

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

Литературоведческий
сборник

Выпуск 23-24

Донецк, 2005

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 23-24. – Донецк: ДонНУ, 2005. – 228 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, доцент;

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

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

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

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

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

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

Кравченко О.А., кандидат филологических наук;

Какоева Л.В., старший преподаватель.

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

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

Свидетельство 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, 2005

ОТ РЕДАКЦИИ

- *«Литературоведческий сборник» – издание Донецкого национального университета, результат объединенных усилий филологических кафедр:
теории литературы и художественной культуры;
русской литературы;
мировой литературы и классической филологии;
украинской литературы и фольклористики;
филологии (Донецкого гуманитарного института), а также литературоведов других вузов.*
- *Сборник наследует структуру и продолжает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов 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 исключающее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентаций собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0

Какоєва Л.В.

ДО ПИТАННЯ ПРО АГІОГРАФІЮ ЯК ДЖЕРЕЛО ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ

1

Розгляд питання про агіографію як джерело традиційних сюжетів художньої літератури вимагає попереднього з'ясування питання про специфіку життя як жанру словесності, та його співвідношення з жанрами літературними (з огляду на запропоноване С.С.Аверінцевим розрізнення словесності, як передлітератури, та власне літератури як такої [1]).

Спочатку зупинимося на двох аспектах жанру життя – 1) на фіксованій дослідниками близькості його до культової сфери та 2) нечисленності згадок про нього у царині літературної теорії і критики доби рефлексивного традиціоналізму.

1. Що стосується питання про генезу цієї літературної форми, то історик В.О. Ключевський відзначає спорідненість життя, що входило до складу богослужіння, з богослужбовими піснями – кондаком та ікосом, як такими, у яких “міститься літературна програма життя” (перша пісня коротко передає в оповіді основні риси діяльності святого, друга на їх основі викладає похвалу святому). Що стосується особливостей розвинутої форми життя, то В.О. Ключевський пояснює їх з огляду на поєднання двох елементів, цілком відмінних за походженням та властивостями: ораторської промови, церковної проповіді, предметом якої служать релігійно-моральні істини, та елементу історіографічного, так що поєднання їх дає розгляд істин віри на певних історичних особах та подіях [2, с. 358]. Розвиток церковно-ораторського елементу зумовив особливу побудову життя – біографічна оповідь вводилась у рамку похвали, “чудеса” стали необхідною частиною життя; у самій біографічній оповіді розвинулись ті типові риси, що узагальнювали місцеве та історичне явище, наближаючи його до загального ідеалу [2, с. 363]. Інтерес до долі людини був морально-повчальним: “він полягав у

тих загальних типових рисах чи моральних схемах, що складають зміст християнського ідеалу і здійснення яких [...] можна знайти не в усілякому окремому житті” [2, с. 364], так що сама біографічна оповідь перепліталась ораторським відступами – повчальними витлумаченнями викладених подій.

2. Для традиціоналістської епохи не було характерним сприйняття житія як жанрового утворення, що знаходиться у сфері компетенції поетики (навіть при тому, що пізньосередньовічна латинська “Поетика” Йоанна Гарландського передбачала й розгляд “прози”). Оскільки житіє було “історією”, в “літературу” воно могло входити через сферу риторики. Як зауважує С.С. Аверинцев, у номенклатурі античних жанрів житію відповідала, за певними формальними ознаками, світська біографія, “*βιος*”, жанр риторичної прози; тож середньовічні літературні критики Візантії до творів агіографії могли прикладати відповідні критерії риторичної майстерності [3, с. 368], тобто аналізувати стилістичну майстерність тієї чи іншої метафрази, запропонованої письменником (звичайно, якщо її форма відповідала античному уявленню про прозу як таку), прикладом чого може бути “Похвальне слово Симеону Метафрасту” М. Пселла.

Що стосується написання житій, то автори риторичних трактатів не приділяли увагу житіям, а якщо таке зрідка траплялось, то тільки в контексті рекомендацій до написання “історії”, як це, наприклад, бачимо у “Риторичному мистецтві” Феофана Прокоповича, 1706-1707 р., у розділі “Про метод писання історії і про листи” [4].

З погляду проблеми історичної рухомості категорії жанру, поставленої С.С.Аверинцевим, слід констатувати: говорити про жанр житія у тому значенні, як говоримо про жанри поезії, некоректно (і не тільки через його прозову форму). Адже агіографічні твори характеризують не стільки ознаки на рівні літературного тексту (з цього погляду житіє не вичленовується з усього поля компетенції ораторської / історичної прози), скільки позалітературні (і входження нерозгорнутої форми житія до складу богослужіння вельми симптоматичне з цього боку). Тобто це, вдаючись до виразів С.С. Аверинцева, “не просто інший, зовсім інший жанр”, ніж ті, що становили поезію, але “в іншому смислі жанр”, власне, жанр на іншому етапі еволюції – від синкретичної єдності словесного мистецтва та позалітературних ситуацій, які

ним обслуговуються, тобто “словесності”, і до виокремлення власне літератури, як явища, що досягла автономії. Як зауважує С.С. Аверинцев, з точки зору середньовічної людини жанр, що визначається суто літературними ознаками, протистоїть жанру, що конститується за позалітературними ознаками, не як світська література сакральній, а як література і не-література [5, с. 107]. “Сакральний жарактер тексту, освячене церковним шануванням ім’я автора – зовсім не перешкода для нормальної дії критеріїв риторичної теорії” [3, с. 306], якщо тільки твори за певними формальними ознаками можуть бути співвіднесені з жанрами класичної давнини [3, с. 368]. При цьому в творах, що не усвідомлювались або не досить чітко усвідомлювались як література, дія риторичного принципу ніяким чином не виключається, однак є непослідовною та необов’язковою [5, с. 113].

Прикладаючи ці критерії до життя, можемо констатувати: ознакою літературності для конкретної редакції життя міг бути характер викладу (якщо він відповідатиме уявленню про прозу, зафіксованим риторикою), але недотримання нормативів риторики, чим, власне, і визначалися перші редакції, взагалі не вводитиме текст у межі її компетенції і не дозволить розглядати його як літературу.

Таким чином, конкретна пам’ятка (і навіть редакція) життя може бути чи не бути “літературою” безвідносно до вираженої у життєвій концепції світу і подієвого ряду, в який розгортається історія. Натомість дотримання вимоги подання у творі життєпису *святого* достатньо, щоб цей твір став фактом словесності, оскільки сама по собі концепція героя, як людини святої, переводить розгляд жанрових ознак у площину позалітературних критеріїв, співвідносних з засадами християнського віровчення, з самою реальністю християнського культу. Сюжети переходили з однієї редакції життя до іншої, не втрачаючи визначеності подієвого ряду, що концентрувався в історії певного святого.

Також, говорячи про агіографію, необхідно спеціально враховувати такий відзначений Д.С. Лихачовим “найбільш типовий середньовічний умовно-нормативний зв’язок змісту з формою”, як літературний етикет і вироблені ним літературні каноли. Етикет світоладу, етикет поведінки та етикет словесний – “все разом зливається в єдину нормативну систему, що стоїть над автором і не відрізняється внутрішньою цілісністю, оскільки

вона визначається зовні – предметом зображення, а не внутрішніми вимогами літературного твору” [6, с. 90].

Таким чином, саме створення “поетичної редакції” життя, тобто художня обробка його сюжету в рамках певного поетичного жанру, означала б перенесення агіографічного сюжету в площину жанрів, з самого початку не пристосованих для їх засвоєння, принципово відмінних від життя – і передусім саме як жанрів літературних від жанру словесності. При цьому вони істотно різняться як за життєвою ситуацією, в якій він функціонує, за настановою на аудиторію, так і за орієнтацією твору в житті зсередини, своїм тематичним змістом, про що М.М.Бахтін, зокрема, писав: “Кожен жанр здатен оволодіти лише певними боками дійсності. Йому належать певні принципи відбору, певні форми бачення і розуміння цієї дійсності, певні ступені широти охоплення і глибини проникнення” [7, с. 146].

2

Перейдемо безпосередньо до розгляду питання про сюжетні особливості агіографічних творів і зосередимось на тому, як підходить до його вивчення сучасне літературознавство.

Протягом тривалого часу життя ставали об’єктом наукового аналізу саме з погляду їх історичної основи, а не специфіки їх літературної форми. Тут ставилось питання про їх значення як джерела відомостей з історії християнства перших століть н.е.*, робилась спроба розглядати життя як джерело відомостей з інших сфер історичного життя певного народу [2], також вони розглядались як безцінний документ історії його духовного життя [8]. Але в усіх цих випадках так чи інакше ставало питання й про літературну форму життя**, зокрема, константи їх сюжето-

* Про результати історичних досліджень житій у ХІХ – на початку ХХ ст. може дати уявлення оглядова праця: Лебедев А. Новѣйшая литература о мученической кончинѣ св. Поликарпа Смирнскаго // Лебедев А. Собрание церковно-историческихъ сочинений. – Т. 2. – СПб., 1904. – С. 335-366.

** Що стосується суто філологічних досліджень, то, як констатував на початку ХХ ст. А. Пипін (Історія русской литературы. Т.1. Древняя словесность. – СПб., 1907), історичне визначення життя як літературної пам’ятки було здійснене тільки незадовго перед цим.

будови, оскільки часто висновки про реалії доби часів їх створення дослідникам доводилось робити на основі спостережень над нюансами традиційних сюжетних схем, відповідно до розставлених у них акцентів. Цього роду дослідження фактично зробили серйозний внесок у літературознавство, свідченням цього може бути, скажімо, той факт, що теза сучасного російського дослідника традиційних сюжетів про тісний зв'язок образу героя та усталеного комплексу мотивів у жанрі життя ілюструється посиланням саме на роботу російського історика В.О. Ключевського [9, с. 17].

Що стосується суто філологічних досліджень житійної літератури, то у них розглядається поетика жанру [10; 11], прослідковується процес його становлення [12].

В аспекті сюжетобудови житій велика увага приділяється проблемі засвоєння житієм мотивів фольклорного чи суто літературного походження, відзначених на попередніх етапах розвитку словесності. Це, зокрема, стосується легендарних мотивів, близьких до народного переказу та епосу, що прориваються, як констатує Г. Федотов на матеріалі давньоруських джерел, в агіографію (“до задоволення істориків літератури!”) за відсутності точних переказів про святого на час укладання житія [8, с. 222]. А Є.М. Мелетинський, констатуючи виділення двох основних сюжетних схем у монастирських легендах “про прихованого святого”, розглядає образ останнього як легендарний варіант казкового героя, що “не подає надій” [13, с. 251]. Окрема сфера дослідження – сюжетні збіги окремих житій з комплексом мотивів авантюрного грецького роману, які відповідно одержали назву “житій-романів” (див. узагальнений розгляд цього питання, на матеріалі візантійських житій, у статті Адріанової-Перетц “Сюжетна оповідь у житійних пам'ятках XI-XIII ст.” [14]).

З свого боку в царині “ретроспективної” історичної поетики відкривається широке поле спостережень над формами художнього засвоєння літературою посттрадиціоналістської доби мотивів житійного походження, над її орієнтацією на тип житійного героя (дуже репрезентативним з цього погляду є розгляд агіографічних мотивів у романі Ф.М. Достоевського “Брати Карамазови”, здійснений В.Є. Ветловською [15]).

Розвиток сучасного порівняльного літературознавства стимулює розгляд агіографічних оповідей як джерел *літературних сюжетів*. Саме цей підхід забезпечує присутність у “Словнику-показчику сюжетів і мотивів російської літератури” [16] таких статей, як “*міра праведності*” (“чернець/священик” запитує Бога, чи є хтось більш праведний за нього – одержує відповідь про істинного праведника (царя / старійшину над повіями / простих мирян)” [16, с. 53] або “*ув'язнений біс*” (“закритий у посудині / мішку хрестом / захрещений – заради звільнення виконує складні завдання”) [16, с. 94].

Зупинимось на особливостях поетики житія, що виявляються на сюжетному рівні, залишаючи за межами розгляду такі аспекти жанрового канону, як тип оповідача або стильові ознаки житій. Як уже було зазначено, жанр демонструє надзвичайно тісний зв'язок образу героя та комплексу мотивів, що впливає з концепції житія як життєпису святого. Наведемо з цього приводу зауваження В.О. Ключевського: “Житіє повинно було одержати дуже спеціальне літературне значення: не усіяка біографія заслуговувала назви житія і не усіяка особа [...] могла стати гідним предметом житія. Житіє було нерозривним з уявленням про святе життя, і тільки воно мало право на таке зображення” [2, с. 366]. З іншого боку, сам статус святого мотивував характерну для жанру поетику Іосі сомпінес, окремі моменти якої були “лише розвитком заголовку біографії, бо без цих рис описуване життя не могло б стати предметом житія” [2, с. 429]. Що стосується вибору біографічного змісту, то з цього погляду житіє є “тільки ряд окремих епізодів, що зображують урочисті хвилини у житті святого” [2, с. 430].

Виділяється кількох груп житій (у зв'язку з чим говорять про окремі жанри або різновиди агіографії), передусім йдеться про розмежування житія-біографії (ще – “житіє-біос” [див. 17, стб. 268]) та житія-страждання, також виокремлюється патерикова новела та група “житій-романів”. На позначення першого типу житій на вітчизняному ґрунті, у “Четьїх-мінеях”, вживали назву “житіє”, другого – “страждання” (з можливим визначенням “житіє і страждання”). У літературознавчих дослідженнях, присвячених розгляду останнього типу творів (особливо ж на матеріалі зарубіжної літератури), значно частіше оперують терміном “мартюрія” [10] або “мартирологія” [12] (від грец. “свідок”), відповідне визначення можна

знайти й у російських довідкових виданнях (стаття “Мартирій” у “Літературній енциклопедії термінів і понять” [18, стб. 508-509]).

Що стосується особливостей сюжетобудови агіографічних творів, то у спеціальних дослідженнях знаходимо неодноразові вказівки на *типові сюжетні схеми життя*. Наведемо визначення авторитетної дослідниці життійної літератури В.П. Адріанової-Перетц, яка таким чином окреслює усталені сюжетні схеми агіографії (констатуючи, що повторюваність схеми виросла на ґрунті подібності життєвих ситуацій, а потім ці схеми почали використовуватись як обов’язкові): “Для життя-страждання ця схема складалася звичайно з наступних епізодів: вимога принести жертву язичницьким богам, яку відмовляється виконати християнин чи ціла група віруючих; “преніє про віру” між язичником, представником влади, і християнином, причому цей діалог іноді розростається широко, наповнюється богословськими міркуваннями і звинуваченнями його у “волшебстві та чародійстві”, якщо мученик під час спору чи у ході страждань здійснює чудеса; гіперболізований, іноді до повної неправдоподібності, опис страждань, причому той, кого мучать, залишається неушкодженим; чудесне зцілення мученика, якщо його розтерзаного кидають до в’язниці і, нарешті, кара “усіченням глави” і посмертні чудеса. У життій-біографії теж встановився обов’язковий план оповіді: походження святого від благочестивих батьків (іноді це вимолена єдина дитина), здатність до вчення, ранні подвиги благочестя і т. п.” [14, с. 67-68].

Спеціально на сюжетобудові життя-страждання, у зв’язку з проблемою становлення мартирології, зупиняється А. Рофе у праці “Оповіді про пророків. Літературні жанри та історія” (1997): “Мартирологія передбачає існування двох протилежних таборів: віруючих, здебільшого малочисельних і слабких, і невірних, більш чисельних і сильних. У ході боротьби невірні беруть гору над вірними і силою намагаються примусити їх прийняти власні погляди чи [...] змусити їх виявити хоча б зовнішню покірність. Віруючі чинять опір до останнього, наполегливо проголошуючи свою віру і жорстоко висміюючи гнобителів. Тут дія досягає вищого пункту: віруючих ведуть на тортури чи на вірну смерть – якщо тільки в останню мить їх не рятує чудесне втручання Бога. Відданість віруючих незмінно справляє сильне вра-

ження на ворога і змушує визнати силу Бога, чії вірні готові заради нього померти. Часто враження, що справляється подібною самопожертвою, призводить невірних до навернення чи хоча б до зміни думок: вони самі чи їх діти стають переконаними прихильниками віри, яку раніше переслідували” [12; 206]. Автор узагальнює: “Мартирологія як жанр включає шість структурних елементів: конфлікт, боротьбу, сповідання віри, провокацію, тортури, навернення” [12, с. 206].

