

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

Литературоведческий сборник

*Материалы международной научной конференции
«Онтология и поэтика: теоретические и аналитические
аспекты», посвященной 75-летию профессора
М.М.Гиришмана*

Выпуск 49-50

Донецк, 2012

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. Материалы международной научной конференции «Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты», посвященной 75-летию профессора М. М. Гиршмана. – Вып. 49-50. – Донецк: ДонНУ, 2012. – 268 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;

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., ст. преподаватель, 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

Донецький національний університет

Збірник наукових праць, заснований у 1999 р.

Літературознавчий збірник

*Матеріали міжнародної наукової конференції «Онтологія і
поетика: теоретичні та аналітичні аспекти», присвяченої
75-річчю професора М.М.Гіришмана*

Випуск 49-50

Донецьк, 2012

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. Матеріали міжнародної наукової конференції «Онтологія і поетика: теоретичні та аналітичні аспекти», присвяченої 75-річчю професора М. М. Гіршмана. – Вип. 49-50. – Донецьк: ДонНУ, 2012. – 268 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

Сокрута К.Ю. – ст. викладач, 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

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

1.1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ М. М. ГИРШМАНА

УДК 82.09

**Гиршман М. М.
Свенцицкая Э. М.**

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭСТЕТИКИ И ЛИНГВИСТИКИ ПРИ АНАЛИЗЕ РИТМИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

При несомненных достоинствах и достижениях современного стиховедения оно нередко останавливается перед вопросами о целостности стихотворного произведения, о стихе как «теле» или «плоти» поэзии, о динамическом единстве ритмики и семантики и др.

Ритм как всеобщее приравнивание-сопоставление всех составляющих стих компонентов и композиция как объединяющее взаимодействие всех элементов и всех уровней ориентируют на целостность поэтического произведения, по отношению к которому стих – не отдельно взятый элемент, а необходимая форма эстетического словесно-художественного целого. Поэтому в ритмической композиции можно усмотреть своего рода пограничную область, где стилевое преобразование текста в словесную «плоть» поэтического мира может проявиться наиболее отчетливо. Этим обусловлена особая актуальность ритмической композиции в процессах анализа и интерпретации поэтических произведений.

В стиховедении происходит и осмысляется встреча лингвистики стиха и эстетики стиха, лингвистических целых языков и текстов и эстетических целых поэтических произведений. На границах этих разных целых проясняется специфика поэтического слова как звучащего смысла. Проблема соотношения стиха и смысла является актуальной стиховедческой проблемой.

Поэтому герменевтика стихотворного текста предполагает необходимость разобраться в природе смысла.

М. М. Бахтин подразумевает под смыслом прежде всего ответ: «Смыслами я называю ответы на вопросы. Актуальный смысл принадлежит не одному (одинокому) смыслу, а только двум встретившимся и соприкоснувшимся смыслам» [1, с. 350]. В принципе, можно сказать, что смысл – это выход вовне предмета, это поиск его связи с чем-то находящимся вовне – во-первых, – с субъектом, во-вторых, – с другими предметами и, кроме того, как говорит сам язык (о-смысление) – взгляд на предмет как на целое, как на некоторую отдельную реальность. Вряд ли можно точно сказать, какой из этих двух моментов в смысле определяющий. Ведь, с одной стороны, включить какое-либо явление в систему связей возможно только восприняв его как целое, очертив его границы. С другой стороны, такое оцельнение и определение (в смысле полагания пределов) возможно только при взгляде на него извне, из некоторой уже созданной системы связей.

Исходя из приведенной выше структуры смысла поэтическое слово можно представить как взаимонеобходимость и одновременно автономность двух составляющих: 1). образно-субстанциальной, определяющей слово как самоценную реальность; 2). знаковой, отсылающей к реальности, ему внеположенной. Если образный вектор замыкает мир в слово, то знаковый вектор размыкает слово в мир.

Эти выражаемые словом диалектические отношения объединенности и обособленности позволяют нам представить слово как смыслообразующее бытие–общение. Именно стих как форма поэзии содержит в себе образ бытия-общения – то есть совмещения и продуктивного взаимодействия противоположных тенденций: во-первых, внутренней расчлененности и объединения (как пишет А. Белый, «ритм есть целостность – единство многоразличия» [2, с. 133], во-вторых – индивидуального и межиндивидуального (соотношение индивидуальности ритмических композиций и предзаданной абстрактности метрики и типов ритма). Ритм, являясь «формой в движении» (Э. Бенвенист [3, с. 383]), динамически уравнивает эти противоположные интенции.

Поэтическое слово, следовательно, не монада, а подвижная и напряженная в этом выходе за собственные пределы реальность, в которой вопрос сменяет ответ. Смысл – модель бытия-общения, его молекула, из которой разворачивается высказывание. В художественном высказывании бытие-общение осуществляется направленно и согласованно, однако, парадоксальным образом, смысл его внелогичен и имплицитен.

Представление о специфике художественного слова – центра филологии – как о бытии-общении и о ритме как проявителе этой объединяющей и одновременно разграничивающей интенции делает стиховедение полем взаимодействия лингвистики и поэтики, стимулирует подход к стиху как к явлению именно эстетическому – «выразительному и говорящему бытию», осуществлению и выявления индивидуально-авторских смыслов.

Приведем один пример разграничения подходов к стиху как к языку и стиху как форме поэтического произведения при анализе лирического цикла А. Ахматовой «В Царском селе». Первое стихотворение цикла – о личных переживаниях. Как и всегда в ахматовской поэзии, переживание героини тесно связано с реалиями пространства («По аллее проводят лошадок. / Длинные волны расчесанных грив. / О, пленительный город загадок, / Я печальна, тебя полюбив»).

Суть переживания – мучительная любовь, наиболее универсальная ситуация в раннем и позднем ахматовском творчестве. «Любовь стала ее языком, кодом для общения со временем, как минимум для настройки на его волну», – писал И. Бродский [4, с. 67]. В этой связи очень характерно, что стихотворение написано трехстопным анапестом., отчетливо соотносимом в ахматовском поэтическом мире с некрасовской традицией.. Тут прежде всего существенно, что о личных, здесь и сейчас происходящих событиях говорится «в размере» уже ушедшей поэтической эпохи, которая, таким образом, на самом глубинном уровне произведения, оказывается присутствующей в настоящем. Кроме того, создавая стихи о любви в размере стихов «гражданской скорби», А. Ахматова тем самым создает пересечение традиций, организуя их острабяющее взаимоосвещение.

Собственно, в стихотворении происходит именно освобождение от любви, от притяжения вещей, связанных с чувством. Любви уже нет, о ней «странно вспомнить». В начале второго четверостишия возникает первый временной перелом, начинают существовать два личных времени – «тогда» и «теперь»: «А теперь я игрушечной стала, / Как мой розовый друг какаду». Важно, что эти два личных времени связаны с одной пространственной константой – Царским Селом.

В последнем четверостишии происходит осмысление этого столкновения. Последние две строки – дистанцирование от прошлого («Грудь предчувствием боли не сжата») и одновременно осознание его сути через отдельные его моменты, которые только на первый взгляд кажутся случайно и прихотливо отобранными, а на самом деле аккумулируют в себе прошлое именно как отдельный мир. Ведь эти моменты – именно миростроительные: время («час пред закатом»), пространство («ветер с моря»), слово («и слово "уйди"»).

Данная закономерность убеждает нас в том, что ритмическая система поэтического произведения создает смысловую выразительность слова. Это и есть творческая сила ритма, о которой метафорически говорит А. Блок в статье «Поэзия заговоров и заклинаний»: «Она поднимает слово на хребте музыкальной волны, и ритмическое слово заостряется, как стрела, летящая прямо в цель и певучая: стрела, опущенная в колдовское зелье, обретает магическую силу и безмерное могущество» [5, с. 52]. Именно благодаря действию этой силы слово не указывает на какое-либо уже существующее явление, а становится новым именем для нового предмета.

Третье четверостишие в ритмическом отношении построено циклично: оно начинается и заканчивается стихом со сверхсхемным ударением, то есть представляет собой своего рода отдельный мир. При этом, на фоне общего несовпадения межсловесных и ритмических пауз, последние две строки выделяются тем, что в них слова и стопы практически полностью совпадают:

Не люблю только час пред закатом
U U - | U U - | U U - U

Такое ритмическое движение усиливает весомость и отдельность каждого слова, подчеркивая их мироустрояющее значение. Собственно, освобождение от любовных переживаний в этом стихотворении происходит в слове и для слова, а также для обретения поэтической памяти, постижения течения времени.

Не только в данном цикле – в ряде ахматовских произведений – главнейшее звено лирического сюжета – обретение поэтического слова (ранние стихотворения «Муза-сестра заглянула в лицо...», «Покорно мне воображенье...», «Вечерние часы перед столом...» и др., поздние циклы «Сингве», «Шиповник цветет. Из сожженной тетради», «Полночные стихи» и др.). Таким образом, художественное слово рассказывает не только о несчастливой любви, не только о «выстаивании и отстаивании» (Н. Коржавин), но прежде всего о самом себе. Это форма поэзии, которая говорит не о чем-то, а что-то, т.е. преобразует все свои семиотические, лингвистические и другие «частичные» характеристики в словесную плоть эстетического бытия. И если в лингвистике стиха слово – компонент языка, то в эстетике – язык в его полноте оказывается компонентом поэтического слова, и потому, как писал М. М. Бахтин, «поэзии язык нужен весь» и «поэзия...преодолеывает его как язык, как лингвистическую определенность» [6, т.1, с. 302].

Во втором стихотворении цикла речь идет уже не о личных переживаниях поэта, а о двойнике, о статуе.

Данное стихотворение внутренне связано с пушкинским «Урну с водой уронив...». Дело не только в общей теме, важна ее трактовка: у обоих поэтов статуя одновременно и мертвая, и живая: «Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит...» и «Озерным водам отдал лик, / Внимает шорохам зеленым». Но у А. С. Пушкина, по существу, остановлено и постигнуто мгновение превращения человека в статую. У А. Ахматовой же ситуация превращения живого в мертвое – не миг, не чудо, а способ существования поэта. Статуя гибнет («...двойник, / Поверженный под старым кленом»), и в то же время продолжает жить («И моют светлые дожди / Его запекшуюся рану»). По сути, это стихотворение – ответ на вопрос, что стало с пушкинской царскосельской статуей в беге времени, и в то же время воскрешение этой статуи в поэтическом слове.

В связи с этим, в стихотворении, написанном четырехстопным ямбом, следовало бы ожидать характерных для пушкинской поэзии второй или шестой форм данного размера – обе с более сильной второй стопой по сравнению с первой. А. Ахматова же использует форму четырехстопного ямба с пропуском предпоследнего ударения – вполне классическую, но актуальную и в начале XX века. В первой строфе еще и возникает присущие пушкинскому четырехстопному ямбу и вообще четырехстопному ямбу XIX века преобладание акцентной силы второй стопы и ослабление первой. То есть в целом ритмика стихотворения носит нейтральный, как бы вневременный характер, что отвечает сути переживания времени в этом стихотворении.

В стихотворении происходит встречное движение лирического субъекта и «мраморного двойника». Если неживая статуя оживает («внимает шорохам зеленым»), то живой человек превращается в статую. С одной стороны, о статуе говорится «озерным водам отдал лик» (неживое движется к живому), с другой стороны, лирический субъект говорит о себе «я тоже мраморною стану» (живое движется к неживому). Эти процессы происходят одновременно и взаимообусловленно, что и дает возможность говорить о живом как о мертвом и о мертвом как о живом, и все стихотворение представляет собой развертывание жизни этого нестойкого синтеза: статуя-живой человек.

Этому синтетическому устремлению отвечает ритмический характер первой строфы. Ее середина представляет собой ритмический контраст: второй стих по ритмической структуре восходит к выделенному К. Ф. Тарановским типу четырехстопного ямба, характерному в целом для поэзии XVIII в. (первая стопа в нем сильнее, чем вторая) [7, с. 181]. Б. В. Томашевский характеризовал эту форму как «взлет голоса в начале и в конце» [8, с. 359], что явно контрастирует с последующей полноударной формой, в интонационном отношении более спокойной, равномерной. Это контрастное столкновение подчеркивается, но одновременно и уравнивается нейтральной и во многих других жанрах распространенной формой в первом и четвертом стихе. Характерно, что во второй строфе контрастность полностью снимается – она вся написана четвертой формой четырехстопного ямба.

Следует отметить, что с точки зрения анализа ритмики русского стихотворного языка и процессов ее исторического развития особенности строения данного стихотворения – это один из моментов исторического процесса, так сказать, «часть» историко-поэтического целого. А с точки зрения анализа стиха как формы поэзии, формы воплощения и осуществления поэтической целостности, наоборот, вся история русского четырехстопного ямба – один из компонентов этой целостности, так что в данном стихотворении, как в своего рода «микроэнциклопедии», представлены основные этапы этого развития. Их сопоставление становится основой нарастающей многоплановости ритмических композиций в единстве их смыслообразующих и смысловыразительных функций.

В конце стихотворения пространство прошлого и настоящего трансформируется в пространство будущего.

Характерно, что эти строки отчетливо противопоставлены предыдущему полустипию по признаку синтаксической разорванности на фоне предыдущей слитности («И моют светлые дожди» – «Холодный, белый, подожди»). Но с другой стороны, в звуковом плане первое полустипие отражается во втором: слово «подожди» полностью включает в себя «дожди», а слово «мраморною» – «рану». Точно также и будущее время и пространство будущего подспудно содержат в себе прошлое, о чем в «Поэме без героя» будет сказано: «Как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет».

Живое прошлое и является героем третьего стихотворения. А. С. Пушкин здесь – вершинное олицетворение прошлого. Парадоксально, что данное стихотворение написано разноударным дольником (три строки – четырехударным, пять строк – трехударным). Известно, что дольники активно культивируются в поэзии начала XX века, воспринимаясь как остросовременное явление на фоне общей силлабо-тонической стиховой культуры. Как пишет М. Л. Гаспаров, «если Блок был зачинателем оформления русского дольника, то Ахматова по праву считается его завершительницей» [9, с. 26].

Характерно, что уже современники А. Ахматовой дольники активно психологизируют, связывают с ними характер выражаемых

поэтом переживаний. «"Неровность дыхания" видели в ахматовском "ритме" – "изломанном", "нервном", "капризном" – (обычно не распознавая дольник как особую метрическую систему) почти все критики 1910-х годов, писавшие о ней», – замечает Р. Д. Тименчик [10, с. 165].

Метрика, в этой логике, непосредственно отсылает к личности, своеобразию ее переживания мира. Читая стихи, мы в той или иной мере слышим говорящего, его живое слово, голос, интонацию, а в ней живую конкретность и мысли, и чувства. Стихотворный язык порождает различные возможности выразить, «записать» эту интонационную конкретность в создаваемых текстах.

Концовка цикла – точка пересечения времен. Слово «здесь» включает в себя очень многое: это то место, где разворачиваются любовные переживания поэта (настоящее), где поэт пророчит о будущем и где живо глубокое прошлое – А. С. Пушкин. По тем аллеям, по которым сейчас «проводят лошадок» – «смуглый отрок бродил», и в тех местах, где «душа тосковала, / Задыхалась в предсмертном бреду», – «лежала его треуголка / И растрепанный том Парни». Все существует одновременно здесь, в Царском Селе, чем и объясняется название цикла. Поэтому, встав на это место, можно почувствовать себя во всех трех временах синхронно.

Этой временной многовекторности отвечает и многовекторный характер ритма стихотворения. Оно является ритмическим итогом цикла хотя бы потому, что дольник является соединением анапестов и ямбов, то есть метров первого и второго стихотворения. При этом начало стихотворения в ритмическом отношении прямо повторяет вторую строфу первого стихотворения:

Странно вспомнить: душа тосковала, - U-UU- UU-U
Задыхалась в предсмертном бреду. UU-UU-UU-

Смуглый отрок бродил по аллеям, -U-UU-UU-U
У озерных грустил берегов UU-UU-UU-

Далее во втором двустишии первой строфы и в начале второй строфы к анапесту начинает присоединяться ямб:

И столетие мы лелеем UU-UUUU-U
Еле слышный шелест шагов UU-U-UU-

Третья строка отсылает, опять-таки, к первому стихотворению – по сути, здесь перед нами анапест, осложненный сверхсхемным ударением.

Обратим внимание, что таким же анапестовидным дольником написана ахматовская «Поэма без героя». В ней присутствует сходная пространственно-временная структура: множество разных времен, уже не только лично авторских, но общекультурных («Этот Фаустом, тот – Дон-Жуаном...»), соединяются в едином топосе – Фонтанном Доме. Он, так же как и Царское Село, объективно является точкой пересечения различных исторических эпох (и князей Шереметевых, и серебряного века, и жизненного настоящего поэта). Разные времена существуют там одновременно, и эту синхронность поэт органично чувствует, находясь здесь, когда прошлое, связанное с этим местом, наплывает на настоящее, и время закручивается, подобно воронке. И топос Царского Села также является в данном случае топосом собирания, фокусом, точкой пересечения отдельных судеб и базовых интенций эпохи. Судьбой, не выбранной по произволу, а выбирающей поэта, оказывается позиция сопряжения, собирания (но без смешения) разных судеб и времен, их породивших, трансформации «шума времени» в «бег времени».

Таким образом, определенная метро-ритмическая интонация, развиваясь во времени, порождает закон, по которому возникают сходные координаты художественного мира, – закон, в котором воплощается индивидуальная органика поэтического творчества. Так рождается новая поэтическая индивидуальность, в которой необходимо увидеть не только вариации и комбинации в осуществлении или нарушении законов, норм и правил, но и реализованный новый закон. Изучение стихотворного языка как особой лингвистической разновидности и изучение стиховой формы конкретного поэтического произведения – эти исследовательские задачи одновременно и различны по содержанию, требуют разного методологического подхода, и в то же время они не могут быть просто поделены между разными

науками, так как теснейшим образом связаны друг с другом в единстве филологического знания. Именно здесь принцип единства филологии в стиховедении и филологическое сотрудничество литературоведа, лингвиста и эстетика обретают особую значимость.

Анализ метро-ритмической композиции цикла «В Царском Селе» А. Ахматовой продемонстрировал один из возможных путей взаимодействия лингвистического целого стихотворного языка и эстетического целого поэтического произведения в единстве смысловыражения и смыслопорождения. Одновременно становится понятно, что ритмико-метрическая структура – это не изолированная система, лишенная внутренних противоречий, а взаимодействие контрастов, напряжение между различными типами структуры, разрешающееся в итоговом синтезе. Взаимодействие разных ритмов, соотносимых с разными поэтическими эпохами, позволяет охарактеризовать ритмический строй цикла как полифоническую форму. В парадоксальном соединении ритма и предмета речи формируется уже не знаковая, а образная функция ритма. Ритм не просто отсылает к определенной эпохе, он освещает ее новым, разворачивающимся здесь и сейчас переживанием. И цикл параллельно с конституированием собственного смысла еще и создает ритмический образ прошедших эпох стихотворного языка.

Цитированная литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979.
2. Белый А. О ритмическом жесте / А. Белый // Ученые записки Тартусского государственного университета. – Тарту, 1981. – вып. 515.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М., 1974.
4. Бродский И. Скорбная Муза / И. Бродский // Юность. – 1989. - №6. – С. 65-68.
5. Блок А. А. Собрание сочинений / А. А. Блок. – Т.5. – М.-Л, 1962.
6. Бахтин М. М. Сочинения: В 7 тт. / М. М. Бахтин – Т.1. – М., 2003; Т.5. – М., 1996; Т.6. – М., 2002.

7. Тарановский К. Ф. Основные задачи статистического изучения славянского стиха / К. Ф. Тарановский – Poetics. Poetica. Поэтика.– Варшава, 1966.
8. Томашевский Б. Стилистика и стихосложение / Б. Томашевский – Л., 1959.
9. Гаспаров М. Стих Ахматовой: четыре его этапа / М. Гаспаров // Литературное обозрение.– 1989.– №5.– С.26-28.
10. Тименчик Р. Д. Поэтика ранней Ахматовой: «повышенная суггестивность» / Р. Д. Тименчик // Вестник Удмуртского университета. История и филология. – 2001. – Вып. 4. – С.157-166.

Анотація

У статті осмислюється зустріч лінгвістики вірша і естетики вірша, лінгвістичних цілих мов та текстів та естетичних цілих поетичних творів. На кордонах цих різних цілих прояснюється специфіка поетичного слова як звучного сенсу. Проблема співвідношення вірша і сенсу вивчається на прикладі аналізу ліричного циклу А. Ахматової «У Царському селі».

Annotation

In the article conceptualized meeting linguistics and aesthetics in the poem, whole language and linguistic texts and aesthetic poetry. The borders of these different integers clear specific poetic words as sounding meaningless. The problem of value and meaning of the verse is studied on the example of the lyric cycle of Anna Akhmatova "The Tsar's Village".

*Стаття надійшла до редакції 12.12.2012
Статья поступила в редакцию 12.12.2012*

УДК 82.09

Козлик І. В.

РОЗУМІННЯ ЦІЛІСНОСТІ: ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ В МЕТОДОЛОГІЧНІЙ ПЛОЩИНІ

Справжні учені приходять і залишаються у науці зі своїми темами. Так, діалог і поліфонія — це Михайло Бахтін, ідеї і стиль — це Олексій Чичерін, літературознавча структурна поетика — це Юрій Лотман, поетичний твір і внутрішня форма слова — це Олександр Потебня і т. д. Має такі наскрізні теми і професор Михайло Гіршман, це — цілісність і ритм в художній літературі. Тому сьогоднішня розмова про проблему цілісності, гадаю, цілком доречна.

Щоправда, говорити про цілісність у Донецьку — справа вельми ризикована, якщо не самовбивча для мовця, адже хто про цілісність літературного твору знає більше, ніж провідний теоретик донецької філологічної школи та його учні? Але є тут певна розрада: як писала Лідія Гінзбург, для подальшого розвитку науки потрібна «не канонізація вихоплених з контексту формул ученого, а не визначене наперед прочитання його праць, включення його думок у нові дослідницькі зв'язки» [1, с. 447*]. Це стосується і теорії художньої цілісності літературного твору професора М. М. Гіршмана, дослідження якого не закривають тему, а, навпаки, стимулюють її подальше наукове осмислення. Враховуючи сказане, ставлю перед собою цілком скромну мету — поділитися деякими окремими міркуваннями, які виникли в мене щодо наукового доробку М. М. Гіршмана загалом і його теоретичної репрезентації проблеми цілісності художніх феноменів зокрема.

Говорити про праці професора М. М. Гіршмана сьогодні — це насамперед говорити про важливість активізації літературознавчих досліджень у галузі загальної теорії літератури, непроминальне значення якої полягає в тому, що вона формує евристичну

* Усі іншомовні цитати подано українською мовою. Переклад мій (І. К.)

презумпцію об'єкта пізнання, у даному разі — літературно-художнього твору як способу існування мистецтва слова. Така презумпція як свого роду глибинне очікування об'єкта стосується не так фахової свідомості, як насамперед фахової підсвідомості, роботи тих механізмів, які не можна раціоналізувати чи формалізувати (однозначно вивести на рівень свідомості), але які, зумовлюючи фахову інтуїцію, потребують постійного живлення і, так би мовити, тренування.

Особливу роль при цьому належить наскрізним у своїй традиційності векторним літературознавчим темам, з якими неминуче (бо їх не можна делегітимізувати в межах наукового пізнання красного письменства) пов'язані проблеми художнього образу, стилю, цілісності, художньої структури, ритміко-інтонаційної організації художнього цілого тощо. І неважливо, що самі поняття, які позначають такі проблеми, часто-густо не мають одностайного тлумачення, постають багатоаспектними і т. і. Від цього значення їхніх, так би мовити, «денотатів», не зменшується. Тому, наприклад, Олексія Чичеріна зовсім не бентежило, що поняття «стиль» не має єдиного загальноприйнятого категоріального визначення, бо це аж ніяк не засвідчує наукової безперспективності даної проблематики [див. про це: 2, с. 20].

Відповідно, але вже про цілісність як векторну тему, слушно пише М. Сапаров: «У яких би іпостасях протягом століть не поставало поняття цілісності художнього твору, без нього не обходилося жодне хоча б трохи значне естетичне вчення» [3, с. 181], — хоча, як доречно додає І. А. Єсаулов, «розуміння, тлумачення, аналіз цієї завжди інтуїтивно відчутної цілісності у різні історичні епохи було якісно відмінним» [4, с. 3], та й сама «художня цілісність твору, — зазначає зі свого боку Ірина Гольмстрем, — історично мінлива, індивідуальна у кожного твору, пов'язана з його художньою філософією і спирається як на структурні, так і на континуальні „складові” твору» [5].

Говорити про теоретико-літературні напрацювання професора М. М. Гіршмана — це говорити також про власне методологічні аспекти загальної теорії літератури, під якими я розумію ті теоретичні положення ученого, які відіграють регулятивну роль у процесі здійснення літературознавчого дослідження в межах

генеральної галузевої специфіки та фахової компетенції науки про літературу. Маю на увазі наступні сім позицій:

1) «...літературний твір — це... реально існуючий об'єкт» [6, с. 514];

2) «категорія цілісності стосується не тільки цілого естетичного організму, а й кожної значущої його частинки». У літературному творі «кожен — і макро і мікроелемент — мають на собі відбиток того неповторного художнього світу, часткою якого вони є. Відповідно... специфічні елементи естетичного організму... створюються у процесі творчості як моменти становлення художнього цілого... і отримують право репрезентувати увесь цілісний художній організм у його структурній і змістовій своєрідності, бо в кожному з них так чи так втілюється та системотворча духовно-творча єдність, яка дає життя усьому твору і є його загальною художньою ідеєю»; *відтак*, розвиток цілісності — це «безперервна зміна цілого, що постає у кожній деталі» [7, с. 47-48]. Водночас художня цілісність постає «єдністю, розділенням і взаємозверненістю одне до одного багатьох цілих» [6, с. 458];

3) «Поетичний (художній) світ — ідеальний духовний зміст літературного твору. Художній текст — необхідна і єдино можлива форма існування цього змісту. А твір у його справжній суті — двоєдиний процес перетворення світу в художньому тексті і перетворення тексту в світ» [6, с. 14, 48, 152]. При цьому «літературний твір у своїй повноті» включає в себе «подію його створення-споглядання-розуміння» [6, с. 466] і тому не є «раз і назавжди створеним і завжди рівним собі, а є, кажучи словами Потебні, „чимось таким, що постійно твориться”» [6, с. 95], причому твориться суцільно динамічним поліелементним автором, яким постає «система відносин суб'єкта, об'єкта й адресата художнього висловлювання» [6, с. 96], відтак, такому авторові аж ніяк не загрожує бартівська «смерть автора»;

4) «Художній твір визначається законами, які принципово перевищують будь-яку конкретну культуру, він є формою перетворення цілісності буття — світу, суспільства, особистості — в поле породження культурно-історичних та індивідуальних сенсів. Мистецький твір містить у собі безліч можливостей, а кожна

окрема культура надає історично конкретні реалізації цих можливостей» [6, с. 51];

5) «...семантичним центром слова як художньо значущого елемента є світ і сенс твору, а твір при цьому виявляється новим, індивідуально створюваним словом, яке вперше називає те, що до цього не мало імені» [6, с. 65]. «Твір — це „орган” і „поле” смислотворення, і процес смислотворення оприявнює себе у знову і знову поновлюваних спробах інтерпретувати... цей утворований сенс» [6, с. 54];

6) «Мова і особистість знаходяться у стосунках діалогічної співпричетності, і якщо кожна людина безумовно потребує мови як духовного ґрунту свого самоздійснення, то мова не менше має потребу в кожній здатній говорити людині, зусиллями якої мова живе, реалізуючи свою творчу сутність» [6, с. 68];

7) коли мовиться про цілісний аналіз літературного твору, то йдеться «не про предмет і не про спосіб, а про *методологічний принцип* ...такого аналізу, який внутрішньо пов'язаний з інтерпретацією твору як художньої цілісності. Принцип цей передбачає, що кожен виділений у процесі вивчення значущий елемент літературного твору має розглядатися як певний момент поставання і розгортання художнього цілого, як своєрідне вираження внутрішньої єдності, загальної ідеї й твірних принципів твору. ...Така сутність літературного твору й кожного його значущого елемента якраз і вимагає, щоб будь-яка дослідницька операція, пов'язана з настановою на розуміння твору як художньої цілісності, була *єдністю аналізу і синтезу* — діалектичну єдність цих протилежностей й прагне оприявнити суперечливе термінологічне поєднання „цілісний аналіз”» [6, с. 92].

Говорити про гносеолого-евристичний досвід професора М. М. Гіршмана — це говорити про належне усвідомлення первісної традиційності літературознавства як гуманітарної науки, про складність евристичної позиції дослідника літератури як метачитача, який, аби уникнути крайнощів об'єктивізму чи суб'єктивізму, мусить послідовно дотримуватися канонічного ціннісного орієнтиру філологів, коли «не література існує для літературознавства, а літературознавство для літератури. В ній джерело виникнення літературознавчої науки, до неї ж і повертається науковий пошук, допомагаючи реальній зустрічі

автора і читача у єдності художнього твору» [6, с. 10]. Завдяки цьому літературознавство Михайла Гіршмана, попри усю ускладненість власне теоретичного дискурсу, — це літературознавство з людським обличчям*.

При цьому важливе значення має усвідомлення унікальної етичної функції літературознавства: твердження М. М. Гіршмана про те, що «літературознавець врешті-решт має працювати на те, щоб не допустити війни — громадянської і світової» [цит. за: 9, с. 26] знаходиться у векторній площині, маніфестованій тридцять з лишнім років назад Д. С. Лихачовим у статті «Про суспільну відповідальність літературознавства», де читаємо: «Літературознавство... має велике виховне значення, підвищуючи соціальні якості людини», розвиваючи «естетичну сприйнятливість читачів», яка протистоїть «почуттю національної винятковості і шовінізму, ...розвиває в людині толерантність у ставленні до до інших культур — іншомовних чи інших епох» [10, с. 450]. Саме тому вже загальним місцем у висловлюваннях про Михайла Мойсейовича Гіршмана стало твердження про те, що він належить до тих, для кого філологія є, кажучи словами С. С. Аверінцева, «службою розуміння».

Говорити сьогодні про зроблене професором М. М. Гіршманом означає визначати перспективи певної наукової тематики, зокрема, теорії цілісності. Щодо цього варто відзначити наявність низки точок перетину між позиціями М. М. Гіршмана та інших дослідників, які йшли власним шляхом у розробці чільної теоретико-методологічної проблематики. Так, із засадничими орієнтирами О. В. Чичеріна або С. Г. Степанова позицію М. М. Гіршмана споріднює розуміння методологічного значення розрізнення при вивченні явищ красного письменства сфер фахової компетенції літературознавства і лінгвістики, розуміння специфіки цілепокладання у цих різних науках і, відповідно, їхньої автономності та незамінності [пор.: 6, с. 82; 11, с. 15-34; 12, с. 229–236; 13, с. 127-128 й ін. **].

* Саме так Юхим Еткінд свого часу визначив лотманівський структуралізм [див.: 8, с. 164.]

** Про іншу точку наближення позицій М. М. Гіршмана та О. В. Чичеріна [14, с. 168–169].

З Роланом Бартом позицію Михайла Гіршмана споріднює методологічне усвідомленні специфіки предмета літературознавчого дослідження, пов'язаної з феноменом поліжанровості як своєрідної багатомовності. «Там, де існує оповідь, — цитує М. М. Гіршман статтю французького дослідника „Драма, поема, роман”, — вона, по суті, завжди розповідає про те, яким чином певна мова (синтактика) шукає себе, створює себе, сама себе передає й сприймає» [див.: 6, с. 438]. А це примушує згадати тези Г.-Г. Гадамера про те, що буття, «яке може бути зрозумілим, є мовою» і є «представленням себе самого (*Sichdarstellen*), а кожне розуміння є звершенням» [15, с. 447], що спосіб здійснення дієво-історичної свідомості має мовну природу, а спекулятивна структура мови, в тому числі і у випадку з поезією, являє себе як оприявнююче усю цілісність смислу здобування-намову [див. про це: 16, с. 118-119 й наст.]. При цьому варто враховувати і цілком справедливе зауваження І. А. Єсаулова, що «після робіт М. Гайдегера і Г.-Г. Гадамера немає необхідності спеціально доводити, що безумовного („чистого”) розуміння просто не існує», адже, за словами Гадамера, «ми завжди перебуваємо всередині передання», декларуючи «неупереджене злиття з переданням» [4, с. 13].

Можна вказати і на певні вектори теоретичних розмислів, які споріднюють динаміку концептуальної думки М. М. Гіршмана і О. Ф. Лосєва. Так, крізь Гіршманову тезу про те, що «поетична реальність не тільки не потребує визнання себе за дійсність, а внутрішньо протистоїть подібним ототожненням, не допускаючи їх, дбайливо вибудовуючи кордони поетичного цілого» [6, с. 472], явно проглядає твердження О. Ф. Лосєва про те, що «поезія і мистецтво... взагалі не дають нам жодних реальних речей, а тільки їх... образи, які існують якось специфічно, не просто так, як всі інші речі... В поезії... знищується сама реальність і реальність почуттів і дій» [17, с. 65].

Деякі окремі твердження М. М. Гіршмана перегукуються з теоретичними напрацюваннями основоположника системомислідяльнісної методології Г. П. Щедровицького. Це стосується, скажімо, уявлень про гносеологічний об'єкт, адже підтримані М. М. Гіршманом «дуже цікаві» судження Ю. Шрейдера про те, що «об'єкт не залежить від факту існування

теорії, що його описує» і водночас що «об'єкт може зазнавати внутрішніх змін під впливом теорії, що його описує» [9, с. 87] корелюють з базовими ідеями діяльнісного підходу про те, що «реальність залежить від мислення» [див.: 18, с. 73], що «будь-яка відповідь на питання про те, яким є об'єкт, є побудовою предметних уявлень і винесенням знань» [19, с. 165].

Загальна методологія, розроблювана Г. П. Щедровицьким як лідером Московського Методологічного Гуртка, формувалася, як відомо, в нелітературознавчій сфері. Тому наведений вище приклад кореляції засвідчує слушність порівняння питань, пов'язаних з концептуальним висвітленням проблеми цілісності представниками донецької філологічної школи й інших літературознавчих шкіл, з одного боку, з досвідом їхнього наукового розгляду за межами літературознавства, з іншого. Наприклад, до вирішення питання про ступінь синонімізації / розрізнення (аж до протиставлення) цілісності й системності [див., напр.: 20; 21; 22] (понятійний ряд «ціле / цілісність / система») можна було б залучити досвід системних досліджень, скажімо, праці І. Блауберга, на думку якого поняття системи завжди описує ціле, завдяки чому воно також пов'язане з поняттям цілісності, тоді як цілісність не вичерпується системним описом, оскільки вона як поняття не формалізується [див.: 23; 24]. Тут лише варто додати, що потрібно відрізнити застосування категорії цілісності власне до гносеологічного об'єкта від його використання для опису способу дослідження чи операційних засобів евристичної роботи з об'єктом (в тому числі системним об'єктом) [див.: 25, підрозділ 1.3.4]. Щодо останнього, варто зважити не лише на те, що «зображення цілісного об'єкта (цілого) у вигляді системи не є єдино можливою формою його відображення у знанні» [23], а й на те, що самé системне дослідження, не хетуючи завданням розкрити принцип взаємозв'язку елементів у цілому, покликане аналітично репрезентувати об'єкт як єдність форми і змісту [25, підрозділ 1.3.8].

Принагідно звернуся і до власного досвіду використання герменевтичного принципу цілісності саме як операційного принципу відбіркової роботи з об'єктним художньо-текстовим історико-літературним матеріалом у теоретичному дослідженні феномену філософської лірики. При цьому принцип цілісності

взято не тільки в тій його частині, яка традиційно характеризує відношення частини і цілого у тому сенсі, що кожна частина певним чином виражає ціле і її власне значення визначається на основі цього цілого*. Виходячи з того, що дослідження має справу з власне художнім явищем, не менш важливо враховувати, що художнє ціле (макрообраз) утворюється діалектичним поєднанням образних складових різних рівнів, включаючи і мотивно-тематичний рівень, а загалом починаючи з мікрообразів, тобто певних елементарних частинок, рівень яких утворюється усією сукупністю виражально-зображальних можливостей природної мови як первинної моделюючої системи.

Відповідно до цього кожна структурна частина художнього цілого характеризується певною двоїстістю, що породжує дві площини належності: по-перше, вона належить до цілого художньої системи конкретного твору (локальний художній простір належності), по-друге — до цілого того загального феномена, який називається мистецтвом слова (загальний художній простір належності). Обидві цілісності — локальна і загальна, — як і різні структурні рівні художнього явища, мають єдину образну природу. Така двоїстість належності надає частині певної свободи по відношенню до конкретного цілого, а значить — і певної самостійності: частина може у цьому випадку будуватися за іншими родовими конструктивними принципами, ніж те ціле, куди вона входить**. Завдяки цьому, скажімо, певний мотив, певна тема чи то словесний образ у площині загального художнього досвіду можуть одержувати функцію жанрового представництва, несучи у собі ту «пам'ять жанру», про яку, свого часу, говорив М. М. Бахтіна***. Така відносна самостійність частини засвідчує й

* Див. про традиційне тлумачення в герменевтиці поняття «цілісність»: [15, с.210, 72 й ін.].

** Тут можна пригадати, наприклад, архітектоніку санскритської строфи в індійській поезії. Ця строфа, навіть в санскритській поемі є самостійним цілим, завдяки чому сприйняття всієї поеми повинно складатися з пильного вчитування в кожен чотиривірш. Так само і бейт, як двовірш газелі, — це самостійне ціле, тільки асоціативно пов'язане з іншими бейтами, а загальний сенс усієї газелі умисно багатоплановий і невловимий [див.: 26, с.20].

*** Про «пам'ять жанру» в М. М. Бахтіна див.: [27, с.122, 139–140, 164, 183, 185, 313–314; 28; 29, с.47–48; 30; 31, с.18–19 й ін.].

те, що вона може бути по-різному розгорнута у різних випадках, посідаючи в різних творах різне структурне місце і беручи участь у різних векторах тематизації*.

Усе це дає змогу більш цілеспрямовано знаходити витoki того чи іншого явища, включаючи феномен філософської лірики, тримаючись сфери текстів певного (стосовно родового відношення) однорідного — у даному разі ліричного — гатунку і зосереджуючись при цьому на видових формах, що реалізують спільну (єдину) жанрову інтенцію. Одночасно за такого підходу не виключається можливість не тільки звертатися до власне ліричних творів, але й виокремлювати певні відносно закінчені ліричні за своєю суттю фрагменти з творів не-ліричної родової належності, надаючи їм самостійного значення поза структурою останніх. У такому випадку в обраних фрагментах активізуються власне ліричні потенційні представницькі жанрово-структурні можливості, частково нівелюючи, безумовно, ті структурні функції, які реалізовані у тому творі, звідки такі фрагменти взяті.

Такий підхід особливо важливий у випадках звернення до текстового матеріалу максимально віддаленої від нашого сьогодення часової належності, зокрема при вивченні так званих

* Обґрунтовувану мною тезу про певну двоїстість структурної частина художнього цілого можна у певний спосіб спроектувати на діалектичний підхід до цілісності, який у потрактуванні А. М. Андреева «передбачає, що: 1. Кожен момент конкретної цілісності може бути водночас моментом іншої конкретної цілісності (його можна розглянути в іншій площині, з іншими взаємозв'язками; наприклад, сюжетна основа „Пікової дами” по-новому осмислена у „Злочині і карі”). 2. Кожна конкретна цілісність як така може бути у свою чергу моментом цілісності іншого порядку (наприклад, Л. Толстой може бути елементом російської літератури, а російська література — елементом літератури світової)» [див.: 20]. Проте якщо А. М. Андреев описує діалектичний підхід до цілісності виключно для обґрунтування думки про те, що «науково вивчати завжди необхідно і єдино можливо лише *конкретну цілісність*» [20], то обране мною для теоретичного студіювання філософської лірики тлумачення цілісності, навпаки, передбачає продуктивне наукове використання того, що «кожен конкретний момент цілісності — це момент безмежності, загальності» [див.: 20], адже теорія так чи так мусить до певної міри «універсалізувати» й емпіричний матеріал.

«початкових етапів типологічного розвитку лірики»^{*}, тому що повністю враховує той факт, що в літературному процесі Давнини вирізняються «ембріональні, синкретичні та зрілі художні форми», а також не суперечить тій обставині, згідно з якою саме в літературах Давнини, якщо розглядати їх у світлі подальшого розвитку літератури і культури, «склалися усі ті жанри, на які спирається жанрова система сучасних літератур, були закладені підвалини літературної теорії й естетики, визначені призначення і суспільні функції поета, знайдені найбільш дієві, в першу чергу гуманістичні, критерії цінності літератури» [33, с. 533].

Із запропонованим тлумаченням принципу цілісності пов'язане і сприйняття так званої «точки відліку», не дозволяючи однозначно кваліфікувати її як «нижню генетичну межу» явища [34, с. 39; розрядка моя. — *І. К.*]^{**}, в тому числі і стосовно явища філософської лірики. Адже абсолютну нижню межу в еволюції філософської лірики (як і будь-якого іншого явища аналогічного гатунку) неможливо встановити не через складність такого завдання, а через нелінійність самого процесу розгортання літератури в історичному часі і просторі, не говорячи вже про очевидний й нездоланий брак фактографічного і текстового матеріалу.

Загалом проекція теоретичних напрацювань професора М. М. Гіршмана на подібний за своїм евристичним гатунком досвід представників інших методологічних шкіл не тільки дозволяє визначити продуктивні складові і гносеологічний потенціал зробленого вченим, а й ще раз засвідчує, що майбутнє у розвитку літературознавчої думки пов'язане з неспорадичним методологічним синтезом різних підходів, адже ніхто не має особливого права на істину.

^{*} До таких випадків, які примушують згадати «про первісний синкретизм ліричної і епічної поезії», І. Г. Матюшина відносить ліричні фрагменти, інкорпоровані в англосаксонський епос «Беовульф» і героїчно-епічні пісні «Старшої Едди», скальдичні вірші, що існують нерозривно з епічною прозою давньоскандинавських саг, віршовані цитати у кельтському епосі [див.: 32, с.8].

^{**} Правда, Е. С. Соловей цілком справедливо вказує на те, що у пошуку такої межі «неминуча міра умовності» [34, с. 39].

І насамкінець — трохи лірики. У главі IV «Гімн і секрет» одинадцятої книги роману Федора Достоєвського «Брати Карамазови» Дмитро передає слова, сказані Олексієм у суперечці з Ракітіним: «Так як же це, питаю, після цього людина? Без Бога і без майбутнього життя? Адже це, значить, тепер усе дозволено, все можна робити?». Це — теза, її за аналогією можна пов'язати з постмодерністичними гаслами деканонізації, аксіологічної зрівнялівки / пониження, тотальної деконструкції тощо, адже вони, по суті, дорівнюють випадку, коли «усе дозволено». Десь приблизно через півстоліття Марина Цветаєва, говорячи про поета і поезію, дає своєрідну антитезу, зазначаючи: «скандальність особистого життя... — тільки очищення того життя, щоб там було чисто. У житті засмічено — у зошиті чисто»; у житті «все дозволено. Ні, саме у віршах — нічого. У приватному житті — все» [35, с. 603]. Спільний знаменник / синтез: попри усе інше, маємо ще й ситуацію особистого вибору. І такий вибір професор Михайло Мойсейович Гіршман, як красномовно засвідчує його науково-педагогічний шлях і творчий доробок, зробив раз і назавжди на користь діалогу, життєствердного співіснування, культуротворчого пізнання. І за це я йому дуже вдячний.

Цитована література

1. Гинзбург Л. Я. Тынянов-литературовед // Записные книжки. Воспоминания. Эссе / Л. Я. Гинзбург. — СПб., 2002. — С. 446-466. — (Або режим доступу: http://philologos.narod.ru/tynyanov/ginzb_tynyan.htm).
2. Козлик І. В. Методологічні аспекти теорії літературного стилю О. В. Чичеріна: (Repetitorium до теми) / І. В. Козлик. — Івано-Франківськ, 2010.
3. Сапаров М. А. Размышления о структуре художественного произведения / М. А. Сапаров // Структура литературного произведения. — Л., 1984. — С. 181-190.
4. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н. В. Гоголя / И. А. Есаулов. — М., 1995. — Режим доступу: http://jesaulov.narod.ru/Code/spectrum_text.html (або: <http://jesaulov.narod.ru/Code/spec trum.htm>).

5. Хольмстрем И. Межтекстовое единство как предмет литературоведческого анализа (К вопросу о «размежевании» понятий) / И. Хольмстрем. — Режим доступа: goncharov-sa.narod.ru/mart.doc.
6. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. — [Изд. 2-е, доп.]. — М., 2007.
7. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы / М. М. Гиршман. — М., 1982.
8. Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана / Б. Ф. Егоров. — М., 1999.
9. Кораблёв А. А. Донецкая филологическая школа: Контакты и контексты / А. А. Кораблёв. — Горловка, 2006..
10. Лихачёв Д. С. Об общественной ответственности литературоведения // Избр. работы: В 3 т. / Д. С. Лихачёв. — Л., 1987. — Т. 3. — С. 449-453.
11. Чичерин А. В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова / А. В. Чичерин. — [2-е изд., доп.]. — М., 1968.
12. Чичерин А. В. Ритм образа: Стилистические проблемы / А. В. Чичерин. — [2-е изд., расшир.]. — М., 1980.
13. Степанов Г. В. Литературоведческий и лингвистический подходы к анализу текста // Язык. Литература. Поэтика / Г. В. Степанов. — М., 1988. — С. 125-140.
14. Тимофеев Л. Стих как система / Л. Тимофеев // Вопр. лит. — 1980. — № 7. — С. 158-189.
15. Гадамер Г.-Г. Истина і метод : пер. з нім. / Г.-Г.Гадамер. — К., 2000. — Т. 1 : Герменевтика I : Основи філософської герменевтики.
16. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія / І. В. Козлик. — Івано-Франківськ, 2007.
17. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. — М.: Политиздат, 1991.
18. Щедровицкий Г. П. Перспективы и программы СМД-методологии // Философия. Наука. Методология / Г. П. Щедровицкий. — М., 1997. — С. 547-594.

19. Щедровицкий Г. П. Проблемы методологии системного исследования // Избр. труды / Г. П. Щедровицкий. — М., 1995. — С. 155-196.
20. Андреев А. Н. Лекции по теории литературы: Целостный анализ литературного произведения: [учеб. пос. для студ. вузов] / А. Н. Андреев. — Режим доступа: <http://www.rumvi.com/products/ebook>
21. Горнштейн Т. Н. Философия Николая Гартмана (критический анализ основных проблем онтологии). Динамическая система, динамическое равновесие, ступенчатость, центральная детерминация / Т. Н. Горнштейн. — Режим доступа: http://society.polbu.ru/gornshtein_gartman/ch45_vii.html
22. Габбасова С. Х. Интерпретация и анализ — разграничение подходов / С. Х. Габбасова. — Режим доступа: http://www.rusnauka.com/14_NPRT_2010/Philosophia/67033.doc.htm
23. Игорь Викторович Блауберг. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BB%D0%B0%D1%83%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B3_%D0%98%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8C_%D0%92%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
24. Философская энциклопедия // Академик. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3660/%D0%A6%D0%95%D0%9B%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC
25. Спицнадель В. Н. Основы теории систем и системного анализа / В. Н. Спицнадель. — Режим доступа: <http://victor-safronov.narod.ru/systems-analysis/lectures/spicnadel/03.html>
26. Серебряный С. Классическая поэзия Индии / С. Серебряный // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. — М., 1977. — С. 7-24.
27. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — [Изд. 4-е.]. — М., 1979.
28. Липовецкий М. Н. «Память жанра» как теоретическая проблема // Поэтика литературной сказки / М. Н. Липовецкий. — Свердловск, 1992. — С. 11-28.

29. Карабанов Р. О. Сюжет і жанр: рівні аналізу й аспекти інтерпретації художнього твору / Р. О. Карабанов // Рад. літературознавство. — 1987. — № 9. — С. 40-48.
30. Леблан Р. В поисках утраченного жанра. Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина / Р. Леблан // Вопр. лит. — М., 1998. — № 4. Июль-Август. — С. 81-116.
31. Шайтанов И. Жанровая поэтика / И. Шайтанов // Вопр. лит. — 1996. — Вып. 3. Май-Июнь. — С. 17-21.
32. Матюшина И. Г. Древнейшая лирика Европы: В 2 кн. / И. Г. Матюшина. — М., 1999.
33. Гринцер П. А. Заключение / П. А. Гринцер // История всемирной литературы : В 9 т. — М., 1983. — Т. 1. — С. 530-533.
34. Соловей Е. С. Українська філософська лірика: Навч. пос. / Елеонора Степанівна Соловей. — К., 1998.
35. Цветаева М. И. Несобранные произведения / М. И. Цветаева. — München, 1971

Анотация

Статья посвящена методологическому анализу использования категории «целостность» в интерпретации литературно-художественных феноменов в свете теоретических исследований М. М. Гиршмана.

Annotation

The article deals with methodological analysis of using the category of “wholeness” in interpreting literary expressive phenomena with reference to theoretical works of M. M. Girshman.

*Стаття надійшла до редакції 24.11.2012
Стаття поступила в редакцію 24.11.2012*

УДК 82.09

Костенко Н. В.

**ТЕОРІЯ БАГАТОСКЛАДОВОЇ СИСТЕМИ РИТМУ В
НАУКОВИХ ПРАЦЯХ МИХАЙЛА ГІРШМАНА ТА ЇЇ
ЗАСТОСУВАННЯ НА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ З
ВІРШОЗНАВСТВА**

Одним із головних теоретичних понять у наукових працях Михайла Гіршмана є поняття ритму, що виступає важливим фактором становлення поетичного твору як художньої цілості, способом виявлення особистісного авторського начала і стилю.

Відомо, що теоретичні погляди М. Гіршмана формувалися в конструктивній полеміці зі структуралізмом. Ще на початку своєї творчої діяльності дослідник поставив собі за мету подолати онтологічний розрив між поняттями тексту і поетичного світу і побачити твір у його істинній суті як двоединий процес перетворення світу в художньому тексті і перетворення тексту в світ. В одній з найраніших своїх праць «Віршова мова» («Стихотворная речь»), що увійшла у третю книгу відомого фундаментального видання «Теорія літератури» (М., 1965), М. Гіршман досить критично оцінив крайнощі «структурних» тлумачень вірша, характерні для початкової стадії розвитку структуралізму в Росії, зокрема заперечив надто дражливе визначення віршової мови, запропоноване І. Ревзіним і В. Топоровим, як мови «завжди ...ритмічно організованої, але не залежної від змісту, емоційного забарвлення і, якщо хочете, «осмисленості» [1, с. 319]. Для М. Гіршмана неприйнятним був такий радикалізм. Певною мірою його позиція близька до позиції О. Потебні, який убачав не лише в слові, а й у художньому творі образ, сприйняття якого потребує не дроблення (властивого науці), а цілості, що, в свою чергу, передбачає єдність зовнішньої і внутрішньої форми та значення (ідеї). «Теорія вірша, – вважає М. Гіршман, – починається якраз там, де кінчається структурна лінгвістика, і ставить у главу кута той фактор змістовності, від якого теоретики-лінгвісти здебільшого прагнуть (або змушені) абстрагуватися» [1, с. 319].

У міркуваннях молодого дослідника про «неготовість, процесуальність складових елементів твору, які не з'являються а'ргіогі, а лише стають художньо значимими», вгадуються акценти Вільгельма Гумбольдта і того ж таки Олександра Потебні. Виходячи з ідеї процесуальності, творчого характеру мистецтва, він відкидає думку про «задану ієрархічність» відношень елементів і цілого, оскільки це суперечить гуманістичній сутності самого людського буття. «У всякому разі, – пише дослідник, – людство і конкретна людська особистість ставляться одне до одного не як частина і ціле, а як рівноцінні й рівнозначні цілості [2, с. 50]. І чим незаперечніше втілення життєвої реальності у «неживому» тексті, – наголошує він, – тим ясніший творчий характер твору. Він є не готовий результат для споживання, а втілений творчий процес, не раз назавжди дана відповідь, а задане питання, що містить у собі шлях для кожного разу нового і самостійного розв'язання» [2, с. 50].

Отже, не ієрархія рівнів та їхня взаємна підпорядкованість утворюють структуру вірша, а багатоскладовість, багатоплановість рівноцінних його елементів – і їхня єдність, у першу чергу – елементів ритму «як основного організуючого принципу віршової будови», про що йдеться в одній з кращих статей М. Гіршмана «Побудова вірша і проблеми вивчення художніх творів» («Строение стиха и проблемы изучения поэтических произведений»).

Дослідник показує, як з «першоелемента віршового ритму», з настанови на співмірність (не рівномірність – Н. К.) мовних відрізків – розростається складна і багатоскладова («многосоставная») система вірша; саме багатоскладова, а не зведена до кількох чи навіть одного показника. Для розуміння «сміслової виразності» ритму «дуже важливо... не обмежувати сферу ритму тільки однією галуззю акцентних відношень» [2, с. 120], що часто можна спостерігати у віршознавчих дослідженнях.

Теорія М. Гіршмана співзвучна поглядам таких російських учених, як Б. Томашевський, С. Балухатий, С. Бонді, особливо останнього (досить згадати надзвичайно цікаву його статтю «Про ритм» («О ритме»), опубліковану в «Контексті-76» (М., 1977).

У багатоскладовій будові віршового ритму М. Гіршман виділяє три складові: по-перше, акцентно-силабічний ритм, на якому

основується панівний у східнослов'янській поезії силабо-тонічний, класичний вірш (у сферу його дії включені такі мовні елементи, як складовий обсяг рядків, кількість і розміщення наголошених і ненаголошених складів, відносна сила і значимість наголосів у фразовій єдності, розміщення словоподілів, цезур, анакруз, клаузул); по-друге, граматичний ритм з його лексичними і синтаксичними параметрами; по-третє, звуковий ритм, «що охоплює якість звучання, акустико-артикуляційні ознаки» мови [2, с. 121], а також рими і звукові повтори, що визначають звуковий склад ключових слів твору.

В аналізі усього комплексу ритмів слід прагнути до розкриття їх «об'єднуючої взаємодії», тому що, як учить М. Гіршман, головною метою такого аналізу є «заглиблення в смисл творів»; «цілісна віршова будова – це здійснений смисл» [2, с. 123].

Оця осмисленість наукового аналізу віршових творів, що сам по собі є справою зовсім не простою, найбільше приваблює студентів.

Михайло Гіршман – блискучий майстер віршостилістичного аналізу поетичних творів російських класиків XIX і XX ст. – Пушкіна, Баратинського, Лермонтова, Тютчева, Брюсова, Мартинова та ін. У статтях про вірш згаданих і незгаданих поетів він з глибоким науковим професіоналізмом і дивовижним артистизмом простежує шлях «від ритміки віршової мови до ритмічної композиції поетичного твору». До вивчення його праць як справжніх зразків для наслідування ми заохочуємо молодих науковців.

В Інституті філології національного Київського університету імені Тараса Шевченка понад десять років успішно функціонує відділення літературної творчості, куди за творчим конкурсом вступає літературно обдарована молодь. На базі кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості, яка «веде» це відділення, планується невдовзі розпочати роботу Літературного інституту (спочатку в межах магістерської програми). Сьогодні «Теорія і практика віршування» викладається на I і II курсах (за спеціалізацією «Літературна творчість»), а також «Теорія вірша» на I курсі магістратури (за тією ж спеціалізацією).

На віршознавчих семінарах для аналізу пропонуються твори українських поетів переважно Срібного віку (за аналогією з

російською поезією), тобто періоду 1910-1920-х рр. ХХ ст. – поезії М. Рильського, В. Свідзинського, Є. Плужника, Б.-І. Антонича та ін.

Наприклад, я пропоную для віршознавчого розгляду один з програмних творів молодого Максима Рильського зі збірки «Під осінніми зорями» – «На білу гречку впали роси».

«Під осінніми зорями» – друга книжка лірики поета 1910–1918 рр., друга після дитячої збірки «На білих островах» (1910); згодом вона була перероблена і видана повторним виданням (1926 р.). В обох виданнях вірш «На білу гречку впали роси» стоїть на перших сторінках книжок.

Друга збірка поета (особливо її перший варіант) – нерівна, пошукова. У ній змішані найрізноманітніші впливи західноєвропейської поезії, особливо німецьких романтиків (Г. Гейне, Г. Бюргера) і французьких символістів (Ш. Бодлера, П. Верлена), а також російської поезії і прози (І. Тургенєва, О. Блока, І. Анненського). Навіть назва збірки відсилає до іншого літературного джерела – роману Кнута Гамсуна «Під осінньою зіркою». Водночас поряд з чисто літературними, книжними тенденціями усе голосніше заявляє про себе земне, рідне, «романівське» начало (відомо, що дитячі роки поета пройшли на Житомирщині, в с. Романівка), яке не відтісняє усього попереднього, але робить його конкретнішим і теплішим. Звертають на себе увагу тонкі імпресіоністичні пейзажі, до яких належить і обраний для аналізу твір.

У вірші «На білу гречку впали роси...» – 8 рядків, 2 чотиривірші:

- | | | |
|---------------------------------|-------------------|-----|
| 1. На білу гречку впали роси, | 1 – 1 – 1 – 1 – 1 | I |
| 2. Веселі бджоли одгули, | 1 – 1 – 3 – | IV |
| 3. Замовкло поле стоголосе | 1 – 1 – 3 – 1 | |
| IV | | |
| 4. В обіймах золотої мли. | 1 – 3 – 1 – | III |
| 5. Дорога в'ється між полями... | 1 – 1 – 3 – 1 | IV |
| 6. Ти не прийдеш, не прилетиш – | 3 – 3 – | VI |
| 7. І тільки дальніми піснями | 1 – 1 – 3 – 1 | IV |
| 8. В моєму серці продзвениш... | 1 – 1 – 3 – | IV |

[3, с. 113]

Загальні акцентно-силабічні характеристики цього твору – цілком традиційні: його розмір – 4-стопний ямб з перехресним римуванням АВАВ – ЖЧЖЧ (найпоширеніша метрико-строфічна модель в українській поезії першої половини ХХ ст.). Нічого індивідуального ще немає. Однак уточнення вносить розподіл ритмічних форм. Оскільки ритм – ембріон смислу, то його смислоутворююча функція повинна заявити про себе. Студенти цілком слушно звертають увагу на 6-й рядок: «Ти не прийде́ш, не прилети́ш». Тут маємо єдиний випадок подвійного пірихію на 1-й і 3-й стопах (у 4-стопному ямбі це VI ритмічна форма), що веде до утворення пеонів (П4), на тлі домінуючої (IV) ритмічної форми з пірихієм перед константою. Крім того, шостому рядку належить особливе місце у синтаксичному конструюванні і у загальній композиції твору, що складається з двох частин: першої пейзажної, об'єктивної і другої інтимно-суб'єктивної. Основні візуальні образи зосереджені в першій строфі, усі рядки якої входять в одну фразову єдність. Однак пластично-пейзажна частина не завершується в першій строфі й продовжується в наступному, п'ятому рядку, яким розпочинається друга строфа. Виникає своєрідний строфічно-синтаксичний enjambement: «В обіймах золотої мли. / Дорога в'ється між полями...». Утворюється асиметрична конструкція з п'яти рядків, з вільним розгортанням ліричної, романсної інтонації. І тільки зі згаданого семантично найбільш акцентованого наступного рядка починається друга, завершуюча лірична частина.

