплика-стимул либо дублируется в реплике-реакции без изменений, либо адаптируется, становясь описательной, либо становится членом бинарной оппозиции. Воссозданные образы-символы апеллируют к семантическому ядру, являясь обратными векторами, но их направленность не совпадает с ядром литературного мифа.

Как показывает сравнительный анализ, ключевые образы текста утверждаются в последующих текстах путем обращения к тексту исходному. В некоторых производных текстах они подвергаются смысловой и количественной дистрибуции, пределом которой является наиболее универсальная мифологема (живой/мертвой воды). Выступая как импульс к развитию образных подсистем, она в то же время выполняет функцию внешней окружности, пресекающей попытки выйти за пределы мифа. Диалог текстов тяготеет к вечному повторению: смена означающих при сохранении означаемых наблюдается и в том случае, когда содержание исходного текста экстраполируется на иные временно-пространственные условия. Возможное объяснение этому заключается в выборе общекультурных образов-символов (море,

вино, лед и т.д.) в качестве средств первичной кодировки материала в исходном тексте [14]. Коннотации, присущие подобным символам, препятствуют дальнейшему раскрытию образа, вынуждая апеллировать к универсальному вместо индивидуального.

Обращаясь к общекультурным символам в целях первичной кодировки материала, исходный текст не только создает базис литературного мифа, но и предоставляет необходимые ориентиры для создания производных текстов, в отдельных случаях обеспечивая непосредственно модели кодировки. Информационный минимум, сохраняющийся в процессе генезиса литературного мифа, тяготеет к краткости, универсальности и символичности. Двумя тенденциями данного процесса можно назвать дистрибуцию (усложнение метафорической структуры произведений, дальнейшая детализация) и аббревиацию (отсечение второстепенных мотивов, поиск иных объектов аллюзивных ссылок). Формальная диалогичность текстов при ближайшем рассмотрении оказывается сменой означающих, в определенных случаях обусловленных культурно-историческим контекстом. Центральная мифологема для всей совокупности текстов играет двоякую роль: с одной стороны, она обеспечивает возможность контекстных вариаций, с другой, является ограничивающим фактором для попыток выхода за пределы литературного мифа. Замкнутость текстов, вовлеченных в процесс экспансии литературного мифа, обеспечивает его гомогенность, целостность и универсальность.

Цитированная литература

1. Мирская Л.А. Миф в современной западной философии и литературе // Мир культуры. – 2002. – №1. – www.m-kultura.ru/sovremennyi-mif/
2. Шлегель Ф.О. Разговор о поэзии // Шлегель Ф.О. Соч.: В 2-х тт. – М., 1983. – Т. 1.
3. Соколов Е.Г. Артистический миф Рихарда Вагнера // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». – Вып. 8 – СПб., 2001. – С. 300.

4. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Соч.: В 2-х тт. – М.: Мысль, 1996. – Т. 1. – 829 с.
5. Hiley M. Stolen Language, Cosmic Models: Myth and Mythology in Tolkien // MFS Modern Fiction Studies. – Winter 2004. – Vol. 50, № 4. – P. 838-860.
6. Камша В. Отблески Этерны. Книга 4. Зимний излом. Том 1. Из глубин. – М., 2006.
7. Канцлер Ги. Романс Ротгера Вальдеса. – www.cathy-fox.livejournal.com/45998.html
8. Канцлер Ги. Романс Олафа Кальдмеера. – www.liveinternet.ru/users/3149420/post111859246.html
9. Канцлер Ги. Официальный сайт. – www.forum.bregandert.ru
10. Романс Олафа Кальдмеера, офицера кригсмарине. – highwaters.narod.ru/hw/romance.htm
11. Войтенко М. Катастрофы: Линкор «Бисмарк». – www.odin.tc/books/bismark/
12. Фест Й. Адольф Гитлер / В 3-х т. – Пермь, 1993.
13. Кох Л. Лис пустыни. Генерал-фельдмаршал Эрвин Роммель. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1999.
14. Більченко А. Агностицизм в літературному міфі (на прикладі образу Г. Гімлера) // Збірник матеріалів університетської науково-практичної конференції студентів та молодих учених «Молода наука-2010». – Запоріжжя, 2010. – С. 205-206.

Анотація

У статті розглянуто процес експансії літературного міфу в контексті діалогічності літературних творів, визначені його конструктивні моделі.

Annotation

The article focuses upon the process of expansion of literary myth within the dialogical aspect of literary works, revealing its constructive models.

*Стаття надійшла до редакції 05.01.2012
Стаття поступила в редакцію 05.01.2012*

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК

Чернышова О.А.

«ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ» В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Вопрос о том, является ли Печорин действительно героем времени, вопрос достаточно старый и традиционный. Ответ на него напрямую связан с творческой концепцией романа, для постижения которой первостепенное значение имеет понимания смысла слова «герой». В каком же смысле...следует понимать заголовки романа? Не иронизирует ли Лермонтов, называя Печорина «героем своего времени»? на этот вопрос Лермонтов отвечает значительно менее ясно», – пишет Е.Михайлова [1, с. 336]. Для Е.Михайловой «образ Печорина действительно является концентрированным выражением типических сторон эпохи и в этом смысле «героем времени» [1, с. 336]. На типологическом значении словосочетания «герой времени» настаивал Б.Удодов. Оспаривая Б.Эйхенбаума, отметившего, что Печорин «не типичное «дитя века», зараженное его болезнью, а личность, наделенная чертами героики и вступающая в борьбу со своим веком» [2, с. 251]. Б.Удодов писал: «В изображении Лермонтова, Печорин как раз наиболее типичный герой своего времени, и зараженный его болезнями, и в то же время выражавший его глубинные тенденции» [3, с. 32]. Приходится признать, что в работах о лермонтовском романе понятие «герой времени» не имеет характера однозначности.

Известно, что в «Предисловии» к роману Лермонтов в силу характера возникших после первого издания «Героя нашего времени» трактовок Печорина уточнил свой замысел, что, с одной стороны, облегчило понимание творческой концепции, с другой, в некоторой степени затруднило. Так как сам автор указал, что «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего

нашего поколения, в полном их развитии» [4, с. 97], то исследователи получили возможность утверждать, что Печорин – выражение «болезней» своего времени. Однако некоторые из них не склонны к такой однозначности: «Отношение писателя к Печорину так же сложно и многогранно, как сложна и неоднозначна его личность. Оно несводимо ни к апологетике, ни к его развенчанию, включая в себя как утверждающие, так и критические начала» [4, с. 130]

Затруднение касается иронии, которая явно ощущается в словах «Предисловия»: «Герой Нашего Времени...портрет, составленный из пороков». Заключительные слова «Предисловия» к «Журналу Печорина» также указывают на ее наличие: «Да это злая ирония! – скажут они. – Не знаю.» [4, с. 242]. Одновременно в Печорине находили «силы необъятные», могущество воли, непримиримое неприятие бесцельности жизни, пустоты существования. Как же все это соединить? В. Белинский писал: «В самом деле, после этого весь роман может почестся злою иронией, потому что большая часть читателей, наверное, воскликнет: «Хорош же герой!» [5, с. 264]», «а между тем этот роман совсем не злая ирония, хотя и очень легко может быть принят за иронию» [5, с. 264]. Симпатия критика к лермонтовскому герою, возможно, была настолько сильна, что он не допускал иронии в отношении к Печорину. Но наличие её заставляло исследователей «Героя нашего времени» искать её предмет. И если Печорина в силу обаяния его личности нельзя было назвать её объектом, то приходилось искать другой. Так, Б.Эйхенбаум таким объектом видел время. Цитируя слова «Предисловия» к «Журналу Печорина, он пишет: «Однако ирония этого заглавия обращена, конечно, не против самой личности героя, а против «нашего времени»...Именно так следует понимать уклончивый ответ автора предисловия: «Не знаю». [2, с. 5]

А.Нелизер и Л.Щемелева склоняются к мысли, что Печорин является предметом иронии, но самоиронии: «...ирония Печорина, осознающего свое превосходство над средой, становится обоюдоострой: она направлена не только на окружение (Грушницкого, «водяное общество»), но и на самого себя – (самоирония)» [6, с. 200]. Они также как Б.Эйхенбаум исключают Печорина из предметов иронии автора: «Авторская ирония, однако,

не распространяется на носителя иронии», Печорина: Лермонтов не скрывает «пороков» своего героя, но само отношение к нему остается неизменно серьезным» [6, с. 200].

Думается, что из круга предметов иронии автора Печорина исключать нельзя. Содержание «Предисловий», имеющих место в романе, явно указывает, что главным объектом иронии является Печорин. В «Предисловии» к «Журналу Печорина» читаем: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина?...» [4, с. 242]. Контекст «Предисловия» к роману явно указывает на это же. Лермонтов сначала говорит о главном герое романа, Печорине, называя его «Героем Нашего Времени», потом указывает на характер своего идейно-эмоционального отношения к нему: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» [4, с. 197].

Итак, содержание «ценностей позиций Лермонтова» – творца по отношению к Печорину составляет парадоксально – ироническая оценка М.Лермонтовым героических потенций своего современника.

Как отмечал М.Бахтин, именно «единство активной ценностной позиции автора-творца, осуществляемой при посредстве слова (занимание позиции словом), но относящейся к содержанию, есть «единство формы» [7, с. 316], другими словами, есть поэтическое, творческое единство». Содержание «ценностной позиции» Лермонтова – творца 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 (поэтическое единство романа) и поэтическое единство Печорина (целое Печорина).

В поэтическом мире произведения как взаимоотношении автора и героя осуществляется «эстетическое событие», которое, согласно теории М.Бахтина, есть выполнение автором «художественного задания» – «задания завершить данное познавательно-этическое напряжение» [7, с. 242], то есть создание целого героя.

В силу того, что «в художественном целом две власти и два созданных этими властями правопорядка, взаимообуславливающих друг друга», «каждый момент определяется в двух ценностных системах, и в каждом моменте обе эти системы находятся в существенном, напряженном ценностном взаимоотношении – это пара сил, создающих ценностный вес каждого момента и всего целого» [7, с. 247]. Таким образом, каждый момент целого героя предстает как разворачивающиеся одновременно событие жизни героя, подчиненное познавательным-этическим ценностям, и событие его формально-эстетического завершения, подчиненное эстетическим ценностям.

Стилистически формулировка поэтического закона оформлена в виде оксюморона. 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 поэтического закона, находится свое воплощение в форме Печорина, то есть в целом Печорина. Происходит это следующим образом. Содержание поэтического закона выявляется через содержание закономерностей фабулы и сюжета, в которые он трансформируется. Как формальное (словесное) выражение ценностного отношения Лермонтова – творца к Печорину слово повествования в сюжете организуется закономерностью словесного изображения, производной от поэтического закона. Реальность Печорина как субъекта фабулы, предстоящая повествователю, закономерно упорядочена, жизнь его подчинена закономерностям социальным, природным и т.д., также производным от поэтического закона. Она представляет собой «жизненное», фабульное, выражение ценностной позиции автора – творца по отношению к Печорину. Закономерности фабулы так упорядочивают жизнь Печорина, что она являет собой «пороки» всего поколения. Закономерности изображения так его организуют, что Печорин, чья жизнь – «порок», предстает как «Герой Нашего Времени». Чтобы стать им в прямом значении этого слова, Печорин как живой, реальный человек должен преодолеть свое «земное» бытие, тем самым преодолеть «пороки». Сделать это он может

только умерев. Смерть носителя «пороков», означая собой их исчезновение, снимает антиномию понятий, восстанавливая их логическую совместимость.

Отсутствие причастности жизненному контексту означает, что у Печорина остается только поэтическая, словесная форма бытия. В пределах поэтического мира романа такой словесной формой бытия Печорина является его «Журнал», что в свою очередь означает, что «Журнал Печорина» и есть «Герой Нашего Времени».

О том, что Печорин как живая человеческая личность в своем жизненном пространстве не может быть героем времени, свидетельствует тот факт, что ни одна форма жизнедеятельности Печорина не может быть определена как героическая, о чем свидетельствует содержание фабулы составляющих роман частей.

Так, в повести «Бэла», по признанию самого Печорина, все жизненные амплуа человека его круга не выдерживают внутреннего суда Печорина: обретенная им форма жизни, первое время воплощающая его жизненную норму «чтобы не было скучно», вскоре оказывается недалекой, непитинной формой, ибо каждый раз герой находит изъян, превращающий обретенное поприще в недолжную форму жизни.

Отсутствие жизненной нормы Печорина в сознании людей, его окружающих, препятствует адекватной оценке героя, как следствие рождает отчужденность. Об этом свидетельствует характеристика, данная Печорину Максимом Максимычем, согласно которой Печорин «немножко стране... Да-с, с большими странностями» [4, с. 203]. Обыденное сознание штабс-капитана искажает Печорина.

Реплика офицера о людях, «которые больше всех в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок» [4, с. 226], ориентирует Печорина в масштабах определенного общественного явления, суть которого заключается в том, что жизнь людей, истинно скучающих, представляет собой «порок».

Содержание «Бэлы» позволяет утверждать, что наличная жизнь, как она изображена в слове повествования, организована таким образом, что в ней нет места норме Печорина (сознание Максима Максимыча), нет места должностной форме его жизни. Заполненная скукой и разочарованием, следовательно, протекающая в недолжных формах, жизнь Печорина становится «пороком», «несчастьем». Так на уровне фабулы воплощается

содержание поэтического закона. Событие изображения так организовано, что слово повествователя о Печорине не может дать истинного представления о его жизни, изображение имеет ложный, не адекватный норме Печорина характер. Это в свою очередь означает, что поэтическое бытие Печорина (целое Печорина) в повести «Бэла» не является «Героем Нашего Времени». Причина этого кроется в организации жизни на уровне фабулы, это по выражению М.Бахтина «вина бытия».

В повести «Максим Максимыч» обиженный невниманием Печорина Максим Максимыч рассуждает о своем бывшем сослуживце: «Да я всегда знал, что он ветреный человек, на которого нельзя надеяться...А право жаль, что он дурно кончит...да и нельзя иначе. Уже я всегда говорил, что нет проку в том, что старых друзей забывает...» [4, с. 239]. Отсутствие в ценностных координатах Максима Максимыча нормы жизни Печорина делает поступок последнего в глазах штабс-капитана непонятным, а самого Печорина человеком «ветреным». Следовательно, изображение Печорина ложно, поэтическое бытие Печорина, как и в «Бэле», неистинно.

В момент встречи с Максимом Максимычем Печорин отправляется в Персию, что мыслится им как возможность умереть «где-нибудь» на дороге. Таким образом, печоринское путешествие в Персию равносильно его смерти. Так осуществляется в поэтическом мире романа художественное завершение героя. В силу того, что Печорин в границах поэтического мира романа является величиной двуприродной, причастной и к жизненному контексту, и к поэтическому бытию, он получает возможность овладеть ценностью, превышающей ценность самой его «земной» телесной жизни. Такой ценностью для него является понимание того, каким должен быть согласно его судьбе последний жизненный поступок. На уровне фабулы это выглядит как загадка Печорина, реальной человеческой личности, о смысле последнего события собственной жизни: «...авось где-нибудь умру на дороге!».

Смерть Печорина- момент, когда начало, удерживающие его в пределах жизненного контекста, теряет авторитет и поэтическое начало остается единственным.

Факт смерти Печорина как носителя «пороков», означая их исчезновение, делает его «Героем Нашего Времени». Таким он является только в своем поэтическом бытии, другими словами, когда у Печорина есть только словесная форма бытия и отсутствует его причастность к жизненному контексту. Это поэтическое бытие Печорина (целое Печорина), и есть истинное, героическое. Так как «Журнал Печорина» представляет собой поэтическое (словесное) его бытие, то есть основание утверждать, что «Журнал Печорина» – это «Герой Нашего Времени».