Таким чином, у перспективі засвоєння агіографічних сюжетів житіє може розглядатися у кількох аспектах.

По-перше, як джерело сюжетів-імен*, що концентруються навколо імені святого (одна з таких найпопулярніших постатей в європейських літературах – Олексій, чоловік Божий). Ступінь засвоєння агіографічного сюжету може коливатися від настанови на докладний виклад історії святого (того ж святого Олексія – у поемах, драматичних творах) і до присутності житійної історії в тексті художнього твору на рівні алюзій, ремінісценцій (показовий приклад – звернення до житія св. Олексія у “Братах Карамазових” [15]).

По-друге, як джерело сюжетних схем, що визначаються поетикою окремих жанрових різновидів агіографії (мартурія, житіє-біос та ін.), безвідносно до імен персонажів житій. На нашу думку, є підстави говорити про формування на їх основі сюжетів-предикатів, що у художній літературі визначають напрямки розробки цілого ряду образів (мучеників, сповідників, праведників тощо). На одному полюсі такої розробки можна розташувати історичні твори з часів раннього християнства, на протилежному – оповіді про сучасних мучеників і праведників. З іншого боку, твори можуть різнитися ступенем засвоєння сюжетної схеми житія: від присутності в сюжеті твору більшості її складових мотивів – і до відтворення одного чи двох із них.

* Послугуємося типологією Ю. Шатіна, який розрізняє два способи сюжетотворення. Перший спосіб утворення (архаїчний) передбачає відштовхування від імен головних персонажів, так що саме ім’я викликає певний ряд асоціацій з певними діями, що складаються у завершену схему. Другий – на основі предикату (більшою мірою характерний для Нового часу), де зчеплення фавул з іменами персонажів виявляється досить умовним [19, с. 59].

З наведеного вище бачимо, як у самому визначенні жанру життя закладено вимоги до сюжетного рівня творів. Але для прояснення важливих аспектів мотивної будови життій звернемося до такого чинника жанротворення, як картина світу. В історичній поетиці ХХ ст. існує міцна традиція виведення виведених сюжетних схем у творах тих чи інших традиційних жанрів, особливо давньої літератури, із вираженої в них загальної художньої картини світу (у працях В.Я. Проппа, О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтіна). Класичний зразок такого підходу подає робота М.М. Бахтіна “Форми часу і хронотопу в романі”, в якій усталені мотиви, що входять як складові елементи в сюжети не тільки романів різних епох і різних типів, але й літературних творів інших жанрів, розглядаються автором як “істотно хронотопічні” (у різних жанрах по-різному), у зв’язку з образом світу та людини в ньому [20].

Адже навіть виділена А.Рофе послідовність “конфлікт, боротьба, сповідання віри, провокація, тортури, навернення”, лягаючи в основу подієвого ряду художніх творів, може набувати відмінного значення у залежності від того, *за що* борються герої, *у що* вони вірять. І в залежності від того, наскільки картина світу, в якому розгортається боротьба, близька до передбаченої житієм, буде йти мова про характер засвоєння конкретним твором життійної традиції.

Семантика окремих мотивів, таким чином, може окреслюватись з урахуванням його місця у синтагматичному ланцюжку мотивів та з огляду на загальну картину світу, витворювану житієм. При цьому немає сенсу обмежуватись колом праць, присвячених дослідженню поетики життя, окремі моменти можуть бути прояснені завдяки зверненню до досліджень як поетики середньовічної літератури в цілому, так і окремих аспектів християнського світобачення, що визначали художню свідомість відповідної доби.

Зупинимось на ряді життійних мотивів, особливу увагу зосереджуючи на мартирологічних.

Мучеництво у мартирологічних оповідах постає як наслідування хресного шляху Спасителя, що й відкриває герою перспективу “нового народження” до вічного життя після мученицької смерті. Особливо відчутно характер мученицької жертви як наслідування жертві Христовій та відповідний зв’язок такої сме-

рті з особистим відродженням виявлено у “Мучеництві святої Євгенії”. Так, звертаючись до героїні, Спаситель повідомляє: “Я, Євгеніє, той, хто прийняв за тебе хрест і смерть, за кого й ти забажала витерпіти ці муки. День, що поведе тебе до вічного життя, буде днем, коли Я з’явився до людей” [21, с. 241]. Самими персонажами мартурій їхня очікувана смерть може вписуватись у жертвний ряд біблійної традиції, наприклад, у “Мучеництві святого Євстафія та кровних його”: “Не зневаж жертву нашу, але нехай перед лицем Твоїм буде вона як дари Авеля, як жертва Авраама, як кров першомученика...” [21, с. 123]. (Про уподібнення загибелі страстотерпців сторозавітному жертвоприношенню в агіографії Київської Русі див. у В.С. Горського [11, с. 120]). За обставин, коли жертві “вода не страшна”, “вогонь, ніби зрадивши своїй природі, зберігає тіло її неушкодженим”, як у “Мучеництві святої Євгенії” [21, с. 241], леви схиляють голови перед сім’єю святого Євстафія [21, с. 223], виявляє свій ритуальний аспект загибель героя від меча. Тож специфічна для агіографічних “страждань” ретардація дії, що виражається у ряді невдалих спроб жорстокого судді вбити незмінно несхитного мученика, поза декларованим у самому тексті дидактичним аспектом, дає підстави вбачати у відсіканні голови жертви мечем ката актуалізацію відзначеного К.Г.Юнгом архаїчного уявлення про меч як “власне знаряддя жертвоприношення” [22, с.40], що “occidit et vivifacat” [22, с. 37]. А відзначена форма реалізації архетипного розчленовування жертви з тим більшою вірогідністю перетворює “оповіді про стійкість мучеників, що являють собою каталог найбільш немислимих тортур” [10, с. 256], на зображення життєдайних страждань – ініціаційних випробувань*.

При цьому в мартуріях неодноразово підкреслюється, що передбачення посмертної слави жертви зупиняє сльози матері мученика або одразу після загибелі його, або ще до неї, так що жінка умовляє дітей, сестер мужньо зустріти смерть. Наприклад,

* Як відзначав свого часу К.Г.Юнг, “спочатку розчленовування цілком недвозначно слугувало меті перетворення ініційованого на нову, більш “ефективну” людину”, тож “тортури і покарання у подібних ритуалах вбачає дистанційована та рефлектуюча свідомість, якій незрозумілий зміст розчленовування” [22, с. 74].

у редакції Дмитрія Ростовського життя святих Віри, Надії, Любові та матері їх Софії стосовно почуттів останньої безпосередньо перед смертю Віри відзначається: “Мати аніскільки не уболівала за донькою своєю, бо любов до Бога перемогла в ній сердечну печаль та материнські жалоці до дітей” [23, с. 332]. Відповідно і сама жертва йде на смерть з радістю, яку не затьмають думки про страждання рідних після її загибелі.

Одна з прикмет жанру життя – зображення чуда. Розгляду чуда як культурного концепту і як компоненту поетики спеціально присвячено науковий збірник “Концепт чуда в славянської и єврейської культурної традиції” (М., 2001). Не будемо спеціально зупинятись на питанні про композиційні моделі агіографічного “чудесного” нарративу [див. про це: 24], натомість зосередимось на смисловому навантаженні цього мотиву в рамках християнського світогляду – і картини світу, вираженої в житіях. Як зазначає С.С. Аверинцев, загальний смисл ідеї чуда залежить від двох передумов: 1) свідомої чи несвідомої впевненості у тому, що конкретне “Я” щодо загального не є лише частиною щодо цілого; 2) “*віри* у символічне значення чуда”. Таким чином, конкретне чудо повинно сприйматись “не тільки як милість, приділена небагатьом, а й знак, поданий усім” [25, с. 239]. Чудо відповідає призначенню життя – здійснювати функцію посередництва між світом реальним, недосконалим і кінечним і світом ідеальним, істинним і нетлінним. Зокрема, з реакцією на чудо співвідноситься враження читача, а саме замилювання, що дозволяє йому доторкнутись до образу святості, який втілює життя ідеальне, подвижницьке, уподібнене до Христа [26, с. 164].

Про значення чуда у структурі життя зайвий раз свідчить дуже красномовний історико-літературний факт: першими драмами за мотивами житій святих, що емансипувалися від літургії, були саме драми-міраклі, де з житій святих беруться тільки епізоди чудес, створених для порятунку християн, що потрапили в біду [див. про це: 27].

У мартурії її герой, мученик, стоїть між земним володарем та небесним Отцем, і злочинна активність першого урівноважується у творі втручанням у хід подій небесних сил, які активно підтримують християнина у його протистоянні володарю-язичнику. Спочатку це чудесна допомога ув’язненому (зіллення)

або надіслана йому чудесна звістка (*поява янгола, чудесні сни, видіння*). Потім – уже відзначена нами чудесна невразливість мученика. І з цього погляду мартурії як “каталоги найбільш немислимих тортур” (В.Полякова) [10, с.256] – це одночасно й “каталоги” найрізноманітніших чудес, адже численні спроби убити мученика прирікаються на поразку через втручання Неба. В епізодах тортур також можлива *поява янгола*, що убиває мучителя або знищує знаряддя тортур.

Ще один можливе чудо – осоромлення язичників християнином в епізоді його публічного “торжества”, де чудесне виявляється у наданні мученику сили, наприклад, щоб “сокрушити” усіх ідолів у язичницькому храмі, або навіть воскресити померлого.

Чудеса мартурій – яскраві ілюстрації спрямованості чуда “на усіх”. Передусім це стосується епізодів публічного торжества християнства. Але так само й метою чудесної навразливості героя не його порятунок від смерті, оскільки результатом її стає навернення свідків тортур, а то й самих мучителів. Вельми показова з цього боку наступна послідовність епізодів: янгол знищує знаряддя тортур або вбиває мучителя – в другому випадку можлива додаткова ланка: мученик воскрешає померлого, і він сам стає християнином (як у житії святої Євдокії) – присутні під враженням чуда стають християнами. Чудеса “для святого” – це передусім видіння, поява янгола зі звісткою для ув’язненого. Але навіть про них не можна говорити як про такі, що позбавлені значення для усіх – вони мають його для християн – реципієнтів життя, що теж опиняються у ролі “свідків” чуда.

Навернення язичника на християнство. У мартурії, як уже було відзначено, воно є миттєвим, це навернення свідків чуда. У житії-біосі мотив навернення може вписуватись у ланцюг, заданий парадигмою “гріховне життя – криза – спокута – святість”. Останнє спостерігається у житійних зразках авантюрно-побутового типу, за М.М. Бахтінім [20, с. 57], здебільшого у житіях праведників, хоч подекуди зустрічається у житіях мучеників – як передісторія страждання.

Мучеництву (на тортурах) передувало **випробування**, що включало “преніє про віру”, а також серію спокус та загроз, які були покликані відвернути героя від християнства і які християнин одразу відкидав. Однією з таких спокус могла бути пропо-

зиція шлюбу зі знатним язичником (житія Віри, Надії, Любові, Параскеви та ін.). Таким чином, сама можливість шлюбу тут виступає як спокуса земними благами і має на меті схилити героїню до зречення християнства. У зв'язку з ним у промовах святих, що демонструють переваги вічних небесних благ над минушими земними, тією чи іншою мірою може відбиватися топос **“небесного нареченого”**. Він стверджується у культурі християнської Європи на основі євангельської образності (дуже плідною у цьому плані була притча про дів розумних та нерозумних, що чекали проходу жениха), яскраво маніфестується епізодом із житій святих (особливо – мучениці Катерини), а надалі знаходить вираження у широкому колі явищ, аж до характеру містичних переживань окремих католицьких жінок-святих.

З яскравими апологіями небесного шлюбу зустрічаємося у житіях праведниць, що зберігали цнотливість навіть за умови шлюбу з чоловіком-християнином. Один з ранніх зразків такої апології, що будується як протиставлення небесних радощів земним, зустрічаємо в *“Історії франків”* Григорія Турського (VI ст. н.е.), в оповіді про християнський шлюб клермонського сенатора Іньоріуса з дівчицею знатного роду, єдиних дітей у своїх батьків (дія відбувається у кінці IV ст.). Залишившись наодинці з чоловіком, дівця гірко оплакує перспективу позбутися дівочості, і плач цей надзвичайно показовий у плані протиставлення земного щастя та небесного блаженства: *“...Ось тепер покинув мене Христос, який обіцяв мені у посаг рай. Я ж віддана за жінку смертній людині [...]. Я повинна була удостоїтись долі небесної, а нині спускаюся до безодні. [...] Я зневажаю твої розлогі землі, бо прагну до радощів земного життя. Лякають мене будинки твої, коли я дивлюся на Господа, що сидить вище зірок”* [28, с. 22]. У відповідь на заперечення чоловіка про їхній обов'язок, як єдиних дітей своїх батьків, продовжити рід, щоб не став спадкоємцем чужинець, дівця відповідає: *“Цей світ нічого не значить, нічого не варті ні багатства, ні блиск віку сього, ні саме життя. Але маємо прагнути ми до того життя, що не припиняється зі смертю...”* [28, с. 22].

На противагу топосу небесного нареченого утверджується топос розпусного язичника. Якщо звернутися до подробиць агіографічних легенд, то в них зустрічаємо численні згадки у житіях

про випадки одержимості язичників “нечистим бажанням” оволодіти християнками (тільки завдяки допомозі Бога жертвами язичницької похоті не стають святі Фекла, Рипсімія, Юстина та ін.).

Як уже було відзначено, образ святості втілює життя ідеальне, подвижницьке, уподібнене до Христа. А моменти навернення та мучеництва самі по собі такі, що особливим чином позначають шлях людини як християнина, у контексті християнського світогляду. “Для релігійної душі смерть – завжди мучення: це не підпорядкування природному закону, а свідоме завершення життєвого досвіду, принесення себе у жертву Богу” [29, с. 41], – зазначає з приводу останнього мистецтвознавець Дж. Араган, аналізуючи композицію розписів італійських капелл 2 половини XVI – XVII століть, де сцени навернення та мучеництва зображувались як два основних моменти релігійного життя. Саме ці два мотиви – навернення та мучеництва – і виявились виявились перспективними для подальшого художнього втілення образів християн перших часів у літературі Нового часу.

У перспективі дослідження передбачається розгляд загальних особливостей функціонування агіографічних сюжетів у межах традиціоналістської та нетрадиціоналістської епох.

Цитована література

1. Аверинцев С.С. Греческая “литература” и ближневосточная “словесность” (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. – М., 1971.
2. Ключевскій В.О. Древнерусскія житія святихъ какъ исторической источникъ. – М., 1871.
3. Аверинцев С.С. Византийская риторика // Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб., 2004.
4. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Прокопович Ф. Філософські твори: У 3 т. – К., 1979. – Т. 1.
5. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
6. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.

7. Медведев В.П. Формальный метод в литературоведении. – М., 1993.
8. Федотов Г. Святые Древней Руси. – М., 1990.
9. Силантьев И.В. Мотив в системе категорий нарратива // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Литературное произведение: Сюжет и мотив. Вып. 3. – Новосибирск, 1999.
10. Полякова С.В. Византийские легенды как литературное явление // Византийские легенды. – М., 1994.
11. Горський В.С. Святі Київської Русі. – К., 1994.
12. Рофэ А. Повествования о пророках. Литературные жанры и история. – М. – Иерусалим, 1997.
13. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. – М., 1958.
14. Истоки русской беллетристики / В.П.Адрианова-Перетц, Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев, С.Я. Лурье и др. / Под ред. С.Я. Лурье. – Л., 1970.
15. Ветловская В.Е. Поэтика романа “Братья Карамазовы”. – Л., 1977.
16. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. – Новосибирск, 2003. – Вып. 1.
17. Гладкова О.В. Житие // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М., 2003. 🐼
18. Гладкова О.В. Мартирий // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М., 2003.
19. Шатин Ю.В. муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998.
20. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. – М., 2000.
21. Мученичество святой Евгении; Мученичество святого Евстафия и кровных его // Византийские легенды. – М., 1994.
22. Юнг К.Г. Символ превращения в мессе // Юнг К.Г. Ответ Иову. – М., 1998.
23. Жития святых, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. – М., 1991. – Кн. 2.