Важливу смисловиявляючу роль відіграє і звуковий ритм. Студенти простежують звуковий склад ключових слів кожної зі строф. У першій, пейзажній строфі ключовим є слово «поле», звучання якого відлунює в кожному рядку пейзажної частини, особливо в третьому, ключовому: «Замовкло поле стоголосе» – звуковий образ поля подовжується у шестикратному повторі голосного «о» – о – о – о – о – о – о – і у трикратному повторі приголосного «л»: ло – оле – ло. Це багатоголосе відлуння триває і в наступному рядку – «В обіймах золотої мли». У другій строфі два ключових слова: «дорога» і «пісня». «Дорога» – одна з найпоширеніших у світовій поезії метафор, що втілює ідею життєвого шляху. Звуковий склад цього слова – «оро» – контрастний до «оле» – найповніше реалізується в тому ж таки виокремленому шостому рядку: «Ти не прийде́ш, не прилети́ш»; на

цій ліричній ноті усвідомлюється неможливість повернення на дорогу юності, першого кохання. Однак на зміну елегійному мотиву приходять інші ліричні мотиви – нехай непевний, іще не в теперішньому, а в майбутньому часі – мотив (очевидно, головний) народжуваної в любовних стражданнях пісні. Ці зміни «стишення», «дзвінкості» і знову «стишення» помічають, чують студенти. «Загальне враження, – пише студентка-магістрантка Олена Герасим'юк, – [це] два спалахи – звуковий та візуальний, що стишуються до кінця поезії».

Так виникає пульсуюча поетична цілість, у якій закарбовується унікальна творча особистість молодого Максима Рильського, якого називають Моцартом української поезії. Цей твір для нього був настільки важливим, що окремі його рядки він цитує і в інших віршах збірки «Під осінніми зорями».

Що дає студенту такий, орієнтований на багатоскладовість ритму аналіз? Дає дорогоцінну можливість через ритмо- і віршоутворення увійти в процес художнього смислотворення. Ідея класичності поезії М. Рильського (не так неокласицизму, як класичності) переконливо реалізується у гармонійних співвідношеннях мови і вірша, мови і оформленого думкою звучання.

Інша система ритмів, скажімо, у Богдана-Ігоря Антонича. З-поміж українських поетів 1920-1930-х рр. він вирізняється не тільки міфопоетичним світобаченням, або любов'ю до складних метафор, а й незвичною манерою до краю ущільнювати рядок і відповідно семантично його навантажувати. Ідеться не про ту ритмічну щільність, яку мав на увазі Юрій Тинянов, характеризуючи верлібр, а про щільність лексичну, незвичне оречевлення поетичного світу та його олюднення через причетність до нього самого поета.

Для прикладу можна взяти відомий вірш Б.-І. Антонича «Весна» («Росте Антонич і росте трава») з його посмертної збірки «Зелена євангелія» (1938). Вірш «Весна» написаний 5-стопним ямбом з кільцевим римуванням у трьох строфах (12 рядків): Я5 – аВВа (чЖЖч):

- | | | |
|-----------------------------------|-----------------|----|
| 1. Росте Антонич і росте трава, | 1 – 1 – 3 – 1 – | IV |
| 2. і зеленіють кучеряві вільхи. | 3 – 3 – 1 – 1 | IX |
| 3. Ой, нахилися, нахилися тільки, | 3 – 3 – 1 – 1 | IX |

4. почуєш найтайніші з всіх слова. 1 – 3 – 1 – 1 – III
 5. Дощем квітневим, весно, не тривож! 1 – 1 – 1 – 3 – V
 6. Хто стовк, мов дзбан скляний, блакитне небо,
 – 0 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1
 7. Хто сипле листя – кусні скла на тебе?
 – 0 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1
 8. У решето ловити хочеш дощ? 1 – 3 – 1 – 1 – III
 9. З всіх найдивніша мова гайова: – 2 – 1 – 3 – V
 10. в рушницю ночі вклав хтось зорі-кулі, 1 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1 I
 11. на вільхах місяць розклюють зозулі, 1 – 1 – 3 – 1 – IV
 12. росте Антонич і росте трава. 1 – 1 – 3 – 1 – IV
 [4, с. 274]

Не тільки рими, а й увесь твір має охопну, кільцеву композицію, що надає йому особливої мистецької завершеності і цілості. На рівні акцентно-силабічному бачимо настанову на ритмічне впорядкування; в кожній із строф є своя ритмічна домінанта, двократний повтор певної ритмічної форми: в першій строфі – IX, з пірихієм на першій і третій стопі; в другій строфі – I, повнонаголошеної; в третій, останній – IV ритмічної форми, з пірихієм на третій стопі; ця ж форма повторюється і в початковому ключовому рядку твору («Росте Антонич і росте трава»); композиційне кільце зміцнюється і змикається з ритмічним.

Однак студенти звертають увагу на те, що зовнішня гармонія порушується внутрішнім збуренням ритму в другій і третій строфах. Напр., у другій – у найбільш щільних повнонаголошених рядках (шостий – сьомий), насичених односкладовими і двоскладовими словами; у шостому рядку на одинадцять складів ямбічного п'ятистопника з жіночою клаузулою припадає сім слів (!) і шість слів у сьомому. Та головним відхиленням від норми є надсхемний наголос у першому слові цих рядків (у займеннику «хт́о») – два наголоси підряд утворюють спондей: хт́о стóвк..., хт́о сипле. Також у третій строфі в початковому дев'ятому рядку виникає переакцентуація ямбічної стопи в хорейчну:

З всіх найдивніша мова гайова – 2 – 1 – 3 –

Це найсильніше ритмічне зрушення, яке говорить про особливу маркованість рядка. Завдяки інверсії увага привертається до його кінцевих слів: «мова гайова». І водночас через однакове римування

в третій і перших строфах: трава – слова, гайова – трава, – встановлюється зв'язок між початком і кінцем твору, які виступають обрамленням головного для розуміння смислу твору середнього майстерно оркестрованого чотиривірша. В кінцівці першої строфи поет говорить: «*почуєш* найтайніші з всіх слова» і робить усе, щоб через слухові образи, через концентрацію алітерацій читач почув музику квітневого дощу, його дзвін і передзвін («хто *стовк*, мов *дзбан скляний*, *блакитне небо*), його шум, шерех, шелест, шепіт («У решето ловити «*хочеш дощ?*»). Ключова друга строфа розпочинається «дощем квітневим» і кінчається словом «дощ». Це і є «мова гайова», голос трави, «Весна» поета.

Якщо порівняти стилі обох згаданих ліриків, то можна сказати, що Б.-І. Антонич не менш (а, може, й більш) стоголосий, ніж М. Рильський. Однак у творах Рильського звучання природи гармонізується суб'єктом, поетом, а у Антонича навпаки: природа підкоряє собі митця, він сам таке ж природне явище, як і трава, що росте під квітневим дощем.

Загалом М. Рильський і Б.-І. Антонич, очевидно, представляють два зовсім різних типи поетичного мистецтва, два різні світи, про які колись писав Ф. Ніцше: аполонічний – у першого (Рильського) і діонісійський – у другого (Б.-І. Антонича).

Підсумовуючи аналіз, можемо зробити такі висновки:

1. Для осягнення смислової цілісності поетичного твору недостатньо врахування однієї галузі акцентних відношень. Слід виходити з поняття багатоскладовості ритмічної будови вірша, принципи аналізу якої розробив М. Гіршман.

2. Тільки при такій умові можна наблизитися до розуміння творчої індивідуальності поета, усіх тонкощів його художнього стилю, які так майстерно досліджує М. Гіршман.

Цитована література

1. Гиршман М. М. Стихотворная речь / М. М. Гиршман // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Силь. Произведение. Литературное произведение. – М., 1965. – С. 317–392.

2. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман – М., 2002.
3. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах / М. Рильський. а – Т. 1. –Поезії 1907–1929. Проза 1911-1925. – К.,1983.
4. Антонич Б.-І. Пісня про незнищенність матерії. Поезії / Б. І. Антонич – К., 1967.

Анотация

Статья направлена на рассмотрение теории ритма в научных трудах М. Гиршмана и применение на практических занятиях по стиховедению.

Summary

The article addresses to the theory of rhythm in since works by M. Girhman and its application for practical classes in poetry studying.

Стаття надійшла до редакції 6.12.2012
Статья поступила в редакцию 6.12.2012

УДК 82.0

Тюпа В. И.

ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ИСТОКИ ЛИРИКИ

С позиций исторической поэтики представляется несомненным, что лирический дискурс формируется на почве дискурса *магического*, вырастает из заклинаний. «Традиционную связь поэзии и магии» [1, с. 33], связь лирики с «магическими функциями слова» можно признать общим местом литературоведческой науки [2, с. 11]. Магическое слово являет собой чистый перформатив. Поэтому обращение к теории перформативности способно существенно углубить наше понимание лирических жанров и лирического дискурса в целом.

Перформативными именуется высказывания, которые, по мысли Джона Остина, «никак не могут быть истинными или ложными [...] Если некто произносит подобного рода высказывание [...] тем самым он не просто говорит, но делает нечто» [3, с. 264]. Коммуникативные действия такого рода – в противоположность нарративным репрезентациям – являются речевыми *автопрезентациями*, поскольку субъект перформативного слова не свидетель событийного действия и не рассказчик о нем, а сам действитель.

Для литературоведения категориальной значимостью обладает не наличие в языке особых перформативных глаголов, которыми интересуется лингвистика, а функционирование в культуре особых речевых жанров. Перформативные жанры – это жанры непосредственного *действия словом*, осуществляющего изменение (заново «перформатирующего») саму коммуникативную ситуацию общения. Таковы клятвы и проклятия, приказы и просьбы, жалобы, благословения, приветствия, разрешения, обещания, благодарности, завещания и т. п.

Перформатив является древнейшим родом говорения, мотивированным магической силой творящего и претворяющего

слова. «Перформативное ядро культуры»^{*} базируется на архаичных представлениях об *онтологических* возможностях магического дискурса, задающего бытийственные характеристики предметов, существ, отношений. Из этого корня произросли заклятия (объектов), клятвы (заклятия самого себя), проклятия/благословления (других субъектов) и молитвы (интерсубъектные заклинания, устанавливающие контакт между «я» и «свех-я»). Данная эволюционная «развилка» дискурсивных практик являет собой картину генезиса многих речевых жанров, в частности, лирических.

Перформативный род высказываний изучен гораздо менее основательно, чем нарративный, поэтому в осмыслении перформатива целесообразно ориентироваться на категории нарратологии, чьи успехи позволяют искать в ней опору для отталкивания при разработке проблем перформативной речевой практики. И, прежде всего, следует указать на принципиальную разницу базовых когнитивных структур нарратива и перформатива, на разнородность их архитектурных оснований. Рассказывание имеет структуру человеческого *опыта* (воспоминания, свидетельства), тогда как перформативное высказывание – более архаичную структуру *откровения* (озарения, догадки, домысла). «Ядро лирики [...] озарение, в котором обретают свои формы и поэтическое сознание, и мир. В этом озарении лирическое «я» открывает себя» [6, с.187].

В противовес нарративу, репрезентирующему событийный опыт пребывания в мире, перформатив служит автопрезентацией субъекта речевых действий. В частности, лирический перформатив – это всегда личностная *самоактуализация* (неведомая магической культуре), но не автокоммуникация. Автокоммуникативна дневниковая запись, которая может получить статус лирического дискурса (опыты Пришвина), но для этого она, создавая «иллюзию

^{*} Ср.: «Правовые отношения возникли как продолжение перформативных высказываний, за которыми закреплялись права и обязательства [...] Перформативное ядро культуры сопровождается инсценировкой – искусством перформанса [...] т.е. сценарного действия» [4, с. 27]. Этимологический анализ индоевропейской правовой лексики показывает, что древнейшим «сценарным действием» перформативной природы было жертвоприношение жидкостью, т.е. магическое возлияние [см.: 5, с. 360].

[...] чистого самопереживания» [7, с. 230] должна быть переориентирована на рецептивные возможности другого. В противовес нарратору, вступающему с миром в свидетельские отношения, «перформатор» обращается к миру с диалогической репликой, чем и служило издревле ритуально-мифологическое заклинание.

Перформативность лирики – это характеристика, вбирающая в себя «субъективность» и «диалогичность» как «фундаментальные категории лирического рода литературы» [см.: 8].

Последовательно проводя параллели с нарративным дискурсом, можно выявить конститутивные свойства перформативного письма. В частности, точке зрения [см.: 9] нарратора здесь до известной степени соответствует вектор коммуникативной направленности перформативного высказывания. Вектор перформативности может быть *апеллятивным* (направленность преобразовательного речевого действия непосредственно на адресата), *декларативным* (направленность на формируемый высказыванием коммуникативный объект) или *медитативным* (направленность на самого говорящего субъекта). Во втором случае вопрошаемым и вопрошающим, побуждаемым и побуждающим выступает внешнее по отношению к субъекту речи бытие («не-я»); в третьем таковым адресатом оказывается «другой во мне» (самоопределение перед лицом потенциально возможного иного позиционирования «я»).

Строго говоря, художественная лирика чисто апеллятивной (обращенной прямо к читателю) не бывает. Необходимо различать частное письмо, написанное в стихотворной форме, и художественный текст, которому придана эпистолярная форма. Прямая адресация в этом случае – условность лирического жанра эпистолы (послания). В отличие от религиозного или эпистолярного дискурсов в лирике, имеющей апеллятивную форму прямого обращения, приходится различать фигуры адресата (в той или иной мере условного) и реципиента (читателя). Последний является участником действительного коммуникативного события (художественного), перед которым разыгрывается условное коммуникативное событие прямой адресации. Эпатажная лирика футуристов была «пощечиной общественному вкусу» своих

адресатов («Нате», «Кричу кирпичу» Маяковского и т.п.), но она имела и имеет реципиентов, солидарных с ее эпатажностью.

Декларативный и медитативный векторы лирического дискурса образуют жанровые модификации (варианты), но не базовые (инвариантные) жанровые членения. Медитативный вектор при этом является исторически более поздним. Общая тенденция развития лирических жанров состоит в нарастании и, наконец, доминировании медитативного лиризма, отождествлявшегося во времена Гегеля с «субъективностью».

Если исходным условием наррации служит наличие референтной высказыванию «картины мира, дающей масштабы того, что является событием» [10, с. 283], то аналогичное условие перформатива – референтная *система ценностей* говорящего. Лирическое слово наследует онтологическую функцию ритуально-магического слова и выступает «мирообразующим» (М. М. Гиршман), а не свидетельствующим о мире, как слово нарративное. Лирический перформатив императивно задает общий ценностный кругозор участников лирического сопереживания как коммуникативного события. В эпическом дискурсе кругозор героя никогда не тождествен окружению – нарративной картине мира. Кругозор же лирического «я» (объединяющего субъекта с адресатом в суггестивное «мы») формируется самим высказыванием и не подлежит коррекции со стороны внешнего окружения, поскольку совпадает с актуальной для данного высказывания ценностной *архитектоникой* мира, «неотделим от мифопоэтической реальности» (О. М. Фрейденберг).

В лирическом перформативе – в отличие от нарратива – мы имеем дело не с разделением на говорящего и внимающего, но с событием ментального единения. Здесь со стороны лирического субъекта имеет место акт *самоактуализации*, а со стороны реципиента – акт *самоидентификации* с лирическим субъектом, узнавания себя в нем, вхождения в хоровую солидарность с инициатором лирического дискурса как со своего рода запевалой. После разысканий А. Н. Веселовского исконно хоровая природа лирики представляется неоспоримо обоснованной исторически. В лирике «авторитет автора есть авторитет *хора*. Лирическая одержимость в основе своей – *хоровая одержимость*» (курсив М. Бахтина) [7, с. 231]; «лирика жива только доверием к возможной

хоровой поддержке», без которого «начинается разложение лирики» [7, с. 232].

Художественное восприятие лирического текста на краткие мгновения погружает нас в историческую глубину мифологических корней культуры, где «мы ничего не знаем более архаического, чем хор, с его слитной общественной плюральностью, еще не выделившей сольного начала» [11, с. 149]. В лирике «я» оказывается синекдохой «мы». Лирическое «чувство себя самого», по мысли лирического прозаика Пришвина, «интересно всем, потому что из нас самих состоят “все”» [12, с. 96]. Грань размежевания лирики и магии состоит в смене статуса заклинающего субъекта перформативной речи: в переходе от асоциального (трансцендентного) «я» шамана к социальному «я» солиста, индивидуального воплощения солидарности многих – воплощения, которое может быть верифицировано хором, тогда как таинство магии не подлежит верификации.

В своих истоках всякая человеческая коммуникация, как пишет С. Г. Проскурин, «связывается с диалогической формой верификации перформатива. Перформатив может быть верифицирован только через ритуальное повторение фразы» как «формула взаимности», как «соглашение, берущее начало в апелляции к божественному провидению» [4, с. 28-29]. Исключительно высокая значимость повторов в лирической поэзии восходит к истокам перформативной практики и служит своеобразным ресурсом верификации лирического перформатива, который представляет собой уже не наивно-реалистическое (магическое), но «воображаемое свершение» [1, с. 29]. Постепенное отмирание рудиментов магической вербальности у современной лирики (в формах верлибра и лирической прозы) не устраняет сущностной ее характеристики: лирический дискурс – это *перформатив хоровой значимости*.

К числу базовых для речевой культуры человека перформативов хоровой значимости принадлежат *хвала* и *хула*. Согласно рассуждению Бахтина, хвала и брань «составляют древнейшую и неумиряющую подоснову основного человеческого фонда языковых образов (серьезных и смеховых мифов), интонационного и жестикуляционного фонда (обертонны индивидуализированной и экспрессивной интонации и

жестикуляции), они определили основные средства изображения и выражения» [13, с. 84].

Запретительный (табу) и побудительный (приказ) перформативы, надо полагать, еще древнее, но их суггестивно-хоровой потенциал недостаточен, чтобы питать лирику. Адресату приказа или запрета невозможно идентифицировать себя с субъектом такого дискурса. Напротив, в случае автокоммуникативного запрета или приказа самому себе личности приходится раздваиваться на две неотожествимые инстанции. Нарушения табу или повеления обнаруживаются в основаниях нарратива, а не перформатива. Впрочем, табуирование как система ценностей угадывается в истоках брани, а побудительная система ценностей питает хвалу.

Помимо хвалы и хулы не менее важными в жизни первобытного человека были, несомненно, перформативы *угрозы*, тревоги, устрашения, и напротив, *покоя*, умиротворения. На мой взгляд, они сыграли весьма существенную роль в генезисе лирических жанров. Наконец, самого пристального внимания заслуживают перформативы *жалобы* (плач, оплакивание) и *желания* (любовный зов, мольба, внерегламентарное волеизъявление).

Указанный круг протолитературных перформативов* представляется кругом жанровых зародышей** лирики. От архаичного речевого жанра хвалы достаточно очевидная нить традиции ведет к оде; от брани – к лирической инвективе; от ритуального оплакивания – к элегии; от перформативов покоя и тревоги – к идиллии и балладе. Выявление наследуемых каноническими жанрами лирики инвариантных перформативных стратегий способно, как мне представляется, пролить свет и на дальнейшие судьбы этих жанров в романную эпоху разрушения канонической поэтики.

* См. раздел о протолитературных нарративах в кн.: Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2011.

** Ср.: «Жанр, как композиционно определенное (в сущности — застывшее) целое, и жанровые зародыши (тематические и языковые) с еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать, «первофеномены» жанров» [14, с. 513].

Референтная система ценностей хвалы и брани имеет *вертикальную* конфигурацию, в основе которой обнаруживается древнейший архетип мирового дерева, предполагающий трехъярусное мироустройство. Магическое заклятие хвалебным словом пре-возносило восхваляемого из «среднего мира» (земного) обычных людей в «верхний мир» (небесный) высших существ. Магическое заклятие бранью, напротив, девальвировало своего адресата, низводя его в inferнальные пределы «нижнего мира» (преисподняя). В обоих случаях речевое поведение говорящего *экстатично*, поскольку магическое действие слова мотивировано способностью шамана-жреца выходить за границы «среднего мира».

Ямбическая бранная поэзия древних греков «непосредственно возникает из народно-праздничных осмеяний и срамословий [...] Диалогическая обращенность, грубая брань, смех, непристойности, пожелания смерти, образы старости и разложения» резко отличают ямбы Архилоха от образцов хвалебной греческой лирики «с их условностью и с их высоким, отвлекающим от современной действительности стилем» [13, с. 19]. Для превращения протолирических «срамословий» в лирическую *инвективу* (сатиру, басню, эпиграмму) должна была произойти смена коммуникативного вектора – переход от апеллятивного высказывания (обличение адресата) к декларативному (обличение лирического объекта). Если прямое срамословие предполагало в себе ритуальную действенность проклятия, то экстатическое низведение третьих лиц лириком-обличителем предлагает своим реципиентам суггестивное единение в переживании ценностной неприемлемости карикатурно гипертрофируемых особенностей лирического объекта.

Напротив, вырастающие на почве магической хвалы гимн (более архаичная непосредственно хоровая форма славословия), а позднее эпиникий вовлекают реципиента в экстатическое переживание позитивной ценности воспеваемого объекта. Основным жанровым руслом этой панегирической традиции европейской поэзии стала *ода*. Здесь также при переходе от ритуальности к художественности адресат речевого действия становится объектом эстетического отношения, а бывшие хористы – открытыми для суггестии реципиентами лирического

славословия. При этом даже относительно поздняя классицистическая ода хранит в своей жанровой памяти архитектуру экстатического «приступа», героического прорыва в «верхний мир».

Знаменитую «Оду на взятие Хотина» Ломоносов начинает словами:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой, –

приходя впоследствии к прямому образу пересечения границы иерархических мировых сфер:

Небесная открылась дверь,
Над войском облак вдруг развился,
Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся.

В контексте оды как цельного высказывания это отнюдь не сообщение о событии, не нарратив: это прозрачное в своей наивности обнажение в слове – архитектуры одической перформативности, архитектуры *вертикального откровения* («открылась дверь», «герой открылся»).

Жанровая мотивировка гиперболической образности оды состоит в экстатическом позиционировании поэта, фигура которого восходит к фигуре жреца – хранителя сакральных гимнов. Г. А. Гуковский в свое время резюмировал инвариантный одический мотив «восторженного состояния поэта: он вознесен к небу, пронзает мыслью эфир, грядущее и минувшее раскрывается перед ним, он взлетает духом к Парнасу и т.д. по несколько раз в одной пиесе» [15 с. 47].

Жанровый образ одического автора предполагает, по словам Сумарокова, «дух гордый, ум летущ, [...] из мысли в мысль стремительно бегущ». Экстатическим образом певца, говорящего с народом, «имея важну мысль, великолепный дух», пронзающего «воинской трубой вселенной слух», мотивируется принятый в оде «лирический беспорядок» его речи, выражающей и возбуждающей

у читателей-слушателей* традиционный одический «восторг». Перформативный эффект витийственного восторга оды – от панегирической поэзии античности до советской литературы – состоял в суггестивной консолидации реципиентов вокруг «мощи, величия, неземного характера земной власти» [16, с. 14]. Ценностный статус обитателя «верхнего мира» («небожителя») у восхваляемого вождя имел для первобытных людей аналогичное значение.

Выявляемая «генетика» оды формирует инвариантную архитектуру жанра. По определению Д. М. Магомедовой, автора раздела о лирических жанрах в новейшем учебном пособии, ода «соотносит единичное событие с универсальным хронотопом мифа, эпического прошлого и, в пределе, с планом вечности» [17, с. 168], то есть характеризуется надвременной архитектурой. К этому следует добавить, как было уже сказано, вертикальную ориентированность жанрового мышления. Относительно оды можно говорить о вертикально-надвременной архитектонике *вечно́го верха* (взлета, подвига, вершины), за которым угадывается преодолеваемый ценностный негатив – присущая инвективе архитектоника *казусного низа* (падения, ошибки, трясины). Ориентированностью на свержение (эйдосы) неэмпирического «верхнего мира» питается и каноническая эмблематичность одической поэтики.

Распространенное размежевание модификаций оды по тематическому признаку («торжественная», «духовная») или по имени авторитетного зачинателя («пиндарическая», «горацианская», «анакреонтическая») следует кластерному принципу эмпирических обобщений и порой далеко уводит от инварианта героической хвалы. Так, генезис анакреонтики представляет собой принципиально иную линию жанровой традиции, о которой будет сказано далее.

Действительным инвариантным ответвлением оды выступает основанная Горацием жанровая традиция поэтических *памятников*. В «Exegi monumentum» перформативный дискурс хвалы меняет свой коммуникативный вектор с декларативного на медитативный

* Ср.: Оды «жили не столько в книге, сколько в церемониале официального торжества» [16, с. 13]

(направляется на самого лирического героя), но при этом сохраняет и героическую концептуализацию «я» (как достигающего пределов сверхличной заданности и обретающего вследствие этого бессмертие и «восхваление»), и вертикальную архитектонику ценностной базы (виртуальный памятник у Горация возносится выше «царственных пирамид», у Пушкина – выше «Александрийского столпа»).

Выявляемая генетика лирического дискурса – своего рода фундамент жанрового анализа лирики *, при котором «каждая черта художественного мира предстает в исторической перспективе» [6, с. 150]. Некоторые ходы неклассической лирической мысли только таким путем, пожалуй, и могут быть прояснены.

Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

Эта странная озабоченность лирического героя Мандельштама проясняется встроенностью данного стихотворения в жанровый литературный ряд медитативной оды (поэтического памятника). Перед нами неожиданное («узор неузнаваемый») усмотрение-откровение того, как лирический субъект из «темницы мира» (среднего) сублимируется (собственноручно выращиваемый «цветок») к «стеклам вечности» (верхнего мира) и «запечатлевается» там навсегда. Но всякий памятник – каменный, бронзовый или словесный – отвергает телесность, замещает ее более прочным симулякром ради приобщения остальной части «я» к вечности (Гораций: «лучшая часть меня избежит похорон»; Пушкин: «нет, весь я не умру»). Отсюда и неожиданный вопрос, которым открывается мандельштамовский текст с его неочевидной, но достаточно определенной жанровостью. Лирический герой Мандельштама переживает здесь не надежду бессмертия (не вызывающего сомнений), а нежелание расставаться с телом ради бессмертия.

Другое стихотворение Мандельштама – «Мы живем, под собою не чуя страны» – напротив, очевидным образом принадлежит к жанровой традиции лирической инвективы. Но и здесь в

* Подробнее см.: *Козлов В.* Использовать при прочтении: О жанровом анализе лирического произведения [18].

исторической перспективе жанровым анализом обнаруживаются весьма интересные и существенные подробности.

Не вполне вразумительное, с прозаической точки зрения, выражение «под собою не чуя страны», несомненно, имеет метонимическое значение: не чуя ног от страха или восторга (амбивалентность такого самоощущения была политически актуальной). Но в контексте инвективной жанровой архаики оно означает и нечто большее: под нами нет нижнего мира (страны мертвых), то есть мы в этой самой стране и обитаем. Отсюда мотивы: могильного беззвучия, «жирных червей», давящей тяжести, а также не скрывающегося от света дня, а напротив, торжествующего тараканьего начала, «тонкошеих полулюдей» (мертвецов?), и наконец, мотив уязвляемой телесности («Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз»). Лирическая брань, мифологизируясь в русле традиции, приобретает художественную глубину.

Референтная система ценностей перформативов покоя и тревоги имеет не столько регламентарный (как у хвалы и хулы), сколько прецедентный характер. Здесь позитивно все повторяющееся, соответствующее привычному укладу жизни, а негативно все окказиональное, не вписывающееся в стабильность повседневного уклада. Такая система ценностей опирается на принципиально иную, нежели рассмотренная выше, и, вероятно, еще более архаичную архитектонику: поляризацию «своего» и «чужого», привычно свойского и тревожно чуждого. Коммуникативная стратегия дискурсов успокоения – *центростремительна*, поскольку социальная ситуация покоя принципиально замкнута в своих границах*. Успокаивая ребенка, мы его обнимаем, сужая и актуализируя границу защищенности, ставя его в центр этого круга умиротворения. Коммуникативная стратегия дискурсов тревоги, напротив, – *центробежна*: ситуация опасности разомкнута, граница своего мира угрожающе проницаема для чужих.

От перформатива покоя ведет свою родословную жанр *идиллии*; от перформатива тревоги – жанр *баллады*. У обоих – в противовес оде или инвективе – архитектурная конфигурация

* Ср.: покой – «огороженное стенами место внутри дома» [19, с. 242]

художественного целого отнюдь не соответствует вертикали «мирового дерева». Она ценностно мотивирована горизонтальной соотносительностью миров: «малого» (близкого, своего) и «большого» (далекого, чужого). В качестве протообраза художественного мышления здесь угадывается *круг*: круг света и тепла вокруг костра-очага, позднее – домашний круг («Когда бы жизнь домашним кругом / Я ограничить захотел...»). Но ключевым инвариантным моментом идиллического перформатива при этом выступает замыкание круга умиротворенности, тогда как балладного – его размыкание, вторжение.

Идиллическая система ценностей базируется на магических обрядах домашнего культа предков (живая составляющая современной, например, вьетнамской культуры). Вероятно, наиболее древним перформативом покоя, получившим поэтическое оформление, была колыбельная песня. Анакреонтика, эта умиротворяющая песня жизнелюбивой старости, служит существенным звеном традиции на пути от фольклорно-мифологического жанрового зародыша к идиллии Нового времени. Жанровая генетика охранного заклинания как протоидиллического перформатива обнажается, например, в стихотворении Пушкина «Домовому»:

Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и дикий садик мой,
И скромную семьи моей обитель! [...]

Термин «идиллия» образовался от греческого εἰδύλλιον – «картинка» (умиротворяющая). Античные буколики, как и их позднейшие стилизации пасторали также составляют звенья этой традиции. Все эти эклоги (обобщающий термин для нарративных идиллий) характеризуются наличием канонического рассказа о простонародной жизни во внеиерархическом мире «родного дола и родного дома» (М. Бахтин). Однако нарративный компонент в идиллии, как и в оде, не является инвариантным для лирического жанра. Позднейшие идиллии посттрадиционалистской эпохи, когда «внутреннее время стало сокровенной тайной поэтов» [1, с. 29], часто осваивают медитативный вектор перформативности, ориентируются на авторефлексию, на субъективное переживание

повседневности в идиллической модальности. Как отмечает Д. М. Магомедова, идиллическая картинка «становится частью внутреннего мира творца, предметом поэтической рефлексии» [17, с. 185].

Приведу красноречивый пример:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

Приведенное стихотворение Фета отчетливо иллюстрирует центростремительную архитектуру идиллического мышления, сжимающего концентрические круги покоя вокруг повседневных данностей жизни. Но это не нормативный покой эклоги. Стихотворение организовано авторефлексивным актом идиллической сосредоточенности. «Только в мире и есть» не говорит об онтологической замкнутости малого мира; это его субъективное замыкание, намеренная редукция окружающего. Перед нами своего рода заклинание: остановись, мгновенье, ты прекрасно! Но здесь не фаустианская рефлексия достигнутой и скульптурно застывшей вечности. Идиллическая рефлексия жаждет бесконечного ряда повторений одних и тех же ситуаций бытия (ср. «покой», дарованный Мастеру в романе Булгакова).

Идиллическая итеративность (повторяемость) ситуаций чужда героической событийности подвига, но в обоих случаях жанровая архитектура целого не актуализирует необратимо текущего времени. Идиллический хронотоп, исследованный М. Бахтиным на эпическом (нарративном) материале, *цикличесен*, кругоподобен как в пространственном, так и во временном отношении. Повторяемость, ритуальная воспроизводимость ситуаций, действий, слов, подробностей успокаивает (особо чувствительны к этому маленькие дети). Циклически замкнутое время идиллии «ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни» [20, с. 374].

Последнее явственно демонстрируется, например, анакреонтикой. В сочетании с пространственной замкнутостью животворного круга циклическое время формирует жанровую архитектонику *вечного повторения*, успокоительного круговорота.

Балладу принято рассматривать как нарративный (сюжетно-повествовательный) жанр, относя его при этом к лирическому роду поэтических высказываний. На мой взгляд, яркая нарративность баллады в период ее романтического расцвета все же остается кластерным признаком исторически конкретной модификации жанра, не будучи инвариантным свойством лирики в целом и, в частности, ее балладного ответвления, генетически восходящего к сигналу тревоги, к перформативу угрозы, к колдовскому вызыванию злых духов, к инверсии миростроительного ритуала [21, с. 134-140]. Связующее звено между первичными речевыми жанрами страха и колдовства, с одной стороны, и балладным жанром, с другой, угадывается в архаичных народных верованиях в русалок, водяных, леших и т.п. «нечисть», в детских «страшилках».

Согласно удачной формулировке Д. М. Магомедовой, «ритуальный диалог движется от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос, восстанавливая миропорядок, связь здешней действительности с сакральным центром. Балладный диалог, повторяя вопросно-ответную структуру ритуала, движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль сакрального центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой» [17, с. 217]. Это могильное место оказывается своего рода межевым столбом, «порталом» перехода в мир иной (чужой и страшный), зыбкой гранью между присутствием и отсутствием.

Поистине инвариантным для баллады как лирического жанра представляется архитектоника *пограничной ситуации* – ситуации «существования [...] на границе взаимообращенности всех бытийных противоположностей» [22, с. 44]. Лирическое откровение баллады есть откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному «миру сему» и тревожно загадочному, пугающему миру «потустороннего» бытия. Квинтэссенцией чисто

лирической (анарративной) балладности можно признать общеизвестные строки Тютчева:

О вещая душа моя,
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..
Так, ты — жилища двух миров [...]

Сохраняя общую с идиллией архитектуру горизонтальной соотнесенности «своего» и «чужого» миров, баллада разворачивает контр-идиллическую, катастрофическую картину их взаимодействия. При этом ценностный статус природы – преимущественно дневной в идиллии и преимущественно ночной в балладе – для этих жанров диаметрально противоположен. В нарративной романтической балладе катастрофичность бытия манифестируется в формах воображаемого (фантастического) сверхъестественного сюжета, обратного сюжету инициации: не герой посещает страну мертвых с последующим воскресением-возвращением в новом качестве, а пришелец из потустороннего мира проникает в повседневную жизнь с катастрофическими для нее последствиями.

Впрочем, порой «контакт двух миров оказывается разрушительным и для “здешнего” персонажа [...] и для персонажа “оттуда”»*, а демоничность балладного «гостя» отнюдь не является жанровой константой. «Пророк» Пушкина являет образцовое балладное вторжение потустороннего, но в данном случае сакрального начала с катастрофическими последствиями для человеческого (допророческого) «я» («И сердце трепетное вынул [...] Исполнишь волею моей»).

За традиционно романтическими сюжетами о мертвых женихе или невесте, коварных русалках-утопленницах, демонических природных силах и т.п. кроется инвариантная для баллады *катастрофическая* – диаметрально противоположная прецедентной – самоактуализация лирического субъекта,

* Школа теоретической поэтики. М., 2010. – С. 215.

обнаруживаемого здесь (как и в басне) в метаповествовательной позиции. Речь не идет о катастрофичности общей, хоровой жизни. Сверхъестественные силы балладного мира избирательны в своих пристрастиях. Выбирая жертву, они разобщают субъектов существования, разрушают идиллическую родовую общность персонажей (ср. «Лесной царь» Гете).

Катастрофическая самоактуализация лирического субъекта баллады представляет собой откровение неизбежного конца, predeterminedness исчерпанности индивидуального бытия, но одновременно – откровение его особенности, жертвенной ценности, внеоценочной самодостаточности обреченного «я» (в идиллии самодостаточен мир повседневного существования, а не отдельная личность). Однако нарративная форма такой самоактуализации факультативна. Медитативные баллады Тютчева вполне обходятся без соответствующего сюжета.

Но даже при обращении к историческому нарративному полю, в отличие от оды, баллада не сублимирует историческое время в вечность. Подобно идиллическому балладное время представляет собой дьящущее настоящее («сейчас и всегда»). Таково время между днем и ночью в балладных медитациях Тютчева. Не только идиллический локус дома (как фундамента архитектоники вечного повторения), но и балладный локус могильной черты между жизнью и смертью нейтрализуют линейную необратимость времени: в идиллии живое не умирает, а в балладе мертвое (хаос бытия, который по-тютчевски «шевелится» под основами миропорядка) действительно сосуществует с живым. В архитектонике этих жанров доминируют панхронические пространственные связи и отношения, что радикально размежевывает их с элегией, где определяющей стороной лирического откровения становится именно время в своей необратимости.

В отличие от вневременной (панхронической) архитектоники рассмотренных выше жанров архитекtonика элегического целого состоит в ценностном напряжении не между «мирами», а между «временами», состояниями мира, укладами непрерывно текущей жизни: *прошлым* и *настоящим*. Элегическое откровение разворачивается *ретроспективно*, это оглядывание назад, что актуализирует архитектонический мотив страннического *пути*. Референтная система ценностей данного литературного жанра

формировалась в его первичном истоке – древнем протожанре ритуального оплакивания. Доминирующий мотив ритуального плача – невозвратность того, чья жизнь прервалась и более не продолжится (в отличие от символической смерти переходного обряда инициации, питавшего и питающего нарративность). Смерть открывается как непреодолимая граница между невозвратным прошлым и дрящимся настоящим. Будущего ни оплакивание, ни литературная элегия не знают.

С позиции оплакивания, «смерть – только конец и лишена всяких реальных и продуктивных связей. [...] Индивидуализованная смерть не перекрывается рождением новых жизней, не поглощается торжествующим ростом, ибо она изъята из того (идиллического – В. Т.) целого, в котором рост этот осуществляется» [20, с. 365-366]. Таким образом смерти формируется «в индивидуальном замкнутом сознании в применении к себе самому» [20, с. 365], что приводит к существенному обновлению и расцвету древнего жанра в романтическую эпоху.

Ритуальный плач мог, по-видимому, служить прославлению умершего (вождя, например) и сводиться к нормативной хвале. Но в той мере, в какой скорбь была искренней, она выявляла субъективную значимость утраты для продолжающих свой жизненный путь. В личностном плаче зарождается *окказиональная*, вненормативная система ценностей (согласно пушкинской формуле, «что пройдет, то будет мило»). В качестве референтной для элегии эта жанрообразующая система ценностей открывает перспективу того эгоцентризма лирики, который становится столь привычным для литературы Нового времени, но который не был ее исходным сущностным свойством.

Высокий ценностный статус прошлого в элегии, как и в жалобной песне плакальщиц, определяется его неповторимостью, а стало быть, единственностью и недостижимостью утраченного. Архаичные плачи (особенно хоровые) носили, разумеется, устойчиво формульный характер, однако они заключали в себе потенциальную возможность индивидуализации как оплакиваемого, так и оплакивающего. Искренний плач при всей своей ритуальности мог стать озарением, высветить особую, персональную значимость утраты для плакальщика. Постепенно освобождаясь от формульности, от тематической привязки к

смерти, элегия в полной мере реализует эти возможности, стремясь к освоению уникальности человеческого присутствия в мире:

И, наколовшись об шитье
С невынутой иголкой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.

(Пастернак)

В открывающейся точке перехода от прошлого к настоящему, то есть в динамике индивидуального существования (вместо статики ролевого пребывания) вызревает столь привычная для поэтической культуры последних двух веков фигура *лирического героя**. В строгом значении этого термина он предполагает единичное, уникальное «я» (разумеется, не собственное «я» поэта, а воображенное, художественно сотворенное им) – в противовес различным жанровым амплуа поэтического «я» в литературные эпохи канонической поэтики. Самоактуализация элегического «я» приобретает отчетливо личностную форму и перерастает в *самоопределение*.

Лирический герой элегии – субъект самоопределения на ценностной оси настоящее/прошлое. Например:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино – печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильнее.

(Пушкин)

Одиночество лирического героя – один из важнейших мотивов элегического жанра. Однако самобытность такого «я» вполне закономерно актуализирует инстанцию самобытного «своего другого» как внепространственную границу лирического субъекта, что особенно существенно для любовных элегий (от простейшего лермонтовского «Мне грустно... потому что весело тебе», до усложненного, иносказательно пространственного, образа такой

* Ср.: «Вместо жанрового субъекта с привычными элегическими ролевыми функциями появляется лирический герой с индивидуализированной социальной биографией» [17, с. 200-201].

границы у Пастернака: «Она была так дорога / Ему чертой любовью, / Как морю близки берега / Всей линией прибора»). При этом ось самоопределения настоящее/прошлое дополняется и осложняется осью я/другой (или другие) – со своим прошлым и своим настоящим.

Архитектоническая для элегии фигура второго (чужого) «я», неведомая рассмотренным ранее жанрам, также может быть выведена из протожанрового перформатива оплакивания. Плач таил в себе потенцию пристального внимания к личности умершего, непреодолимо отделенного от «я» (чего не было в идиллии и балладе), но не возносимого на недостижимую высоту оды и не унижаемого, как в инвективе, а составляющего с ним «разрозненную пару» (Цветаева).

В отличие от рассмотренных ранее инвариантов лирического дискурса элегия по преимуществу медитативна. Декларативный вектор обнаруживается лишь в одном из ее вариантов, наиболее близком к жанровому истоку: элегия на смерть (конкретного лица).

В поэзии романтической эпохи наблюдается повышенная частотность слов «желание», «мечта». Нередко их даже выносят в заглавие. Особая жанровая природа стихотворений с таким или синонимичным ему заглавием в эпоху разрушения нормативной поэтики никем не была замечена. Между тем, их обычно невозможно причислить к элегии, не говоря уже о других базовых лирических инвариантах. Более того, при сохранении и дальнейшем развитии свойственной элегии окказиональной системы ценностей в лирических текстах с интенцией желания обнаруживается контр-элегическая организация художественного времени: настоящее в них концептуально соотносится не с прошлым, а с желаемым будущим.

Классическое «Выхожу один я на дорогу» по своей тональности, на первый взгляд, может напоминать элегию. Лирическому герою на почти идиллическом фоне прекрасной ночи «так больно и так грустно». Однако при этом «не жаль мне прошлого ничуть». Подобная позиция исключает возможность элегии. Откровение данного текста состоит в воображаемом осуществлении фантастической, уникальной мечты: самому сделаться внутренним «я», живой сердцевиной некой планеты, одной из «звезд», переговаривающихся над «кремнистым путем»

предстоящего существования. Недостижимость чаемого подобна элегической, но она отнюдь не окрашена в ценностные тона прошлого. В поэтических творениях такого рода откровение строится на иной ценностной оси: элегическая необратимости времени (в качестве прошлого) вытесняется проективностью времени (в качестве будущего).

Переломным в этом отношении «двужанровым» текстом следует признать пушкинскую «Элегию», начало которой было приведено выше. Первая строфа стихотворения вполне элегична: «Мой путь уныл», а слово «грядущее» здесь означает не более, чем длящееся настоящее. Однако во второй строфе позиция лирического субъекта меняется на диаметрально противоположную, «Элегия» оборачивается анти-элегией:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать (и т.д.)

Архаичный прообраз лирической архитектоники этого типа – перформатив волеизъявления (воления, хотения, чаяния, стремления, мечтания, искания) как речевого действия: «да будет так!» По своей исходной природе такой перформатив – *заклинание*, общий исток всего лирического дискурса вообще. Однако древнее заклинание было апеллятивным, непосредственно и практически обращенным к сверхъестественным силам бытия, тогда как новый лирический жанр – медитативное по своему вектору порождение романтической культуры.

Согласно своей коммуникативной природе этот незамеченный в период своего возникновения жанр родственен молитве. Но молитва – трансцендентная коммуникация, состоящая в выходе за пределы человеческого сознания, – представляет собой иную, кардинально расходящуюся с лирикой ветвь эволюции магических заклинаний. Молитва, сформулированная стихами, и лирическое произведение, написанное в форме молитвы, – далеко не одно и то же; это тексты разных дискурсов. Тем не менее, в рамках христианской культуры непосредственным образцом для не имеющего пока еще научного имени жанра *воления* и одновременно связующим звеном между ним и архаичным заклинанием могли послужить библейские псалмы, светские переложения которых

сыграли немалую роль в становлении европейской лирики Нового времени.

При всем творческом многообразии своих проявлений неуловленный поэтиками жанр обладает собственной инвариантной архитектурой. Это архитектура темпорального порога, рубежа между настоящим и вероятностным, открытым для свободных волеизъявлений будущим. Пороговое откровение этого жанра носит *проективный* характер вглядывания, предполагания перемен, перспектива которых окрашивает настоящее в ценностные тона желания, надежды, самореализации.

Разумеется, жанр лирических волеизъявлений не следует мыслить плоско позитивным. *Вероятностный* мир воления амбивалентен. Классическими его образцами могут быть признаны, например, пушкинские «Не дай мне Бог сойти с ума...», «Что в имени тебе моем...», «Пора, мой друг, пора...» и т.п.

Выявленные шесть инвариантных стратегий лирического письма, разумеется, не исчерпывают всего многообразия жанрового состава лирики. Однако, обоснованные генетически, они выстраиваются в закономерную, сбалансированную систему, предстают ствольными линиями исторического развития лирики, без соотнесения с которыми ни одна ее жанровая модификация не может быть охарактеризована с достаточной основательностью.

Цитированная литература

1. Фридрих Г. Структура современной лирики / Г. Фридрих – М., 2010.
2. Гаспаров М. Л. Введение // Лирика: генезис и эволюция / М. Л. Гаспаров – М., 2007.
3. Остин Дж. Перформативные высказывания / Дж. Остин // Три способа пролить чернила. – СПб, 2006.
4. Проскурин С. Г. К вопросу о тематической сети языка и культуры. Древние перформативы, космос и римское право / С. Г. Проскурин Критика и семиотика. Вып. 15. Новосибирск – Москва, 2011.
5. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Э. Бенвенист – М., 1995.

6. Козлов В. И. Архитектоника художественного мира лирического произведения: на материале цикла И. Бродского "Часть речи" / В. И. Козлов: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.08 Ростов-на-Дону, 2006
7. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. / М. М. Бахтин– Т.1.– М., 2003.
8. Миннуллин О. Р. Энтелехия лирики / О. Р. Миннуллин – Донецк, 2012.
9. Шмид В. Нарратология / В. Шмид – М., 2008.
10. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман – М., 1970.
11. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг – М., 1997.
12. Дневники Пришвина. Публикация Л. Рязановой / Л. Рязанова // Вопросы литературы, 1996.– № 5.– С.93-133.
13. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. / М. М. Бахтин – Т.5.– М., 1997
14. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи /М. М. Бахтин – М., 1986.
15. Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века Г. А. Гуковский– М., 2001.
16. Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века / Г. А. Гуковский М.–Л., 1936.
17. Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко.– М., 2011.
18. Козлов В. Использовать при прочтении: О жанровом анализе лирического произведения / В. Козлов // Вопросы литературы, – 2011.– № 1.– С.208-237
19. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 тт. / В. И. Даль– Т. 3.– СПб., 1996.
20. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин – М., 1975.
21. Евзлин М. Космогония и ритуал / М. Евзлин – М., 1993.
22. Гиршман М. М. Воспоминание и память в поэтическом слове М. М. Гиршман // Школа теоретической поэтики. М., 2010.– С. 44.

Аннотація

У статті розглядається теорія перформативності стосовно до ліричних жанрів та ліричного дискурсу. Виявляються і генетично обґрунтовуються шість інваріантних стратегій ліричного дискурсу, що постають лініями історичного розвитку лірики, необхідними для характеристики її жанрових модифікацій.

Annotation

The article deals with the theory of performatives in relation to the lyrical genre and lyrical discourse. Identified and justified genetically invariant six strategies lyric writing, appear lines of historical development of the lyrics needed to characterize its genre modifications.

Стаття надійшла до редакції 28.12.2012
Стаття поступила в редакцію 28.12.2012

1.2. ПРОБЛЕМЫ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

УДК 82.09

Кораблев А. А.

ОПРАВДАНИЕ СМЫСЛА

1. Смысл как потребность

Представим, что мы получили тревожное письмо, предупреждающее нас об опасности. Будет ли наша реакция адекватной, если вместо того, чтобы предпринимать какие-нибудь действия, мы станем размышлять о жанре, стиле, структуре, нарративе, да еще, вдобавок к этому, оценивать эстетические особенности полученного послания? Можно представить и другие сообщения – сигнал о помощи, признание в любви и т.д., которые содержат адресованный нам *смысл*, предполагающий понимание и ответное действие, – представить для того, чтобы яснее и легче, преодолевая многослойные культурные и теоретические напластования, обратиться к фундаментальным очевидностям и задаться простыми, но принципиальными вопросами:

- почему с некоторых пор первопричинность смысла стала не очевидна?

- почему мы должны думать, что произведения искусства – это какие-то особые, изощренные сообщения, которые ничего не сообщают, а лишь имитируют смысл?

- почему, приученные воспринимать произведения искусства *эстетически*, мы воспринимаем их так, словно заранее и наверняка знаем, что в них нет ни предупреждения, ни призыва, ни признания?

- почему в сфере высоких коммуникаций (так можно обозначить сферу взаимоотношений искусства и науки) такое положение дел стало обычным и почти повсеместно общепринятым?

Последнее утверждение не покажется преувеличением, если учесть, что обычно называется смыслом при анализе произведения, – некоторое умозаключение, результат аналитических и логических

процедур, некий концепт, обобщающий известное множество значений, которые составляют и репрезентируют художественное целое, а вовсе не то, что иноприродно и вненаходимо по отношению к этим значениям.

Среди главных филологических вопросов, или, лучше сказать, вопрошаний сейчас преобладает вопрос «как?», значительно реже – «что?», и уж совсем раритетен, вызывающий снисходительную или сочувствующую улыбку, – вопрос «зачем?». А между тем телеологичность, целеполагание – одно из характернейших и отличительных свойств смысла.

Современная эпистемологическая ситуация напоминает описанную в одном детском стихотворении беседу двух почтенных английских профессоров, один из которых находился на берегу, а другой – в реке и тонул:

– Простите, Буль,
Сейчас июль,
А теплая ль вода?
– Буль-буль, –
Сказал профессор Буль,
Что означало
«Да».

Если кому-то такие примеры кажутся неуместными в качестве научной аргументации, можно найти множество других, указывающих на два рода познания – актуально-смысловой и отвлеченно-познавательный. Например, известная притча Будды о том, как один человек, раненный стрелой, пытался выяснить, откуда она прилетела, из какого лука пущена, кто и как ее сделал и т.д., тогда как ему нужно было просто ее вынуть из раны.

Приведенные примеры показывают, что проблема эта давняя и что яснее всего она осознается наивным сознанием. В современной же гуманитарной науке, несмотря на ее акцентированную прагматику, продолжается все то же вытеснение смысла значениями. В частности, в современной филологии считается хорошим тоном исследовать форму произведения и почти полностью игнорировать содержание, при всех оговорках об их нерасторжимом единстве. Такой подход обобщенно называется

«новой критикой», громко и резко заявившей в начале XX века, что художественное произведение – это форма и только форма и что оно существует отдельно от автора, «как брошь от ювелира». «Русский формализм» – характерное и знаменательное выражение технологии этих отношений.

Конечно, формализм в филологии возник намного раньше, чем был наименован. Кем, как не формалистом, был Аристотель, показавший, как *делаются* трагедии, но при этом не объяснявший, как находить и понимать их смысл. Знаменитый спор Платона и Аристотеля, изображенный на фреске Рафаэля, в сущности, о том же – о принципах познания, которые можно интерпретировать как обращенность к смыслу и как опора на значения. В интересах истины и человеческого самосохранения важно, чтобы этот спор продолжился.

Наблюдаемое доминирование аристотелевской формально-логической традиции выглядит как уклонение от прямых филологических обязанностей – от ответственности за понимание смысла, однако есть основания думать, что это обманчивое впечатление, хотя бы потому, что уклонения такого грандиозного, всечеловеческого масштаба не могут быть ошибочными. Историческая доминанта не отменяет, а компенсирует и стимулирует рецессивные процессы. История филологии – одно из подтверждений этих закономерностей. Во-первых, научное, формально-логическое отношение к тексту не является ни единственно верным, ни вообще единственным: одновременно с исследованиями художественной формы продолжается, не прерываясь, традиция герменевтики – толкования смысла. Во-вторых, постижение смысла находится в прямой зависимости от изучения формы.

Разделение филологии на формальный и содержательный потоки, происшедшее в XX веке, было вызвано, как можно предположить, неудовлетворительным исполнением ее основных функций. Смысл художественного высказывания толковался слишком произвольно, в соответствии с намерениями и взглядами толкователя, а если предпринимались попытки умерить этот произвол, то ограничительные факторы находились за пределами текста – в личности автора, в культуре, в истории, в социуме и т.д.

«Новая критика» вновь обратила филологию к самому тексту, хотя для этого пришлось отвернуться от породившего его мира.

Сосредоточенность на форме оказалась необычайно продуктивной – была выявлена системология произведения, структура, нарративные стратегии и т.д., после чего морфологические методологии были экстраполированы из текста в мир: не только текст открывался как мир, но и мир прочитывался как текст.

Эти и другие филологические эксперименты над смыслом – умаления, уклонения и удаления, рецессии и перверсии – обнаруживают не только его поразительную живучесть и, возможно, неуничтожимость, но и его самого в самих актах этих искажений и извращений. В произвольности частных интенций, если рассматривать их в совокупности, в потоке больших исторических периодов и широких культурных парадигм, видится определенная закономерность и даже *целесообразность*.

Выскажем предположение, что целью этой сообразности является *смысл*. Смысл как естественная человеческая потребность. Интуитивные поиски смысла, реакция на его затемнения, искажения, упрощения и др. приключения филологической мысли, которые воспринимаются как уклон, отступления или небрежения, вызваны реальным присутствием в человеческом сознании смысла как основной регуляторной основы.

Даже бессмыслица становится инструментом самоутверждения смысла. Вообще говоря, любое утверждение о бессмысленности чего-либо само по себе бессмысленно, оно лишь указывает, что говорящий не видит смысла, а вовсе не о том, что смысла нет вообще. Литература абсурда, драма абсурда, философия абсурда сразу же были *осмыслены* как некий модус мировоззрения, как возможность. Попытки создать «заумный язык» были восприняты эстетически, культурологически, обозначив границы своего функционирования. Было очевидно, что заумный язык не может быть всеобщим – языком науки, юриспруденции, бытового общения, что у него другие задачи. Абсурд и заумь, освоенные искусством, не только не отрицают смысл, но, наоборот, утверждают его всеобщность и тотальность – он содержится даже там, где, казалось бы, его нет и быть не может: в отдельном звуке, жесте, движении, молчании, в самой бессмыслице.

«Миф о Сизифе», воспринимаемый как манифест абсурдизма, - одно из ярких опровержений абсурдности бытия. Любой труд кажется лишенным смысла, если видеть в нем не только ожидаемый результат, но и неизбежное уничтожение результата: камень, поднятый на вершину, скатится вниз; построенный дом когда-нибудь превратится в руину; научное достижение рано или поздно будет превзойдено или опровергнуто; даже произведения искусства, даже самые долговечные, когда-нибудь утратят актуальность и забудутся. Однако Сизиф, осознающий бессмысленность своего бытия, мыслит категорией смысла. Смысл встроен в его сознание, является базовой интеллектуальной константой, позволяющей ему ориентироваться в мире. Абсурд – это лишь граница его непонимания, а не атрибут Абсолюта, о котором сказано, что он и есть первоначальный смысл – Логос.

Поиски смысла, апелляция к смыслу, расширение и углубление смыслового пространства – естественнейшее устремление человека мыслящего и понимающего. Смысл – это то, что предстает пониманию; смысл – это особенное, может быть, даже основное содержание мысли, потому что оно изменяет состояние ума, сообщает ему свойства целостности. Момент понимания смысла недаром сравнивается с восхождением на вершину, с которой становится видна целостная картина окружающего, или с зажиганием света в темноте, что тоже дает целостное представление об увиденном в этом свете.

Поиски смысла, обретения смысла, утверждения смысла – это естественный, предопределенный путь к сверхъестественному, сверхпредельному, запредельному. Это главная магистраль развития человеческой мысли, которая в искусстве называется *классикой*. Это пушкинское «смысла я в тебе ищу».

Неклассическое искусство – тоже обращено к смыслу, но иначе, опосредованно, апофатически, через форму, которая объявляется самоценной и самодостаточной.

Даже постклассическое искусство, когда логос изгоняется не только из содержания, но также из формы, может рассматриваться как продолжение все той же смысловой магистрали. Его смысл проявляется и в самой отрицании смысла.

Пафос постклассического искусства – *преодоление логоцентризма*, создание таких художественных форм, которые бы

предоставили реципиенту полную свободу смыслопорождения, если у него есть такая потребность, но также и свободу не продуцировать никакие смыслы – воспринимать произведение наивно, феноменологически, позволяя ему самому раскрываться в сознании настолько, насколько свободно это сознание. Постклассическое мышление, преодолевая, насколько это возможно, логоцентризм, разделяет Логос и логику, которые едины и взаимообусловлены в классическом сознании.

Логика – мыслительный эквивалент природных закономерностей. Логос – проявление в сознании сверхприродной реальности, которая лишь отчасти может быть выражена логически – в виде символов, противоречий, парадоксов, умолчаний и др. фигур логической аномалии. Логос – это область веры, интуитивного знания. «Верую, ибо абсурдно», – в этой теологической формуле выражен скачкообразный переход из одной области мировосприятия в другую.

Филология – это школа восхождения к смыслу: от фиксированных, текстовых, семиотических значений к фикциональной, воображаемой реальности и далее, к таинственному, мерцающему Логосу. Филология – это «любовь к Логосу»; в названии этой дисциплины с той же смысловой предопределенностью обозначаются особенности ее основного предмета («Логос») и основного метода («любовь»).

Филологические опыты демонстрируют иноприродность смысла в отношении предопределяющих его значений. Совокупность значений хоть и предопределяет объединяющий их смысл, однако объединяет не логически. Смысл – результат иррационального скачка, тогда как все логические операции – только его предпосылки, разбег.

Логика предрасполагает к пониманию смысла, но она же предопределяет его множественность и, соответственно, вторичную когнитивную коллизию – «конфликт интерпретаций». Принципы логического разрешения этой коллизии – те же:

классический – спор (научная полемика, дискуссия), в котором «рождается истина», т.е. определяется наиболее адекватное и, в перспективе, «единственно верное» понимание;

неклассический – «принцип дополнительности», допускающий антонимическое сосуществование разных трактовок, восполняющих целостное понимание в их взаимоотношении;

постклассический – концептуальный релятивизм, вплоть до отрицания смысловой объективности.

Тезис об абсолютной изначальности смысла (евангельское «В начале был Логос»), о его божественной атрибуции («и Логос был у Бога») и даже его отождествления с Абсолютом («И Логос был Бог») радикально изменяет вектор познания. Интуитивно понятый смысл оказывается началом творчества, начальной точкой логического развертывания и обоснования.

В художественном произведении эти две разноприродные области, область смысла и область значений, область неизреченного, невербализуемого, но воплощаемого и воздействующего, – это области поэзии и поэтики. Расхожее представление о поэзии как о чем-то прекрасном, утонченно-неуловимом, вызывающем волнение, «мурашки по спине» и т.д., это область бытия, т.е. единоприродна Логосу. Поэзия – это онтологическая среда для бытия и воплощения Логоса.

Классическая поэзия – это логосная поэзия, она содержит в себе логос, воплощаемый в поэтике и фокусируемый посредством поэтики.

В неклассической поэзии нет такой определенности; это расфокусированная поэзия, логос в ней нечеткий, неопределенный, вызывающий впечатление, что его вообще нет, а есть только его среда («Есть звуки – значенье / темно иль ничтожно...»). Неклассическая поэзия (и поэтика) – реакция на профанацию логоса, на логические представления о смысле, на логизацию логоса, на миметизм искусства.

Постклассическая поэзия – отказ от логоса как творческого первоначала, отрицание его как центра бытия и цели понимания.

Явление в русской литературе Пушкина – это явление образца, классики, логоса, некоторого центра, матрицы, системы координат. Послепушкинское развитие литературы – закономерные удаления от означенного центра и столь же закономерные возвращения к нему. Бытие логоса в литературе, как и в самой жизни, не статично, оно пульсирует, мерцает, оно, как сказано еще в

древности, «вечно живой огонь, мерами вспыхивающий и мерами погасающий».

С точки зрения классика (например, Гете), классическое искусство – «здоровое», а неклассическое – «больное», потому что обращенность к логосу – залог духовного здоровья.