Если в «Бэле», «Максим Максимыче» ирония как содержание ценностного отношения Лермонтова – творца к Печорину обуславливает такое изображение Печорина, при котором он, носитель «пороков», в «Максим Максимыче» предстал «Героем Нашего Времени», то в «Журнале Печорина» смысл поэтического события заключается в том, чтобы показать, что «Журнал Печорина», будучи «Героем Нашего Времени», является портретом составленным из «пороков», другими словами, если целое Печорина – «Герой Нашего Времени», то жизнь Печорина – фабульного персонажа – «пороки». Так сохраняется единство целого Печорина, то есть творческое единство Печорина. В то же время данный факт свидетельствует о том, что ценностное отношение Лермонтова – автора к Печорину внутренне диалектично: оно предполагает в Печорине наличие пороков и одновременно героизма.

В новелле «Тамань» словосочетание «честные контрабандисты», выражающие собой парадоксально-ироническую оценку Печориным встреченных в Тамани контрабандистов, своим начертанием отличается от остального текста новеллы, что является определенным сигналом принципиальной значимости данного словосочетания в событии изображения Печорина.

Парадоксально – ироническое понимание Лермонтовым героических потенций своего современника находит свое творческое выражение в закономерностях жизни Печорина, определяющих парадоксально-ироническую оценку встреченных контрабандистов, и закономерностях словесного изображения на уровне сюжета, то есть закономерностях оксюморона, определяющих сопряжение словесных микроструктур с прямо противоположным значением.

На уровне фабулы в сознании Печорина контрабандисты квалифицируются как «честные», а нарушение их «спокойствия» расценивается как недолжная форма собственной жизни: «Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов?...» [4, с. 252]. Грусть Печорина – своеобразная нравственно – эмоциональная реакция его на порабощение недолжной формой жизни её внутреннего содержания.

В «Тамани» изображение Печорина осуществляется им самим и не противоречит поэтому закономерностям его жизни. Печорин – повествователь «находит» такое словесное средство, которое обеспечивает адекватное Печорину-фабульному лицу его изображение. Таким средством стал оксюморон. В границах поэтического мира романа это означает, что изображение Печориным самого себя не противоречит его жизненным закономерностям и закономерностям его изображения, другими словами жизнь Печорина – «пороки», «Журнал Печорина» - «Герой Нашего Времени».

В «Княжне Мери» процесс самоопределения Печорина наиболее интенсивен. Создание им «Журнала» - это «нравственный рефлекс» Печорина над самим собой. В его сознание внесен момент «вины», наделенной «смысловой силой нравственного самоосуждения» [7, с. 230]. «Вина» Печорина, как он сам понимает, состоит в «неугаданности» им своего «назначения высокого». Именно эта «неугаданность» превращает жизненные формы Печорина в недолжные формы, не соответствующие «назначению высокому», в «пороки».

В «Фаталисте» Печорин обращается к событиям, позволяющим ему поставить точку в своих нравственно-философских раздумьях.

Случившиеся события – выстрел Вулича, его смерть от руки казака, собственное испытание судьбы – казалось бы, заставили Печорина стать фаталистом, то есть признать, что судьба как высшая сила, предопределяющая все события жизни человека, делает их должной, истинной формой его бытия. «Сделаться фаталистом» для Печорина означает принятие как должной формы своей жизни брак с Мэри, нарушение спокойствия «честных контрабандистов», «роль топора в руках судьбы». Принять все это лермонтовский герой не желает в силу легкости поступка, его

несоответствия ощущаемым «силам необъятным». Но главная причина неприятия Печориным фатализма кроется в другом.

Сомнение во всем как «расположение ума» Печорина заставляет его выдвигать тезис об относительности человеческих знаний и чувств, обусловленной возможностью «промаха рассудка» и «обмана чувств». Более того, относительна и сама убежденность человека: «Но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?» [4, с. 335]. Утверждение относительности всякого убеждения своим следствием имеет тот факт, что у Печорина нет полного убеждения в истине фатализма: «...не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет...» [4, с. 332].

В последних строчках «Фаталиста» тезис о возможности познания человеком своей судьбы, главный тезис нравственно-философских раздумий Печорина, по сути, снимается. Печоринское утверждение относительности рационального и чувственного путей познания делает проблематичной возможность постижения человеком своего предназначения, и истинная форма жизни как такая, которая является выражением предопределения, оказывается недоступной человеку.

Логика рассуждений автора «Журнала» приводит его к выводу, согласно которому абсолютно истинной, должной формой существования человека является только смерть, ибо ее наступление не зависит ни от убеждений, ни от знаний человека: «смерть не минуешь!».

Вывод Печорина, согласно которому в условиях земного бытия обрести истинную форму жизни невозможно, означает, что любая жизненная позиция, в том числе и создание журнала, представляет собой недолжную форму жизнедеятельности. Такое умозаключение стало причиной потери интереса Печорина к своему дневнику, который в виде груды «бумаг» был оставлен Максиму Максимычу. В границах поэтического мира романа данный факт свидетельствует о том, что только в поэтическом бытии, когда актуальной формой существования Печорина является слово, а это «Журнал Печорина», он может быть «Героем Нашего Времени».

Цитированная литература

1. Михайлова Е. Проза Лермонтова. – М., 1957.
2. Эйхенбаум Б.М. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. – М. –Л.,1961.
3. Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». – М.,1989.
4. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр.соч.: В 4 т.-М.,1969.-Т.4.
5. Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М.Лермонтова // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.:В 13 т. – М.,1954. – Т. IV.
6. Нелизер А.С., Щемелева Л.М. Ирония // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981.
7. Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – К.,1994.

Анотація

Стаття присвячена доведенню тези, що в поетичному світі роману М.Ю.Лермонтова «Герой нашого часу» Печорин як фабульне особа може бути лише втілення «вад», а його поетичне (словесне) буття, яким є «Журнал», героїчна.

Annotation

The article is devoted to proving the thesis that in the poetic world of Lermontov's novel «A Hero of Our Time» as a fable Pechorin person may only be the embodiment of «vices» and his poetry (verbal) being, which is the «Journal» heroic.

*Стаття надійшла до редакції 12.01.2012
Стаття поступила в редакцію 12.01.2012*

УДК 82(100)

Коваль Н.Б.

ФУНКЦИЯ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН В РОМАНЕ АНДРЕ ЖИДА «ПОДЗЕМЕЛЬЯ ВАТИКАНА»

«Подземелья Ватикана» (1914), одно из самых известных произведений А. Жида, выделяется разнообразием интерпретаций как во французской литературной критике так и в отечественном литературоведении. Литературоведческие работы З. И. Кирнозе (на материале романа «Фальшивоманетки»), Ю. А. Милешина (сравнительный анализ героев Ф. Достоевского с главным героем «ПВ» Лафкадио), А.И. Владимировой (эволюция творчества А. Жида) посвящены творческому наследию Андре Жида как одного из ведущих писателей начала XX века. Специально вопросу функции собственных имен в романе Андре Жида «Подземелья Ватикана» внимания не уделялось. В данном исследовании мы обращаемся к этой составной поэтики романа.

Жанровое определение роману автор дает сам – это соти (от франц. *sottie* – дурачество), средневековая сатирическая пьеса, в которой осмеянию подверглись в основном духовенство и дворянство. В романе действительно подвергаются сатире и служители церкви, и представители «высшего общества», перенесенные в реальное время конца XIX века.

В центре романа – афера, основанная на слухах о подмене Римского Папы. Исходный этап событий романа отнесен к эпохе конца XIX нач. XX века, и это заставляет увидеть в самой афере некий отблеск общего сомнения в божественном провидении, которым была ознаменована эпоха рубежа веков. В романе сплетаются судьбы разных героев, занимающих различное социальное положение, но имеющих не только отношение к этой «подмене», но и связанных родственными узами. По отношению к этому событию истории скрещиваются, пересекаются. Банда мошенников во главе с Протосом выманивает деньги у состоятельных людей для спасения Папы, мелкий буржуа Флериссуар отправляется в Рим вызволять Папу из заточения, но

погибает от руки юноши Лафкадио, который выталкивает его из поезда.

Само заглавие «Подземелье Ватикана», которое по-французски звучит как «Caves du Vatican» обрастает множеством смысловых связей, сложных ассоциаций и коннотаций. Существительное «caves» имеет несколько значений: 1) подземелье, винный погреб; 2) простофиля, дурак; 3) банк, ставка в карточной игре; 4) Каве – имя одного из персонажей; 5) cave в переводе с латинского – берегись! В романе действительно проявляются все эти значения: есть легенда о заточении римского папы в подземелье, есть простофиля Флериссуар, который отправляется спасти папу и попадает в руки мошенников, и есть Каве, играющий роль якобы настоящего римского папы и оправданно звучит латинское предупреждение «Берегись!» т.к. Флериссуара убивает юноша с «видом ребенка». Подземелье ассоциируется также с темнотой, тайной, лабиринтом.

В названиях глав, посвященных именам главных героев, таится иронический подтекст по отношению к самому содержанию. Так, в первой главе речь идет об Антима Армане Дюбуа, где сразу же дается характеристика, что он «ученый франк-масон», обладающий внешностью, черты которой аллегорично имеют сходство с литературной традицией описания сатаны: характерная для дьявола хромота, и вследствие этого недуга, рядом с ним всегда костыль или палка, остроконечная бородка, рыжие волосы, бесцветные глаза. На близость к сатанинскому образу подсказывает французское слово Dubois, производное от Voiteux, которое переводится как «хромой», ассоциативно связанное с бесом. Существительное «bois» переводится не только как «лес, дерево», но и «рога», что достаточно мотивирует описание шишки на голове Антима, которую он не скрывает. Дефект внешности влечет за собой и дефект мировосприятия. Есть прямая цитата: «Девочка, утраченная ужасными речами и демоническим обликом дяди (Антима), убегает» [1, с. 40]. Наделяет Антима эпитетами: «неверующий», «иконоборец», «безбожник», «атеист», «тот, чья окостенелая нога не сгибалась уже столько лет». Но судьбоносной для Антима становится явление к нему во сне Девы Марии, вследствие такого «чуда» он выздоравливает, что порождает множество аллегоричных связей с библейскими текстами.

Проявляются дополнительные коннотации заглавия: «Cave» – «Ave» аллитерация «Аве Мария – радуйся, Богородица!». Само имя Антим отсылает к евангельским текстам, где есть упоминание о Святом Антимае, который был слепым, но чудесным образом прозрел. Основой мотива так же слепоты/прозрения выступает евангельская притча «Исцеление слепорожденного» Христом, где слепота является заблуждением в метафорическом плане. В данном романе Антим тоже «прозревает», становится ревностным католиком. В «Подземельях Ватикана» библейская аллюзия воспроизводится вторично, как непосредственное пародийное отражение мотива слепоты. Комически воссоздается сцена отречения Антима, где пафосный стиль трансформирует это событие в пародию и осмеяние церковных церемоний: «Отец Т., соций генерала иезуитов, произнес по этому случаю одну из замечательнейших своих проповедей: поистине, душа франк-масона была терзаема до безумия, и самая чрезмерность его ненависти была предвещанием любви. Духовный вития вспоминал Савла Тарсского, открывал между иконоборческим жестом Антима и побиением святого Стефана поразительные совпадения» [1, с. 48]. Сравнение с Савлом Тарским, присутствующим при побиении камнями великомученика Стефана приводит к сопоставлению истории Антима с библейскими деяниями апостолов. В 7-9 главах Деяний Апостолов несколько раз говорится об активном участии Павла (называемого вплоть до Деян 13:9 исключительно Савлом) в гонениях на раннюю христианскую церковь. Антим занимался научными опытами «намереваясь выбить бога из самых потаенных его окопов», ревностно защищая только свою научную теорию о тропизмах. Пережитый Павлом опыт встречи с воскресшим Иисусом Христом привёл к обращению и стал основанием для апостольской миссии. Антима приводит к обращению видение Девы Марии. Послания Павла общинам и отдельным людям составляют значительную часть Нового Завета и являются одними из главных текстов христианского богословия. Антим начинает печатать свои проповеди в христианской газете. Интересно отметить так же упоминание о святом Иове в диалоге между Антимом и женой Вероникой, в переводе игра слов отчасти теряется, поэтому обратимся к подлиннику: «- Si vous trouvez plaisant d'être jobard...//- Dans jobard il y a Job, mon ami» [2, с. 62].

Этот каламбур основан на том, что «jobard» переводится с французского как «простофиля, наивный, глупый», но Антим указывает на то, что в этом слове корень «Job», т. е. Иов. Своеобразную интерпретацию приобретает ветхозаветная история Иова, где он становится жертвой спора Бога с сатаной. Вера Иова в справедливый божественный миропорядок вступает в мучительный конфликт с его знанием о своей невинности. Страдание посылается Богом не как кара, а как средство духовного пробуждения. Иов своим терпением доказывает свою непоколебимую веру и Бог награждает его различными благами. Сюжетная основа произведения созвучна ветхозаветному тексту, а точнее — являет собой её трансформацию. Антим богат, уважаем, но теряет свои блага после «озарения». Возможно, что в романе осуществляется «инверсия архетипического значения библейского источника». Антим, в отличие от библейского героя, совсем не праведник, а атеист, к тому же ученый франк-масон. Финальная сцена возвращения Антима контрастна финалу библейского Иова. Антим не может перенести ни лишения мирских благ, ни телесных мучений, отрекается от своей веры при первых же приступах болезни. Подмена одного понятия другим приобретает и комический, и сатирический смысл.

Имена, заимствованные из библейских текстов, принимают амбивалентное значение в сочетании с комическими фамилиями. Смысловая нагрузка имен снижается, нивелируется и приобретает ироническую направленность. Такое сочетание ярко проявляется в семействе известного ботаника Петера, главой которого является Филибер. В оригинале имя и фамилия пишутся как Philibert Péterat, где французский глагол «péter» переводится как «пукать», а имя отсылает вновь к христианским святым. Французский аббат Филибер (VII в.) известен тем, что отказался от праздной жизни при королевском дворе, раздал все свое имущество бедным, вел аскетический образ жизни. Здесь прослеживается не столько ирония, скорее сарказм автора. Так же высмеивается фанатичная любовь Филибера Петера к растениям, которая воплощается в именах его дочерей – Вероника, Маргарита, Арника. К судьбам же своих дочерей Филибер Петера остается равнодушным.

В этой же главе дается краткое описание генеалогического древа рода Баральулей, которое имеет пародийное сходство с

библейской традицией жизнеописаний святых. В романе усиливается акцент на графском титуле, который подчеркивает своего рода избранность, одаренность Жюлиуса де Баральюля. Принадлежность к итальянскому происхождению привлекает внимание имя героя Julius, а не французское имя Jules. Возникает ассоциация с именем известного римского полководца Юлием Цезарем, прославившегося также как оратор и писатель, историк, описавший свои походы. Неоднократно говорится о неудачных попытках Жюлиуса де Баральюля прославиться на литературном поприще, что порождает иронический подтекст, высмеивается современная писательская «богема»: «Таким образом, как бы само собой, еще молодым: он (Жюлиус) оказался созревшим для Академии; его как бы предуготовляли к ней его статность, умиленная важность взгляда и задумчивая бледность чела» [1, с. 34].