24. Бондарь К. Поэтика житийных описаний “чуда” (по данным восточнославянских сренековых текстов) // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции. Сб. статей. – М., 2001.
25. Аверинцев С. Чудо // Аверинцев С. Софія – Логос. Словник. – К., 2004.
26. Берман Б.И. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья. – М., 1982.
27. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление. – М., 1989.
28. Григорий Турский. История франков. – М., 1987.
29. Арган Дж.К. История итальянского искусства: В 2 т. – Т. 2. – М., 1990.

Аннотация

В статье рассматриваются особенности сюжетостроения агиографических произведений как источников литературных сюжетов. Особое внимание уделяется типичным сюжетным схемам, а также отдельным мотивам жития-мартюри.

Annotation

In article features of construction of hagiographical plots as sources of literary plots are considered. The special attention is given typical martirological subject circuits, and also separate motives of martirology.

*Стаття надійшла до редакції 24.10.2005
Статья поступила в редакцию 24.10.2005*

ЖАНР ПАЛОМНИЧЕСТВА: К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ

Для литературы путешествий характерно разнообразие жанров. К ней относят путевые дневники (журналы), содержащие необработанные записи, а также мемуары, созданные по окончании путешествия. Путевые жанры представлены историко-географическими сочинениями, отчетами дипломатов, купцов и землепроходцев. К ним принадлежат писательские путевые очерки и повествования о вымышленных странствиях. Особое место занимают описания хождений паломников в святые места. Существует проблема терминологической определенности в отношении этого жанра. Различная авторская акцентировка разнообразит терминологию. Мы попытаемся определить историю понятия паломничества, найти ему место среди других жанров. Для этого нам представляется необходимым сделать обзор авторских определений жанра.

Древнерусские авторы называли описания паломничества хождениями (хожениями). Первым памятником жанра и образцом для создателей последующих паломничеств было «Житие и хождение Даниила, Русской земли игумена» (XII век). До XV века хождения были представлены исключительно сочинениями паломников. По сообщению Н.И.Прокофьева, мирские хождения появились в XV веке [1, с. 5]. В отличие от паломнических хождений, они рассказывали о поездках, предпринятых с торговыми или дипломатическими целями. Примером подобного путешествия служит «Хожение за три моря» тверского купца Афанасия Никитина. Как отметил В.М. Гуминский, в этой книге описывается не паломнический, а экзотический маршрут [2, с. 15-17]. Вместе с тем, исследователи считают жанр «Хожения за три моря» близким к паломническим хождениям, так как автор и повествователь древнерусского путешествия – носитель православного сознания [3, с. 68].

По наблюдениям М.Н. Сперанского, Д.С. Лихачева и Р.П. Дмитриева, составители древнерусских сборников объединяли хождения или переписывали их одно вслед за другим

[4, с. 258]. О.А. Белоброва из этого заключает: “<...> Уже средневековыми книжниками хождения воспринимались и ощущались как определенная жанровая категория” [4, с. 258]. М.А. Веневитинов, Хр.М. Лопарев и другие дореволюционные литературоведы внесли свой вклад в изучение жанра хождений [2, с. 4]. Эту тему продолжили советские медиевисты, ее развивают некоторые современные литературоведы.

Паломничество как жанровое понятие появилось в русском литературоведении в XIX веке. Пример находим в статье А.Н. Пыпина “Паломничества и путешествия в старой письменности” [5, с.745]. Во второй половине XX века О.А. Белоброва, а вслед за ней и В.М. Гуминский употребляют слова “хождение” и “паломничество” как синонимы [4], [3]. Анализ современных статей о жанре благочестивых путешествий свидетельствует о широком употреблении определения “паломничество”. Например, Б.Успенский в статье “О символике путешествий на Руси” [6] и М. Талалай в очерке “Русское православное паломничество в Италию” [7] пишут о жанре паломничества.

Осмысление современных тенденций в выборе того или иного жанрового определения требует уяснения сходства и различия между словами “хождение” и “паломничество”. Древнерусское слово “хождение” (“хождение”) перекликается с арабским названием мусульманского паломничества в Мекку – “хаджж”. Здесь общность проявляется не только в фонетике, но и в значениях: хаджж переводится как “идти вперед” [8, с.43], хождение в древнерусском языке значило “движение, походка” [9, с. 1382-1383], а хождение – “путешествие, путь, гуляние, поведение, держание себя” [9, с. 1383]. Таким образом, наблюдаются фонетические и семантические совпадения в наименованиях сходных обрядов в двух разных традиционалистских культурах средневековья, одна из которых развилась на Ближнем Востоке, а другая - на востоке Европы. В этих названиях акцент ставится на движении паломника в пространстве и времени к месту поклонения. Возможно, это объясняется средневековыми географическими представлениями. По мнению Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского и В.М. Гуминского, эти представления существовали неотделимо от этических, морально-религиозных норм. География была аксиологична, поскольку зиждилась на основе “космогонического дуа-

лизма”, дихотомии рая и ада. Земли делились на праведные и грешные; движение к святости подразумевало оставление дома и отправление в путь, перемещение в пространстве. Любое путешествие становилось культурно значимым только тогда, когда его целью было приобщение к святости, когда оно являлось паломничеством ко святым местам [3, с. 16].

Слово “паломничество” происходит от латинского palma – пальма. Это связано с тем, что странствующий богомолец приносил из Палестины пальмовую ветвь – “знак мира и свидетельство своего хождения”, важную составляющую пасхальной обрядовости. Поскольку слово “паломничество” имеет западные корни, то оно созвучно, например, английскому слову palmar, имеющему аналогичную этимологию и значение. Именуя жанр русской литературы паломничеством, исследователи как бы помещают этот вид произведений в контекст европейской и литературной традиции. Как нам представляется, в этом варианте наименования жанра определена временная отнесенность паломничества – оно совершается перед праздником Пасхи, до “седьмицы вай” (“недели пальм”) в воскресенье которой празднуется Вход Господень в Иерусалим. По мысли И.А. Есаулова, смысл христианского паломничества соотносится со значением пасхальных событий – крестной смертью Спасителя и Его воскресения. Ученый считает, что пасхальность отражается и в самом жанре паломничества, в переживаниях повествователя-паломника, геренесшего личный эсхатологический опыт очищения и обновления [10, с. 238].

Итак, слова “хождение” и “паломничество” характеризуются такими оттенками значениями, как “путешествие к “святым местам” и “возвращение из “святых мест” с пальмовой ветвью”. Если в первом наименовании обозначен процесс, то во втором – его результат. В слове “хождение” зафиксирован вектор движения от дома в Святую землю, в то время как наименование “паломничество” содержит указание на дважды преодоленный путь – к Святой земле и обратно на родину.

Предметом нашего исследования является жанр, в произведениях которого описываются путешествия паломников. В соответствии с большим академическим словарем современного русского литературного языка, описание путешествия паломника к

святым местам для поклонения называется паломничеством [11, с. 69-70]. Поскольку наше исследование ограничивается традициями жанра в рамках одной национальной литературы, то мы уточним формулу. Жанр паломничества в русской литературе объединяет произведения, описывающие путешествия православного паломника или паломников к христианским святыням для поклонения. Вариантами жанрового обозначения “паломничество” являются такие определения, как “паломническая литература”, “паломнические сочинения” [Цит. по 12, с. 21], “паломнические хождения” [5, с. 745], “описания путешествий к Святым местам” [13, с. 144-145], “описания странствований к Святым местам” [13, с. с.623], “паломнический жанр” [14, с. 81] и другие.

В литературоведческих работах о жанре паломничества встречаются формальные или терминологические различия при совпадении содержания. Примером могут служить примененные к описаниям паломничеств обозначения “путевые заметки” [15] или “очерки” [16, с. 22].

В других случаях находим содержательные различия в авторских вариациях и определениях при совпадении наименований. Так, составители украинского “Литературоведческого словаря” относят “Хождение за три моря” Афанасия Никитина к паломнической литературе [17, с. 530-531].

Иногда произведение представляет собой не паломничество, а роман, однако автор обратился к метафоре в названии. Если в заголовке произведения названо путешествие с сакральной целью, это соответственно настраивает читателя, вызывая определенные “жанровые ожидания”. Таково байроновское “Паломничество Чайльд-Гарольда”, а также “Паломничество в страну Востока” Г. Гессе и другие подобные произведения. В этих случаях происходит “размывание” понятия паломничества, дополнение его значением “духовные поиски”.

Наконец, существуют авторские характеристики, отмечающие дух паломничества в произведении, таковым на первый взгляд не являющемся. Как пример можно рассмотреть “Богомолье” И.С. Шмелева. В первых главах проявляется сказочный элемент, а объем книги и масштаб охвата русской жизни конца XIX века наводят исследователей на мысль о ее принадлежности к жанру мемуарно-автобиографической повести или романа. Но

содержание, пространственно-временная и сюжетно-композиционная организация произведения дают исследователям основание считать его хождением (хожением) [18, с. 20] или традиционным “хождением” странников-богомольцев [19, с. 290].

Таким образом, в истории понятия паломничества прослеживается период возникновения, становления и доминирования над другими вариантами авторских определений для благочестивых путешествий в литературе. Понятие паломничества как литературной формы зародилось в XIX веке, период его становления приходится на современный период в литературоведении. В новой мирской, секулярной литературе путешествий этот религиозный жанр занимает особое место как путешествие с сакральной целью и часто характеризуется с помощью более удобного и современного обозначения паломничества, которое соответственно настраивает читателя, вызывая определенные “жанровые ожидания”.

Цитированная литература

1. Прокофьев Н.И. Литература путешествий XVI-XVII веков // Записки русских путешественников XVI-XVII вв. – М., 1988.
2. Гуминский В.М. Жанр путешествия в русской литературе и творческие искания Н.В. Гоголя: Автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук – М, 1996.
3. Лурье Я.С. Русский “чужестранец” в Индии XV века // Хождение за три моря Афанасия Никитина. – Л., 1986.
4. Белоброва О.А. Черты жанра хождений в некоторых древнерусских памятниках XVII века // ТОДРЛ. – М. – Л., 1972. – Т. XXVII.
5. Пыпина А.Н. Паломничества и путешествия в старой письменности // Вестник Европы. – 1896. – № 8.
6. Успенский Б.О. символика путешествий на Руси // <http://www.mith.ru/cgi-in/yabb2/YaBB.pl?board=human;action=display;num=1132588206>.
7. Талалай М. Русское православное паломничество в Италию // <http://zarubezhje.narod.ru/italy/pellegrinaggio>.
8. Хадж // Наука и религия. – 1990. – № 6.

9. Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. – М., 1989. – Т.3. – Ч.2.
10. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. – М., 2004.
11. Словарь современного русского литературного языка. – М. – Л., 1959 – Т. 9.
12. Данилов В.В. О жанровых особенностях древнерусских “хождений” // ТОДРЛ. – М. – Л., 1962. – Т. XVIII.
13. Полевой П.Н. История русской словесности с древнейших временъ до нашихъ дней: В трех томахъ. – С.-Петербургъ, 1900. – Т. 1.
14. Українська література у портретах і довідках: Давня література – література ХІХ ст. – К., 2000.
15. Святые места вблизи и издали: Путевые заметки русских писателей I половины ХІХ века. – М., 1995.
16. Прокофьев Н.И. Язык и жанр: Об особенностях языка древнерусских хождений // Русская речь. – 1971. – № 2.
17. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
18. Дудина Л.Н. Образ красоты в повести И.С.Шмелева “Богомолье” // Русская речь. – 1991. – № 4.
19. Сорокина О. Москвиана: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. – М., 1994.

Аннотация

Стаття є спробою визначити історію жанрового поняття паломництво та знайти йому місце серед путьових жанрів.

Annotation

The given article is an attempt to determine the history of the genre concept of pilgrimage and to find out its place among “traveling” genres.

Стаття надійшла до редакції 28.11.2005
Статья поступила в редакцию 28.11.2005

СОБЫТИЕ В ЛИРИЧЕСКОМ МИРЕ

Лирический мир (художественный мир лирического произведения), с одной стороны, являясь художественным миром, как таковой типологически близок художественному миру эпических и драматических произведений. С другой стороны – как носитель родовых черт лирики – лирический мир обладает рядом своеобразных параметров, резко отличающих его от художественного мира эпики и драмы. На наш взгляд, своеобразие это определяется, прежде всего, наличием у лирического субъекта мирообразующих функций, проявляющихся в развертывании его ценностной позиции через образ мира, что позволяет характеризовать лирический мир как прежде всего ценностную, а не предметную среду.

Одной из значимых характеристик лирического мира является его динамизм. По ходу развертывания стихотворения меняется состояние сознания лирического субъекта, его позиция и, соответственно, состояние лирического мира как воплощения ценностной активности субъекта. О значимости динамического аспекта лирического мира писала Л.Я. Гинзбург: “Стихотворение протекает во времени. Его значения наращиваются, семантика раскрывается постепенно. И дело здесь не в первом чтении (настоящие стихи вообще не предназначены для однократного чтения). Полный контекст, завершенная структура стихотворения не снимает постепенность движения: она его останавливает, сохраняет в себе этап за этапом. И каждый этап переосмысляет все предыдущее. Контекст стихотворения – суммированное движение, изменчивость, сведенная воедино” [1, с. 13]. Поэтому, заметим от себя, с точки зрения синхронии мир стихотворения может представлять противоречивым, необходимость диахронического подхода заложена в самой структуре поэтического мирообразования.

Что же является источником динамики лирического мира? В эпическом мире такой источник – событие. Одно из самых кратких и при этом предельно емких определений художественного события дал Ю.М. Лотман: “Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля” [2, с. 282]. В эпическом произведении событие происходит на уровне фабулы, оно же включено в структуру сюжета, и оно же проявляется как изменение в тексте (под фабулой мы понимаем “совокупность событий в их взаимной внутренней связи” [3, с. 179], а под сюжетом – “художественно построенное распределение событий в произведении” [3, с. 180].

Что касается лирики, ходячей истиной стали утверждения о ее бессобытийности (соответственно бесфабульности и бессюжетности). Тем не менее, мы рискуем утверждать, что, несмотря на отсутствие эпических фабулы и сюжета, в лирическом мире происходит событие. Именно событие является источником динамики лирического мира. Это – событие становления сознания лирического субъекта, обретения субъектом нового содержания сознания. При этом в лирическом произведении может присутствовать фабульность как факультативный уровень события (отметим, что термин фабульность мы вводим, поскольку говорить о полноценной фабуле в лирике все-таки нельзя). Под фабульностью лирического произведения мы будем понимать разворачивание действий, поступков, событий, изображенных в произведении (их мы здесь называем фабульными событиями).

Итак, событие становления лирического сознания неизменно присутствует в лирике. А фабульное событие, если оно есть в произведении, является своеобразным “событием второй степени”, формой события сознания. В произведениях так называемой чистой лирики событие становления лирического сознания воплощено непосредственно, без обращения к фабульному событию. Здесь нет “персонажа”, который бы “перемещался через границу семантического поля” в эпическом понимании. Но изменение содержания сознания лирического субъекта, корре-

лирующее с изменениями в лирическом мире, как нам представляется, соответствует эпическому “перемещению”.