Неклассическая точка зрения, естественно, представляет мерцания логоса иначе, полагая, что они равно необходимы для полноценной и разносторонней интеллектуально-духовной жизни, как смена дня и ночи, что именно чередование классических и неклассических доминант производит здоровый культурологический ритм.

О постклассическом авторе не принято рассуждать, «здоров» он или «болен», потому что он «мертв». Он свободен от логоса, как только можно быть свободным от жизни, и если от чего-то зависим, то лишь от совершаемого им процесса письма. Но его свобода иллюзорна, пока «жив» читатель. Попыты преодоления классических и неклассических предопределений маркируют постклассические устремления к свободе, но доказывают, что в пределах человеческого бытия и сознания она невозможна.

Таким образом, утверждения логоса абсолютны, отрицания – относительны.

2. Логос и логика филологического высказывания

Современная филология рискует прекратиться как интеллектуально-инструментальная определенность. Концептуальный релятивизм и произвольное умножение аналитических стратегий проблематизировали ее статус и границы ее компетенции. Возникла необходимость теоретически осмыслить сложившуюся ситуацию и с этой целью обратиться к гипотетическим константам филологического высказывания, которые бы позволяли фиксировать закономерности возникающих трансформаций.

В самом общем понимании филология является словесным высказыванием относительно другого словесного высказывания, художественного или нехудожественного.

Любое высказывание – это не что иное, как означивание смысла; поэтому оно всегда *логично*, даже если совершается при нарушении законов логики.

Художественное высказывание – помимо того, что логично, оно к тому же *онтологично*; это достигнутая тождественность смысла и значений, вызывающая впечатление целостности и целесообразности и побуждающая соответствовать такого рода и уровня отношениям.

Особенность филологического высказывания состоит в том, что оно *диалогично*, причем *актуально* диалогично, в отличие от художественного высказывания, которое *потенциально* диалогично, т.е. лишь предполагает ответную реплику, филологическое высказывание является ответной репликой; это логика *понимания*, реализуемая через другое высказывание, имеющее особую, апробированную временем онтологическую значимость.

Авторы обоих высказываний, онтологического и филологического, равны перед смыслом, воплощенным в художественной целостности, но разделены значениями, в которых он выражен. Именно значениями обусловлена подчиненность и служебность филологии. Проясняя значения, т.е. комментируя отдельные слова, фразы или весь текст, толкуя темные места, а также выявляя неявное, филолог оптимизирует условия для прямого обращения к смыслу, который может быть непонятен и самому автору.

Смысл – это исток высказывания, его *логос*, тогда как закономерности смыслопроявления составляют его *логику*.

Логос – сверхприроден и сверхрационален, но проявляется в природных и, соответственно, художественных формах, воспроизводящих природные, объективируя их общие закономерности – формальную логику.

Логос и логика – основные константы высказывания, корреляты разума и рассудка, параметры целостного знания.

По тому, как соотносятся логос и логика, различаются типы сознания, предопределяющие соответствующие типы искусства: классическое, неклассическое и постклассическое.

Классическое искусство – это гармония смысла и выражающих его значений; неклассическое и постклассическое – это формы дисгармонии, с доминантой логоса или логики.

Классическое искусство традиционно, оно не требует специальной декодировки в виде литературных манифестов и ученых предписаний. Оно не уступает в сложности неклассическим формам, а нередко и превосходит их, но это сложность не изъяснения, а изъясняемого смысла, требующая для адекватного восприятия не знания креативного кода или рецептивной инструкции, а целеустремленности духа и душевной ответственности.

Дисгармоническое искусство порождает многообразие форм, которые становятся самоцелью и самоценностью, представляясь литературными направлениями, течениями, школами и т.д.

В русской литературе высший образец классического, гармоничного искусства – творчество Пушкина. Многократно объявляемый конец пушкинской эпохи постоянно отодвигается: ни «гоголевское» направление, ни «тютчевская» или «некрасовская» поэтические школы, ни весь «Серебряный век» не отменили пушкинского присутствия и влияния в русской литературе.

Это кажется странным. Не настолько же Пушкин искуснее своих современников и всех последующих поэтов, чтобы настолько среди них выделяться. Мифологизация пушкинского имени мало что объясняет, поскольку это следствие реальной социо-культурной востребованности пушкинской не столько даже литературы, которую мало кто по-настоящему читает, сколько пушкинского творческого бытия. Отношение к Пушкину – отношение к гармонии, к гармоническому единству горнего и дольного, духовного и природного, логоса и логики.

Три поэтических направления русского «Серебряного века» - три формы нарушения классической гармонии, отчетливо выраженные в их литературных манифестах:

символизм – уклонение от логики к логосу («от реального к реальнейшему»), к сверхприродному, сверхлогичному, к неизъяснимому на естественном языке;

акмеизм – уклонение от логоса к логике, т.е. обращенность к технике, природности, ясности и т.д.;

футуризм – уклонение и от логоса, и от логики, т.е. уклонение как принцип, патетика отрицания, отказ не только от классического наследия («бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности»), но и от ближайших предшественников (Бальмонта, Брюсова, Андреева и др.), дискредитация «хорошего вкуса» и «здорового смысла», апеллирующих к логосу и логике, декларация зауми («самовитого слова») и т.д.

Однако литературная практика главных манифестантов не менее показательна – это возврат, с большей или меньшей очевидностью, к традиционным, пушкинским принципам. Поздний Блок открыто и символично обращается к Пушкину; Ахматова и Цветаева, при всей их антитетичности, обе претендуют на пушкинское наследство; Есенин примеряет на себя пушкинскую судьбу; даже Маяковский, бросавший Пушкина с парохода, великодушно протягивает ему руку.

Постклассическое искусство – новая степень дисгармоничности, более радикальная в сравнении с неклассическими опытами. Это закономерный переход от поэтики упадка (*décadence*), низвергающей авторитеты и роняющей образцы, к поэтике распада: от доминирования одного из полюсов гармонии к разделению и разрушению классической биполярности.

Перспектива этого процесса была воспринята как *смерть* – «смерть Бога», «смерть искусства», «смерть героя», «смерть автора» и т.д. Прежнее искусство, которое до этого времени мыслилось как вторая природа, как соприродное бытие, как медиумическая форма человеческой экзистенции, охраняющая и обеспечивающая целостность бытия и возможности полноценного, естественного развития, распадалось на множество различных искусств, декларирующих преодоление «логоцентризма».

И снова законы гармонии оказались сильнее их нарушений. Агония искусства не стала летальной. В роли спасителя предстал читатель, восполняющий, *протезирующий* отсутствие смысла или логики.

Филология как прикладная дисциплина, обусловленная требованиями адекватности, исторически изменяется сообразно своему предмету, выполняя тот объем восполняющей работы, который необходим для полноценного функционирования

словесного искусства. Но по мере увеличения объема этой работы филология стала обретать статус самостоятельного и самодостаточного учения, являющего собственное видение логоса и развивающееся по собственной логике. В этом качестве она включена в литературный процесс на равных с художественными формами, вплоть до обретения свойств художественности («филологическая проза», «филологическая поэзия» и т.д.).

Классическая филология – «смирненное», по выражению Аверинцева, обслуживание письменных текстов, во всем логосно-логическом диапазоне, от текстологических комментариев до герменевтических толкований.

Неклассическая филология испытывает внутреннюю раздвоенность между необходимостью находить адекватные методы изучения исторической дисгармоничности и долгом итоговой гармонизации, между позициями относительной и абсолютной истины.

Символист А. Белый, в качестве интеллектуальной балансировки, уравнивающей его мистические и хаотические откровения, поверяет гармонию алгеброй – практикует статистический метод в стихосложении, анализирует «мастерство» Гоголя и т.д.

Акмеист Мандельштам, наоборот, но с той же филологической предопределенностью, говоря о поэтической алгебре, апеллирует к гармонии, противопоставляя вертикаль логосной иерархии горизонтали логического ряда, причем в эссеистическом стиле, приличествующем скорее вдохновенным символистам, чем апологетам поэтической техники.

Но наиболее показательна компенсаторика футуризма, породившая мощную формальную филологию, подтвердив известную еще в древности закономерность: чем полярнее противоположности, тем сильнее гармония.

Постклассическая филология, предопределяемая исключительной ролью реципиента, по необходимости авторская, по крайней мере, в ее лучших, конгениальных образцах, соответствующих своему предмету.

Типология различий позволяет определить особенности отдельных явлений и заметить закономерности их проявлений, и она же проясняет представления о неявной, умопостигаемой,

порождающей сущности этих явлений. В числе наиболее значимых умозаключений назовем следующие:

– классика как воплощаемый логос остается основной осью художественности;

– история словесного искусства осуществляется как единство осевого развития и закономерных отклонений от основной оси, фиксируя динамику творческой эволюции и диапазон художественных возможностей;

– филология – восполняющий аналог художественного высказывания, актуализация постигаемого в нем логоса и активизация путей его постижения.

Анотація

У статті розглядається поняття сенсу як витoku висловлювання, його логосу, де закономірності прояву сенсу складають логіку висловлювання. По тому, як співвідносяться логос і логіка, різняться типи свідомості, що зумовлюють відповідні типи мистецтва: класичне, некласична та посткласичного.

Summary

The article discusses the concept of meaning as the source of speech, its logos, where the laws of sense make logic of speech. According to the relationship between logos and the logic, there are different types of consciousness, which predetermine the appropriate types of art: classical, non-classical and post-classical.

*Стаття надійшла до редакції 23.12.2012
Стаття поступила в редакцію 23.12.2012*

УДК 82.09

Фёдоров В.В.

ПРОБЛЕМА ВНУТРЕННЕГО МИРА

1

М. Бахтин писал, что «событие художественного произведения» есть результат слияния события жизни и события повествования о нем. Событие жизни совершается, по его же утверждению, в «жизненно-прозаической действительности». Специфике этой действительности уделяли мало внимания, ограничиваясь указанием, насколько точно она отражает особенности объективной действительности. На это обратил внимание Д. С. Лихачев в известной статье «Внутренний мир художественного произведения» («Вопросы литературы», 1968, №8). Между тем, особенности этой действительности существенно определяют и событие жизни, и это обстоятельство также оказалось недооцененным учеными-литературоведами. Особенности фабульной действительности (по Лихачеву, «внутреннего мира») могут не воспроизводить своеобразия объективной действительности, на что обратил, можно сказать, сугубое внимание автор «Внутреннего мира...». В связи с этим появляются два вопроса: каким образом эти своеобразные черты возникают; чем оправдано их присутствие?. Если искусство – форма познания действительности, то очевидное искажение ее черт в том зеркале, с которым идет художник по большой дороге жизни, нуждается в оправдании. Д.Лихачев, отмечая своеобразие пространства и времени в русской сказке и романах Достоевского, употребляет слова «создавать» и «творить». «В своих произведениях писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие» [1, с.75]. «Писатель в своем произведении творит и время, в котором происходит действие произведения» (там же). Но что такое – творить? Что должен сделать Достоевский-писатель, чтобы появилось «вязкое пространство» как своеобразная черта внутреннего мира романа, которой не было соответствия в мире, реальном для самого Достоевского?

Д. С. Лихачев не отвечает на этот вопрос, но важность его очевидна, поэтому избежать ответа на него не удастся. Мы полагаем, что эквивалентом высокого слова «творить» является

обыкновенное слово «воображать». Но вопрос, конечно, остается: что делает человек, когда он воображает? – В общем виде на него можно ответить так: он осуществляет онтологическое усилие, изменяющее его самого, и последствия этого изменения выражаются, в частности, в том, что возникает «мир», являющийся «внутренним» относительно воображающего. Обратимся к подробностям.

Автор обычно воображает себя в персонажа, а действительность, в которой он существует, появляется как онтологическое условие этого существования. Акт (вернее, событие) воображения требует двух стадий для своего осуществления. В первой – предварительной – автор и персонаж соотносятся как творящий и творимый. Такой тип связей и отношений символизируется вертикальной чертой. «По вертикали» персонажа как субъекта своего суверенного существования еще нет, поскольку еще нет той онтологической сферы, в которой оно могло бы совершаться. Персонаж как особый субъект появляется во второй стадии события воображения, которая начинается актом отрешения: творящий (воображающий) отрешается от творимого (воображаемого). Воображающий отрешает от себя воображаемого, как бы исторгает его из себя, вследствие чего появляется «внешнее» и – как его антипод – «внутреннее». Внешнее конкретизируется как пространство и время. Пространство и время учреждают горизонтальный тип связей и отношений.

Акт отрешения есть, собственно, акт самоотрешения, поскольку и тот, кто отрешает, и тот, кто отрешается, есть воображающий. Персонаж становится, как мы уже сказали, субъектом суверенного существования только в пространственно-временной действительности (внутреннем мире). Обращаем внимание на одну «тонкость»: как мы уже сказали, акт воображения обращен на самого воображаемого и производит – довольно радикальные – изменения с ним. Из сказанного следует, что воображающий является (остается) единственным субъектом бытия; происходящие изменения не «отменяют» его как субъекта бытия, изменяется только с п о с о б бытия: он становится непрямым, т.е. превращенным и отрешенным. Это означает, что тот, в кого автор воображает себя, находится в двойственной онтологической ситуации: во-первых, он продолжает быть

воображающим (по вертикали); во-вторых, он является субъектом своего – жизненно-прозаического – существования (по горизонтали). Персонаж есть субъект суверенного существования по отношению к другому персонажу (по горизонтали, т.е. в пределах внутреннего мира); по отношению к автору (по вертикали, т.е. в пределах целого) он есть автор в его онтологически актуальном отрешенном состоянии. Отрешенное состояние автора является, однако, его действительным состоянием, вследствие чего он и становится «фабульным персонажем», т.е. субъектом жизненного существования. По горизонтали (по отношению к Ленскому) Онегин есть Онегин, по вертикали (по отношению к Пушкину) он есть Пушкин в его отрешенном состоянии.

Пространственно-временная действительность, с одной стороны, является бытийным условием для существования персонажа. Являясь «нормальным», онтологически оправданным в пределах фабульной действительности, это существование есть, с другой стороны, следствие отрешения автора от себя самого, т.е. недолжным для него, онтологически болезненным состоянием. Внутренний мир, таким образом, осуществляет, во-первых, отрешающую функцию. Во-вторых, пространство и время изолируют персонажа от автора. Причем пространство и время не располагаются между автором и персонажем; то, что является органом существования персонажа, т.е. тело, осуществляя онтологическую функцию, осуществляет вместе и изолирующую функцию. Автор в своем отрешенном состоянии (фабульный персонаж) «забывает» о себе как авторе и полагает себя как субъекта жизненного существования. И «вспомнить» о себе как авторе он не может, это сделать ему не позволяет его онтологический статус, актуальный в действительности фабулы.

2

Поставим следующий вопрос: кто является субъектом воображения? Несколько заостряя этот вопрос, можно задать его так: кто м о ж е т б ы т ь субъектом воображения? – Д.Лихачев, кажется, уже ответил на него, когда утверждал, что писатель творит как пространство, так и время; он и совершает то онтологическое усилие, нужное для того, чтобы появился «внутренний мир».

Действительно, писатель может быть воображающим. Он обладает теми онтологическими данными, которые ему позволяют осуществить акт воображения и совершать свое бытие в качестве воображающего.

В книге «Философия искусства» немецкий эстетик и искусствовед Бр. Христиансен пишет: «Внешнее произведение, которое находится перед нами в пространстве – вот эта высеченная глыба мрамора или раскрашенное полотно – дает лишь побудительный толчок и отсылает нас к тому, к чему непосредственно относится суждение и ценности» [2, с. 42]. Автор, к сожалению, только указал на факт, не поставив вопрос о его причине, что и позволило ему совершить ошибку, благодаря которой он ввел в науку об искусстве понятие об эстетическом объекте. Ближайший вывод, следующий из факта, указанного Бр.Христиансеном, состоит в том, что пространственно-временная сфера онтологически ограничена. Она может осуществить далеко не все, что ставит перед собой человек. Так, например, она не в состоянии осуществить ту величину, которая производит на нас эстетическое впечатление. Причина, на наш взгляд, состоит не в недостаточности у нее онтологического потенциала, а в т и п е ее организации. Будучи сферой существования телесных субъектов (физических, растительных и животных), она является однопланной; тип ее организации определяется как т е к т о н и ч е с к и й.

Субъект воображения должен быть по меньшей мере двупланным существом, поскольку он включает в свою организацию жизненно-прозаическую действительность – особый онтологический план. Будучи многопланним существом, воображающий организован а р х и т е к т о н и ч е с к и. Естественно, что тектонически организованная пространственно-временная сфера не может осуществить архитектурно организованный субъекта, каким является автор. Более отдаленный, но более значимый вывод состоит в том, что субъект воображения - д р у г о е существо, чем жизненный субъект. Поскольку акт воображения все же состоится, приходим к выводу, что помимо тектонически организованной пространственно-временной сферы существует архитектурно организованный сфера, не являющаяся телесной, следовательно, воспринимаемой. В

пространстве и времени существует жизненно определенный субъект, которого мы называем Пушкиным или Гоголем. Вне пространства и вне времени существует воображающий (автор), которого мы тоже называем Пушкиным или Гоголем, но которые не являются жизненными существами. Воображающий и субъект жизненного существования, будучи суверенными существами, соотнесены друг с другом и образуют онтологическую общность, которой целесообразно присвоить бахтинский термин «целое человека». Таким образом, человек – «единое в трех лицах»: целое человека, воображающий, который, как мы полагаем, и есть собственно человек, и субъект животного существования, который как таковой человеком не является, однако онтологически к нему причастен. Здесь возникает проблема человеческой формы: если человек существует не в жизненной (биологической) форме, то в какой форме он все-таки существует? – Эта проблема не является актуальной для данной статьи, поэтому мы только ответим на поставленный вопрос, не обсуждая проблему человеческого существования как самостоятельную. Собственно человек как составляющая целого человека осуществляется в двух формах – языковой (ординарный случай) и словесной (исключительный случай). Поэт и есть такое исключение.

Бр. Христиансен в своем сочинении пишет, что «интерес человека, воспринимающего создание искусства, бесспорно направляется прежде всего на предметное, первый вопрос перед произведением всегда относится к предметному ориентированию: что оно изображает?» [2, с. 59]. Мы полагаем, что автор является не менее интересным предметом для человека. Конечно, мы не ставим цель переориентировать читателя с менее интересного предмета на более интересный. Он вовлечен в бытие автора, осуществляется в формах, в которых совершается бытие автора, и эта – онтологическая – перспектива является главной. Мы полагаем, что автор как субъект превращено-языкового или превращено-словесного бытия должен стать предметом филологического знания. Филология, таким образом, обретет свой настоящий предмет, а человек обретет настоящую форму познания.

3

Переходим к воображающему. Во-первых, следует сказать, что, будучи внепространственным и вневременным, он является внетелесным. Мы встречаемся с такой ситуацией, когда тела нет, а субъект бытия есть. Парадокс состоит в том, что мы не можем утверждать, что эта ситуация нам совершенно незнакома по нашему онтологическому опыту; напротив, она нам известна так же, как и ситуация жизненного существования, поскольку как языковые существа мы онтологически активны не менее, чем как субъекты жизненного существования, но форма этой активности другая, и ее своеобразие как раз и состоит в том, что она, осуществляясь во внетелесных формах, оказывается недоступной восприятию. То, что мы считаем «высказыванием», субъектом которого является жизненно актуальное существо, на самом деле есть маленькое или значительное по объему событие бытия воображающего. Это событие трансформируется в двух пространственно-временных сферах: во-первых, в действительности автора как жизненного существа; во-вторых, в жизненно-прозаической действительности фабульного персонажа. В жизненной действительности Пушкина как биографического лица она трансформируется во «внешнее произведение» – акустическое событие или последовательный ряд графических значков; в жизненной действительности Онегина событие бытия Пушкина трансформируется в событие жизни, формирующееся совокупными усилиями действующих лиц, а также онтологическим своеобразием этой действительности. И акустическое событие, и событие жизни изоморфны событию поэтического бытия Пушкина-автора. Своим онтологическим своеобразием внутренний мир обязан онтологическому своеобразию автора. Вот почему Достоевскому-автору не нужно было специально заботиться о том, чтобы сотворить пространство, которое было бы «вязким» (в рабочих тетрадях Достоевского мы не встретим записи о такой цели).

Во-вторых, в описываемой ситуации мы встречаемся с весьма определенно выраженным феноменом онтологической относительности. В границах фабульной – жизненно-прозаической – действительности читатель воспринимает какой-нибудь фрагмент события жизни, более или менее значительный по какому-либо

основанию, хотя это совсем необязательно. В событии бытия автора, в котором событие жизни выступает в качестве практической формы его свершения, событие жизни осуществляется вполне, т.е. от ситуации происхождения пространственно-временной действительности (внутреннего мира) и начала события жизни до завершения события авторского, т.е. превращенного и отрешенного, бытия, когда автор преодолевает свою превращенность и становится субъектом непосредственно словесного бытия. Поэта интересует не та или иная эпоха или даже эра человеческого бытия, но сама жизнь как род бытия, ее онтологические возможности и предел этих возможностей. Вероятно, М. М. Бахтин, прибегая к термину «событие жизни», хотел подчеркнуть то, в событии художественного произведения жизнь как конкретная бытийная форма исчерпывает весь свой онтологический потенциал.

Сказанное не означает, что фабульный персонаж вполне погружен в какой-либо фрагмент жизни и не ведает ничего о более широком бытийном контексте. Разумеется, он причастен к тем формам, в которых осуществляется событие бытия автора (поэта). Однако эта причастность проявляется прежде всего через категорию ценности, а не бытия. Герой произведения стремится овладеть какой-либо ценностью, которая находится в большем или меньшем отдалении от абсолютной ценности. Абсолютной ценностью является любовь. Она осуществляется как содержание бытия, совершающегося в непосредственно словесной форме. Достижение этой ценности завершает поэтическое – превращено-словесное – бытие. В литературном аспекте это означает завершение события художественного произведения; в жизненно-прозаической действительности – завершение события жизни, сопровождаемое катарсисом.

Цитированная литература

1. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / «Вопросы литературы» / Д. С. Лихачев – 1968. – № 8. – С.74-87
2. Христиансен Бр. Философия искусства / Бр.Христиансен – СПб., 1911.

Анотація

У статті розглядаються функції «внутрішнього світу», в якому відбувається подія життя. Виділяються дві основні: відмови персонажа від автора та ізоляції від нього. Оскільки мета автора полягає в подоланні перетвореного стану, розглядається проблема співвідношення поетичного цілого і внутрішнього світу і ставиться питання про умови можливості досягнення автором своєї мети.

Annotation

The article explains the function of "internal world", where the event of life is. There are two basic: removal of the character of the author and isolation from it. Since the author's aim is to overcome the transformed state, the problem of the relation of a poetic and the internal world and the question of the conditions the possibility of achieving author's goal.

Стаття надійшла до редакції 18.12.2012
Статья поступила в редакцию 18.12.2012

УДК 82.09

Сокрута Е. Ю.

СТИЛЬ КАК СПОСОБ БЫТИЯ: К ПРОБЛЕМЕ САМОСОЗНАНИЯ

В качестве отправной точки нашего рассуждения мы рассматриваем определение стиля как «способа бытия» и стараемся проследить, насколько это возможно, его историю. Трактовка художественного стиля в терминах онтологии, безусловно, расширяет возможности интерпретации художественных произведений, и кроме того, позволяет увидеть динамику представлений о творческой индивидуальности художника и его взаимоотношениях со словом на современном этапе развития изящной словесности.

В работе «Стиль литературного произведения» М. М. Гиршман предлагает следующее определение: «Стиль есть способ бытия творческой индивидуальности, способ бытия человека-автора в его творении» [1, с.11].

Опорной конструкцией данного определения является онтологическая трактовка стиля, утверждающая связь между эстетикой, этикой и онтологией, где, с одной стороны, «стиль – принципиально ценностное понятие, которое характеризует эстетическое совершенство, «высшую ступень, которой искусство может достичь» [1, с.11], с другой – «стиль основывается на утверждении преобладания и первоначальности порядка, космоса над беспорядком, хаосом» [1, с.9]. Сближение индивидуального и всеобщего, космического, с одной стороны, дает нам представление об универсальности категории стиля, с другой – превращает попытки определить эту категорию в погоню за постоянно расширяющейся метонимией.

История самого определения весьма показательна. Так, аналогичную трактовку стиля мы встречаем в работе А. Ф. Лосева «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» [2, с. 46], где обширный перечень разнородных характеристик завершается все тем же «способом бытия». При этом А. Ф. Лосев ссылается на А. Марье, начинающего свою книгу «Психология стилей» с

определения стиля как способа бытия», который, в свою очередь, ссылается на Бюффона.

Таким образом, есть возможность проследить определенную преемственность идей, восходящую к речи Бюффона, произнесенной в 1753 году при вступлении последнего в члены Французской Академии, где Бюффон, помимо прочего, утверждал, что «стиль есть ни что иное, как порядок и жизнь, сообщаемые пишущим своей мысли», и самое главное в нем – это план первых идей, «в который должны войти лишь первоосновы суждений и главные идеи» [Цит. по: 2, с. 52]. «Этот план еще не есть стиль, но он его основание: он его поддерживает, он его направляет, он упорядочивает и узаконивает его движение» [Цит. по: 2, с. 52].

Следовательно, можно в какой-то степени согласиться с французским исследователем Жоржем Муненом утверждавшим, что почти все современные гипотезы стиля «исходят от Бюффона», поскольку «у Бюффона есть все, если только дать себе труд в нем разобраться» [Цит. по: 2, с. 58].

Вопрос, по сути, состоит в том, изменилось ли со времен Бюффона теоретическое представление о стиле и что мы можем добавить к его определению, если говорить об актуальном понимании онтологической трактовки стиля. Ответ на этот вопрос тем более необходим, если иметь в виду важную особенность категории стиля, отмеченную А. Компаньоном.

Компаньон акцентировал внимание на том, что категория стиля обладает удивительной способностью постоянно вбирать новые определения, не отбрасывая старых. При этом они не противоречат друг другу прямо, но расширяют границы категории и периодически меняют вектор ее осмысления. Исходя из такого рассмотрения, любые попытки охарактеризовать категорию стиля не являются исчерпывающими, однако постепенно приближают нас к пониманию его природы.

В работе М. М. Гиршмана стиль определяется, в том числе, как «непосредственное выражение авторского присутствия в каждом значимом элементе произведения», «материально воплощенный и творчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность» [1, с. 12]. Помимо следов авторской активности стиль служит формой воплощения индивидуальности: «Стиль проявляет творческую, духовную

индивидуальность в зримых и осязаемых формах словесно-художественной изобразительности и выразительности» [1, с. 11].

Здесь важно отметить тенденцию к пониманию стиля как предельного воплощения индивидуальной личности – тому, что А. Марье называл «излучением»: «Легко заметить, что мы понимаем стиль, так сказать, как излучение: различные конкретные проявления его в словаре в синтаксисе, в ритме, в мелодии. Когда мы изучаем их в тексте, – это все радиальные лучи, стрелы, которые извне, т.е. со стороны текста, все кажутся сходящимися к одной цели: личности. В самом деле, они от нее исходят, а линию полета определяет стрелок» [Цит. по: 2, с.59].

У М. М. Гиршмана: «Художественное слово собирает все эти связи в фокус, в точку пересечения, в «закономерно согласованное единство всех элементов содержательной формы», что и определяется понятием «стиль» [1, с.16].

В широком смысле, предельная индивидуализация стиля превращает его из принципа интеграции в принцип дифференциации, порождает постоянную саморефлексию литературы. Если для традиционализма единство стиля тем или иным образом предполагает единство образца, то для индивидуально-авторского периода за образец берется сам пишущий. Не предшественник, но я сам – не как данность, но как внутреннее решение, как своеволие, если понимать под своеволием нечто, имеющее причиной и основанием самое себя. Это предельное личностное своеволие, тем не менее, не диктат уединенного сознания, но апелляция к какому-то высшему закону, к над-Я.

Этот принцип можно увидеть в хрестоматийно известной строке Б. Л. Пастернака «Нельзя к концу не впасть, как в ересь, в неслыханную простоту»... Почему «нельзя» – откуда безапелляционность? Мы имеем дело с очевидно личным эстетическим решением, однако принятым в свете понимания универсальных законов гармонии: не каким поэтом надлежит быть мне, но каким вообще надлежит быть поэту. «Я», таким образом, становится мерилom для чего-то несоизмеримо большего. М. М. Гиршман отмечает: «Сущность «фактов» и сущность «я» – это, хотя и непременно различающаяся, но в последней глубине своей единая сущность. Стиль воплощает личностный центр

содержания, единосущность отражаемой действительности и человеческой личности, осваивающей мир» [1, с. 14].

Такого рода понимание влечет за собой сближение поэтической теории и поэтической практики – сродни тому, которое имело место в период зрелого европейского Возрождения, когда рефлексия культуры была сосредоточена на форме и содержании идеала и устремлена к попыткам его достичь. В настоящее время нельзя утверждать, что существует некий универсальный критерий стиля.

Однако художественный стиль, понимаемый как стремление к личному идеалу – и есть способ бытия поэта в XX веке. Акт теоретического сознания вовсе необязательно стоит в начале творческого акта, однако у всех «больших поэтов» присутствует деятельное рефлексивное начало, своя внутренняя поэтика со своими внутренними законами. Поэзия выступает не только в двойном обрамлении единичного и всеобщего, но в свете «программных» внутренних установок.

При этом можно лишь отчасти согласиться с А. Компаньоном, утверждающим в «Демоне теории», что «Не годится – и не был реабилитирован – только стиль как норма, предписание или канон» [3, с. 226]. Стиль, как всеобщая норма – явление, конечно, больше историческое, нежели актуальное, однако стиль как закон и предписание для одного себя – это норма мышления художника в XX столетии.

По С. Кьеркегору, как известно, мышление о бытии есть способ бытия мыслящего. Если спроецировать эту мысль на проблему стиля, то мы приходим к выводу о необходимости поэтапного рассмотрения форм авторского сознания, где стиль есть «становление особой формы человеческого бытия, включающего в себя новое качество личностной, духовной активности» [1, с.11] – эта личностная активность и есть, по сути, результат работы сознания.

Мы, разумеется, не можем анализировать сознание как сущность, будучи ограниченными феноменом «непрозрачности сознания». Однако, в случае с изучением художественного стиля это и не нужно: поскольку эксплицитной формой бытия автора является художественное произведение, мы рассматриваем стиль как выразительную форму, понимая, при этом, что наша

интерпретация законов стиля писателя должна быть взаимосвязана с его собственной внутренней поэтикой, стремлением к собственному идеалу, который, при этом, оказывается всеобщим. Попытка интерпретаций такого рода не предполагает окончательной теоретической определенности, однако локализует их в пределах наиболее важных для поэта аспектов, постигаемых через практическое взаимодействие со словом и миром, с другим – то есть, являющимся интерсубъективным, диалогизированным по своей сути.

«Диалогизированное сознание, – отмечает В. И. Тюпа, – предполагает способность «я» мыслить себя во втором лице: как «ты» для окружающих, как «разного для разных... Мысля многочисленные ценностные центры бытия как интерсубъективные точки схождения (но не слияния), такой менталитет ведет к сопричастности как мотивации поведения» [4, с. 25-26]. Для художественного творчества пространством сопричастности, пространством встречи оказывается произведение. И стиль в этом случае – предельно явленная форма бытия автора, его устремленность к читателю, к воспринимающему и интерпретирующему сознанию. Стиль позволяет сказать больше, чем, возможно, одно какое-то произведение.

Так, Вяч. Вс. Иванов в работе о стиле раннего Б. Л. Пастернака, отмечает: «Одной из удивительных черт представляется повторяемость некоторых способов выражения и образов на протяжении всего творчества Пастернака, позволяющая при многочисленных стилистических переменах и демонстративных авторских отказах от предыдущих периодов трактовать все его стихи и прозу как единое целое» [5, с.72]. Далее исследователь рассматривает ряд стихотворений, в которых повторяющееся выражение «опять весна» создает нечто вроде сквозной темы, обусловленной особым стилистическим приемом. Это, прежде всего, стихи «Опять весна в висках стучится» (1910), «Весна, ты – сырость рудника в висках» (1913), подобный оборот в «Опять Шопен не ищет выгод», «Опять весна» (1941), и других текстах, построенных аналогично, с ключевыми словами «снова», «вновь», «сызнава», «опять», «как в прежние времена», «как раньше», «как и ранее», «как всегда», «как встарь», «по-прежнему», «бывало» [5, с.73].

При этом, по мнению ученого, «речь идет не просто о повторении языкового оборота. «Опять» и синонимы этого слова обозначают ту циклическую повторяемость, которую характеризует в очерке «Люди и положения» сам Пастернак. Они охватывают эмоции впечатления, которые поэт испытывает многократно в разное время, но сходным образом. Это отчасти сопоставимо с впечатлениями, которые так подробно описывает Пруст в романе «В поисках утраченного времени». Известно, что Пастернак высоко ценил эту книгу и утверждал, что хочет понять, каким образом Пруст нашел утраченное время.

Позволим себе отметить, что если говорить о раннем Пастернаке, то речь идет не только о повторяемости, но и об обязательности временной отметки: чтобы не происходило в стихах Пастернака, первое, что мы узнаем – когда это происходит. Это осуществление не просто во времени, но в мгновении, в молнии импрессии.

Так, в «Начальной поре» указание на момент времени является едва ли не самой часто повторяющейся для каждого стихотворения чертой: «Сегодня мы исполним грусть его», «Все наденут сегодня пальто», «Сегодня с первым светом встанут» – или – с дополнительными уточнениями: «В девять, по левой, как выйти со Страстного, на сырых фасадах – ни единой вывески». Этот прием используется и позднее, скажем, в стихотворении «Марбург»: «Я сделал сейчас предложенье». Эти «вертикальные» парадигматические связи между стихами служат выражению общего стилистического замысла – нанизыванию «мгновений», субъективных впечатлений, которые, будучи соположенными, служат ключом для понимания их объективного озаряющего смысла,

В ранние годы Пастернак задавался вопросами, которые определили потом направление развития его стиля и его самого как художника. В частности, он отмечал: «Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы научаемся видеть не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству» [Цит. по: 6, с. 255]. Для объяснения этой формулы в своих записях студенческих лет поэт употреблял слово «апейрон». Оно служило для обозначения некоторой нулевой субъективности,

первого «я», не имеющей качеств и свойств, хранителя определенного рода материала сознания.

Как художник XX века, Пастернак осознанно имеет дело не только со вторым, но и с первым «я», у которого нет начала, понимая субъективность в духе Платона и Э. Гуссерля как эйдос, который связан с индивидуальным «я» неуловимой сознательностью в ее конкретной форме, но связан не причинно-следственными и вообще не логическими, а субъектными отношениями изначальной сопричастности и общения (на языке русской религиозной философии рубежа веков – софийности на языке философии – intersубъектности).

По мнению С. Н. Бройтмана, «речь идет не просто о первичности реальной формы существования человека, софия, как и «сестра моя, жизнь», по своей природе межличностна, соборна, intersубъектна и является не только внутри, но и вне «я» чем-то большим, чем оно само» [7, с.54]. Если понимать творчество, вслед за М. Мамардашвили, как «чувство собственного существования, то можно сделать вывод о том, что стиль, рассматриваемый как способ бытия, может служить ключом не только к раскрытию художественных особенностей поэзии отдельного автора, но как пониманию ситуации творчества как самораскрытия человеческого «я» в качестве мирообразующего субъекта. Из личной поэтики и личной «программы» поэта при таком толковании «прорастают» формулировки универсальных поэтических законов.

Цитированная литература

1. Гиршман М. М. Стиль как литературоведческая категория / М. М. Гиршман. – Донецк, 1984
2. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев, 1994.
3. Компаньон А. Демон теории / А. Компаньон – М., 2001.
4. Тюпа В. И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике / В. И. Тюпа – М., 2010.
5. Вяч. Вс. Иванов .К самым ранним стихам (Первые опыты) / Вяч. Вс. Иванов // Лингвистика. Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова, М., 1999

6. Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь» / С. Н. Бройтман. – М., 2007.
7. Ханн А. Поэтика и философия: Борис Пастернак и Густав Шпет / А. Ханн // *Studia Slavica Hungarica*. – 1997. – Vol. 42. – P. 301-316.

Анотація

У статті розглядається визначення стилю як «способу буття», історія цього визначення, можливості трактування художнього стилю в термінах онтології. Розуміння стилю як способу буття розширює можливості аналізу і інтерпретації художніх творів, дозволяє побачити динаміку уявлень про творчої індивідуальності митця і його взаєминах зі словом на сучасному етапі розвитку красного письменства.

Annotation

The article deals with the definition of the style as a "way of being", the story of this definition, the possible interpretations of the artistic style in terms of ontology. Understanding of the style as a way of being enhances the analysis and interpretation of works of art allows us to see the dynamics of understanding of the creative personality of the artist and his relationship with the word at the current stage of development of fine literature.

Стаття надійшла до редакції 13.12.2012
Статья поступила в редакцию 13.12.2012

УДК 82.09

Пугаченко А. В.

РОЗУМІННЯ У МЕЖАХ ГУМАНІСТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ

«Природі людського розуму, – писав В. В. Розанов у своїй фундаментальній праці “Про розуміння” (1886), – абсолютно стороннє прагнення здобувати знання, у ньому лежить лише прагнення зрозуміти те, що вже дано йому як знання» [1, с.46]. «...Розуміння, – стверджував К. О. Поппер, – ґрунтується на нашій спільній людській природі (“людяності”)...» [2, с. 361]. Не випадково тому В. Дільтей вважав розуміння специфічним методом «наук про дух», які також називають *studia humanitatis* або «науки про людяність» [3, с.355; 4, с. 7]. Загальноприйнятою є думка, що вони виникли з гуманізму [див., напр.: 5, с. 51], тому для їхнього самоусвідомлення, на думку Г. Г. Гадамера, велике значення має гуманістична традиція, саме вона, а не сучасні методичні ідеї, робить гуманітарні науки науками. Останні, у свою чергу, неодноразово поставали справжніми захисниками гуманності і гуманізму, зокрема в епоху німецького класицизму [6]. На хвилі гуманістично спрямованої німецької класичної філософії і сформувався та герменевтика, яку К.-О. фон Аппель назвав «гуманістичною» [5, с. 117]. Розквіт герменевтики у ХІХ ст., пов’язаний з іменами В. Дільтея, Ф. Шлейєрмахера, Ф. Аста супроводжувався актуалізацією у філософській думці гуманістичних ідей Відродження. Наприклад, у В. Дільтея знаходимо такий гімн величі людини-творця: «Будь-який справжній художній твір має нескінченний зміст, оскільки орієнтує свій предмет на весь універсум, присутній у душі художника» [7, с.483].

Тим не менш, саме поняття гуманістичної герменевтики знаходимо тільки у К.-О. фон Аппеля, причому філософ не дає його визначення. Необхідністю зробити це і обумовлені новизна та актуальність даної статті.

К.-О. фон Аппель пов’язує герменевтичний процес розуміння з гуманізацією: «...Переконанням гуманізму – у першу чергу, педагогічно впливового – починаючи з італійського Ренесансу

(якщо не з елліністичної Стої), через Гумбольдта і до Дільтея, було те, що через посередництво розуміння усього людського – тобто у дусі герменевтичного кола, шляхом розширення передбачуваної при “розумінні” “humanitas”, здійснюється естетично і морально релевантний, нормативний процес освіти» [5, с. 288]. Оскільки розуміння передбачає розширення humanitas, то слід розкрити смисл цієї категорії. Як видно із контексту цитати, humanitas включає у себе і моральний, і естетичний моменти, охоплює «коло знання», eruditio, і «настанови в добрих мистецтвах» [8, с. 196]. Давні римляни включали у humanitas «життєву витонченість, поведінку людини, яка тямить у задоволенні і забавах і “віддається їм, тому що упевнена у глибокій солідарності партнера”» [6]. О.Ф. Лосєв вважає, що слово humanitas визначає людську гідність і потяг до знань [9, с. 12]. Гуманність і гуманізм, мають, таким чином, спільне коріння – humanitas, з тією різницею, що гуманізм, який претендує на універсалізм, вбирає у себе й естетичний бік цієї категорії, гуманність – лише етичний. Серед наведених визначень необхідно виділити одне поняття, без якого розуміння неможливе – це *солідарність*, тобто приналежність і активна включеність усіх учасників герменевтичного процесу до певного спільного смислового поля, яким у Давньому Римі була humanitas, потім у Європі розуміння здійснювалося у межах гуманістично-християнської традиції [див., напр.: 10, с. 307], а з розкладом європейської християнської спільноти і появою індивідуалізму, який «зробив і індивіда нерозгадуваною останньою таємницею» [10, с. 259] ці функції бере на себе гуманізм. З цього часу, коли герменевтику починає більше цікавити індивід, а не Бог, вона починає бачити своє призначення в уникненні псевдорозуміння [10, с. 259]. Разом з тим розуміння у межах гуманістичної герменевтики уже не може ґрунтуватися на деякій спільній людській природі, людяності, оскільки метафізичний за своєю суттю гуманізм врешті-решт саму ідею спільності людської природи піддав сумніву (згадаємо слова Івана Карамазова про те, що «такого закона природи: чтобы человек любил человечество – не существует вовсе...» [11, с. 46]). Однак гуманісти епохи Відродження все ж таки вірили, що людяність є апріорною властивістю людини, але вбачали у ній таку любов до людини як самодостатньої величини, що не залежить ні від чого надприродного [9, с. 11]. Тому

пропонуємо відрізнити людяність у контексті фундаментальної онтології і як християнську добродетель від гуманності, як їхнього секуляризованого аналогу. Розуміння у межах гуманістичної парадигми може ґрунтуватися на гуманності і гуманізмі, які не властиві людині від природи, а є надбанням культурної традиції. Мірою нашої залученості до гуманістичної традиції і обумовлене розуміння у її межах. Однак гуманізмом не обмежені можливості мислення. Саме тому необхідно відмежовувати гуманістичну герменевтику від тієї, що заснована на фундаментальній онтології, оскільки вони принципово розходяться у трактуванні проблеми розуміння.

Гуманістична герменевтика ХІХ ст. типологічно відрізняється від заснованої на фундаментальній онтології герменевтики ХХ ст. (найзначнішими представниками якої є М. Гайдеггер, Г. Г. Гадамер, Фр.-В. фон Херрманн), що залежить від типу мислення, всередині якого вони конститууються, – апелюючого (фундаментальна герменевтика) чи уявляючого (гуманістична герменевтика). Мислення, що уявляє, наперед визначене поняттями, воно розділяє і опредмечує світ, оскільки лише у такому вигляді (співмірному людському суб'єктові) він може стати предметом уявлення. Необхідною умовою розуміння у межах мислення, що уявляє, є наявність суб'єкт-об'єктної схеми і предмета розуміння, тоді як фундаментальна герменевтика “не є якоюсь методологією наук про дух” [5], і розуміння у її межах обумовлене іншими критеріями. Гуманістичну герменевтику можна розглядати як теорію, метод і практику інтерпретації, а розуміння у її межах визначити як метод гуманітарних наук, “акт” суб'єктивності, або як наслідок інтерсуб'єктивної взаємодії. Конститутивним моментом гуманістичної герменевтики є людина, а не мова, вона виходить із людського суб'єкта і цікавиться смислом лише крізь призму особистості автора, а не “суттю справи”, як її розумів Г. Г. Гадамер, вона порівнює насамперед індивідуальності авторів на основі поетичних творів, а не самі твори. Так, Ф. Шлейермахер найбільш яскраво сформулював основний тезис гуманістичної герменевтики – розуміти автора краще, ніж він сам себе розумів: «Задачу можна сформулювати і так: “розуміти мовлення спочатку нарівні з автором, а потім і перевищити його”» [12, с. 64], що досягається за допомогою інтуїтивного методу, коли герменевтик «ніби

перетворюється» на того, чю мову він тлумачить і намагається споглядати його індивідуальність безпосередньо. Цей метод доповнює порівняльний, за якого індивідуальність одного автора порівнюється з іншими індивідуальностями [13, с. 26-27].

Серед тих, хто досліджував проблему розуміння у межах гуманістичної герменевтики слід назвати В. В. Розанова. Концепція В. В. Розанова – глибоко гуманістична, сповнена непохитної віри у можливості людського розуму і прогрес науки. Зокрема розум виявляється для В. В. Розанова конститутивним моментом розуміння: «...Розуміння не лише утворене розумом; але у розумі полягає і та причина, яка викликала прагнення утворити його» [1, с.18]. Розум, на думку філософа, володіє людиною, а не вона ним [1, с. 22], розум і є справжнім суб'єктом розуміння. У дусі гуманістичної герменевтики В.В. Розанов не мислить розуміння без предмета розуміння – наглядного свідoctва того, що об'єкт розуміння дійсно існує [1, с. 30, 32].

Його розуміння істинного – це апофеоз ренесансного антропоцентризму. В. В. Розанов зазначає, що, «істинне» не можна визначати як таке, що «відповідає дійсному». Істинно усвідомлюване обширніше за істинно існуюче, і світ, що міститься у розумі людини, ширший за світ, що лежить поза ним [1, с.10]. Важко уявити собі більший гімн суб'єктивованій свідомості людини, оскільки В. В. Розанов не просто стверджує можливість оволодіння істиною, що взагалі характерно для метафізичного світосприйняття, але вважає істину окремої особистості пріоритетною стосовно об'єктивної істини. Однак подібну думку, у якості необхідного обґрунтування наук про дух, за шість років до публікації праці В. В. Розанова висловив В. Дільтей: «Адже з цієї точки зору (теоретико-пізнавальної, яка є, на думку вченого, єдино можливою і для всіх інших наук – А. П.) наш образ природи в цілому виявляється простою тінню, яку відкидає прихована від нас дійсність, тоді як реальністю як вона є ми володіємо, навпаки, лише в даних внутрішнього досвіду і у фактах свідомості. Аналіз цих фактів – осередок наук про дух...» [14, с. 110]. Таким чином, надаючи пріоритет реальності нашої свідомості перед так званою об'єктивною реальністю, яка від нас все одно прихована, науки про дух не затемнюють, на відміну від усіх інших наук, Істини, а відповідно з можливостями людського розуму досліджують лише

ту сферу, яка йому доступна – внутрішній досвід і факти свідомості.

Гуманістична герменевтика зберігає свою актуальність і у ХХ столітті. Відомо, що Ф. Шлейєрмахер розрізняв граматичне і психологічне тлумачення. Від першого походить метод інтерпретації тексту у формалізмі, структуралізмі, семіотиці (літературознавча граматика*); Персоналізм М. М. Бахтіна продовжує традицію психологічного тлумачення. Для М. М. Бахтіна розуміння постає як результат діалогу, а у теорії літератури воно завжди історично обумовлене і персоніфіковане [15, с.384-385, 386].

Гуманістична герменевтика зберігає свою актуальність і зараз, на межі ХХ – ХХІ ст. І в цьому знову, як і в епоху німецького класицизму, проявляється першість гуманітарних наук у розповсюдженні гуманістичних ідей. З бумом персоналізму в гуманітарній сфері пов'язана, на нашу думку, поява і утвердження у всіх сферах пізнання такого методу, як синергетика, що орієнтована на нову людську якість науки і на діалог людини зі світом, не на монологічне оволодіння природою, ідеал ще ХІХ ст., а на рівноправні, орієнтовані на розуміння стосунки з нею. Таким чином, гуманізм на межі ХХ – ХХІ ст. виходить далеко за рамки антропології. Тріумф синергетики лише підтверджує той факт, що у наш час функції спільного для всієї новоєвропейської культури і науки смислового поля успішно виконує гуманізм.

Цитована література

1. Розанов В. В. О понимании / В. В. Розанов. – СПб., 1994.
2. Основы философии науки: [учеб. пособие для аспирантов] / Кохановский В. П., Лешкевич Т. Г., Матяш Т. П., Фатхи Т. Б. – Ростов н/Д., 2004.
3. Философский энциклопедический словарь. – М., 2009.
4. Хлодовский Р. Начало Возрождения: две повести молодого Боккаччо // Боккаччо Дж. Амето. Фьяметта / Дж. Боккаччо. – М., 1972.

* Терміни «літературознавча граматика» і «персоналізм» запозичені з монографії А.В. Домащенко «Об интерпретации и толковании».

5. Аппель К.-О. Трансформация философии / К.-О. Аппель. – М., 2001.
6. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики [Электронный ресурс] / Г.-Г. Гадамер. – М., 1988. – Режим доступа: <http://www.elenakosilova.narod.ru/studia2/gadamer2.htm>
7. Дильтей В. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 4: Герменевтика и теория литературы. – М., 2001.
8. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // М. Хайдеггер. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М., 1993.
9. А. Ф. Лосев. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / сост. А. А. Тахо-Годи. – М., 1998.
10. Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М., 1991.
11. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы: Роман в 4-х частях с эпилогом / Ф. М. Достоевский. – М., 1985.
12. Шлейермахер Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер. – СПб., 2004.
13. А. Л. Вольский. Ф. Шлейермахер и его герменевтическая теория // Ф. Шлейермахер. Герменевтика / Ф. Шлейермахер. – СПб.: Европейский Дом, 2004.
14. Дильтей В. Введение в науки о духе. Опыт построения основ для изучения общества и истории / В. Дильтей // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
15. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества – Изд. 2-е. – М., 1986.

Аннотация

В статье доказывается необходимость разделения гуманистической и фундаментальной герменевтик в связи с разными типами мышления, лежащими в их основании. Проблема понимания рассматривается в пределах гуманистической герменевтики.

Summary

The article argues for the separation of humanistic and fundamental hermeneutic in connection with different types of thinking, lying in its basis. The problem of understanding is considered within the humanistic hermeneutic.

Стаття надійшла до редакції 14.11.2012
Статья поступила в редакцию 14.11.2012

УДК 82.09

Панчехина М. Н.

ПРОБЛЕМА «МНОГОМЕРНОСТИ» ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

Статья посвящена функционированию термина «измерение» в теории литературы. Являясь методологической проблемой, разработка дефиниции апеллирует к основным категориям поэтики: жанр и стиль. Цель статьи состоит в том, чтобы уточнить проблему «многомерности» художественного слова в контексте жанрово-стилевой определённости.

1. Термин. Термин «измерение» появился в литературоведении из естественнонаучного аппарата и до сих пор употребляется преимущественно в метафорическом значении. Для того, чтобы уяснить содержание данного термина в гуманитарной науке – в частности, литературоведении – обратимся к первоначальному толкованию.

Получив широкое распространение в связи целым рядом фундаментальных открытий (время как четвёртое измерение пространства, идея многомерности Вселенной, теория относительности Эйнштейна), в физике термин первоначально определялся как «экспериментальное определение значения измеряемой величины с применением средств измерений» [1]. Вне зависимости от итога эксперимента учёные подчёркивают важнейшую особенность измерения – это «принципиальная невозможность получения результатов, в точности равных истинному значению измеряемой величины» [1]. Данное свойство затрагивает гносеологический аспект физической операции, так как является «следствием невозможности абсолютного познания мира» [1], а сам сложный процесс познания изучаемого объекта позволяет говорить о философской семантике рассматриваемого явления.

В этой логике закономерно, что наиболее близким к собственно физическому пониманию измерения оказывается философия: здесь измерение – это «познавательная процедура, осуществляемая на эмпирическом уровне научного исследования и включающая определение характеристик (веса, длины, координат, скорости и пр.) материальных объектов с помощью соответствующих

измерительных приборов» [2, с. 202]. Как видим, приводимое определение апеллирует к методологии науки и стремится дать едва ли не универсальную дефиницию, применимую и к естественнонаучному, и к гуманитарному знанию. Однако для того, чтобы попытаться осмыслить функционирование термина в такой специфической науке, как литературоведение, где исследователь сталкивается с анализом словесно-художественного произведения, необходимо внести некоторые уточнения.

Сам термин «измерение» в теоретико-литературном аппарате едва ли может использоваться в прямом значении хотя бы потому, что весьма затруднительно представить тот материальный измерительный прибор, который позволит адекватно и разносторонне исследовать художественный текст. (Ср. с тезисом Д. С. Лихачёва: «Искусство не основывается на измерении, – оно < > в основе своей «неточно»» [3, с. 60]).

Между тем, освоение термина гуманитаристикой поставило в науке важнейший вопрос – самоидентификации *человека как духовного существа*. Так, в книге М. Эпштейна «Знак пробела: О будущем гуманитарных наук» высказывается следующая гипотеза: «Возможно, что и человеческие существа – это многомерные потоки сигналов, проходящие через трёхмерное пространство и воспринимающие свою принадлежность как «духовность» или «душевность»» [4, с. 140].

Последующее введение термина в широкий литературоведческий обиход лишь усугубило проблему дефиниции: до сих пор его семантическое наполнение весьма условно. На наш взгляд, в литературоведческом дискурсе возможно утверждать существование двух типов измерения по отношению к исследуемому объекту – внешнего и внутреннего.

Внешнее измерение – это система литературных произведений, соотносимых между собой по конкретному признаку или признакам. В этом случае типологический критерий берётся за основу для обозначения группы произведений: например, соотношение S/O при классификации категории литературного рода. Здесь мерилom является признак, позволяющий классифицировать изучаемые тексты и объединять их внутри одной теоретической категории.

Внутреннее измерение апеллирует к специфике литературы как искусства – к слову, которое функционирует во внутреннем мире художественного произведения с его конкретными пространственно-временными координатами. По сути, это и есть система пространственно-временных координат, реализующихся через словесно-образную сферу.

Различение внешнего и внутреннего типов измерения по отношению к исследуемому художественному произведению для нас является критерием, позволяющим заметить, что в специализированных источниках термин едва ли не всегда используется в том значении, которое мы предполагаем под внутренним измерением. Приведём лишь наиболее иллюстративные примеры.

Методологическую ценность представляет классическая работа Романа Ингардена «Двумерность структуры литературного произведения». Остановимся на её основных положениях подробнее.

По поводу самого термина Ингарден делает следующие важные уточнения: «Это отнюдь не метафора, перенесённая из геометрии или архитектуры в область литературных исследований. «Измерение» и «построение» в геометрическом или архитектурном плане – это всего лишь частный случай гораздо более общих понятий. В литературном произведении мы имеем дело ещё с одним частным случаем» [5, с. 22].

Из контекста исследования Ингардена следует, что структурность связывается не столько с пониманием измерения как абстрактной широконаучной категории, сколько с его проявлением внутри литературного произведения – вертикальном и горизонтальном.

Горизонтальное измерение – это *последовательность* «сменяющих друг друга фаз» [5, с. 23] («многофазовость»): слов, предложений и т.д. По-видимому, данный тип измерения определяется Ингарденом в соответствии с физиологическими особенностями зрения в процессе чтения: ведь читая любой текст, «мы движемся < > от его начала к заключительной фазе, слово за словом, строка за строкой следуем ко все новым его частям» [5, с. 22], вплоть до финального предложения. Тогда скорость «сменяющих друг друга фаз» будет зависеть от скорости

перемещения и хотя бы первичного восприятия человеческим глазом текста в пределах страницы: как правило, этот процесс осуществляется слева направо, по горизонтали.

Вертикальное измерение – это «*многослойность*» «совместно выступающих разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоёв»)» [5, с. 23]. Вероятно, они апеллируют к строению слова: 1) звучание слова («слой языковых звучаний»), 2) его значение («смысловой слой»), 3) изображённый словом мир («предметный слой»), 4) вид, «в котором зримо предстаёт нам соответствующий предмет изображения» («картина») [5]. Эти «слои» у Ингардена напоминают некоторую схематическую систему читательскую восприятия: от слова – до зримого представления порождаемых им коннотаций.

На наш взгляд, принципиально важно, что, несмотря на «*многофазовость*» и «*многослойность*», структура литературного произведения для Ингардена остаётся *двумерной*, то есть состоящей из двух измерений.

Действительно, многим учёным языковая деятельность (в том числе – и художественная сфера) напоминает построение двумерного графика. Однако синтагматические и парадигматические отношения, равно как и подобные им, несмотря на символичность задаваемого вектора – горизонтального и даже вертикального, не затрагивают в полной мере специфики литературы как *словесно-образного искусства*, где происходит «преображение слова, превращение его из обычного в поэтическое» [6, с. 111].

Здесь уместно привести следующие рассуждения философа и математика П. А. Флоренского: «Что же, геометрически говоря, значит изобразить некоторую реальность? Это значит привести точки воспринимаемого пространства в соответствие с точками некоторого другого пространства, в данном случае – плоскости. Но действительность по меньшей мере трёхмерна, – даже если забыть о четвёртом измерении, времени, без которого нет искусства, – плоскость только двумерна» [7, с. 82].

Далее Флоренский акцентирует внимание на доказательстве научного факта: четырёхмерный или трёхмерный образ возможно отобразить на двумерном протяжении. На наш взгляд, математически точный вывод о том, что изобразить трёхмерную и

четырёхмерную действительность на плоскости можно, следует применить для интерпретации поэтики художественного произведения. Ведь изображаемый мир имеет какие-либо формы, цвета, звуки, – словом, все те характеристики, которые позволяют говорить о нём как не плоском, двумерном, а как об объёмном.

Теоретическую конкретизацию термин «измерение» получает при исследовании важнейших и универсальных *групп* произведений, – литературных жанров.

2. «Измерение» и жанр. *Жанр* и «измерение» взаимодействуют между собой хотя бы потому, что жанр дифференцирует литературные произведения в соответствии с набором определённых признаков (наиболее показательным в этом смысле есть канон) и позволяет соотнести их с категорией литературного рода.

В данном контексте под жанром подразумевается особый тип художественного целого, который двояко ориентирован в действительности.

Во-первых, на воспринимающих и на определённые условия исполнения и восприятия. В этом направлении произведение буквально входит в жизнь, а художественное слово становится фактом, исторически совершающимся в окружающей среде. Оно приобретает черты «звукового длящегося тела» [8], существующего между людьми. Данные характеристики подразумевают определённое реагирование со стороны воспринимающей аудитории, взаимодействие автора и читателя (слушателя, зрителя и т.д.).

Во-вторых, «произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием» [8, с. 308]. Внутренняя, тематическая определённость жанров связана с тем, что каждый жанр способен овладеть сугубо отдельными аспектами действительности, ему принадлежат «определённые принципы отбора, определённые формы видения и понимания» [8, с. 308].

Данная двоякая ориентация жанра апеллирует к третьему аспекту – обширной проблеме художественного завершения. По Медведеву (Бахтину), жанр в теоретическом аспекте может быть рассмотрен как тип тематического завершения словесного целого, что противопоставляется композиционной законченности произведения, его окончанию. В свою очередь, завершение

художественного целого определяет распадение отдельных произведений на конкретные жанры и касается установки автора на предметно-тематическую завершенность изображаемого в слове и словом.

Три выделяемых аспекта жанровой структуры взаимосвязаны в произведении и позволяют автору «Формального метода в литературоведении» обозначать сам жанр как «трёхмерное конструктивное целое». При этом характерным выглядит противопоставление данного «объёмного» определения «плоскостному»: «Проблема трёхмерного конструктивного целого всё время подменялась ими (формалистами) плоскостной проблемой композиции как размещения словесных масс и словесных тем, а то и просто заумных словесных масс. На такой почве проблема жанра и жанрового завершения не могла быть, конечно, продуктивно поставлена и разрешена» [8, с. 307].

Итак, жанр – это словесно-художественный тип литературного произведения, который представляет собой трёхмерное конструктивное целое (двойкая ориентация жанра по отношению к действительности и завершение).

Рассмотрение жанра как трёхмерной структуры получило продолжение и конкретизировалось вплоть до анализа некоторых аспектов художественного слова литературного произведения внутри отдельных жанров. Так, М. М. Бахтин в собственной методологии романа развёртывает понятие «стилистической (прозаической) трёхмерности»* слова. Перед тем, как перейти к рассмотрению данной бахтинской концепции, обозначим те характеристики, которые позволяют установить связь между жанром и стилем, то есть соотнести жанр как конструктивное трёхмерное целое и стилистическую трёхмерность художественного слова.