Во второй главе «Жюлиус де Баральюль» речь идет о его незаконнорожденном брате Лафкадио Влуики. Особое внимание привлекает имя и фамилия главного героя. Отправляясь на встречу со старым графом Баральюлем, Лафкадио заказывает визитные карточки с именем Лафкадио де Баральюль. Итальянское имя Lafcadio имеет в своей основе существительные «са» в переводе с итальянского «дом» и «dio» - «Бог». Фамилия Baraglioul включает корень «bara», который переводится с итальянского как «похоронные носилки», «гроб». Словосочетание Лафкадио де Баральюль звучит как «Гробница Бога». В тоже время фамилия Влуики, которая ему дана с рождения, имеет также свои символические коннотации. В романе А. Жид неоднократно акцентирует внимание на правильном произношении фамилий, что несет комическую направленность. Так и с фамилией Влуики, хотя очень сложно передать точность произношения в русском варианте: «Lafcadio Wluiki (on prononce Louki, le W et l'i se font a peine sentir)» [2, с. 22]. Фамилия Wluiki приобретает амбивалентное значение, т.к. буква W символ энергии, это и перевернутая буква M, которая ассоциативно связывается с именем Мефистофеля. Louki отсылает к евангелисту святому Луке, написавшему третье евангелие о жизни и проповеди Иисуса Христа. Демоническое и ангельское соединяются в одном человеке. На ангельскую

внешность Лафкадио обращают многие герои романа, но это не мешает ему решиться на убийство Амадея Флериссуара.

Амадей Флериссуар – рыцарь нач. XX века, «маленький человек», как отмечал Г. М. Фридендер «современный Санчо-Панса, разыгрывающей из себя современного Дон Кихота» [3, с. 279]. Комичность поведения этого героя подчеркивается самим его именем Амадей, которое отсылает к знаменитому герою рыцарских романов Амадису Гальскому (Amédée Fleurissoire). Амадис – идеальный образ рыцаря, главным достоинствами которого являются безупречная доблесть и нравственная чистота, которая никак не проявляется в болезненном Амадеи Флериссуаре. Но дух рыцарства просыпается в его стремлении отправиться в дальнее путешествие, чтобы совершить героический подвиг. Комический эффект создает также фамилия Fleurissoire, образованная от французского глагола «fleurir», который имеет несколько вариантов перевода – «цвести», но и «покрываться прыщами, плесневеть». Следовательно, человек, вознамерившийся спасти Папу Римского из заточения и восстановить справедливость, оказывается «Прыщавым Идеальным рыцарем» (на самом деле в процессе его путешествия дается подробное описание беспокойства Амадея по поводу внезапно появившегося фурункула). В образе Амадея Флериссуара ощутима пародийная связь с вечным образом Дон Кихота. Их объединят возраст (около пятидесяти), социальное положение (Амадей обедневший буржуа), внешнее описание (худоба, непривлекательная внешность, болезненность). У Амадея есть также его дама сердца Арника, которая хоть и стала его женой, но он испытывает по отношению к ней только платонические чувства. Имя Арника несет также комическую нагрузку, так как это не человеческое имя, а название растения, используемого в фармакологии. Амадей стал счастливым обладателем ее руки только потому, что произнес ее имя, поставил ударение на первый слог и тем привлек ее внимание. Она страстно поддерживает желание Амадея отправиться на спасение папы: «Слова "плен", "заточение" вызывали перед ее (Арника) взором мрачные и полуромантические образы; слово "крестовый поход" воодушевляло ее бесконечно, и, когда Амадей, наконец решившись, заговорил об отъезде, она вдруг увидела его в латах и

в шлеме, верхом...» [1, с. 107]. Только вместо шлема у Амадея - фуляр, вместо копья – старый зонт, вместо плаща – плед. Амадей выглядит еще более беззащитней, жалостнее, чем Дон Кихот. У Амадея также есть преданный друг Блафафас, который представляет собой карикатурную противоположность Флериссуару. Даже на социальном уровне, если Амадей занимается надгробными плитами (что имеет символический подтекст – соприкосновение со смертью), то Блафафас держит аптеку и изготавливает лекарства (жизнь, здоровье). Блафафас толстый, с обильным покровом волос в противоположность Амадею, у которого едва пробивалась щетина, Блафафас был «вынослив, но Флериссуар – сложения хрупкого». А. Жид использует древний мотив фарса, карикатуры: худой и долговязый, низенький и толстый, хитрый и глупый, здоровый – больной. Как Санчо обманывает Дон Кихота так и Блафафас дурачит Флериссуара. Он поддерживает Амадея в его намерении, но сам предпочитает остаться с его женой Арникой.

Комичен не только вид Флериссуара, но и его устремления (спасти римского папу) и «подвиги». Отправившись в опасное путешествие, Флериссуару приходится перенести троекратное «сражение»: с блохами в Тулоне, со вшами в Марселе, с комарами в Туре, в которых терпит «поражение». Добравшись, наконец, до Рима, Флериссуар поддается искушению и проводит ночь с Каролой Венитикуа (бывшей любовницей Лафкадио, приехавшей в Рим к Протосу). Карола становится своеобразным связующим звеном в цепочке Протос-Лафкадио-Флериссуар. Первое значение глагола «fleurir» – цвести не оправдывает себя, жизнь Амадея обрывается, его убивает молодой юноша.

В романе «Подземелья Ватикана» собственные имена выполняют не только номинативно-опознавательную функцию, но будучи связаны с общей тональностью произведения, жанром сатиры, общей композицией и характером образов, они направлены на снижение, нивелирование героев, что приводит к дегероизации.

Цитированная литература

1. Жид Андре. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР/ Сост., вступ. Статья Л. Н. Токарева. Пер. с фр. – М., 1990.
2. André Gide. Les Caves du Vatican эл. ресурс [//http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/8cvvt10h.htm](http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/8cvvt10h.htm)
3. Фридендер Г.М. Достоевский и мировая литература. М., 1979.

Анотація

У статті аналізується роль власних імен в романі Андре Жіда «Підземелля Ватикану». Вивчення специфіки функції власних імен сприяє цілісному розумінню твору, більш глибокому усвідомленню його прихованих значень.

Annotation

The present article treats the role of proper names in the novel by Andre Gide «Caves of the Vatican». Study of the specific features of the own names promotes a holistic understanding of the text, a deeper understanding of its hidden meanings.

Стаття надійшла до редакції 26.01.2012
Стаття поступила в редакцію 26.01.2012

УДК: 82.09:82-31:821.161.2

Гросевич Т.В.

РОМАНИ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА «І БУДУТЬ ЛЮДИ» ТА «БІЛЬ І ГНІВ» У ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ

Творчість Анатолія Дімарова, лауреата Державної премії імені Т.Г. Шевченка, патріарха української літератури, духовного «батька» «шістдесятників» посідає одне з чільних місць в українській літературі II половини XX століття. Блискучий майстер слова, тонкий стиліст, людина з величезним почуттям гумору, він заслуговує на вдумливий і глибокий аналіз його художнього доробку, тим паче, що на довгий час ім'я Анатолія Дімарова було викреслено з історії української літератури, а на його твори накладене суворе табу.

Низка літературознавчих розвідок, присвячених різноманітним аспектам творчості Дімарова, акцентувала свою увагу, зокрема, на жанровій специфіці (Ю. Бондаренко, М. Корецька, О. Плужник), проблемі автора (В. Сиротенко, Т. Щербакова), світі дитинства (Л. Дяченко-Лисенко, С. Ленська, А. Погрібний, В. Сиротенко), цілісному дослідженні письма прозаїка (С. Гречанюк, М. Корецька, К. Ломазова, Г. Штонь), його романістиці (В. Агеєва, З. Голубєва, В. Дончик, О. Ковальчук, М. Наєнко, Г. Штонь та ін.).

На сьогодні романи доробку прозаїка Анатолія Дімарова складають сімейні романи «Його сім'я» (1956) та «Ідол» (1961), «широкоформатні» полотна про українське село роман-трилогія «І будуть люди» (1964, 1966, 1968) й роман-епопея «Біль і гнів» (1 кн. – 1974, 2 кн. – 1980).

Мета нашого дослідження – простежити еволюцію поглядів критиків і літературознавців на романи «І будуть люди» та «Біль і гнів», здійснити аналіз їх оцінок.

60-ті роки XX століття ознаменувалися активізацією літературно-мистецьких та демократичних сил, що дістали назву «шістдесятників», – це, на переконання самого Дімарова, «незбагненне покоління, що прийшло в світ із зрілим розумом» [1, с. 235].

«Саме романістика, – як слушно зауважує Віталій Дончик, – поступово виходить на передній план у всій всесоюзній літературі» [2, с. 171], а в українській – жанр роману сягає найвищого рівня за всю свою повоєнну, та й, власне, довоєнну історію. Один за одним виходять у світ з-під пера українських прозаїків романи «Людина і зброя» (1960) і «Тронка» (1963) О. Гончара, «Правда і кривда» (1961) М. Стельмаха, «Дикий мед» (1963) Л. Первомайського, «Вир» (1964) Г. Тютюнника, «Сестри Річинські» (1964) Ірини Вільде, «Людина живе двічі» (1964) Ю. Шовкопляса, «День для прийдешнього» (1964) П. Загребельного, «Крапля крові» (1964) Ю. Мушкетика, «У сорочці народжений» (1965) І. Муратова, «Білі хмари» (1965) О. Сизоненка, «Птахи полишають гнізда» (1965) І. Чендея, «Чужа кохана» (1966) А. Мороза, «Хвилі» (1967) Ю. Збанацького, повісті «Лісова гута» (1964) П. Дорошка, «Як на війні» (1966) Ю. Щербака та інші. Це була доба ліричної, аналітичної прози, що характеризувалася наявністю в ній проблемності та інтелектуалізму, збагаченням роману формами і засобами психологізму.

У вищенаведеному переліку знакових творів 60-х належне місце відводиться і трилогії А. Дімарова «І будуть люди...» (1964, 1966, 1968), яка народилася «в атмосфері відчутної демократизації загальносуспільних умонастроїв, що наступила після XX з'їзду КПРС» [3, с. 69].

Анатолій Дімаров згадує: «І будуть люди» (...) цензурою була порізана на третину (...) двісті п'ятдесят сторінок тексту викинули – про колективізацію, голодовку, про свавілля» [4, с. 7]. «На п'ять років я був заборонений як письменник! Мене викреслили з усіх планів» [5]. «Я не міг писати ні про голодовку, ні про 37-й рік (...) Все було перекрито. Особливо після тієї розгромної рецензії професора Інституту історії партії на рукопис роману «І будуть люди на землі», – продовжує Дімаров, – в якій він мене прямо назвав антирадянщиком, ненависником і в якій він писав, що не було голоду, не було примусової колективізації...» [6, с. 24], мовляв, «де Дімаров почув, що в Україні був голод? Чому Дімаров пішов проти рішень партії і уряду, які правдиво показували наслідки колективізації, життєдайної для України?!» [7]. Ось фрагмент тієї закритої рецензії професора Г. Мультих: «Автору докорінно переглянути оцінку подій, що відбувалися на селі

наприкінці 1929-1930 року, в дусі документів існуючої історичної літератури показати головну, позитивну сторону колективізації, висвітлити провідну роль сільських комуністів і партійних осередків у соціалістичному перетворенні села» [8, с. 23]. Ясна річ, твір Дімарова на ідейно-тематичному та аксіологічному рівнях не вкладався в ідеологічні схеми критичних побажань адепта партії і комунізму, адже документальна основа роману розходилася із рішенням тієї ж партії щодо наслідків колективізації та голоду. Тому трилогія «І будуть люди» вийшла друком не такою, якою хотів її бачити автор. Кінцівка ж роману, яка була викинута, під назвою «Тридцяті...» ввійшла до книги «В тіні Сталіна» і опублікована лише в 1990 році.

Як яскравий приклад негативного критичного дискурсу довкола роману «І будуть люди» виступає й історія з прототипом персонажа єврея Ляндера, виписаного в романі «І будуть люди». Її дуже докладно описав Віктор Кривушанський у своїй статті «Відкладений у часі момент істини» [9], присвяченій виходу в світ «Єврейських повістей» Дімарова, які розставили всі акценти в питанні «антисемітизму», в якому хибно звинувачували письменника. «Прозаїк, – аналізує літературознавець образ Ляндера, – у кількох місцях твору яскравими штрихами зобразив його дворушну душу, в якій не знайшлося місця для порядності, чесності, елементарного людського милосердя» [9, с. 182]. Саме цей образ став причиною розгортання на чолі з Ісааком Тельманом (у свій час Анатолій Дімаров, займаючи посаду головного редактора видавництва «Рядянський письменник», завернув рукопис графоманської п'єси драматурга І. Тельмана) цілої «антидімарівської» кампанії. Озброївшись потрібними для неї цитатами з роману, вона вивела Дімарова «утробним, викінченим ворогом усього єврейства» [9, с. 182]. Пізніше до процесу зганьблення «антисеміта номер один в Україні» було залучено й одного з найпопулярніших у ті роки радянського публіциста Іллю Еренбурга, який, розуміється, не знаючи української мови й не читаючи шельмованого роману, кинувся захищати «незаслужено скривдженого» Ісаака Тельмана. Справа дійшла навіть до того, що роман «І будуть люди» лежав в ООН «як приклад антисемітизму в Україні».

Відповідно, все це відбилося на долі автора, адже ускладнювалась його кар'єра службовця, страждала репутація та літературна біографія, бо літературні й державні вельможі, побоюючись непрогнозованості й винахідливості Дімарова у витівках, виключали його зі складів усіляких почесних делегацій і депутацій, не санкціонували до літературної і шкільної молоді, щоб він, нібито, їх не псував [10, с. 128].

У тодішній вульгаризаторській та ідеологічно заангажованій критиці можна було натрапити на низку поверхових, неоднозначних, а то й далеких від істини, зауважень щодо трилогії «І будуть люди». Саме з таких, на наш погляд, закиди Дмитра Гринька у мовно-стилістичній, поетикальній та рецептивній недовершеності роману Дімарова: «Недозволена вільність, вульгаризм часто-густо даються взнаки. Втрачаючи почуття художньої міри (...) і смаку, на догоду відсталим, невимогливим читачам, Дімаров намагається будь-що розсмішити, відступаючи від внутрішніх мотивів свого гумору. Він вдається до кривляння, сумнівного, низькопробного псевдогумору, дешевих каламбурів, підробок під мову «простого народу» з частим вживанням у різних варіантах літер «г» і «с», недвозначно уподовжених крапками.(...) Він має ясніше бачити і своїх героїв, і їхні вчинки, а головне – точніше уявляти собі своє завдання» [11, с. 197-198].

Твір А. Дімарова, безперечно, не позбавлений деяких формальних вад. Так, при деякому уповільненні та затягуванні сюжету протягом майже усієї діалогії, на наш погляд, є зайвим і необов'язковим, скажімо, «втискання» автором у третій книзі похапцем подану оповідь вимріяної Танею зустріч з Олегом, на яку вона так довго чекала.

Загалом про тематичний та сюжетно-композиційний зріз роману Д. Гринько підсумовує, що «твір А. Дімарова написано цікаво, вправно. Тема значуща, доля героїв не полишає байдужості. Щиро й довірливо оповідає автор, беручи з щедрої і невичерпної пам'яті – зримої і сердечної – дивовижні подробиці всього своєрідного укладу сільського життя перед- і пореволюційного часу, розміщуючи їх за нехитрою сюжетною схемою – день за днем, рік за роком» [11, с. 195].

Упереджено аналізує роман А. Костенко, оперуючи такими докорами, як «композиційна недосконалість», «тривкі відступи»,

«розгорнута характеристика героїв», «захоплення побічними сюжетними лініями або вставними епізодами, що не мають прямого стосунку до сюжету», «у комедійних епізодах авторові зраджує художній смак» [12, с. 6] тощо.

Однак вже в іншій статті про ідейне значення твору цей же критик робить переконливий висновок: «Можна різне говорити про роман «І будуть люди», по-різному розглядати дійових осіб, тлумачити окремі сцени і події. Але суть, основна ідея його залишається незмінною – це твір художній, справді майстерний, в якому відбився процес становлення нового суспільного ладу, народженого Великим Жовтнем» [13, с. 203]. Думка літературознавця, ясна річ, частково заідеологізована, проте, як на той час, доволі смілива.