В произведениях же, обладающих фабульностью, как уже было сказано, фабульное событие становится “событием второй степени” по отношению к событию становления сознания. Рассмотрим с точки зрения соотношения событий “первой” и “второй степени” стихотворение Б.Л. Пастернака “Потели стекла двери на балкон...”. Отметим, что в данном случае в целях краткости мы пренебрегаем многими аспектами художественного смысла стихотворения, не рассматривая их как объект анализа.

Потели стекла двери на балкон.
Их заслонял заметно зимний фикус.
Сиял графин. С недопитым глотком
Вставали вы, веселая навывказ, –

Смеркалась даль, – спокойная на вид, –
И дуло в щели, – праведница ликом, –
И день сгорал, давно остановив
Часы и кровь, в мучительно великом

Просторе долго, без конца горев
На остриях скворешниц и дерев,
В осколках тонких ледяных пластинок,
По пустырям и на ковре в гостиной.

Предметно-описательный уровень, уровень, на котором происходит фабульное событие, в стихотворении достаточно представителен. Событие совершается как разворачивающееся взаимодействие двух пространств: пространства дома (“гостиной”) и внешнего мира (“простора”). В первой строфе действие сосредоточено в пространстве дома, внешнее пространство намечено лишь как обрамляющее. Во второй строфе внешнее пространство все более властно вторгается в пространство дома, а в третьей эти пространства уже сопологаются, а не разводятся.

Два топоса противопоставлены как холодное – теплому (“потели стекла двери на балкон”), темное – светлому (“сиял графин” – “смеркалась даль”), локальное и заполненное предметами – безграничному и пустому (пространство дома ограничивается явно одной комнатой, внешнее пространство – это “даль”, “простор”, “пустыри”). В конце концов, это, с одной стороны, пространство обжитое, культурное, с другой – природное. Граница между двумя пространствами в первой строфе подчеркнута выражена. Причем эта граница достигается как результат “усилий” пространства дома: стекла “потели”, чтобы внешний мир не проникал во внутренний, дополнительную “непрозрачность” этой границы создает заслоняющий ее “фикус”. Образ окна, двери (а поскольку дверь балконная, то здесь это окно и дверь одновременно) имеет устойчивое символическое значение места встречи и общения пространства мира и пространства дома. Этот “легальный”, прямой путь проникновения внешнего мира в дом оказывается закрытым. И внешний мир проникает “нелегально”, скрыто: “дуло в щели”.

Соотношение двух типов пространства обнаруживает соответствие соотношению внутреннего и внешнего обликов героини стихотворения (только “внутреннее” в данном случае соответствует пространству “дали”, а “внешнее” – пространству “гостиной”). Возникающий в первой строфе образ героини не просто вписан в пространство дома, но своим обликом уподобляется одному из предметов интерьера – как это ни странно, графину. Соответствие этих объектов выражено и на предметно-изобразительном уровне, и на уровне ритмико-синтаксической организации текста. Героиня, “веселая навывказ”, скрывающая за ложным внешним выражением истинное свое душевное состояние, оказывается сходной с предметом пространства дома (“сияющим графином”) именно этим внешним неистинным выражением.

Если в первой строфе обманчивый внешний облик героини находит символическое соответствие в образе интерьера, то во второй строфе – от противного – пространство “дали” становится соответствующим выражением истинного содержания

внутреннего мира женщины. Содержание внутренней жизни героини сливается с картиной процессов, происходящих в холодном внешнем мире. Пространство мира овладевает пространством дома и внутренним пространством героини: перечислительное нанизывание образов этого мира в первых трех стихах (“смеркалась даль”, “и дуло в щели”, “и день сгорал”) приводит к утверждению власти его как над окультуренным пространством гостиной (“часы”), так и над человеком (“кровь”).

В третьей строфе пространства мира и дома как бы проникаются друг другом, соплагаются на равных. Образ дня, горящего “на остриях скворешниц и дерев”, напоминает о горящих свечах, принадлежащих, конечно, кругу образов, связанных с пространством дома. Кроме того, самый образ “скворешницы” соединяет в себе смысловые моменты “природы” и “дома”. Строка “В осколках тонких ледяных пластинок” вызывает представление не только о льде как образе из мира природы, но и, через напоминание о первом стихе стихотворения, об осколках разбитого стекла, бывшего преградой между пространствами дома и мира, а теперь символически разрушенного. В последнем же стихе уже соплагаются “пустыри” и “ковёр в гостиной”. Причем самое наименование пространства мира здесь уже проникнуто присутствием человеческого начала: это уже не “даль”, “простор”, а “пустыри”. “Мучительно великий” простор становится здесь дробным, сопоставимым с масштабом гостиной.

Итак, перед нами протекает некое событие, связанное с взаимодействием двух топосов в лирическом мире стихотворения. Время этого события – время нарочито замедленное, даже останавливающееся (очень красноречив образ остановленных часов и крови), не чередующее действия в определенной последовательности, а как бы сочетающее их в одновременности. Своеобразие глагольных форм в этом стихотворении создает картину динамически развивающегося, событийного процесса, но процесс этот предстает как здесь и сейчас свершающийся переход, сохраняющий в состоянии пребывания и предыдущее, и последующее состояния. Здесь воплощается скорее даже не переход, а сама переходность. Стихотворение “Потели стекла двери на балкон...”

входит в цикл “Осень”. Из всего традиционного поэтического ореола образа осени в данном случае наиболее значимым оказывается именно восприятие осени как переходного времени года, ведущего от одного устойчивого состояния природы – лета – к другому – зиме. Эта семантика поддерживается и образом сумерек, переходного состояния между ночью и днем.

Фабульное событие, приблизительно описанное нами, является здесь “событием второй степени”, поскольку представляет собой форму воплощения события сознания. Лирический субъект проходит некий путь осознания, переживает событие обретения нового знания (содержания). Образы гостиной, пустырей, временные образы и т.д. суть формы воплощения этого пути, его транскрипция. “Перевести” событие на другой, понятийно-логический язык не представляется возможным. Понятно, однако, что обретенное новое содержание сознания имеет смысловое значение, а не сводится к результатам наблюдений за природой и интерьером. Изменение отношений “природного” и “культурного” топосов в мире стихотворения можно интерпретировать как прояснение для лирического субъекта соотношения “большого” бытия и его собственной жизни, как этап развития его отношений с героиней, как обретение некоего знания о природе времени. Все эти интерпретации имеют основания, и все они будут принципиально неточны, поскольку, как уже было сказано, событие, происходящее с лирическим субъектом, существует в форме “события второй степени”, и ни в какой более. Здесь имеет место не просто параллелизм состояний души и природы, а фабульное событие как форма воплощения и единственно возможного существования события сознания.

Говоря о событии как о фабульном, мы должны предположить существование события сюжетного (или, точнее, сюжетной версии события) и координацию между фабульностью и сюжетностью в лирике. И здесь обнаруживается вся неточность и грубость аналогии лирического события с эпическим. Говоря о “событии второй степени” как о фабульном, мы допускаем заведомую неточность. Наличие в произведении фабулы и сюжета (даже в редуцированном виде “фабульности” и “сюжетности”) предполагает существование “жизненной”

предполагает существование “жизненной” действительности персонажа, внутри которой происходит фабульное событие, и его “литературного” существования, в котором фабульные события получают сюжетное оформление. В лирическое же произведение событие входит не как реально-жизненное (соответственно, фабульное), получающее эстетическое (соответственно, сюжетное) оформление. Здесь нет неготовой жизненной действительности, эстетически оформленной и завершенной. “Событие второй степени”, которое мы неточно назвали фабульным, не является событием жизненной действительности персонажа. Оно сугубо “нереалистично”, символически-условно. Даже описывая это событие, мы описывали его как символическое, а не реалистическое. Перед нами событие, не имеющее “жизненной”, “необработанной” формы существования, какую имеет эпическое фабульное событие (здесь мы, конечно, намеренно заостряем эпическую “необработанность”).

Возможно, применительно к лирике вообще неактуально “двойное зрение” по отношению к событию, которое есть в эпосе?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратиться к проблеме соотношения носителей этого “двойного зрения”, то есть автора и героя. Проблематика фабулы и сюжета коренится именно здесь. Отношения автора и героя плодотворно исследуются на материале эпоса. Что же касается лирики, то применительно к ней эти категории сами по себе сохраняют некоторую приблизительность и неопределенность.

Проблема отношений автора и героя в лирике осознана наукой о литературе относительно недавно. В лирике герой не объективирован, как в эпосе, поэтому еще в 19 веке ученые были склонны отождествлять автора лирического стихотворения с лирическим субъектом. В начале двадцатого века в науке появляется понятие лирического “я”, которое разграничивает образ, создаваемый в произведении, и биографическую личность поэта. Но в этом понятии не осуществляется еще разграничения автора-творца и героя, что является гораздо более сложной проблемой. Ведь если в эпическом произведении герой объективирован, обладает пластической выраженностью, то лирика, как

пишет М.М.Бахтин, “исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире” [4, с. 230]. При этом игнорировать проблему отношений автора и героя в лирике нельзя, поскольку автор-творец, преставший быть для теоретиков биографической личностью, все равно остается некоей пограничной по отношению к эстетическому бытию реальностью, не сводимой к лирическому субъекту как эстетическому факту.

Отношения автора и героя – центральная тема большинства работ М.М. Бахтина. И хотя лирические произведения редко становились предметом специального анализа в трудах ученого, его мысли о лирике открыли перспективу новой теории лирического рода. Особенно важными открытия Бахтина оказываются для анализа отношений автора и героя в лирическом произведении. Автор и герой понимаются Бахтиным как обязательные элементы любого художественного произведения, они – условие эстетического освоения мира как такового: “без героя эстетического видения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного, и потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного видения” [4, с. 86]. В лирике герой, не отделяясь от автора как пластически оформленный, “пространственно отдельный” человек, тем не менее, отделяется от него как элемент эстетической реальности, по отношению к которой автор сохраняет позицию венаходимости. Это, как пишет М.М. Бахтин в работе “Автор и герой в эстетической деятельности”, своеобразная внутренняя венаходимость, предполагающая ценностную позицию автора по отношению к герою, а не его внешнюю “отдельность”, в результате чего “одинокий внешне герой оказывается внутренне ценностно не одиноким” [4, с. 230].

Однако каковы те параметры, по которым возможно разграничить позиции автора и героя в лирике? М.М. Бахтин пишет о функции автора как творца художественной формы, которая в лирике наиболее представительна: “В лирике автор наиболее формалистичен, то есть творчески растворяется во

внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем, или наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию” [4, с. 77]

Анализируя стихотворение А.С. Пушкина “Разлука”, М.М. Бахтин выделяет “реалистическую реакцию героя” и противопоставляет ее “формальной реакции автора”. Различие этих реакций можно, как нам представляется, отчетливо увидеть, обратившись к феномену семантически значимой стиховой паузы, которая стала предметом рассмотрения в статье И.В. Фоменко “Семантика “пустого места””. Анализируя стихотворение Ф.И. Тютчева “О чем ты воешь, ветр ночной?..”, исследователь отмечает странное нарушение логической последовательности в переходе от первой строфы ко второй. И.В. Фоменко приходит к выводу о наличии в нем семантически значимой межстрофной паузы, которая “заключает в себе то, что не может быть вербализовано: невыразимость муки, состояние, чувство, то есть сам лирический субстрат...” [5, с. 46].

Является ли межстрофная пауза в стихотворении Ф.И. Тютчева фактом сознания лирического субъекта? Очевидно, нет. Она является именно результатом “формальной”, в бахтинском понимании, реакции автора, его внеположной герою активности. В сознании лирического субъекта стихотворения Ф.И. Тютчева парадоксальным образом совмещаются противоположные по смыслу состояния. А авторская активность задает самую возможность мира, где осуществимо такое совмещение.

Итак, авторская интенция и интенция лирического субъекта различимы. Но формы их выражения часто весьма трудно уловимы, кроме того, возможны разные варианты отношений автора и героя. Во-первых, их отношения – исторически изменчивая величина, во-вторых, в лирике возможны самые разные формы представления субъекта.

Б.О. Корман предложил классификацию типов представления лирического субъекта, основанную на большей или меньшей их объектности [6]. Это собственно автор, автор-повество-

ватель, лирический герой и герой “ролевой” лирики. Разная степень объектности фактически становится разной степенью эпичности лирического субъекта. Для того же, чтобы избавиться от “комплекса неполноценности” по отношению к эпосу, нужно найти собственно родовые основания для утверждения лирической геройности.

В качестве таких родовых оснований С.Н. Бройтман выдвигает особый тип отношений между автором и героем, осуществляющийся в лирике. В произведениях лирического рода, с его точки зрения, дольше, чем в других, сохранился субъектный синкретизм автора и героя, благодаря чему отношения между автором и героем в лирике становятся не субъект-объектными, а субъект-субъектными. При этом граница между интенциями автора и героя в лирике – исторически изменчивая величина. В начальную эпоху истории лирики (она соответствует эпохе до-рефлексивного традиционализма в терминологии С.С. Аверинцева) в ней реализовывался субъектный синкретизм автора и героя. В эпоху рефлексивного традиционализма “синкретизм автора и героя принимает в лирике форму “нераздельности-неслиянности”” [7, с. 436]. В нетрадиционалистскую эпоху складывается новый тип отношений автора и героя: “наряду с прежними структурами синкретизма и нераздельности-неслиянности возникает *дополнительность* автора и героя”, которая есть “потенциально диалогическое сосуществование одновременно двух самостоятельных личностных позиций, сразу и предполагающих, и отрицающих друг друга” [7, с. 438].

Как видим, здесь предложена дифференциация автора и героя не по признаку большей или меньшей объектности героя, а по степени выраженности личностно-ценностных позиций, возможных для автора и героя. Но эта выраженность ни в коем случае не означает объективации героя, его “отдельности” от автора, подобно эпическому герою.

Исходя из принципиального различия интенций автора и лирического субъекта и одновременно из их принципиальной нераздельности, мы можем более точно охарактеризовать лирическое событие. Событие, происходящее на предметном уровне лириче-

ского мира (фабульное событие), если этот предметный уровень присутствует в произведении, действительно становится “событием второй степени”. А “событие первой степени”, то есть событие становления сознания, протекает одновременно в двух ценностных контекстах: в контексте лирического субъекта и в контексте автора-творца. “Водораздел” этих контекстов проходит по линии принадлежности-непринадлежности субъекта ценностной активности эстетической реальности. Аналогия с фабулой и сюжетом в эпосе здесь может быть лишь весьма грубой и неточной. Нельзя сказать по отношению к лирическому событию: вот здесь это событие таково, каким его видит и знает герой, а здесь – каким его могут увидеть автор и читатель. Позиции автора и героя в лирике нераздельны-неслиянны (или дополнительные), и присутствие автора чувствуется не в перестановке-переработке моментов фабулы, а в возможности внешнего, завершающего, или, по выражению М.М.Бахтина, “милующего” взгляда на событие сознания, каковой взгляд невозможен изнутри геройного контекста лирического субъекта. Именно такой взгляд делает событие становления лирического сознания моментом не психологической, а художественной действительности.

Нераздельность-неслиянность позиций автора и лирического субъекта отзывается и в целом в их мирообразующей деятельности. Если в эпосе герой *действует в мире*, а автор *творит мир*, то в лирике мирообразующая деятельность манифестирует сложное соотношение авторской и геройной интенций. Лирический субъект творит мир как излучение своей ценностной активности, в этом смысле он – носитель “реалистической реакции” в терминологии М.М.Бахтина. Автор-творец как носитель “формальной реакции” творит лирический мир как эстетическую форму, завершая лирического субъекта и его активность с позиции вненаходимости.

Цитированная литература

1. Гизбург Л.Я. О лирике. – М., 1997.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.

3. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1999.
4. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – М., 2003. – Т.1.
5. Фоменко И.В. Семантика “пустого места” //Анализ одного стихотворения. “О чем ты воешь, ветр ночной” Ф.И. Тютчева. – Тверь, 2001.
6. Корман Б.О. Лирика Н.А.Некрасова. – Воронеж, 1964.
7. Бройтман С.Н. Лирика в историческом освещении. // Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003.