Под стилем (от лат. *stilus* – грифель для письма, способ письма) понимается «форма единственности художественного явления

* Термин «стилистическая трёхмерность» нуждается в уточнениях. В данной статье он используется в значении «стилевая трёхмерность»: то есть отталкиваясь не от широко понимаемой стилистики, а от стиля как категории поэтики.

(произведения или его части, писательского творчества, литературного направления)» [6, с. 95].

В таком научном контексте важно раскрыть значение бахтинского утверждения из работы «Проблема речевых жанров»: «Где стиль, там жанр» [9, с. 244]. Учёный подчёркивает, что любой стиль связан с речевыми жанрами как с типическими формами высказываний. Эта связь прослеживается, если учитывать, что всякое высказывание порождается конкретным человеком (говорящим/пишущим), то есть оно *индивидуально*. Наиболее адекватной формой выражения индивидуально-стилевого аспекта субъекта речи М.М.Бахтин называет жанры художественной литературы, так как здесь стиль «прямо входит в само здание высказывания, является одной из ведущих целей его» [9, с. 241].

Прослеживая связь между жанром как «трёхмерным конструктивным целым» и стилем, обратимся к понятию «стилистической трёхмерности», которое проявляет себя через важнейший компонент произведения – художественное слово.

3. «Измерение» и стиль. Термин «стилистическая трёхмерность», по-видимому, впервые появляется в исследовании М. М. Бахтина «Эпос и роман». В работе «Слово в романе» данный термин несколько видоизменяется до «прозаической трёхмерности». В двух случаях он используется применительно к эпическим жанрам в большой прозаической форме. Попытаемся конкретизировать тот спецификум, который позволяет утверждать «стилистическую трёхмерность» как *особую речевую структуру* внутри обозначенных жанров и формы.

«Протяжённость» прозаической речи как бы растягивает строчки на всю ширину страницы, охватывает очевидно большее пространство, чем стихотворный текст; проза – это художественная горизонталь, задающая вектор повествовательного развития.

Она образуется, вероятно, в связи с теми речевыми силами, которые М. М. Бахтин называет «центробежными»: если логика наших размышлений верна, то эти силы децентрализуют речевую сердцевину вплоть до развёртывания её как прозаической горизонтальной оси. И тогда «центр тяжести» действительно переносится на «изображаемую словом и в слове действительность в ее объективной < > многоплановости» [10, с. 190].

Итак, прозаические жанры и слово внутри них являются по своей сути *изобразительными*; они апеллируют к предметности изображаемого мира посредством процесса рассказывания, который развёртывается во внутреннем мире художественного произведения и «реальном» мире в процессе чтения. Проза способствует восприятию текста литературного произведения как словесной картины, которая формируется в ходе повествования и приобретает в итоге пространственно-временной континуум. Соответственно, в таком контексте эпикю следует обозначить как «*поэзию изобразительности*» [6].

Данная особенность, по-видимому, была критерием для бахтинской дифференциации типов прозаического слова, образующих специфическую «трёхмерность»: изображающее (прямое авторское слово); изображённое (объектное слово героя); двуголосое (слово с двойной интенцией – собственно писательской и «чужой»).

Важно, что у М. М. Бахтина каждый тип прозаического слова (одно из словесно-речевых измерений трёхмерной жанровой структуры) соотносится с понятием «плоскости». Так, анализируя едва ли не самый сложный жанр, М.М.Бахтин подчёркивает: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей» [11, с. 415].

Роман в данном контексте возникает потому, что его речевое целое формируется под преобладающим влиянием двуголосого слова, взаимообращающего точки зрения («говорения») автора и героя. Появление жанра стало возможным тогда, когда язык художественного произведения смог изобразить не только субъекта и объекта речи, но и пересечение их языковых сфер.

Исторически этот тип возникает достаточно поздно и осмысливается скорее как становящийся, чем завершённый жанр: изображающее, изображённое и двуголосое слово апеллируют к «незавершённой современности» (М. М. Бахтин).

Здесь, на наш взгляд, в методологии исследователя намечается очевидная корреляция между представлением о жанре как о трёхмерном конструктивном целом и речевой структурой внутри него, которая апеллирует к трём типам художественного прозаического слова и обозначается как «стилистическая (прозаическая) трёхмерность».

Во-первых, ориентация конструктивного трёхмерного целого на условия восприятия и исполнения («говорения») в нашем понимании актуализирует смысловую направленность двуголосого слова, функционирование которого подразумевает встречу читателя (слушателя) как минимум с двумя речевыми манерами – автора и героя.

Во-вторых, жанровый охват сугубо определённых форм видения и понимания действительности может ориентировать воспринимающего субъекта на занятие определённой читательской позиции, основанной на приятии/неприятии/игнорировании точки зрения автора и героя, слова изображающего и изображённого. Эта позиция, вероятно, может и отсутствовать у читателя, однако её возникновение провоцируется неоднородностью и стилевой многоплановостью речевых манер внутри конкретного жанра.

В-третьих, проблема художественного завершения жанра затрагивает все типы прозаического слова, ведь слово литературного произведения актуализирует собственные значения и смыслы всякий раз в процессе его прочтения и восприятия. Очевидно и другое: существуют жанры, историческое формирование которых не окончено; они не имеют канона и не обладают затвердевшей формой. Такие жанры ориентированы прежде всего на изображение «неготовой действительности». Ярчайший пример в этой области – роман как незавершённый тип литературного произведения.

4. «Четвёртое измерение». В работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» касательно дефиниции интересующего нас явления содержатся следующие уточнения: «Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда – в литературоведение – почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (*время как четвёртое измерение пространства*)» [12, с. 234-235].

Известное бахтинское определение формирует представление о словесно-художественном произведении (в частности, романе) как о многомерном, имеющем как минимум *четыре* измерения.

Данная идея является, очевидно, естественным продолжением общенаучного осмысления доказанной в физике идеи многомерности Вселенной: так, М. М. Бахтин предваряет

использование термина «хронотоп» ссылкой на лекцию физиолога А. А. Ухтомского, который, в свою очередь, вероятнее всего, заимствовал его из физического научного аппарата.

На наш взгляд, категория «времяпространство», вводимая применительно к произведению литературы, предполагает особые характеристики художественного слова, которое стремится реализовать себя не только с позиции трёх измерений рода, жанра и стиля, но и с позиции четвёртого измерения. Последнее приобретает в отдельных гуманитарных науках особое осмысление, отличающееся от естественнонаучного знания; напомним приводимый выше комментарий М. М. Бахтина о переносе термина из физики в литературоведение: *почти как метафору (почти, но не совсем)*.

В литературоведческом аппарате четвёртое измерение точнее было бы охарактеризовать не столько как время, сколько как потенциальную возможность литературного произведения определённым образом создавать и воссоздавать время в пространстве при помощи словесно-образного материала (эта характеристика, как представляется, является тем компромиссом, который хотел найти М. М. Бахтин при заимствовании термина из физики). Четвёртое измерение может осмысляться как темпоральность (от лат. *tempora* – временные особенности) – это протяжённость слова во времени, позволяющая раскрывать «современные» значения с точки зрения временных смыслов.

Актуализация темпоральности ярко заявила о себе в XX – XXI веках в контексте известных физических открытий и их всестороннего осмысления в науке и искусстве, в связи с чем становится возможным интерпретировать современную модель времени как подчёркнуто нелинейную. Симптоматично, что теоретики постмодернизма призывают превратить историю человечества в антитезу памяти, пользуясь некой новой формой времени (М. Фуко).

Почему же четвёртое измерение (темпоральность) наиболее наглядно проявляет себя именно в «трёхмерном» жанре романа? Это связано со специфической жанровой организацией романа и его уникальной зоной построения образа: «Как бы он ни был далёк от нас во времени, – пишет М. М. Бахтин, – он связан с нашим неготовым настоящим непрерывными временными переходами, он

получает отношение к нашей неготовности, к нашему настоящему, а наше настоящее идёт в незавершённое будущее» [13, с. 473].

Таким образом, исходя из трёхмерности романа как жанра и стилистической трёхмерности в нём, мы попытались рассмотреть проблему четвёртого измерения как принципиально темпорального, вовлекающего автора-произведение-читателя в ценностно-временные отношения. Для четвёртого измерения как умопостигаемой величины характерна имплицитно присутствующая постановка вопроса о структуре мироустройства, его онтологической координате. Отталкиваясь от жанровой и стилистической трёхмерности, оно обретает темпоральное осмысление реальности, онтологическое и аксиологическое представление о мире и семантическую глубину. Само же измерение является, по-видимому, критерием художественности. Измерение как критерий художественности отражает процесс развёртывания слова и его значений во времени и пространстве, делая слово соразмерным идее литературного произведения.

Цитированная литература

1. Земельман М. А. Измерение [Электронный ресурс] // Физическая энциклопедия: [в 5 т.] / Гл. ред. А. М. Прохоров, редкол.: Д. М. Алексеев [и др.]. – М., 1988 – 1998. Режим доступа: http://www.femto.com.ua/articles/part_1/1279.html
2. Никитин Е. П. Измерение // Философский энциклопедический словарь / [под ред. И. Т. Фролова]. – 7-е изд., перераб. и доп. – М., 2001. – С.202.
3. Лихачёв Д. С. О «неточности» искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях / Д. С. Лихачёв. Очерки по философии художественного творчества. – СПб., 1999. – С.59-73.
4. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М., 2004.
5. Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения / Р. Ингарден. Исследования по эстетике. – М., 1962. – С.21-40.
6. Кораблёв А. А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности / А. А. Кораблёв. – Донецк, 2001.

7. Флоренский П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский. Соч. в 2 т. – Т.2. У водоразделов мысли. – М., 1990. – С.43-106.
8. Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка / М. М. Бахтин. – М., 2000.
9. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / М.М.Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С.237-280.
10. Гиршман М. М. Проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М., 2008. – С.188-191.
11. Бахтин М. М. Из предыстории романного слова / М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С.408 – 446.
12. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С.234-407.
13. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С.447- 483.

Анотація

У статті досліджується проблема багатовимірності художнього слова у зв'язку із основними категоріями поетики – жанром та стилем. Стосовно до літературного твору «вимір» визначається як один з критеріїв художності.

Summary

The article is dedicated to the problem of multiple dimensions of the language of fiction in terms of genre and style as the basic categories of poetics. The «dimension» of the work of fiction is viewed as one of the criterion of literary merit.

*Стаття надійшла до редакції 14.11.2012
Статья поступила в редакцию 14.11.2012*

УДК 82.09

Чернышева О. А.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНФЛИКТ: ДИАЛОГ ПИСАТЕЛЯ С ЖИЗНЬЮ

В литературоведении сложилось представление о художественном конфликте как о жизненном противоречии, противоборстве «характеров идей, настроений в художественном произведении» [1, т. 3, стлб. 716]. «Конфликт заключается в противостоянии персонажей» [2, с. 316], – столкновении «позиций, в котором возможно разрешение, победа одной из сторон» [2, с. 254]. Вместе с тем в произведении искусства слова жизненная действительность с ее многообразными противоречиями является действительностью *изображенной*, что в свою очередь порождает вопрос о связи событий изображения с имеющим место в жизни изображенных в произведении людей противоборством, т.е. с художественным конфликтом в традиционном понимании.

На первый взгляд представляется, что эта связь заключается лишь в изображении жизненных, прозаичных противоречий, т.е. событие изображения имеет вспомогательную, пассивную функцию и в художественном конфликте участия не принимает. С таким выводом приходится согласиться, ибо вполне понятно, что в жизненно-прозаических противоречиях словесное изображение участия принимать не может в силу онтологического различия события жизненно-прозаического и события словесного изображения. Это в свою очередь свидетельствует о том, что традиционное понимание художественного конфликта художественную, т.е. творческую, словесную, природу конфликта не учитывает. Происходит это по той причине, что хотя и подразумевается эстетическая основа имеющих место в художественном произведении жизненных противоречий, не учитывается та специфически словесная форма, которой обладатели характеров, идей, настроений, между которыми разворачивается противоборство, являются героями произведения, абсолютизируется жизненная, телесная форма существования, то

есть форма, в которой воспринимается изображенный в произведении искусства слова предмет.

Сведение сути художественного конфликта к жизненным противоречиям приводит к исчезновению эстетической (поэтической, творческой) его основы. Истоки этого видятся в том, что само произведение рассматривается как «продукт словесно-художественного творчества» [3, т. 9, стлб. 438], а не как «эстетическое событие» (М. Бахтин). Другими словами, чтобы вернуть художественному конфликту его эстетический, художественный статус, необходимо говорить об изменении способа бытия литературного произведения. Способ бытия литературного произведения, обуславливающий эстетическую, творческую природу художественного конфликта, терминологически определяется как «эстетический объект», «целое произведения» (М. Бахтин). Данные термины закрепляют понимание произведения как творческого процесса, т.е. как «эстетического события», участниками которого являются герой, автор и читатель: «Герой, автор-зритель – вот основные живые моменты, участники события произведения, только они одни могут быть ответственными, и только они могут придать ему событийное единство и существенно приобщить единому и единственному событию бытия» [4, с. 240]. «Автор направлен на содержание (жизненную, то есть познавательно-этическую, направленность героя), его он формирует и завершает, используя для этого материал, в нашем случае словесный, подчиняя этот материал своему художественному заданию, то есть заданию завершить данное познавательно-этическое напряжение» [4, с. 242]. Таким образом, в акте творчества/чтения как событии взаимоотношения автора и героя ценностным центром эстетического видения автора и читателя является герой. На него направлена их формирующая энергия как выражение ценностного отношения к герою, реализующегося посредством определенным образом организованного высказывания повествования.

В силу сказанного можно утверждать, что «эстетический объект», «целое произведения», будучи «эстетическим событием», представляет собой сверхъединство разворачивающихся одновременно события жизни персонажа, подчиненного познавательно-эстетическим ценностям (фабулы), и события его

(персонажа) формально-эстетического завершения, подчиненного эстетическим ценностям (сюжета). Бахтин отмечал: «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 событийный вес каждого момента и всего целого» [4, с. 247]. Так ученый наметил проблему *диалогичности* отношений автора и героя, их «ценностных систем»: систем жизненно-прозаических (персонаж) и творческих (автор).

Так как целое произведения представляет собой событие взаимодействия автора и героя, осуществляющееся через форму (посредством формы), которая являет собой изображающее героя слово повествователя, то вполне логично возникает вопрос о значении события изображения героя в поэтическом событии, в диалоге автора и героя.

Персонаж осуществляет событие своей жизни согласно собственным ценностным установкам. Избыток авторского знания и видения, широта его кругозора, превышающая широту кругозора героя, позволяет ему вступать в диалог с персонажем, воплощающим жизненно-прозаическое содержание. Диалог сознаний героя и автора в творческом процессе осуществляется посредством события изображения героя, причем характер организации этого события выражает либо солидарность автора-творца с героем, его поддержку, либо несогласие с ним. В последнем случае «ценностная система» повествователя как эстетической формы бытия автора не соответствует «ценностной системе» персонажа, что порождает сопротивление последнего тому, как он изображен, т.е. своему творческому бытию, которое в поэтическом целом является творческим бытием автора. Возникает конфликт персонажа с творческим бытием автора, творцом. Следовательно, есть основание говорить, что художественный конфликт – это творческая рефлексия автора, направленная на героя, реализующаяся посредством события его изображения. Источником художественного конфликта является несовпадение «ценностных систем» автора и героя как основных участников «события произведения» (М. Бахтин), согласно которым

осуществляется событие жизни прозаической и событие ее словесного изображения. Сферой, в которой возможен диалог сознаний персонажа и автора, «жизни» и «поэзии», является поэтическое целое, «целое произведения».

В силу того, что поэтическое целое не дано в восприятии так же наглядно и непосредственно, как литературное произведение, представляющее собой итог литературной деятельности, а существует во внутренней форме, т.е. в творческом сознании автора и читателя, бытийный статус художественного конфликта определяется как внутренняя форма. Из этого следует: 1) художественный конфликт не предмечен, не дан так наглядно, как конфликт жизненный; 2) художественный конфликт может разрешиться лишь в контексте поэтического целого действием творческой энергии автора, т.е. продолжением поэтического события.

Художественный конфликт имеет фабульное выражение, т.е. разворачивается на предметном уровне художественного целого и представляет собой конфликт между жизненно определенными лицами. Решение художественного конфликта одновременно может являться разрешением фабульного, жизненного противоречия.

Сказанное позволяет говорить, что художественный конфликт – это конфликт онтологического порядка, ибо представляет собой диалог «жизни» как типа (рода) бытия и «поэзии», творческого бытия. Разрешается художественный конфликт преодолением «жизни» как телесной формы существования. Герою больше нечего «сказать» автору, он облекается в молчание, автор эстетически завершает событие его жизни, что в свою очередь означает завершение творческого процесса.

Поясним сказанное. В повести М. Лермонтова «Бэла» на уровне фабулы Печорин как определенная человеческая личность стремится организовать свою жизнь согласно собственной системе ценностей, подчинить ее достижению идеала. Строя жизнь соответственно тому, что с его точки зрения правильно и должно, Печорин на самом деле осуществляет «необходимость своей судьбы, то есть определенность своего бытия, своего лика в бытии» [4, с. 228]. Содержание своей судьбы герою пока не известно, но известно Лермонтову-творцу романа, что в свою очередь открывает перспективу творческого процесса как словесного изображения,

воплощения судьбы Печорина, суть которой можно определить как невозможность достижения идеала, обреченность на скуку.

Творческий процесс, поэтическое событие разворачивается как событие жизни Печорина, продолжающего искать воплощение своего идеала, ибо верящего в возможность его обретения, и событие изображения этих поисков, выражающего ценностное отношение Лермонтова-автора к герою, его «ценностную систему», согласно которой в бытии Печорина-человека не может быть воплощен его идеал. Наличная жизнь, по мнению Лермонтова-автора, так организована, что в ней нет места должной форме жизни Печорина, его норме. Несовпадение «ценностных систем» героя и автора является источником художественного конфликта как диалога их сознаний. Содержанием диалога является вопрос о наличии печоринской нормы бытия в окружающей его жизни. Если Печорин верит в возможность обретения жизненной формы, соответствующей его норме, о чем свидетельствует череда обретенных и отвергнутых жизненных поприщ, то Лермонтов-автор этой веры не разделяет, выражением чего является изображение того, как отражается Печорин в сознании Максима Максимыча.

Давая характеристику Печорина, штабс-капитан говорит: «Славный был малый, смею вас уверить, только немножко странен... Да-с, с большими странностями» [5, с.203]. Характеристика эта, конечно, недостаточна, но она важна в том смысле, что дает представление о том, как отражается Печорин в обыденном, неискушенном сознании штабс-капитана, в котором нет места таким представлениям и нормам, которые позволили бы ему адекватно оценить Печорина, т.е. не видеть в нем ничего странного. Сознание Максима Максимыча искажает своего бывшего сослуживца, дает о нем ложное представление. В жизненной действительности обоих персонажей данный факт не приводит к открытому личному конфликту, хотя и порождает определенную отчужденность.

В границах поэтического целого повести реплика Максима Максимыча звучит не только в фабуле, но и в сюжете как изображающее Печорина высказывание повествователя, которым и является рассказывающий штабс-капитан. Данное высказывание

дает неадекватное Печорину его изображение, в силу чего Печорин противится характеру своего изображения.

Ложный характер изображения является словесным выражением несовпадения точек зрения Лермонтова-автора и Печорина-персонажа в диалоге художника-творца с прозаической жизнью. Суть художественного конфликта, разворачивающегося в поэтическом целом повести, состоит в столкновении фабульного Печорина со своей словесной (творческой) формой бытия, следовательно, с творческим бытием Лермонтова-автора.

Приведем другой пример, для чего обратимся к рассказу А. Чехова «Шуточка». Центральным фабульным событием его является то, «как мы вместе когда-то ходили на каток и как ветер доносил до нее слова "я вас люблю, Наденька"» [6, с. 47]. Оно по-разному воспринимается его участниками: серьезно заинтересована ситуацией Наденька, безымянный герой, как он признавался позже, «шутил»: «А мне теперь, когда я стал старше, уже не понятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил» (там же). Будучи инициатором событий, герой превращает их в шутку, розыгрыш, что определяет развитие фабулы как «шуточки».

Чехов-автор как второй участник «события произведения» также обладает своей точкой зрения на событие прозаической жизни, смысл которой отличается от смысла точки зрения на то же событие безымянного персонажа, ибо определяется избытком авторского видения и знания, более широким кругозором Чехова-творца.

Содержание поэтического события позволяет утверждать, что на событие жизни персонажа Чехов-автор смотрит, исходя из представления об экзистенциальной драме человека, принимающей форму неадекватности «внешнего смысла человеческих поступков их внутреннему значению в духовной жизни личности» [7, с. 236].

«Реплика» Чехова-автора в диалоге с персонажем оформляется эстетически: она осуществляется «при посредстве слова», имеющего особенности грамматического характера – особенности глагольного времени.

Как отметила Д. Магомедова, в рассказе героя имеет место «несовпадение реального и грамматического времени, когда о прошлом говорится как о настоящем, а настоящее обращено к

прошлому» [7, с. 234], события прошлого предстают как сейчас протекающие события фабулы. Данная особенность события изображения – явление сюжета, и как таковое предстает грамматическим выражением точки зрения автора-творца на событие прозаической жизни, т.е. на посещение героями катка и катание с горы. Отказ от синхронной позиции повествователя – это указание Чехова-автора на «внутреннее значение в духовной жизни личности» героя этих событий. Так в поэтическом целом рассказа «Шуточка» возникает несоответствие фабульного действия (жизненное событие организуется персонажем как «шуточка») характеру повествования о нем, а это в свою очередь дает основание утверждать, что событие взаимоотношения Чехова-автора и героя разворачиваются в форме иронии. Она является той эстетической формой, в которой автор ведет диалог с жизнью.

Рассогласованность времен (глагольное время не соответствует фабульному времени), подчеркнутая ориентация героя на внутренний мир Наденьки в своем рассказе призваны создать впечатление важности, серьезности для безымянного героя изображаемого им события прошлого, которое было просто «шуточкой».

Сказанное позволяет утверждать, что художественный конфликт в «Шуточке» разворачивается как несовпадение точки зрения фабульного персонажа с точкой зрения его же как повествователя. Так как характер организации события изображения (слова повествователя) воплощает точку зрения Чехова-автора, то можно говорить, что в диалоге жизни с поэзией, прозаической жизни с автором-творцом имеет место несовпадение позиций, их расхождение. В силу того, что рассказ «Шуточка» написан от первого лица, это расхождение приобретает форму «нравственного рефлекса» героя.

Вывод. Художественный конфликт предстает как диалогическое столкновение двух точек зрения, двух сознаний: сознания «прозаического» и сознания творческого, «поэтического». Разворачивается он в границах поэтического целого произведения, ибо только эстетическое целое творчески соединяет в себе «жизнь» и «поэзию». Разрешается художественный конфликт творческим преодолением «жизни» «поэзией».

Цитированная литература

1. КЛЭ. – М., 1966.
2. Тамарченко Н. Д. Теория литературы: В 2 т. / Н. Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М., 2004. – Т.1.
3. КЛЭ. – М., 1978.
4. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – К., 1994.
5. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / М.Ю. Лермонтов // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1969. – Т. 4.
6. Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. / А.П. Чехов – М., 1962. – Т. 4.
7. Магомедова Д. М. Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А.П. Чехова «Штучка» / Д. М. Магомедова // Анализ художественного текста. Эпическая проза. – М., 2005. – С.227-236.

Анотація

В статті розглядається поетична природа художнього конфлікту як конфлікту онтологічного порядку, бо він розуміється як діалог «життя» і «поезії».

Annotation

In the article poetic nature of artistic conflict is examined as to the conflict of ontological order, because he understands as a dialogue of «life» and «poetry».

*Стаття надійшла до редакції 08.12.2012
Статья поступила в редакцию 08.12.2012*

1.3. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

УДК. 82.09.

Кравченко О. А.

ОНТОЛОГИЯ СТИЛЯ: КОНЦЕПЦИЯ ГЕТЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕЕ РАЗВИТИЯ

Стиль представляется нам такой литературоведческой категорией, которая конституируется сопряжением заявленной конференцией масштабов, т.е. именно о стиле можно сказать, что это онтология и поэтика в их взаимообращенности. Однако в современном опыте осмысления стиля нас привлекло суждение, несогласие с которым и дало импульс настоящим размышлениям. Речь идет о позиции выдающего филолога современности Натана Давидовича Тамарченко. Классифицируя в своей энциклопедической статье трактовки стиля, ученый указывает на ряд концепций, не различающих в стиле авторскую интенцию и тот словесный материал, который ее осуществляет. Говоря о работах Гете, Ницше и Иванова, Н. Д. Тамарченко отмечает: «...при таком подходе смешиваются особенности, принадлежащие разным аспектам произведения: тексту с одной стороны, а с другой – структуре изображенного мира и той системе ценностей, которая воплощена в устройстве мира героя» [1, с. 249]. Мы же полагаем, что подобное неразграничение «технического» и «идеологического» аспектов проблемы происходит вследствие установки на онтологический ракурс стиля, реализованной в трактовке Гете и находящей также специфическое преломление в подходе М. М. Гиршмана.

М. М. Гиршман подчеркивает: «стиль – это принципиально ценностное понятие». И ценность, осваиваемая стилем, предстает не как узкоспециальная, но как универсальная, перерастающая границы художественности. Объединяя, как пишет ученый, фундаментальные противоположности «меня» и «другого», «я» и «не-я», стиль обнаруживает общую причастность «к охватывающему их целому, в пределе – к единству человеческого

рода» [2, с.100]. Это открывающееся в стиле целое и позволяет нам до определенного момента забыть об «аспектах произведения» и мыслить в направлении ценностной природы стиля.

В этой связи мы и обращаемся к Гете, не ограничиваясь при этом рамками его статьи собственно о стиле. Расширяя тот философско-эстетический контекст, в который вовлекается понимание стиля, мы считаем необходимым привлечь к обсуждению проблемы также трактат Гете «К учению о цвете (хроматика)».

Ключевым моментом в характеристике стиля у Гете является апелляция к некоей природной первооснове, распознаваемой в зримых и осязаемых образах и обнаруживающей в стиле бытийную глубину. Эта первооснова предстает как «твердыня искусства», что и позволяет говорить о том, что в динамике простое подражание – манера – стиль заложены отнюдь не «привычные категории субъекта и объекта», как полагает Н. Д. Тамарченко. «Непривычность» эта порождена тем, что в качестве объекта предстают «глубочайшие твердыни познания» и «существо вещей». Движение к стилю в этой перспективе – это творческое движение к целому бытия; стиль же – персонифицированное в художнике мировое целое.

Подобное суждение может быть поддержано оценкой А. Ф. Лосева, который считает, что Гете понимает стиль «скорее онтологически, чем чисто художественно», а содержательность стиля выходит за пределы субъекта и объекта и даже «лежит в их основе, их осмысливает и их оформляет в их раздельности, как и в их единстве» [3, с. 41].

Изначальность бытийного целого как порождающего основания дальнейших разделений была той принципиальной гетевской идеей, которую активно поддерживал Ф. Шиллер. Так в письме от 23 августа 1794 года он писал Гете: «Вы ищите законов природы, но вы ищите их на труднейшем пути, на который поостерегся бы ступить человек с более слабыми силами. Вы берете всю природу в целом, чтобы этим пониманием осветить единичное явление; во всеобщности различных ее проявлений вы ищите причины для объяснения того, что такое индивидуум...» [4, с. 305-306]. Прояснение связи целого и частного, общеприродного и единичного есть общая закономерность мышления Гете. В 1788

году ею было постулировано движение к стилю: чем тщательнее подражатель будет сравнивать похожее и обособлять несходное, «подчиняя отдельные предметы общим понятиям, тем достойнее будет он переступать порог святая святых» [5, с. 29]. Т.е. подобно тому, как человек у Гете выводится из «материалов всего мироздания», искусство в состоянии стиля является производным от целого бытия.

В обозначенном Ф. Шиллером естественнонаучном контексте особый интерес представляет физика Гете или его учение о цвете. Как отмечал А. Белый, «гетева физика – облечение поэтической, реальнейшей были в язык опытных представлений <...> опрозрачена Гетева краска и сложена не из “пигментов”, а из душевностей» [6, с. 103]. Физика Гете, традиционно остающаяся за пределами литературоведческого внимания, обнаруживает единую логику с его поэтикой, в частности, с учением о стиле. Особого внимания в этой связи заслуживает высказывание самого писателя-ученого-философа: «Я не похваляюсь тем, что я сделал как поэт <...>. Но то, что в наш век в нашей многотрудной науке, занимающейся проблемами цвета *мне одному* известна истина, это преисполняет меня гордости и сознания превосходства над многими» [7, с. 297].

Оригинальность гетевского подхода к пониманию света и цвета заключается в том, что он открывает совершенно новый исследовательский ракурс – физиологию зрения. В трактате «К учению о цвете (хроматика)» Гете пишет: «Глаз обязан своим существованием свету. Из безразличных вспомогательных органов животного свет вызывает к жизни орган, который должен стать ему подобным; так глаз образуется на свету для света, дабы внутренний свет выступил навстречу внешнему» [8, с. 269]. По Гете «свет» является внутренним свойством человеческого глаза. Свет не приходит в глаз, а выходит из глаза. Гетевская «обратная» физика противоположна ньютоновской оптике. Характеристики цвета оказываются в зависимости не от «призмы» Ньютона, а от состояния человеческого организма, поскольку проявление того или иного «цвета» зависит от того, через какую преграду – «мутную среду» (т.е. тьму) проходит свет. Таким образом, духовное, божественное и одновременно человеческое начало формируют красочный облик мира.

Теория цвета, истолкованная физиками как «странность» великого художника, наравне с его учением о живых организмах («органике»), стала составляющим компонентом антропософско-символических интуиций Андрея Белого. Позиция А. Белого выражается в утверждении того, что Гете восстанавливает древнейшее, герметическое понимание света как единой нематериальной субстанции, противоположной тьме, видит в нем духовный первоисток реального цветного мира. О теории цвета А. Белый писал: «В натуралистическом тоне обратный порядок рисует: органику; Гетево понимание органики градаций опрозрачено; “свет” здесь есть Свет Христов; только он – прототип; “антропос” – близлежащая модификация типа; “антропос” – тип природы, через себя струит он импульсом Свет Христов» [6, с. 171]. Писатель с позиций антропософии актуализирует идею целого как порождающего начала по отношению к собственным модификациям*. «Свет Христов» – есть целое как «прототип» света, идущего от человека, от «антропоса»-типа. В приведенном суждении Белый в сущности описывает модель гетевского целого: это не сумма частей, но возвышающее в своей основе отношение типа и прототипа.

Характер этого отношения задает не только принцип учения о цвете, но и служит основанием гетевского символизма. «Настоящая символика, – писал Гете в «Максимах и рефлексиях», – там, где частное представляет всеобщее» [9, с. 353]. Любое единичное

* Развивая учение Рудольфа Штейнера, А. Белый интерпретирует антропософские концепции в свете державинской оды:

“Вот Гетев свет: –

– Свет – неделимый, невидимый, себе равный, духовный, свет – идеальный, конкретный, свет – “сам в себе”; свет – единый и целостный; свет – создал глаз; свет в глаз излился, стал плотью глаза; светлый – глаз; свет – “духовное око”.

– Таков Гетев свет у доктора Штейнера.

Перефразируя оду Державина, характеризуюешь его: “свет” –

– ... всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем: Бог» [6, с.95].

явление есть отражение великого целого, его символическое представление. Отсюда открывается путь к символистской природе искусства, Поэзия, по Гете, указывает нам тайны природы и старается дать их разгадку с помощью образов. Умение распознать общезначимое в отдельных предметах вскрывает как физические, так и поэтические закономерности бытия. Ситуация, когда поэт в частном прозревает всеобщее, есть путь, на котором раскрывается подлинная сущность поэзии.

Каждое явление, следовательно, есть конкретный представитель вечного типа, его символ; тип же, – как «Свет Христов», – есть живая сущность или «существо вещей», «высшее существование». На этом основании и можно говорить о том, что явление стиля изофункционально явлению цвета: и в одном, и в другом мы имеем дело с типом целого-прототипа. При этом в цвете, как и в стиле, важно взаимонаправленное движение типа и прототипа («прафеномена» и «феномена»), суть которого нашла отражение в следующем разговоре Шопенгауэра и Гете. Шопенгауэр, написавший трактат «О зрении и цветах», пытался доказать Гете, что солнечный свет (как и весь мир) есть только «мое представление». «Как, – возмутился Гете, – свет, по-вашему, существует лишь постольку, поскольку вы его видите? Нет! Вас не было бы, если бы свет вас не видел» [10, с. 10-11]. Шопенгауэр вспоминал впоследствии: «В 1813 году он [Гете – О.К.] сделал меня, так сказать, посильно своим личным учеником <...> Я сорок лет спустя и 22 года после его смерти стою совершенно один и высоко держу знамя его учения о цветах и кричу: он прав!» [Цит. по: 11, с.112].

Таким образом, Гете на разных уровнях закрепляет значение целого как универсального порождающего основания: цвета, стиля, собственно поэзии. Постигание целого есть следствие возвышения от типа – к прототипу, от явления – к тайне первофеномена. А. Белый писал: «...как таковая, Гетева “физика” есть “физика” постольку, поскольку она касается опыта; поскольку же она одевает в явление некое воплощение свыше, она – упорядочение положенного нам в тайне» [6, с. 103]. Здесь не эволюция, и не отношение части и целого – но тайна существования, влекущая к высшим ступеням человеческого познания, будь то в искусстве или в науке.

Это отношение особым образом воспроизводит Андрей Белый в одной из своих гоголевских статей. Гоголю мистически-губительно открывается целое России, и причина смерти писателя – не болезнь, а то, что – как пишет Белый – «встал перед ним мертвец»: «Душа народа, закутанная в саван» [12, с. 369]. Гоголь был «метаморфозой» этой души, явившей трагедию её кризисного существования. Поэтому гоголевский стиль в понимании Белого есть прежде всего «ритм души» писателя, по-гетевски резонирующий ритму целого.

Этим подход А. Белого принципиально отличен от концепции стиля у Вяч. Иванова, изложенной в статье «Манера, лицо и стиль» (1912 г.), создававшейся одновременно с работой Иванова «Гете на рубеже двух столетий» и, конечно, содержащей явные переключки со статьей Гете.

Анализируя статью Вяч. Иванова, А. Ф. Лосев отмечал, что эта работа «пытается формулировать новейшее учение о стиле», насыщена «весьма глубокими мыслями» и дает «в сравнении с давнишними немецкими взглядами нечто новое и для XX века специфическое» [3, с. 139].

Показательна, на наш взгляд, собственно ивановская формулировка содержания статьи: «Манера, лицо, стиль – критерий мусического совершенства». Поэт у Иванова совершенствуется по стадиям манеры, лица и стиля, как бы ведомый Аполлоном. Идя путями углубления творчества, художник преодолевает собственную индивидуальность: «Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность в ее исканиях нового морфологического принципа своей творческой жизни, – поистине сила Аполлона, как бога целителя, – есть *стиль*» [13, с. 392]. В стиле художник выходит на арену «объективного», «вселенского», «соборного» и общенародного творчества. «Художник, в строгом смысле, и начинается только с этого мгновения, отмеченного победою стиля» [13, с. 392]. «Большой стиль» требует жертвы личности, ее самоотдачи вселенскому началу.

По Вяч. Иванову, «мусические совершенства» должны быть преодолены как собственно критерии искусства, поскольку за стилем открывается то, что выше муз: «Величие Пушкина сказалося в том, что, не довольствуясь стилем, он стремился и порою подходил к заветным границам художества всенародного»

[13, с. 393]. В осознании этих границ, очевидно, и состоит новое и «специфическое» для XX века, как говорит А. Ф. Лосев, понимание стиля как преддверия большого всенародного искусства.

Стержнем ивановской логики являются самобытные глубины субъекта, диалектически развивающиеся от манеры – к лицу и стилю. Можно предположить в связи с этим, что главный интерес статьи – это не собственно стиль, но диалектика индивидуализма, инварианты которого Ивановым были осмыслены в статье 1905 года «Кризис индивидуализма». Таким образом, ивановская трактовка, «оттолкнувшись» от Гете, утвердила «художество всенародное», но потеряла в мусически-аполлоновском стиле идею целого как «существа вещей».

Если Вяч. Иванов усваивает только гетевскую схему и вкладывает в нее собственное содержание, то А. Белый не просто ориентируется в понимании стиля на Гете, но и многоаспектно конкретизирует идею трансформизма как первофеномена и его метаморфоз. Не написав специальной работы о стиле, А. Белый утверждает сущность стиля как реакции на формообразовательные процессы высшего, культурно-исторического порядка.

Гетевский «код» прослеживается у А. Белого не только на проблемном уровне (так первоначальное название книги о Гоголе – «Гоголь в тенденции стиля» – имплицитно включало в себя проблематику гетевской онтологии стиля; стиховедческие идеи, как ни парадоксально, также подкрепляются у А. Белого аргументами по-гетевски ориентированного естествознания), но на уровне «цельного мировоззрения». В этом мировоззрении, как подчеркивает Л. А. Сугай, нет антиномии научного и художественного мышления, точного и гуманитарного знания» [14, с.14]. Это, пожалуй, и позволяет Белому совмещать в исследовании гоголевского стиля заданный Гете масштаб «существа вещей» и его же теорию света и цвета.

В исследовании «Мастерство Гоголя» А. Белый не просто осуществляет анализ цветовых образов, но исследует особенности спектра как отражение творческой эволюции писателя. Усвоенная от Гете бытийная значимость цвета проявлена и в статьях о Блоке, утверждающих, что цвет оформляет запредельное слову «существование того, что находится выше и дальше» самого поэта. Общую же литературоведческую направленность на исследование

спектра передает напоминание-призыв: «Будем помнить, что цвета у поэта всегда не есть цвета просто, но символы каких-то глубин и целин» [15, с.486].

Двойная ориентация: на эстетику и физику Гете порождает у Белого-литературоведа представление о гоголевском стиле как особой радиоволне, на которую настраивается слух автора. Точность настройки и обеспечивает произведению жизнь в веках, трансляцию поэтических смыслов будущим поколениям. Радиоволна, на наш взгляд, отражает бытийную механику стиля: это активное восприятие высшего импульса и его дальнейшая передача. Сходная логика находит отражение и в анализе гоголевского спектра, выводящего в сферу не просто мировоззренческих, но мироустроительных закономерностей. Убывание красочности, серая запыленность, замена ярких цветов их бледноватыми оттенками* отражает то нарастание духовной мертвенности, кризисного состояния души, приводящего Гоголя не только к творческому краху, но и к физической гибели. Комментируя трактат Гете о цвете, Белый писал: «Красочность, разлитая в мире, есть весть о том, что душа человека проходит положенный путь: из тьмы к свету» [6, с. 172]. Гаснущая красочность гоголевской поэмы есть в такой перспективе свидетельство о затмении самого света, о той бытийной катастрофичности, отголоском которой предстают «Мертвые души». Цветопись Гоголя, оцифрованная А. Белым в статистических выкладках и таблицах, – это не просто анализ гоголевской «живописи в слове», но особая ритмология божественного света и тьмы. Первичной точкой их преломления является гоголевский глаз и, соответственно, гоголевский стиль.

Белый, таким образом, вслед за Гете, сопрягает физику и поэтику, а его книга о Гоголе может быть рассмотрена также как «семинарий» по Гете, должным образом до сих пор не прочитанный.

* «От “Веч” до первого тома “МД” краски гаснут, как бы выцветая и в тень садясь <...> Цвет – неопределен, как бы не принадлежа предметам, а тени, которая их окутывает, как платками; незатененные части бесцветят в бестенном пространстве, где дали и м’али, свои потерявш цвета, развивают невнятные перебеги коричнево-*атых*, зеленово-*атых* и желтово-*атых* оттеночков» [16. с.166] [курсив в цитате авторский – О.К.].

В этой связи стиль и предстает как тип бытия, причастного «существо вещей» и «высочайших вершин познания», это онтологическое уравнение художника и природы в потенциале творения. Комментируя соотношение субъективного и объективного начал в гетевской трактовке стиля, А. Ф. Лосев отмечает невозможность разделения здесь субъекта и объекта, поскольку они объединены на таком уровне, который можно назвать «космическим бытием» [3, с. 41].

Осмысление заданного Гете космизма стиля предполагает и особый подход к индивидуальности художника. Здесь уместно воспроизвести неоднократно упоминавшуюся М. М. Гиршманом цитату из В. Гумбольдта о «разных кругах индивидуальности – начиная со слабого, хрупкого и нуждающегося в помощи индивида и кончая древнейшим племенем человечества» [Цит. по: 17, с. 411]. Очевидно, что данная Гете трактовка делает возможным еще большее расширение: стиль вовлекает в себя не только круги человека и человечества, но также индивидуализирует некое мировое целое, в гетевских терминах конкретизируемое как свет, протофеномен, «существо вещей».

При таком понимании обретает специфический смысл и знаменитая формула «стиль – это человек», высказанная французским академиком Жоржем-Луи Леклерком Бюффоном – автором многотомной «Естественной истории», с которой Гете познакомился еще ребенком. Этот смысл возвышен идущей от Гете космичностью стиля и идущим от Белого утверждением сущности человека как «чела века». В онтологии стиля взаимодействуют встречные лучи творца и природы, субъективного и объективного, индивидуального и всеобщего. Эта взаимонаправленность и предстает как фундамент стиля, заложенный Гете, укрепленный трудами Андрея Белого и Вячеслава Иванова, и до сегодняшнего дня остающегося актуальной проблемой литературоведения.

Цитированная литература

1. Тамарченко Н. Д. Стиль / Н. Д. Тамарченко // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М., 2008. – С. 247–250.

2. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М., 2002.
3. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К., 1994.
4. Шиллер Ф. Собрание сочинений : в 7 т. / Ф. Шиллер; [пер. с нем. под общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина; пер. Л. Е. Пинского]. – М., 1955. – Т. 6: Статьи по эстетике. – 1957.
5. Гете И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Гете И. В. Собр. соч. : в 10 т. / [пер. с нем. под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Коммент. А. Аникста]. – М., 1980. – Т. 10: Об искусстве и литературе. – С. 26–30.
6. Белый А. Собрание сочинений. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / А. Белый; [общ. ред. В. М. Пискунова; сост., коммент. и послесл. И. Н. Лагутиной]. – М., 2009.
7. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / И. П. Эккерман. – Ереван : Айастан, 1988.
8. Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию / И. В. Гете. – М., 1957.
9. Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете. – М., 1964.
10. Быховский Б. Э. Шопенгауэр / Б. Э. Быховский. – М., 1975.
11. Штейнер Р. Очерк истории познания Гетевского мировоззрения / Р. Штейнер. – М., 1993.
12. Белый А. Гоголь // Белый А. Символизм как миропонимание / [сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. – М., 1994. – С. 361–371.
13. Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи / В. И. Иванов; [вступ. ст., сост. и примеч. В. В. Сапова]. – М., 2007.
14. Сугай Л. А. «...И блещущие чертит арабески» / Л. А. Сугай // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 3–16.
15. Белый А. О Блоке / А. Белый. – М., 1997.
16. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование / Вступ. ст. Ю. Манна. – М., 2011.
17. Гайм Р. Вильгельм-фон-Гумбольдт / Р. Гайм. – Изд. К. Т. Солдатенкова, 1898.

Анотація

Стаття присвячена аналізу онтологічної складової категорії стилю. Залучення трактату Гете про колір до осмислення стилю дозволило виявити методологічне значення прототипу як породжувальної творчої основи. Актуалізація буттєвого виміру стилю в працях А. Белого, В. Іванова, М. Гіршмана демонструє започатковану Гете настанову на взаємодію онтології і поетики.

Annotation

The article is devoted to the analysis of ontological component of the category of style. Attraction of Goethe's treatise about color to the understanding of style made it possible to reveal the methodological meaning of prototype as generating creative base. Ontological dimension of style which is actualized in the works of A. Belyi, V. Ivanov, M. Girshman demonstrates the directive to interaction of ontology and poetics which was initiated by Goethe.

Стаття надійшла до редакції 24.12.2012
Статья поступила в редакцию 24.12.2012

УДК 821.161.1.09

Юдін О. А.

ПОНЯТТЯ ЕСТЕТИЧНОГО ОBOB'ЯЗКУ В ЕСТЕТИЦІ БАХТІНА

Естетика Бахтіна є естетикою автора-творця, його естетичної діяльності завершення героя. Водночас вона спирається на методологічний та понятійний фундамент першої філософії Бахтіна. Використовуючи специфічне поняття бахтінської першої філософії, авторство – це форма реалізації свого не алібі-у-бутті. Проте в самому тексті «Автор і герой в естетичній діяльності» поняття автора значною мірою постає як *граничне*, тобто як останній, найглибший фундамент всієї естетичної діяльності, фундамент літератури й мистецтва взагалі*.

Тут виявляється певна методологічна невідповідність між феноменологією події буття та естетикою мислителя. Адже, на відміну від філософії вчинку Бахтіна, феноменологічний опис естетичної діяльності вже не є *безпосереднім*. Він опирається на текст – текст, створений автором. І ставить перед собою завдання опису діяльності свідомості цього автора. Отже, на відміну від феноменології події буття, де опис світу вчинку з позиції суб'єкта справді рухався від цього суб'єкта, «я» як категорія архітектоніки події буття збігалася з самоідентифікацією суб'єкта опису – і відтак принаймні на перший погляд була наявна певна безпосередність, – в царині естетики феноменологічний опис означає рефлексію дослідника-читача над власною свідомістю, а не безпосередньо над свідомістю автора. Ця різниця долається тим, що Бахтін вводить синтетичні поняття, в яких об'єднуються автор і читач: поняття автора-читача [1, с. 223], автора-глядача [1, с. 147, 149, 151], автора-споглядача, споглядача-автора [1, с. 146, 150], автора-режисера-глядача, а також загальне поняття естетичного суб'єкта [1, с. 72]. Відтак принципово опис діяльності естетичного суб'єкта відбувається на рівні, де можна знехтувати відмінністю між

* Щодо впливу хронології публікації «Автора і героя в естетичній діяльності» (1979) та «До філософії вчинку» (1986) на їхнє сприйняття [див.: 7, р. 3-4].

автором і читачем як різними індивідуальними центрами відповідальності. Отже, автор-творець виступає своєрідним варіантом поняття трансцендентального суб'єкта в естетиці*. Трансценденталістська складова виявляє себе в ключовому понятті естетики Бахтіна – «завершення», – що ним визначається смисл естетичної події як такої.

Поняття завершення виводиться Бахтіним з архітектоніки події буття, а естетичне відношення автора і героя – з етичного відношення я та іншого**. Авторство постає як збагачення надлишку бачення, яким володіє я стосовно іншого***, й виповнення його до позиції позазнаходження. Категорія завершення вже фіксує суто естетичний феномен, що не має відповідності у відкритій події буття: «Цілісна людина є продукт естетичної творчої точки зору і лише її однієї» [1, с. 155]. В цій послідовності, в цій конфігурації понять, переході від події буття до естетичної події вочевидь повністю зберігається трансцендентально-феноменологічна позиція. Естетичний процес цілковито виводиться із свідомості й обмежується свідомістю. Царина естетичного конститується виключно зміною настанови свідомості. Надлишок бачення тлумачиться як необхідна і достатня умова подальшого естетичного завершення****.

* Залишки трансцендентальної філософії притаманні вже самій філософії вчинку, яку можна розглядати як спробу її подолання. Проте саме в естетиці Бахтіна вони найбільше даються взнаки. Думку про поняття автора-творця як відповідника поняття трансцендентального суб'єкта висловив також О. В. Домашенко [3, р.36].

** «Це відношення вилучає героя з єдиної відкритої події буття, що охоплює його і автора-людину, де він як людина був би поряд з автором — як товариш у події життя, або навпаки – як ворог, або, нарешті, в ньому самому – як він сам...» [1, с.97]. Хоча варто зауважити, що саме безпосередність цього переходу, цієї трансформації лежить за межами феноменологічного спостереження взагалі. Адже воно є недоступним самому живому авторові, оскільки він не рефлектує це своє відношення, а бачить його в культурному продукті [1, с.95].

*** «...в цьому мій архітектонічний привілей» [1, с.118].

**** «Як просторова форма зовнішньої людини, так і тимчасова естетично значуща форма його внутрішнього життя розгортаються з надлишку тимчасового бачення іншої душі, надлишку, що містить в собі всі моменти

Утім, насправді, поняття завершення не виведене з феноменології події буття, а радше є певним естетичним імперативом, своєрідним ідеалом естетичної діяльності, відносно якого можна виділити принаймні три джерела походження: термінологічне, метафізичне та фактичне.

Термінологічно поняття завершення запозичене в Германа Когена, в якого воно є похідним в тому сенсі, що розвиває естетичну концепцію, в якій центральним поняттям є поняття естетичної любові. Завершення постає як продукт, корелят і водночас критерій естетичної любові і відтак чистого естетичного почуття. Натомість у Бахтіна поняття завершення стає центральним поняттям естетики, тоді як поняття естетичної любові дещо відступає на другий план. Точніше, він активно вживає поняття любові (маючи на увазі в підтексті саме естетичну любов), але на відміну від Когена, який активно й методично категоризує, пояснює його за допомогою логічних дефініцій, російський мислитель останніх майже уникає. Любов виступає практично тотожною поняттю завершення, адже вона поєднує обидва вище зазначені етапи естетичної діяльності (вживання і завершення зовні) і обидва кругозори – героя та автора – в єдине ціле («естетичне явище»). Проте ці обидва визначення зустрічаються в русі тексту, в ході розгортання, уточнення думки, але не у відправних чи підсумкових формулюваннях.

Також в естетичних концепціях обох мислителів ці поняття завершення й естетичної любові виступають у зв'язку з питанням про відносини між естетикою та релігією. Герман Коген однозначно заперечує значення релігії для мистецтва. Таке розуміння є у певному сенсі протилежним бахтінському. Уже в тексті «До філософії вчинку» даються знаки християнські мотиви (зокрема, важливе посилення на життя і смерть Христа як модель відповідального вчинку взагалі). В естетиці ця залежність виступає ще очевидніше. З багатьох непрямих формулювань ясно видно, що Бахтін, запозичуючи в Когена поняття естетичної любові, дуже

трансгредієнтного завершення внутрішнього цілого душевного життя» [1,с.178].

істотно його переосмислює, і його поняття саме значною мірою живиться від християнської ідеї любові*.

Бахтін переосмислює когенівські поняття. Насамперед, поняття естетичної любові у Бахтіна є двостороннім, тобто моя естетична любов до іншого має в ньому відповідник як потребу в цій любові*. Отже, естетична любов є буттєвою відповіддю на цю абсолютну потребу іншого в мені, а естетична діяльність постає певною мірою як аналог релігійного спасіння: «Естетично творче відношення до героя та його світу є відношення до нього – як до того, хто має померти (*moriturus*), протиставлення його смисловій напрузі рятівного завершення» [1, с. 248]. Лексика, пов'язана з релігійною цариною, зокрема, з темою спасіння, можна сказати, пронизує характеристику естетичної діяльності, надає їй проникливості й без перебільшення навіть містичної глибини. Естетична активність з боку героя в деяких місцях бахтінського тексту тлумачиться як «естетична благодать», «милість»** і зрештою прямо як «естетичне спасіння» [1, с.146]. Позиція автора моделюється за позицією Бога стосовно людини: «Божественність митця – в його причетності до вищого позазнаходження» [1, с. 248]***.

* На християнські мотиви, що лежать у підґрунті естетики Бахтіна дослідники вже неодноразово звертали увагу [див. напр.: 2; 4; 5; 6].

* «...я відчуваю абсолютну нужду в любові, яку тільки інший зі свого унікального місця *зовні* мене може здійснити внутрішньо; ця нужда, щоправда, розбиває мою самодостатність зсередини, але ще не оформлює мене *ззовні*» [1, с.129]

** «Зовнішній образ зображеної скелі не лише виражатиме її душу (можливі внутрішні стани: завзятість, гордість, непохитність, самодостатність, туга, самотність), але і завершить цю душу трансредієнтними її можливому самопереживанню цінностями, на неї зглянеться естетична благодать, милуюче виправдання, неможливе зсередини її самої» [1, с.141].

«...життєва подія в її цілому є безвихідною: зсередини життя може виразити себе вчинком, покаяттям-сповіддю, криком; відпущення й благодать сходять від Автора. Вихід не є іманентним життю, а сходять на неї немов дар зустрічної активності іншого» [1, с.152-153]

*** Прикметним є той факт, що попри незаперечну наявність релігійних мотивів в естетиці Бахтіна у нього, на відміну від Когена, відсутні прямі звернення до питання про зв'язок між релігією та мистецтвом, якісь намагання прямо його визначити, як мало місце в німецького філософа. Особливо за тієї обставини, що і в Когена, і в Бахтіна спостерігається

Орієнтація на естетичний ідеал відношення між Богом і людиною та укоріненість поняття автора-творця в першій філософії Бахтіна, архітектоніці події буття (що також, як було показано, має певний зв'язок з «життям і смертю Христа») надає цьому поняттю й естетиці завершення загалом певного апріоризму й риси нормативізму, оскільки ідеал авторської діяльності набуває надчасового, надісторичного значення.

В описі естетичної діяльності автора Бахтін активно вживає модальне слово зобов'язання: «должен», «должно». Стилїстика обов'язку є нормою бахтінського опису й аналізу авторської активності. Естетична діяльність автора огорнута атмосферою моральної імперативності: автор повинен зайняти певну позицію щодо героя; автор повинен стати поза собою; автор не повинен повертатися до себе; автор повинен знайти точку опори поза героєм; я повинен вжитися в іншу людину; тіло героя повинно бути пережите мною зсередини [1, с. 122]; автор повинен активно створити зовнішнє тіло іншої людини [1, с. 129]; я повинен бути для іншої людини тим, чим Бог є для мене [1, с. 133]; я повинен ціннісно стати поза своїм життям [1, с. 135]; я повинен вжитися в кожного із учасників картини [1, с. 140]; я повинен створити твір, який завершує героя [1, с. 141] і таке ін.

Цей нормативізм має два аспекти. По-перше, він зумовлений естетичним ідеалом цілковитої завершеності героя. Постулюється «пряме відношення автора до героя» і вже на його основі виявляються й аналізуються різні види «відхилень» від цієї норми [1, с. 97-102]. З іншого боку, у більшості випадків вживання модального дієслова має значення саме модальності обов'язку, а не є стилістичним варіантом позначення норми. Зокрема в тих випадках, коли третя особа поступається місцем першій, і Бахтін

співвіднесеність трьох ідей: естетичної любові, завершення і зв'язку мистецтва з релігією, – причому перші дві Бахтіним запозичені в Когена, а остання в Когена постає під знаком заперечення, а у Бахтіна – під знаком безперечного утвердження, але непрямо, без постановки питання взагалі, тобто без загальних дефініцій. На тлі Когена ця відмова виглядає свідомим рішенням. Нам здається логічним припустити (звісно, тут мова може йти лише про припущення), що саме ствердна позиція Бахтіна в цьому питанні і є причиною відсутності прямої його постановки, оскільки це виходить за межі наукового розгляду.

описує авторську діяльність вже від першої особи. Зрештою, в одному місці з'являється пряме поняття «естетичного обов'язку» («эстетического долженствования»)*.

Але ж – ще раз варто наголосити – бахтінське поняття обов'язку стосується виміру відкритої події буття. Бахтінське «долженствование» як настанову, стан живої свідомості не можна схопити теоретично, перевести в загальні поняття. Той факт, що Бахтін описуючи естетичну діяльність автора, постійно вживає модальні дієслова і до того ж нерідко переходить від третьої до першої особи, означає, що його опис стосується виміру події буття, тобто виміру принципово недоступного теоретичному пізнанню.

Тут можна зробити два висновки. По-перше, бахтінський опис естетичної діяльності автора є почасти художнім описом. Адже естетична феноменологія, як уже йшлося, насправді є феноменологією діяльності читача, тоді як діяльність автора насправді недоступна феноменологічному баченню. Іншими словами, феноменологічний опис тут сягає автора як трансцендентального суб'єкта, тобто в тій мірі, в якій він тотожний читачеві. Відтак опис Бахтіна виходить за межі феноменології і – можливо принципово – не диференціює між феноменологією і умовним, можна сказати, принаймні частково художнім описом діяльності автора. Втім, ніщо не заважає висуненню тези про естетичний обов'язок також читача (реципієнта). Спростуючи, можна сказати, що Бахтін фактично описує свій читацький обов'язок, переписуюючи його авторові.

Отже, бахтінське поняття автора-творця не розрізняє між трансцендентальним автором і автором як живою свідомістю, як суб'єктом (специфічного) вчинку у вимірі події буття. А жива свідомість завжди залишається поза дужками як така, що завжди існує лише в категорії «я». Але термінологічно переведення першої особи в третю дає привід для непорозуміння. Автор-творець в принципі не може бути об'єктивований. Він є недосяжним для

* У контексті твердження про те, що герой є не об'єктом, а суб'єктом, Бахтін зауважує: «тільки стосовно нього можливий естетичний обов'язок, можлива естетична любов і дар любові» [1, с.165].

теоретичного пізнання. Бахтін знімає цю різницю за рахунок стилістики свого тексту.

Зрозуміло, що тільки у події буття, тобто в моєму вільному акті, моїм вільним вольовим рішенням можливе пробачення всіх боргів і відмова від усіх надій, що має значення тільки тут і тепер і доти, доки я утримую відповідальність за це рішення. Отже, другий не менш важливий висновок полягає в тому, що *естетичне завершення*, оскільки воно корелює з естетичним обов'язком, – також, згідно з логікою бахтінських понять, *в повній мірі відбувається лише у вимірі відкритої події буття*. Естетика і теорія автора Бахтіна, як вона представлена в тексті «Автор і герой в естетичній діяльності, – це естетика трансцендентальної суб'єктивності, і водночас тут вже намічене її подолання.

Поняття автора-творця (з його характеристиками «позазнаходження», «діяльності завершення», «надлишку бачення») не є поняттям виведеним з аналізу історії літератури (мистецтва), а натомість застосоване до неї. Воно метафізичне за своїм походженням і почасти залишається таким за своїм змістом.

Метафізика постає у Бахтіна у формі феноменології. Завдяки феноменологічному методу Бахтін краще за інших мислителів Срібного віку і загалом початку ХХ століття зумів поєднати філософські пошуки і філософську естетику з розробкою конкретного емпіричного матеріалу, використати метафізичні пошуки спасіння як евристичний потенціал для розробки позитивних наукових проблем літературознавства. Феноменологія послужила мостом і водночас фільтром, що поєднав метафізику й теорію літератури. Метафізичний заряд виявився редукованим, але не повністю. У підсумку цей внутрішній метафізичний заряд, зміст, який забезпечив єдність понять як «ідеальних типів», форм мислення створює певну напругу між поняттями та досліджуваним емпіричним матеріалом. Царина фактів не охоплюється поняттями як формами мислення. Вони знаходяться між собою в стані часткової відповідності.

Естетичне відношення автора і героя є формою відношення між я та іншим описаним першою філософією Бахтіна, а естетична діяльність автора – специфічним вчинком. Розуміння естетичної діяльності має дві інші важливі передумови. По-перше, це запозичене в Г. Когена поняття завершення, тісно пов'язане з

поняттям естетичної любові. По-друге, обидва ці поняття переосмислені на основі ідеалу релігійного спасіння. Естетична діяльність автора по створенню завершеного образу героя зорієнтована на ідеал всебічної завершеності людини перед Богом. Відтак естетика Бахтіна постає як естетична сотеріологія. В основі розуміння художнього твору як події лежить надчасовий, надісторичний естетичний ідеал.