Цілком з точки зору радянської ідеології розглядає «трикнижжя» Дімарова Іван Зуб. «Поставивши крапку в останній з цих книг, – пише літературознавець, – автор, гадаю, вичерпав своє ідейно-естетичне завдання – показ боротьби за перемогу Жовтня, становлення й остаточне утвердження Радянської влади на селі» [14, с. 200]. За Іваном Зубом, три книги «І будуть люди» були загалом позитивно оцінені критикою та, попри це, з точки зору рецензента, мають і відчутно вразливі місця, а саме, особливо в першому романі трилогії, «помітне переважання авторських зацікавлень сімейно-побутовими справами над соціальними та ідеологічно-політичними. Перечитуючи одну за одною сторінки трьох книг, не раз хочеш побажати поглиблення суспільно-класової сутності подій, як і мотивів поведінки героїв» [14, с. 200]. Як переконуємося, критик вимагає від твору Дімарова ідеологічно-політичної та суспільно-класової домінанти, натомість знецінює авторський суб'єктивізм у зображенні подій, наголос на сімейно-побутових реаліях, повчаючи при тому письменника, «як, уникаючи одноманітності зображення, в одних випадках послуговуватись прийомом ретроспекції, в інших – принагідним лаконічним спомином, ще в інших – лише короткою згадкою» [14, с. 200].

Повністю з оцінками Анатолія Костенка і частково з деякими Івана Зуба солідаризується й Петро Кононенко. В романі Дімарова останній вбачає «...змістовний, новаторський твір про формування

соціалістичного суспільства, побачене в найгостріших аспектах соціально-ідеологічної боротьби різних класів і верств» [15, с. 3].

Як пересвідчуємося, художньо-естетичний рівень твору «І будуть люди» в літературно-критичному мисленні Анатолія Костенка, Івана Зуба, Петра Кононенка та й, зрештою, інших дослідників, зазвичай, вимірюється глибиною осягнення суспільно-класової та соціально-ідеологічної суті рецензованого роману Дімарова.

Отож, після публікації роман «І будуть люди» залишився без належного аналізу тогочасної більш ідеологічної, ніж літературознавчої оцінки, а якщо й згадувався, то лише побіжно, без заглиблення у проблемний стрижень.

Однак, зі зміною оціночних та ідеологічних акцентів у літературознавчій науці, навколо трилогії Дімарова вимальовується набагато об'єктивніший та чіткіший літературно-критичний дискурс, що розкриває нові грані роману. Так, літературознавець Віталій Дончик у монографії «Український радянський роман: Рух ідей і форм» [16] акцентує на «народознавчому» характері трилогії Дімарова: «...в ній після «Виру» Г. Тютюнника і романів М. Стельмаха, поряд з ними, із засвоєнням їхнього досвіду, але по-іншому виявлено справжнє художнє народознавство» [16, с. 364]. Однак вже в іншій, своїй підсумковій праці «Грані сучасної прози» (1970), присвяченій здебільшого саме літературним 60-м, трилогія «І будуть люди» не згадана жодним словом.

«Трикнижжя» Дімарова, за Віталієм Дончиком, відкриває «нові можливості соціально-побутового роману» [16, с. 318]. За літературознавцем, «І будуть люди» – «пропущена, принаймні, не прочитана як слід критикою, компактна трилогія про перше десятиріччя Радянської влади в українському селі», що характеризується легким і вільним плином справжнього життя, живим багатолюддям, різноманітними яскраво виписаними характерами, «що діють за своєю індивідуальною, може, й суперечливою логікою, а не нав'язуваною їм соціальною схемою» [16, с. 318]. У ній возз'єдналися історичне і побутове, соціальне і психологічне, органічне розповідне інтонування.

Антоніна Гурбанська, аналізуючи повість «Тридцяті...», зняту цензурою кінцівку роману «І будуть люди», зазначає, що Анатолій Дімаров – один із перших у нашій літературі взявся за висвітлення

трагедії 30-х років. Його творчість, на думку дослідниці, підпорядковується «єдиній і найголовнішій меті – відтворенню правди життя й адекватному відображенню пережиття її народом» [8, с. 24].

Особливість твору, за А. Костенком, перш за все у «надзвичайній динаміці подій, у їх безперервній мінливості» [17, с. 128]. У книзі сконцентрувався «територіально невеликий світ – за незначним винятком одно село Полтавщини, – але тут усе в русі, в дії, в речових втіленнях» [17, с. 128]. Співставивши попередні здобутки письменника в жанрі великої епічної форми із романом «І будуть люди», можна сміло констатувати, що останній характеризується «набагато ширшим діапазоном проблем, глибшим дослідженням і досконалішою майстерністю» [17, с. 128]. І якщо до цих пір творчий ріст письменника був досить помітним в кожному наступному творі, то тут він виявився, на наш погляд, найвідчутніше.

Інший дослідник Григорій Штонь у розвідці «Анатолій Дімаров. Літературний портрет» [3] звертає увагу на правдиве, всеохопне та різностороннє відтворення письменником життя: «Анатолій Дімаров цілеспрямовано й послідовно утверджує в романі «І будуть люди» той принцип, згідно з яким в художній палітрі твору, який претендує на правдиве відображення дійсності, повинні органічно співіснувати усі «стихії» життя: лірична, іронічна, драматична, а в окремих випадках і глибоко трагедійна» [3, с. 82]. І саме ця точка зору, на наше переконання, найбільш вдала щодо літературознавчих дискусій про реалістичне відтворення письменником життя.

«Епоха суспільної стагнації» [18, с. 103], – так коротко означив 70-ті роки літературознавець Олександр Ковальчук. «Літературна критика й наука про літературу в 70-х роках, – констатує М. Наєнко в дослідженні «Романтичний епос» [19], – були не завжди об'єктивними в оцінці тогочасної прози (...) Лунали, зокрема, голоси і про «втому прозаїків у певних творах» (А. Бочаров), і про «перехідний» характер їхньої творчості (Є. Сидоров), і, водночас – про зміцнення в прозі конкретно-аналітичного письма, яке дедалі активніше витісняло, нібито, «всілякі умовні форми» (Ю. Барабаш)» [19, с. 281]. Це був час, коли в літературознавчому

дискурсі все активніше культивувався тема епічності, епізації, або ж епічного синтезу.

Зазнає суттєвих модифікацій і жанрова палітра творів. Дедалі частіше письменники звертаються до філософського роману-сповіді, роману-притчі, роману-роздуму, з властивими їм сюжетно-конфліктною системою та образами, композицією, що, врешті, й виявилось в таких романах, як «Берег любові» (1976) та «Циклон» (1979) О. Гончара, «З погляду вічності» (1970), «Переходимо до любові» (1971), «Намилена трава» (1974), «Розгін» (1976) і «Левине серце» (1978) П. Загребельного, «Бар'єр несумісності» (1971) Ю. Щербака, «Хто твій друг» (1971) О. Сизоненка, «Кіоскерка на перехресті» (1971) А. Мороза», «Біла тінь» (1977) Ю. Мушкетика.

Завдання осмислення сучасного літературного процесу великою мірою взяло на себе молоде покоління критиків 70-х років. Саме їхня «активність, мобільність, оперативність – це одне з достоїнств критичного покоління 70-х» [20, с. 285].

Саме в таких літературних реаліях вийшов у світ останній на сьогоднішній день роман-епопея Анатолія Дімарова «Біль і гнів» (1 кн. – 1974, 2 кн. – 1980), відзначений 1981 року Шевченківською премією, і є своєрідним продовженням попередньої книги «І будуть люди».

У центрі «Болю і гніву», твору, що, на думку Дончика, демонструє «найосяжнішу романну побудову в українській прозі» [16, с. 398], – одне українське село на Полтавщині напередодні і в самий час Другої світової війни й окупації українських земель.

За Михайлом Наєнком, роман тематично є «швидше традиційним, ніж новаторським» [21, с. 48]. Літературознавець відзначає неповторний підхід автора до «старої» теми. Його, підходу, особливість не лише в тому, що Дімаров «продемонстрував саме своє прочитання багатьох самотніх характерів з народу, втягнутого в кровопролитні баталії, а й у вмінні письменника живописати ці характери справді енергійним словом, видобувати з того слова максимум барвистості й теплоти» [21, с. 48-49]. Тому цілком закономірно в останні роки про автора «Болю і гніву» так активно заговорила не лише українська, а й всесоюзна критика.

За тим же Дончиком, який подає досить промовисту характеристику, «Біль і гнів» «привертає увагу органічністю, стильовою невимушеністю авторської розповіді, за якої чується голос людини з народу, точністю й докладністю зображення соціально-психологічної багатогранності й строкатості сільського життя, побутових картин і деталей, виразного й достеменного відтворення людських натур, людських дол, в яких примхливо переплітається комічне й трагічне» [16, с. 398].

Саме в романі «Біль і гнів» багатоскладність причин і чинників, внаслідок яких людина стає класовим ворогом, ворогом народу, набуває дедалі більшого аналітичного характеру.

За Зінаїдою Голубевою, ще однією характерною рисою епопеї Дімарова є те, що письменник «впритул підходить і до розв'язання антирелігійної теми – теми, яка майже випала з поля зору сучасної романістики» [22, с. 36]. Погоджуючись із твердженням дослідниці, від себе додамо, що антирелігійна тема, хоч і не є стрижневою в романі, зате на тлі романних пошуків доби яскраво вирізняється саме ґрунтовним ідейно-художнім її розв'язанням.

Виокремлює «Біль і гнів» «з-поміж утворів інкубаторно-соцреалістичного штибу» і сучасний критик Михайло Слабошпицький. На думку останнього, «роман відзначався інтонаційним багатством, енергійною життєвою різнобарвністю», а «творча індивідуальність виявилася сильнішою за жанрову рутину» [23, с. 4]. Простежуючи жанрові пошуки письменника, дослідник робить висновок, що «Дімаров, здається, остаточно знайшов себе в реалістично добротному широкоформатному «старосвітському» романі, що фіксує глибинний плин народного життя» [23, с. 4].

Анатолій Дімаров художньо осмислює багатий та різноманітний матеріал – життя. Авторський задум епопеї «Біль і гнів» – широко й далекосяжно окреслити контури епосу, показати, що і як було в перші роки війни. Передусім письменник «прагне до якнайширшого охоплення подій, характерів, проблем, конфліктів, обставин – всієї багатолікості й різноманітності життя і боротьби українського села» [24, с. 97]. «Твори, подібні до «Болю і гніву», навіть після кількаразового їх прочитання не відпускають від себе, навечно залишаються у пам'яті як епічні дороговкази на многотрудному шляху народу в його потом і кров'ю освячене

майбутнє» [25, с. 128], змушують нас «самим серцем відчутти людський біль і гнів» [26, с. 5].

За Іваном Зубом в останньому романі Дімарова «десь на подальший план відходять принципи розповіді хронікальної», натомість «більшу увагу, ніж у попередньому творі, здобуває авторська концепція особистості й суспільства» [14, с. 203]. Дискутуючи саме над проблемою хронікального розгортання подій, додамо, що наративна стратегія обох романів не є чіткою та послідовною і де-не-де набуває екскурсивно-ретроспективного характеру.

Письменник-фронтовик у своїй епопеї досяг поставленої мети – відтворити життєвий матеріал повно й різноманітно, «зумів не згубити точних авторських присудів, які підпираються правдивістю зовнішнього й внутрішнього малюнка...» [24, с. 98].

На користь лірико-романтичного струменя говорить уміння автором у своєму творі «ретельно мережити – з логічним введенням у сюжетну тканину твору – змістовні, пройняті єдністю настрою пейзажі» [14, с. 203-204], імпресіоністичні замальовки тощо. Хоча Віталій Дончик вважає, що перспективи тут неширокі, адже лірико-романтичне, героїко-патетичне зображення дещо лімітує обрана митцем слова манера викладу.

Літературознавцеві П. Кононенку епічне полотно «Біль і гнів» бачиться «новаторським, високохудожнім, здатним виховувати сучасників на повчальних уроках історії» [15, с. 3]. Цими новаторськими рисами слугують «контрасти в зображуваній дійсності», у долях і характерах персонажів, у «принципах типізації носіїв добра чи зла, зокрема – реалістична повнота, нещадний аналітизм у викритті потворності ворогів», на рівні поетикальному – «прийоми сатири й іронії», і разом з тим – «висока поетизація, глибокий ліризм» [15, с. 3].

За Вірою Агеєвою роман «Біль і гнів» засвідчив різностороннє осмислення митцем воєнних реалій, посилив у ньому народне начало, що позначилося і на принципах образотворення, і в самій манері оповіді – «неспішній, розлого-описовій, уважній до конкретних подробиць, суворих життєвих реалій» [27, с. 66]. У багатьох «переломних, значніших», а то й «епізодичних, менш важливих для руху основного сюжетного русла» моментах твору А. Дімаров, розкриваючи внутрішній світ героїв, намагається свідомо

«протиставити цей світ іншому, непримиренно-антагоністичному» [27, с. 66].

Справжнім відкриттям щодо літературно-критичного осмислення епопеї Дімарова є ґрунтовна рецензія Павла Загребельного «Біль і гнів Анатолія Дімарова» [28]. Аналітизм, всеохопність обґрунтування та глибина рецензованого роману, на наш погляд, в першу чергу спричинені тим, що автор «Дива» був видавничим рецензентом «Болю і гніву», а це передбачає охоплення критичним зором без винятку усіх рівнів твору – ідейно-тематичного, мовно-стилістичного, поетикального тощо.

Так, в аналізованій статті Загребельного знайшлося місце як для суворої та різкої, так і для прихильної, критичної оцінки. Рецензент, приміром, закидає епопеї «Біль і гнів» «відсутність оцього лейтмотиву всенародності боротьби радянських людей проти фашизму», втрату «почуття міри й у тому, що зібрав у Тарасівці й Хоролівці всіх отих гайдуків та івасют, які палають жадобою помсти, відплати за всі кривди, завдані їм народом», що, мовляв, «тема народної боротьби проти фашистів відходить на задній план» [28, с. 221]. На наше переконання, твердження Загребельного дещо категоричне, оскільки тут не взято до уваги авторську установку – зобразити село в передвоєнний, воєнний та післявоєнний час. Наведемо ще деякі зауваги відомого письменника, які, хоч і відповідають художнім фактам твору, на наш погляд, видаються дещо поверховими. Йдеться насамперед про композиційний рівень твору («...цілісність ще не завжди повна, не скрізь послідовна...»), вживання алюзій («...прориваються якісь чужі, мовби запозичені з інших творів, елементи...») та побічних змісто-, формо-, й образотворчих елементів («...трапляються непотрібні, зайві сцени, образи, цілі сюжетні лінії...»), словом, – «недоречності, а то й просто (...) авторські серйозні прорахунки» [28, с. 222]. І така критика на сторінках розвідки Загребельного зустрічається доволі часто.

Слід також наголосити і на мовному питанні книги «Біль і гнів», яке, на жаль, не надто турбувало дослідників романістики Дімарова. Тому стаття Загребельного досить показова і в цьому плані. Отож, за П. Загребельним «мова в Дімарова завжди проста, прозора, без надмірностей і закрутистостей», але й тут «трапляються слова чужорідні, незграбні», час від часу «послідовно

вживаються неточні вислови або й цілі синтаксичні конструкції» [28, с. 224]. Автор «Євпраксії» і «Первомосту» закидає своєму колезі по перу вживання, приміром, слова «шанці» (штучне, взяте з німецької мови слово) замість «окопи», «лишень» замість «лише», конструкції «чим – тим» замість «що – то», «тим більше» замість «надто що», «поки що» замість «тим часом», «потім» замість «тоді», «згодом», «перегодя» і т. д.), словом, «деяке недбальство» [28, с. 224] щодо мовної палітри твору. Такі зауваги, ясна річ, носять скоріше рекомендаційний характер, аніж власне критичний, а тому суттєво не змінюють цілісного, тим паче мовного, розуміння роману «Біль і гнів».