Анотація

В статті розглядається категорія художньої події в ліричному творі. Пропонується диференціація різних рівнів ліричної події, а також висуваються критерії розмежування ціннісних кругозорів автора та ліричного суб'єкта.

Annotation

The paper is dedicated to the category of event in lyrical work. Differentiation of levels of lyrical event is offered. Criteria of division of author's and heroes mental outlooks are advance.

Стаття надійшла до редакції 26.10.2005
Статья поступила в редакцию 26.10.2005

ЕМІЛЬ ШТАЙГЕР ЯК ТЕОРЕТИК ІМАНЕНТНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Наша розвідка є своєрідним реконесансом до більшого і глибшого дослідження ролі філологічних праць та ідей Еміля Штайгера (1908-1987) для розвитку європейського літературознавства ХХ століття. У даній статті ми розглянемо тільки деякі теоретичні засади пропонованої Е.Штайгером іманентної інтерпретації літературного твору. На жаль, в українському літературознавстві (зрештою, як і в російському) до сьогоднішнього дня немає адекватного висвітлення впливу ідей цього теоретика літератури, його ім'я тільки спорадично згадується у загальних курсах з історії літературознавства, на цитатах з яких ми зупинимось нижче. Ця перша розвідка про Еміля Штайгера матиме переважно реферативний характер.

Провідні тенденції літературознавства другої половини ХХ століття найадекватніше знайшли своє відображення в методологічних концепціях тих літературознавців, котрі проголошували відмову від вивчення зв'язків літератури із так званою зовнішньою реальністю та суто іманентний, “феноменологічний” аналіз літературних творів. Найбільш розповсюдженим напрямком, що базувався на такому підході до літератури, – тобто принципово ізолював її від зовнішнього світу і розглядав як своєрідну самостійну феноменологічну “реальність”, яка повинна розумітися лише із самої себе, а не з навколишнього матеріального середовища, – була школа “іманентної інтерпретації” літературного твору.

У вузькому смислі слова *іманентна інтерпретація* (лат. *immanere* – залишатися, затримуватися) була домінуючою формально-естетичною школою післявоєнної германістики (формальною естетикою), метою якої було тлумачення літературного твору як продукту мистецтва, виходячи лише з самого його тексту. Ця точка зору дуже чітко представлена в дефініції поняття *інтерпретація*, запропонованій Г. фон Вільпертом: “[... Інтерпретація – це] метод сучасної науки про літературу, який шля-

хом якомога докладнішого, глибшого сприйняття художнього тексту в його цілісності та нерозривній єдності його змісту й форми, виходячи із самого себе – без огляду на біографічні чи літературно-історичні відомості – прагне вести до поглибленого розуміння і повного вчування (Einführung) в автономні, творчі сили мовного шедевра, прагне відкрити поезію як таку” [1, с. 34]*. Вже наведені слова свідчать, що корені іманентної інтерпретації слід шукати у німецькому ідеалізмі.

Зародження в філологічній і літературознавчій науці школи дослідників, метою яких була розробка методики аналітичного читання художнього твору, і на основі такого читання – найбільш точного значенневого і формально-стилістичного тлумачення тексту, відбулося у Франції ще до другої половини 1910-х років (в Англії пізніше – до початку 1920-х років). Однак у той час ця школа мала інший характер і переслідувала інші цілі, ніж школа прихильників методу іманентної інтерпретації. Тут вектор літературознавчого інтересу спрямовувався від духовної історії на художню форму, від поза-літературного на внутрішньо-літературний план (Л. Шпітцер, К. Віетор).

Метод докладного мовностилістичного і значенневого аналізу тексту та його тлумачення виник у європейській філологічній науці 20-х років минулого століття як опозиція до суб'єктивізму символістської й імпресіоністичної критики. Борючись із перетворенням тексту літературного твору в простий матеріал для суб'єктивних тлумачень і ідеалістичних спекуляцій, протагоністи методу докладного, заглибленого читання бачили в ньому своєрідний засіб порятунку від панування суб'єктивізму й ідеалізму в тогочасних науці та університетському викладанні.

Однак вже серед ранніх пропагандистів аналітичного читання як особливого засобу проникнення в літературний текст метод значенневого і мовностилістичного аналізу тексту нерідко набував ідеалістичного забарвлення, перетворюючись на засіб "замкнутого" вивчення тексту, що тлумачився лише як система взаємодії і зв'язків його формально-структурних елементів. Ця ідеалістична тенденція привела в Англії 20-х років до оформ-

* Тут і надалі переклад з німецької мови мій – *О.Р.*

лення своєрідного методу “ретельного” читання (*close reading*) як методу “замкнутого” читання тексту.

У наступні 30-і та 40-і роки схожа ідеалістична інтерпретація методу “ретельного” читання отримала подальший розвиток у методології і практиці школи американської “нової критики” (*New criticism*), що після Другої світової війни мала дуже сильний вплив на західноєвропейське літературознавство.

Стрімкий розвиток іманентної інтерпретації у рамках німецької германістики після 1945 року тлумачиться багатьма дослідниками як реакція на гріхопадіння Третьюму Райху [2, с. 669-671]. У своєрідній “відмові” від історичного бачення народних та націонал-педагогічних аспектів іманентна інтерпретація з її антиісторичною спрямованістю відкривала тепер нові, незіпсовані перспективи, а з відмовою від будь-яких ідеологічних упереджень наукова методологія звільнялась від гострих історичних, соціальних і політичних аспектів. Крім того в такий спосіб досягалось і прилучення до прогресивних процесів, що уже відбувалися в сусідніх країнах. Певно не випадково, що германіст К. Вієтор, емігрувавши 1936 року у США після початкових симпатій до націонал-соціалістичного руху, став піонером нової методології і в програмній розвідці “Історія німецької літератури як духовна історія” (1945) трактував іманентну інтерпретація як унікальну форму вивчення літературного твору: “Де б не розглядалась література як вираз чи як побічний продукт загальних еволюційних процесів, – політичних, соціальних, інтелектуальних, психологічних, культурних, – завжди відбувається вихід із сфери естетичного феномена у площину історії. Це, звичайно ж, раціональна постановка питання. Проте вже визнано, що такі постановки питання не є характерними для літературознавства. Головним предметом розгляду тут повинен бути довершений твір у його чуттєво-духовній цілісності – феномен ‘*sui generis*’, а не віддзеркалення чи вираження сил і процесів інших сфер. Так інтерпретація знову отримує притаманну їй функцію: вона знову стає основним і єдиним мистецтвом літературознавця. А історія літератури відсувається на другий план” [3, с. 915].

Як бачимо, у словах К. Вієтора основна методологічна передумова іманентної інтерпретації полягає в запереченні реального

зв'язку між літературою і навколишньою дійсністю. Літературний твір розглядається тут як самодостатнє, замкнуте в собі явище, що не має доступних для нашого пізнання зв'язків з об'єктивною реальністю. У річищі вузько-феноменологічного підходу до літературного твору основним методом вивчення літератури є метод формально-стилістичної і значеннєвої “інтерпретації” окремо взятого, ізольованого літературного твору. Оскільки прихильники методу “інтерпретації” у його ідеалістичному розумінні заперечують (чи піддають сумніву) зв'язок явищ літератури з об'єктивною дійсністю, то проблема відображення життя в літературі повністю зникає. Відтак художній твір розглядається лише як система знаків, що у своїй сукупності утворюють певну “структуру” з умовним чи символічним значенням.

Іншою характерною особливістю методології іманентної інтерпретації є її свідомий і послідовний антиісторизм, що безпосередньо впливає з її вихідних передумов: оскільки кожен літературний твір утворює особливий, замкнутий світ, то піддається сумніву не тільки зв'язок літератури з історичною дійсністю, але й зв'язок між окремими творами. Тому вивчення літератури розпадається на ряд не зв'язаних між собою нарисів-“інтерпретацій”, присвячених окремим творам, що розглядаються поза історичним часом і простором (це, очевидно, одне із слабких місць цієї теорії). Прихильники методу іманентної інтерпретації відкидають і завдання вивчення біографії автора твору, оскільки поряд із соціально-історичною зумовленістю літературних фактів заперечують і їх біографічно-психологічну зумовленість, вбачаючи у зумовленості літературного твору особистістю письменника данину методів пояснення літератури “зовнішніми”, позалітературними факторами (і тим самим пережиток матеріалізму!) [4, с. 186-187].

Методологічні установки прихильників методу “інтерпретації” у ідеалістичному розумінні, характерному для західного літературознавства ХХ століття, найбільш повно викладені у працях відомого швейцарського літературознавця Еміля Штайгера.

Еміль Штайгер народився 8 лютого 1908 року в місті Кройцлінген (Швейцарія). Навчався в університетах Женеви, Мюнхена, Цюриха. У 1934 році став доцентом, а у 1943 – професором німецької літератури Цюрихського університету. Співзасновник журналу *Trivium* (1942-1951) і автор таких відомих праць, як *Час як здат-*

ність уяви поета (Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, 1939), *Шедеври німецької мови XIX століття* (Meisterwerke deutscher Sprache im XIX Jahrhundert, 1943) та *Мистецтво інтерпретації* (Kunst der Interpretation, 1955), Е.Штайгер був у німецькомовному літературознавстві найвидатнішим теоретиком і практиком іманентної інтерпретації літературного твору. У методології Е.Штайгер спирається на різні теоретичні концепції, серед яких основну роль відіграють принципи феноменологічної герменевтики Вільгельма Дільтея та Ніколая Гартмана, екзистенціальна філософія Мартіна Гайдегера. Свідченням цього може слугувати книга *Основні поняття поетики* (Grundbegriffe der Poetik, 1946), де автор тлумачить історію літератури як її феноменологію і пропонує схему класифікації літератури за родами у відповідності до “фундаментальних можливостей людської екзистенції”: лірика трактується як “спогад”, епос – як “відображення сучасності”, драма – як “передчуття майбутнього” [5, с. 467]. Від загальних інтерпретацій Е. Штайгер згодом переходить до монографій про письменників. Так, у трьохтомному дослідженні *Гете* (1956-1959) він проводить текстологічний аналіз творів Гете в контексті мови його епохи; у 1967 році у світ виходить його монографія *Шіллер*. Ключ до розуміння світу поета Е. Штайгер знаходить у вивченні стилю. Результатом пошуків літературознавця у цій площині став його твір *Зміна стилю* (Stilwandel, 1963), присвячений проблемам історико-літературного процесу. Е. Штайгер також відомий як перекладач німецькою мовою творів античності (зокрема трагедій Софокла – 1946 та *Орестей* Есхіла – 1959); як автор нарисів про творчість Софокла, Горация, Шекспіра, Мандзоні (1979), про живопис К.Д. Фрідріха, Г.Ф. Керстінга, Й.Л. Агассе (1983). Е.Штайгер був також редактором серії *Züricher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte* [6, с. 196]. Помер Еміль Штайгер 28 квітня 1987 року у Цюріху.

Тепер детальніше зупинимось на основних постулатах іманентної інтерпретації літературного твору, сформульованих Емілем Штайгером у його літературно-критичних працях.

Особливе значення у цьому контексті має для нас книжка Е. Штайгера *Час як здатність уяви поета*, в основу якої покладено матеріали цюріхських лекцій літературознавця 1936 та 1938 років. Короткий вступ до неї під назвою *Про завдання та предмет літе-*

ратурознавства можна вважати маніфестом методу іманентної інтерпретації. Тут Е.Штайгер розглядає художній твір як автономний світ, пізнання якого мусить стати центральним завданням літературознавця. Він констатує: “Ми знову звертаємось до світу поета, який сприймається через слово, тобто ми знову звертаємось до літературного твору, даного нам як безпосередній предмет” [7, с. 15]. Виклад Е. Штайгером завдань інтерпретації досягає апогею в часто цитованій літературознавцями формулі: “[...] саме те, що відкриває нам безпосереднє враження, є предметом літературознавчого дослідження; розуміння того, що нас хвилює, є метою усього літературознавства” [7, с. 11].

Мистецтво інтерпретації поетичних творів, вважає Е.Штайгер, є старшим за історію літератури. У Лессінга, Гердера, Гете, Шиллера, братів Шлегелів, а згодом у Дільтая, Шерера*, Гайма** можна знайти класичні зразки глибокого і тонкого аналізу окремих художніх творів. Але як особливий напрямок “стилістичної критики” зі своїми специфічними завданнями школа інтерпретації (чи “іманентного тлумачення”) художнього тексту виникла у німецькому літературознавстві перед самим початком Другої світової війни (Е. Штайгер має на увазі 1939 рік – дату першого видання своєї книги *Час як здатність уяви поета*).

Е.Штайгер з цього приводу писав: “Лише тепер формулюється положення про те, що для дослідника має значення тільки слово поета; він повинен цікавитися лише тим, що реалізовано в мові. Біографія... лежить поза сферою його інтересів. Життя не пов'язане з мистецтвом настільки тісно, як вважав Гете і намагався переконати в цьому інших. Вірш ні в якому разі не можна пояснити біографічно. А тому й особистість поета не цікавить філолога, який ясно усвідомив свою точку зору. Загадкою існування митця нехай займається психологія. Не менш оманлива у своїх цілях “історія духу”: вона від-

* Wilhelm Scherer (1841-1886) – німецький германіст. Основні праці (*Історія німецької літератури*, 1883) присвячені проблемі тлумачення та детального висвітлення мовних і літературних явищ за принципом причинності та взаємозв'язку.

** Karl Heim (1874-1958) – німецький теолог, який робив спроби поєднати християнську спадщину (зокрема пієтизм швабів) із новітньою природничонауковою думкою.

дає твір художньої мови у володіння філософів і бачить у них лише те, у чому будь-який філософ перевершує будь-якого поета. Позитивіст, який хоче встановити, що успадковано художником від минулого і вивчено у попередників, невірно вживає принцип причинності, що є надбанням природознавства, забуваючи, очевидно, про те, що усе творче саме в силу свого творчого характеру ніколи не може бути виведено з чогось іншого. Таким чином, усі колишні методи дослідження ігнорують спосіб буття і специфічну гідність світу поезії. Лише той, хто інтерпретує, не оглядаючись на інших і, зокрема, не прагнучи заглянути в те, що знаходиться за поезією, повністю справедливий з нею і в той же час охороняє суверенність німецької літературної науки” [8, с. 9-10].

Наше знайомство з поетичним твором, заявляє далі Е. Штайгер, починається з того безпосереднього враження, яке він справляє на нас. Сприймаючи твір поетичного мистецтва, ми сприймаємо його як ціле, як визначену ритміко-стилістичну єдність. Лише завдяки єдності ритму, стилю і всіх інших компонентів твір викликає у реципієнта єдине, цільне враження чогось прекрасного. Завдання наукової “інтерпретації” художнього тексту полягає саме у тому, щоб від доступного кожному безпосереднього відчуття таємниці поетичної цілісності твору піднятися до конкретного розуміння цієї цілісності як визначеної, внутрішньо єдиної і закономірної художньої структури, яка є єдністю у різноманітті.

Е. Штайгер пояснював: “Якщо ритм вірша торкає наше серце і ніщо в ньому не суперечить нашим почуттями, якщо він, хоча б невиразно, пройнятий єдиним духом, то цього досить, щоб сприйняти своєрідну красу його як цілого. Перетворити це сприйняття в ясне пізнання настільки, щоб ми могли передати його іншим і при цьому розкрити єдність всіх окремих компонентів твору – це завдання методу інтерпретації. На цьому рівні дослідник розходиться з тим, хто є лише аматором. Аматору досить простого почуття... Те, як кожна окрема частина пов’язана з цілим, а ціле з усіма частинами, недоступне його сприйняттю. Але такий аналіз можливий, і на ньому базується наша наука” [8, с. 14-15].