Бахтінський опис естетичної діяльності, як і перша філософія, спирається на інтуїтивізм, тобто феноменологічний метод. Проте, на відміну від першої філософії, тут опис діяльності автора не може претендувати на безпосередність і одразу визначається як такий, що опосередкований художнім твором. Отже, це рефлексія читача над своєю свідомістю. Це означає, що діяльність автора доступна опису лише в тій мірі, в якій вона тотожна діяльності читача, і відтак автор-творець є втіленням поняття трансцендентального суб'єкта.

Естетика Бахтіна залишається обмеженою рамками свідомості, причому принципово обмеженою внаслідок завдання описати естетичну подію саме у вимірі події буття. Але саме тому, як і перша філософія, вона зберігає залежність від трансцендентальної традиції філософії і відповідної естетики. Це означає, що в силу своїх методологічних засад вона шукає джерела, пояснення всіх моментів художнього твору (який вона також сприймає насамперед як зміст свідомості) також в свідомості.

Апріорний характер поняття автора-творця надає описові естетичної діяльності деякі риси нормативізму, що має дві сторони. З одного боку, це певні вимоги до твору, тобто до внутрішнього устрою естетичного об'єкта. З іншого боку, це вимога читача до самого себе переведена в третю особу. Естетична діяльність у Бахтіна сприймається й описується крізь призму поняття естетичного обов'язку. Нормативізм тексту Бахтіна значною мірою постає як результат намагання описати твір у вимірі події буття, що, за Бахтіним, недосяжний для теоретичного мислення, а доступний лише причетному мисленню.

Звідси, поняття автора-творця саме у викладі Бахтіна постає недиференційованим поєднанням автора як трансцендентальної суб'єктивності і власної діяльності завершення дослідника, описаної в тонах естетичного обов'язку (що виявляє себе в коливанні між третьою і першою особою у викладі).

Відтак найглибшим фундаментом бахтінської естетики постає поняття естетичного обов'язку, яке виводиться вченим безпосередньо з події буття. Проте буття-подія – культурно обумовлене поняття. З одного боку, воно позначає безпосереднє переживання буття індивідом, граничне досягнення феноменології (так само, як і в Гайдегера), з іншого, в саме це переживання вбудоване історично-лінійне сприйняття часу, тобто це переживання вже є теоретичним, і для того щоб це зрозуміти індивід має вийти за межі безпосереднього переживання. Описані антропологічно (буттєво) обґрунтованим ідеалом естетичного завершення категорії я та іншого є недостатніми для пояснення художнього твору. Інакше кажучи для того, щоб завершити героя, автор запозичує ресурси в культури та спільноти. Відтак автор-творець (якщо винести за дужки те, що належить події буття, тобто живу свідомість читача, пронизану естетичним обов'язком) постає як соціокультурне відношення.

Врешті-решт, якщо повернутися до бахтінської формули про унікальність місця людини в єдиній та унікальній події буття, то унікальність місця не можна схопити, визначити через самого себе, тобто через самовіднесеність, а лише через зіставлення з іншими точками у цій події буття, причому для цього недостатньо однієї точки – іншого, оскільки таке зіставлення перетворюється на просте перевертання різних полюсів однієї опозиції, коливання між ними. Натомість необхідна множина точок для зіставлення, причому точок вибудованих у певну структуру, історичну структуру (як уже було показано, в основі поняття події буття лежить поняття історії). Тому й автора як «принцип бачення» можна зрозуміти лише через зіставлення з іншими пунктами у певній історичній конфігурації, зокрема, в історії культури.

Зокрема, в заключному розділі «Автора і героя в естетичній діяльності» з особливою чіткістю виявляє свій історично-обмежений характер категорія завершення (і намічається формування незавершеності як самостійної категорії), і також категорія автора-творця чітко виявляє свою історичність в розгляді кризи авторства. Бахтін вводить поняття кризи автора, обумовленої культурними умовами втрати авторитетності автора і неможливості здобуття позиції позазнаходження. Відтак автор-творець є не онтологічною категорією, а постає як історичний тип літературних

форм і стану літературної комунікації і культури загалом. Так само і ще більшою мірою культурно-обумовленим є поняття естетичного обов'язку, а з ним і поняття естетичного завершення. Естетичний обов'язок не є чимось безумовно буттєвим, а пов'язаний з культурною настановою.

Естетичний обов'язок – не безумовна онтологічна категорія, але читацька настанова, яка має розвиватися, виховуватися, особливо в добу домінації наукових методів пізнання, зокрема методів правильного розуміння тексту в гуманітарних науках. Поняття естетичного обов'язку закликає до включення ціннісної царини читача в поле уваги самої герменевтики, рефлексії над нею і її формування. Зрештою, в його контексті зображення Бахтіним естетичної діяльності завершення в рамках «свідомості автора» також зберігає могутній евристичний потенціал саме як модель живого прочитання й сприйняття твору. Адже, мабуть, жоден інший естетичний підхід не дозволяє з такою повнотою і внутрішньою переконливістю переживати твір як ціннісний процес творення, так би мовити, за автора. Річ лише в тім, що процес пізнання твору не може обмежуватися рамками переживання і тим більше постулювати його фундаментальний і остаточний характер.

Зокрема, дискусії навколо проблеми автора, «повернення автора», як можна думати, пов'язані саме із занепокоєністю вчених щодо безвідповідальності інтерпретатора через зникнення постаті автора, авторської інтенції як головного предмета і критерію інтерпретації. Вони знову повертаються до ідеї відповідальності, як вона постає в ранньому тексті Бахтіна. Проте, як показав аналіз, ця ідея відповідальності, зокрема, у застосуванні до царини естетичного, є об'єктивацією й узагальненням відповідальності читача, особистої відповідальності М. М. Бахтіна. Тому, також враховуючи неможливість відмови від ідеї смислової незавершимості, на нашу думку, вихід слід шукати саме в напрямку розробки ідеї відповідальності читача та інтерпретатора, і поняття естетичного обов'язку, яке, на нашу думку, варто доповнити, розвинути поняттям герменевтичного обов'язку, тут може бути відправним пунктом подальших міркувань.

Цитована література

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений : В 7-ми тт. / М. М. Бахтин. – Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. – М., 2003.
2. Боневская Н. К. М. Бахтин в 1920-е годы / Н. К. Боневская // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1994. – № 1. – С. 16-62.
3. Домашенко А. В. Порождающее лоно поэзии / А. В. Домашенко // Литературоведческий сборник. – Вып. 25. Проблема автора: онтология, типология, диалог. – Донецк, 2006. – С. 32-48.
4. Исупов К. Г. О философской антропологии М. М. Бахтина / К. Г. Исупов // Бахтинский сборник. Вып. I: Сб. ст. – М., 1990. – С. 30-46.
5. Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / К. Г. Исупов. – СПб., 2010.
6. Фридман И. Н. Незавершенная судьба эстетики завершения / И. Н. Фридман // М. М. Бахтин как философ. – М., 1992. – С. 51-67.
7. Brandist C. The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics / Craig Brandist. – London, 2002.
8. Cohen H. System der Philosophie. T. 3: Ästhetik des reinen Gefühls / Hermann Cohen . — Bd. 1. — Berlin, 1912. — XIV, 402 S.

Анотация

В статье рассматривается эстетика М. М. Бахтина («Автор и герой в эстетической деятельности») в связи с его «первой философией» («К философии поступка») как эстетика трансцендентального субъекта и одновременно как попытка преодоления трансценденталистского подхода в философии и эстетике. Показано, что понятие автора-творца, введенное Бахтиным, является соответствием понятия трансцендентального субъекта, однако глубинным основанием эстетической

деятельности является понятие эстетического долженствования, которое представляет собой не что иное как переприсвоение автору собственного долженствования читателя-исследователя.

Annotation

The article deals with M. M. Bakhtin's aesthetics ("Author and Hero in the aesthetic activity") in connection with his "first philosophy" ("Towards the Philosophy of Act") as the aesthetics of transcendental subject and at the same time as the attempt to overcome the transcendentalist approach in philosophy and aesthetics. It is shown that Bakhtin's notion of the author-creator is correspondent to the notion of transcendental subject but the most deep foundation of aesthetic activity according to Bakhtin's text is the notion th "aesthetic ought" which nothing else as th re-appropriation to the author the reader-researcher's own "ought".

Стаття надійшла до редакції 18.12.2012
Статья поступила в редакцию 18.12.2012

УДК 821.161.1

Любецкая В. В.

О ЕДИНСТВЕ СТИЛЯ И ОНТОЛОГИЧЕСКОМ НАПРАВЛЕНИИ ДОНЕЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Основой литературного процесса, показателем его непрерывного развития, его структурной составляющей являются литературно-художественные общности. К «синхронным» литературным общностям принято относить различные регионы и региональные зоны; изучаемая топка в совокупности дает представление о всемирных литературах. Литературные эпохи (античность, средневековье, Возрождение, барокко, классицизм) – это «диахронный» срез, поступательное движение литературы в большом историческом времени. Самые актуальные и заслуживающие отдельного разговора – общности «художественные», которые связаны с категориями метода и стиля: течения, направления, группировки и школы.

Теория литературы, как одна из базовых дисциплин литературоведения, призвана откликаться на процессы и явления, происходящие в самой литературе. Теория раскрывает саму сущность литературных явлений и обобщает практический опыт поэзии. В самой теории литературы происходят сходные с литературой процессы, например, возникают «теоретические» общности – направления, течения, школы. Историография, как вспомогательная дисциплина, призвана описать историю развития теории литературы, а для общего понимания процессов, происходящих в самой теории литературы, существуют узкоспециальные курсы, такие как, – тенденции развития современной теории литературы.

Очевидно, что возникновение школы и ее методологии процесс сложный и многокомпонентный, обусловленный как общественной, так и теоретико-литературной жизнью. Должен накопиться необходимый опыт в творчестве ее будущего лидера, так как без предпосылок, то есть без предшественников и осмысления их трудов и, как ни удивительно, учеников, *школ* не бывает. Выступление с *новым* предполагает теоретический

манифест, создается программа (скажем такая, как небольшая, но взрывная лекция А. Н. Веселовского «О методе и задачах истории литературы как науки»; в развитии истории и теории литературы «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского сыграла огромное значение).

До школы (шире – направления) существует тенденция, витает в воздухе, но тенденции недостаточно в ее эпизодических проявлениях. Чтобы школа реализовалась в полной мере, эти эпизодические проявления должны стать регулярными и предсказуемыми, обрести осмысленное системное единство, целостность. Эта потенциальная возможность школы манифестируется, представляется непосредственно, как, например, в работе А. А. Кораблева «Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления» [1].

Образование литературоведческих школ происходит или на основе общности «эстетико-теоретических» устремлений, или вокруг авторитетных лидеров, или по региональному принципу, может быть и по совокупности указанных признаков, как, скажем предварительно, наша Донецкая филологическая школа.

В принципе, школе необязательно следовать определенному течению, быть его составной частью; она может существовать и независимо, выбрав для себя точки опоры. Самым актуальным вопросом для нас есть вопрос – существует ли ДФС? Кто у нас «Столпы литературоведения»? Предполагаю, что ответ может быть положительным, хотя вопрос этот решается уже давно, задается вне «школы» и по сей день не имеет однозначного ответа внутри нее, так как ведутся ожесточенные споры о статусе донецких филологов.

М. М. Гиршман мягко обходит словосочетание «Донецкая филологическая школа» и говорит о некоторых моментах, о «фундаментальном единстве», о «внутреннем противостоянии личностей-концепций», об их общении и со-общении друг с другом, что в определенной мере дает «дает возможность говорить о каком-то явлении в развитии теории литературы в Донецке» [1, с. 5].

В. В. Федоров о существовании школы весомо и кратко говорит «существует», причисляя и себя хоть и к «нерадивым», а все же ученикам М. М. Гиршмана. В. В. Федоров указывает на

конкретные факты работы, жизни школы – на количество защитившихся, на научные сборники, которые выходят в Донецке. Эти факты сами по себе говорят о многом, хоть и не имеют решающего значения, школа ведь не «количественное понятие», как справедливо замечает В. И. Борисенко [1, с. 5]. Может ли «школа» быть в одном лице? Думаю, что может, такова школа В. В. Федорова, хотя он так и не считает, но не только ему выбирать и решать; возможно, что последователи еще не осознали свою причастность мыслям, идеям, самому языку Владимира Викторовича Федорова.

А вот А. В. Домашенко считает, что «донецкой школы как таковой нет, но я думаю, что есть кое-что получше, чем школа... у нас есть... среда, в которой возможно рождение мысли... Ну, а родится мысль или нет – это уже зависит от каждого человека, который причастен к этой среде» [1, с. 7]. Это суждение кажется весьма справедливым.

Отличное замечание было сделано А. О. Паничем – «пишем «донецкая филологическая школа», читаем «донецкая школа теории литературы» [1, с. 8]. Существует ли школа, А. О. Панич не знает, слишком уж все ее представители разные. С этим, я думаю, не поспоришь.

Обратимся к названию – «Донецкая филологическая школа», и проясним, что это – самоназвание или наименование, пришедшее извне. Скорее всего, что мультиплицируется это название донецкими филологами. Извне же – это название «по месту», подхваченное и растиражированное самоназвание. Не исключено, что в разности ДФШ многие видят общность, потому что о «разном» говорится на сходном языке.

Определяющими особенностями теории литературы в Донецке оказывается ее филологичность, поэтичность, определенная онтологичность. Нет разных теорий литературы, есть различная глубина постижения предмета. Донецкая филологическая школа в этом смысле сохраняет верность лучшим традициям филологии; присутствует желание уловить сиюминутное и вечное, учеными ощущается некая пограничность своего предмета, сакральность (любовь к слову, пребывание в языке, а не просто теоретизирование, структурирование, анализирование текста как материала). Так, В. В. Федоров отметил, что «донецкая школа

тяготеет к онтологическому аспекту» в понимании художественного образа [1, с. 16].

Гипертрофия онтологизма, «чудесность» ДФШ, о которой говорил М. М. Красиков (ДФШ – «школа лес», где «дышится ... вольготно ... чудеса да и только» [1, с. 13]), можно причислить как к достоинствам школы, так и к ее недостаткам. Наука требует стройности и четкости, молодые постструктуралисты и деконструктивисты требуют от филологии точности, забыв, что филология руководствуется глубиной проникновения и, по мысли В. В. Федорова, является «внутренним содержанием» всех наук [2, с. 3]. В своем повседневном бытовании ДФШ выражает свое отношение и любовь к Слову, которое было в начале.

Круг проблем, изучаемых в Донецке очень широк, в полифонии есть доминирующие голоса, отзвуки, обертоны. Центральная фигура – М. М. Гиршман (Гиршман = целостность), который привез в Донецк часть «новой идеологии в форме теории литературы» [1, с. 15], познакомил с работами столь любимого донецкими филологами М. М. Бахтина. Основными темами для М. М. Гиршмана стали целостность – ритм – стиль – диалог. Вхождение в область бытийности начинается с понимания онтологической целостности.

Художественная целостность однозначного определения не имеет; это «полнота бытия» [3, с. 7], некое первичное «единство всех бытийных содержаний», их саморазвивающиеся особенности, обособления и при этом глубинная неделимость. Это «первоначальное единство» вневременное, но осуществляется оно во времени и предстает как множество целых – разноликих и самоценных. Целостность наличествует в художественном произведении, как «организующий принцип целого» [4, с. 46].

Динамическим проявлением и основной характеристикой целостности М. М. Гиршман считает ритм, который гармонизирует человеческое бытие. Художественный ритм – категория «онтологическая», подчеркивается его изначальность, глубинный смысл, «смысло-и формообразующая» роль. «Ритм в своей глубинной основе выявляет энергию ... первоначального единства бытия» [3, с. 19].

С ритмом соотносим стиль, в котором проявляются: единство многообразия, выражение индивидуальности, общие принципы и

закономерная организация элементов художественной формы [5, с.8]. Как отмечает А. А. Кораблев, стиль более личностен и более космичен у М. М. Гиршмана, ибо «основывается на утверждении преобладания и первоначальности порядка, космоса над беспорядком, хаосом, а ритм в первую очередь выявляет эту глубинную тенденцию» [6]. Космичность стиля – аспект онтологический; стиль – основа существования художественного произведения, которое диалогично по своей природе, характеризуется открытостью, гибкостью, многоголосием, и предстает как внутренне целостное единство.

В. В. Федоров, для которого «поэтический мир» есть ключевое понятие, считает филологическое знание сугубо онтологическим, «именно по причине онтологического тождества филолога с автором» [7]. Поэтический мир – наивысшее целое, способное примирить два плана бытия: бытие литературное и бытие жизненное, которые, по мысли В. В. Федорова, располагаются в одной сфере – филологической, так как имеют отношение к Слову. Слово есть «внутренняя форма действительности», воплощаясь, Слово преодолевает раздвоенность мира, потому так необходимо возвращение к Слову, что возможно благодаря любви. Слово, как и высказывание, как и категория автора, предельно онтологизируется в теории В. В. Федорова, все это единый акт творения, в котором «авторское бытие осуществляется не в мире, оно осуществляется как мир» [2, с.31]. «Языковое бытие» автора – это «бытие в любви» [2, с.47], но выше автора стоит Поэт, имеющий возможность создавать язык, а значит «осуществляется благодатным Словом» [2, с.48].

Об интуитивном постижении «истины» художественного произведения, о преодолении науки, о триединстве – «наука», «искусство», «жизнь», говорит А. А. Кораблев в своих исследованиях, отличающихся «сильным онтологически-мистическим акцентом» [8]. Так, все непостижимое, «запредельное (трансцендентное) незнание» А. А. Кораблев относит к области тайны [8]. Язык, по мысли А. А. Кораблева, является посредником между тайным и явным, а область неизреченного, «тайны» есть основание и языка, и речи [8]. Мировое целое выражается в области языка, только, уточняет А. А. Кораблев, «каждый из языков, являя соотношение «тайны» и «загадки», то есть того, что невыразимо и

что выражается в законах языка, являет – по отношению к другим языкам – и форму «секретности», «герметичности» [8]. Ощущение беспредельности и безграничности, удостоверяющее, что художественное произведение поистине есть «тайна», приводит А. А. Кораблева к мысли о возможности открыть сокрытое, подобрав ключи (например, такая попытка осуществлена в работе А. А. Кораблева «Криптография «Мертвых душ»).

А. В. Домашенко, размышляющий об орудийности языка, различает казовый язык, то есть кажущий присутствие, символический, «сущностной особенностью которого является его метафизический характер», а также инструментальный язык [9]. В пределах символической языковой орудийности разграничены – священно-символический язык и собственно символический, «автономный по отношению к священному содержанию» [9].

Современная академическая теория литературы представлена, по мысли А. В. Домашенко, тремя теоретико-литературными дискурсами: «эйдосной» теорией литературы, «литературоведческой грамматикой» и «персоналистской» теорией литературы. Очевидно, что три теоретико-литературных концепции устремлены к трем различным предметам исследования, опираются на разные методы и ставят перед собой различные цели. В отличие от теории литературы филология не дискурсивна, она обращена к имени с его фундаментальной онтологической полнотой. Филологическая теория протодискурсивна, то есть «прежде всего», «сначала», «поскольку конституируется не на границе, имманентной области представляющего мышления, а на границе мышления представляющего и вопрошающего» [10, с. 3]. А. В. Домашенко считает, что протодискурсивная теория утверждается в пространстве поэзии и «обращена исключительно к вопросам поэтической онтологии» [10, с. 4]. Протодискурсивная теория исходит из имени, что позволяет говорить о вторичности философии по отношению к филологии. Укорененность в языке, когда «приоткрывается таинственный путеводный свет сакральных имен», способствует целокупному пониманию поэтического произведения. «Филология есть», – когда «есть» – не просто связка, а реальность присутствия» [10, с. 11].

Сложностью проблем, филологической смелостью не исчерпывается уникальность донецкой филологии. Стоит сказать

отдельно и об особенностях стиля. Высока степень метафоризации научного стиля, привлекает внимание исключительная эссеистичность работ, стремление раздвинуть горизонты и приблизиться к непознаваемому, к тайне.

Литературоведческий мир тоже делится на «свой» – «чужой», внутреннее ощущение единства формируется при особом взгляде на мир, видение мира и бытия. Донецкая филология соприкасается с тайной мира и отличается барочным миропредставлением, что и порождает характер изображения мира, дает онтологический вектор. Отсюда, необычность, терминологическая экспрессивность, асимметрия, динамика, «стремление ввысь», живописность и красочность теоретических исследований, предельная эмоциональная напряженность и внимание к неартикулируемым реалиям.

Очевидно, что донецкая филология весьма контрастна, но изнутри этой контрастности прорастает общее ощущение, объединяющее теории различных представителей ДФШ. Можно сказать об аристократичности донецкой филологии, о теории – как «башни из слоновой кости», которая может быть доступна немногим избранным.

«Темный стиль» представителей ДФШ, изобилующий загадочными понятиями, предполагает так же и непонятное мышление. Черты данного стиля выявляются отчетливо в работах М. М. Гиршмана, В. В. Федорова, А. А. Кораблева, А. В. Домашенко. Данные теории – яркое свидетельство формирования новой стилистической системы, которая, в свою очередь, создает школу.

«Темный стиль» в философии и эстетике ДФШ имеет неопределимые преимущества перед прозаической ясностью, криптографический стиль обладает витиеватой формой и исключает бездумное чтение, постижение содержания, проникновение к смыслу – сложный процесс вдумчивого и медленного чтения. Преодоление подобных трудностей зашифрованной теории доставляет наслаждение внимательному читателю.

Цитированная литература

1. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления / А. А. Кораблев. – Донецк, 1997.
2. Федоров В. В. Поэтический мир и творческое бытие / В. В. Федоров. – Донецк, 1994.
3. Гиршман М. М. Избранные статьи / М. М. Гиршман. – Донецк, 1996.
4. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы / М. М. Гиршман. – М., 1982.
5. Гиршман М. М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле / М. М. Гиршман // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 8–9.
6. Кораблев А. А. Теория целостности М. М. Гиршмана [Электронный ресурс] / А. А. Кораблев. – Режим доступа :
7. <http://holos.org.ru/2009/teoriya-celostnosti-mm-girshmana/>.
8. Федоров В. В. Онтологическое знание [Электронный ресурс] / В. В. Федоров. – Режим доступа: <http://vk.com/fedorovvladvikt>.
9. Кораблев А. А. О структуре таинственного: тайна – загадка – секрет [Электронный ресурс] / А. А. Кораблев. – Режим доступа : <http://holos.org.ru/2009/aakorablev-o-ctrukture-tainstvennogo/>.
10. Домащенко А. В. Еще раз об орудийности языка [Электронный ресурс] / А. В. Домащенко. – Режим доступа :
11. <http://holos.org.ru/2010/a-v-domashhenko-eshhe-raz-ob-orudijnosti-yazyka/>.
12. Домащенко А. В. Филология как проблема и реальность / А. В. Домащенко. – Донецк, 2011.

Анотація

У запропонованій статті розглядається єдність стилю представників донецької філології. «Темний», криптографічний, бароковий стильДФШ вирізняється метафоричністю та

поетичністю. Окресливши коло проблем у теоріях М. М. Гіршмана, В. В. Федорова, О. О. Корабльова, О. В. Домашенка, було відзначено спільне – онтологічний вектор, що формує нову стилістичну систему, яка, в свою чергу, створює школу.

Summary

It is considered the style unity of Donetsk philology representatives in this article. «The Dark», cryptographic, baroque style of DPS differs with metaphoric and poetry. After designating a range of problems in the theories of M. M. Girshman, V. V. Fedorov, A. A. Korablev, A. V. Domaschenko, it was pointed the common – the ontological vector which forms a new stylistic system which, in its turn, creates a school.

Стаття надійшла до редакції 17.11.2012
Статья поступила в редакцию 17.11.2012

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК

Исупов К.Г.

СИМВОЛИЗМ В ТРЕХ ИЗМЕРЕНИЯХ

1. Символ у символистов

Символизм определялся в своих задачах в условиях, когда не только эстетические реальности изящных искусств подвергаются испытанию по новым правилам генерирования и трансформации, но социальная онтология, т.е. сама повседневность, утратившая привычные аспекты живой жизни, нуждалась в решительной перестройке. Символисты убедились, что в их руках имеется инструментарий жизнетворчества, которое может, конечно, выглядеть эстетской программой, но может и лечь в основание того рода онтологической активности, какой Шеллинг называл «конструированием».

Смыслопорождающая функция символа напрямую соотнесена с бытийным самовоспроизводством Натуры. «Символы, – писал Белый в 1920 г. в статье «Кризис культуры», – формируют природу души, чтобы некогда формировать чрез душу иную природу материи» [1, с.75; 289].

Пока Андрей Белый встраивал в свои концепции символа методологии естественных наук; пропагандировал теорию множеств Георга Кантора (разделяя это увлекательное занятие с о. Павлом Флоренским); инкрустировал свои эссе схемами, чертежами и формулами, – Вяч. Иванов создавал мифопоэтическую и обрядово-мистериальную философию символа и настаивал на той мысли, что внутри искусства должна вырасти религия нового, обновленного типа на основе эстетической экумении (точка совпадения с высоко ценимым им В. Хлебниковым и момент

раздора с Брюсовым). Как ни пытался Белый универсализовать понятие символа, он так и остался на позиции столь презируемого им позитивистского гносеологизма*. Он и сам достаточно отчетливо сформулировал постоянство своей симвоологической позиции в исповедальном мемуаре 1928 г.: «Устремление мое написать *“Теорию символизма”* в серьезном гносеологическом ключе»; «стоя на платформе *“критицизм плюс символизм”*, я всемерно поддерживал *значимость* теоретико-познавательной позиции» [1, с.452].

Символы Белого есть указания и знаки-намёки, т.е. отражения по преимуществу, а не субстантные существа В. Соловьева, Иванова и о. Павла Флоренского («Символизм как миропонимание», 1905). Там, где у Белого «символ» непременно подразумевает дополнение в родительном падеже («символ чего-то») и в этом простейшем грамматическом смысле заменяет словарную модальность окказионально-авторской, то «символ» Иванова не только самозаконный и смыслоозаренный «эдос» Платона (а также порождающая модель «возможных миров»), но и тонкоматериальное «существо», ософиенная духовная телесность (не совсем неожиданная точка совпадения с неоправославной эстетикой о. Сергия Булгакова).

Позиция Белого, как и Брюсова, предполагала установку на узнавание («чтение») априорно заданной органической символики и присвоение этих гносеологических трофеев на языке соответствий (ср. «Correspondances» Ш. Бодлера; над этим текстом смеялся В. Соловьев, – и напрасно!). Гносеологизму Белого и Брюсова** продуктивно противостояла мифо-теургическая концепция Вяч. Иванова. Учтем относительность этой антитезы: символисты – сплошь «теурги», «жрецы», «маги» и «мистагоги», но мотивировались эти типы самоощущения по-разному.

В книге «Трагедия – миф – мистика» (1932) фраза, созданная Ивановым-читателем, обладает энергией ассоциативного самопояснения. Иванов изобрел герменевтический синтаксис и

* «Отцы большинства символистов – образованные позитивисты» [2, с.20]

** [3; 4, с.314-325; 5].

технику введения в свой текст новых степеней лексической валентности, благодаря которой слово готово претендовать на статус мифологемы, т.е. чего-то среднего между словом словаря, метафорой поэта и термином мыслителя. Слова укрупняются, мощность семантической энергии их взаимодействия варьируется и управляется из центра комментирующей ассоциативности авторского мышления.

Так ведет себя комментирующее слово Иванова в герменевтических лабиринтах, выстроенных внутри изучаемого текста. Они до поры до времени дремали в складках текстового тела, пока взыскующая мысль эллинизирующего мыслителя не выявила в его смысловой стереометрии надежную и по разным осям развернутую перспективу самоуяснения.

Итогом этого ментального самопреодоления текста в его собственной ауторефлексии мыслится возвышение символа и мифа до статуса «механизма» волевого преобразования жизни и онтологической (де)конструкции, ибо запечатленный в символическом слове миф «есть динамический вид (modus) символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенное слово» [6, Т. 2, с.595-596].

Символизм как ярчайшая из литературных школ эпохи нашел своей топос на перекрестке «чистой лирики», эстетизованной историософии и сциентизма. Технология и телеология символопроизводства мыслились по-разному, но выбор был невелик. Символ мог пониматься как 1) инструмент познания (гносеология); 2) тип новой реальности (онтология); 3) самоцельный результат творческой игры (эстетика); 4) мифопоэтический аналог поведенческой рецептуры (этика); 4) свидетельство богодухновенности творческого порыва (поэтическая теология и богословие культуры).

2. Мистериальное переживание мира и синтез искусств

Вяч. Иванов предполагал в своих прожектах всенародное переживание «почвенных» ценностей в открытых мистериальных торжествах (ср. грандиозную инсценировку «Взятие Зимнего» на десятилетие советской власти). Литургическая жанровая память

мистерии подняла последнюю на уровень формы общественного поведения, в рамках которого ряд философов мыслил создать новую этику христианского общения. Принципом новой этики стал эстетический критерий символично–литургического преображения жизни. В контекстах мистерии осмыслены идеи «театра для себя» Н. Евреиновым и «магического театра» Ф. Сологубом (ср. «магический театр» и «игру в бисер» в прозе Г. Гессе). А. Мейер выступил с пропагандой мистериального малого собора «жрецов революции». Согласно этой идеологии воскресительно–диалогической мистериальности, «новое родство», «новое отечество» и «новая связь» даются только участием в мистерии. Духовный сотрапезник Мейера, Г. Федотов, в эмиграции отстаивал «новую» – общинно мистериальную – роль литургики и Евхаристии в современной Церкви; он уверен, что в «конкретной и исторической Церкви как средоточии богочеловеческого процесса <...> свершается мистерия спасения человеческого духа» [7, Т. 2. с.206].

В 1933 г. мистерия в творчестве Мейера стала опорной мифологемой для универсальной теории творчества. Русская метафизика истории в теологемах Встречи* и Богообщения и в разработке популярной кенотической диады «нисхождения/восхождения» усилила мистериальный момент «исторического»: движение человека к Богу для Н. Бердяева и есть первоначальная мистерия духа, бытия и христианства. А. Скрябин пытался освоить мистирию как синтетический жанр и как инициацию последнего мирового эона. Мистериальная историософия Скрябина поставлена С. Булгаковым рядом с «гениально-химической идеей натуралистического воскрешения мертвых» Н. Фёдорова [7].

На этом фоне мистериальная теургия Иванова и его реконструктивные проекты в духе «греческого возрождения» не выглядят особой новостью. Увлеченность декадентов

* Встреча – это акция имманентного обмена высшими ценностями; диалогический принцип, определенный Вяч. И. Ивановым как «апантетический принцип» сознания (от греч. *ἀπάντημα* – ‘встреча’, ‘выход на встречу’, ‘сретенье’) [8, с.142; / 9, 184-191; / 10, с.65- 68; / 11, с.17-26; / 12, с.161-182].

поверхностной эксплуатацией жанра мистерии А. Белый, автор вполне мистериальных «Симфоний» (1902–1903), назвал «козловаком».

Иванов видел в мистерии возможность возврата к хоровому действию, в котором сопричастники взыскуемой Истины переживают инициации братотворения и освящения в «круговой поруке живой вселенской соборности, во Христе» [6, Т. 4, с.579]. В ранних «Симфониях» Белого и в его цикле «На перевале», в «Эсхатологической мозаике» (1904) о Павла Флоренского мир пережит в его трагедийно-апокалиптическом, т.е. мистериальном состоянии.

Иванов мыслил мистерию не театрально, а литургийно. Как миф повествует о вечных событиях мировой экзистенции, показывая их в обряде; как сценариумы богослужения знаменуют здесь-и-сейчас свершающиеся события сакрального сюжета, так и мистерия, пренебрегая бытовой темпоральностью, ставит человека пред лицом вечности и дарит его новой модальностью: онтологическим приобщением к Традиции и возможностью креативно-символического вторжения в ее смыслосозидающее поле. Эстетическую ахронию и сгущение событийно-сюжетного ряда до немислимой плотности обеспечено тем единственным и бесспорно приоритетным видом искусства, которое способно к хронофагии: *музыка, только музыка и всегда - музыка* [13, с.208-233; 14, с.137-142].

Вечером 29 июня 1909 г. А. Блок, переживший состояние творческого анамнезиса после свидания в Германии, в Бад Наугейме, с вагнеровским «Зигфридом», записывает в Дневнике: «“Настоящего” в музыке нет, она яснее всего доказывает, что настоящее *вообще* есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим. <...> Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира – *мысль* (текучая) мира <...>. Музыка предшествует всему, что обуславливает» [15, с.150].

Здесь – точка счастливого совпадения мистериологии и эстетики синтеза искусств Белого, Блока и Иванова с грандиозным проектом «Мистерии» Александра Скрябина.

Иванов сотворил для Скрябина целый букет комплиментарных эпитетов: его «цветозвук» симфонически определяет характер русского гения: «русский национальный композитор»; «аполитический художник в жизни, мирный анархист по своим безотчетным влечениям и по вражде к принудительному порядку, суду и насилию»; «демократ <...> по глубочайшему и постоянному алканию соборности»; «аристократ по изяществу природы и привычек»; «истый всечеловек, каким является, по Достоевскому, прямой русский»; «пламенный патриот»; «один из творцов русской идеи» [6, Т. 3, с.194]. Уж не о себе ли говорит здесь Иванов, привыкшего к сублимациям своих творческих двойников из любого материала, с которым работал: Данте, Шекспир, Новалис, Гете, Достоевский? Только ли о литовском художнике сказано в статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (1914): «Чурлянис, думается, прежде всего, – одинокий человек. Одинокий – не во внешне-биографическом смысле и даже не в психологическом только, но и в более глубоком и существенном: одинок он по своему положению в современной культуре <...>» [6, Т. 3, с.159]?

Когда Иванов комментирует феномены культуры, он освещает их с антиномично сопряженных ценностных позиций, оставляя читателю возможность выбора, а за собой – право на затейливый логико-риторический и мифопоэтический орнамент. Так освещен новый трофей Серебряного века – идея «синтеза искусств». В смысле положительном она оказалась плодотворной для найденного Чурленисом метода, а именно: «Живописная обработка элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки» [6, Т. 3, с.150]. Но может свидетельствовать об «истощении, равно творческих, как и восприимательных энергий», о «старческой нашей изношенности», о «смешных уклонах нигилистического эстетизма, тайный смысл которых – в покушении увлечь золототронную Музу вниз, в чувственную вещественность и в грубую чувственность» [6, Т. 3, с.163]. И все же, возводя впечатляющие опыты синтеза искусств к «бездомности лучших душ» и к одиночеству среди своих, Иванов скажет: «возникновение этих душ-комет свидетельствует о содроганиях, во чреве Мировой Души, неведомого плода, и проходят они по миру,

всегда немного юродивые, с бессознательной вестью о нарождающемся новом дне духа» [6, Т. 3. с.163].

Разумеется, Иванов не мог не назвать здесь имени Скрябина; именно с ним связаны самые смелые предчувствия будущего «вечного символизма», коль скоро «проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии. А проблема грядущей Мистерии есть проблема религиозной жизни будущего» [6, Т. 3, с.168]. В докладе, читанном в 1915-1916 гг. в трех столицах Империи «Взгляд Скрябина на искусство», творчество великого композитора представлено как «одно целое, чистым и исключительным синтетизмом» [6, Т. 3, с.187].

«Мистерия» как итог «всеискусства», к которому Скрябин шел всю жизнь, включая такие знаменательные вехи, как «Поэма экстаза» (преьера – 1908, Нью-Йорк), «Прометей. Поэма огня» (1911), три симфонии и иные важные вещи, производит впечатление титанической по замыслу и грандиозной по составу музыкально-мировоззренческой композиции Проекта, целью которого мыслилась вполне апокалиптическое (не в христианском*, а в общерелигиозном и синтетическом аспектах) свершение последнего часа ветхого человечества и торжественное воскресение его в ипостаси высшего типа духовности и мистического просветления в Истине.

«Мистерия» так и осталась Проектом, но Иванов располагал женовским изданием текста «Поэмы экстаза» (1906), а в 1916 г. М. О. Гершензон опубликовал в «Русских пропилеях» уже читанное Ивановым (и слышанное в исполнении автора) «Предварительное действие». Стихотворные варианты «Поэмы экстаза» и «Мистерии» эклектичны по содержанию и беспомощны по исполнению. Стихией Скрябина явно были не стихи, но музыка стихий, с ее воплями и содроганиями. Его музыка хтонична и космологична вместе, как микрокосм и Макрокосм. Среди многих интерпретаций «Мистерии»** ивановская оказалась наиболее адекватной и по сей день драгоценна для нас не только глубиной мифопоэтической интуиции, но и логикой достоверных выводов.

* См. список литературы [16, с.42-43].

** См. корректный анализ [17, с.417-490].

Скрябин оказался настолько близок мистериальным прожекам Иванова и всей его антиклизированной соборной утопии, что лучшего толмача Проекта трудно представить. Иванов подчеркивает теургический замысел «Мистерии»: она «не должна была быть ни его личным созданием, ни даже произведением искусства, но внутренним событием в душе мира, запечатлевающим совершившуюся полноту времен и рождение нового человека» [6, Т. 3. с.174].

Иванов, а вслед за ним Сабанеев и Лосев точно уловили в нечеловечески напряженных ритмах Скрябина то сочетание демонизма, мессионизма, эстетства и искреннейшей веры в свой творческий титанизм, которым соблазнился Серебряный век и на котором основал свою эстетическую веру в возможность наяву творить новую космогонию средствами жизнетворческой символики.

Вместо выводов

Попытаемся понять: что объединяет и что разделяет наших «героев» в рамках своего века и в пределах нашей памяти? Отвечая на первую половинку вопроса, скажем следующее.

Всем троим свойственно чувство личной избранности. Белый, как и о. Павел Флоренский, с детства обнаружили черты неординарности; Вяч. Иванов смело мог закончить свою книгу о Достоевском (1932) агиократической утопией, потому что всерьез и не без основания ощущал себя ‘ангелом’ (т.е. ‘вестником’); о своей высокой миссии Скрябин говорил не раз.

Они были уверены, что будущее возрастает из прошлого, осуществляясь через живых носителей культурной памяти. Ощущая себя александрийцами закатных времен [18, с.108-166] и наблюдая крушение привычных аспектов мира, культуртрегеры Серебряного века мужественно предстояли будущему и создали эстетическую философию памяти с функцией непрерывной генерации возможных миров. Тема памяти фундирует, как в «Переписке из двух миров» (1921), основные ярусы мировоззренческих конструкций и мифопоэтических практик символистов. Они и впрямь были новыми людьми нового времени.

Социофема 'нового человека', пережившая столько трагикомических реализаций, включая социально-психологическую евгенику большевиков (с широким применением пенитенциарных методик), технологию всеобщего кормления трудящихся и сексуально-воспитательные инициативы неутомимого Арона Залкинда, апофатически воплотилась в личностях Белого, Иванова и Скрябина в наивозможной полноте культуротворческих интенций и в полном блеске художнической гениальности.

Перечислим роднящие их черты творческого поведения: культурничество; книжность европейского или восточного (мода!) типа; литературность; текстоцентризм; эстетство; энциклопедическая образованность; полиглотизм – языковой и историко-культурный; умение соединить профессию с философией жизни и личным мироощущением; утопическая концептуализация будущего в сочетании с катастрофическим переживанием актуального исторического дня (отсюда одержимость «мистерией»); повальное увлечение теософией мотивировано примерно тем же); историзм ренессансного типа (новое восприятие времени и пространства в пестроте огромного многоэтнического мира); миметическое воспроизведение научно-эстетического энциклопедизма и даже универсализма в духе Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, Джордано Бруно.

Эстетико-сциентистские синтезы классического Ренессанса дали новые типы синтезов в ренессансе Серебряного века: цвето- и светомузыка (Скрябин); глоссолалия, эйдология, новаторское стиховедение и поэтология (Белый); эзотерическую стилистику на основе новой конвергенции онтологии, гносеологии, космографии, богословия, поэтики и эстетики (Вяч. Иванов). Шел поиск универсального языка описания всего, что ни есть на свете этом и том, он реализован во всех без исключения родах и жанрах искусства, в которых работали эти люди. Историю поиска ими универсальной метаметодологии (научной и художественно-эстетической) стоит поставить в один ряд с опытами В. Одоевского, Н. Фёдорова, о. Павла Флоренского, Л. Карсавина, А. Мейера, Г. Шпета, В. Вернадского, М. Бахтина.

Объединяет Белого, Иванова и Скрябина экстремальный по напряженности и маргинальный по способу ориентаций в социальной топологии принцип личной жизни, но он оказался, как водится, весьма разным по итогам. Ощущение разницы нарастало в них тем сильнее, чем плотнее и теснее их реальное присутствие в персоналистско-типологическом ряду эпохи. Иванов в письме к С. А. Коновалову (1946) в резких интонациях отмежевался от путей Блока, Брюсова и Белого; отношения дружбы-вражды оказались основной моделью бытового и творческого агона; один Скрябин не успел с ними переругаться, хотя шло к этому... Тема дружбы девальвирована в поэзии Серебряного века.

В плане этическом наши «герои» стоят друг друга. Просим читателя понять нас правильно: сама история равнодушна к нашим этическим о ней суждениям. И все же таланты и поклонники Серебряного века вменили себе поведенческий принцип беспринципности. Это время торжества автономной этики в свете лозунга «что позволено Юпитеру...» и т.д. Обычным делом стало восприятие Другого (Другой) как «материала» для собственной артистической самореализации. Целую программу эгоистской эротофагии выстроил герой эпистолярного романа Ф. Степуна «Николай Переслегин» (1929), а теоретически ее обосновал Л. Карсавин в статье «Фёдор Павлович Карамазов как идеолог любви» (1821). Иванов в своих исповедях-самоотчетах признавался в эгоцентризме и нарциссизме: «Гордость мужской самовлюбленности, абстрактный нарциссизм моей чувственности» [6, Т. 1. с.748]. Эти вещи легко встают в ряд с тривиальными негациями эпохи: соблазн Злом и апология Антихриста; сочетание гордыни с юродским самоуничижением; жизнь-импровизация, в которой есть место и точному расчету на несомненный успех, и забота о посмертной славе; тщеславие, амбициозность; невосприимчивость к критике и диалогическая глухота; торопливая «смена вех» и мировоззренческий протеизм; оксюморное сочетание надежды на личное спасение и мессианизма («чаадаевский комплекс»); ощущение реальной сопричастности к ряду мировых писателей и мыслителей на грани мании величия. Наконец, главное, что сдружило таких непоседливых и капризных людей – это идея синтеза искусств, понятая и реализованная по-

разному: Белый «внедрял» формулу в критические эссе и эстетизировал чертеж, схему и даже стиховую статистику. Впрочем, пафос пифагорейской инженерии образа и особое, даже чрезмерное внимание к мистике и символике чисел свойственны всем трем, ибо кто же не знает, что, как выразился Е. Замятин в письме к Ю. Анненкову, «музыка, это, конечно, только звучащие Пифагоровы штаны» [19, Т. 1. с. 248].

Синтез ивановского типа подразумевал вербально-мифическую теургию с условием «возврата» к древнейшим обрядовым практикам и с целью обретения надежного маршрута «восхождения / нисхождения», результатом которого человек последнего исторического дня теряется в Творце как Истине, чтобы воплотиться воистину в ангельском чине властительной Истины (агиократия).

Скрябин пошел еще дальше, к последним пределам синтеза, о которых благоразумнее промолчать. Его синтез тотален и строится на принципе пан-оптикума. В мировоззренческий горизонт его универсального виденья вовлечены необратимо: все виды искусства; хтоника и соматика Мира (стихии, свет, цвет, запах); ландшафты; флора и фауна; человечество и Космос с его символической стереометрией и музыкой сфер, а также горние обители; Ад и Рай. Дыхание Бытия и ритмы эстетического Сердца Универсума, мистическая Мира, – все в руках вселенского теурга и мистагога, автора будущей Мистерии, которая будет поставлена и исполнена в течение семи дней в первый и последний раз. Скрябин видел себя автором музыкально-синтетического Апокалипсиса, завершителем мировой истории и инструментом искупительной всеочищающей катастрофы. Масштабу этого сатанинского замысла вполне отвечали мессианистские амбиции великого музыканта.

В точке видения природы синтеза духовная интеграция Белого, Вяч. Иванова и Скрябина переходит в дифференс дробящихся позиций. В первую очередь это коснулось, как мы видели, толкования и применения символа. Он может трактоваться эклектически (Белый); онтологически (Иванов); гносеологически (Брюсов); мистически (Скрябин). По-разному акцентируется и цель творчества: 1) убедить людей в несомненной правоте протейского человека-поэта (Белый); 2) собрать распавшийся

мир в новое культурно-историческое единство и в «новую архаику» (Иванов); 3) кардинально преобразовать Космос и социальную реальность в музыкально-вселенской мистерии и в личном, предельном по степени напряженности, творческом усилии (Скрябин).

Соответственно разнятся средства и антураж «поэтического хозяйства» (словечко Вл. Ходасевича): 1) эвритмия и глоссолалия; преодоление языка внутри языка в формалистически осуществляемой жанровой креолизации (Белый); 2) анамнезис мифопоэтической хтоники образа и дискурса; эстетическая культурология и иерархизация религиозных ценностей, освященных мировым опытом (Иванов); 3) музыкально-поэтический и сенсуальный синтез в творческой демиургии и теургии самовольного и самозаконного «человека-артиста» (Скрябин).

В персоналистском плане различимы и три типа личности. Сын профессора, Бугаев - Белый весь – в отрицании ученого академизма. Он – экстраверт, овнешненный в жесте и интонации, в «козловаке» и в крике, равно готовый и к счастливой встрече, и к дуэли, и к трагической разлуке; он способен менять личное прошлое (переписывание мемуаров) с наивной верой в то, что оно и впрямь вариативно*. То, что для Другого – обида, для Белого – не стоящий воспоминания эпизод; человек с огромным запасом творческой энергии, он умел талантливо и безоглядно тратить ее; главным даром Белого было умение вовремя вступить в голосовую симфонию эпохи, сохраняя при этом эстетический приоритет личной партитуры.

Белый был человеком маргинальных форм поведения; о его «юрродстве» и «бесноватости» говорили многие, как, впрочем, не о нем одном. Ужимки юродивого находили в Ремизове, Розанове, Клюеве, Добролюбове, Есенине, в эскападах футуристов, ничевоков и бубновалентовцев.

* Воистину, Белый, в угоду ситуативной конъюнктуре, пытается, как Адонай Ветхого Завета в «Книге Иова», сделать бывшее не бывшим. Перекраивая и деформируя мемуарный материал, он никак не впишет своего Блока ранней редакции в мемуарную трилогию [20, с.21, 24, 27].

Как тип творческой «игры всерьез»^{*} духовное юродство никогда не исчезало из репертуара отечественных форм творческого поведения.

Вяч. Иванов сохранил в манерах своего творческого поведения сопричастие академически основательной учености, сухого блеска ума («аполлоническое») и избыточную эмоциональность поэтического экстаза («дионисийское»). С людьми он общался «психологично» (требовал исповедности – момент совпадения с Розановым) и катехитически (требовал ответственности); такой же была и поза чтения: поза вопрошающего и равночестного собеседника (переводчика, комментатора, интерпретатора). Беда в том, что у Иванова на все и всегда был готовый ответ; результатом диалога он полагал не обмен конгениальными репликами, а еще одно подтверждение личной правоты, пусть даже и апофатическим образом. При всей готовности к общению с Римом и Миром Иванов был и остался бесконечно одиноким интровертом; единственно продуктивной компенсацией роли чужого среди своих было его умение определить, утвердиться и реализоваться в ментальных стратегиях редчайшего типа, а именно: в стратегиях интимной, глубоко серьезной и благоговейной эмпатии относительно своих великих предшественников и не менее великих предчувственников будущего (см. оценки Новалиса, Достоевского, Хлебникова, Скрябина, Чюрлёниса).

Превратив «историческое» (т.е. временное) в «географическое» (т.е. в серию топосов синхронно оглянувшихся друг на друга культур), Иванов оказался способным к симультанному переживанию и соположению единомножественного собора мирового культурного опыта. Эта черта роднит его с такими разными людьми, как Т. Моммзен (аналоговая историология), Ф. Ницше, О. Шпенглер, Э. Кассирер, Ф. Зелинский, Н. и М. Бахтины.

Скрябинский тип личности наиболее трудно определим. Перед нами – то ли образец гофманиады с диагнозом «творческого безумия» [21; 22; 23], о котором так любил поговорить Серебряный век, то ли инициатор экспериментального искусства с попыткой

^{*} Белый: «Так бы и определил мой игровой подход к христианству; повторяю: играл я всерьез» [1, с.423].

делегировать музыке все, что ею не является, то ли явление «обратной стороны титанизма», говоря названием одной из глав книги А. Лосева «Эстетика Возрождения» (1978), то ли пример избыточно-разрушительной гениальности, которая обращается против себя самой, формируя в душе человека-творца орган темных внушений и демонической активности.

Есть нечто ужасающее в той сверхчеловеческой энергии, которую эманурует, до физической боли потрясая весь внутренний состав слушателей, его поздняя музыка эротико-оргиастического экстаза и ренессансного прометеизма. Он сумел предать Дионису самое «пифагорейское» из искусств (коль скоро музыка – это аполлонически звучащая геометрия и вещее Мировое Число космических гармоний) на путях кардинального отрицания классического мелоса в пользу неклассического аффекта. Но даже И. Стравинского, еще одного великого разрушителя всего предшествовавшего мелодического опыта, отвращали эротические откровения Скрябина. Как человек, наделенный даром музыкально-цветовой синэстезии, автор «Предварительного действия» демонстрирует нам новый тип человеческой личности, на которой весь мир замкнулся, чтобы другие убедились, сколь непомерна эта ноша мирового синтеза для одинокой Божьей твари в Божьем мире. На Скрябине и его душераздирающей музыке наглядно сбылись итоги по-возрожденчески горделивого человекобожеского энтузиазма; он – тот самый *humanis Deus*, в котором Николай Кузанский видел подлинного творца и хозяина будущего.

Цитированная литература

1. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый – М., 1994.
2. Белый А. На рубеже веков / А. Белый – М., 1989.
3. Нижеборский А. К. Проблема символа в гносеологии русского символизма (А. Белый и В. Брюсов). Автореф. канд. <...> филол. наук / А. К. Нижеборский – М., 1982.
4. Сиклари А. Д. Миф и символ – Андрей Белый и Вячеслав Иванов / А. Д. Сиклари // *Russischer Dichter – europä – ischer Kultur – philosoph Beiträge des IV Internationalen. Vjačeslav*

- Ivanov Simposiums, Heildeiberg 4 – 10 September, 1989. Heildeiberg, 1993.
5. Mnich R. Категория символа и библейская символика в поэзии XX века / R. Mnich – Люблин, 2002.
 6. Иванов В. И. Собрание сочинений в 6 тт. / В. И. Иванов Т. 1– 4. – Брюссель, [1971–1987](#).
 7. Федотов Г. П. Православие и историческая критика (1932). – Соч. Париж, 1973.
 8. Иванов Вяч. Сентенции и фрагменты / Вяч. Иванов // Русско-итальянский архив. Вяч. Иванов. Новые материалы. – Салерно, 2001.
 9. Антоний, митр. Сурожский О Встрече /А.Сурожский // Новый мир. – М., 1992. № 2
 10. Арсеньев Н. С. Мистическая встреча // Н.С. Арсеньев. О Жизни Преизбыточествующей. – Брюссель, 1966
 11. Клеман Оливье. Истоки. Богословие отцов Древней Церкви. Тексты и комментарии / пер. с франц. – М., 1984 (Ч. 1, гл. 1. Поиск, встреча, решения).
 12. Франк С. Л. Крушение кумиров (Гл. 5 – Духовная пустота и встреча с живым Богом) / С. Л. Франк – Берлин, 1972
 13. Соколов О. О «музыкальных» формах в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) / О. О. Соколов// Эстетические очерки. – М., 1979. Вып. 5
 14. Епишева О. Скрябин и его музыка в стихах поэтов-символистов: К. Бальмонт Ю. Балтрушайтис, Вяч. Иванов (к постановке вопроса) / О. Епишева // Русская культура в текстах, образах, знаках 1913 года. – Киров, 2003. Вып. 3.
 15. Блок А. А. Записные книжки 1901-1920 / А. А. Блок – М., 1965.
 16. Медушевский В. В. Музыка Скрябина в традиции христианского искусства / В. В. Медушевский // А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века. – М., 2008.
 17. Федякин С. Р. Скрябин / С. Р. Федякин – М., 2004.
 18. Рычков А. Л. Александрийская мифологема у русских младосимволистов / А. Л. Рычков// Труды Гермеса: Труды Международного симпозиума. – М., 2009.
 19. Анненков Ю. Т. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. / Ю. Т. Анненков – Л.: Искусство, 1991

20. Лавров А. В. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого / А. В. Лавров – М., 1989.
21. Селезнева А. В. Эстетика безумия в традиции русского романтизма. Автореф. <...> канд. филос. Наук / А. В. Селезнева – СПб., 2005;
22. Семиотика безумия / под ред. Норы Букс. – Сорбонна – Русский Институт, 2005
23. Радин Е. П. Футуризм и безумие: параллели творчества и апологии нового языка кубо-футуристов. – М., 2011.

Анотація

Символізм визначається не тільки як естетична реальність зі своїми завданнями і умовностями, але як соціальна онтологія, життєтворчість, онтологічна активність, яку Шеллінг називав «конструюванням». Розглядаються життєві і творчі програми А.Белого, Вяч. Іванова, О. Скрибіна.

Annotation

Symbolism is defined not only as an aesthetic reality with its objectives and conventions, but as a social ontology, ontological activity, which Schelling called "construction." Considered life's and creative programs A. Belyi, Vyach. Ivanov, Al. Scriabin.

*Стаття надійшла до редакції 20.12.2012
Статья поступила в редакцию 20.12.2012*

УДК 821.161.1.09

ББК Ш 43 (4 Рос) (=411. 2) 51*8

Квашина Л. П.

«ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ШКОЛА» И БАЙРОНИЗМ: ДИАЛОГ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Эстетическая значимость элегических форм и приемов в начале XIX века включала в себя высокую степень мировоззренческой репрезентативности. Жанр элегии представлял вполне определенный тип мироотношения – преромантический комплекс философских, моральных и эстетических ценностей.

К 20-м годам в русской культуре формируются идеи и эстетические ценности, существенно отличающиеся от «элегической школы». Своеобразным фокусом нового мироощущения становится байронизм, а его жанровым представителем – романтическая поэма.

Проблема байронизма как системы духовных, эстетических и, безусловно, личностных пересечений не сводится к вопросу о прямом влиянии байроновских текстов на творчество того или иного поэта. Эта проблема имеет более общий характер как по истокам, так и по творческим результатам. По словам В. Э. Вацура, «духовная жизнь общества формируется по своим внутренним законам, и внешние воздействия не могут быть исходной точкой отсчета: они, как правило, не причина, а следствие. Не Шиллер породил «русское шиллерианство», а, напротив, «шиллерианство» – русского Шиллера: близость мироощущения создала предпосылки для его популярности» [1, с. 27]. Именно такой «механизм» культурных взаимодействий определил формирование байронизма как «события русского духа» (В. Иванов), а в области поэтики – как арсенала новых поэтических тем, новых художественных форм и приемов.

Вопрос о влиянии Байрона на южное творчество Пушкина, при том, что накоплен огромный материал исследовательских наблюдений и созданы фундаментальные труды, до сих пор остается дискуссионным, а почти двухсотлетняя его история представляет широкую амплитуду колебаний различных, порой взаимоисключающих, мнений: от абсолютизации до формализации

и даже нивелировки пушкинского байронизма. Обусловлено это, прежде всего, внутренними причинами, характером творческих отношений Пушкин – Байрон. С одной стороны, имеются прямые свидетельства современников и самопризнания Пушкина о безусловном воздействии на него английского романтика («с ума сходил от Байрона»), с другой, и это было очевидно уже для ближайшей критики, – глубинное типологическое различие двух творческих индивидуальностей («трудно найти поэтов, более противоположных по натуре» (В. Белинский). Источник полярных оценок таится в неординарности самого пушкинского «ученичества». Это явление действительно уникальное, поскольку процесс *освоения* органически совмещался в нем с творческим *преодолением* важнейших установок и художественных принципов «учителя».

Что касается жанрового аспекта проблемы, то с байроновским влиянием традиционно связывают формирование в русской поэзии жанра романтической поэмы. Впрочем, и здесь ситуация не выглядит однозначной: изучение отечественного контекста убедительно указывает на внутренние возможности и стимулы для становления поэмы нового типа – речь идет прежде всего о традиции описательной поэмы и, конечно, о жанре элегии.

К 20-м годам элегия потенциально была, так сказать, «чревата» большой формой: элегический субъект «нуждался» в героиней объективации и в событийном развертывании сложившейся в недрах жанра лирической биографии. Этот потенциал, как считают исследователи, и был реализован в творчестве Пушкина. По словам Б. Томашевского, «южные поэмы Пушкина представляют собой монументальные элегии, инсценированные в речах и раздумьях героев и развернутые на фоне лирических описаний природы и «экзотической» местности, в которой развертывается скудное действие» [2, с. 166]. Данное суждение можно было бы принять в качестве жанровой формулы становящегося пушкинского лироэпоса, если бы, при всей его выразительности, оно не было слишком общим, то есть отражающим все же более тенденцию, чем факт реального ее воплощения, – может быть, именно поэтому в таком категорическом виде в более поздних работах ученого этот тезис не повторялся.

Эстетическая значимость элегических форм и приемов включала в себя высокую степень мировоззренческой репрезентативности. Жанр элегии (в том виде, как он утвердился в поэзии начала века) представлял вполне определенный тип мироотношения – преромантический комплекс философских, моральных и эстетических ценностей – и был достаточно консервативным, мало расположенным к радикальным новациям. Элегический язык, по определению Л. Я. Гинзбург, представляет собой систему «штампов», «принципиальных и изначальных». Но на ситуацию можно посмотреть и с другой стороны: насколько органична для романтической тематики мировоззренчески насыщенная элегическая топика?

Итак, в русской поэзии начала века именно жанр элегии представлял разработанный язык «чувства и страсти», в то же время, эта поэтическая система была достаточно замкнутой и непластичной. Важно поэтому не только констатировать связь новых поэтических форм с элегией, но, учитывая указанные особенности, попытаться понять характер и динамику их отношений. Опыт изучения южного творчества Пушкина свидетельствует о наличии здесь реальной проблемы: акцентирование байронизма в работах исследователей приводит к существенному ослаблению конструктивной роли элегической традиции, превращая «элегический язык» в средство для решения новых творческих задач; в свою очередь, повышенное внимание к элегической поэтике способно девальвировать байронизм – в этом случае параллели и пересечения сводятся фактически к типологическому подобию. Яркий тому пример – элегия «Погасло дневное светило...».

Традиционно первая южная элегия Пушкина воспринималась в байроновском ключе. Этому способствовали созданный самим поэтом ореол поэтической легенды, (написана ночью, на корабле), новый для русской поэзии тип разочарованного, мятущегося героя, а также прямое авторское указание, помета в оглавлении пушкинского сборника 1826 года – «подражание Байрону».

В то же время исследования показывают, что «Погасло...» обнаруживает многостороннюю связь с русской элегической школой и, прежде всего, с поэзией К. Батюшкова. Более того, по мнению О. Проскурина, речь в данном случае должна идти не

просто об отдельных заимствованиях, но о «выделенности, рекуррентности темы Батюшкова», о прямой ориентации пушкинского стихотворения на батюшковскую поэтическую систему как целое. В понимании исследователя, именно Батюшков – истинный и единственный предмет подражания Пушкина, а отсылка к Байрону – не более чем мистификационный жест, факт более поздней самооценки поэта [3, с. 56-67].

Вопрос, таким образом, ставится достаточно категорично: или байронизм, или представляемая Батюшковым элегическая традиция.

Прежде всего заметим, что никто из современников не отреагировал на активизацию батюшковского контекста – вряд ли это было чем-то неожиданным и принципиально новаторским, зато сразу же были отмечены новые повороты лирического сюжета, которые связывали с влиянием именно Байрона.