Дуже часто в літературознавчій періодиці того часу «Біль і гнів» розглядався як продовження попереднього роману «І будуть люди». Безперечно, така позиція критиків цілком логічна і справедлива, адже, як слушно зазначає Григорій Штонь, «...розглядати п'ять книг роману «І будуть люди» та «Біль і гнів» роздільно не випадає ніяк: кожна з них не лише продовжує, а й опирається на попередні, і лише всі вони разом підводять до розуміння того, що ними автор наміряв сказати і що сказав» [29, с. 9-10]. Цілком погоджуємося з думкою вченого, тим паче, що у вітчизняному літературознавстві неодноразово зустрічаються справедливі, на наш погляд, спроби дефініціювати обидва романи як «диалогію», поєднаних «спільним ідейним задумом, героєм, зображенням певних явищ» [30, с. 195].

Радій Полонський, солідаризуючись із Штонем, твердить, що «найзначніший твір» Дімарова – «велике полотно-трилогія – роман «І будуть люди» і обидві частини епопеї «Біль і гнів», в якому «органічно сполучилися, злилися масштабне мислення художника (...) точна спостережливість щодо найскладніших і найделікатніших виявів людської психології й емоційного ладу, повсякденного побуту, незмінна посмішка Дімарова – часом іронічна, подекуди саркастична, здебільшого добра» [31, с. 124].

Дослідниця Кіра Ломазова теж схильна розглядати обидва романи Дімарова як єдине ціле. У них «помітна еволюція творчої манери письменника у бік динамізму, дедалі всевладнішої подієвості, опанування мистецтвом зображувати боротьбу як серію яскравих пригод» [32, с. 128].

До вищенаведених міркувань літературознавців та критиків щодо діалогії «І будуть люди» та «Біль і гнів», безумовно, можна додати факт нищівного їх цензурування. Ось як про це згадує сам автор: «І ще жодних творів моїх так не калічили, як «І будуть люди» та «Біль і гнів». Викреслювали цілі абзаци і розділи, обривали безжально сюжетні лінії, пригладжували гострі кути. Викинули в першому романі закінчення, де я майже пунктиром (...) позначив колективізацію та голодомор, а в другому – початок: весь передвоєнний період життя на селі» [1, с. 175].

Як бачимо, романи Анатолія Дімарова «І будуть люди» та «Біль і гнів» були неоднаково оцінені як вітчизняною, так і українською критикою, літературознавством. Причина цьому – поверхове, однобічне, ідеологічно заангажоване, і лише подекуди об'єктивне, розуміння романних форм письменника.

Цитована література

1. Слабошпицький М. Заперечення віджилої практики і спрага нових відкриттів / М. Слабошпицький // Українська мова і література в школах, гімназіях, ліцеях, колегіумах. – 2006. – № 7-8. – С. 20-32.
2. Малімон Н. Анатолій Дімаров: «На Волині я став українцем!» [інтерв'ю з письменником Анатолієм Дімаровим] [Електронний ресурс] / Н. Малімон // День. – 2003. – 26 червня. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/21527>
3. Полонський Р. Любов і гнів / Р. Полонський // Прапор. – 1982. – № 5. – С. 123-125.
4. Загребельний П. Біль і гнів Анатолія Дімарова / П. Загребельний // Загребельний П. Неложними устами. Статті, есе, портрети / П. Загребельний. – К., 1981. – С. 218-224.
5. Дончик В. Г. Неосвоєне багатство / В. Г. Дончик // Дончик В. Г. З потоку літ і літ потоку. – К., 2003. – С. 160-180.
6. Агеєва В. П. Пам'ять подвигу (Українська воєнна проза 60-80-х років) / АН УРСР. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка / В. П. Агеєва. – К., 1989.
7. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К., 2007.

8. Голубева З. С. Нові грані жанру. Сучасний український радянський роман. Дослідження / З. С. Голубева. – К., 1978.
9. Костенко А. Важкими шляхами / А. Костенко // Літературна Україна. – 1964. – 3 квітня.
10. Наєнко М. К. П'ятиліття українського роману: Літературно-критичний нарис / М. К. Наєнко. – К., 1985.
11. Слабошпицький М. Один із багатьох уроків / М. Слабошпицький // Літературна Україна. – 2007. – 17 травня. – С. 1, 4.
12. Кононеко П. Правда про народ / П. Кононенко // Радянська Україна. – 1981. – 17 лютого. – С. 3.
13. Костенко А. Своя дорога, свій голос / А. Костенко // Дніпро. – 1972. – № 6. – С. 126-128.
14. Коскін В. Анатолій Дімаров: «Я все життя збираю людські долі» : [інтерв'ю з письменником Анатолієм Дімаровим] / В. Коскін // Українська літературна газета. – 2010. – 30 серпня. – С. 7.
15. Гринько Д. Пам'ять щедра і невичерпна / Д. Гринько // Вітчизна. – 1969. – № 12. – С. 195-198.
16. Зуб І. В епічних вимірах / І. Зуб // Вітчизна. – 1974. – № 11. – С. 199-204.
17. Ковальчук О. Г. Український повоєнний роман: Проблеми жанрового розвитку: Навч. Посібник / О. Г. Ковальчук. – К., 1992.
18. Костенко А. Пролог / А. Костенко // Вітчизна. – 1967. – № 1. – С. 202-204.
19. Дончик В. Г. Український радянський роман : Рух ідей і форм / В. Г. Дончик. – К., 1987. – 429
20. Штонь Г. М. Анатолій Дімаров: Літ. портрет / Г. М. Штонь. – К., 1987.
21. Штонь Г. М. Передмова / Г. М. Штонь // Дімаров А. А. І будуть люди. Роман. – К., 2006. – С. 3-19.
22. Дончик В. Г. Зупинені миті: статті, спогади, полеміка. – К., 1989.
23. Гурбанська А. «Не заплющуй, Господи, очі...» (повість А. Дімарова «Тридцяті...») / А. Гурбанська // Слово і час. – 2004. – № 8. – С. 23-29.

24. Ломазова К. За суворими мірками воєнного часу / К. Ломазова // Київ. – 1985. – № 4. – С. 125-132.
25. Кривушанський В. Відкладений у часі момент істини / В. Кривушанський // Київ. – 2008. – № 4. – С. 182-183.
26. Штонь Г. М. Книжка мудра, правдива / Г. М. Штонь // Жовтень. – 1985. – № 5. – С. 125-128.
27. Дімаров А. А. Прожити й розповісти: Повість про сімдесят літ. / Передм. М. Слабошпицького / А. А. Дімаров. – К., 1998.
28. Михайлова О. Анатолій Дімаров: «У моїх книгах переважають бувальщини» : [інтерв'ю з письменником Анатолієм Дімаровим] [Електронний ресурс] / О. Михайлова. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/02/22/anatolij-dimarov-u-mojih-knyhah-perevazhajut-buvalschnyny.html>
29. Дончик В. Г. Художній світ праці й подвигу / В. Г. Дончик // Література і сучасність. Літературно-критичні статті. Вип. ІХ. – К.: «Радянський письменник», 1976. – С. 90-115.
30. Грабовський В. Перепуття долі народної / В. Грабовський // Друг читача. – 1981. – 5 лютого. – С. 5.
31. Наєнко М. К. Романтичний епос. Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі / М. К. Наєнко. – К., 1988.
32. Слабошпицький М. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги / М. Слабошпицький // Київ. – 2002. – № 4-5. – С. 127-129.

Аннотация

Романы Анатолия Димарова «И будут люди» и «Боль и гнев» у литературно-критической рецепции. В статье прослеживается эволюция и осуществляется анализ литературно-критических оценок романов Анатолия Димарова «И будут люди» и «Боль и гнев».

Annotation

Novels of Anatoliy Dimarov "And there will be people" and "Pain and anger" in the literary-critical reception. The article traces the

evolution and is making an analysis of literary and critical remarks of novels by Anatoliy Dimarov "And there will be people" and "Pain and anger"

Стаття надійшла до редакції 29.01.2012
Статья поступила в редакцию 29.01.2012

УДК 821.161.2

Росінська О.

**БІНАРНА СТРУКТУРА ОНТОЛОГІЧНОГО ПРОСТОРУ
ПОЕТИЧНОГО СВІТУ
(На матеріалі творів В. Стуса)**

Проблема вивчення художнього хронотопу творів В. Стуса потребує, на нашу думку, конкретного розгляду символів часових і просторових з акцентуацією найбільш вагомих із них. У цілому вивчення проблеми художнього часу привертає увагу багатьох дослідників (Р. Барт, М. Бахтін, Г.-Г. Гадамер, Р. Інгарден, О. Лосєв, Х. Ортега-і-Гассет, П. Рікер, Н. Фрай). Дослідження міфологічного часу в західній філософії (К. Г. Юнг, К. Леві-Брюль, М. Еліаде) актуалізували поняття художнього часу. Аналізуючи твори В. Стуса, ми акцентуємо увагу на художньо-інтуїтивному осягненні часу.

Розуміння простору постає досить складним і багатоплановим в естетиці поета. «Величезне філософсько-поетичне навантаження у Стуса незмінно несе художній топос: змушений відірватися від вітчизни, якою і для якої жив, – місце свого недобровільного знаходження він завжди бачить і переживає відповідно» [1, с. 285].

Простір є не тільки матеріалізованою площиною існування природи і людини, але й еквівалентом ідеальних сутностей, таких, як ноосфера, тому вивчення суми просторових зв'язків і символів є важливим для осмислення способу побудови внутрішнього універсуму ліричного суб'єкта («...цей простір озвався – понурий і неговіркий» [2, с. 286]). Крім того, кожна категорія цього універсуму включає й просторові елементи, як ми бачили, наприклад, при розгляді символіки чисел у творах поета. Ці елементи можуть бути лінійними, тобто змінними в часі, і нелінійними – змінними в сприйнятті (хворобливі стани, сон тощо).

Простір у поезіях Василя Стуса виразно моралізується, тобто набуває духовного, оціночного забарвлення. Так, є два виміри: простір «позитивний», або Україна, і простір «негативний» – усе, що можна назвати поняттям «не-Україна». Але мова йде не про реальну країну, а внутрішньо уявлювану, створену ліричним

суб'єктом через його спогади, мрії, через образи дружини і сина: «Такий близький ти, краю мій / і безнадійно так далекий» [2, с. 248].

Виникає також символічне просторове протиставлення «Україна» – «Сибір» (в ширшому розумінні «свій» – «чужий» простір), де *Сибір* – це обмежений простір, затісний для суб'єкта, простір його страждання. Рідний же край, *Україна*, – це спогад, скарб пам'яті: «... *О коханий краю, / ти наче посаг мій – у головах*» [2, с. 32]. «Наскрізна антитеза «краю» і «чужини» постала б у поета вже з надмірною, нерозв'язною гостротою, – якби не те, що час від часу її буває «знято» всеперемагаючою силою любові» [1, с. 271], – зазначає Е. Соловей щодо цього протиставлення, яке й справді не є необмеженим і незаперечним.

На нашу думку, поділ простору на «свій» та «чужий» є не чим іншим, як виявленням впливу національного світоглядного коду, притаманного українській культурі, яка повсякчас мусила поляризуватися від інших культурних та соціологічних впливів на шляху самозбереження. Не можемо цілком погодитися із А. Бондаренко, що пропонує розглядати цей поділ у такому аспекті: «По-перше, цій дихотомії властива відповідність «свого» – цьому світові, сакральному світові живих, і «чужого» – потойбічному, профанному світові мертвих, у зв'язку з чим існує вірогідність реконструкції відбитків ритуального переходу» [3, с. 72]. Не заперечуючи певну слушність такої інтерпретації, маємо все ж зауважити, що стосовно просторової організації поетичного світу творів В. Стуса не можна стверджувати досить категорично, що «свій» – це світ живих, а «чужий» – світ мертвих, з огляду на складність усвідомлення самих категорій «живий» – «мертвий» і специфічного усвідомлення цих категорій ліричним суб'єктом. У цьому контексті більш слушним виглядає наступне зауваження: «... «свій» простір – це рідний дім і, ширше, Космос рідної батьківщини, «чужий» – заслання» [3, с. 72]. Хоча й тут мають бути зроблені певні уточнення, щоб застерегти від занадто формалістичного сприймання цих просторових характеристик, які, на нашу думку, є не тільки фактичними (пов'язаними із долею поета), але й суто метафізичними, внутрішньопросторовими означеннями. А. Бондаренко пропонує ще один варіант інтерпретації протиставлення «свій» – «чужий»: «По-друге, на

бінарну опозицію «свій / чужий» накладається відбиток солярного міфу про вигнання сонячним богом рідного сина, котрий долає випробування або гине, але смерть у цьому випадку часто мислиться як неостаточна, внаслідок чого можна говорити про її співвідношення з ініціацією» [3, с. 73]. Аналогія видається цілком слушною, але, на нашу думку, необхідно перенести її на дещо інший ґрунт: для ліричного суб'єкта поезій В. Стуса вигнання є не вимушеним, спричиненим зовнішніми обставинами (хоча в житті поета так воно і було, та логіка розвитку поетичної реальності дещо інша), а свідомо обраним пошуком самого себе, свідомим вибором, здійсненим хоч і досить болісно, однак остаточно. Дистанціюючись від «рідної чужини», що стала в соціальній реальності абсурдним світом, позбавленим логіки й свободи, ліричний суб'єкт вирушає на чужину в пошуках втраченого сенсу, в пошуках справжньої вітчизни, що конструюється ним у просторі внутрішньому, метафізично. Отже, можна припустити, що тільки перебуваючи фізично у «чужому» просторі (Сибір, Соловки – заслання, ув'язнення) і дистанціюючись від батьківщини, простору, що породжує його як національно-екзистенційного суб'єкта, цей суб'єкт може насправді злитися зі «своїм» простором, оскільки у фактично «своєму» просторі віднайдення його власної сутності неможливе: *«І власної неволі / спізнати тут, на рідній чужині»* [2, с. 120], *«А помremo на чужині, / шукавши отчого порогу»* [2, с. 122], *«За мною Київ тягнеться у снах: / зелена глиця і темнава червінь / достиглих черешень. Не зрадьте, нерви: / попереду – твій крах, твій крах, твій крах. / Лежить дорога – в вікових снігах, / і простори – горбаті і безкраї / подвигнуть рознач. О, мій рідний краю, / ти наче смертний посаг – в головах»* [2, с. 281]. У просторі ж «чужому», де Україна існує тільки віртуально (в серці, у спогадах, снах, молитвах, поривах волі), вона очищається від наносного абсурду: *«Ще видиться: чужий далекий край / і серед степу, де горить калина – / могила. Там ридає Україна / над головою сина: прощавай»* [2, с. 121]. Відзначимо, що типові символічні ознаки України – степ, калина, могила – перенесені тут у «чужий далекий край», образ же України антропоморфізується, втрачає власне просторові ознаки, оскільки *«ридає Україна»*, і ридає вона над утраченим сином, який втратив її, бо *«син той не любив / ні України, ні землі, ні неба»*, а *«пустинь України /*

безмежнішає в тому голосінні, / як перемерзла луниться глибінь / опівнічна» [2, с. 121]. Прикметно, що Україна виступає тут у двох іпостасях: як простір (країна) і як антропоморфізована істота. Отже, у метафізичному сенсі вона жива і перетворюється на пустинь (припускаємо, що в сенсі духовному) через втрату позбавлених любові до батьківщини синів. Подібне перенесення ознак українського простору на простір чужий спостерігаємо й у вірші «На колимськiм морозі...».