Отже, основне завдання інтерпретації, за Е.Штайгером, полягає у розкритті тих внутрішніх законів побудови твору мистецтва, що перетворюють його у визначену “цілісність”, у єдину художню

“структуру”, окремі компоненти якої нерозривно пов'язані між собою. При цьому Е. Штайгер розуміє, що коли б задача вивчення поетичного твору звелася лише до загальної констатації того, що всі його компоненти утворюють єдине органічне ціле і що кожна деталь у ньому пов'язана з іншими, то завдання науки про літературу звузилися б і спростилися б до мінімуму. Тоді б мета науки про літературу звелася до доказу (на прикладі окремих поетичних творів) тієї загальної, дуже старої істини, що будь-який поетичний твір являє собою єдність у різноманітті і що його зміст і форма органічно пов'язані між собою. Тому Е. Штайгер вказує на різницю між загальним герменевтичним принципом, відповідно до якого “ціле пізнається з частини, а частина з цілого”, і специфічними завданнями інтерпретації поетичного тексту як методу літературної науки.

Ритміко-стилістична єдність, структурний взаємозв'язок між “частинами” і “цілим” є, зауважує Е.Штайгер, загальною ознакою будь-якого поетичного твору. Доказ існування цієї єдності є відтак лише першим, попереднім завданням інтерпретації. Довівши, що наше безпосереднє сприйняття поетичного твору як єдиного цілого обґрунтовано і що він дійсно складає єдність, ми мало зробили для вирішення основного завдання інтерпретації – вивчення неповторної індивідуальності даного художнього твору. Саме пізнання індивідуальності художнього твору, що розкриває не просто єдність і узгодження усіх його елементів, а індивідуальну, неповторну форму цієї єдності й узгодження в інтерпретованому нами творі, є вищим завданням інтерпретації, яка, відповідно до своїх цілей і методологічних принципів, спрямована не на пізнання загальних законів розвитку поезії, а на розкриття краси, чарівності, неповторності стилю окремого, індивідуального художнього твору. “Індивідуальний стиль вірша – це не форма і не зміст, не ідея і не мотив, але все це в єдності; бо досконалість твору полягає саме в тому, що все у ньому творить стилістичну єдність” [8, с. 20].

Повторюючи думку Гегеля про єдність і зв'язок у літературному творі змісту і форми, Е. Штайгер однак доповнює її міркуваннями, котрі неминуче ведуть його і його послідовників до відродження формалізму. Так, Е. Штайгер стверджує, що однаково помиляються як ті літературознавці, котрі думають, що зміст твору зумовлений його формою, так і ті, котрі вважають, що форма визна-

чається змістом. І справа не тільки в тому, що тут можлива взаємодія обох моментів. Важливіше інше: прагнучи пояснити зміст формою (чи навпаки – вивести форму зі змісту), літературознавець, на думку Е. Штайгера, стає тим самим на принципово помилковий і неприпустимий у літературознавчій науці шлях причинного пояснення явищ. Пояснювати явища і встановлювати їх взаємозалежність – не справа науки про літературу. Завдання інтерпретатора – не пояснення генези літературного твору (це завдання біографа чи психолога!), а суто феноменологічний опис уже готового, завершеного твору, у якому єдність змісту і форми вже існує як щось дане, що не потребує генетичного пояснення. “Зумовлена форма змістом чи навпаки, – пише в цьому контексті Е. Штайгер, – це нас не стосується, якщо ми хочемо займатися тлумаченням твору мистецтва, а не віддаватися біографічним студіям. Тільки якщо аналіз твору виявляє в ньому недоліки, ми повинні назвати їх причини. Твір же, що вдався митцю, не несе в собі ніяких слідів творчого процесу. Тоді безглуздо з художньої точки зору запитувати, що і від чого у ньому залежить. Один його момент таїться в іншому, і всі вони в цілому складають вільну гру. Категорія причинності позбавлена змісту там, де завдання полягає в розумінні бездоганної краси як такої. Тут не треба шукати зумовленості. Причина і наслідок збігаються. Замість того, щоб пояснювати “чому і навіщо”, ми повинні описувати, але описувати, ґрунтуючись не на свавіллі, а на зв’язку частин між собою, котрий є також незаперечний і міцніший за причинну залежність [...] Зі стилістичної точки зору ні світогляду не може бути віддана перевага перед римою, ні римі перед світоглядом” [8, с. 20].

Викорінюючи з літературознавства категорію причинності, Е. Штайгер не приховує зв’язку між своєю методологічною концепцією і новітніми формами філософського ідеалізму. Спираючись на твердження Н. Гартмана, він доводить, що свідомість не є продуктом мозку. Дух і взагалі “вищі” сфери буття лише “базуються” на “нижчих” (тобто на матерії), але не зумовлені ними! “Дух не може бути пояснений ні з чого”, він автономний і сам встановлює свої закони. “Пояснити духовне взагалі неможна, – пише слід за Н. Гартманом Е. Штайгер. – Ми можемо тільки за допомогою опису розкрити його істотні риси”. Звідси й основне завдання літературознавчої науки за Е. Штайгером – “опис замість пояснення”. Єди-

ним предметом і завданням літературознавця повинен бути опис слова письменника – опис, що являє собою “початок і кінець” літературної науки: “Для історика літератури має значення тільки слово поета, слово заради нього самого, але не щось за ним, над ним чи під ним” [пор.: 7, с. 11-13].

Отже, завдання вивчення літературного твору зводиться Е. Штайгером до феноменологічного опису окремого твору, ізольованого не тільки від зовнішньої дійсності, але і від історичного розвитку самої літератури. Правда, Е. Штайгер сам відчуває, що у цій методологічній концепції криється багато небезпек, і тому намагається обставити її різноманітними обмеженнями і застереженнями. Він стверджує, що “мистецтво інтерпретації”, хоча воно і концентрує свою увагу на окремому творі, здатне в той же час дати матеріал для відновлення традиційної історії літератури, звільнивши її від схематизму тяжіючих над нею “загальних понять”, якими Е. Штайгер вважає історично сформовані поняття літературних стилів і напрямків (Просвітництво, “Буря і натиск” і т.д.). Крім того, хоча “мистецтво інтерпретації”, за Е. Штайгером, і обмежує свою мету іманентним, “феноменологічним” підходом до твору, принципово відмовляючись від тлумачення його соціально-історичної і життєво-психологічної зумовленості, воно в той же час спирається на “широке поле різноманітних знань, оброблене історією... літератури протягом цілого століття” [8, с. 18]. Однак цими знаннями – культурно-історичними, філософськими, соціальними, психологічними – воно користується не для пояснення твору життєвими, “позалітературними” факторами (як літературознавство XIX століття), а лише як засобом контролю, який обмежує суб’єктивну сваволю інтерпретатора, переконує його, що такий формальний аналіз і феноменологічні побудови не суперечать іншим, паралельним рядам наших знань.

Неважко зрозуміти, що зазначені застереження, як пишуть літературознавці, не рятують Е. Штайгера від ідеалізму й антиісторизму його методологічної концепції [пор.: 9, с. 597-598]. Сам Е. Штайгер зробив декілька спроб запобігти цьому. Так, навіть уже в книзі *Мистецтво інтерпретації* на прикладі вірша Е. Мьоріке Е. Штайгер демонструє, як “його стилістична єдність” повинна сприйматися “і в історичних зв’язках” [8, с. 28]. А за такою інтерпретацією поезії, виходячи з контексту її виникнення, слідують конс-

татація цілей майбутньої германістики: “Власне кажучи, ми мусили б розглядати кожну поезію у цілісності історії людства” [8, с. 29].

Надалі, в іншій своїй праці *Основні поняття поетики* [10] після заперечення розуміння історії літератури як єдиного, історично і суспільно зумовленого процесу, Е. Штайгер спробував протиставити історичному розумінню літератури інше, позаісторичне, що спирається на екзистенціальну антропологію М. Гайдеггера. Кожен літературний твір, заявляє тут Е. Штайгер, являє собою неповторний, індивідуальний “феномен”. Але разом з тим він належить до визначеного літературного роду – епосу, лірики чи драми. Сутність же літературних родів має “вічну”, тверду, історично незмінну феноменологічну структуру. В основі кожного роду лежить одна з трьох “вічних” форм відносини нашої свідомості до буття – “спогад” (лірика), “уявлення” (епос) і “передчуття” (драма). Це дає можливість розглядати кожен літературний твір не тільки за допомогою прийомів його індивідуальної інтерпретації, але й у світлі ідеалістичної “філософської антропології”, яка розкриває відображення в структурі окремого твору загальних структурних законів свідомості, що лежать в основі того поетичного роду, до якого він належить. Таким чином, ядром науки про літературу повинна стати в майбутньому, на думку Е. Штайгера, філософська наука про роди поезії, а історичне вивчення твору повинно замінитись його вивченням з точки зору антропологічно зумовлених законів поетики, які є вираженням “вічних” законів свідомості в їх специфічному, “екзистенціальному” розумінні.

Інтерпретаціям конкретних ідей Еміля Штайгера про конкретні літературні твори ми присвятимо наші наступні розвідки.

Цитована література

1. Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. – Stuttgart, 1955.
2. Borgmeier, Raimund. Werkimmanente Interpretation // Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe / Hrsg. von Ansgar Nünning. – 2., überarb. und erw. Auflage. – Stuttgart; Weimar, 2001.

3. Viëtor K. Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte // Publication of the Modern Language Association of America. – Nr. 60 (1945).
4. Фридлиндер Г.М. Методологические проблемы литературоведения. – Л., 1984.
5. Дранов А.В. Штайгер Эмиль // Западное литературоведение XX века. – М., 2004.
6. Współczesna teoria badań literackich za granicą: Antologia w trzech tomach / Oprac. Henryk Markiewicz. – Tom I: Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne. – Kraków, 1970.
7. Staiger E. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. – Zürich, 1953.
8. Staiger E. Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte. – Zürich, 1955.
9. Greif, Stefan. Staiger, Emil // Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe / Hrsg. von Ansgar Nünning. – 2., überarb. und erw. Auflage. – Stuttgart; Weimar, 2001.
10. Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. – Zürich, 1951.

Аннотация

В статье рассматриваются основные постулаты концепции имманентной интерпретации художественного произведения, сформулированные ее главным теоретиком Эмилем Штайгером.

Annotation

The article deals with the basic postulates of the concept of immanent interpretation of the literary work, formulated by its main theorist Emil Staiger.

Стаття надійшла до редакції 12.10.2005

Статья поступила в редакцию 12.10.2005

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 830:88(09)''19-20''

Шевців Г.М.

РЕЦЕПЦІЯ ГЕТЕ У СЛОВ'ЯНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ

Ця розвідка є продовженням наших попередніх досліджень, присвячених жанру автобіографії та європейському автобіографічному дискурсу, який на сьогоднішній день в українському літературознавстві залишається ще недослідженою проблемою [1, с. 35-46; 2, с. 481-498; 3, с. 41-54; 4, с. 228-229]. Поодинокі та спорадичні розвідки на тему автобіографічного дискурсу, що існують в українському літературознавстві, стосуються лише окремих постатей (Г. Сковорода, Леся Українка, І. Франко) або окремих аспектів цієї проблеми. Це зумовлює необхідність комплексного підходу до розгляду проблем автобіографічного жанру та автобіографічного дискурсу.

Одним з найвідоміших автобіографічних творів європейської літератури, який дав можливість найповніше зобразити людину в її індивідуальних стосунках з навколишнім світом, була "Поезія і правда" Гете. Ця автобіографія, робота над якою тривала протягом 1811-1833 років, була написана Гете на основі власного світорозуміння. Релігійна автобіографія, автобіографія епохи Відродження та психологічна автобіографія епохи Просвітництва в руках Гете піддаються великим змінам, в результаті яких виникає цілком новий тип автобіографічного твору – автобіографія "Поезія і правда", яка є поєднанням зображення особистого життя із зображенням літературного життя цілої епохи. Автобіографія Гете охоплює життя її автора з 1749 по 1775 рік. Своєрідності автобіографії Гете надає те, що вона не писалася на зразок уже відомих автобіографічних творів. У своїй автобіографії Гете ставить перед собою завдання прослідкувати залежність людини від часу, в якому вона живе, поєднання долі окремої людини та ходу історії. До Гете в німецькій літературі автобіографія

визначалася як джерело культурної та історичної інформації, а не як сповідь, з якої можна було дізнатися про те, що поет відчував, думав, у що вірив і які ідеали переслідував. Своє відображення ця автобіографія знаходить не лише в багаточисельних теоретичних роботах літературознавців, але й у творчості відомих представників європейських літератур, зокрема слов'янських. Так у творчому доробку російських та українських класиків знаходимо неодноразове звернення до “Поетії і правди” Гете як у літературно-критичних статтях, так і в художніх творах. Це, в першу чергу, стосується творчої спадщини О.І. Герцена, Л.М. Толстого, М.Г. Чернишевського, М.С. Шагінян, І.Я.Франка.

Чи не найповнішим узагальненням віддзеркалення творчості Гете в російській літературі є відома монографія В.М. Жирмунського “Гете в русской литературе”, в якій одним з найбільших шанувальників Гете називається Герцен [5, с. 257-27]. У статтях, щоденникових записах, листах Герцена зустрічаємо неодноразові звернення до імені цього великого німця, “Зевса літератури” за словами Герцена. Особливої уваги заслуговують щоденникові записи Герцена 1834 року, де вміщені цитати з автобіографії Гете, що свідчать про дуже добре знання ним цього твору. У листі М.П. Огарьову від 5. 07. 1833 року Герцен пише: “...первая задача, которую себе предложил я, – изучить Гете... он глубок, как море, нет определенного течения, и тихо зыблются его полные упругости волны” [6, с. 241]. У своєму листі М.Х. Кетчеру від 22-25 лютого 1938 року Герцен писав: “Посылаю одного “Германского путешественника” и маленькую фантазию, служащую введением во вторую часть “Wahrheit und Dichtung” [7, с. 281]. Тут йдеться про алегоричний твір Герцена “Это было 22 октября 1817”. За своїм стилем цей невеличкий твір дійсно нагадує “Поетію і правду” Гете, особливо виділяється вживання в ньому слова “мальчик”, яке часто вживав і Гете у своїй автобіографії: “мальчик лет пяти”, “мальчик задумчиво смотрел на небо”, “А с неба смотрел на мальчика Дух Жизни” [8, с. 136]. Уваги заслуговує оповідання Герцена “Первая встреча”, дія якого відбувається у вітальні російського салону. Подорожуючий ділиться з гостями своїми спогадами про Гете, вказуючи при цьому на сильні й слабкі сторони творчості Гете. Вустами головного героя свого твору Герцен змальовує портрет Гете – людини з гордим виглядом, в якій чітко проглядалося високе

почуття власної гідності. Не можна було розраховувати на дружбу з цією людиною, один погляд якої, вказуючи вам на вашу нікчемність, змушував бути його слугою. Аристократичні манери, світськість та делікатність допомагали Гете приймати звернені до нього знаки уваги так, що ще більшим ставав розрив між його висотою та знаками уваги оточуючих. Розмова героїв цього твору є відбиттям боротьби думок, що точилися в голові Герцена після детального знайомства з життєвим та творчим шляхом цієї людини. Не оминає Герцен нагоди, щоб згадати ще один автобіографічний твір Гете “*Annalen oder Tag-und Jahreshefte der Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse*“ (1825):

“ – Читайте Гётеву аутографию, и вы увидите, что вся жизнь его протекала в непрерывных занятиях; там увидите, что он пренебрегал толпою; для чего же ему было мистифицировать ее?

– Да, да, надобно читать эту драгоценную коментарію к его сочинениям, эту огромную исповедь эгоизма. Там Гёте весь, там вы увидите, что его “я” поглощает все бытие; там он сам признается вам, как в 1804 году он мистифицировал M-me Staël и она его. О, уморительный документ пустоты нашего века!” [9, с. 119].