Пушкинская элегия – произведение многоплановое, и это, на наш взгляд, позволяет говорить о своего рода «метасюжете». Однако суть этого «метасюжета» мы бы определили не как «адаптация» батюшковской элегической системы, а как встреча, диалог элегической поэтики и байронического комплекса. Постараемся это показать.

Центром, структурирующим художественный мир элегии «Погагло...», является событие *воспоминания*. Не случайно стих «Воспоминая упоенный...» отчетливо выделен в строе стихотворения синтаксически и особенно – ритмически. Пушкин использует достаточно редкую для начала XIX века ритмическую вариацию ямба (vvv-vvv-v), которая ощутимо выделяется на фоне обычных стихов. Пропуск ударений на первой и третьей стопах создает, с одной стороны, эффект значимого замедления темпа, а с другой, – энергетического усиления ударных слов и, прежде всего, ключевого слова – «воспоминая». Ритмическая «курсивность» этого стиха особенно очевидна в сравнении с более нейтральным первым вариантом этой строки, который представляет наиболее распространенную форму ямба (v-v-vvv-v):

Сердечной думой упоенный [4, т. II (кн. 2), с. 573].

«Воспоминая» семантически не просто конкретнее «думы» (дума о прошлом), но жанрово выразительнее, «элегичнее» что ли.

Указанный стих усиливает ассоциативный жанровый фон и настраивает на определенные ожидания.

Весь строй пушкинского стихотворения (экспозиционный пейзаж, знаковое время суток, насыщенность элегическими формулами), в полном соответствии с законами элегической поэтики, направлен на то, чтобы «включить» «механизм памяти». Именно так организована элегия Батюшкова «Тень друга», на которую непосредственно ориентировано «Погасло ...».

В стихотворении Батюшкова лирическое «я», как бы растворяясь в туманном мире, постепенно погружается в «сладкую задумчивость»:

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

И далее:

Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил... [5, с. 222].

Лирический герой Батюшкова покидает «туманный берег Альбиона», а мечты о родине оживляют в его памяти образ погибшего друга:

Вся мысль моя была воспоминанье
Под небом сладостным отеческой земли <...>
И вдруг... то был ли сон?... предстал товарищ мне,
Погибший в роковом огне... [5, с. 222].

Обратим внимание на то, что объект, к которому устремляется герой, и субъект, о котором он «воспоминает», здесь не контрастируют, а, так сказать, «единонаправленны», обращены друг к другу, стремятся к воссоединению, независимо от того, их разделяет пространственная, временная или какая-нибудь другая граница. Элегический герой «воспоминает» то, что ему особенно дорого, с чем он связывает свои надежды и мечты, или то, что он хотел бы вернуть. Именно поэтому воспоминания чаще всего оживают в ситуации возвращения, в преддверии чаемого, желаемого соединения, даже если это оказывается лишь «мечтою».

Именно возвращением в дорогие и памятные места навеяны воспоминания в пушкинской незавершенной «Элегии» (1819):

Воспоминаньем упоенный,
С благоговеньем и тоской
Объемлю грозный мрамор твой,

Кагула памятник надменный [4, т. II (кн. 1), с.72].

В элегии «Погасло дневное светило...» развертывающийся лирический сюжет, на первый взгляд, вполне соответствует традиционной схеме: «Я вижу берег...» – «Туда стремлюся я, / Воспоминаньем упоенный...». Естественно ожидать, что «воспоминанье» навеяно приближением героя к желанной цели, к «волшебным краям полуденной земли». Но далее следует неожиданное и резкое расподобление объекта устремления и объекта воспоминания:

Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей... [4, т. II (кн. 1), с. 135].

Предметом «воспоминанья» лирического героя оказываются не «волшебные края полуденной земли», но «туманная родина». Кстати, именно эти стихи П. Вяземский отметил как явную «байронщизну».

Это композиционное «фуэте» является своеобразной радиантной точкой, векторы от которой расходятся в разные стороны: как перспективно, направляя лирическое движение в новое русло, так и ретроспективно, заставляя по-иному оценить исходную ситуацию. С волнением и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаньем упоенный...

Лирический герой Пушкина устремлен вперед, к «пределам дальным», но мысленно обращен назад, к прошлому, причем интенсивное пространственное удаление лишь усиливает горечь и драматизм ситуации. Сквозь элегическую топику начинает отчетливо прорастать мотив бегства:

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

Следует сразу же отметить, что мотив «удаления на лоно природы, в частную жизнь, от жизненных сует и пороков света» является устойчивым элегическим мотивом. Однако этот мотив включен в иную систему ценностей, в которой категория *памяти*, даже при нарастающем трагизме мироощущения, всегда сохраняет безусловную онтологическую значимость.

Например, у Батюшкова в «Тавриде» призыв «сокрыться» соотносится с движением «навстречу», а не «прочь» – навстречу мечте, желанному идеалу:

Друг милый! ангел мой! сокроемся туда,

Где волны кроткие Тавриду омывают... [5, с.167].

Горечь прошлых переживаний здесь лишь обозначена, причем в самом общем виде («жребий жестокий»), зато будущая счастливая жизнь «под небом сладостным полуденной земли» (если говорить пушкинским стихом) развернута в предельно выразительные картины: «Я вижу голос твой, я слышу...».

Мотив бессмысленности бегства настойчивым рефреном звучит в элегии Батюшкова «Разлука», которая, по мнению Б. Энгельгарда, также входила в пушкинский кругозор во время работы над «Погасло дневное светило...»:

Напрасно покидал страну моих отцов...

Напрасно я скитался...

Напрасно я спешил от северных степей...

И в завершении:

Напрасно всюду мысль преследует одна –

О милой, сердцу незабвенной... [5, с.164].

В элегическом мире память вездесуща и священна, а ее утрата – это крах, безысходность, человеческая трагедия. Примером тому может служить «Судьба Одиссея» того же Батюшкова.

Обобщая, можно сказать: элегический герой – это бесприютный странник, а не беглец, одинокий изгнанник, разлученный со счастьем, но не мятущийся бунтарь. Именно поэтому резкое расподобление в пушкинском стихотворении объекта устремления и объекта воспоминания является свидетельством существенной трансформации элегической модели. Элегическое воспоминание и романтический побег представляют разные системы ценностей и, соответственно, – разные художественные миры. Семантически это антиномичные концепты: если бегство установлено на забвение, то воспоминание – на возвращение, на восстановление утраченных связей. Поэтому их «встреча» в одном художественном пространстве не может быть нейтральной.

В элегии Пушкина вступивший в свои права мотив бегства естественным образом разворачивается в тему забвения:

И вы забыты мной, изменницы молодые,

Подруги тайные моей весны златые,

И вы забыты мной...

Но парадокс заключается в том, что забвение прошлого, о котором настойчиво твердит герой, лишает побег какого-либо смысла. Бежать с тяжелым грузом обид и разочарований тяжело, но бежать от того, что уже забыто, – бессмысленно. Включенный в иную художественную систему байронический мотив внутренне драматизирует ее, но и сам утрачивает энергию и натиск. Финал стихотворения окрашивается в унылые элегические тона:

...Но прежних сердца ран,

Глубоких ран любви, ничто не излечило...

Кольцевой рефрен замыкает лирический монолог, соотнося начало и конец и позволяя охватить лирический сюжет как целое. Размеренный ритм экспозиции по мере прояснения внутренних побуждений героя драматизируется, обретает внутренний напор и стремительность, а позиция героя – категоричность и решительность («Лети.., неси...»). Однако, чем энергичнее порыв вперед, тем ощутимее притяжение пережитого, энергия памяти. Как результат – эффект «подвижной неподвижности». Герой словно зажат между двумя «берегами»: памятью и неограниченной свободой. Энергичный беглец оказывается пленником собственных заблуждений и ошибок. В такой ситуации «упоение воспоминаньем» – это не элегическое воспарение духом, не просветляющая медитация, но род плена. Но и романтический порыв как будто опустошается – это стремление без надежды, бегство без освобождения.

Итак, «наложение» байронизма на «иной субстрат» – систему русской поэзии – приводит к их взаимодействию, в результате чего элегическая топика начинает перестраиваться, событие «воспоминанья» наполняется иным содержанием; но и байронический мотив, как мы пытались показать, получает новое освещение.

Важно отметить, что для пушкинской поэзии это взаимодействие оказывается творчески продуктивным – как результат рождается новый, более сложный и противоречивый герой, который вскоре обретет развернутое воплощение в поэме «Кавказский пленник». Как известно, современная Пушкину критика поэму почти единодушно хвалила, а Пленника ругала как не вполне отвечающего представлениям о «герое романтического стихотворения». Но этому есть объяснения – он сформирован в

иной, по сравнению с байроновским героем, среде – в лоне активного взаимодействия романтических веяний с элегической поэтикой.

Цитированная литература

1. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» / В. Э. Вацуро. – СПб., 1994.
2. Томашевский Б. Пушкин А. С.: биография / Б. Томашевский // Энциклопедический словарь библиографического ин-та «Братья А. и И. Гранат и К'». – Т. 34. – М., 1929.
3. Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест / О. Проскурин. – М., 1999.
4. Пушкин А. С. Полн.собр. соч: в 17 т. / А. С. Пушкин – М., 1994.
5. Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / К. Н. Батюшков. – М., 1977.

Анотація

У статті аналізується взаємодія й трансформація байронічного мотиву «втеча» й елегійного концепту «спомин» в елегії О. С. Пушкіна «Погасло дневное светило...».

Annotation

The article considers the problem of interaction and transformation of Byronic motive "escape" and elegiac construct "reminiscence" in Pushkin's elegy «Погасло дневное светило...».

*Стаття надійшла до редакції 30.12.2012
Статья поступила в редакцию 30.12.2012*

УДК 821.111-311.1.09 Бронте (045)

Назаренко Н.И.

МНОЖЕСТВО СМЫСЛОВ РОМАНА Э.БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»

В настоящее время роман Эмили Бронте «Грозовой перевал», опубликованный в 1847 г. и практически незамеченный читательской публикой того времени, считают классикой английской литературы и одним из самых загадочных и уникальных произведений мировой литературы. Его относят к различным рейтингам и одаривают титулами, например, по версии BBC – одна из «200 лучших книг», по мнению «The Guardian» – одна из «100 лучших книг всех времен», «главная романтическая книга всех времен» (телеканал UKTV) и один из самых экранизированных классических романов (более 15 киноверсий). Научно-критическая мысль XX века представила многочисленные (более 100) и обстоятельные варианты интерпретации и анализа художественного мира «Грозового перевала».

Произведение искусства предполагает широкое, но не беспредельное поле для интерпретаций. Художественная форма задает им определенное направление, по которому можно долго двигаться, но только в его рамках, тогда трансформация онтологических смыслов будет подобна естественному прорастанию зерна. Эпохальные разночтения неизбежны хотя бы потому, что то, что оценивается и воспринимается в искусстве через понятия гармонии, целостности, экспрессии, не обладает такой же чувственной самоочевидностью, как, скажем, понятия прямоугольное, круглое, красное. У каждого имеются свои представления по поводу того, что такое гармония, целостность, экспрессия, чего не наблюдается в отношении прямоугольного, круглого, красного.

Каждое произведение, живущее в веках, обладает колоссальным запасом прочности и способностью являть собой открытую систему. С позиций большого Времени оказывается, что не только власть автора, но и власть читателя, зрителя над художественным текстом мнимая, потому что никакое предшествующее толкование в принципе не мешает

художественному тексту предстать перед иными поколениями в прежнем исходном виде, открытым для новых толкований. История истолкования романа Э. Бронте «Грозовой перевал» не прекращает своего развития, демонстрируя неудовлетворенность интерпретационной деятельности в существующих подходах и потребность в появлении новых методов, способных предоставить принципиально иные возможности поиска смыслов художественного произведения. «Веер» (Ю. Б. Борев), «диапазон» (В. Е. Хализев) равнозначных, адекватных интерпретаций вышеназванного романа отражает историю развития литературоведческих школ. Назовем основные подходы: биографический (В. Бакли, Ш. Бронте, Ф. Гранди, М. Гритчук, В. С. Моэм, К. Палья, О. Петерсон); культурно-исторический (Г. Блум, Г. Ионкис, Т. Иглтон, Д. Хардак); социологический (З. Гражданская, Т. Иглтон, А. Кеттл, Р. Фокс), психологический (Дж. Берман, Ф. Майон, Б. Шапиро), с позиций рецептивной эстетики (М. Болд, А. Р. Брик, Дж. Т. Мэтисон, Д. Хаган); формальный (Ф. Абилова, А. Елистратова, Б. Маккалоу), структурно-семиотический (Дж. А. Бун, С. Дэвис, Д. Сесил), мифопоэтический подходы (С. Дэвис, С. Гилберт, Д. ван Гент, С. Губар, К. Снайдер).

Сам факт новых и новых приближений к этому известному произведению – свидетельство онтологической неисчерпаемости, таящихся в нем «резервов смысла». Отсюда распространенное суждение, что настоящий смысл произведения искусства есть совокупность всех исторических смыслов, для которых оно дает повод. Именно неразгаданность, тайна, загадка, метаморфоза художественного текста позволяет каждой новой эпохе «вбрасывать» в произведение свою онтологическую проблему.

Вокруг романа нагромождается не одна, а множество действительностей. Их художественные символы способны мобилизовывать новые резервы смысла как под влиянием вхождения произведения в новые культурно-исторические пространства, так и под влиянием тех вопросов, которые задает художественному тексту любое индивидуальное и сиюминутное субъективное сознание. Одним из примеров, подтверждающих вышесказанное, может послужить факт повышенного интереса к произведению Э. Бронте со стороны европейской молодежи после

появления романа Н. Майерс «Сумерки» и его последующей экранизации. Героиня (из среды вампиров) зачитывалась английским романом и восхищалась чувствами героев. Особенности Кэтрин и Хитклифа сопоставляются со сказочным вампирским архетипом, тем более, что сам текст романа предоставляет возможности для подобного рода интерпретации. Хитклифа можно рассматривать как потенциального, если не реального, вампира: он «пожирает» семьи Эрншо и Линтонов для собственного жизнеобеспечения. О его сути задумывается Нелли Дин: «Уж не оборотень ли он, или вампир?» – размышляла я. Мне случалось читать об этих мерзостных, бесовских воплощениях. Затем я стала раздумывать о том, как я его нянчила в детстве, как он мужал на моих глазах, как шла я бок о бок с ним почти всю его жизнь. «Но откуда оно явилось, маленькое черное создание, которое добрый человек приютил на свою погибель?» – шептало суеверие, когда сознание ослабевало в дремоте» [1, с. 239]. Вампирические черты присущи и Кэтрин: она неуравновешенный человек со сложным характером. Это как раз тот тип людей, который после смерти, согласно фольклорным верованиям, может пополнять ряды вампиров. Кэтрин и Хитклиф предпочитают свой собственный рай христианскому раю. Их вампирская сущность искажает христианское таинство причастия: вместо символической крови Христа они пьют кровь друг друга, что приводит к их взаимному уничтожению. Доказательством того, что Кэтрин стала вампиром, является ее раскопанная могила: за 20 лет ее тело не превратилось в прах. Подобная интерпретация позволяет выявить мифологические структуры романа, которые являются опытом коллективного бессознательного как автора, так и читателя.

Ключом к иной смысловой интерпретации романа «Грозовой перевал» является, на наш взгляд, символический образ кукушонка, с которым Нелли Дин сравнивает Хитклифа: «*It's a cuckoo's, sir. – I know all about it: except where he was born, and who were his parents, and how he got his money at first*» [2] – «Это кукушонок, сэр. – Я знаю все об этом, за исключением того, где он родился, и кто были его родители, и как он добыл свои первые деньги» (Перевод мой – Н. Н.). Хитклиф – это пришелец из другого мира, который своим появлением нарушил достаточно гармоничное существование этого края, разрушил 2 семьи. Недаром в тексте романа встречаем

символические образы разоренных птичьих гнезд со скелетиками внутри. Когда он «упокоился с миром» («я почти достиг моего неба»), все вернулось на круги своя, воцарился покой, о чем свидетельствуют слова Локвуда в завершающем эпизоде: «Я бродил вокруг могил под этим добрым небом; смотрел на мотыльков, носившихся в вереске и колокольчиках, прислушивался к мягкому дыханию ветра в траве и дивился, как это вообразилось людям, что может быть немирным сон у тех, кто спит в этой мирной земле» [1, с.308].

В. Вулф писала о творческой манере Э. Бронте: «Она видела перед собой расколотый мир, хаотическую грудку осколков и чувствовала в себе силы свести их воедино на страницах своей книги» [3, с.493]. Образ-метафора расколотого, раздвоенного мира доминирует в художественном пространстве романа. «Я подходила к каменному столбу у развилины, где от большака отходит налево в поле просёлочная дорога. На нетесанном песчанике вырезаны буквы – с северной стороны Г. П., с восточной стороны Г., с юго-западной – М. С.» [1, с.78]. Этот указательный столб приобретает характер символа, как камень на перепутье: Грозовой Перевал – Мыза Скворцов. Север – юг, холмы – долина, рай – ад. Два имени воспринимаются в романе как два полюса этого маленького мира. Именно между двумя именами, двумя полюсами изображённого мира и возникает поле высокого напряжения. События, происходящие на ферме Грозовой Перевал, чаще всего даются на фоне природных катаклизмов: гроза, буран, ураганный ветер, что придаёт им особую значительность и масштаб. В описании второго имени – Мызы Скворцов – преобладают мягкие пастельные тона: тепло долины, зелень парка, шелест листвы. Сюда раньше приходит весна, и зима не пугает своей суровостью. Но главное различие заключается в морально-нравственной атмосфере этих имен: принципы бури (дикость, динамика, брутальность, безжалостность обитателей Грозowego перевала) контрастируют с принципами покоя Мызы Скворцов (нежность, инертность, отрицание агрессии). Пространство романа расширяется как бы до модели мира, где два полюса находятся в состоянии взаимного притяжения и отталкивания, определяя драматизм судеб. В романе рай и ад субъективны, и как Грозовой Перевал не воплощает в себе абсолютное понятие ада, так и Мыза не равносильна раю. Всё

зависит от настроения, мировосприятия главных действующих лиц. Антагонизм рая и ада существует в романе, но он не закреплён географически, точка отсчёта — души героев. Явственно присутствует в романе и противопоставление двух ключевых для человеческого бытия понятий — жизни и смерти. На первый взгляд, пространство этого произведения представляет собой онтологическое поле смерти — происходит 11 смертей. Но жизнь пробивается и через это поле, она в романе движется по спирали: жизнь — отпадение от жизни (болезни) — смерть — и вновь возрождение. Особо показательна в этом контексте смерть Хитклифа. Хитклиф рад смерти, он ждет ее, он мечтает о ней как о возможности встречи с Кэтрин не в христианском понимании (в раю или в аду), а здесь, на этой земле, которую оба они так любили и без которой жить не могли, но уже не в человеческом воплощении. Лицо его, по словам Нелли Дин, выражает дикую радость, эти часы, минуты в его жизни — самые напряженные, мучительные и счастливые. Его смерть как рождение — уже в том измерении, где ничто не может ему повредить.

Двойственность продолжается и на других уровнях произведения: два прихода Хитклифа в этот край, два повествователя способствуют стереоскопичности изображаемого, два мира — мир реальности и мир духов, область воспоминаний и непосредственные события, две пары влюбленных — Кэтрин / Хитклиф и Кэти / Гэртон.

Центральное место в этом расколоте мире занимает сверхмощная по своей энергетике любовь Кэтрин и Хитклифа, двух свободных детей Природы. Союз этих своенравных, гордых и непонятных практически никому из окружающих их людей, — мистический, вне христианской этики. Вне философии греха и покаяния, очищения, просветления и прощения. Но его самобытность и совершенно особая глубина, своя собственная чистота, верность самим себе равнодушными никого не оставят. «Из чего бы ни были сотворены наши души, его душа и моя — одно; а душа Линтона так отлична от наших, как лунный луч от молнии или иней от огня» [1, с.88]. Эти слова Кэтрин вписываются в привычную теорию о родственных душах, двух половинках одного целого.

Сгущение художественной символики в романе «Грозовой перевал» образует такой ландшафт, что онтологически он воспринимается как более богатый, чем мир обыденный. То есть художественное переживание становится средоточием более обостренного переживания наличного мира. Через особую конфигурацию ключевых символов и лейтмотивов проглядывает всепорождающая стихия бытия. Эмили Бронте, как любой талантливый художник, становится «глаголом универсума». Её экзистенциальная тоска во многом и выступает как побудительный мотив творчества, позволяющий искусству осуществить прорыв сквозь устоявшиеся мифологемы и рутинный порядок в непредсказуемые глубины космоса, в новые резервы бытийного смысла. На наш взгляд, ее мысль, вложенная в уста Нелли Дин – «Я вижу покой, которого не потревожить ни земле, ни адским силам, и это для меня залы бесконечного, безоблачного будущего – вечности, в которую они вступили, где жизнь беспредельна в своей продолжительности, любовь – в своей душевности, а радость – в своей полноте» [1, с. 162] созвучна некоторым положениям философии И. Канта. Бытие, по Канту, раскалывается на два типа реальности – на материальные феномены и идеальные категории, соединить которые может только синтезирующая сила Я. И. Кант разделяет универсум на три автономных сферы (миры природы, свободы и целесообразности) и задает параметры новой онтологии, которая, с одной стороны, обнаруживает сверхчувственное бытие как трансцендентную запредельность, а с другой стороны, открывает бытие как посюстороннюю реальность свободы [4, с. 179].

Человеческие смыслы бытия, выражаемые искусством, принципиально нередуцируемы, т.е. не могут быть переведены с «зашифрованного» языка искусства на язык уже освоенных понятий [5, с. 92]. За маской языка искусства таится и угадывается стихия бытия, вне этого языка невыразимая. С учетом этих сложных противоречий строится методология современных исследований «онтологических сгущений» художественного текста Э. Бронте, позволяющая высветить его главные символы, подспудный смысл-каркас, задающий тон повествованию и сказывающийся на всех его уровнях.

Цитированная литература

1. Бронте Э. Грозовой перевал. Стихотворения / Э. Бронте. – М., 1990.
2. Bronte E. Wuthering Heights / E. Bronte. – Режим доступа к интернет-ресурсу:
<http://www.onlineliterature.com/bronte/wuthering/>
3. Эти загадочные англичанки...: Э. Гаскелл; В. Вулф; М. Спарк; Ф. Уэлдон / [Сост. и предисл. Е.Ю. Гениевой]. – М., 1992.
4. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Д. А. Леонтьев. – М., 2003.
5. Кормин Н. А. Онтология эстетического / Н. А. Кормин. – М., 1992.

Анотація

Статтю присвячено тлумаченню сенсів роману англійської письменниці ХІХ ст. Е. Бронте «Грозовий перевал». Цей визначний твір продовжує викликати безліч різноманітних інтерпретацій, короткий перегляд яких подано у розвідці. Головну увагу приділено декодуванню символічного образу зозуленяти, візії «розколотого світу» та онтології буття в художньому просторі твору.

Summary

The article is devoted to the interpretation of meanings of E. Bronte's novel "Wuthering Heights". This remarkable product continues to produce a wide variety of interpretations, an overview of which is presented in the work. The main attention is paid to decode symbolic image of cuckoo, vision of "fractured world" and the ontology of existence in the artistic space of the novel.

*Стаття надійшла до редакції 01.12.2012
Стаття постуила в редакцію 01.12.2012*

УДК 821.161.1 – 3.09 + 929Даль

Юган Н. Л.

В. И. ДАЛЬ В ОБЩЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ 1850-Х ГГ.

Нижегородский период (1849 – 1859) занимает важное место в жизни В. И. Даля. Он служит в должности управляющего Нижегородской удельной конторой и осуществляет огромную просветительскую работу, проводит административные реформы, защищает крестьян от помещичьего, чиновничьего и полицейского произвола, заботится о здоровье и образовании своих подопечных, при этом ему приходится часто вступать в конфликты с властью имущими [1, с.23-79, 90-104; 2, с.139-190].

Творческие контакты и литературная деятельность В. И. Даля этого периода изучены недостаточно. Частично речь об этом шла в работах о его жизни в Нижнем Новгороде Е. В. Ухмылиной и А. В. Седова [3, с.28-32; 1, с.80-89; 2, с.124-167], общую характеристику нижегородскому периоду давали в своей научной биографии В. И. Порудоминский и в монографии Ю. П. Фесенко [4, с.287-349; 5, с.162-185]. Личные и творческие связи В. И. Даля с литературными и общественными деятелями в нижегородском крае изучены в нашей статье [6].

Цель данной работы – рассмотреть роль и место В. И. Даля-писателя в общественно-культурной жизни России 1850-х гг.

Связи В. И. Даля с нижегородской интеллигенцией были так же многочисленны и разнообразны, как его занятия, интересы и увлечения. Он возобновляет в Нижнем Новгороде запрещённые в Петербурге «четверги», и его дом становится центром культурной жизни города [7, с.423]. Писатель-нижегородец П. Д. Боборыкин отмечает в своих мемуарах, что этот дом «был самый интеллигентный во всём Нижнем. Собиралось к Далю всё, что было посерьёзнее и пообразованнее» [7, с.423]. В. И. Даль был всегда гостеприимен. П. И. Мельников, который практически ежедневно бывал у писателя, рассказывает, как хозяин умел занимать гостей, не оставляя своей работы по созданию Словаря: «Бывало, режет и

подклеивает ремешки, а сам рассказывает бывальщину, да так рассказывает, что только слушай, да записывай» [8, с.309].

Наиболее тесны его связи с местными и приезжавшими в Нижний Новгород литераторами. Известный нижегородский краевед А. Сигорский говорит о наличии в тот период в городе своеобразного «литературного гнезда» [9, с.21]. В. И. Даль здесь встречался с П. И. Мельниковым, М. Л. Михайловым, П. В. Шумахером, П. И. Пушиным, Н. А. Добролюбовым, Т. Г. Шевченко [6].

Как лицо, пользующееся известностью, В. И. Даль «возбуждал любопытство». П. Д. Боборыкин вспоминал: «О нём много говорили в городе <...> ещё в школьные годы, как о чуде, ушедшем в составление своего словаря... Его считали гордецом, большим «чудодеем», много сплетничали про него, как про начальника своего ведомства, про его семейную жизнь, воспитание детей и привычки» [7, с.32, 81-82]. Знакомства В. И. Даля искала та часть общества, которая была «поразвитее» (П. Д. Боборыкин) – лучшие представители тогдашней нижегородской интеллигенции, в то время, как «светский круг побаивался его чудачеств и угрюмости» [7, с.33]. В среде образованной и прогрессивно мыслящей части города В. И. Даль имел друзей, пользовался влиянием и авторитетом.

Цензурные и служебные неприятности в Санкт-Петербурге, из-за которых, по сути, В. И. Даль и перевёлся в Нижний Новгород [5, с.159-161], побуждали его совсем оставить литературную деятельность. Напомним, что перед отъездом из столицы в Нижний в письме к М. П. Погодину (28 января 1849 г.) он отказывался участвовать в «Москвитяине» [10, с. 386]. Однако уже в конце 1849 г. В. И. Даль сообщал своему корреспонденту: «Посылаю вам, любезнейший Михаил Петрович, девять повестушек; чем богаты и проч. Десятка два их уже отдано в «Отечественные записки», несколько также в «Современник» и десяток в «Солдатское чтение». Если они покажутся вам, то пришлю и продолжение» [11, X, с. 310]. В. И. Даль написал «Народный месяцеслов», сто небольших повестей и рассказов, получивших общее название «Картины из русского быта», более ста очерков и рассказов для сборника «Матросские досуги» [12, IV – VI, VIII].

«Народный месяцеслов, или Житейские правила, пословицы и

поговорки, относящиеся до времени дней года» В. И. Даль послал М.П. Погодину [11, XI, с.364]. Однако члены главного управления цензуры 9 февраля 1851 г. подали о нём мнение, в котором одни высказались против публикации сочинения, другие – за исключение многих мест, которые сочли «неприличными», «нелепыми и неблагопристойными», было предложено и другое название [11, XI, с.364]. В. И. Даль писал по этому поводу: «Ну, хороши таможенные! Нет, любезнейший Михаил Петрович, не согласен я печатать оскоплённый «Месяцеслов», который даже не позволено назвать этим именем» [11, XI, с.364-365]. Впоследствии В.И. Даль включил «Месяцеслов» в сборник «Пословицы русского народа», использовал его материалы в «Толковом словаре» и в некоторых рассказах «Картин из русского быта» («Авсень») и «Новых картин русского быта» («Январь», «Октябрь»).

Огорчённый судьбой «Месяцеслова», В. И. Даль снова отказывается посылать материалы для «Москвитянина»: «У меня лежит до сотни повестушек, но пусть гниют. Спокойно спать: и не соблазняйте... Времена шатки, береги шапки» [11, XI, с.365].

По свидетельству П. И. Мельникова, в 1850-е гг. в Петербурге в Александринском театре без согласия автора, жившего тогда в Нижнем, и очень некачественно была поставлена драматическая сказка «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее». Биограф обвинял во всём дирекцию театра, превратившую представление в ярмарочный балаган. Автор хотел протестовать, но оставил эту мысль, попытался как можно быстрее забыть неприятность [8, с.295-296].

Из других трудов В. И. Даля этого периода нужно отметить создание «Пословиц русского народа», которые в 1853 г. цензура запрещает публиковать [13]. В. И. Даль самоотверженно работает над «Толковым словарём» и доводит его до буквы «П». Продолжает он сбор и систематизацию фольклорных материалов, а также безвозмездно передаёт А. Н. Афанасьеву уже собранные им «несколько стоп» сказок и уведомляет о возможности приобретения собрания лубочных изданий [14, с.531].

Во время пребывания в Нижнем Новгороде писатель печатался не только в периодических изданиях Петербурга и Москвы, но и в местной газете «Нижегородские губернские ведомости» [15, с. 84]. Кстати, редактором её был П. И. Мельников-Печерский, а занять

эту должность помог талантливому литератору и публицисту В.И. Даль [16, с.18].

В 1850-х гг. В. И. Даль проявляет интерес к столичным издателям. В письме от 18 марта 1850 г. он буквально забрасывает В. М. Лазаревского вопросами: «<...> Что Современник? <...> Что Николай Гребёнка? <...> Не слышно ль чего о Краевском? Я писал ему, не отвечает. С кем война? <...>» [17, с.17]. Письмо от 2 июля 1850 г. позволяет увидеть круг тех изданий, которые доходят из Петербурга в Нижний Новгород: это только «Отечественные записки» и «Москвитянин». В. И. Даль поручает В. М. Лазаревскому передать А. А. Краевскому, что он собирается высылать ему пословицы или статьи о «наречиях» русского языка. Кстати, заметим, что переписка с другом в Нижнем продолжается [18]. На В. М. Лазаревского вновь сыплются вопросы: «Что слышно в журнальном мире? <...> Как здоровье Надеждина? Что Офенский словарь <...>» [17, с.19].

М. А. Максимович приглашает В. И. Даля участвовать в «Киевлянине». В сохранившемся письме от 10 февраля 1850 г. звучит категорический отказ писателя, который «заговелся против воли», и ничего не может писать [19, с.8].

Живя в Нижнем Новгороде, В. И. Даль сохранял свои связи с представителями литературного мира Петербурга и Москвы. Он переписывался с издателями почти всех журналов своего времени, с рядом писателей. По делам службы В. И. Даля приходилось иногда ездить в Петербург. В сентябре 1852 г. он, как сообщил Г. П. Данилевский М. П. Погодину, был на замечательном литературном вечере у А. С. Норова, где «Щепкин читал «Театральный разъезд» и развязку «Ревизора», а среди слушателей были также А. Майков, А. Никитенко и И. Гончаров [11, XII, с. 195]. Кстати, В. И. Даль демонстрировал своё отношение к творчеству Н. В. Гоголя не только знакомством с театральными постановками, но и цитированием произведений в переписке. Об обстановке в Нижнем Новгороде, об окружении губернатора А. Н. Муравьёва он так сообщает в послании к В. М. Лазаревскому от 18 ноября 1858 г.: «<...> не знаю, что я буду делать с полициями. Оне принимают такое наглое обращение, какого и прежде не бывало: ни страха, ни боязни, потому что нет никакого *взыскания* (курсив авт. – Н. Ю.). В любимцы вдруг попали самые выжиги,

буквально какие-то опричники, Ноздрёвы с компаниею» [17, с.35].

В 1850-х гг. В. И. Даль публикуется мало.

В «Отечественных записках» за 1856 и 1858 гг. выходят подборки небольших прозаических произведений под названием «Картины из русского быта» (1856, т. 109; 1857, т. 110 – 115), всего 29 рассказов. Редакция журнала даёт восторженный отзыв на сборник для народа «Матросские досуги» (1853, № 6), а в 1856 г. включается в полемику о народной грамотности, публикуя статью Ф. Баталина «По поводу письма В. И. Даля к издателю «Русской беседы» (1856, № 12).

В журнале «Современник» подборки далевских «Картин из русского быта» (всего 18) увидели свет в трёх номерах (1856, № 9, 11; 1857, № 7).

Редакция очень внимательно следит за литературной деятельностью писателя. Например, критик журнала (1853, № 4) отмечает лёгкость и мастерство, с которыми автор «Матросских досугов» решает задачу «уметь низойти до понятий человека, необразованного книжным учением, не переставая интересоваться и образованным, <...> уметь поучать, не переставая быть занимательным, уметь соединить глубину мысли с простотой формы, её облакающей» [20, с.1]. Для доказательства приводятся выдержки из книги («Вселенная», «Ветер», «Кончина Петра Великого»).

Н. Г. Чернышевский в своих критических работах часто упоминает В. И. Даля и его произведения («Рассказ лезгинца Асана», «Находчивое поколение») (1856, № 1, 2, 12; 1862, кн. I), проявляет осведомлённость о событиях его жизни (1855, № 7), говорит о подражании В. И. Далю Г. Ф. Квитки (1856, № 1), обращается к «Толковому словарю» (1861, Т. X) [21, II, с. 440; III, с.98, 435, 441, 628, 828; X, с.66]. Развёрнутую рецензию он даёт на статью «О воспитании» (1856, № 7), сближает педагогические системы Л.Н. Толстого, В. И. Даля и свящ. Беллюстина (1862, кн. III) [21, III, с. 670-674; X, с.505]. Имя В. И. Даля входит и в переписку Н. Г. Чернышевского: с Н. А. Некрасовым он обсуждает помещённые в журнал рассказы В. И. Даля (от 24 сент. и 5 нояб. 1856) [21, XIV, с.326, 432].

Н. А. Добролюбов как критик «Современника» также часто говорит о В. И. Дале. Так, он цитирует его произведения при

анализе современной литературы (1858, № 12), разнообразно упоминает его имя и повести (1860, № 12; 1861, № 9), называет В.И. Даля зачинателем жанра простонародного рассказа и предшественником в изображении быта А. Н. Островского (1859, № 7; 1860, № 4), обвиняет А. Горизонтова в плагиате текста из далевского учебника «Зоология» (1859, № 10) [22, III, с.66; V, с. 11, 422-425, 427; VI, с.186, 432; VII, с.225].

Имя В.И. Даля, высказывания о нём и его жизненных обстоятельствах присутствуют в дневнике Н. А. Добролюбова и переписке с современниками. О В. И. Дале он слушает лекции С. И. Лебедева в Главном педагогическом институте [22, VIII, с.575-596]. Близкими молодому критику оказываются такие интересы В. И. Даля, как собирание слов с последующим анализом русских наречий, издание сборника пословиц (письмо В. В. Лаврскому от 18 февраля 1854, М. А. Кострову, 8 марта 1854) [22, IX, с.112, 116-117]. Когда же в институте Н.А. Добролюбова наказывают за хранение сочинений А.И. Герцена, он проводит аналогию с гонениями В. И. Даля в Николаеве за «написание пасквилей» (письмо М. И. Благообразову от 18 июня 1855) [22, IX, с.196]. В 1857 г. в «Дневнике» Н. А. Добролюбов демонстрирует прекрасное знание физиологических очерков В. И. Даля, собирается познакомиться с писателем во время приезда в Нижний Новгород (письмо М. И. Благообразову от 10 июня 1857), что и реализует (И. И. Срезневскому, 6 июля 1857) [22, VIII, с.275, 282-283, 514].

Вместе с тем, нужно иметь в виду, что «Современник» принимал активное участие в полемике о народной грамотности, и не на стороне В. И. Даля. Так, Н. Г. Чернышевский в статье «Современное обозрение» (1857, № 12) поместил отзывы на далевскую статью А. Сапожникова, анонима А.С.З, Н. А. Добролюбов в статьях под таким же названием дважды анализировал эту полемику (1858, № 1, 4). Редакторы-издатели разместили в своём журнале резко негативные по отношению к В. И. Далю статьи Е. П. Карновича «Нужно ли распространять грамотность в русском народе?» (1857, № 10), «Ответ г. Далю на заметку «О грамотности»...» (1857, № 12). Это не могло не сказаться на взаимоотношениях В.И. Даля с представителями «Современника» второй половины 1850-х гг., исподволь готовило

разрыв и негативную рецензию на «Картины из русского быта» начала 1860-х гг. Н. Г. Чернышевского.

В журнале «Морской сборник» вышла знаменитая статья В.И. Даля о воспитании (1856, № 7), которая в следующем году была перепечатана в «Нижегородских губернских ведомостях» (1857, № 19). Также в этом журнале были опубликованы очерки В.И. Даля «Два лейтенанта» и «Отставной» (1857, № 2, 5).

Критический отдел «Москвитянина» в первой половине 1850-х гг. постоянно держит работы В. И. Даля в поле зрения. Так, здесь анонсируется издание народной книги «Матросские досуги» (1853, № 9). Затем далевские морские рассказы сопоставляются с вышедшим сборником В. Шульца «Подвиги русских моряков» (1853, № 12). Наконец, при анализе статьи Н. В. Сушкова «Обоз потомкам» говорится о месте и роли В. И. Даля – Казака Луганского в русской литературе и его сказках (1854, № 9).

Газета «Санкт-Петербургские ведомости» активно участвует в полемике о народной грамотности: вначале публикует письмо В. И. Даля в редакцию (1857, № 245, 10 нояб.), затем помещает отклики оппонентов (1857, № 251, 17 ноябр., № 270, 12 дек.). На стороне В.И. Даля в дискуссию включается редакция «Северной пчелы» (1857, № 278, 18 дек.). Публикации в самых распространённых газетах России обеспечивали внимание к полемике широкой общественности.

Отметим, что редакция газеты «Северная пчела» в данный период очень мало говорит о В. И. Дале. Наверное, единственный отзыв получает далевская книга «Матросские досуги» (1853, № 94, 30 апр.). Отзыв этот позитивный. Таким образом, сотрудничество писателя с этой газетой с 1830-х гг. к 1850-м существенно снижается, даже сходит на нет.

В 1856 – 1857 гг. В. И. Даль активно участвует в славянофильском журнале «Русская беседа», издаваемом А. И. Кошелевым. Он передаёт редактору 3 подборки цикла «Картины из русского быта» (1856, кн. 4; 1857, кн. 6, 8).

В «Русскую беседу» (1856, кн. 3) В. И. Даль также помещает своё знаменитое публицистическое выступление по проблеме народной грамотности «Письмо к издателю А. И. Кошелеву», которое возбудило в обществе большую полемику. Второй раз писатель обращается к издателю славянофильского журнала в

статье «Приписка к письму А.И. Кошелеву, по поводу возражений на него» (Отечественные записки. – 1857, № 2). В полемике принимают участие от славянофилов К.С. Аксаков «Замечание на «Заметку» г. Даля» (Молва. Литературная газета. – 1857, № 35, 7 дек.), а также А. И. Кошелев «Нечто о грамотности (Письмо к В. И. Далю)» (Русская беседа. – 1858, кн. 9, № 1). Не анализируя здесь детально данную полемику, позиции двух сторон, подчеркнём особую связь В. И. Даля со славянофильским кружком.

Таким образом, в 1850-х гг. В. И. Даль продолжают сопровождать цензурные неприятности, вследствие которых он не может опубликовать «Месяцеслов», «Пословицы русского народа», отказывается отсылать в журнал «Москвитянин» рассказы из цикла «Картины из русского быта», участвовать в издании М. А. Максимовича «Киевлянин». И всё-таки этот период в жизни и творчестве писателя нельзя не назвать плодотворным. Выходят в свет произведения, которые впоследствии составят «Картины из русского быта», книга для народа «Матросские досуги». Причём В.И. Даль сотрудничает с популярными журналами этого времени – «Отечественными записками», «Современником», «Москвитянином», «Русской беседой».

Ведущие критики этого времени – Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, а также редакторы «Москвитянина» и «Северной пчелы» – в целом поддерживают начинания писателя, тепло отзываюся в редакционных статьях и личной переписке о его личностных и нравственных качествах, фольклорной, лексикографической и литературной деятельности. Одобрение вызывают «Матросские досуги», статья «О воспитании», отдельные произведения «Картин...». Непонимание между В. И. Далем и общественностью возникнет только после 1857 г., в связи с полемикой о народной грамотности.

Цитированная литература

1. Седов А.В. Нижегородский подвиг В. И. Даля / А. В. Седов. – Н. Новгород, 1993.
2. Седов А.В. Преданный друг А. С. Пушкина / А. В. Седов. – Арзамас, 2000.
3. Ухмылина Е. В. В. И. Даль в Нижнем Новгороде /

- Е. В. Ухмылина // Учёные записки. Серия филологическая. – Горький, 1963. – Вып. 42. – С. 5-38.
4. Порудоминский В. И. Даль / В. И. Порудоминский. – М., 1971.
 5. Фесенко Ю. П. Проза В. И. Даля. Творческая эволюция / Ю. П. Фесенко. – Луганск; СПб., 1999.
 6. Юган Н. Л. В. И. Даль в Нижнем Новгороде: творческие контакты и литературная деятельность / Н. Л. Юган // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – Луганськ, 2010. – № 5 (192) березень. – С. 168-179.
 7. Боборыкин П. Д. Писатель Даль. Из книги «За полвека. Мои воспоминания» / П. Д. Боборыкин // Даль В. И. Картины из русского быта. – М., 2002. – С. 423-424.
 8. Мельников-Печерский П. И. Воспоминания о Владимире Ивановиче Дале / П. И. Мельников-Печерский // Даль В. И. Картины из русского быта. – М., 2002. – С. 267-333.
 9. Сигорский А. Город литературных традиций / А. Сигорский. – Горький, 1958.
 10. Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. Часть I / публ. А.А. Ильина-Томича // Лица : Биографический альманах. 2. – М.; СПб., 1993. – С. 287-388.
 11. Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина: в 22 т. / Н. Барсуков. – СПб., 1895 – 1910. – Кн. X – XII.
 12. Даль В. И. Полн. собр. соч. : в 10 т. / В.И. Даль. – М.; СПб., 1897 – 1898. – Т. IV – VI, VIII.
 13. Плещунов Н. С. К истории печатания «Пословиц русского народа» В. И. Даля / Н. С. Плещунов // Изв. Азербайджанского филиала АН СССР. – 1937. – № 2. – С. 31-32.
 14. Из переписки А. Н. Афанасьева / сообщ. Е. И. Якушкин // Помощь голодающим: науч.-лит. сб. – М., 1892. – С. 517-534.
 15. Добротвор Н. История города Горького / Н. Добротвор. – Горький, 1947.
 16. Мельников А. П. К биографии П. И. Мельникова / А. П. Мельников // Сборник Нижегородской учёной архивной комиссии. – Нижний Новгород, 1910. – Т. IX. – С. 5-71.
 17. Из бумаг В. М. Лазаревского. 1. Биографический очерк. 2. Знакомство с Далем. 3. Переписка с Далем. – М., 1894.

18. Даль В. И. Письма (II) А. А. Краевскому. Уральск, Оренбург, Нижний Новгород. 1837 – 1859 гг. 17 л. / В. И. Даль // РО РНБ. – Ф. 391. Краевский А. А. – Ед. хр. 318. – 17 л.
19. Данилов В. Два письма В. И. Даля к М. А. Максимовичу / В. Данилов // Русский филологический вестник. – 1907. – Т. 58. – № 4. – С. 354-361.
20. Матросские Досуги. Соч. В. И. Даля. Издано по Высочайшему повелению Учен. ком., СПб., 1853 // Современник, 1853. – Т. XXXIX. – Отд. IV. Новые книги. – С. 1-3.
21. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: в 15 т. / Н. Г. Чернышевский. – М.: ОГИЗ, 1939 – 1947. – Т. 2, 3, 10, 14.
22. Добролюбов Н. А. Собр. соч.: в 9 т. / Н. А. Добролюбов. – М.; Л.: ГИХЛ, 1963 – 1964. – Т. 3 – 9.

Анотація

У статті розглянуто роль В.І. Даля в суспільно-культурному житті Росії 1850-х рр. Виходять у світ оповідання, «Матроські досуги». В.І. Даль співпрацює з журналами «Вітчизняні записки», «Сучасник», «Російська бесіда» та ін. М. Г. Чернишевський, М. О. Добролюбов та ін. підтримують починання письменника, тепло відзиваються про його моральні якості, фольклорну, лексикографічну та літературну діяльність. Схвалення визивають «Матроські досуги», стаття «Про виховання», окремі твори «Картин російського побуту».

Annotation

The article is devoted to the role of VI Dahl in the socio-cultural life of Russia 1850. Are published stories, "Sailor spare time." VI Further cooperation with the magazines "Notes of the Fatherland", "contemporary", "Russian conversation", etc. NG Chernyshevsky, NA Dobrolubov and other support initiatives of the writer, spoke warmly of his moral qualities, folk, lexicographical and literary activities. Approval cause "Sailor leisure", the article "On education", the individual works, "Paintings of Russian life."

*Стаття надійшла до редакції 26.01.2012
Статья поступила в редакцию 26.01.2012*

УДК 82.09

Миннуллин О.Р.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЛЕГЕНДЫ О СМЕРТИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА В РАССКАЗЕ В.Т. ШАЛАМОВА «ШЕРРИ-БРЕНДИ»: ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Интерес гуманитарных наук к фигуре и творческому наследию Варлама Тихоновича Шаламова непрерывно, а в последние годы особенно интенсивно, нарастает [1, 2, 3, 4, 5]. «Незамеченная революция» [4], которую писатель осуществил в русской прозе в середине минувшего столетия, сегодня в центре литературоведческого внимания, как отечественных филологов, так и западной науки о литературе.

Обратимся к анализу интертекстуальных и контекстуальных связей рассказа «Шерри-бренди», в особенности взаимосвязей с главным источником, легшим в основу произведения, – легендой о смерти Осипа Мандельштама. Анализ будет также направлен на уяснение ряда особенностей поэтики «новой» («плутонической») прозы, предложенной писателем: концепции искусства, которую В.Т. Шаламов развивал и в теории, и на практике.

1

В основу рассказа «Шерри-бренди» положен расхожий в арестантской среде Дальнего Востока 30-х годов сюжет об умирающем поэте Осипе Мандельштаме. История эта полуполюгендарна и представляет собой часть персонального мандельштамовского мифа.

Надежда Яковлевна Мандельштам в своих «Воспоминаниях» пишет: «...слух о его (О. Э. Мандельштама. – О. М.) судьбе широко разнесся по лагерям, и десятки людей передавали мне лагерные легенды о злосчастном поэте. Не раз вызывали меня на свидание и возили к людям, которые слышали – на их языке это звучало: «я наверное знаю» – про О.М... Находились и свидетели смерти...

Кое-кто сочинял новеллы о его смерти. Рассказ Шаламова – это просто мысль о том, как умер Мандельштам и что он должен был при этом чувствовать. Это дань пострадавшего поэта своему брату

по искусству и судьбе. Но среди новелл есть и другие, претендующие на достоверность и украшенные массой подробностей. Одна из них рассказывает, что он умер на судне, отправляющемся на Колыму. Далее следует подробный рассказ, как его бросили в океан. К легендам относится убийство О.М. уголовниками и чтение у костра Петрарки... Это типовой поэтический стандарт. Есть и рассказы «реалистического» типа с обязательным участием шпаны: ночью постучались в барак и потребовали «поэта». Р. Испугался ночных гостей – чего от него хочет шпана? Выяснилось, что гости зовут его к умирающему тоже поэту. Р. застал умирающего Мандельштама» [6, с. 363–364].

Популярность и вариативность этой легенды и ее востребованность в литературе середины столетия легко объяснима. Фигура поэта и его трагическая судьба перерастают в символ времени, рельефный образ культурного сознания, персональный миф становится продолжением общенационального исторического бытия (тоже по-своему мифологизированного).

Процесс превращения судьбы в легенду – источник литературных сюжетов, носит противоречивый характер: поэзия и жизнь, зачастую противостоящие друг другу, здесь устремлены к одной точке. Непросто разобраться, что, выступает в роли определяющего источника такого мифа, ведь его сотворение происходит в большей степени не на жизненно-биографической, а на поэтической территории. Первоисточник этого идеального по своей природе феномена не столько жизнь, сколько мифопоэтическое сознание.

Дело не только в функционировании образа и связанных с ним сюжетов в культуре: восприятию уже сложившегося сюжета реципиентами, тяготеющими к его продолжению, к сотворчеству, дальнейшему обогащению сюжета, и последующей мифологизации личности. Дело еще и в том, что сам герой будущей легенды является активным творцом этого мифа: и своей жизнью, и своим художественным творчеством (укажем, на столь характерный для Серебряного века феномен жизнетворчества).

Наконец, возникает вопрос о степени свободы или несвободы такого мифологического героя-творца от своей легенды. Ее начало может лежать за пределами его собственной биографии. Сама биография (рассказанная жизнь) и творчество способны включаться

в уже существующий мифологический контекст. Так понятая биография легко становится продолжением уже существующего мифопоэтического сюжета, вырастает из наличествующего в художественно-поэтическом сознании определенной эпохи (или даже всей культуры) мифотворческого импульса.

Тем более вышеизложенное правомерно в отношении сюжетов, связанных с Осипом Мандельштамом, который остро чувствовал эту сторону поэтического творчества, переживал феномен творения такого мифа как факт личной биографии и собственного понимания поэтического творчества. Вспомним финал одного из самых известных стихотворений поэта «Я не слышал рассказов Оссиана» (1914):

И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Н. Я. Мандельштам упоминает, что лагерные стихи ее мужа были весьма популярны среди арестантов. Их передавали по памяти, царапали на стенах, «кое-что несомненно надиктовано самим Мандельштамом, потому что ни в какие списки не попадало» [6, с. 365]. Поэт, воплощает свое творческое бытие в стихотворениях. Их бытование в коллективе способствовало сближению поэтического и биографического контекстов, поэзии и жизни. Стихи сливаются с образом человека, а человек уже тогда начинает приобретать очертание «бродячего» сюжета. Поэзия видится продолжением жизни, а жизнь преобразуется в форму существования поэтического мифа. То, что было поэзией, вдохновением в стихах оказывается духовной составляющей биографического мифа.

В логике житнетворчества, конструирования такой мифопоэтической биографии особым структурно важным моментом оказывается смерть поэта. «Смерть художника не случайность, а последний творческий акт, как бы снопом лучей освещающий его жизненный путь... Почему удивляются, что поэты с такой прозорливостью предсказывают свою судьбу и знают, какая их ждет смерть? Ведь конец и смерть – сильнейший структурный элемент, и он подчиняет себе все течение жизни. Никакого детерминизма здесь нет, это, скорее, надо рассматривать как

свободное волеизъявление. О.М. властно вел свою жизнь к той гибели, которая его подстерегала...

Зимой 32-33 года, на вечере стихов О.М., в редакции «Литгазеты», Маркин вдруг все поняли сказал: «Вы сами себя ведете за руку и ведете на казнь». Это перифраз строчек О. М. в варианте одного стихотворения: «Я за руку себя по улицам водил». О. М. постоянно говорил в стихах об этом виде смерти...» [6, с. 147].

«Сноп лучей», о которых говорит Н. Я. Мандельштам – это образ, отсылающий к стихотворению Осипа Мандельштама «Может быть, это точка безумия...» (1937), которое сам поэт в одном из черновиков назвал «своей архитектурой» [7, с. 567]:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя –
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный свет-паучок,
Распуская на ребра, их сызнава
Собирает в единый пучок.

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом, –

Только здесь, на земле, а не на небе...

По мнению современной исследовательницы Дарьи Макагоненко: «Поэтическая формула – «Соборы кристаллов сверхжизненных» – не что иное, как кольцовские мицеллы, или, пользуясь современной терминологией, ДНК. То есть луч света, который, по мысли Фламариона, вечно хранит информацию и – перенесет и воссоздаст жизнь в другом мире» [8, с. 334].

Поэт собрал свои «лучи» – творческую энергию своей поэзии в единый луч, последний творческий акт, которым в мифологической перспективе оказывается его собственная смерть. Но в этой смерти происходит открытие возможности своеобразного бессмертия –

образ умирающего поэта становится «блуждающим» сюжетом. Источник творческой энергии, которая его питает, – это поэтический миф Осипа Мандельштама, «ведущего себя за руку», вечно творящего свою смерть в легенде. Здесь поэтическое событие и подлинное бытие совмещаются.

Второй арест Варлама Шаламова случился в 1937 году, он пришелся на ту же волну арестов, под которую попал Осип Мандельштам. Очевидно, что либо на пересылке, либо в лагере писатель и воспринял этот расхожий сюжет о смерти поэта, воспринял поэтический потенциал создавшегося образа-мифа (возможно, первоисточником сведений об Осипе Мандельштаме для В.Т. Шаламова оказываются врачи пересыльного лагеря под Владивостоком).

«Шерри-бренди» никоим образом не претендует на документальность, а по определению Н.Я. Мандельштам «дань пострадавшего художника своему брату по искусству и судьбе». С другой стороны верно и замечание литературоведа Павла Нерлера: «Простой цеховой солидарности – зэковской и писательской – тут недостаточно, налицо иная глубина проникновения, быть может, в один из самых дорогих сердцу образов» [9]. Да и та же Н. Я. Мандельштам в письме В. Т. Шаламову отмечает: «Это точность, в миллион раз более точная, чем любая математическая формула. Точность эта создает неистовой глубины музыку понятий и смыслов, которая звучит во славу жизни. Ваш труд углубляется и уходит с поверхности жизни в самые ее глубины» [9].

Естественно, нельзя говорить о буквальном совпадении образа умирающего поэта в рассказе «Шерри-бренди» и образа легенды. Нельзя отождествлять и героя легенды с реальным Осипом Мандельштамом, также не следует приравнять биографического Мандельштама и постулируемого в его поэзии лирического двойника. Герой, созданный писателем, – плод его творческого воображения, его авторской активности, а легенда принадлежит коллективному поэтическому сознанию. Биографический человек и герой лагерной легенды также очевидно разнятся. Различие лирического субъекта и биографического «я» – осмысленный научной факт.

Однако при осязаемом различии между названными субъектами существует глубинная связь. Основание для этой связи – поэтическое сознание, соединяющее столь разные величины в одно сложное, но неразделимое целое. Герой легенд, образ поэта и человека, а также лирический субъект, воссоздаваемый в поэзии Осипа Мандельштама входят в творческое сознание В.Т. Шаламова, так сказать, на равных правах, «переплавляются» в единый образ при определяющей эстетической активности самого автора рассказа «Шерри-бренди». Поэтический образ поэта в рассказе В. Т. Шаламова – эта некоторая форма бытия после смерти Осипа Мандельштама, продолжение его мифа и того творческого импульса, которым было его творчество и жизнетворчество.

Примечательно, что В. Т. Шаламов позиционировал свою писательскую работу как «преодоление всего, что может быть названо «литературой» (см. на эту тему у Е. А. Шкловского [10], параграф «Преображенный документ»). Стремление переосмыслить и, возможно, перестроить границу подлинной жизни и искусства – одна из основных линий творчества этого писателя (ср. «Шерри-бренди»: «жизнь и была вдохновением»). Отчетливое различие источников образа умирающего поэта в рассказе В. Т. Шаламова становится невозможным, границы жизни и искусства оказываются зыбкими.

Формы бытия и творческого воплощения Осипа Мандельштама преобразуются у Шаламова в новую поэтическую форму, которая родственна первоначальной, но не сводима к ней. Обратимся к анализу рассказа.

2

Название «Шерри-бренди» – явная отсылка к стихотворению Осипа Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямотой...», написанному незадолго до первого ареста поэта, где тот предчувствует грядущие потрясения. В черновиках автора значится, что «домашнее название» его именно «Шерри-бренди» («написано во время дружеского пира») [7, с. 508]:

Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Все лишь бредни, шерри-бренди,
Ангел мой.

«Бредни» анаграмма «бренди». Здесь проявлено обыгрывание, соотнесение и особое приравнивание этих слов-центров. «Шерри-бренди» – вино, отсылающее к «In vino veritas», специфически понятому откровению истины, высшего смысла. «Бредни» же, наоборот, – противоположность любого смысла. В стихотворении наблюдаем совмещение противоположностей, дающее внутренне парадоксальный образ «бессмысленной истины», точнее, истины, открывающейся из бреда, бесконтрольного, непостижимого. Возможность этой интерпретации образа мандельштамовского стихотворения разворачивается в рассказе В. Т. Шаламова: в ситуацию предсмертного бреда умирающего поэта (по-своему понятой «последней прямоты»), где в пограничном состоянии ему открывается подлинное видение бытия и глубинная связь жизни и поэзии.

Лирический герой в стихотворении обращается к неизвестному «ты», к «Ангелу Мэри». В записной книжке Осип Мандельштам сделал такую комментирующую запись к этому стихотворению: «Ангел Мэри – я» [7, с. 521]. С одной стороны, перед нами акт автокоммуникации, обращения к самому себе, к своему внутреннему «я». Но с другой стороны, субъект в стихотворении как бы раздваивается: источник голоса и тот, к кому он обращен, Ангел Мэри – это две ипостаси лирического «я», нетождественные между собой. У В.Т. Шаламова эта мандельштамовская установка приобретает еще более открытый и осознанный вид: «Здесь (во внутреннем мире умирающего поэта. – Автор) было как бы два человека – тот, который сочиняет, который запустил свою вертушку во всю, и другой, который выбирает и время от времени останавливает запущенную машину... И увидев, что он – это два человека, поэт понял, что сочиняет сейчас настоящие стихи».

Истина открывается лирическому герою Осипа Мандельштама как слово о себе и обращенное к себе в то время, как он самому себе не равен, а это слово оказывается откровением последней правды, относящейся ко всему бытию (субъективное чувство – предчувствие личной судьбы переживается как всеобщее состояние бытия):

Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла

Срамота...

По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.

Ой-ли, так-ли, дуй-ли, вей-ли
Все равно.
Ангел Мэри, пей коктейли
Дуй вино!

Состояние безысходности и свободы соединяются в некую иступленную восторженность, дионисийскую опьяненную радость бытия перед лицом неотвратимой гибели. В рассказе В. Т. Шаламова тоже повторяется мотив свободы существования поэта в ситуации грядущего небытия, вплоть до текстуального совпадения в формулировке «все равно». Однако сама формулировка интонирована совсем по-другому: «Вся его прошедшая жизнь была... сказкой, и только настоящий день был подлинной жизнью...

Размышлениям этим не хватало страсти, равнодушие давно владело им... Сейчас он вспоминал... без злобы и без иронии, ему было все равно». Если в строках Осипа Мандельштама есть радостный восторженный надрыв, то у Шаламова преобладает мрачно-спокойное, размеренное движение речи. Здесь уместно вспомнить, как сам В. Т. Шаламов формулировал сущность художественного творчества: «Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли. Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад» [11, с. 429]. Отсюда эта мрачная размеренная основательность вместо надрывного восторга.

Равнодушие шаламовского поэта связано с особым рода отстраненностью от жизни, ситуацией существования на территории жизни и смерти одновременно, актуальным присутствием смерти, небытия в сознании поэта: «Он удивлялся себе – как он может думать так о стихах, когда все уже было решено, а он это знал хорошо, лучше, чем кто-либо?». Если в мире лирического героя стихотворения Осипа Мандельштама небытие

только проглядывает за «нищетой» и «пустотой», то у Варлама Шаламова – оно полновластно. Два состояния: внежизненное и жизнь уже перестают быть отчетливо противопоставленными для героя рассказа.