Загалом до проблеми осмислення поетом теми образу Батьківщини дослідники зверталися неодноразово. Е. Соловей, наприклад, відзначає: «Тема вітчизни, «краю» – початково притаманна поетові... Ось в одному з ранніх зошитів, де є ще дуже наївний... сонет «Україні» і згодом теж досить риторичний вірш «Україно! О Україно!», і перед тим – «О вкраїнська тополя» – раптом трохи відмінним і квапливим почерком на сторінці, де половина залишилася чистою, записана одна строфа – і це вже справжній Стус: *«Осінь крилами в груди б'є / о Вкраїно моя осіння! / Чом забракло мені уміння / звеселити серце твоє?»* [1, с. 270]. Відзначаємо суперечливості й неоднозначності цього образу, що еволюціонує зі збірки в збірку. Адже, «у зрілій творчості поета образ України набув виняткової ваги, стрижневого значення. Тепер це образ «рідної чужини», мука любові-ненависті до землі, якою живеш, якій офіруєш життя, заради якої приймаєш усі муки: *«...О, най святиться край проклятий мій...»* [1, с. 270], тобто образ-символ сягає того рівня символічної метафоричності, який ми відзначали вище. Визначаючись як фактично «свій» простір, Україна набуває ознак «чужого», залишаючись, однак, метафізичною квінтесенцією сенсу існування екзистенційного суб'єкта. Як вважає дослідник Ю. Бондаренко, «узагальнює ситуацію вітчизняного абсурду стусівська «божевільна Україна», в якій зв'язок між національною та екзистенційною парадигмами кристалізувався в метафоричній формулі – багатовимірному зображенні суспільної та психологічної «бездомності» українця, його внутрішній неприкаяності» [4, с. 69]. Ю. Шевельов зазначає: «Частіше Україна – конденсація історії, загальна концепція якої іде від «Історії Русів», найімовірніше через поезію Шевченка: козацька романтика, козацька героїка, чумаки, самі постаті Шевченка й Максимовича» [5, с. 382], і, відповідно, образ-символ України, як і

всі провідні образи в поетичній системі Стуса підлягає семантичному розгортанню, зокрема, від вузкого до ширшого: Україна – світ – життя (не тільки поетове, життя взагалі) або від ширшого до вузкого: життя – світ – Україна. Г. Яструбецька відзначає: «Значна частина віршів В. Стуса характеризується «високістю розуміння України» (І. Дзюба) і являє її образ, оточений ореолом любові й ніжності. «Україна, Лебедина, Слава», «Моя тополе, краю мій», «сон-тополя», «золота, як мрія, Україна», «моя Вітчизно пресвята» – ось лише дециця тих найменувань, якими наділяє В. Стус свою землю: «...рідний край / на белебні ясніє, осіяний. / Почуй мене! І озовись, коханий!» [6, с. 37], таким чином теж констатує надзвичайну вагу образу України в поетичній системі творів митця. Так само відзначає актуальність цього образу і Ю. Шевельов, вважаючи, що «...один з панівних у Стуса образів – образ України. У душі Шевченківсько-романтичної традиції Україна – це рай, але рай сплюндрований. Звідси образ України протистоїть образам тюрми-Колими, доповнює їх і – через факт сплюндрованості – зливається з ними» [5, с. 382]. Однак усі дослідники констатують надзвичайну складність і суперечливість Стусового образу України, оскільки «надлюдська сила почуття йде в парі з тверезою й чіткою думкою, із здатністю до містких узагальнень, з відстороненістю погляду на себе, долю, шлях, – а це вже властивість майже унікальна: «Тепер провидь у маячні: / деь Україна – там, / уся – в антоновім вогні, / на докір всім світам. / До неї ти від неї йдеш, / в горбаті засвіти...» [1, с. 272], а також «існує «перманентний», нерозв'язний конфлікт, продовжуваний, відновлюваний у кожному новому зіткненні полярних житгерозумінь» [1, с. 273].

І в цьому розумінні доречно провести паралель також із образом України, своєрідно осмисленим іншим українським поетом – Є. Маланюком, який бачить цей образ крізь призму образу жінки-коханки, покритки, тобто такої, що втратила цноту, честь, а отже, Україна є сплюндрованою землею: «Тебе б конем татарським гнати, / Поки аркан не заспіва! / Бо ти ж коханка, а не мати, / Зрадлива бранко степова» [7, с. 161]. Для Стуса ж «часом уся сила тієї любові-ненависті – у самому лише звертанні, у низці означень: «А Ти – відтята, стята, нежива, / відторгнута, чужа, сумна,

ворожа...» [2, с. 180]. І вона ж – «розпропаща», і «путь охлялої вітчизни» знаменують «осмалені хрести»...» [1, с. 271].

У нашому дослідженні ми ставимо за мету визначити особливості образу-символу України, по-перше, як елементу символічного хронотопу творів, а по-друге, як внутрішньо осмисленого й ціннісно маркованого символу-топосу, тому не будемо звертатися докладно до всіх аспектів розкриття цього образу, оскільки існує ціла низка досліджень цього питання (Ю. Бондаренко, О. Давидова, К. Мовчанок, У. Пелех, Ю. Шевельов та інші).

Стаючи надбанням внутрішнього світу, «свій» простір виразно міфологізується, сакралізується: *«Запахло сонцем, воском і зелом. / В мосяжне колихання передліта / летить бджола, любов'ю обігріта, / мов янгол із надламаним крилом. / На обрії, одразу ж за селом, / де оболоню тишею сповито, / горять кульбаби, тішачи півсвіту / глухим, журбою живленим огнем. / І, надлетівши, зморена бджола / відчує стебел плавне колихання, / як дихання, і як кохання, / і як плавбу до вічності. Мала, / вона пойметься ярим злотом сонця / і схочеться їй віщих таємниць / запричаститися, припавши ниць / до утлого кульбабиного сонця»* [2, с. 174], *«Вітчизно, Матере, Жоно! / Недоля ця, коли б не ти, мене косою підкосила, / а ти всі крила розкрилила / і на екрані самоти / до мене крізь віки летіла...»* [2, с. 257], *«...і видивши свою країну / в тяжкій короні багряній»* [2, с. 283], *«Голісінський голос – чи то Богоматері, Долі, / чи то України огорнутий мороком дух», «І собором дзвінким Україна / написалась на мурах тюрми»* [2, с. 286]. Як зазначає Е. Соловей, «сказати, що він не ідеалізував свою найбільшу, всепоглинаючу любов – то не так, бо такої сили почуття просто неможливе без ідеалізації, але тоді ще однією загадкою поета є те, як він умів, обожнюючи та ідеалізуючи, бачити водночас усе з нещадною ясністю і гостротою: *«...яким війнуло холодом на мене / в цій вичужлій вітчизні, отут, / де край мені здавався серцем серця, / а стогін крові – обрії знакував!»* [1, с. 271]. Поет докоряє Батьківщині за невідповідність своїй власній високості, та «від цієї докірливості немає навіть відстані до завжди приявної тут же святобливості, молитовного захоплення. *«...Як постав ув очах моїх край, / наче стовп осіянний...»*. Тільки від нього сподівався якщо не благословення, то бодай сили стояти до кінця» [1, с. 271], оскільки

«любов поставала таким нерозв'язаним вузлом суперечностей, так запікалася кривавим болінням, так єднала пристрасть і тверезість» [1, с. 270].

У цьому контексті сакралізації внутрішнього топосу України путь до неї як символу – це страсна путь, причому утворює вона замкнене коло «до неї від неї»: *«На схід, на схід, на схід, на схід, / на схід, на схід, на схід! / Зболіле серце, як болід, / в ночах лишає слід. / Тепер провидь у маячні: / деь Україна – там, / уся – в антоновім огні, / на докір всім світам. / До неї ти від неї йдеш / в горбаті засвіти. / Цей обрій – наче чорний креш / гіркої –гіркоти. / До неї ти від неї йдеш, / страсна до Неї путь – / та, на котрій і сам падеши, / і друзі теж падуть»* [2, с. 239]. Цей шлях до втраченої й сакралізованої батьківщини обов'язково вимагає жертв – це принесена саможертва ліричного суб'єкта й принесені в жертву його друзі. Ця жертва необхідна, як жертва Ісуса Христа, оскільки путь «страсна», тобто через страждання (страсті). Однак, повернення до Батьківщини неможливе, бо *«вздовж перетнута зашморгом дорога / до мого двору»* [2, с. 270]. Ю. Бондаренко слушно зазначає, що для Стуса «акт стоїцизму нерозривний із поривом (особливо в «Палімпсестах») до України як до духовної висоти, що бачиться поету одним із форпостів, бастионів свого незламного «я» [4, с. 69]. Шлях до себе самого багато в чому визначається для ліричного суб'єкта образом омріяної, внутрішньо сприйнятої Батьківщини: *«Промов же, Україно, за котрою / із загород відкриється нам путь? / Такі бо забродили алкоголі, / такі надсади – йой! – такі хмелі! / Сурмлять у ріг чотири вітри в полі / і, ніби криця, сталяться жалі»* [2, с. 225], бо «вона була для нього всім – і метою, і джерелом стійкості, і мірилом справжності... Тому і найважче бувало, коли могло видатись, що підтято навіть цей зв'язок («Докучило! Нема мені вітчизни...»)» [1, с. 270], оскільки суб'єктові, незважаючи на його екзистенційне усвідомлення власної самотності та абсурдності світу, зокрема й націопростору його батьківщини, все ж притаманне «...пророче переживання власної причетності до національної будучини, пожертви свого життя задля України» [8, с. 64], оскільки *«все одно милішої нема / за оцю утрачену й ледачу, / за байдужу, осоружну, за / землю цю, якою тільки й значу / і якою барвиться сльоза»* [9, с. 156]. Усвідомлення того, що Батьківщина народжується чи

відроджується зі стану його власної напруги і страждання накладає на екзистенційного суб'єкта величезну відповідальність за її долю: *«Бо ти – це ти, це ти і ти, / бо ти і є Вітчизна»* [2, с. 297]. Ліричному суб'єктові притаманне «усвідомлення того, що доля окреслена до народження і тепер належить пройти її від початку й до кінця з усіма випробуваннями, передається поетом через відкриття в собі духовної особи, яка направляє на виконання місії життя, а тому *«здавалось, / що не я живу, а хтось, до мене / іще народжений»* («Там, де надріччя...»). *«Життя так тяжко пише мною, / так тяжко мною пише вік»* («Життя так тяжко пише мною»)...» [8, с. 65].

Україна стає своєрідною морально-просторовою і часовою квінтесенцією. З одного боку, це позитивний символ (чиста пам'ять дитинства і юності, спогад про прекрасні часи, рідна земля), з іншого боку, саме її болюче існування породжує внутрішнє страждання ліричного суб'єкта, продукує безкінечний простір і час його страждань. Отже, поки є Україна, є страждання, біль, зневіра, однак також є віра, любов, мрія: *«І так провадить: зглянься, Сину, / руками горе розведи, / бо як не буде України, / тоді не стане і біди»* [2, с. 34].

Образ України може накладатися й на образ-символ самоти, причому через своєрідно сприйнятий символ чужини, оскільки саме через самотнє вистоювання ліричний суб'єкт здатний зберегти для себе духовно опанований націопростір: *«Ти тут доверишися, моя самото, / моя чужино безберега, / розлуко-незустріче, вічна мето, / красуне, князівно, сердего»* [2, с. 177].

Надзвичайно актуалізованим є образ втраченого краю як утраченого раю: *«Темене, почезай, / де він, мій рідний край, / мій русокоший рай?»* [2, с. 276], *«О земле втрачена, явися – / бодай у зболеному сні! / І лазурово простелися, / і душу порятуй мені»* [2, с. 333]. Загалом ліричний суб'єкт сприймає Україну як націопростір, якому одвічно судилися страждання, «вічні страсті», оскільки нація має нести свій хрест, поки не самовизначиться і не доросте до власного національного самоусвідомлення: *«І що усі твої напасті, / і сподівання, і жалі, / як по Вітчизні вічні страсті / горять, як зорі на шпилі»* [9, с. 264]. Україна бачиться простором, заповненим горбами і могилами. Подібне сприймання України спостерігається у творах іншого, ранішого за Стуса, поета – Марка Антіохова: *«Так,*

од могил земля горбата... / О, проклинаю всіх, хто є Батий! / На переможця скрізь печать проклята. / Он на бурхливім небі знак страшний. / То крові з хмар напухнув хрест гігантський: / Не вийти з бід країні цій селянській» [10, с. 411]. Стусові теж бачиться кривава історія України: «І Тясмину тісно од трупу козацького й крові, / і Буг почорнілий загачено трупом людським... / А де Україна? Все далі, все далі, все далі. / Шляхи поростають дрімучим терпким полином... / Куріє руїна. Кривавим стікає потоком, / і сонце татарське – стожальне – разить наповал» [2, с. 207]. Таким чином, своєрідність сприймання України як простору страждань, простору померлого минулого притаманне цілій низці українських поетів.

Однак, символ-топос України може поставати і в зовсім іншому контексті, коли «чужий» простір накладається на образ рідної Батьківщини, що постає простором абсурду, отже, чужим для ліричного суб'єкта простором, де «на кону забутого життя / блазнюють, корчаться, як лицедії / вертепних інтермедій. Тут живе / ховається у смерк і так існує, / пропахле смертю. Небо гробове / за нами називає і вартує, / щоб не згубити» [2, с. 140], «Державо напівсонця-напівтьми, / ти крутишся у гадину, відколи / тобою неспокутний трусить гріх / і докори сумління дух потворять. / Казися над проваллям, балансуй, / усі стежки до себе захаращуй...» [2, с. 228], «О, рідний краю! Десь ти тінню тині тині, десь ти скраю всіх красчків / вікопомній домовині / поначеплено вервечки» [2, с. 238], «Вітчизною шалених / катованих катів. Пан-Бог – помер» [2, с. 244], «Бо вже ослонився безкрай чужинний / бо вже чужинецький ощирився край. / Прощай, Україно, моя Україно, / чужа Україно, навіки прощай» [2, с. 251]. Як відзначає Г. Яструбецька: «Найперше, що впадає в очі, це наскрізна антитеза «краю» і «чужини» в Стусовій поезії, розщеплення України на «рідну» і «чужу» й, відповідно, утворення дихотомічної почуттєвої субстанції «любов – не-любов» (спеціально уникаємо слова «ненависть», оскільки поліфонічне Стусове ставлення до свого краю не мало такого емоційного складника)» [6, с. 37]. Ю. Шевельов для характеристики такого «чужого» рідного простору наводить досить яскраву низку цитат, «байдужі земляки», «мала смердюча калабаня, де вітер остраху гуляє», «запах трутизни», «душ спресованих мерзлота вічна», «рід без'язикий», «кубляться

згвалтовані іуди», «цвинтар душ на білім цвинтарі народу», «німі раби, сном окриті», «торговище совістей, радощів, душ», зазначаючи, що ці образи «узагальнюються в образ самої України, зрадженої і зрадливої, моєї і чужої мені, божевільної «вичужілої вітчизни». «храму, зазналого скверни», «нестерпної рідної чужини»...» [5, с. 377].