У контексті цього невеликого повідомлення аж ніяк не можна обминути увагою “Записки одного молодого человека” Герцена, перші розділи яких називаються прямою автобіографічною розповіддю з дещо зміненими іменами, від якої, за словами Белінського, тягнулася нитка до “Минулого й дум”. Цілі сторінки цього твору віддані спогадам та роздумам про Гете. Головний герой Трензинський побачив Гете не гордим Зевсом, а простою людиною, якій довелося пережити й немало прикрих хвилин. Крім цього, в канву розповіді вплетено й згадку про Лафатера – відомого фізіогнома того часу. Портрет Гете, створений за теорією Лафатера, аніскільки не був подібний до реального, що свідчить про нещирість творчості Гете. У невеликій замітці до згаданих нотаток Герцен, наголошуючи своє благоговіння перед Гете, намагається пояснити читачеві таку позицію свого дещо скептичного головного героя, який, за словами Герцена, аніскільки не симпатизував німцям [10, с. 307-316]. Крім цього, у своїх нотатках “Из записной тетради” Герцен роздумує про те, чи не була Гретхен, своє юнацьке кохання до

якої описує Гете в першій частині “Поезії і правди”, основою для постаті Гретхен у “Фаусті”? [11, с. 330].

Герцен високо цінував Гете як науковця, неодноразово наголошуючи на глибині знань поета, називав його мислячим художником, на противагу шкільним філософам чи цеховим вченим. Ще одним цікавим штрихом для нашого дослідження є наступна цитата Герцена: “...я могу благоговеть перед Гете – но что бы мы с ним стали делать, если бы жизнь свела нас? Не всякому дан свыше талант быть Эккерманом или Лас-Казом” [12, с. 388]. У листі “Прославленному сенату вольного города Франкфурта на Майне” Герцен не втрачає нагоди доречного спомину про Гете в контексті спогадів останнього з “Поезії і правди” про напис на стіні міської ратуші, яку так детально описує Гете у своїй автобіографії: “Впрочем, ваш великий соотечественник Гете приводит очень милое изречение, которое он видел вырезанным на стене франкфуртской ратуши...:

Eines Mannes Rede
Ist keines Mannes Rede;
Soll sie billig hören Beede.

Слова однієї людини // нічий слова // по справедливості треба вислухати обидвох // [13, с. 317].

Всі висловлювання Герцена про Гете можна підсумувати короткою цитатою з його щоденника: “...я не знаю никого, кто бы так вполне понял жизнь и так умел сказать понятие, разве что Гете” [14, с. 172].

Своєрідне трактування творчості Гете взагалі та його “Поезії і правди” зокрема знаходимо в літературно-критичних статтях та щоденникових записах Л.М. Толстого. Так, наприклад, у статті “Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?” ім’я Гете вживається для узагальненого вираження високого поетичного вміння: “Каждое художественное слово, принадлежит ли оно Гете или Федьке, тем-то оно и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений” [15, с. 15]. У пізніх щоденникових записах Толстого, в яких, за словами Л.Гінзбург, основна увага

зосереджується на явищах, важливих для морального становлення, Толстой наголошує про шкідливий вплив Гете на його покоління. 30 вересня 1896 року Толстой зізнається у своєму щоденнику, що всі його намагання полюбити Гете залишилися марними, хоч і намагався він це зробити з усіх сил. Фальшивий авторитет він називає великою шкодою для людства. Разом з тим, Толстой не сприймає характерні, на його думку, для Гете відсутність християнської релігійності та язичництво.

У критичному нарисі “О Шекспире и о драме” Толстой неодноразово називає Гете “...диктатором общественного мнения в вопросах эстетических...” [16, с. 307]. Тут же проглядається й закид в сторону Гете щодо бажання дати великий простір для своєї драматичної діяльності: “...Гете, в начале прошлого столетия бывший диктатором философского мышления и эстетических законов...” [16, с. 310]. Наведемо ще одну, важливу для нашого дослідження цитату з “Речи о народных изданиях” Толстого: “...немцы предлагают Гете....и народ не берет. И не берет, потому, что это не пища, это hors d'oeuvres, десерты. Пища, которой мы живы, не та – пища эта – все те откровения разума, которым жило и живет все человечество и на котором выросли Пушкины, Корнели и Гете” [17, с. 340-341].

Толстой був добре знайомий з життєвим шляхом Гете та його автобіографією. Серед процитованих В.М Жирмунським щоденникових записів та спогадів про Толстого слід відзначити наступну: “Маковицкий записал несколько интересных высказываний Толстого об автобиографии Гете. “Лев Николаевич попросил меня найти в библиотеке воспоминания Гете. Сказал, что давно читал их, но не нравились ему... Уже само название – действительность и поэзия – вымысел – не хорошее. Там, помнится, что нет искренней передачи впечатлений и чувств (4. IX. 1906). “Лев Николаевич говорил об автобиографии Гете. Не понравилось, скучно, педантично, буржуазно, с герцогами знакомство делает, этому приписывает важность – и искусству (13. IX. 1906)” [5, с. 329]. Після таких висловлювань недоречно було б шукати якоесь відображення “Поезії і правди” Гете в творчості Толстого. Тим більше, що, як підкреслює Л.Я. Гінзбург, “Толстой не писал автобиографий и мемуаров (за

исключением начатых в 1903 году и незаконченных “Воспоминаний детства”... [18, с. 299].

Знайомство з творчою спадщиною відомих українських класиків дає матеріал для узагальнення рецепції Гете і в українській літературі. Як відомо, з творчістю Гете добре знайомими були Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Іван Франко, що знаходило своє відображення в їхній творчості. Так Л. Українка в листі до О. Кобилянської по-своєму перефразовує відому цитату з Гете:

Wer den Dichter will verstehen,
muss in Dichters Klinik gehen.

Крім цього, Л.Українка, будучи приємно враженою від листування з О.Кобилянською, в листі до неї написала: “...отже, на сей раз Dichtung und Wahrheit не стали в сперечність” [19, с. 109], що говорить про те, що Л.Українка добре знала автобіографію Гете. О.Кобилянська взяла епіграфом до свого щоденника слова Гете “Треба з користю розвивати свої почуття, свої нахили та пристрасті” та “Що більше ми знаємо, то більше хвилюємося” [20, с. 17]. У цьому щоденнику для симпатії свого брата Максиміліана – Анелії Грибовської вона знаходить цікаве порівняння: “Анеля – друга Лілі з Гете, тільки на свій лад...” [20, с. 80]. І надалі у своєму щоденнику цю дівчину О. Кобилянська називає просто “Лілі”, спогадам про яку присвячує Гете 16 та 17 книги своєї автобіографії.

Належне творчій спадщині Гете віддає І.Я. Франко, називаючи його генієм німецького народу та ставлячи його в один ряд з такими світовими іменами як Гомер, Данте, Шекспір. Дуже цінним виявляється для нас перший розділ “Історії української літератури” під назвою “Теорія і розвій історії літератури”, в якій Франко говорить про “Поезію і правду” Гете. Ця наукова розвідка Франка насичена конкретними фактами, теоретичними узагальненнями та аргументованими висновками. “Історія української літератури”, будучи цінною пам’яткою українського літературознавства, і по сьогоднішній день становить великий інтерес для теоретиків літератури. Цікавим є той момент, що Франко використовує у своїй статті першу назву

автобіографії Гете "Wahrheit und Dichtung", яка майже ніде не зустрічається: "Гете видав свою переписку з Шіллером, свої спомини ("Aus meinem Leben", "Wahrheit und Dichtung"), де сучасники уперше могли заглянути в духову великих поетів і слідити крок за кроком, майже день за днем, як постають, формуються і викінчуються великі поетичні креації, які різноманітні сімена сходять і в'януть, поки така креація стане готовою. Ідея тісного зв'язку твору з творцем, а творця з оточенням виступила тут уперше ясно не як критична здогадка, а в безсумнівних свідченнях двох великих творців. Аж тепер показалося, яке значення може мати докладна біографія письменника для повного розуміння його писань і чим буває письменник зі своєю творчістю для суспільності. Для літературної біографії, для критики, для історії літератури як синтези всіх часткових проб розуміння зв'язків між письменством і життям розкрилися тут нові, широкі горизонти" [21, с. 16-17].

Багаторазове звернення у теоретичних роботах Франка до творчості Гете не є сліпим поклонінням величчю великого німецького генія чи просто слідуванням загальноприйнятій думці. Критичне, свідоме ставлення до творчості Гете підкреслює той факт, що Франко завжди намагається дати об'єктивну характеристику Гете-поету, як він це робить, наприклад, в роботі "Володимир Самійленко. Проба характеристики". Зрозуміло, що автобіографічна записка Франка "Дещо про себе самого" аж ніяк не претендує на те, щоб бути названою продовженням ряду всевітньо відомих художніх автобіографій, в якому чільне місце займають "Сповідь" Августина, "Сповідь" Руссо, "Поезія і правда" Гете. З огляду на її невеликий обсяг "Дещо про себе самого" Франка не йде ні в які порівняння з вищеназваними художніми автобіографіями. Однак аналіз творчої спадщини Франка дає можливість прослідкувати в ній відлуння літературного доробку великого генія німецької літератури – Гете. Василь Стус у своїй статті "Великий з найбільших" писав: "В нашій літературі до Гете найближчий І.Я. Франко, що чимало зробив для популяризації німецького поета. Глибокий аналіз проблеми Франко і Гете міг би чимало додати до розуміння поетичної творчості великого Каменяря в кінці 19 століття. Аж надто схожі ці два голоси!" [22, с. 239]. І тому не випадковим

е те, що коротка автобіографічна розповідь Франка виявляється відповіддю на запитання з твору Гете про те, що можна назвати оригінального у маленької, звичайнісінької людини:

“Was ist denn an dem ganzen Wicht
Originell zu nennen?”

Саму ж назву автобіографії Гете зустрічаємо в оповіданні-спомині із власного життя “Гірчичне зерно”. Франко не висловлює в ньому ніяких думок про цей твір Гете. Більше того, він ні погоджується з старим Лімбахом (головний герой цього оповідання), ані суперечить йому. А згадка про “Поезію і правду” Гете в цьому оповіданні виглядає досить символічною, як і деякі книги на полицях його тодішньої бібліотеки. “Такою прозою, як сей Челліні, мало хто в світі вмів писати. Гете знав, що перекладати. Він хотів на ньому навчитися, як писати спомини, але полишився куди позаду свого взірця. Його Dichtung und Wahrheit многословна, претенсіональна і нудна – се найтяжчий гріх для споминів. Нудні! Für die Katz! [23, с. 245]

Проаналізовані нами матеріали відображають певний історичний період творчого сприйняття і теоретичного тлумачення творчості Гете в цілому та його “Поезії і правди” зокрема найвідомішими представниками російської та української літератур. Як видно з наведеного матеріалу, “Поезія і правда” Гете була добре відомою у слов’янському літературному світі XIX-XX століть. Процес літературної взаємодії (яка не могла не відбуватися) не можна зводити до простого відтворення готових зразків. У нашому випадку було б надто просто й наївно шукати просте копіювання манери та стилю написання автобіографічного твору у згадуваних нами класиків російської та української літератури. Значно глибшою є проблема творчого переосмислення автобіографії Гете, відображення специфіки її сприйняття чи несприйняття взагалі в творах російських та українських класиків.

Цитована література

1. Шевців Г.М. Дослідження жанру автобіографії в німецькому літературознавстві // Літературознавчий збірник. – Вип. 20. – Донецьк, 2004.

2. Шевців Г.М. Автобіографічний дискурс дитинства: Гете і Руссо // На обширах культури і духовності. Збірник на пошану професора Людмили Красної (Козловської). – Дрогобич, 2004.
3. Шевців Г.М. Психологічні інтерпретації автобіографічного дискурсу: Гете і Руссо // *Studia Philologica*. Збірник наукових праць. – Дрогобич, 2005.
4. Шевців Г.М. Автобіографічний дискурс в європейській літературній традиції: спроба типології // Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур: Матеріали Третьої міжвузівської конференції молодих учених (15-16 лютого 2005 р.) – Донецьк, 2005.
5. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. – Л., 1982.
6. Герцен А.И. Письмо Н.П. Огареву // *Собр. соч.*: В 9 т. – Т. 9. – М., 1958.
7. Герцен А.И. Письмо Н.Х. Кетчеру // *Собр. соч.*: В 9 т. – Т. 9. – М., 1958.
8. Герцен А.И. Это было 22 октября 1817 // *Собр. соч.*: В 30 т. – Т. 1. – М., 1954.
9. Герцен А.И. Первая встреча // *Собр. соч.*: В 30 т. – Т. 1. – М., 1954.
10. Герцен А.И. Записки одного молодого человека // *Собр. соч.*: В 30 т. – Т. 1. – М., 1954.
11. Герцен А.И. Заметки из записной тетради 1836 г. // *Собр. соч.*: В 30 т. – Т. 1. – М., 1954.
12. Герцен А.И. Новые вариации на старые темы // *Собр. соч.*: В 9 т. – Т. 9. – М., 1958.
13. Герцен А.И. Прославленному сенату вольного города Франкфурта-на Майне // *Собр. соч.*: В 30 т. – Т. 13. – М., 1958.
14. Герцен А.И. Дневник 1842 г. // *Собр. соч.*: В 9 т. – Т. 9. – М., 1958.
15. Толстой Л.Н. Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят? // *Собр. соч.*: В 22 т. – Т. 15. – М., 1983.
16. Толстой Л.Н. О Шекспире и о драме // *Собр. соч.*: В 22 т. – Т. 15. – М., 1983.
17. Толстой Л.Н. Речь о народных изданиях // *Собр. соч.*: В 22 т. – Т. 15. – М., 1983.

18. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л., 1977.
19. Українка Леся. Лист до О. Кобилянської від 20 травня 1899 року // Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К., 1978. – Т. 11.
20. Кобилянська О.Ю. Слова зворушеного серця: щоденники; автобіографії; листи; статті та спогади. – К., 1982.
21. Франко І.Я. Історія української літератури // Франко І.Я. Збір. творів: У 50 т. – К., 1983. – Т. 40.
22. Стус В. Великий з найбільших // Стус В. Твори: В 4 т. (6-ти книгах). – Л., 1994. – Т. 4.
23. Франко І.Я. Гірчичне зерно // Франко І.Я. Збір. творів: У 20 т. – К., 1950. – Т. 4.

Аннотация

Статья посвящена проблеме рецепции творчества Гете в славянской литературе XIX-XX веков. Основное внимание сосредотачивается на рецепции автобиографии Гете “Поэзия и правда” в творчестве известных русских и украинских писателей.

Annotation

The article deals with the problem of the reception of Goethe's creative work in the Slavonic literature of the XIX-XX centuries. The main attention is paid to the reception of Goethe's autobiography “Poetry and Truth” in the works of prominent Ukrainian and Russian writers.

*Стаття надійшла до редакції 5.09.2005
Стаття поступила в редакцію 5.09.2005*

“ФРАНЦУЗСКИЙ ЭМИГРАНТ” КАК ТИПАЖ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Б.Г. Реизов с уверенностью говорил о принципиальном значении национальных типов в развитии межлитературных связей, но отмечал, что “возникновение или эволюция этих национальных типов <...> до сих пор не исследованы” [1, с. 300]. За последние годы отечественная наука усилила свой интерес к национальным типам, стереотипам и мифам, однако при разнообразии подходов и методов вопрос о литературном функционировании национальных образов еще далек от окончательного разрешения. Это, конечно, во многом объясняется многогранностью предмета. Но остановимся на частной ситуации – на роли национального типа в межлитературном имагологическом диалоге.

В первой половине XIX в. русские литераторы вели непрерывную полемику с французской литературой по поводу российского имиджа – формировали ответ на “французский текст” о России. Оставим в стороне содержание этого текста. Нас интересует, как влиял на полемику обобщенный образ автора этого текста, то есть обобщенный образ француза. Рамки статьи не позволят нам осуществить полную реконструкцию образа, но сосредоточимся на важной составляющей французского национального типа – на типизированном портрете французского эмигранта. Цель статьи – выявить те черты французского национального типа, которые предопределяли отношение русских литераторов к “французскому тексту” о России. Задачи – найти конкретно-историческую основу литературного типа “французский эмигрант”, восстановить его контуры и выявить его связь с русско-французским имагологическим диалогом.