Пограничность бытия умирающего поэта выразилась в рассказе «Шерри-бренди» в особом образном ритме: жизнь входит в его тело и уходит из него подобно морским приливам и отливам. Образ моря вообще сквозной в рассказе: «И сейчас же он думал, что всех должны везти за море, и почему-то пароход опаздывает, и хорошо, что он здесь» – это фактическая мысль о смерти, приобретающая такую поэтическую форму. «Снова он почувствовал начинающийся прилив сил, именно прилив, как в море. Многочасовой прилив. А потом – отлив. Но море ведь не уходит от нас навсегда».

Этот пульс чередования образов, которые можно условно обозначить как «там» и «здесь» (то, что находится за пределами актуального бытия, за пределами жизни, и того, что составляет наполнение жизнь здесь и сейчас) проходит через весь рассказ, живописуя пограничную ситуацию существования героя: «Иногда проталкивалась через мозг какая-нибудь простая и сильная мысль – что у него украли хлеб» (жизненное, «здесь»). «Мысль о хлебе слабела... и сейчас же он думал, что всех должны везти за море» («там»). «И так же легко он начинал думать о большом родимом пятне на лице дневального барака» («здесь»). Бытие «здесь» и «там» последовательно чередуются в сознании героя.

Может быть, поэтому поэзия, связующая жизненное и внежизненное, так легко дается герою рассказа: «Ничего искать не приходилось. Приходилось только отбрасывать». А в другом месте: «Жизнь входила в его тело... как стихи, как вдохновение... Стихи были той животворящей силой, которой он жил [...] Сейчас было так наглядно, так осязаемо ясно, что вдохновение и было жизнью; перед смертью ему дано было узнать, что жизнь была вдохновением, именно вдохновением».

В мироощущении героя рассказа присутствуют отзвуки собственно авторской концепции поэтического творчества В. Т. Шаламова, где жизнь и поэзия – одно: «Надо отбрасывать – лезущий на бумагу мир, оставляя то, что на бумаге может уместиться. И вообще, мне кажется, что художник ничего не наблюдает. Он слышит, видит, но ничего нарочито не сберегает. Он

думает не для стихов, а для своей души. А когда душа и жизнь помимо него оказываются стихами, музыкой, картиной, это не зависит от его воли, это воля мира, какой-то части мира, захотевшей говорить его языком», – писал В. Т. Шаламов в одном из своих писем О. В. Ивинской [12, с. 324].

Внутрижизненное как ценность в этом рассказе В. Т. Шаламова (и в его художественной картине мира в целом) все же преобладает над трансцендентным, «потусторонним»: «Большую часть дня он думал о тех вещах, которые наполняли его жизнь здесь. Видения, которые вставали перед его глазами не были видениями детства, юности, успеха. Всю жизнь он куда-то спешил. Было прекрасно, что торопиться не надо, что думать можно медленно». Особенная важность актуального ощущения жизни, ценность ее как таковой, невозможность перекрыть эту ценность никакой трансценденцией – становится очевидным для шаламовского героя.

В сущности нечто подобное видим и в приведенном выше стихотворении Осипа Мандельштама «Может быть, это точка безумия...», где лирический герой говорит, что все свершится «Только здесь на земле, а не на небе». Представляется, что такая родственность мировоззрений глубоко содержательна. Перед нами не просто развитие одной поэтической темы, а ее естественное существование в поэтическом пространстве (в пространстве восприятия и творения поэзии, существующем всегда как общение человека с человеком, творца с творцом и творения с творением).

Далее умирающий поэт в «Шерри-бренди» думает об однообразии предсмертных движений, о художниках, поэтах, Гиппократе... «И все было равноправным – Гиппократ, дневальный с родимым пятном и его собственный грязный ноготь». Противопоставление «здесь» и «там» постепенно сходит на нет, дальнейшие мысли героя едва ли можно назвать мыслями о «здесь». Он думает о бессмертии, о Тютчеве и что он сам заслужил тютчевское бессмертие, о своих стихах, о Блоке, утратившем талант, о китайце, который в его детстве указал на поэта как на обладателя счастливой приметы, о смертях Есенина и Маяковского и о том, как он сам обманет всех своей смертью. «Здесь» коренным образом трансформируется: для поэта уже не существует другого мира, кроме его собственного внутреннего, духовного.

Материальный мир постепенно исчезает, на его месте проступает мир, всецело творимый сознанием героя-поэта.

Этот творческий акт не тождественен с творческим актом автора-творца рассказа «Шерри-бренди», с мифотворчеством Осипа Мандельштама, с творением лирического героя стихотворений поэта («Может быть это точка безумия...», «Я скажу тебе с последней прямокой...») – все это разные события и явления, однако их глубинная онтологическая взаимосвязь несомненна.

Цитированная литература

1. Аношина А.В. Художественный мир Варлама Шаламова / А.В. Аношина. – Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Северодвинск, 2006.
2. [Волкова](#) Е. Тексты «Колымских рассказов» Варлама Шаламова в ракурсе неориторических и антириторических смыслопорождений Ю. М. Лотмана / Е. Волкова // Материалы международной конференции. – М., 2007. – С. 25-32.
3. Емельянова И. И. Легенды Потаповского переулка. Б. Пастернак, А. Эфрон, В. Шаламов. Воспоминания и письма / И. Емельянова. – М., 1997.
4. Есипов В. В. Шаламов / В.В. Есипов. – М., 2012.
5. Макогоненко Д. «Соборы кристаллов сверхжизненных» («Смысловые формулы» в поэзии О. Мандельштама) / Д. Макогоненко // Вопросы литературы. – 2000. – № 6. – С. 329-337.
6. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Время судьбы / Н. Я. Мандельштам. – М., 1989.
7. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. / под ред. С. С. Аверинцева, П. М. Нерлера. – Т.2. – М., 1990..
8. Михайлик Е. Незамеченная революция / Е. Михайлик // Антропология революции: сб. статей. / Сост. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис. – М., 2009. – С. 178-204.
9. Нерлер П. «Не кладбище стихов, а кладезь животворный»: переписка Варлама Шаламова и Надежды Мандельштам / П. Нерлер // Еврейская газета. – №8 (60). – 2007.

10. Шаламов В. Т. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе / В. Т. Шаламов; Примечания И. Сиротинской. – М., 1996.
11. Шкловский Е. А. Варлам Шаламов / Е. Шкловский. – М., 1991.
12. Юргенсон Л. Двойничество в рассказах Шаламова / Л. Юргенсон // Семиотика страха: сб. статей. / Сост. Н. Букс, Ф. Конт. – М., 2005. – С. 329-336.
13. Шаламов В. Т. «Шерри-бренди» // Собр. Соч. в 4т. – Т.1. – М., 1998. – С. 61-66.

Анотація

В статті досліджено трансформацію легенди про смерть Осипа Мандельштама в оповіданні Варлама Тихоновича Шаламова «Шеррі-бренді» в онтологічному аспекті. Також виявлені і описані деякі поетологічні риси «плутонічної» концепції мистецтва, яку репрезентує автор оповідання.

Annotation

The article investigates transformation legend of the death of Osip Mandelstam in the story Varlam Shalamov "Sherry-Brandy" in the ontological sense. Also discovered and described some features poetological "plutonic" concept art, which represents the author of the story.

*Стаття надійшла до редакції 15.11.2012
Статья поступила в редакцию 15.11.2012*

УДК 821.161.1-1.09

Сорокин А. А.

ЯВЛЕНИЕ ЮРОДИВОГО В РОМАНЕ А. А. ЗИНОВЬЕВА «ИСКУШЕНИЕ»

«В истории, как и в природе, существует ритм, ритмическая смена эпох и периодов, смена типов культуры, приливы и отливы, подъёмы и спуски. Ритмичность и периодичность свойственны всякой жизни. <...> Эпоху нашу я условно обозначаю как конец новой истории и начало *нового средневековья*» [1, с. 548]. Так в 1924 году определял для себя складывающуюся новую систему социалистической государственности Н. А. Бердяев. Он также отмечал: «Переход к новому средневековью, как некогда переход к старому средневековью, сопровождается приметным разложением старых обществ и неприметным сложением новых» [1, с.556].

Такого рода переход, смена эпох и обществ находятся в центре внимания писателя А. А. Зиновьева, аналитически остро наблюдавшего это явление на протяжении длительного периода (1982 – 1991 годы), создавая роман «Искушение».

Известный автор наблюдает видимое разложение государственности, в первую очередь выраженное в представителях «народной» власти – в Ёлкиной, в Портянкине, в Сусликове, а также в тех, чьи имена на слуху и помимо этих вымышленных.

Но писателя в большей мере интересует процесс «неприметного сложения» нового общества, представителями которого выступают Белов, Горев и многие другие герои.

Однако центральным героем А. А. Зиновьев избирает Юрия Чернова. Его глазами наблюдаем мы основные перемены в общественной жизни Партграда.

Юрий Чернов с рождения отличается от большинства других изображаемых героев. «Вместо рук у мальчика были такие отвратительные щупальца, что бедная мать при виде их лишилась сознания.... Юрий ... был ... инвалидом от рождения» [2].

Изначально главный герой вступает в противостояние-противоречие со всем окружающим его миром. «Жизнь ребёнка-

урода в среде здоровых детей оказалась для него с первых же шагов адом. Здоровые дети беспощадны к физическим недостаткам других детей. <...> Он изобрёл свой воображаемый мир, в котором и проводил большую часть своей жизни.... И мстил всему здоровому человечеству за свою несчастную судьбу» [2].

В романе возникает не просто ситуация противоположения героя-инвалида здоровому обществу, а воспитанного и создаваемого во внешне здоровом обществе юродивого.

Однако здесь считаем необходимым определиться с понятием юродивого.

В словаре В. Даля так определяется это понятие: «Юродивый – безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает юродивых божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвещенье; церковь же признает и юродивых Христа ради, принявших на себя смиренную личину юродства» [3].

Конечно, в отношении событийной стороны романа «Искушение» подходить буквально к понятию юродивого и юродивости с точки зрения явления «божьих людей» в эпоху «старого средневековья» не стоит. События разворачиваются в СССР, одной из самых атеистических стран социализма.

В целом, феномен юродивости и юродивого предполагает из множества проявлений определённую обобщённость и типизацию.

Поэтому в современном понимании предшествующего опыта обозначение данного явления представляется таким: «Классический юродивый – протестующий одиночка. Такой тип обличителя вообще характерен для средневековой культуры, для консервативного, медленно меняющегося общества» [4]; «классический юрод – это трагический лицедей, антигерой-обличитель обыденного мира и его мнимых ценностей.... Юродивый никого не боится, суд земной ему не страшен, поскольку никто не способен оказаться более жестоким по отношению к своему телу, чем он сам; не боится он и чужого мнения. В жутковато-весёлом поведении защитника правды последняя прикрыта, как щитом, убогим образом» [5, с.51].

С одной стороны, Чернов действительно выглядит убогим, поражающе нищим. Это видно из описания его комнаты: «Он устался в потолок с разводами грязи и осыпающейся

штукатуркой. Рыжий ветхий абажур, приобретённый матерью ещё тогда, когда он был ребёнком. Перевёл взгляд на мебель. Разваливающийся шкаф для одежды. Полки для книг, сколоченные из неструганных досок. Железная кровать с пружинным матрацем. Пружины разрегулировались и выпирали буграми. Покосившийся венский стул, сделанный бог весть когда, возможно – ещё до революции. Приобретённый на свалке стол. <...>.

Зарплата! Её еле хватало на полунищенское существование. Человек с университетским образованием, которому сулили судьбу нового Лобачевского, не в состоянии содержать одного себя и мать на самом примитивном человеческом уровне!» [2].

Казалось бы, первичные признаки юродства в Юрии Чернове присутствуют. Однако опрометчиво было бы все составляющие юродства сопрягать с факторами жизни главного героя романа.

Его юродивость, например, начисто лишена элементов смеховой культуры.

Наблюдая приезд высокопоставленного партийного чиновника в аэропорту, отмечаем следующий диалог главного героя с Беловым:

« – Интеллектуально неполноценные существа захватили сферу руководства, – прошептал Чернов.

– Всё это смеха достойно! – ответил Белов.

– Смеяться мало. Этих дегенератов надо убивать как ползучих гадов»[2].

Здесь, думаем, важно отметить, что Чернов не столько отрицает право на смеховое начало, сколько покрывает его идеей убийства. И даже не столько убийства, сколько покушения.

Эта идея покушения зреет в главном герое исподволь, постепенно. С одной стороны, из идеи абстрактной она преобразуется в конкретную, направленную на конкретное лицо, Маоцзедуньку-Ёлкину, – вплоть до того, что обрастает прилагаемым к ней Делом, своеобразным обвинением и правом на вынесение приговора обвиняемой. С другой стороны, эта идея покушения предстаёт на страницах романа как искушение актом возмездия, которое может быть оправдано временем и людьми.

В своём праве на искушение Чернов проходит несколько этапов.

Первый этап – зарождение идеи мести за своё уродство и за судьбу отца: «...критическое отношение к власти и к советскому образу жизни начало формироваться у Юрия с первых шагов его сознательной жизни как нечто само собой разумеющееся. Никакого перелома на этот счёт в нём потом не происходило. Он изначально сложился как оппозиционер.

То обстоятельство, что он родился инвалидом и оказался в исключительном положении сравнительно с другими детьми, способствовало формированию в нём особого, индивидуалистического неприятия советской реальности. Узнав о том, что его отец стал жертвой сталинского террора, он ощутил в себе желание мстить.... Потом он узнал, что сам является жертвой халатности тех, кто строил Атом. Жажда мести обрела реальную основу, но объект мести остался неопределённым. Состояние мести стало постоянным элементом его психики» [2].

В главе «Первый бунт», выступив против исключения одноклассницы из комсомола, Юрий проходит второй этап – выбор абстрактного пути бунтаря-индивидуалиста: «Если уж бунтовать, то на высоком уровне, и не по пустякам, а по серьёзному поводу, имеющему большое общественное значение. Он, Юрий, должен готовиться к бунту большого масштаба – к Делу с большой буквы. К такому большому, чтобы окружающие не смогли помешать. К какому именно делу, он ещё не знал» [2].

Третий этап – приход к конкретной идее индивидуального бунта как образца для массового бунта: «А что, если для них (бунтарей-одиночек. – С.А.) выработать какую-то общую теорию, объясняющую и оправдывающую их, и программу?! Что-нибудь вроде манифеста бунтарей.... А если ко всему этому добавить практические образцы яркого и сильного бунта, в нашем стоячем болоте может начаться кипение и бурление. И тогда на этой основе наши преемники могут сделать новый шаг вперёд. Они, конечно, осудят методы индивидуального бунта как неэффективные и, возможно, как аморальные. Это – их дело, а не наше» [2].

И, наконец, заключительный этап, после хвалебной речи Маоцзедуньки по поводу очередной речи Брежнева и общего лицемерия восхваления, – зарождение Дела: «Статья о Брежневе стала первым документом в Деле. У него зародилась пока ещё смутная идея избрать именно Ёлкину объектом покушения. Но

предварительно он должен подготовить обвинительный документ, прежде чем вынести приговор и привести его в исполнение» [2]. Идея покушения как искушение актом возмездия претерпевает в сознании и душе Юрия серьёзные изменения, в конечном итоге приведшие героя к краху его иллюзий по поводу своего предназначения. И изменения эти напрямую связаны с явлением юродства: «У него появилось Дело. Но что это за дело? Такое же уродливое, как он сам, как всё окружающее его общество, как вся жизнь вообще. Гармония есть вымысел, уродство мира есть реальность» [2].

С первого же представления героя романа автор идею исключительности героя нового средневековья сводит к антиидее: «... остроумные сослуживцы прозвали его Юрием Безруким по аналогии с основателем Москвы Юрием Долгоруким. Он не обижается на это. Как истинно русский человек он способен наслаждаться своим уродством и тем, что славящиеся на весь мир душевной добротой русские люди унижают его по этому поводу» [2].

Чернов постоянно испытывается как юродивый, зачем-то посланный в новое средневековье. То и дело возникает вопрос о проверке тех качеств, которые свойственны юродивым. Этот вопрос тоже вопрос искушения, но уже искушения юродивостью.

Как определяет Ю. Буйда, юродивый «своим образом жизни и манерой выражения мыслей ... снимает противоречия между Словом и Делом, между Сном и Явью, между Душой и Телом» [6]. Однако Чернов как раз «не столько страдал из-за ... несправедливостей как таковых, сколько из-за их мелкости, ничтожности, убогости. Они спускали его с высот полёта его фантазии на грязную, убогую, кишашую злобой и завистью землю. Народ! Что такое есть этот кумир идеологии на самом деле?!» [2]. Достаточно сказать, что Трясина, явившаяся главному герою в детских сказках, рассказанных бабушкой, неким волшебным чудом, в финале романа призвана будет забрать его в себя.

Юродивые никогда не искали одиночества, в отличие от затворников-провидцев. Юрий же, как ни стремится к людям, постоянно возвращается к проблеме одиночества: «И одиночество, одиночество, одиночество» [2].

Идею единоличной юродивости Чернов склонен отрицать в силу того, что, «вращаясь с детства в обществе инвалидов, мог ... составить себе представление о масштабах тенденции современного ему общества к уродизированию. Это слово он изобрёл сам, начав потом разрабатывать свою теорию уродства. Обычные человеческие отношения, которые обнаруживают свою неприглядную природу в массовом исполнении в нормальном (здоровом) обществе, в обществе инвалидов проявлялись в ещё более отчётливом и в ничем не замаскированном виде» [2].

Юродство – это «прежде всего борьба с гордостью ума. Оно же является и «внутренним затвором» подвижника»[7]. Эту же борьбу испытывает на себе и главный герой романа.

«Как специалиста его ценили. Он щедро разбрасывал идеи, за которые другие получали премии, продвигались по службе и даже приобретали репутацию в науке. И все дружно замалчивали источник своих идей. Его как будто бы не было совсем. Он не настаивал на авторстве и на признании – для него этого было слишком мало. <...>. Он обрекался на жизнь воображаемую, то есть на жизнь в своём самосознании и для него» [2].

Своеобразными двойниками Чернова в искушении юродством выступают Горев и Лаптев.

Первый из них, сам являясь инвалидом, выработал для себя формулу: «Никаких общечеловеческих пороков! Если ты физический урод, то должен быть совершенством в моральном отношении» [2].

Горев не принимает тезиса Чернова о том, что и тот и другой являются «первыми ласточками процесса вырождения нашего Народа» [2], не понимает шутки Юрия, в которой скрыта мысль об изуродованном общественном сознании, о том, что пришло время для создания «особой науки об уродствах – уродологии» [2].

Горев живёт в рамках осознания себя как части общества инвалидов, которые могут быть частью гармонии с остальным миром людей.

Однако, в период гибели советского общества, Чернов приходит к мысли о своей общности с судьбой таких людей, как Горев, однако связанной не с общей идеей гармонии, но с идеей общей дисгармонии: «Мы – уроды, но не нормальные советские прохвосты, способные приспособиться к новым условиям. К тому

же судьба нашей страны меня не очень-то волнует. Если она рухнет, туда ей и дорога. Значит, она окажется нежизнеспособной. Страной-уродом, как и мы с тобой» [2].

Осознание такой идеи общего двойничества приводит к тому, что Чернов в качестве юродивого познаёт «своё общество и символизирующие его личности как наиболее страдательная ткань этого общества» [2].

Совсем иной выглядит связь Чернова с Лаптевым.

Лаптев целительствует людей; похож на Христа; на Лаптева крестятся. Это своеобразный праведник, пытающийся найти свой рай и привести к этому раю и других людей – причём без оценки их человеческих качеств, их меры веры если не в Бога, то хотя бы в духовность. Основная идея целителя заключается в том, что советские люди уже имеют рай. «А теперь, – говорит Лаптев, – устраивайтесь в нём так, чтобы вам было хорошо, ибо это зависит от вас самих» [2]. Если кто-то не знает, как же ему жить в раю, его научат это делать те, кто к раю уже приспособился.

Подобный путь в райскую жизнь Чернов отрицает. Он во многом сделал себя сам и не нуждается в учителях – особенно в таковых, каким является Лаптев, не познавших, по большому счёту, или, лучше сказать, не понявших страданий, выпавших на его собственную долю.

Именно поэтому Лаптев вынужден в финале побираться у импотента и избавлять Маоцзедуньку от наростов в заднем проходе. А Чернов в создаваемой им статье о русском народе делает важное социальное открытие – в противовес «открытиям» Лаптева: «Навязывание народу образа жизни, не соответствующего его характеру, имеет своим неотвратимым следствием разрушение этого народа и его историческую гибель» [2].

Таким образом, не претендующий на роль юродивого, Юрий Чернов постоянно борется с искушением стать таковым.

Под воздействием идеи покушения как искушения актом возмездия над власть предержащими главный герой кардинально меняется, приближаясь к пониманию самого себя как юродивого. Раскрытию героя как личности, самостоятельно приходящей к открытию горьких истин, во многом служит его соотношение с двойниками Горевым и Лаптевым.

В финале, понимая, что он становится юродивым поневоле, Чернов уходит в трясины. Это понимание трагично по своей сути, поскольку «кажущееся и частично реальное крушение коммунизма его не обрадовало», его «мирок рухнул, а создать нечто подобное вновь было невозможно» [2]. Судьба же юродивого – «превратиться в человека партии, примкнув, конечно, к консервативному течению» [4].

Но такая судьба не для главного героя. Воображение окончательно сходится с желаемой действительностью в трагической идее Трясины, искусительной, но без надежды и без возможности возврата к людям.

Цитированная литература

1. Бердяев Н. А. Новое средневековье / Н. А. Бердяев // Смысл творчества: Опыт оправдания человека. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2002. – С. 545 – 628.
2. Зиновьев А. А. Искушение. – Режим доступа: <http://readr.ru/aleksandr-zinovev-iskushenie.html>
3. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/dal/%D0%AE/2?q=>
4. Панченко А. М. Древнерусское юродство // Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. Смех в Древней Руси. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/rus/11.htm>
5. Исупов К. Г. Образ России в словарном освещении // Образ России: Сборник научных статей. – СПб., 2009. – С. 23 – 69.
6. Буйда Ю. Над. – Знамя, 1999. – №2.
7. Белодуров Г. Юродство Христа ради. – Режим доступа: <http://www.vernost.ru/jurodivye/Opinions/opinion4.htm>

Анотація

У статті досліджується виникнення, становлення та усвідомлення головним героєм роману О. О. Зінов'єва «Спокуса» своєї сутності як юродивого. Розглядаються різні аспекти такого

роду феномену, прямо пов'язані з соціальними явищами розпаду радянського суспільства, розпаду індивідуальності.

Annotation

The article deals with an origin, becoming and realizing of the essence as yurodivyy by a main character in the novel "The temptation" by A.A. Zinovyev. The different aspects of such phenomenon are examined, related directly to the social phenomena of disintegration of soviet society, destruction of individuality.

Стаття надійшла до редакції 08.12.2012
Стаття поступила в редакцію 08.12.2012

УДК 821.161.2:75.01

Просалова В. А.

«ДИАЛОГ МИСТЕЦТВ» У ЛІРИЦІ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

Література розвивається в тісних контекстуальних зв'язках з іншими видами мистецтва, збагачує завдяки міжмистецьким контактам свій зображально-виражальний потенціал, зазнає помітних жанрових девіацій. Генерування нових жанрових форм зумовлює експлікацію термінологічної полімодальності, ускладнює можливості чіткої термінологічної ідентифікації жанрових новоутворень.

У цій статті зосередимо увагу на поетичних екфразах Святослава Гординського – митця багатогранного і різнопланового, який реалізував себе як поет, літературний критик, перекладач, публіцист, художник, графік, мистецтвознавець, автор мозаїк, вітражів, фресок, екслібрисів. У статті з'ясуємо, як різні грані його мистецького обдарування виявилися в ліриці, простежимо шляхи вербалізації візуальних вражень поета від шедеврів світового мистецтва, визначимо джерела й особливості його поетичних екфраз, що дають уявлення не лише про описувані мистецькі раритети, а насамперед про особливості їхнього сприйняття автором.

Лірика Святослава Гординського багата численними мистецькими рефлексіями, містить цікаві спостереження над культурними цінностями різних народів, якими автор мав можливість милуватися під час перебування в Німеччині, Франції, Італії, Польщі, Канаді, США та інших країнах. Слід згадати, що саме допитливість, прагнення самому побачити мистецькі шедеври змусили його виїхати з Німеччини до Парижа, що був тоді одним із важливих центрів розвитку образотворчого мистецтва. Для С.Гординського мистецькі твори були і джерелом натхнення, і засобом засвоєння нових елементів «техніки», збагачення власного арсеналу зображально-виражальних засобів, і предметом пильних мистецтвознавчих студій. Вхідження в художній світ інших малярів, скульпторів, архітекторів, сприйняття шедеврів світового мистецтва не лише естетично збагачувало його, а й дозволяло

уважно вчитуватися в «мову» барв, ліній, помічати в «холодній мармуровості» пластику жестів, виявляти наслідки несподіваної гри світла, відкривати нові акценти в раритетах, знаходити в них для себе невичерпне джерело натхнення.

Актуальність обраного аспекту аналізу зумовлена недостатньою увагою літературознавців до творчого доробку С. Гординського, відсутністю опису його багатого екфрастичного досвіду, а також глибоких, системних праць про поетичну екфразу як ланку зв'язку між словесним і зображальними видами мистецтва, такий специфічний ліричний жанр, що постає внаслідок діалогу поета з авторами образотворчих полотен, скульптур, архітектурних ансамблів. Екфрастичний досвід С. Гординського формувався на основі активного засвоєння українського народного мистецтва, візантійських традицій, модерних пошуків і виявився в різних видах його діяльності: поетичній, мистецтвознавчій. Захоплення мистецькими пам'ятками багатьох народів – українського, італійського, грецького, французького, німецького, австрійського, польського та інших – змушувало активно реагувати на побачене, фіксувати багатство барв, точність ліній, популяризувати мистецькі здобутки, сприяти їх входженню в український духовний світ.

Екфраза як своєрідна мистецька співтворчість відома з давніх часів. Так Калістрат назвав опис статуй, тобто словесне відтворення візуально сприйнятих образів. Н. Брагінська [1] підкреслює, що вже в „Картинах” Філострата Старшого з окремих фрагментів екфраза виокремилася в самостійний, діалогічний за своєю природою жанр, що дозволяє реагувати на твори мистецтва, описувати їх, вступати в полеміку з авторами-попередниками. Екфраза, очевидно, завдяки своїй термінологічній невизначеності, привертає останнім часом увагу багатьох дослідників: Т. Автухович, Н. Бочкарьової, Н. Брагінської, Л. Геллера, Н. Дмитрієвої, І. Заярної, А. Криворучко, Н. Морозової, М. Рубінс, О. Тараннікової, С. Франка, Ж. Хетені, М. Цимборської-Лебоди, Ю. Шатіна та інших. До розуміння сутності екфрази склалося два підходи: вузький і широкий. Останній характеризується прагненням розглядати екфразу як опис літературно-художніми засобами твору будь-якого іншого виду мистецтва чи іншої семіотичної системи: музики, кіно, спектаклю, реклами тощо (Клаус Клювер, Л. Геллер,

В. Познер, В. Десятов, Ю. Ковалів). Л. Геллер [2], наприклад, розглядає екфразу як описове мовлення, що зображує те, що пояснює. Ю. Ковалів акцентує на тому, що це „інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, музики, архітектури та інших видів мистецтва” [3, с.325].

У вузькому розумінні екфраза – це «словесне відтворення творів образотворчого мистецтва, вербальне *подання* візуального зображення» [4, с.1], «словесний опис твору зображального мистецтва в художньому тексті» [5, с.113]. О. Тараннікова [4, с.6] пропонує розмежовувати екфрасис як будь-яке поєднання зображення і його вербального опису та екфразу – як конкретний варіант такого поєднання, тобто конкретний ліричний вірш, окремий самостійний жанр, що описує твір іншого виду мистецтва. Ця диференціація здається доречною і служитиме основою для розмежування емпіричного матеріалу цієї статті.

Екфраза як вторинне за походженням явище, як «репрезентація репрезентації», з одного боку, описує твір мистецтва, з іншого – самого реципієнта, який саме так, а не інакше бачить, сприймає, оцінює його. Це словесно-зображальний твір про інший мистецький феномен (у цьому разі невербальний), тобто метатекст, метаопис, що дає уявлення про невербальний артефакт і його реципієнта. Автор вербального тексту ніби заново відтворює мистецький феномен, відзначає глибину і переконливість втілення задуму і, таким чином, підтверджує функціонування твору (за М. Бахтіним) у „великому часі”. Реципієнт при цьому виявляється і суб’єктом, і об’єктом водночас, адже, описуючи твір мистецтва, він виявляє свою неповторність, розкриває свій внутрішній світ, своє ставлення до артефакта. Автор вербального тексту постає реципієнтом, який відтворює своє бачення художнього задуму художника, процес осягнення артефакта, своє розуміння його композиційного рішення, створює, по суті, свій образ уже зображених людей, предметів, текст про картину, текст-відгук, текст-інтерпретацію побаченого.

Навіть шедевр виявиться непоміченим, якщо автор-творець вербального тексту лишиться незворушним при спогляданні, сліпим до багатства кольорової гами чи точності ліній. Взаємодія різних видів мистецтва змушує ставити питання про те, **як, якими**

засобами вона відбувається, а також актуалізує проблему понятійно-термінологічного апарату, адже на позначення явищ міжмистецької інтеракції використовуються такі поняття і терміни, як взаємодія, синтез, інтерсеміотичність, інтертекстуальність, інтермедіальність. І це ще не весь перелік, адже, за образним визначенням М. Бахтіна, це „діалог культур”, В. Біблера – „спілкування культур”, Г. Померанца – „концерт культур”, Ю. Лотмана – „текст у тексті”, Є. Фаріно – „мистецтво в мистецтві” тощо. І це далеко не весь перелік образних формулювань.

Екфразя як словесна презентація образів зображальних мистецтв – живопису, графіки, скульптури – тлумачить твори інших видів мистецтва, перекодує їх вербальними засобами. У ліричному доробку С. Гординського чимало живописних, статуарних, архітектурних екфраз, що підтверджували багатогранність його творчої індивідуальності, широке коло зацікавлень.

І в ліриці, і в живописі С. Гординський намагався самовизначитися, дати свій автопортрет: словесний і візуальний. Як маляр він, працюючи над полотном «Я і безконечність», відтворював риси свого обличчя за допомогою ліній, штрихів, здебільшого теплих кольорів. Зображене на передньому плані картини число вісім, що символізувало рай, своєю формою передавало рівноправність двох його авторських Я – поета і маляра. Мистецтво зовнішніх форм наділялося, по суті, виражальною та пояснювальною функціями, властивими літературі. Подана в рамці на другому плані картини яскрава кольорова гама характеризувала митця як захопленого колориста. Автопортрет важливий самооцінкою, баченням самого себе як іншого.

У ліричному «Автопортреті» поет наголошував на різнобічності свого поетичного кредо: «Я хочу, щоб кохав однаково поет / І буревій доби, і квіти, й хмародера, / Та найважніше, щоб, зриваючись у лет, / мав кришечку бодай фантазії Бодлера» [6, с.11]. Побоюючись трафаретів, намагаючись уникнути штамів, автор шукав нових форм самовираження, невтомно дбав про збагачення зображально-виражальних засобів. «Бо сам процес поетичного творення, – в які гарячі та високолетні слова його б і не вбирати, по суті – чорна робота, де вірш усе ж таки «робиться» сумою

інстинкту і поетичного вміння, яким він [тобто поет. – В. П.] кермує, без цього останнього та творчість безрука і безнога, і справді важко говорити про справжню творчість там, де немає свідомості дозволених і недозволених поетичних засобів» [7, с.276]. Творчий процес розглядався ним не як спалах натхнення, а як напружена праця, що потребує наполегливості, зусиль, зрештою, вміння «робити» вірші.

Живопис – на відміну від літератури – насамперед актуалізує здатність сприймати кольори, помічати їх відтінки в життєвій реальності, урізноманітнювати способи їх передачі («Приваблюють кармінами жінки», «Відхиляєш знову *полум'яні* / Пристрасні уста»). У праці поета-маляра кольори і слова однаково важливі: «У ліриці слова здригнуться шумом вітру, / А динамічних фарб гарячий колорит / Віддасть усю красу мінливого повітря» [6, с.14]. Ще І. Франко, порівнюючи творчий процес поета і маляра, віднаходив аналогії: «Що чинить маляр, кладучи на малюнку близько одну коло одної дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, те саме осягає поет, шарпаючи в відповіднім місці нашу уяву від звичайного асоціаційного ряду до незвичайного або просто супротивного. Се діється особливо в тих творах, де темою є мішані чуття, драматичні ситуації, сильні людські ефекти та пристрасті» [8, с.538]. Митець, який захоплювався то віршуванням, то малюванням, відчував спорідненість цих видів творчої діяльності. Малюючи словом, він так само, як художник накладанням барв, а тепер нагнітанням слів на позначення певного кольору досягав зображального ефекту: «Черепичну червінь дахів / вигріває виноградне сонце Тоскани / і **синява** узгір'їв / подібна до **синього** каменя, / який стародавні майстри / розтирали на **синю** фарбу» [6, с.222]. Акцентуванням синього кольору – неба, узгір'їв, каменя – передавалося злиття землі та неба.

Зразком для С. Гординського-маляра було народне мистецтво, яке зберігало первісний синкретизм, передавало безпосередність світовідчуття, вражало яскравими барвами, до яких автор виявляв неабиякий інтерес. «Мене цікавили й інтригували нові форми мистецтва, – зізнавався автор, – але не захоплювали ідеї механізованої доби, змішаної з примітивним негритянським чи полінезійським мистецтвом, що тоді так епатували паризький мистецький світ. Я почав поволі усвідомлювати собі, що нові

форми можна поєднувати з мотивами українського народного мистецтва...» [9, с.6-7]. Так визначався напрям його творчого становлення. Не надаючи переваг жодній стильовій ознаці, він виявляв розмаїття, інтенсивно засвоював культурні надбання інших народів. «Я був завжди тільки проти хаотичності і загравання на оригінальність, яка мала прикривати невміння справжнього мистецького вислову» [10, с.48].

Велике значення для становлення С. Гординського мало спілкування з малярами-сучасниками: Олексою Новаківським, у мистецькій школі якого йому довелося вчитися, Михайлом Осінчуком, Миколою Бутовичем, Олексою Грищенком, Михайлом Андрієнком-Нечитайлом, Едвардом Козаком, Ярославом Стефанович (Музика), Павлом Ковжуном, Михайлом Бойчуком. Як маляр С.Гординський у поезії актуалізував імена художників (а це П'єтро Перуджино, Рафаель, Сандро Боттічеллі, Доменіко Гірляндайо, Поль Гоген, Франціско Гойя, вже згадувані Олекса Грищенко, Микола Бутович), відтворював знакові в їхньому житті події, коли такий учень, як Рафаель, перевершив, наприклад, свого вчителя.

У художньому світі поета вживалися митці різних епох і стилів. Особливе місце належало французькому художнику Полю Гогену – приятелю, другу і наставнику. Він духовно близький авторові як завзятий колорист, прихильник «яскравих кадансів». «Хочу бачити барви, не речі, / Щоб було лиш нас двох – я й Гоген, / А над нами лиш приятель – вечір» [6, с.8]. Поет як професійний художник вправно оперує малярською термінологією («Кобальт, ультрамарин, зелений веронез, / Кров цинобри, карміни, оранжі»), захоплено малює словом, декларує багатоканальність свого світосприйняття, слухозорову поліфонію: «І в ту невисловлену мить / Я чув розкритими очима» [6, с.37]. Для С. Гординського і лірика, і образотворче мистецтво були рівноцінними, бо вели його «в країну поривання» [6, с.14], наснажували творчою енергією, давали простір для самовираження.

Архітектурні образи, на думку Ю. Борєва, не так зображальні, як виражальні, вони здатні поєднуватися з іншими видами мистецтва: декоративно-прикладним, образотворчим тощо. Описи архітектурних споруд цікаві вираженням авторських інтенцій, роздумів, асоціацій. В архітектурних екфразах С. Гординського –

«Собор», «Ротонда Атени в Дельфах», «Дельфи» та інших – домінували не описові деталі, а враження, роздуми, які зображені споруди викликали в нього як у зацікавленого глядача, який захоплювався і не приховував при цьому своїх почуттів. У віршах відбилася також послідовність сприйняття, що розпочиналося знизу догори завдяки рухові очей.

У зображенні культових споруд С. Гординський акцентував не їх зовнішні ознаки, а насамперед їх довершеність як місць безпосереднього спілкування з Богом, духовного зростання.

Поривами жадоб і мрій,
Щодня стрункіше вгору, вгору,
Над обрій димний і хмурний
Встає довершеність собору.
На чорних звалищах руїн,
На віковичнім бойовищі,
Його все вищий обрис стін
Даремно час стирав і нищив
[6, с.78].

Духовні цінності, на думку автора, не підкоряються впливу часу. Описуючи, поет нерідко вказує на джерело рефлексій. Так, вірш «Радістю й голубами...» написаний під враженнями від перебування в церкві Францисканців у Кракові. Скупі описові деталі подаються через сприйняття ліричного суб'єкта, який не приховує свого захоплення готичною спорудою, симетричністю і довершеністю ліній: «Радістю й голубами / Вилітати у небо вічне, / бути легким, як камінь, / Камінь склепінь готичних» [6, с.170]. Враження від вітражів С.Виспянського викликали прагнення «виростати угору багром, зеленню, синню» [6, с. 170], тобто духовно збагачуватися, відчуваючи натхнення від роботи справжнього майстра. Кольори, їх інтенсивність виконують у вірші не зображальну, а виражальну функцію.

Поет, однак, не завжди зазначав координати зображуваних об'єктів, адже прагнув дати не їх словесні копії, а розкрити своє сприйняття побаченого. Зображуючи, наприклад, готичний собор («З прозорів світлих і ясних, / З блакиті вікон недосяжних, / Барвисто сиплються до ніг / осколки кольорів вітражних» [6, с.27]),

він акцентує на його функціональному призначенні, підкреслює, що це «святиня роздуму й молитви» [6, с.27].

Святослав Гординський як прихильник краси умів оцінити роботу справжніх майстрів, в окремих оздобах розпізнавав руку умільця. Навіть руїни колись величних споруд викликали в нього рефлексії про досконалість: «Руїни храму. Гомонять з-під ніг / Нагріті сонцем мармурові плити, / У білім сні весталки кам'яні / Пильнують гомін витлілих століттів» [6, с.38]. Руїни давніх споруд не лише нагадували про боротьбу, що призвела до їх пошкодження, а й викликали аналогії з власним життям. Зображальний план («Колони з різьбленими фризами / Лежать у звалах навкруги, / На них в бою сплелися хижому / Титани, люди і боги» [6, с.215]) поєднувався з виражальним: «Я чую тихий поклик голосу, / Як накликає з давнини, / На камені старого топосу / Нездійснені складаю сни» [6, с.215]. Цитовані рядки цікаві часовими вимірами, коли минуле і майбутнє поєднувалися в теперішньому.

Як мистецтвознавець С. Гординський легко розпізнавав ознаки певних стилів: «На куполі твоїх старих церков граційний **ренесанс** і пристрасне **бароко**» [6, с.36]; «Знов **бідермаєр** запанував, / **Сецесія** око тішить...» [6, с.178]. Мистецтвознавчі рефлексії виявлялися органічними в поетичній мові митця-універсала, що реагував на стильові пошуки, в нашаруванні різних епох виявляв деталі, притаманні певному стилю чи добі.

У статуарних екфразах, незважаючи на непорушність, застиглість описуваних об'єктів, статуї все рівно включаються в часовий континуум чи завдяки вербальній реставрації того, що передувало їх появі, чи їх оживленню. Сумнозвісна Пандора в поетичній рефлексії С. Гординського поставала оголеною («у наготі прозорій без одеж») тому, щоб її зовнішня краса не могла приховати її потворну сутність, адже це вона, згідно з міфологічним тлумаченням, випустила на людей усі біди зі скриньки зла, яку їй дав Зевс, щоб помститися людям за викрадений Прометеем вогонь. Оголене тіло Пандори асоціювалося зі злом, людськими бідами, лихом.

Скульптор, відтворюючи форми тіла, фіксує окремий момент руху, але не спроможний передати його динаміку. Так, у Венеції на площі Сан-Джованні де Паоло височіє статуя кондотьєра Бартоломео Коллеоні, що вважається однією з кращих кінних

статуй у світі. С.Гординський у вірші «Коллеоні у Венеції» описує, як Бартоломео в металевих доспіхах скаче на баскому коні, проте весь час на одному місці, бо майстерно викутий із бронзи. Скульптор відтворив напружені м'язи, підняте переднє копито коня, що підтверджують рух, а поет помітив інше: як на цьому піднятому копиті спокійно воркує голубка, впевнена в безпечності швидкого скакуна, що тепер застиг у бронзі.

Особливе місце в доробку поета належить циклу «На античні теми», що переносить у світ мистецьких реліктів давнини. Вірші цього циклу не лише описують мистецькі творіння, не лише реконструюють давні пам'ятки, а насамперед актуалізують думку про нетлінність художніх цінностей, зроблених руками майстрів. І хоч «дощі повижирали зелену бронзу і, підняті натугою м'язів, брили давно стали підвладні законам падіння» [6, с.213], вони все одно збуджують роботу уяви, наснажують творчою енергією.

Екфрази становлять значну частину поетичного доробку С.Гординського, відзначаються розмаїттям описуваних артефактів: фресок, вітражів, мозаїк, картин, скульптур, архітектурних споруд. Його поетичні описи сприяли знайомству українських читачів із мистецькими цінностями інших народів, збереженню пам'яті про них. С. Гординський виявив мистецьку цілісність: як маляр він нерідко відтворював пам'ятки старовини, як мистецтвознавець невтомно опрацьовував, вивчав їх, як поет, дбайливо описуючи мистецькі раритети, також сприяв їх збереженню – хоча б у людській пам'яті.

Заглиблення у сферу нетлінних мистецьких цінностей дозволяло поетові знімати крайню емоційну напругу, долати самотність спілкуванням з авторами артефактів, які привертали його увагу, викликали певні асоціації. Це спілкування виконувало не лише естетичну, комунікативну, а й терапевтичну функції, даючи можливість прилучатися до вічного, актуалізувати його у своїй пам'яті та свідомості читачів. Екфраза відкривала простір для експлікації різних смислових відтінків, що залежали від багатьох чинників: насамперед самого артефакта, ставлення спостерігача до автора-творця, емоційного стану реципієнта, його життєвого досвіду, культурної компетенції тощо.

Поет надавав перевагу інтерпретаційній моделі міметичної екфрази, що виникала на основі вражень від конкретного артефакту, нерідко згортаючи описові деталі до мінімуму, щоб експлікувати викликані спогляданням емоції, асоціації, роздуми. Маркерами безпосереднього контакту автора з артефактами були слова «дивлюсь», «око тішить», «поглядати», «стежити» тощо. У творчій практиці поета домінували міметичні екфрази, що мали відповідника в мистецькій скарбниці людства.

Цитована література

1. Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего / Н. В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 224-289.
2. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Леонид Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М., 2002. – С. 5-22.
3. Ковалів Ю. І. Екфраза / Ю. І. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-уклад. Ю. І. Ковалів. – К., 2007. – Т. 1. – С. 325.
4. Таранникова Е. Г. Экфрасис в англоязычной поэзии: Автореферат канд. филол. наук: 10.02.04 – германские языки / Елена Геннадьевна Таранникова – СПб., 2007.
5. Криворучко А. Ю. Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И. А. Бунин, Б.А.Лавренев, В. А. Каверин / А. Ю. Криворучко // Филология и человек. Научный журнал. – Барнаул, 2009. – № 2. – С. 112-118.
6. Гординський С. Поетії. Вірші оригінальні і перекладні / Святослав Гординський. – Б. м., 1989.
7. Гординський С. На переломі епох: Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади / Серія «Ad fontes» / Святослав Гординський. – Львів, 2004.
8. Франко І. Краса і секрети творчості / Упорядк. та приміт. Р. Т. Гром'яка, Ф. Д. Пустової / І. Я. Франко. – К., 1980.
9. Гординський С. Мистецтво непевних часів / С. Гординський // Терем. Збірник. – Детройт. – 1990. – Ч. 10. – С. 6-7.

10. Гординський С. В обороні культури: Спогади, портрети, нариси / С. Гординський. – К., 2005. – С. 47-48.

Аннотация

Статья посвящена поэтическим экфразам Святослава Гординского – известного украинского поэта и художника. Автор статьи выясняет источники, художественную специфику статуарных, архитектурных и живописных описаний. Определено, что в лирических экфразах поэта преобладают художественное воспроизведение зрительных впечатлений, эмоциональная реакция на артефакт.

Summury

The paper focuses on the poetic ecphrasises of the famous Ukrainian poet and artist – Sviatoslav Gorodinsky. The author of the paper determines sources and the artistic peculiarities of statuary, architectural and pictorial ecphrastic descriptions. The artistic reproduction of visual impressions and emotional reaction on the artifact prevail in the poet's lyrical ecphrasis.

Стаття надійшла до редакції 06.12.2012
Статья поступила в редакцию 06.12.2012

УДК 82-312.1-021.3 "19"

Білокінь С.О.

ХРОНОТОП ІДЕЇ ОПОВІДАЧА В РОМАНІ В. ДОМОНТОВИЧА «ДОКТОР СЕРАФІКУС»

Одним з основних об'єктів осмислення в інтелектуальній прозі ХХ століття є історична епоха та доля людини в цю епоху. Так, Н. С. Павлова, говорячи про інтелектуальний роман, зазначає: «Все в ньому підпорядковано єдиному центру – проблемам існування сучасного світу та сучасної людини» [1, с.194].

Про першу чверть ХХ століття Т. Манн говорить: «Ніколи ще проблема буття самої людини (але ж усе інше – це лише відгалуження й відтінки цієї проблеми) не стояла так грізно перед усіма думаючими людьми, вимагаючи невідкладного вирішення. Що ж дивного, якщо важко обтяжена совість народів...яким доводиться безпосередньо переживати історичний і світовий злам, найбільш владно штовхає їх до осмислення того, що відбувається?» [2, с.610].

Дослідниця С. Павличко пов'язує виникнення жанру інтелектуального роману з «епохою історичних і суспільних катаклізмів»: «У час найбільших в історії катаклізмів і духовних стресів люди мистецтва схиляються до апокаліптичних візій і намагаються осмислити шлях суспільства, цивілізації, природу людини. Їх цікавлять не лише тонкі порухи душі чи суспільний аналіз, але й перспектива людства в цілому» [3, с.205].

Автори інтелектуальних романів прагнули досягнути сутність та значення сучасної їм епохи. Так, наприклад, в німецькій літературі початок ХХ століття – це епоха, забарвлена в песимістичні настрої після поразки, що її зазнала Німеччина в Першій світовій війні. Цей гіркий досвід потребує переосмислення та вартий того, щоб його усвідомити та переоцінити.

В українських же інтелектуальних романах 20-х років предметом осмислення постає сучасна авторам технізована епоха. О. Шпенглер про цей час писав так: «Пан світу (тобто людина) стає рабом машини» [4, с.455]. При цьому кожен з українських авторів інтелектуальних романів, які творили у 20-ті роки ХХ століття,

осмислює технічну добу у свій спосіб, робить різні смислові акценти.

С. Павличко зазначає: «Інтелектуальних романістів цікавлять не так політика, час, країна з її конкретним історичним існуванням, як людина з її універсальними проблемами, людина поза історією та її суспільним буттям»[3, с.215]. Нам важко погодитись із цим твердженням дослідниці. Так, справді, у романах В. Домонтовича, В. Підмогильного, М. Могилянсь-кого конкретно не представлений соціально-історичний хронотоп Києва 20-х років ХХ століття, але у творах передано дух технізованої епохи, її ідеї та проблеми. Отже, не коректно говорити, що авторів не цікавить час, коли відбуваються події у творі, просто вони дивляться на цей час не як на конкретні роки в конкретній країні (у цьому випадку – 20-ті роки в Україні), а як на технізовану епоху в історії людства. Цей процес не має конкретної національної та географічної приналежності, він був спільним для всієї Європи.

Соціально-історичним тлом подій, зображених в аналізованих творах, постають часи непу, але певні історичні реалії тієї доби згадуються побіжно та принагідно. Відчувається, що авторів більше цікавить не так відтворення конкретного історичного часу, як передача духу самої доби, її специфічного характеру, основних думок, гасел та настроїв. Досить слушною є, на наш погляд, теза відомого критика Ю. Шевельова, який про романи В. Домонтовича «Доктор Серафікус» та В. Підмогильного «Невеличка драма» висловився так: «Це дві одна від одної незалежні відповіді українських письменників-інтелектуалістів на проблеми доби» [5, с.391].

Оповідач у романі Домонтовича «Доктор Серффікус» – це alter ego біографічного автора. Зайвим підтвердженням цієї думки є те, що Віктор Петров у своїх історіософських та естетичних працях, які писав під псевдонімом «В. Бер», висловлював приблизно ті ж думки, що і його оповідач в інтелектуальних романах, які писалися під іншим його псевдонімом – «В. Домонтович». На цю особливість творчості В. Петрова-Домонтовича-Бера вже неодноразово вказували такі дослідники, як Ю. Загоруйко, С. Павличко, М. Гірняк та ін.

Ідеаторний хронотоп оповідача, об'єктом осмислення в межах якого постає технізована епоха, найбільш концентровано

представлений у IX розділі роману «Доктор Серафікус». Витоки деяких міркувань, висловлених оповідачем у творі, знаходимо у філософських працях таких мислителів, як О. Шпенглер, М. Бердяєв, Х. Ортега-і-Гассет.

Так, працю сучасної людини оповідач характеризує таким чином: «Диференційованість суспільних функцій, фахова відокремленість, спеціалізація праці, конваерна роздрібленість рухів, відокремленість автоматизованих жестів, розподіл роботи, доведений до останньої міри дрібности, ізольована пристосованість людини до одноманітних і безперервних рухів» [6, с.238].

Поступово розгортаючи свою думку, оповідач на конкретних прикладах показує специфіку праці сучасної людини: «Робітник не робить авта. Не тче полотна, не виробляє плугів, не шиє чобіт або ж убрання. Протягом дня той самий, десять разів повторений, одноманітний рух. Безперервний плин конваерної стрічки і протягом дня десять тисяч разів повторений рух. Зосереджена замкненість руху, фах пришиваного гудзика, вкрученого гвинта» [6, с.238].

Подібну думку у своїй праці «Людина та машина» висловлює й М. Бердяєв: «Технічна епоха вимагає від людини фабрикації продуктів, і при цьому в найбільшій кількості за найменшого витрачання сил. Людина робиться знаряддям виробництва продуктів» [7, с.149].

Варто зауважити, що оповідач у романі Домонтовича описує сучасну йому технізовану епоху, протиставляючи її попередній, дотехнічній. Так, наприклад, у твердженні «робітник не тче полотна, не виробляє плугів, не шиє чобіт» є не тільки констатація того, що не робить сучасний робітник, а й натяк на те, що раніше все це робітник як раз і робив: «ткав, виробляв плуг, шив чоботи».

Часова модель ідеаторного хронотопу оповідача будується на антитетичному зіставленні «раніше – зараз». У межах цієї моделі яскраво вираженим є позитивне ставлення, яке демонструє оповідач до того стану речей, що мав місце в минулому, натомість теперішню ситуацію він описує з гіркою іронією, яка засвідчує його негативне ставлення до сучасних йому «здобутків» людства, примушуючи, у свою чергу, і читача замислитись над характером цих змін.

Одним із чинників, що призвів до «диференційованості суспільних функцій» була, безперечно, поява конвеєра. Так, спочатку в тексті IX розділу є тільки згадки про «конвеєрну роздрібленість рухів», «безперервний плин конвеєрної стрічки». Під час розгортання думки оповідач відкрито говорить: «Система конвеєра одкидає будь-який контроль суб'єкта над тим, що і для чого вона робить, тобто в даному разі світ уявлень людини, що виконує певну працю» [6, с.238].

Як відомо, на початку XX століття розпочалося широкомасштабне застосування конвеєра в масовому виробництві. Протягом 10-20-их років XX століття впровадження конвеєра стало ознакою усього сучасного виробництва. Система конвеєра перетворила процес виготовлення складних виробів, що раніше вимагав високої кваліфікації від збирача, на рутинну, монотонну, низькокваліфіковану працю.

Про небезпеку суцільної конвеєризації праці, перетворення її на суто механічний процес говорив і відомий німецький філософ О. Шпенглер: «Незчисленні «руки» працюють над речами, про дійсну роль яких в житті (включно з власним життям) вони практично нічого не знають, у створенні яких вони внутрішньо не беруть ніякої участі. Всеохопне духовне спустошення, безрадісна байдужість, що не знає ані висоти, ані глибини...» [4, с.457]. Подібну ідею про бездуховність масового виробництва висловлює і М. Бердяєв: «Масова технічна організація життя знищує будь-яку індивідуалізацію, будь-яку своєрідність та оригінальність, все стає безособово-масовим, позбавленим образу. Виробництво в цю епоху масове та анонімне» [7, с.155].

Проблема конвеєризації поширюється не тільки на виробництво речей. Вплив конвеєрного мислення позначається й на інших сферах людського життя – науці, мистецтві. Оповідач у творі Домонтовича показує стійкий взаємозв'язок між працею сучасної людини та модерним мистецтвом: «Робота сучасної людини – супрематична, безпредметна, як і картини сучасних майстрів» [6, с. 238]. Загальна технізація мистецтва на початку XX століття є однією з важливих тем і в працях М. Бердяєва: «У цивілізації саме мислення стає технічним, уся творчість і усе мистецтво набуває все більш і більш технічного характеру» [8, с.164]. Однак мислитель не проводить прямої паралелі між працею сучасної людини та

сучасним мистецтвом, як це робить оповідач Домонтовича. У М. Бердяєва наявна лише констатація того факту, що мистецтво зазнає технізації, при цьому філософ не шукає подібних за характером явищ в інших сферах життя та не прагне встановити зв'язок між ними.

Отже, паралель між характером праці сучасної людини та модерним мистецтвом є оригінальною ідеєю В. Петрова-Домонтовича, яку він «вкладає в уста» свого оповідача в романі «Доктор Серафікус». Ця ідея не є запозиченою в жодного з тогочасних філософів.

Говорячи про сучасне мистецтво, як і у випадку з сучасним виробництвом, оповідач порівнює це мистецтво з мистецтвом попередньої доби. Основна характеристика, яка відрізняє старе та нове мистецтво, – це близькість до природи першого і далекість від нього другого: «У нового мистецтва... завдання: обернути свій об'єкт на щось біологічно-неправдоподібне. Нове мистецтво стало на зовсім іншу плятформу, як біологія» [6, с.239]. Від характеристики нового мистецтва оповідач переходить до узагальнень, які стосуються картини світу за технізованої епохи в цілому. Так, він з гіркою іронією зазначає: «Світ вимирає. Природа обернулася на продукт фабричного виробництва» [6, с.239]. Про таку небезпеку для біологічного світу говорить і О. Шпенглер: «Все органічне підлягає організації, штучний світ пронизує і отруює світ природній... Думають тепер виключно кінськими силами. У кожному водоспаді бачать тільки можливість електростанції» [4, с.470].

Далекість модерного мистецтва від природи є наслідком його безпредметності, бо митці більше не зображують речі реального світу: «Мистецтво Пікассо, Кандінського, Клее, Шагала сприймається як непередметне, як ребус. Перед їх картинами виникає примітивно-безпосереднє питання: де річ і що тут річ? Новітнє мистецтво не має нічого спільного з об'єктивним явищем речі. З погляду так званої реалістичної традиції нове мистецтво є непередметне чи протипредметне» [49, с.238]. Бачимо, що для В. Домонтовича неважливо, що Пікассо – кубіст, Кандінський – абстракціоніст, Шагал – сюрреаліст. Для нього всі ці художники об'єднані, передусім, безпредметним характером зображень на власних картинах.

М. Бердяев проводить паралель між картинами Пікассо та світоустроєм за технізованої епохи: «Здається, що після страшної зими Пікассо світ не розквітне вже як раніше, що в цю зиму падають не тільки усі покрови, але й увесь предметний, тілесний світ розхитується у своїх основах. Відбувається ніби таємне розшаровування космосу. Все більш і більш неможливим стає синтетично-цілісне художнє сприйняття і творчість. Все аналітично розкладається і розчленовується» [9, с.9].

Оповідач у романі Домонтовича звертає увагу на те, що змінюється не тільки характер мистецтва, але і його місце в житті людини: «Мистецтво, відокремлене від життя й замкнене в собі, зникає. Колишні типи концертів одмирають, музика механізується, мистецтво набирає спортивного характеру. Фізкультура й спорт успішно конкурують з виставами, футбольні й баскетбольні змагання на стадіоні відбивають одвідувачів з театру, пляж здається привабливішим від балетного спектаклю» [6, с.210].

Отже, у творі згадано про наявність двох паралельних тенденцій розвитку тогочасного мистецтва: з одного боку, – його тяжіння до безпредметності, «біологічної неправдоподібності», яка найяскравіше виявляє себе в живописі, а з іншого, – орієнтацію на масового реципієнта, яка, зокрема, проявляється в механізованій музиці технізованої епохи. Мистецтво постає віддзеркаленням тих змін, які відбулися в інших сферах людського життя: якщо зникає повага людини до повсякденної конкретної речі в побуті, то одночасно речовий простір змінюється і в мистецтві. Тепер предметами зображення постають не конкретні речі, а «продукти виробництва, лабораторні речі й хемічні формули» [6, с.239].

М. Бердяев як головну характеристику нової епохи називає «розпорошення плоті світу»: «За глибшого погляду машинізація повинна розумітися як дематеріалізація, як розпорошення плоті світу, розшаровування матеріального складу космосу» [9, с.15]. Це «розпорошення світу» мало тотальний характер, воно характеризувало не тільки мистецтво, а й тогочасну науку. Оповідач у романі Домонтовича вбачає спільні тенденції у двох протилежних сферах культури – у мистецтві та науці. Безпредметним було не тільки тогочасне мистецтво, а й тогочасна наукова думка: «Всю повноту своєї ерудиції наукові робітники вкладали в верблюжу терплячість праці над примітками.

Коментаторство ставало ідеалом дослідження. *Текст розпорошувався* [курсив наш – С.Б.]. Він продовжував існувати тільки як формальний привід для призбирування приміток» [6, с.235]. Науковий текст таким чином повторював долю світу, він теж «розпорошувався», втрачав свою сталість та цілісність. Оповідач у творі Домонтовича, узагальнюючи ситуацію з тогочасною наукою, робить висновок: «Наукові студії знаходили собі вияв у процесі розкладу цілого на окремі дрібні деталі» [6, с.238].

Проводячи паралелі між старим та новим виробництвом, мистецтвом, життям, оповідач актуалізує зв'язок між минулим та теперішнім і в такий спосіб перетворює часову вертикаль (минуле – теперішнє – майбутнє) на часову горизонталь, у межах якої всі три часи співіснують в одній горизонтальній площині і можуть бути легко зіставлені. При цьому позитивно маркованим постає минуле з його старим виробництвом, мистецтвом та способом життя, натомість нова технізована епоха призводить до поступового знищення світу.

Оповідач характеризує технізовану епоху в її найважливіших сферах, він описує характер сучасного виробництва, сучасної науки і сучасного мистецтва і доходить висновку, що всі ці сфери мають спільні риси. Так, науково-технічний прогрес позначився не тільки безпосередньо на виробництві, він вплинув і на науку, яка зосередилась на аналізі замість синтезу і на мистецтво, яке стало безпредметним.