«Чужа» Україна – це реальний простір існування рідної країни, простір абсурду тоталітарної держави, що нищить саме право людини на свободу. Переходячи межу свого існування, ліричний суб'єкт віддаляється від цієї України, водночас зберігаючи внутрішньо надбаний ним символ України духовної, своєрідної квінтесенції національної сутності. Отже, духовна – сакральна чиста – Україна, сенс національного буття стає «Україною в мені», внутрішнім топосом. Таким чином, ліричний суб'єкт переживає ще один рівень відчуження – від батьківщини, «це відчуження чітко назване: від «протрухлого українського материка», від локальності Лисої гори, від реальності («А білий світ – без кольору і звуку, – / ні форми, ні ваги, ані смаку»), від життя («Ти ждеш іще народження для себе, / а смерть ввійшла у тебе вже давно»)» [11, с. 11]. Ліричний суб'єкт, переходячи межу між реальністю й позареальністю, життям і смертю, самовизначаючись у часі й просторі або поза ними, стаючи в центрі свого віртуального світу (на «розхресті»), віддаляється від своєї країни, залишаючи її за краєм (в реальному просторі) і зберігаючи у своєму внутрішньому світі: «Спробуй – спекайся мороки: / за крайсвіту – Україна!» [2, с. 238].

Внутрішньо сприйнята Україна, отже, є стрижнем простору й часу. Сама вона перебуває поза реальним простором (якщо ліричний суб'єкт взагалі допускає його існування) і часом. Це внутрішнє надбання ліричного суб'єкта, мірило його відповідальності й вільного вибору шляху, його моральної відповідності до ним же створеному ідеалу. Через усвідомлення своєї приналежності до націопростору визначається сутність індивіда, оскільки, на думку Ю. Бондаренка, шлях, яким рухався ліричний суб'єкт поезій В. Стуса – «це шлях екзистенційного вибору бути людиною», а «для українським митців він можливий тільки через духовне горнило національного» [4, с. 69]. І в цьому, власне, полягає визначальна риса українського літературного

екзистенціалізму, так своєрідно осмислена В. Стусом. Отже, у віртуальному, метафізичному хронотопі поетичного світу Україна стає точкою духовного перехрестя, на якому перетинаються різні вектори, на якому, як ми далі побачимо, відбувається болючий момент самовизначення, на якому фіксується ліричний суб'єкт у своєму важкому вистоюванні супроти світу: *«На всерозхресті люті і жаху, / на все прозрінні смертного скрику / дай, Україно, гордого шляху, / дай, Україно, гордого лику»* [2, с. 142]. Власне, тільки через образ «розхрестя», перетину знімається антиномія любові-нелюбові до вітчизни, протиставлення «свого» й «чужого» простору.

Цитована література

1. Соловей Е. Про поезію В. Стуса / Е.Соловей // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 23-25.
2. Стус В. Палімпсест. Вибране / В.Стус / Упор. Д. Стус. – К., 2003.
3. Бондаренко А.І. Час вибору: Вивчення творчості Василя Стуса в школі: Посібник / А.І.Бондаренко. – К., 2003.
4. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Ю.Бондаренко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64-69.
5. Шевельов Ю. Трунок і трутизна / Ю. Шевельов // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Балтимор-Торонто, 1987 – С. 368-401.
6. Яструбецька Г. Концепт «Україна» в поезотворчості Василя Стуса / Г.Яструбецька // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 37-43.
7. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: В 3 т. – К., 1994. – Т. 2. – С. 161-165, 366-395.
8. Плахотник Н. Профетичні мотиви в поезії Василя Стуса / Н.Плахотник // Слово і час. – 2004. – № 4. – С. 63-66.
9. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / В.Стус / НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Відділ рукописних фондів і текстології. – Л., – 1994-1999.

10. Волянська Л. «Прощай, Україно, моя Україно, чужа Україно, навіки прощай!» / Л.Волянська // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Балтимор-Торонто, 1987. – С. 402-423.
11. Гундорова Т. Феномен Стусового жертво слова / Т.Гундорова // Стус як текст / Під ред. М. Павлишина. – Мельбурн, 1992. – С. 1-31.

Аннотация

В статье аргументируется целесообразность исследования символики произведений В. Стуса сквозь призму экзистенциального мировосприятия, осуществляется комплексный анализ мировоззренческих философских констант творчества поэта. Подчеркивается, что внутренняя сущность философских основ поэзии Стуса является экзистенциальной. Ключевым вопросом исследования является терминологическая определенность символа в его многомерности и неисчерпаемости, что порождает множественность смыслов, удерживая в себе значения высшего, сакрального. Символы поэзии В. Стуса исследовались не как отдельные единицы, а в

Анализ символов для обозначение хронотопа актуализирует образы-символы «чужого» и «своего» пространства, символ дороги и перекрестка дорог как виртуального местонахождения лирического субъекта, топосы обрыва, реки как обозначения межевого пространства и т.п.

Annotation

The expediency of the analysis of V. Stus's works symbolism in the light of existential mentality is being proved in the thesis. Complex analysis of the world outlook philosophical constants of the artist's creativity is being realized. It is stressed that the inner essence of philosophical fundamentals of Stus's poetry is existential. The key issue of the research is the terminological distinctness concerning the symbol in its multiregularity and inexhaustibility. Plurality of senses, retaining the meaning of the supreme and the sacral is pointed out. In this sense the symbols of V. Stus's poetry are being analyzed not as separate units,

but in integrity, creating the general image of poetic world outlook as a peculiar microstructure.

The symbols analysis for chronotop indication actualizes the symbols-images of "alien" and "one's own" space, a road symbol and a road crossing (section) as a virtual location of a lyrical subject, the topos of a steep, a river as the indication of the boundary space, etc.

Стаття надійшла до редакції 08.02.2012
Статья поступила в редакцию 08.02.2012

УДК 821.161.1-31 «17»

Чубукина О.

**МОТИВНАЯ ИДЕЯ САМОВОСПИТАНИЯ В
СЮЖЕТОСЛОЖЕНИИ Ф. А. ЭМИНА
(На материале романа «Непостоянная фортуна, или
Необычайное похождение Мирамонда»)**

Любой историко-литературный факт подвержен переоценке с течением времени. Никто не может претендовать на исчерпывающую полноту суждения: ни современники, ни далекие потомки. История восприятия и оценки творчества первого русского романиста Ф.А. Эмина дает яркое подтверждение этому тезису. Если первые отклики профессионалов на его романы были, по большей части, отрицательны [см., например: 1] и содержали упреки в произволе и нелепицах, то современные исследователи склонны, напротив, объяснять казусные особенности поэтики романиста исключительно закономерностями литературного процесса. Как представляется, актуальной становится задача соблюдения баланса между этими крайностями с тем, чтобы определить место романистики Ф.А. Эмина в истории русской литературы с той степенью объективности, которую позволяют накопленные к настоящему времени сведения и проведенные исследования.

Предметом нашего рассмотрения в данной статье буде первый роман Ф.А. Эмина «Непостоянная фортуна, или Необычайное похождение Мирамонда» (1763).

Как уже отмечалось, современные исследователи, имея возможность взглянуть на судьбу первого русского романа в глубокой исторической перспективе, склонны к сугубо теоретической реабилитации произведения Эмина. В нем обнаруживают следы и черты многих и многих романских разновидностей: «... можно сказать, что в своем первом романе Эмин создал своеобразную энциклопедию форм романного повествования и жанровых разновидностей романа. Роман-путешествие, соединяющий в себе документально-очерковое и вымышленное авантюрное начало, любовный роман, роман-воспитание чувств, волшебного-фантастический роман,

психологический роман, просветительский роман — в «Похождении Мирамонда» представлены все эти жанровые тенденции романного повествования» [2, с. 233].

Иногда исследование жанра романа о Мирамонде приводит литературоведов к выводам о принципиальной оригинальности его жанровой организации: «Философский элемент, который казался В. Сиповскому, назвавшему роман авантюрным, только «привеском» к образу Мирамонда, составляет важнейший жанромодифицирующий признак романа Ф. Эмина. Синтезируя авантюрное и философское начала, писатель создал новую жанровую модификацию — авантюрно-философский роман» [3, 47].

Собственно говоря, позиции серьезных исследователей творчества Эмина и отличаются друг от друга тем, что одни считают «привеском» одну из особенностей повествования Эмина, а другие — другую. В результате возникает терминологическая пестрота, не столько проясняющая своеобразие роли писателя в объективном литературном процессе, сколько «растворяющая» его индивидуальность в многочисленных «жанровых модификациях». Таким образом, проблема внятного размежевания личной эстетической инициативы и объективных тенденций литературного процесса в этом конкретном случае остается неразрешенной.

Было бы опрометчиво, однако, утверждать, что в литературе об Эмине не были предприняты попытки определить его творческую индивидуальность безотносительно к жанровым дефинициям. В статье о полемике между Ф. Эминым и М. Чулковым И. З. Серман пишет: «... читатель получал ключ к роману: ему предлагалось видеть в Феридате самого автора и сочувствовать его «злосчастиям» как страданиям живого человека, а не вымышленного литературного персонажа» [4, с. 89]. И. З. Серман именно в этом обстоятельстве видит секрет нешуточного успеха романа у читателей. Показательно, однако, что крайне неприязненная оценка романа А. Болотовым базируется ... на том же самом аргументе: «Сочинитель уже, во-первых, тем смешным себя сделал, что всячески и бесстыднейшим образом старался всех уверить, будто описанные в нем происшествия с Мирамондом и приятелем его Феридатом основаны на самой истине и что будто он сам в лице Феридата имел в них участие... Сколько кажется, то

главнейшая и единственная цель сочинителя состояла в том, что ему хотелось посредством одного познакомить нашу российскую публику с самим собою яко иностранцем... также, чтобы выдумыванием многих редких и странных приключений, и приданием вида, якобы он сам в них имел соучастие подвергнуть публику взирать на себя с любопытством и с сожалением» [1, с. 199].

Как кажется, Болотова раздражает не столько автобиографизм повествования в романе о Мирамонде, сколько неправдоподобие тех происшествий, в которых Эмин, по его уверению, лично принимал участие. В этой связи следует отметить, что тенденция последних исследований жизни и творчества Ф. А. Эмина состоит в последовательном подтверждении все большего и большего количества фактов его биографии, современниками почитавшимися за пустое бахвальство. Однако в настоящей статье мы не можем уделять этому много внимания. Для нас данное обстоятельство важно и интересно постольку, поскольку позволяет выдвинуть предположение, частично объясняющее некоторые особенности беллетристической манеры Ф. Эмина.

Нам представляется, что столь близкое сходство жизненного пути автора и персонажей массового европейского романа того времени не могло не акцентировать внимание автора на проблематике *самоизображения* и *самооценки*. И это сказалось не только в обрисовке образов Мирамонда и Феридата, но в мотивной организации романа. Возможно, что довольно тонкий психологизм, по общему мнению, органичный для прозы Эмина, обязан своим происхождением не внешним влияниям, то есть – не имеет подражательного характера. Возможно, склонность повествователя к обобщениям философско-психологического свойства объясняется не желанием просветить читателя, а внутренней потребностью в самоопределении на фоне своих литературных «двойников». Таким образом, активизация ресурсов самонаблюдения напрямую, по нашему мнению, связана с частичным *совпадением* собственного жизненного опыта автора и его несомненной начитанности в современной ему литературе. Это обстоятельство позволяет нам увидеть роман Эмина в несколько более объемной перспективе, чем это делалось ранее.

Дело в том, что европейская романистика XVII века, согласно мнению М. М. Бахтина, едва ли не повсеместно была пронизана глубинной мотивной идеей, сформировавшейся в контексте стиля барокко, господствовавшего в Западной Европе в то время. Можно утверждать, что романским мотивом, общим для массы литературных опытов XVII-XVIII веков как в Европе, так и в России, стал мотив *испытания*. М.М. Бахтин в своей фундаментальной работе «Формы времени и хронотопа в романе» уделил этому мотиву, точнее – идее, очень большое внимание. Мы приведем наиболее важные для нашей проблематики суждения ученого: «Идея испытания имеет громадное значение и в чисто авантюрном романе. ... Чистый авантюрный роман часто сужает возможности романного жанра почти до предельного минимума, но все же голый сюжет, голая авантюра сама по себе никогда не может быть организующей роман силой. Напротив, во всяком сюжете, во всякой аванюре мы всегда обнаружим следы какой-нибудь организовавшей их ранее идеи, которая построила тело данного сюжета и оживляла его, как душа, но теперь утратила свою идеологическую силу и еле теплится в нем» [5, с. 202].

Цель настоящей статьи – попытка прояснения той идеи, которая воодушевляла первого русского романиста, той идеи, которая сделала возможным «тело сюжета» «Непостоянной Фортуны...». Мы полагаем, что первый роман Эмина содержит несомненные приметы барочного романного стиля, многие черты и особенности авторской манеры объясняются прямым влиянием барочного мироощущения, а их критика современниками вызвана весьма слабой представленностью поэтики барокко в славянских литературах. Кроме этого, мы видели свою задачу в том, чтобы проанализировать характер восприятия Эминым поэтики барокко с точки зрения русской культуры и действительности, в которую он так стремительно вжился по приезде в Россию.

Прежде всего, остановимся, опираясь на работу М. М. Бахтина, обратим внимание на очевидные барочные ассоциации, которые присутствуют в романе Ф. Эмина.

Немало нареканий, в частности, со стороны зачинателя бытового русского романа М. Чулкова, вызвала географический эклектизм Эмина: герои «Мирамонда» перемещаются в полуусловном пространстве, лишь иногда попадая во вполне

определенные Лиссабон или Лондон. В этом отношении с соперником Эмина солидарен и современный исследователь. Так, И. З. Серман в уже упоминавшейся статье о полемике Эмина и Чулкова пишет: «Фольклоризм в романе Чулкова является одним из средств, которыми он пользуется, чтобы сделать «Пригожую повариху» русским романом о русских людях, в отличие от романов Эмина, в которых действовали герои, лишенные какого-либо устойчивого национального облика, а местом действия служил весь мир» [4, с. 95].

Между тем, как подчеркивает М. М. Бахтин, историческая и географическая неопределенность отнюдь не говорят о невежестве автора, но – о жанровой специфике такого крупного литературного феномена, как барочный роман (роман испытания): ««Особенности сюжета, слагающегося из отступлений от исторического и биографического хода, определяют общее своеобразие времени в романе испытания оно лишено реальных измерителей (исторических и биографических), и оно лишено исторической локализации, то есть существенной прикрепленности к определенной исторической эпохе, связи с определенными историческими событиями и условиями. Самая проблема исторической локализации перед романом испытания и не стояла» [6, с.193].

Пристрастие к экзотике, подчас довольно сумбурной, также, как выясняется, не следует относить к небрежности или безвкусию автора: «Всякая экзотика была желанной: восточный материал был распространен не менее, чем античный и средневековый. Находить и осуществлять себя в чужом, героизовать себя и свою борьбу на чужом материале — таков пафос барочного романа» [5, с.199].

Это указание М. Бахтина содержит, кроме, так сказать, апологии экзотики в «Непостоянной Фортуне...», ценное для нас косвенное подтверждение нашего предположения о самоизображении как доминанте повествования в «Мирамонде». Как видим, биографическая обусловленность этой особенности романа оказывается созвучной эстетической доминанте барокко.

Значимым представляется и замечание Бахтина о времени в романе испытания: «Существенное достижение романа испытания в области разработки категории времени — *психологическое время* (в особенности в барочном романе). Это время обладает

субъективную ощутимостью и длительностью (при изображении опасности, томительных ожиданий, неутоленной страсти и т. п.)» [6, с. 194. – Курсив автора]. В романе о Мирамонде мы встречаем множество примеров тонкого психологизма, несводимого к дидактической риторике.

Вот, например, своеобразный «эскиз» к знаменитому пушкинскому «Есть упоение в бою...»: «Кто ж изъяснить может, сколь драгое сие время казалось Мирамонду, в котором они ехали во дворец соперника своего. Всякое движение кареты сердца его постоянность колебала, дух его многими терзался беспокойствиями. *Сколь нам сладки те часы, в которые мы с жизнью нашею расстаемся; и как бы мы рады были, если бы она хотя на четверть часа еще продолжалась, столь драгоценными те минуты казались Мирамонду в которые Зюмбюля ехала к Гуссейну*» [7, с. 322. **Курсив наш – О. Ч.**].