Отже, думки про технізовану епоху, які наявні в романі «Доктор Серафікус» В. Домонтовича можна визначити як такі, що у 20-ті роки ХХ століття «знаходилися в повітрі», утворюючи своєрідний інтелектуально-філософський простір. Підтвердженням цього є те, що деякі ідеї, висловлені в українських інтелектуальних романах, наявні в працях тогочасних філософів М. Бердяєва, О. Шпеглера, Х. Ортеги-і-Гассета.

Висновки про характер епохи, які робили тогочасні філософи, є близькими до тих, що містяться в українських інтелектуальних романах 20-х років ХХ століття. Передусім світ постає сконструйованим. Сприйняття людиною світу має уламковий характер. Основна тенденція технізованої епохи – це розділення

цілого на частини, руйнація цілісності, яка безпосередньо пов'язана з технічним оснащенням людини.

Спостерігаючи співзвучність між ідеями оповідача та знакових філософів початку ХХ століття, можемо зробити висновок про взаємодію тексту та позатекстової реальності в інтелектуальному романі. Ця взаємодія характеризується тим, що ідея, локалізована в тексті, переходить у позатекстову реальність, а з неї, збагачена новими смислами, повертається в текст. У такий спосіб відбувається рух ідей, циркуляція смислів між філософським контекстом і художнім текстом.

Цитована література

1. Павлова Н. С. Интеллектуальный роман / Н. С. Павлова // Зарубежная литература ХХ века. – М., 2004. – С. 194-215.
2. Манн Т. Об учении Шпенглера // Собр. соч. : в 10 т. / под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова; пер. с нем. Е. Эткинд. – М., 1959/ –Т. 9. – 1960. – С. 341-347.
3. Павличко С. Дискурс українського модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К., 1999.
4. Шпенглер О. Человек и техника / О. Шпенглер // Культурология. ХХ век. – М., 1995. – С. 454-492.
5. Шевельов Ю. Білок і його забурення // Вибрані праці: у 2 кн. / Ю. Шевельов; упоряд. І. Дзюба. – К., 2009. – Кн. II. – С. 382-392.
6. Домонтович В. Доктор Серафікус // Без ґрунту / В. Домонтович. – К., 2000. – С. 173-278.
7. Бердяев Н. А. Человек и машина (Проблема социологии и метафизики техники) / Н. А. Бердяев // Вопросы философии. – 1989. – № 2. – С. 147-162.
8. Бердяев Н. А. Воля к жизни и воля к культуре / Н. А. Бердяев // Смысл истории. – М., 1990. – С. 162-174.
9. Бердяев Н. А. Кризис искусства (Репринтное издание) / Н. А. Бердяев. – М., 1990.

Аннотация

Статья посвящена анализу хронотопа идеи повествователя в романе В. Домонтовича «Доктор Серафикус». В ней рассмотрена специфика реализации идеаторного хронотопа касательно такого объекта размышления повествователя как технизированная эпоха.

Annotation

Article is devoted to the analysis of chronotope of the narrator's idea in V. Domontovich novel "Doctor Serafikus". In it specifics of realization of chronotope of idea concerning such object of reflection of the narrator as a technical epoch is considered.

Стаття надійшла до редакції 23.12.2012
Статья поступила в редакцию 23.12.2012

УДК 82.09

Афанасьєва В.

ЕВОЛЮЦІЯ ДВОСКЛАДОВОГО КОМПОНЕНТА У ДОЛЬНИКУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ П ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Дольник – один з найцікавіших і найдискутивніших розмірів сучасної поезії – викликає чимало питань. Перш за все, через його розмаїтість: його можливість гармонійно поєднуватися з силаботонікою і тісно вплітатися у верлібр, поставати у різних ритмічних формах, ховатися за повнонаголошеними рядками і серед стягнених форм з прихованими іктами.

Гене́за дольника – не тема однієї статті, тому присвяtimo її одному цікавому моменту, розмова про який почалася ще у 60-х роках, у роки бурхливої діяльності молодих науковців Михайла Мойсейовича Гіршмана та Михайла Леоновича Гаспарова. Саме тоді в їхніх публікаціях з'явилися перші дослідження генези і семантики двоскладникового компонента у дольнику. Тоді Михайло Гаспаров саме розробив класифікацію триктового дольника, де місце IV форми дольника зайняла двоскладникова повнонаголошена форма, що відповідала двоскладовим розмірам силаботонічного вірша (ямбу і хорєю). Науковці помітили, що ця форма чомусь не прижилась в російській поезії, яка до цього рясніла ямбами і хорєями, а дослідивши причини цього феномену, виявили зв'язки цього явища з рецепцією німецьких дольників російськими поетами-перекладачами.

«Річ у тім, що в російській поезії ХІХ ст. склалася стійка традиція перекладу німецьких дольників не близькими до них ямбами і хорєями, а більш далекими від них анапестами і амфібрахіями, – зазначав М. Гаспаров, - Саме ці розміри стали в російській віршовій свідомості ХІХ ст. еквівалентами німецького дольника» [1, с.89]. Вчений зазначає, що статися так могло, тому що традиційне сприйняття ямбів та хорєїв не дозволяло експериментувати, бо ці розміри стали вже достатньо «канонічними», в той час як трискладовики були більш рідкісним явищем і сприймалися, як щось значно екзотичніше. «Таким чином, хоча німецький дольник в дійсності ближче до двоскладових

розмірів, ніж до трискладових, в російській віршовій свідомості він зближувався саме з трискладовими розмірами».

Як слушно зазначає Михайло Гіршман, «аналіз процесу внутрішнього визрівання будь-якої віршової форми не може бути замінений вказівкою на той чи інший зовнішній вплив, яким би безспірним він не був. У всіх цих випадках для теорії вірша важливо не те, звідки взялося чуже, а чому і як це чуже змогло стати своїм, тобто внутрішні передумови його втілення в даній національно-історичній системі»[2, с.326].

Для українського дольника вагома частка двоскладникового компонента мала свої причини, які також впливають з джерел поширення дольника в українській поезії. «Особливість генези українського дольника в тому, що він формувався переважно під безпосереднім впливом німецьких та англійських зразків, перекладених І. Франком, М. Старицьким, Лесею Українкою та ін. з додержанням ритміки оригіналу. Односкладові, ямбічні інтервали німецького дольника відтворювалися такими ж односкладовими, ямбічними. Подібна традиція укорінилася і в оригінальній творчості українських поетів, напр. у Івана Франка», - вважає Наталя Костенко [3, с.7]

Така традиція, за спостереженнями вченої, «особливо типова для версифікації футуристів, але нерідко її можна спостерігати і в сучасній українській поезії» [4, с.104].

Досліджуючи, наприклад, ритміку непересічного футуриста Андрія Чужого, у вірші «Мій портрет» можна спостерігати, що серед Дк3 представлені такі форми, як II – IV – I. За спостереженнями Н. В. Костенко, саме ці ритмічні форми мали сильні позиції в творчості поетів-авангардистів: «Треба взяти також до уваги, що в 1910 – 1920-і рр. достатньо сильними були позиції I, II, IV ритмічних форм, які, напр., у М. Семенка в сумі давали $\approx 64\%$ (63,8)» [3, с.10]. Дк4 в цій поезії найсильніше представлений також двоскладниковою (VIII) ритмічною формою. Беручи до уваги ці факти, можна стверджувати про питому українську (двоскладникову) основу дольника у «Моєму портреті» Андрія Чужого. Порівнюючи цей твір з «Автопортретом» Михайля Семенка, варто зауважити, що «Автопортрет» є також наполовину двоскладниковим («Навіть у знаменитому «Автопортреті» (ХАЙЛЬ

СЕМЕ НКОМИ) прозирає мозаїка з класичних 3-складових і 2-складових розмірів, розведених на дві частини алітераційним рядком...» [3, с. 10]).

Як зазначає Н. Костенко, «авангардисти підхопили цю тенденцію, оскільки вона не суперечила їхній неосинкретичній настанові. Трансформація класичного 2-складового вірша проходить у них через спробу привити його до гілки некласичного вірша, через впровадження, вмонтування в дольники, в перехідні метричні форми і поліморфні тонічні структури» [3, с. 7-8]. І справді, двоскладниковість авангардного дольника – не одиничний випадок, це виявилось у творчості різних поетів, зокрема у Михайля Семенка, Майка Йогансена, Василя Еллана-Блакитного, Миколи Хвильового, Олекси Влизька та інших.

Разом з тим, авангардистська тенденція 20-х рр. проіснувала недовго, час від часу проявляючись у творчості поодиноких поетів (у поезії Ю. Липи, Л. Первомайського, Марка Царинника та інших), і вже в 60-ті рр. двоскладникова ритмічна форма дольника втрачає свої позиції і займає невелику частку серед інших форм. Це пов'язано не так з наслідувальними тенденціями, як з тяжінням до верлібризації, пошуком нових форм, тяжінням до думно-баладної віршової схеми, з довгими говірними рядками (можливості, які дають довгі трискладникові форми за рахунок міжіктових інтервалів).

Тенденція, розпочата у 60-х, знайшла свою підтримку й серед поетів-вісімдесятників, про яких, з огляду на масив дослідженого матеріалу, далі йтиметься детальніше.

Як зазначає Н. В. Костенко, «метрика 70 – 80-х років продовжує тенденцію 60-х, причому помітне посилення напруженості НКл; у 80 – 90-ті роки активність некласичних форм досягає кульмінації» [4, с.55]. Отже, разом з розмаїттям ритмів, закладених ще поетами-шістдесятниками, вісімдесятники активно беруться за некласичний вірш, закладають нові тенденції та форми, намагаються збудувати міцний перехід від класичних до некласичних метрів, що неминуче приводить до розробки дольникових ритмів. Разом з тим, якщо зануритись в аналіз окремих постатей і течій, під тенденцією до некласичних розмірів криється ще багато цікавих процесів. Досліджувані автори підтверджують це на прикладі своєї творчості. Це покоління чинить

опір тенденціям минулої доби і бере на озброєння верлібр, який активно розробляє, не зменшуючи потужності в силаботоніці. Загальна "верлібризація" покоління вісімдесятників не зупиняє розвиток силаботонічних розмірів: активні позиції займає ямб, набирають ваги трискладовики з загальним превалюванням амфібрахія та анапеста. В цей період важко говорити про позицію дольників, за кількістю вона відверто слабка, ще не достатньо розвинена, але тенденції до швидкого зростання їх питомої ваги видно і неозброєним оком. Разом з тим, на етапі свого формування дольники проступають у незвичних, часто експериментальних формах: у одних чистіші, в інших – з тонічними (тактовиками, акцентний вірш) чи пуантовими (короткі двоіктові розміри) відхиленнями. Окрім цього, дольники часто гармонійно існують у складі верлібрів в анархічному поєднанні з тактовиками та акцентними віршами, не уникаючи й силаботонічних вкраплень.

Загалом в ритмічному репертуарі вісімдесятників можна побачити як трьохіктові дольники, так і довгі – шестиіктові. Серед ритмічних форм дольників можна спостерегти такі цікаві тенденції, як помітна мала частка IV ритмічної форми у трьохіктових дольниках та превалювання I, III та V ритмічних форм у чотирьохіктових дольниках.

Та окрім загальноновизнаного зростання питомої ваги дольників серед інших розмірів, а також спостережених тенденцій, кожен автор виявляє унікальні здібності у ритмотворенні, зокрема, і в оперуванні дольниковими ритмами, про що йтиметься далі.

Василь Герасим'юк – яскравий представник вісімдесятиництва, лавреат Шевченківської премії, поет з оригінальним карпатським колоритом і глибокою, майже містичною, філософічністю. Під час дослідження було розглянуто три його поетичні збірки: «Потоки», «Космацький узір» та «Діти трепети». Це відповідно друга, третя та четверта збірки його поезій.

Усього було проаналізовано 325 поетичних творів, що становить 6699 віршових рядків. Щодо загального метричного репертуару означених збірок, то за зведеними підрахунками картина виглядає таким чином [тут і далі – частки подаватимуться

у відсотковому відношенні творів/рядків – у дужках; лише під час аналізу дольника будуть подані параметри тільки у кількісному та відсотковому співвідношенні рядків]:

Класичні розміри (далі – «Кл») становлять 67,38% (57,99%), неklasичні розміри (далі – «НКл») відповідно становлять 32,31% (41,56%), серед яких дольник (далі – «Дк») займає 10,15% (7,88%), тактовик (далі – «Тк») – 0,31% (0,06%), акцентний вірш (далі – «Акц») – 0,92% (0,48%), верлібр (далі – «Вв») – 20,92% (33,14%). Також зустрічаються поодинокі прояви силабізму.

Серед двоскладових силаботонічних розмірів переважає ямб, а серед трискладових розмірів – амфібрахій, що вказує на тяжіння до стабілізації сильного складу після першого слабкого ненаголошеного (як у ямбі, так і в амфібрахії другий склад перебуває у сильній позиції).

Серед неklasичних розмірів чільне місце посідає верлібр як комплексна неklasична система зі змішаним несталим ритмом. З різниці між відсотковим відношенням кількості творів та рядків також можна спостерегти, що верлібри, насамперед, великі за обсягом, астрофічні й мають епічний характер, тоді як дольники переважно значно коротші за середній розмір вірша і мають строфічну будову. При цьому метричний репертуар доповнюється всіма неklasичними розмірами, і є навіть намагання спробувати себе в силаботонічному ритмі.

Протягом цього періоду спостерігається зменшення кількості класичних розмірів на 16%, при цьому серед тристопових розмірів дактиль згодом зовсім втрачає позиції. Натомість частка неklasичних розмірів зростає, зокрема кількість дольників з часом збільшується приблизно на 8%, а верлібрів – на 9%, тобто обидва розміри, дольник і верлібр, розвиваються паралельно. Такий зв'язок дольника з верлібром проявляється і в ритмічних формах: двоскладникові форми так і лишаються поодинокими, а трискладники зростають помалу, перевага все ж лишається на боці неповнонаголошених дольників.

З-поміж інших метрів дольник як провідний метр зустрічається у 33 творах (10,15%), що становить 528 рядків (7,88%). При цьому 56 рядків (10,61%) становлять різноманітні ритмічні «домішки». Лише 12 з 33 віршів написані чистим дольником, при цьому лише 7 з них – одним розміром, а 5 – різностопним з переважанням одного

розміру або без. Інша переважна частина дольників містить у складі різноманітні відхилення від основного метру: Дк2 (Д2, Ам2, Ан2), Тк, Акц, стик наголосів (2)-0-(1). Також кілька рядків написані шестиіктовим дольником: -1-2-1-2-2-, -1-2-2-2-2-. Таке розмаїття т.зв. «домішок» говорить про тяжіння до поліметричних конструкцій з рефлексивними відхиленнями від заданого ритму (дається взнаки переважання верлібру). Про це свідчить і той факт, що кількість таких домішок (як і кількість самих дольників) зростає прямопропорційно до кількості верлібрів – на 9% протягом зазначеного періоду творчості.

Що ж до ритмічних форм Дк3, то на початку творчості (збірка «Потоки») у Герасим'юка були поширені лише неповнонаголошені форми, тоді як згодом на третє місце вийшла I (трискладникова) форма. IV (двоскладникова) форма представлена слабо, хоча її роль також зростає від першої до третьої збірки (від 0% до 3,08%), але вона майже непомітна. У Дк4 VIII (двоскладникова) форма також представлена незначною кількістю. Така неувага В. Герасим'юка до двоскладникової форми дольника могла мати багато причин. Від захоплення російськими поетами Срібного віку до широкого, майже епічного, Карпатського колориту, який змушував автора вдаватися до широких, трискладових форм, довгих дольників і широкого, «полонинного» верлібру.

Тарас Федюк – поет, що заявив про себе ще в 70-ті роки, чинний президент Асоціації українських письменників, також лавреат Національної премії імені Тараса Шевченка. Це поет, що у пошуку себе пройшов довгим шляхом еволюції – він відверто говорить, що 20 років «виписувався». Його естетичне становлення тісно пов'язане з важливою подією не лише його життя – розпадом Радянського Союзу та становленням незалежності України.

Всього було проаналізовано 261 поетичний твір, що становить 4838 віршових рядків. Щодо загального метричного репертуару означених збірок, то за зведеними підрахунками картина виглядає наступним чином (тут і далі – частки подаватимуться у відсотковому відношенні творів/рядків; лише під час аналізу

дольника будуть подані лише параметри у кількісному та відсотковому співвідношенні рядків):

Класичні розміри становлять 91,19% (93,05%), некласичні розміри відповідно становлять 8,81%% (6,95%), серед яких дольник займає 8,05% (6,51%), тактовик – 0,38% (0,19%), повністю відсутній чистий акцентний вірш, а верлібр становить 0,38% (0,25%). З цього можемо зробити висновки про повну перевагу класичних розмірів над некласичними, тим паче, що переважну більшість некласичних розмірів становить дольник – розмір на межі силаботонічної та тонічної систем. Серед некласичних розмірів чільне місце посідає дольник, що говорить про цілковите і відверте тяжіння поетової творчості до силаботоніки, але маневрування в межах силаботонічної системи вільне, хоча б з огляду на присутність близького до дольникового ритму трискладовика зі змінною анакрузою. Це свідчить про намагання автора імпровізувати в межах нормативів класичної системи.

Спостерігаємо незначне зростання кількості класичних розмірів протягом періоду 1990 – 1995 років на 2%, частка некласичних розмірів зростає, зокрема, за рахунок появи поодиноких намагань поекспериментувати з тактовиком і верлібром.

Дольник як провідний метр зустрічається у 21 творі (8,05%), що становить 315 рядків (6,51%). При цьому 14 рядків (4,44%) становлять різноманітні ритмічні «домішки».

Переважна частина дольників містить у складі різноманітні відхилення від основного метру (домішки), такі як: Дк2 (Д2, Ам2, Ан2), Тк. При цьому розмаїття т.зв. «домішок», як і їх кількість значно менше порівняно з В. Герасим'юком, що говорить про тяжіння до чистоти класичного ритму навіть у «некласичних» і «тонічних» дольниках.

Що ж до ритмічних форм Дк3, то IV (двоскладникова) ритмічна форма цілковито відсутня протягом усього періоду. У Дк4 VIII (двоскладникова) ритмічна форма майже не представлена. При цьому яскраво переважає трискладникова форма як у Дк3, так і в Дк4.

Дольник Тараса Федюка наскрізно тяжіє до трискладовика, з такою ж силаботонічною чистотою і точністю. При цьому зумовленість вибору такого типу дольника, на мою думку, у Т. Федюка дещо інша, ніж у В. Герасим'юка: дольник Федюка – це

логічне продовження силаботоніки, варіація трискладовиків і того, що стоїть поза їх межею, намагання розширити межі класичного метра, не порушуючи його канонів.

Ігор Римарук – також поет-лауреат Шевченківської премії за збірку «Діва Обида», один з чільних модерністів «генерації 80-х років». Його поезія відзначається елітарністю, ущільненою герметичністю, синхронним існуванням різних часових площин, особливою увагою до сугестивної природи слова.

Упродовж дослідження творчості Ігоря Римарука всього було проаналізовано 166 поетичних творів, що становить 3704 віршових рядки. Щодо загального метричного репертуару означених збірок, то за зведеними підрахунками картина виглядає наступним чином (тут і далі – частки подаватимуться у відсотковому відношенні творів/рядків; лише під час аналізу дольника будуть подані лише параметри у кількісному та відсотковому співвідношенні рядків):

Класичні розміри становлять 77,11% (73%), некласичні розміри відповідно становлять 22,89% (27%), серед яких дольник займає 6,02% (3,75%), тактовик – 0,6% (0,65%), акцентний вірш – 1,81% (2,38%), верлібр – 14,46% (20,22%). Серед некласичних розмірів чільне місце посідає верлібр як «надзвичайно складний, повний протилежностей та суперечностей, надзвичайно рухливий та нервовий ритм»[5, с. 119]. При цьому метричний репертуар доповнюється всіма некласичними розмірами, і навіть 3-скл.з.а. свідчить про тяжіння силаботонічних розмірів до тонічної невпорядкованості.

Разом з тим, попри широку представленість некласичних розмірів та на відміну від двох попередніх авторів, спостерігаємо збільшення кількості класичних розмірів протягом періоду 1991 – 1998 років приблизно на 5,5%, при цьому з часом частка трискладових розмірів згодом збільшується. Натомість частка некласичних розмірів зменшується, зокрема разом зі зростанням класичних трискладових розмірів помітно зменшується частка верлібрів у загальному метричному репертуарі.

3-поміж інших метрів дольник як провідний метр зустрічається у 10 творах (6,02%), що становить 139 рядків (3,75%). Невелика

частина дольників містить у складі різноманітні відхилення від основного метру: Дк2 (ЯЗ з пірихієм на I стопі), Тк, одноіктові та двоіктові рядки. При цьому ЯЗ з пірихієм на початку у структурі Дкб після цезури враховано як (IV+) IV ритмічна форма. Така незначна кількість т.зв. «домішок» говорить про тяжіння неklasичних розмірів, зокрема, дольника до нормативів класичного вірша. Про це свідчить і зростання частки трискладових розмірів, хоча сам дольник базується також і на двоскладовиках.

Що ж до ритмічних форм Дк3, то на початку творчості (збірка «Нічні голоси») у Ігоря Римарука була присутня лише III ритмічна форма, а у збірці «Діва Обида» з'явилися й інші ритмічні форми, окрім IV (двоскладової). У Дк4 також зовсім не представлена VIII ритмічна форма. Дкб ширше представлений у другій збірці І. Римарука та в середньому становить 19,26% з-поміж дольникових ритмів. Саме в Дкб, хоч і поодинокі, але представлені такі форми, як: I+IV і IV+IV, що базуються на двоскладовиках.

Це покоління опирається тенденціям минулої доби і бере на озброєння верлібр, який активно розробляє, не зменшуючи потужності в силаботоніці. Загальна верлібризація покоління вісімдесятників не зупиняє розвиток силаботонічних розмірів: активні позиції має ямб, але набирають ваги трискладовики з загальним превалюванням амфібрахія та анапеста. Саме тут розвивається т.зв. «верлібризований» дольник, який існує у складі верлібру або паралельно. Разом з тим, дольники переважно мають трискладникову основу.

Цитована література

1. Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX в. / М. Л. Гаспаров // Теория стиха / Под ред. В. Е. Холшевникова — Л., 1969.— С. 59-106.
2. Гиршман М. М. Стихотворная речь / М. М. Гиршман // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. В трех томах. — Том 3. Стиль. Произведение. Литературное развитие. — М., 1965.
3. Костенко Н. В. Український 3-іктовий дольник. Метрика і ритміка / Н. В. Костенко [рукопис].

4. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття: Навчальний посібник / Н. В. Костенко – 2-ге вид., випр. та доп. – К., 2006.
5. Якубський Б. Наука віршування / Б. Якубський – 2-ге вид. – К., 2007.

Аннотация

В статье поднимается проблема двусложникового компонента в дольнике, рассматриваются разные взгляды учёных на эту проблему, исследуется происхождение двусложникового компонента в дольнике в творчестве украинских поэтов от начала ХХ века до 90-х гг., осуществляется анализ состояния двусложниковой ритмической формы в дольниках украинских поэтов-восьмидесятников.

Annotation

The article raises an issue of the 2-syllabic component in dolnyk, examines different points of view of scientists to the issue, focuses on origin and evolution of 2-syllabic component in dolnyk in writings of Ukrainian poets from the beginning to the 90s of XX century, explores the status of 2-syllabic dolnyk rhythmic form in poetry of Ukrainian poets of the 80s.

Стаття надійшла до редакції 06.12.2012
Статья поступила в редакцию 06.12.2012

УДК 821.134.2(84).09

Оржицкий И.

ГЕО-ЛОГКА ОБРАЗУ: МОРЕ В ЛІТЕРАТУРІ БОЛІВІЇ

Ця стаття має на меті розкрити одну зі специфічних рис формування національного літературного стилю – географія та ландшафт як основа творення образів та тропів. За дослідницький матеріал взято літературу Болівії ХХ ст., а власне, вплив на її образність феномену геополітичної відсутності виходу до моря. Загалом, проблема впливу географії (навіть геополітики) на стиль, досі не є торованою стежиною в світовому літературознавстві. Її торкалися І. Тен, Г. Башляр, російський літературознавець Г. Гачев, його співвітчизник А. Кофман (саме на матеріалі латиноамериканської літератури, але без болівійського матеріалу), віднедавна французький літературознавець Б. Вестфаль (Bertrand Westphal). Проблему формування національної поетики через специфіку географічного середовища у латиноамериканській літературі висвітлювали провідні літературознавці регіону – Ф. Аїнса (Fernando Aínsa), А. Корнехо Полар (Antonio Cornejo Polar), А. Рама (Ángel Rama), проте болівійський матеріал під цим оглядом вони майже не використовували. Отже пропонується стаття становить новий крок у осмисленні проблеми й подає матеріал, раніше не використовуваний ані в українській науці, ані – наскільки це було можливо з'ясувати – у світовій латиноамериканістиці: вживаний у чималій кількості письменників топос моря як визначальна метафора національного себеусвідомлення та тропотворчий засіб.

Море, вихід до якого болівійці втратили у 1883 році внаслідок поразки від Чилі, перетворилось на національну ідею, мрію, травму, на загальнонаціональне стремління та, сублімувавшись в літературі, стало провідним поетичним мотивом, що визначає звучання навіть лірики. Болівійська література здається одною з найбільш “морецентричних”, море це стрижень болівійського поетичного світобачення.

Франс Тамайо, шукаючи, як і всі еспано-американські модерністи, свого в чужому, сублімує національну трагедію й створює драматичну поему «Прометеїда, або ж Океаніди» (1917),

де океаніда Психея, інтерпретована як алегорія моря, прагне побачити прикутого Прометея (гірська Болівія). Ніхто не в стані допомогти їй – ні Арес, ні Аполлон, ні Афіна, і Психея помирає у підніжжя гори саме в той момент, коли на скелі забовваніла тінь титана. Тамайо ніби передбачив марність майбутніх спроб повернути узбережжя, висловивши крихку надію та наголосивши на єдності моря та гір.

Ця ідея буде підхоплена геологом та письменником Хайме Мендосою, який сформулює її в науковий спосіб у книзі «Андійський масив» (1935), надавши геологічного підґрунтя своєму філософуванню довкола природно-геологічного тяжіння втраченого узбережжя до болівійського гірського масиву та реінтеграції Болівії. Мендоса робить оптимістичні висновки: «Нема чого впадати у відчай; для Болівії теж настане її час. Час біологічного поступу, природнього розширення, небаченого панування. Болівія повернеться до свого моря... Природа робить свою справу» [1, с.270].

Книга Мендоси з'являється 1935 р., коли країна зазнає чергової поразки з територіальною втратою – у війні з Парагваєм. І цього ж року виходить один із ключових романів – «Вогняний потоп» Оскара Серруто. Нова поразка осмислюється автором як невідривна від найдошкульнішої національної травми – втрати моря: “ Болівія – це країна, що страждає, від комплексу меншовартості, будучи закоркованою між горами, маючи закритими вікна, які інші країни використовують як легені, щоб дихати, щоб збагачуватись цивілізацією <...> клімат узбережжя сприяє фізичному розвитку та кмітливості, моральний клімат моря відкриває пори духа” [2, с.70].

Як бачимо, ця дещо занауковлена риторика ще не переходить на стилістичний рівень. Це відбудеться трохи згодом, коли Фернандо Дьес де Медіна, один із представників болівійської філософської школи “містиків землі”, у філософсько-поетичному есеї «Найхама. Вступ до андійської міфології» (1950) осмислює гірський пейзаж як результат тисячолітньої боротьби деміургів землі й моря, у якій творець моря був переможений й по ньому лишилося як почесний слід озеро Тітікака, а С'єрра уявляється авторові як “скам'яніле море високогір'я” [3, с.145, 175].

Невдовзі і згаданий О. Серруто у поетичній частині своєї творчості, відходить від риторики і море набуває у нього трагічного забарвлення присутністю своєї відсутності. Читаємо у вірші «Пісня» (1957):

Mi patria tiene montañas, no mar.	Вітчизна моя має гори, та не море.
Olas de trigo y trigales, no mar.	Хвилі пшеничні й лани, та не море.
Espuma azul de pinares, no mar.	Блакитну піну борів, та не море.
Cielos de esmalte fundido, no mar.	Небо полив'яно-синє, та не море.
Y el coro ronco del viento sin mar [5, с.76].	І хорал хриплого вітру без моря

Зміст вірша підсилюється його фонікою та графікою, адже два останні рядки, де ідея відсутності моря вже не відділяється комою а міцно приєднується категоричним прийменником *без*, контрастують із попередніми, де голосна *a* слова *mar* завжди має відповідник у довшому рядку, тоді як у двох останніх рядках така відповідність відсутня.

У поемі «Місцеві боги» (1958) поет убачає початок дезінтеграції та приниження країни в конкістадорах, що прибули з моря, і в такий спосіб море визначило й рокувало страждання болівійців: “Блискавиці моря / розтинають береги / а кораблі / виригують на пісок / води своєї неситі. / Прислухайтесь, ще чути нескінченний / чвал копит” [4, с.104].

Після Серруто ідея повернення моря стає доконечною в усій поезії соціальної орієнтації, хоча трагічна тональність не завжди визначальна. Прімо Кастрільйо, який з 21 року мешкав у США і знов побачив батьківщину допіру сімдесятир'яохрічним, не втратив такого болівійського відчуття моря. Ніби йдучи стежками філософії “містиків землі” Мендоси та Дьеса де Медіни, він стверджує єдиносутність моря й гори, але вже поетичними засобами у вірші «Ільямпу» (назва одної з найвищих гір країни): “Ільямпу несе в своєму тулубі / пульсацію долини / прагнучи бути зіркою / та пісню моря / прагнучи бути горою” [5, с.16].

У поемі «Сповідь» море осмислюється як найважливіша частина болівійського ества, оприявлена мало не на рівні генетичної пам'яті: “Дивися! кістки / ростуть, випростовуються / впізнають одна одну <...> / й тісними колонами / прямують по всіх шляхах / та майже інстинктивно / обирають дороги, що ведуть до моря. <...> / Йдуть до моря <...> / свого місця народження / своєї колиски та материнських водоростей / соку та сутності свого сенсу буття” [5, с. 24].

Море набуває анатомічної конотації і у Гільермо Рівероса Техади у вірші «Наглядачі моря» (1988), асоціюючись цього разу з кров'ю. Поет риторично питається про ціну, яку має заплатити країна за вихід із геополітичного ув'язнення: “Скажіть мені, наглядачі моря! / Яку ціну нам сплатити належить, / щоб повернути нам наше, / щоб врятувати від кораблетроці наші мрії? <...> / Скажіть мені, наглядачі моря, / картографи вітру! / Чи Неруда або Уїдобро раділи би, / слухаючи крики, породжені мовчанням / крові що носить / своє мовчання в собі?” [6, с. 58].

Образ відсутнього моря так само необхідний, щоб досягнути психологічні наслідки масової еміграції з країни, як це робить Едуардо Мітре у «Пломінкому розсудку» (1982): “Родини, викинуті / на береги вигнання – / єдині, що завжди ми мали/ нам бракує внутрішнього моря” [7, с.71].

Досі йшлося про соціальні референції. Але море проникло в болівійську художню свідомість так глибоко, що зроджує метафори, не пов'язані з політикою та історією. Це не означає, що болівійська поезія в усьому відрізняється від європейсько-американської традиції змалювання моря. Не виломлювалася з неї і Йоланда Бедрегаль у так по-морському названих збірках та віршах «Кораблетроща», «Поеморе», «Про море й попіл», «Приплив», «Відплив». Але вражає численність віршів, пов'язаних із морем, та безліч морських лексем у поетки з країни, позбавленої узбережжя. Й. Бедрегаль, ідучи за “містиками землі”, удносутнює море та суходіл: “Я виросла у морі / на хвилі, що витяглась, / аби стати стеблом” [8, с. 15]. Або: “Я споглядала безмежну пампу, / мріючи про море” [8, с. 11]. І певно що тільки в болівійки може з'явитися фраза: “О море, лоно хтиве, прийми мене! Вже падаю / геологічною погрозою!” [9, с. 386].

Море може набути й інфернальної та дещо сюрреалістичної тональності у поета-самогубці Едмундо Камарго (1936–1964). Його море з однойменного вірша рясніє “металічними” лексемами: “море вигинає свої залізні балки / над мертвим птахом”, “клітки зі ртуті”, “гангренозне залізо” [10, с.351], “зброєноші іржавого заліза” [10, с.352]. Це море стає символом розкладу й втрати: “море нуртує в своєму витравному призначенні / викидає на пісок свої брудні дзвоніві серця / каравели татуйовані старим / дьогтем світанку / але всередині тремтить уклякла жінка / й снить себе водою що потопила / там у дитинстві паперовий човник” [10, с.352].

Та може, це сюрреалістичне видіння безмежно чутливого поета? Можна було б відповісти ствердно, якщо абстрагуватися від болівійських обставин. Проте зіставмо вірш Камарго із наведеними вище рядками Серруто: “Блискавиці моря розтинають береги / а кораблі / виригують на пісок / води своєї неситі”. Здається, що вони написані одною рукою, так само як і жінка, замріяна про море, з’являється і у Камарго, і у Бедрегаль. Тому в болівійському контексті сприйняття моря у Камарго постає як особистий та безмежно трагічний вияв національної травми.

Чи виліковна вона? У 1974 р. з’явилась алегорична повість Гастона Суареса «Малько». Її герой – кондор, на початку – осиротіле пташеня; птах росте, набуває досвіду, знаходить подругу. Автор постійно наголошує, що його героєві притаманна жага чогось безмежного. На вісімдесятій сторінці дев’яностосемисторінкового тексту вперше з’являється слово “захід”: кондор летить на захід та потрапляє до рук індіанців, яким він потрібен як чільна фігура фольклорного свята, яке алегорично представляє змагання автохтонного ества з чужинницьким еспанським елементом – прив’язаний на спині бика кондор має знести його. Герой повісті перемагає бика, і тоді птаха відпускають, віддавши йому ритуальну шану як божеству. Зголом кондор летить іще далі на захід та опиняється над океаном. Він збентежений та захоплений грізно-вабливою стихією. Йому щастить вирватися з буревію і “він полетів далі, але так і не знав, чи вертається у свій світ, чи лине ген в емпірей” [11, с.82]. А в рідному гнізді вбивається в силу пташа, що його, як і батька, звати Малько – мовою аймара кондор.

Отже географія набагато ближча до літератури, ніж це звичайно уявляється, коли до уваги беруться описи пейзажів або жанр роману-подорожі. Географія перетворюється на ідеологічну або екзистенційну основу тексту, який прагне осягнути смисл існування нації, як це зробили, наприклад, представники еспанського покоління 1898 року. Ба більше, географія стає основою естетичної підсвідомості нації, породжуючи географізм метафор. І тоді сюжет, поведінка персонажів, психологічні конфлікти, стиль починають визначатися нею. Лінгвістичні дослідження мовного образу світу переконливо демонструють, як природне середовище може формувати мовомислення (термін О. Забужко): загально відомі приклади з двадцятьма лексемами для поняття сніг у ескімосів, чи з вісімдесятьма для відтінків червоного кольору в індіанців навахо. Географічний акцент у дослідженні літературного образу світу дає можливість побачити, як художня підсвідомість, зроджена й розвинена у певному географічному середовищі оприявнюється в тексті.

Цитована література

1. Diez de Medina F. Literatura boliviana. – Madrid, 1959.
2. Cerruto O. Aluvión de fuego. – Santiago de Chile, 1935.
3. Diez de Medina F. Nayjama. – Madrid, 1974.
4. Cerruto O. Obra poética. – La Paz, 2007.
5. Castrillo P. Poesía es experiencia. – La Paz, 1970.
6. Riveros Tejada G. Celadores del mar // Signo. – 1988. – №24. – P. 58.
7. Mitre E. El peregrino y la ausencia. – Madrid, 1988.
8. Bedregal Y. Mar de sueños. – La Paz, 2010.
9. Bedregal Y. Antología de la poesía boliviana. – La Paz; Cochabamba, 1977.
10. Quirós García J. Índice de la poesía boliviana contemporánea, [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: [http://200.87.17.235/bvic/Captura/ upload/INPOBO.pdf](http://200.87.17.235/bvic/Captura/upload/INPOBO.pdf)
11. Suárez G. Mallko. – La Paz, 1974.

Аннотация

Утрата Боливией выхода к морю превратилась в национальную травму, отражённую и в литературе. Мысль геолога и философа Х. Мендосы о побережье как неотъемлемой части боливийской геологии нашла отклик в литературе и философии. Море стало ключевым образом национальной поэтики, постоянным является подчёркивание единосущности моря и гор, и даже интимной лирике свойственны морские метафоры. Так география и геополитика моделируют художественные приёмы самоосмысления нации.

Annotation

In Bolivia, due to the national trauma of the lost sea, J. Mendoza's scientific arguments about the sea as an inseparable part of Bolivian geology translated into poetic imagery and philosophy of the "mystics of the earth." The sea metaphorically becomes the basis for ideas of all kinds. Are consubstantial sea and mountain and even intimate poetry uses the metaphor of the sea. So, is evident how the geography and geopolitics determine a culture that is progressing in its self-reflection.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2012
Статья поступила в редакцию 16.12.2012

УДК 82.0

Дудніков М. О.

СПІВВІДНОШЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ ПРАВДИ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ

Тема статті здається, на перший погляд, достатньо розробленою в літературознавстві, але коли доводиться аналізувати конкретний історичний художній твір, стає зрозумілим, що питання історико-художньої правди й досі потребують певних уточнень, узагальнень та нових інтерпретацій, це при тому, що розмови про роль реальності, вимислу й домислу в літературі тривають з часів Аристотеля, який розглядав мистецтво не як наслідування, копіювання або точне відтворювання, а як вид творчості, що моделює не лише те, що є чи було, але й можливе в житті, тобто «життя в реальності і життя у вірогідній можливості» [1, с.655].

За визначенням тлумачного словника, слово «історія» означає не тільки «дійсність у процесі розвитку, але й оповідання», точніше – «фіктивне, вигадане оповідання» [2, с.691]. Цей подвійний смисл, що закладений у понятті «історія», викриває його умовність. Саме завдяки цій подвійності в художньому творі на історичну тему виникає проблема розмежування реальності та фікції.

Особливо активно ця проблематика вивчалася романтиками. В 1817 році опубліковано статтю німецького письменника-фольклориста Л. А. фон Арніма «Поезія та історія», де він наголошує на тому, що історія «досяжна лише нашому внутрішньому зору», а «історичні джерела породжують твір, який не вважається історичною правдою, а лише припускає заповнення прогалін у історії, відтворює картину в межах історії» [3, с.152]. Майже через десять років письменник-романтик

В. Г. Вакенродер в літературному етюді «Звуки» (1826) також наголошує на суб'єктивному ставленні до історії: «...давня грецька й біблійна історія, та й історія будь-якого народу, починається з музики. Музика – це поезія, поет вигадує історію» [4, с.89], а Г. Гейне у «Дорожніх картинах» (1824–1831) висловлює свою здивованість примхами народу, який вимагає своєї історії у викладенні поета, а не історика. Гегель теж диференціював зміст

історії, розподіляючи його на «прозаїчний, який був досягненням науки, і поетичний, який надихало мистецтво» [5, с.372].

Подібна тенденція простежується також у французькій літературі. Так, А. де Він'ї у передмові до видання свого роману «Сен-Мар» («Роздуми про правду в мистецтві») (1829) розглядаючи теорію вимислу стосовно романтичного історичного роману, помітив важливу ознаку свого часу: «... історія більш ніж будь коли заволодіває мистецтвом» [6, с.420]. І це пов'язано з тим, що людська душа має дві потреби, які «зливаються в єдиний потік: це, по-перше, любов до правди, по-друге, любов до вимислу...» [6, с.421]. Для романтиків описання історії не означає просте перерахування історичних фактів і подій, а є встановленням зв'язків між ними, тобто «історія фактів доповнюється і трансформується історією думок, історією свідомості» [7, с.147].

Ось чому В. Скотт пропонує використовувати вимисел для відтворення якоїсь вищої правди, яка характеризується глибиною осягнення суті певної епохи. Тобто він вважає художню правду більш важливим компонентом, ніж правда історична. До речі, критик В. Г. Белінський важливу функцією історичного роману вбачає в тому, щоб «зблизити мистецтво з життям, а вигадку – з дійсністю» [8, с.316].

Слід зазначити, що багато істориків і філологів виступали проти змішування історичного факту з вимислом. Це явище, на їхнє переконання, зовсім не було на користь історії. Російський письменник та історик М. М. Карамзін вважає, що історія не визнає вигадок і повинна зображуватися тільки в пам'ятках [9]. Навіть учні В. Скотта (Барант, Т'єррі, Мішле) виступили проти свого вчителя, засуджуючи його відхилення від історичної істини. Тоді ж як видатний англійський письменник, історик та філософ Т. Карлейль вірить у «чуттєве відтворення історії». Інший англійський історик, поет, прозаїк Т. Маколей надає перевагу яскравій художній формі викладання, а достовірність свідчень вважав не обов'язковою. Італійський філософ та історик Бенетто Кроче теж вбачає в історії вид мистецтва і наполягає, що минуле оживає в свідомості історика за допомогою художньої інтуїції, проте він не ігнорує факт співвідношення інтуїтивного і раціонального начал в історичному пізнанні й розподіляє історичні твори на «поетичні», «практичні» та «філологічні». Поетичною він називав історію, в

якій «зацікавленість думки підмінюється зацікавленістю почуттів, а логічна послідовність – естетичною» [10, с.22]. Практична історія, згідно з Б. Кроче, складається з двох елементів – історії та практичної мети, які об'єднуються в єдиний практичний акт. А тому з цією історією полемізувати не можна. До філологічної він відносив історію, яка прив'язана до документів і обмежена в основному їх тлумаченням. А от німецький історик Л. фон Ранке визнає тільки історичні свідчення, все інше, в його розумінні, до історії не має жодного відношення.

Сьогодні поняття вимислу й домислу набули усталених теоретичних ознак. Поняття «художній вимисел» і «художній домисел» більш чітко визначене Б. Мельничуком, який засвідчує, що в першому випадку «маємо справу зі стовідсотковим придумуванням». А художній домисел «є дофантазуванням, допридумуванням, ... додавання до того, що справді існувало чи існує, чому можна знайти документальне чи якесь інше підтвердження» [11, с.40]. Слушною є думка літературознавця М. Ільницького: «під вимислом ми розуміємо творення художнього образу за законами асоціації, спосіб узагальнення, зумовлений самою природою художньої фантазії...; під домислом – здогадку там, де втрачена ланка зв'язку фактів, подій, це мовби реконструкція на основі збереження фрагментів» [12, с.271].

Полеміка про вимисел та домисел логічно переходять у коло питань, пов'язаних із нетотожними за своїм значенням поняттями «історичної правди» і «художньої правди». Так, історичній правді притаманні достовірні деталі, підкріплені документально, чітке відтворення національного колориту, дотримання хронології подій тощо, а от специфіка художньої правди полягає у відтворенні перш за все точної художньої деталі. Тобто історична правда адсорбує сутнісні компоненти історичної епохи, а художня правда – базується на точності побудови художньої деталі. (Досить цікавими є спогади драматурга Євгена Шварца щодо його прозріння відносно розуміння ролі художньої деталі у відтворенні історичної правди: «Слонімський читав сучасне оповідання, і я вперше смутно усвідомив, на які дива здатна художня література. Він описав один із плакатів, добре мені відомих, і я раптово відчув час. І подібність правильності став набувати світ, який мене оточує, ледве я потрапив до категорії мистецтва. Він здавався пізнаваним. У його

хаосі відчувалася правильність, байдужість зникла» [цит. : 13, с.79]). Цей епізод є демонстрацією того, що «художня правда не протиставлена правді історичній, а є її більш повним розвитком і більш яскравим вираженням» [14, с.285].

Художня правда не обов'язково повинна бути схожою на дійсність, але змушена обов'язково відповідати її сутності – це переконливо змальований світ. Вона не тотожна правдоподібності (простій схожості на життя). Доречно згадати історію про такого собі обдарованого художника, який намалював квіти. Вони були настільки красиві, що люди намагалися їх зірвати, а бджоли вважали їх за живі рослини й сідали на них, щоб зібрати пилок. Це – правдоподібно, але це не є правдою.

Значно впливає на якість художньо-історичної правди сутнісне співвідношення між документом і домислом та вимислом. Документ емоційно впливає на читача. Інколи автор малює історичний сюжет у контексті «стилізації під документ». Тобто, «різні пропорції» таких елементів, як вимисел, домисел, документ (атрибутивний документ), історичний факт, вигаданий персонаж, історичний персонаж, авторська позиція, історична довідка та історичний коментар, суспільна думка тощо, творять, як сказала б Стефанія Андрусів, «неоднакові жанрово-видові контури історичного твору» [15, с.16]. Ці «комбінування» залежать від авторської позиції та інтелектуальних здібностей письменника. Саме тому російський літературознавець Б. Бурсов визначає термін «художня правда» як «відкриття, яке здійснив талант» [16, с.33], наголошуючи на індивідуальності та неповторності її реального втілення в конкретному творі.

Чому розмова про правду взагалі та про її реалізацію в художньому творі зокрема викликає суперечності? По-перше, правда пов'язана з соціально-політичним аспектом (тобто вона може контролюватися й дозуватися владою. Бісмарк, наприклад, казав: «Я дам завдання історикам, і вони науково доведуть, що ці території споконвіку належали нам»), а по-друге, мало хто бажає або спроможний жити в правді. Звернуся до книжки французького письменника-рояліста Астольфа де Костіна «Росія у 1839» (її А. Ахматова знайшла у кімнаті М. Гумільова після його розстрілу), в якій автор пише: «Уряд в Росії живе тільки брехнею, бо і тиран, і раб лякаються правди» [цит. : 17, с.11]. (Дійсно, якщо правитель

буде правдолюбцем, він не зможе експлуатувати своїх рабів, а раби приречені ідеалізувати своє існування, щоб вижити в складних нелюдських умовах). Виникає глухий кут. З одного боку люди, здавалося б, намагаються керуватися ідеалами правди, а з іншого – лякаються її ревізійної а то й руйнівної сили. Це явно парадоксальна ситуація. До речі, О. Уайльд визнавав, що абсолютної правди немає, тому найкраще будувати парадоксальні думки, які завжди замішані на напівправді, і «це найкраще, чого ми можемо досягти»: «Парадокси – прокладають нам шлях до істини, і, щоб пізнати ціну реальності, ми повинні побачити її балануючою на цирковому дроті». Ось декілька його парадоксальних висловлень: «Єдине найкраще суспільство – це ти сам», або «Думка, яку неможна назвати небезпечною, взагалі не заслуговує на те, щоб називатися думкою», наступне «Я можу повірити тільки в неправдоподібне» [18]. З уайльдівською теорією парадоксів можна не погодитись, але це знов таки ж пошук тих елементів, які нас наближають до розуміння категорії правди. (А ось герой Ф. М. Достоєвського настільки наблизився до правди (мається на увазі князь Мишкін), що чистота його помислів викликала захоплення у Настасії Пилипівни: «Вперше бачу людину». Але врешті-решт, до чого призводить ситуація, коли людина тривалий час називає речі своїми іменами? Князя Мишкіна стали сприймати як божевільного).

Можливо наявність «тривалої правди» й є одним із моментів зародження істини, але істина не є синонімом правди. Якщо правда складається з варіантів суджень з певною мірою достовірності, які пропущені через індивідуальний погляд і правд може бути декілька, то істина завжди одна, вона не абстрактна, а конкретна. Осягнення істини є головною метою пізнання, оскільки істина має такий зміст знань, який відповідає об'єктивній дійсності. Абсолютність істини полягає в її стійкості та сталості, тобто знання утворює таке інформаційне поле, яке на тривалий час вважається безперечним надбанням людства. (Земля крутиться навколо своєї осі, навколо сонця – це абсолютна істина, а вже розмови про швидкість її руху – це відносна істина).

Але ж зафіксувати істину в історії практично неможливо, оскільки історичні знання природно пов'язані з таким поняттям, як історизм, що змушує нас дивитися на речі у їх розвитку та

плинності. Великий Аристотель стверджував: «... не має сенсу судити про істину на тій підставі, що речі, які нас оточують, явно змінюються і ніколи не залишаються в одному й тому ж стані. Оскільки в пошуках істини необхідно відштовхуватися від того, що завжди знаходиться в одному й тому ж стані й не піддається ніяким змінам» [19, с.251].

Проблема історико-художньої правди має вирішуватися в досить рухливих історико-літературних контекстах, які будуються на безлічі сутнісних нюансів. Відбувається певна гра смислів, основа яких прихована у філософських реаліях. Кожен дослідник вибудовує свої варіанти наукових підходів до розкриття глибинних структурних елементів художньо-історичної правди твору. А правда має сенс тоді, коли вона із минулого бере не мертві, а животворні елементи, які мають своє істинно природне значення.

Цитована література

1. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. – М., 1983. – Т. 4. – 1983.
2. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1981. – Т. 1. – 1981.
3. Арним Л. А. Поэзия и история: [литературные манифесты западно-европейских романтиков] / Людвиг Ахим фон Арним. – М., 1980.
4. Вакенродер В. Г. Звуки: [литературные манифесты западно-европейских романтиков] / Вильгельм Генрих Вакенродер. – М., 1980.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М., 1971. – Т. 3. – 1971.
6. Виньи А. Размышления о правде в искусстве: [литературные манифесты западно-европейских романтиков] / Альфред де Виньи. – М., 1980.
7. Реизов Б. Г. Французская романтическая историография / Борис Георгиевич Реизов. – Л., 1956.
8. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / Виссарион Григорьевич Белинский. – М., 1956. – Т. 10. – 1956.
9. Карамзин Н. М. История государства Российского: в 12 т. / Николай Михайлович Карамзин. – М., 1989. – Т. 1. – 1989.

10. Кроче Б. Теория и историография / Бенетто Кроче. – М., 1998.
11. Мельничук Б. І. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (Від початків до сьогодення) / Богдан Іванович Мельничук. – К., 1996.
12. Ільницький М. М. У вимірах часу: [літературно-критичні статті] / Микола Миколайович Ільницький – К., 1988.
13. Каверин В. А. Ланцелот / Вениамин Александрович Каверин // Театр. – 1978. – № 1. – С. 79.
14. Реизов Б. Г. Творчество Вальтер Скотта / Борис Георгиевич Реизов. – М.–Л., 1965.
15. Андрусів Ст. Мости між часами (Про типологію історичної прози) / Стефанія Андрусів // УМЛШ. – № 8. – 1987. – С. 14–20.
16. Бурсов Б. И. Пути к художественной правде / Б. И. Бурсов . – Л., 1968. – С. 3–44.
17. Рогозинський В. Під кленами з чорним листям... Етюд про Ахматову та Гумільова / Віктор Рогозинський // Всесвітня література та культура. – 2011. – № 11. – С. 10–12.
18. Уайльд О. Афоризмы [Эл. ресурс] / Оскар Уайльд. – М., 2000. – Режим доступа :<http://www.litportal.ru/genre214/author4787/read/page/1/book30258.html>.
19. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. – М., 1975. – Т. 1. – 1975.

Аннотация

Статья посвящена важным литературоведческим понятиям: исторической правде и художественной правде. Проанализированы антиномичные суждения литературоведов, писателей, историков касательно изображения историко-художественной правды в художественном произведении на историческую тематику. Рассматриваются вымысел и домысел как составные элементы художественной правды.

Summary

The article highlights essential literary notions: historic truth and artistic truth. It also analyses antonymic thoughts of literary critics, writers and historians related to depiction of historic and artistic truth a historic literary piece. The author of the article gives an outline of fiction and speculation as constitutive elements of artistic truth.

Стаття надійшла до редакції 06.12.2012
Статья поступила в редакцию 06.12.2012

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Афанасьєва В. – аспірант Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

Білокінь С. А. – пошукач Донецького національного університету.

Гіршман М. М. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету.

Дудніков М. О. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської філології та зарубіжної літератури Криворізьського педагогічного інституту.

Ісупов К. Г. – доктор філологічних наук, професор Російського державного педагогічного університету ім. А.І.Герцена.

Квашина Л. П. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету.

Кравченко О.А. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету.

Козлик І.В. – доктор філологічних наук, професор Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Корабльов О.О. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету.

Костенко Н.В. – доктор філологічних наук, професор Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

Любецька В. В. – кандидат філологічних наук, ст. викладач Криворізьського педагогічного інституту.

Міннуллін О. Р. – кандидат філологічних наук, ст. викладач Донецького національного університету.

Назаренко Н. І. – кандидат філологічних наук, ст. викладач Маріупольського державного гуманітарного університету.

Оржицький І. – кандидат філологічних наук, доцент Харківського національного університету ім. Каразіна.

Панчохіна М. Н. – аспірант Донецького національного університету.

Прасалова В. А. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету.

Пугаченко А. В. – аспірант Донецького національного університету

Свенцицькая Е. М. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету.

Сокрута К. Ю. – кандидат філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету.

Сорокін А. А. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету.

Тюпа В. І. – доктор філологічних наук, професор Російського державного гуманітарного університету.

Федоров В. В. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету.

Чернишова О. О. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету.

Юган Н. Л. – кандидат філологічних наук, викладач Луганського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

Юдин О. А. – докторант Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Афанасьева В. – аспирант Киевского национального университета им. Т. Г. Шевченко.

Белоконь С. А. – соискатель Донецкого национального университета

Гиршман М. М. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета.

Дудников М. О. – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии и зарубежной литературы Криворожского педагогического института.

Исупов К. Г. – доктор филологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена

Квашина Л. П. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета.

Кравченко О. А. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета.

Козлик И. В. – доктор филологических наук, профессор Прикарпатского национального университета им. Василя Стефаника

Кораблев А. А. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета.

Костенко Н. В. – доктор филологических наук, профессор Киевского национального университета им. Т. Г. Шевченко.

Любецкая В. В. – кандидат филологических наук, ст. преподаватель Криворожского педагогического института.

Миннуллин О. Р. – кандидат филологических наук, ст. преподаватель Донецкого национального университета.

Назаренко Н. И. – кандидат филологических наук, ст. преподаватель Мариупольского государственного гуманитарного университета.

Оржицкий И. – кандидат филологических наук, доцент Харьковского национального университета им. Каразина.

Панчехина М. Н. – аспирант Донецкого национального университета.

- Просалова В. А.** – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета.
- Пугаченко А. В.** – аспирант Донецкого национального университета.
- Свенцицкая Э. М.** – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета.
- Сокрута Е. Ю.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета.
- Сорокин А. А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета.
- Тюпа В. И.** – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета.
- Федоров В. В.** – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета.
- Чернишева О.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета.
- Юган Н. Л.** – кандидат филологических наук, преподаватель Луганского национального университета им. Т. Г. Шевченко.
- Юдин О. А.** – докторант Киевского национального университета им. Т. Г. Шевченко.

ЗМІСТ

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

1.1. Теорія літератури М.М.Гіршмана

Гіршман М.М.	Взаємодія естетики та лінгвістики при аналізі	
Свенцицька Е.М.	ритмічної композиції поетичного твору	6
Козлик І.В.	Розуміння цілісності: деякі міркування в методологічній площині	17
Костенко Н.В.	Теорія багатоскладової системи ритму в наукових працях Михайла Гіршмана і її застосування на практичних заняттях з віршуванню	31
Тюпа В.І.	Перформативні витоки лірики	40

1.2. Проблеми онтологічної поетики

Корабльов О.О.	Виправдання сенсу	63
Федоров В.В.	Проблема внутрішнього світу	76
Сокрута К.Ю.	Стиль як спосіб буття: до проблеми самосвідомості	84
Пугаченко А.В.	Розуміння у межах гуманістичної парадигми	92
Панчохіна М.Н.	Проблема «багатомірності» художнього слова	99
Чернишова О.О.	Художній конфлікт: діалог письменника з життям	111

1.3. Історія літературознавства

Кравченко О.А.	Онтологія стилю: концепція Гете і перспективи її розвитку	119
Юдін О.А.	Поняття естетичного обов'язку в естетиці Бахтіна	130
Любецька В.В.	Про єдність стилю і онтологічний напрямок донецької філології	142

РАЗДЕЛ 2. ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Ісупов К.Г.	Символізм у трьох вимірах	151
Квашина Л.П.	«Елегійна школа» і байронізм: діалог у творчості О.С.Пушкіна	167
Назаренко Н.І.	Безліч сенсів роману Е.Бронте «Грозовий перевал»	176

Юган Н.Л.	В.І.Даль в суспільно-культурному житті Росії 1850-х рр.	183
Міннуллін О.Р.	Трансформація легенди про смерть Осипа Мандельштама в оповіданні В.Т.Шаламова «Шеррі-бренді»: онтологічний аспект	193
Сорокін О.А.	Явище юродивого у романі А.А.Зінов'єва «Спокуса»	205
Просалова В.А.	«Діалог мистецтв» у ліриці Святослава Гординського	214
Білокінь С.О.	Хронотоп ідеї оповідача в романах В.Домонтовича «Доктор Серафікус»	225
Афанасьєва В.	Еволюція двоскладового компонента у дольнику в українській поезії II половини XX століття	234
Оржицький І.	Гео-логіка образу: море в літературі Болівії	244
Дудніков М.О.	Співвідношення історичної та художньої правди в художніх творах на історичну тематику	251
	Відомості про авторів	259

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. Теория литературы М.М.Гиршмана

Гиршман М.М.	Взаимодействие эстетики и лингвистики при	
Свенцицкая Э.М.	анализе ритмической композиции поэтического произведения	6
Козлик И.В.	Понимание целостности: некоторые размышления в методологической плоскости	17
Костенко Н.В.	Теория многосложной системы ритма в научных работах Михаила Гиршмана и ее применение на практических занятиях по стихосложению	31
Тюпа В.И.	Перформативные истоки лирики	40

1.2. Проблемы онтологической поэтики

Кораблев А.А.	Оправдание смысла	63
Федоров В.В.	Проблема внутреннего мира	76
Сокрута Е.Ю.	Стиль как способ бытия: к проблеме самосознания	84
Пугаченко А.В.	Понимание в рамках гуманистической парадигмы	92
Панчехина М.Н.	Проблема «многомерности» художественного слова	99
Чернишева О.А.	Художественный конфликт: диалог писателя с жизнью	111

1.3. История литературоведения

Кравченко О.А.	Онтология стиля: концепция Гете и перспективы ее развития	119
Юдин А.А.	Понятие эстетического долга в эстетике Бахтина	130
Любецкая В.В.	О единстве стиля и онтологическом направлении донецкой филологии	142

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Исупов К.Г.	Символизм в трех измерениях	151
Квашина Л.П.	«Элегическая школа» и байронизм: диалог в творчестве А.С.Пушкина	167

Назаренко Н.И.	Множество смыслов романа Э.Бронте «Грозовой перевал»	176
Юган Н.Л.	В.И.Даль в общественно-культурной жизни России 1850-х гг.	183
Миннуллин О.Р.	Трансформация легенды о смерти Осипа Мандельштама в рассказе В.Т.Шаламова «Шерри-бренди»: онтологический аспект	193
Сорокин А.А.	Явление юродивого в романе А.А.Зинов Прокофьева «Искушение»	205
Просалова В.А.	«Диалог искусств» в лирике Святослава Гординского	214
Белоконь С.А.	Хронотоп идеи рассказчика в романах В.Домонтовича «Доктор Серафикус»	225
Афанасьева В.	Эволюция двусложного компонента в дольнике в украинской поэзии второй половины XX века	234
Оржицкий И.	Гео-логика образа: море в литературе Боливии	244
Дудников М.А.	Соотношение исторической и художественной правды в художественных произведениях на историческую тематику	251
Сведения об авторах		261

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 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. Матеріали міжнародної наукової конференції «Онтологія і поетика: теоретичні та аналітичні аспекти», присвяченої 75-річчю професора М. М. Гіршмана. – Вип. 49-50. – Донецьк: ДонНУ, 2012. – 268 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

300 прим. Замовлення №

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