Интересно рассуждение Эмина-психолога о причинах, препятствующих сближению мужчины и женщины: ««Если женщины несчастны тем правом, что не имеют свободной воли, без повреждения себя поношениям, любить того, кто им понравился, коль стократно несчастливее их мужчины, что имея вольность любить свободно, пугаются тех, коих обожают, и не смеют с ними говорить о том, что есть нужнейшее» [7, с. 263]. Вообще говоря, роман о Мирамонде насыщен тривиальными психологическими наблюдениями и обобщениями, что свидетельствует о неслучайности этого уровня романного повествования Эмина.

Однако несомненное влияние поэтики барокко не оказывает на Эмина подавляющего влияния. Анализ некоторых эпизодов «Непостоянной Фортуны...» позволяет прийти к выводу о своеобразном сопротивлении писателя чуждой в определенном смысле эстетической стихии.

Как известно, одним из решающих компонентов в комплексе жанрообразующих признаков является концепция человека. Коль скоро в романе Эмина наличествуют признаки барочного романа, следовало бы ожидать, что и образ человека в этом произведении должен, в целом, соответствовать концепции личности в поэтике барокко: «Совершенно ясно, что в таком [авантюрно-барочном – О. Ч.] времени человек может быть только абсолютно пассивным и абсолютно неизменным. С человеком здесь, как мы уже

говорили, все только случается. Сам он лишен всякой инициативы. Он — только физический субъект действия» (Бахтин....

На первый взгляд, именно таковы главные, да и второстепенные образы «Мирамонда». В самом деле, ни сам Мирамонд, ни Феридат не претерпевают никаких перемен ни в характере, ни в образе мыслей. На протяжении всего романа они лишь подвергаются различным внешним перипетиям, по возможности мужественно перенося их. Однако роман содержит и ряд эпизодов, прямо свидетельствующих об особом рода активности его персонажей. Мы обратимся лишь к одному из них, имея целью лишь наметить соответствующие возможности интерпретации прозы Ф. Эмина.

Удалившись в пустыню, Мирамонд встречается с принцем Камбайским, также влачащем пустынное существование. Разглядев в Мирамонде родственную душу, принц рассказывает ему о причинах своего бегства из мира. Случайно встретившись — при курьезных обстоятельствах — в церкви с прекрасной девицей (которая впоследствии окажется сестрой Мирамонда) принц внезапно теряет ее следы: когда он является к ней для признательной беседы, выясняется, что она со своим покровителем, выдававшим себя за отца, покинула город. Казалось бы, весь ход сюжета подталкивает к тому, что принц удалился в пустыню оплакивать этот ужасный удар судьбы, разлучившей его с предметом страсти еще до того, как он успел открыть ему свое сердце. Однако Эмин дает поведению своего героя совершенно неожиданную трактовку: «Наследство Камбайское страшнейшим мне быть казалось предметом, что я за государь (такие были мои размышления), ежели я собою владычествовать неумею, разве в том состоит царствование, чтобы на высочайшую степень вознести свое несчастье? Можно ли назвать корону счастливою, если она несносным своим бременем голову нашу угнетает? Что за удовольствие великим свету казаться, а на самом деле быть беднейшим человеком под солнцем?» [7, с. 243].

Герой Эмина не чувствует себя вправе царствовать на том лишь основании, что несчастная случайность разлуки открыла ему самому его, как он полагает, слабость. Принц рассуждает об этом, как если бы речь шла не о нем самом, но о совершенно

постороннем человеке. Подчеркнем еще раз и то обстоятельство, что принц не несчастен в любви – он не успел признаться в своем чувстве. Причина его поступка – некое внутреннее разочарование в самом себе. Немаловажный психологический нюанс заключается в том, что эту свою слабость принц рассматривает как раз и навсегда данную, не подлежащую преодолению: и это свидетельствует, скорее, в его пользу. Такой внутренний разлад не характерен для барочного романа: герой такого романа сталкивается с самыми разнообразными препятствиями внешнего свойства, но ему неведомо разочарование в собственных силах. Скорее, напротив, несчастья мнятся ему незаслуженными. В этом – коренное отличие романного героя Эмина от типичного героя барокко, в этом и проявляется специфическая активность персонажа Эмина. Мы предполагаем, что концепция личности, наметившаяся в таких художественных решениях, оказалась позже востребованной зрелой русской прозой.

Попытки сведения своеобразия романного творчества Ф. А. Эмина к поспешной подражательности в поисках коммерческого успеха представляются столь же неосновательными, сколь и те жанровые характеристики, в которых проза первого русского беллетриста предстает содержащей едва ли не новым словом в европейской литературе. Равно недостаточны, с нашей точки зрения, объяснения, опирающиеся на тот факт, что Эмин первым в русской литературе сделал собственную жизнь предметом художественного осмысления.

Наша гипотеза заключается в том, что роман Эмина «Непостоянная Фортуна...» тяготеет к стилистике барочного романа, практически не имевшего других представителей на российской почве. Такой подход позволяет более объективно оценить особенности его хронотопа, «равнодушного» к историко-географической локализации. Сюжетообразующей идеей барочного романа, согласно М. Бахтину, которого была испытания: роман Эмина довольно легко поддается интерпретации в этом ключе. В то же время, концепция личности, сформировавшаяся в эстетике барокко, оказалась неорганичной для мироощущения писателя. Герой Эмина, подвергающийся многим и многим превратностям судьбы, не превращается, тем не менее, в их игрушку. Возможно, именно потому, что Эмин сам, в собственной жизни пережил

немало приключений, его герой не только пассивно претерпевает свои злосчастья, но и идет им навстречу.

Нам представляется, что в прозе Федора Эмина содержатся, конечно, в самом зачаточном виде, ростки тем и образов, ставших со временем предметом глубокого осмысления и развития в творчестве великих русских романистов. При этом мы, безусловно, исключаем непосредственное воздействие Эмина на творчество, например, Ф. М. Достоевского или Л. Н. Толстого*.

Мотивная идея, нашедшая воплощение в романе Эмина, может быть названа мотивной идеей *самовоспитания*. Если взглянуть на содержание романа с этой точки зрения, то некоторые устойчивые приметы стиля Эмина, получающие, как было показано выше, объяснение в рамках гипотезы о непосредственном влиянии барочных мотивов на его творчество, могут быть представлены в иной художественной перспективе. Во-первых, от романа испытания (барочного романа, под сильнейшим, но неосознанным влиянием которого был написан «Мирамонд»), роман самовоспитания отличается тем, что его герой не пассивен перед «ударами судьбы» – он способен действовать, проявлять активность. От героя же романа воспитания этот герой отличается тем, что результатом его взаимодействия со средой и обстоятельствами оказывается не *изменение* героя в ту или иную сторону, но внутренний конфликт, развитие которого обнаруживает в герое такую составляющую его личности, которая не подвержена ни внешним, ни внутренним воздействиям. Именно эта невластность героя в самом себе, имеющая, прежде всего, психологическую природу, а не авантюрно-приключенческий, то есть – чисто внешний характер, и становится предметом главного интереса Эмина в его романах. Герой Эмина как бы сосредоточен

* В этой связи интересно наблюдение А. В. Чичерина, сделанное им над одним пассажем Эмина: «Но как скоро глаза мои с вашими встретились взорами, в ту самую минуту стали видеть прозрачнее; ибо прежде того никого они так ясно, как вас, не видели. Вы, просветя мой зрак, просветили и разум, и он узнал, что нашел в вас такую важность, которая всех его прежних примечаний была достойнее». В наивной и риторичной форме — та самая мысль о преобразующей и проясняющей силе красоты, которая по-новому зазвучит в устах князя Мышкина [8, с. 119].

на самом себе, в самом себе склонен видеть причину происходящего с ним.

Мы не ставили перед собой цели предпринять полномасштабную апологию романа Эмина: «Непостоянная фортуна...», в самом деле, представляет собой весьма хаотичное с точки зрения жанра и стилистики произведение. Однако, нам представляется, что подражательность, в которой столь часто его обвиняли, свидетельствует, скорее об обостренной эстетической восприимчивости, нежели о поверхностности и неразборчивости. Ф. Эмин не просто воспринял отзвук охватившего Европу барокко, он своеобразно ответил на этот «вызов». Кризисному мироощущению барокко первый русский романист противопоставил интуицию человеческого самостоянья, помогающую сохранить достоинство перед лицом любого каприза «Фортуны». Герой Эмина, действительно, не вписывается в рамки социума, «отказывается» быть типическим представителем – мы полагаем, не будет сильной натяжкой увидеть в этом залог будущих собственных тем русской литературы.

В самом общем виде различие между двумя линиями развития, по которым пошел европейский роман в XIX веке заключается в том, что западная романистика сосредоточилась на исследовании противостояния индивида и общества, а великий русский роман выбрал путь художественного изучения внутренних противоречий личности. Соппротивление типичности, производности, представительству не то, что от имени «класса», но и от имени всего человечества – возможно, впервые в романе Эмина была нащупана эта тенденция развития романа, вполне сформировавшаяся в «лишних» людях Тургенева, героях-идеологах Достоевского и правдоискателях Толстого.

В заключение приведем еще одну цитату из работы М. Бахтина, послужившей нам в данной статье основанием для формулировки гипотезы об историко-литературных обстоятельствах появления романа Ф. Эмина «Непостоянная Фортуна, или Необычайное похождение Мирамонда»: «Барочный роман испытания в последующие века дал две ветви развития: 1) авантюрно-героический роман (Льюис, Радклиф, Уолпол и другие); 2) патетико-психологический сентиментальный роман (Ричардсон, Руссо)» [6, с.192]. Это указание М. Бахтина открывает перспективу

анализа в барочном ключе второго из популярных романов писателя: «Письма Эрнеста и Доравры».

С нашей точки зрения, анализ романистики Эмина в направлении определения меры его причастности к стилистическим доминантам европейского литературного барокко может и должен дать результаты, проливающие дополнительный свет на неявные источники сюжетики и проблематики русского романа.

Цитированная литература

1. Болотов А. Мысли и беспристрастные суждения о романах как оригинальных, так и переведенных с иностранных языков // Литературное наследство. – №№ 9–10. – М., 1933.
2. Лебедева О. История русской литературы XVIII века. – М., 2003.
3. Калашникова О.Л. Жанровые модификации романа в творчестве Ф. Эмина // Вопросы русской литературы. – Львов, 1983.
4. Серман И. З. Становление и развитие романа в русской литературе середины XVIII века // Из истории литературных отношений XVIII XX веков. – М.;Л., 1959. – С. 82-95
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
7. Эмин Ф.А. «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда», ч.1-3. – СПб, 1763.
8. Чичерин А.В. Ранние предшественники Достоевского // Ритм образа. Стилистические проблемы. – М., 1978

Анотація

У статті досліджуються риси барочної поетики у романі Ф. Еміна «Непостійна фортуна...». Виявляючи елементи барочного світогляду у першому російському романі, автор, в той же час, піддає аналізу мотив самовиховання, що він обумовлює самотність естетичної концепції письменника.

Annotation

The article examines the features of baroque poetics in Fyodor Emin's «Fortune Inconstant...». The author identifies unmistakable elements of the baroque worldview in the first Russian novel and, at the same time, discerns a motif of self-education in the development of the novel's plot. The presence of this motif testifies to originality of the writer's aesthetics.

Стаття надійшла до редакції 17.01.2012
Статья поступила в редакцию 17.01.2012

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Айвазова Е.Р. – старший викладач кафедри іноземних мов Національної академії природоохоронного та курортного будівництва м. Сімферополя

Більченко А.А. – аспірант кафедри теорії літератури і художньої культури Донецького національного університету

Віннікова Н.М. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка

Гросевич Т.В. – аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Коваль Н.Б. – викладач французької мови Дніпропетровського національного університету залізничного транспорту

Росінська О. –

Сокрута К.Ю. – асистент кафедри теорії літератури і художньої культури Донецького національного університету

Чернишова О.О. –

Чубукіна О. – аспірантка Харківського національного університету ім. Григорія Сковороди

Швець Г.А (?). –

Юдін О.А. – кандидат філологічних наук, докторант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства КНУ ім. Т.Г.Шевченка

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Айвазова Э.Р. – старший преподаватель кафедры иностранных языков Национальной академии природоохранного и курортного строительства г. Симферополя

Бильченко А.А. – аспирант кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета

Винникова Н.М. – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской литературы, компаративистики и социальных коммуникаций Киевского университета им. Бориса Гринченко

Гросевич Т.В. – аспирант Прикарпатского университета им. Василя Стефаника

Коваль Н.Б. – преподаватель французского языка Днепропетровского национального университета железнодорожного транспорта

Росинська Е. –

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

Чернишова О.А. –

Чубукіна О. – аспирантка Харьковского национального университета им. Григория Сковороды

Швец Г.А (?). –

Юдин А.А. – кандидат филологических наук, докторант кафедры теории литературы и сравнительного литературоведения Киевского национального университета им. Т.Г. Шевченко

ЗМІСТ

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Юдін О.А.	Нотатки про естетику Хайдеггера у зв'язку з поняттям автора	6
Сокрута К.Ю.	Автопоетика в ситуації постмодерна	19
Швець Г.А. (?)	Про літературознавчий зміст поняття «голос»	27
Віннікова Н.М.	Літературна пародія і літературна критика: спільне та відмінне	36
Айвазова Е.Р.	Сатира як предмет літературної естетики	44
Більченко А.А.	Експансія літературного міфу (На прикладі циклу романів «Відблиски Естерни»)	53

РАЗДЕЛ 2. ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Чернишова О.О.	Герой часу в романі М.Ю. Лермонтова «Герой нашого часу»	62
Коваль Н.Б.	Функція власних імен в романі Андре Жида «Підземелля Ватикану»	72
Гросевич Т.В.	Романи Анатолія Дімарова «І будуть люди» та «Біль і гнів» у літературно критичній-рецепції	80
Росинська О.	Бінарна структура онтологічного простору поетичного світу (На матеріалі творів В.Стуса)	96
Чубукіна О.	Мотивна ідея самовиховання в сюжетоскладанні Ф.А. Еміна (На матеріалі роману «Непостійна фортуна, або Надзвичайні пригоди Мірамонда»)	109
Відомості про авторів		121

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Юдин А.А.	Заметки об эстетике Хайдеггера в связи с понятием автора	6
Сокрута Е.Ю.	Автопоэтика в ситуации посмодерна	19
Швец Г.А. (?)	О литературоведческом содержании понятия «голос»	27
Винникова Н.М.	Литературная пародия и литературная критика: общее и отличное	36
Айвазова Э.Р.	Сатира как предмет литературной эстетики	44
Бильченко А.А.	Экспансия литературного мифа (На примере цикла романов «Отблески Эстерны»)	53

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Чернишова О.А.	Герой времени в романе М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени»	62
Коваль Н.Б.	Функция собственных имен в романе Андре Жида «Подземелья Ватикана»	72
Гросевич Т.В.	Романы Анатолия Димарова «И будут люди» и «Боль и гнев» в литературно-критической рецепции	80
Росинская Е.	Бинарная структура онтологического пространства поэтического мира (На материале произведений В.Стуса)	96
Чубукина О.	Мотивная идея самовоспитания в сюжетосложении Ф.А.Эмина «Непостоянная фортуна, или Необычайное похождение Мирамонда»	109
Сведения об авторах		122

Требования к оформлению статей “Литературоведческого сборника”

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

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

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

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

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

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 47-48. – Донецьк: ДонНУ, 2012. – 127 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Рецензенти:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2012

Підписано до друку Формат 60×90/16. Папір
типографський. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 18,75. Тираж
прим. Замовлення №

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м. Донецьк, вул. Університетська, 24