Преклонение российского общества конца XVIII – начала XIX в. перед французской культурой общеизвестно. Но верно и то, что, начиная с 1812 г., авторитет французов в глазах русских начал стремительно падать. Нецивилизованное поведение “цивилизованного” противника, его беспорядочное бегство из Москвы, отречение от “великого” Наполеона – все это вызывало чувство разочаро-

вания в недавних кумирах. Однако если престиж французов среди русских в эпоху 1812-1815 гг. разрушался, что заставляло русских-победителей завоевывать себе благородный имидж в глазах парижан? Почему русское общество пристально следило за суждениями побежденных французов о России?

Дело в том, что отношение русских к Франции и французской культуре существенно отличалось от тех чувств, которые возбудила к себе в России “великая армия”. Кроме того, со времени Великой французской революции и во все время войны в России находилось множество французов, авторитет которых зачастую был совершенно непререкаем и реабилитировал французскую нацию в российском мнении. Многие из этих французов, как, например, герцог Ришелье, оказали России неоценимые услуги на поприще государственной службы. Некоторые – сражались в рядах русской армии против своих соотечественников.

У современного читателя французские эмигранты XIX в. зачастую ассоциируются с хрестоматийно известным образом “французика из Бордо”. Между тем “французик из Бордо” – это вовсе не всеобъемлющий типаж. Среда французов в российском обществе была многочисленна, разнородна и исторически подвижна. Волна французской аристократии, бежавшей из революционной Франции, была принята в России дружелюбно и оценена по достоинству. А чуть позже была осмыслена и роль этих изгнанников в судьбе российского общества. “Французская революция 1789 года, – вспоминал декабрист А.Е.Розен, – выгнала к нам тысячи выходцев, между ними людей весьма образованных из высших классов, но также много умных аббатов и всяких учителей. Первые из них имели влияние на высший круг нашего общества по образованию и по тонкости в обхождении; вторые по религии и по вкрадчивости в дела семейные; последние вперемежку с аббатами заняли места воспитателей и, сами убежав от революции, посеяли в русском дворянском юношестве первые семена революции” [2, с. 174].

Чтобы представить, насколько тесным было общение российского столичного дворянства с французскими аристократами, обратимся к документальному свидетельству об эпохе 1813-1814 гг. – к воспоминаниям графа Бутурлина, в детстве наблюдавшего, надо полагать, те же французские персонажи столич-

ного света, что, кстати говоря, могли быть знакомы и А.С. Пушкину, поскольку семейства Бутурлиных и Пушкиных были дружны. “В салонах господствовал тогда, – писал мемуарист, – <...> французский элемент, крупными представителями которого были эмигранты-роялисты, поступившие к нам на службу. Из них помню бывших у нас в доме графа Модена, графа Армана Сен-При и маркиза де ла Тур д’Оверн (последний, впрочем, хотя и был в душе роялист, но поступил на службу к Наполеону и был у нас пленником). Часто бывал так же у нас (но позднее) молодой граф Родольф де Местр, офицер нашей гвардии и сын пресловутого писателя и ультрамонтана, графа Иосифа де Местра <...>” [3, № 3, с. 404]. Закономерно, что эти *свои* французы воспринимались русским обществом как истинные французы в противоположность искаженным революцией французам – “рабам Бонапарта”. Французская эмиграция объективно была противопоставлена остальной Франции, и уже это сближало беглецов с российским дворянством, в своей массе не сочувствовавшим французским преобразованиям и завоевательскому азарту Наполеона. Но чтобы стать в России действительно *своими*, французским аристократам необходимо было сформировать соответствующий имидж в глазах русских, вырабатывать собственную публичную позицию по отношению к своим мятежным и воинственным соотечественникам во Франции. А в пору военных действий “российские французы”, естественно, должны были стать уж совершенно *чужими* для враждебных России французов.

Тактика поведения французского эмигранта в российском обществе легко прослеживается, скажем, по частной переписке Фердинанда Кристина с фрейлиной русского двора княжной Варварой Туркестановой. Кристин, урожденный швейцарец, воспитывался и служил во Франции при министре Колонне. В 1794 г. эмигрировал в Россию. В период консульства был тайным агентом русского правительства в Париже, подвергся аресту за роялистические настроения и, отсидев в крепости, снова вернулся в Россию, где провел остаток дней, вращаясь в высшем обществе [4]. Особенно любопытны те письма, которыми Кристин обменивался с фрейлиной Туркестановой в период вступления русских в Париж.

9 апреля 1814 г. княжна писала из Петербурга в Москву Фердинанду Кристину: “Мы в Париже! <...> Государь вступил в Париж <...>, сопровождаемый городскими властями и Сенатом в полном составе, совершенно иначе, чем этот негодяй Бонапарт в Москву” [5, №2, с. 218]. Конечно, Кристин должен был воспринимать Наполеона как личного врага, и такое сравнение русского императора с французским не должно было оскорбить эмигранта. Иное дело – вступление русских в Париж. Хотя Кристин и находился на российской службе, чувство французского патриотизма вряд ли стоит списывать со счетов. М-м де Сталь тоже была притесняема Наполеоном, она также бежала из Франции и находила себе приют в том числе и в России. И все же она восприняла вступление русских войск в Париж как личную трагедию. Фердинанд Кристин имел основания испытывать те же ощущения. Однако вот его ответ княжне Туркестановой: “Получив великую и важнейшую весть о взятии Парижа, я не остался ни хладнокровен, как вы, не волновался, как г-жа Гурьева, но заперся на ключ и залился слезами <...>. В этом событии я увидел для будущего столько хорошего <...>, и мне представились такие большие перемены в положении России за 18 месяцев, что наплыв этих чувств в мою душу сдавил мне грудь и заставил рыдать, как ребенка <...>. Нужно быть на развалинах Москвы, для того чтобы действительно оценить взятие Парижа” [5, №2, с. 220]. Думается, Кристин неспроста напоминает живущей в благополучном Петербурге фрейлине, что он, француз, находится на “развалинах Москвы” и может оценить размеры трагедии.

Между тем, воспринимая Кристина как абсолютного единомышленника, Туркестанова снова делилась с ним (25 апреля) новостями из Парижа и умозаключениями о парижанах: “<...> Видно, что всех этих людей преследует лишь одна мысль, одно желание – это деньги. <...> Это низкая нация, легко уступающая силе вещей и неспособная по своему истинному характеру показать никакой устойчивости и истинной ценности”. И уж совсем приняв Кристина за *своего*, княжна довершала мысль: “Вы можете, господа французы, быть очень любезными, блестящими, умными, но что же касается до национального духа, – вы ничто больше, как дрянь. Вы храбры только лишь на поле битвы, вне его вы соперничаете в низости и подлости! Впрочем, мне до это-

го всего нет дела, лишь бы Россия обрела прочное спокойствие” [5, №2, с. 226].

Подобное высказывание, даже под видом дружеской откровенности, разумеется, было своего рода вызовом эмигранту, на который он отвечал: “Я думаю то же, что и вы об упадке французской нации, которая отвратительна до последней степени. Она обожала своих королей и вместе с тем спокойно смотрела, как горсть негодяев резала лучшего из них <...>. Бонапарт расстрелял на улицах Парижа 1500 молодых людей <...>, и с этого дня он стал героем в глазах этой легкомысленной и жадной до всего нации” [5, №2, с. 229]. “Парижане убедились, что силы союзников были слишком велики, чтобы бояться корсиканца, – продолжал Кристин чуть позже. – Тогда они храбро обрушили свой гнев на пораженного неприятеля, перед которым дрожали 24 часа тому назад. <...> Это были низкие рабы <...>. Но мне, как и вам, дорогая княжна, мало до этого дела, лишь бы Россия процветала и залечивала свои многочисленные раны. Пусть французы пожирают друг друга, я буду желать блага только их князьям и никогда этой ужасной нации <...>” [5, №3, с. 412-413]. Заметно, что критика Кристина аргументирована и обдумана, а не порывисто эмоциональна, как у его собеседницы. Надо полагать, что это более, нежели ответ на частные письма. Кристин формулировал позицию французского эмигранта-монархиста, которую можно демонстрировать не только перед отдельным адресатом, но и перед обществом. И он не ошибся, поскольку 12 мая княжна Туркестанова признавалась, что показала последнее письмо Кристина г-же Свечиной и князю Голицыну, и оно произвело на них весьма благоприятное впечатление.

Впрочем, в России Кристин не всегда чувствовал себя уютно. “Постижимо ли это, – жаловался он своей корреспондентке, – что 9 (21) мая идет снег, что все вокруг замерзает, печи топятся, что нельзя выставлять двойных рам и ходить без шубы! <...> Я вспоминаю слова одного французского пленника в Нижнем в декабре 1812 г. “Боже! Какой ужасный холод в этой стране, и эти варвары зовут ее своей родиной!” Она, действительно, должна иметь большие преимущества, чтобы вознаградить за неприятности, причиняемые таким ужасным климатом”. Это – маленькая месть за нападки Туркестановой на французов. Но

через несколько строк Кристин, словно спохватившись, пишет: “Мы увидим во Франции новые смуты. Но они будут, я надеюсь, только внутренние, и в этом случае признаюсь, я буду к ним совершенно равнодушен. Я стал большим эгоистом. Лишь бы наша Россия была спокойна и счастлива <...>” [5, №3, с. 416-417]. А патриотически настроенная фрейлина, между тем, не унималась и через три дня снова обрушивалась на французов: “Слышите ли Вы? Это противная нация! Боже, какими они мне кажутся отвратительными! <...> Все пленные освобождены и получили разрешение уехать; никто из них не увозит с собой моего сожаления”.

Может быть, французские эмигранты были постоянно уязвляемы подобными выпадами и чувствовали себя в униженном положении? Вовсе нет. Ведь недаром многие из них, в том числе и Кристин, предпочли после Реставрации остаться в России. Да и разве могли реплики княжны Туркестановой вызвать серьезное раздражение Кристина? Во-первых, он понимал, что откровенность княжны – это знак особого к нему расположения. Во-вторых, из всей переписки следовало, что в своем азарте против французов фрейлина искала поддержку во мнениях самого же француза. В-третьих, сквозь поток антифранцузских реплик Кристин должен был увидеть, что престиж и притягательность Франции не погибли безнадежно. Так, уже 30 апреля того же 1814 г. Туркестанова сообщила ему: “Многие поговаривают уже о путешествиях, особенно же путешествии в Париж. Некоторые из моих знакомых начинают собираться в путь” [5, № 3, с. 415]. 28 мая она рассказывала ему о “массе брошюр”, полученных из Парижа. “Там будет, вероятно, больше чувства, чем здравого смысла, – угадывает их содержание княжна. – Но пускай, все равно нужно быть в курсе того, что говорится во Франции и что делает и предполагает делать это отродье” [5, № 3, с. 428]. Адресат Туркестановой, разумеется, понимал, что княжна привыкла с молодых ногтей следить за всем, что делается в Париже. И теперь, пристав к моде на патриотизм, она все же легко находит уловку для привычного любопытства. Франция и французские мнения, как и прежде, вызывали в русском обществе живой интерес.

Послереволюционная эмиграция сыграла значительную роль в сохранении французского национального имиджа в России. Но после 1812-1815 гг. состав французов в России значительно изменился. Многие монархисты вернулись на родину. Их место в России заняли частью – служивые из разгромленной наполеоновской армии, осевшие в России, частью – французы, прибывшие “на ловлю счастья и чинов” и не отличавшиеся, как правило, высоким происхождением и значительным состоянием. Среди наплыва искателей удачи были, конечно, люди высоких достоинств, но было и множество таких, кто за отсутствием образования и профессиональных навыков, не мог найти для себя применения в самой Франции, а в России приносил пользу весьма сомнительную. Держатели и служащие модных магазинов превращались в наиболее знакомый русскому обществу класс французов.

<...> Модный магазин

Открылся на Кузнецком, – не угодно ль
Вам посмотреть?.. Там есть мамзель Aline,
Monsier Dupré, Durand, француз природный,
Теперь купец, а бывший дворянин;
Там есть мадам Armand; там есть субретка
Fanchaux – плутовка, смуглая кокетка!
Вся молодежь, вокруг ее вертится [6, т.2, с. 299], –

так рассказывал об обычном круге знакомств светской молодежи среди французов герой поэмы Лермонтова “Сашка” (1835-1836). Именно в этот период в русском обществе и в русской литературе стало набирать силу презрительное и раздраженное отношение к французским выходцам. Тогда-то и стал актуален образ “французика из Бордо”.

Мемуарные источники наполнены сотнями анекдотов о французах невысоких достоинств, приехавших в Россию. Так, Ф.Ф. Вигель в “Письме к приятелю в Симбирск” (датировано 1853 г.) вспоминал, что в московском обществе французы пользовались совершенно незаслуженным благорасположением: “Мне случалось видеть на балах у важных особ молодых седельцов с Кузнецкого моста. Грибоедов в комедии своей помес-

тил Французика из Бордо. Неужели не помнишь ты немного лет тому назад, плешивого, пятидесятилетнего купца из того же города, высокого, сухопарого, неутомимого танцовщика, который хвастал тем, что каждый вечер заставлял плясать (*fait danser*) двенадцать барышень. Около того же времени был молодой, красивый купеческий приказчик <...>; его решительно всюду звали нарасхват. С распростертыми объятьями принимали также самозванца-барона Джордано, избличенного мошенника, которому доказали, что видели его когда-то мальчиком Савояром с сурком, пляшущим на улицах” [7, с. 575].

Злоречие Вигеля (и порою – безосновательное) общеизвестно, но в данном случае верность характеристик подтверждается биографией самого Вигеля. Когда Н.В.Сушков опубликовал это “Письмо...” в книге об истории Университетского пансиона, он прокомментировал наблюдения мемуариста так: “<...> Вигель сам и неспроста снабдил из Одессы письмами к своим знакомым в Москве двоих самозванцев. Один из них величал себя бароном и водил с собою в общество взятую им где-то напрокат баронессу, которую выдавал за отличную певицу и которая всегда, когда просили ее что-нибудь спеть, была нездорова: то кашель, то боль в горле, то ломота в груди; а взглянуть на нее – гора горой. <...> По высылке их из Москвы я видел в иностранных газетах объявление о побеге барона с галеры” [7, с. 575].

В обществе звание “француза” уже само по себе являлось как бы показателем достоинств и гарантировало общественное положение и некоторые преимущества. Хотя и фривольно, но точно это и выразилось в пушкинской эпиграмме (1822):

Иной имел мою Аглаю
За свой мундир и черный ус,
Другой за деньги – понимаю,
Другой за то, что был француз...
[8, т. 2, с. 214].

Именно под этим знаком – светская навязчивость французов и неоправданное внимание к ним общества (особенно женской его половины) – тип французского выходца прижился в русской литературе. Вот еще характерный пример. Повесть

В. Соллогуба “Большой свет” (1840). Второстепенный персонаж, граф Воротынский, человек с высоким положением и большими видами на будущее, раздосадован тем, что его супругу скомпрометировал бедный корнет Леонин. “И что было ей в этом Леонине? – возмущался граф. – Сколько раз спорил я с ней; был бы он порядочный человек или француз, а то корнет армейский. Бррр...” [9, с. 152].

“Особое” отношение французам к дамам и отношение российских дам к французам было предметом литературной иронии. Не останавливаясь на этой теме, лишь процитируем высказывание, вложенное И.П. Мятлевым в уста знаменитой г-жи Курдюковой:

Уж на что мастак француз –
Это с дамами возиться!
Точно, мастер прислужиться;
А оно не без забот!
<...>
Разве это не *талан*
Чтобы быть всегда *галан*? [10, с. 316]

Впрочем, роль “российских французозов” далеко не всегда воспринималась с юмором. Поведение питомцев Франции зачастую вызывало острое возмущение, и в качестве ярчайшего примера – реакция на убийство Пушкина. Понятно, что из частного факта нельзя выводить закономерности, но в том-то и дело, что поступок и сама личность Дантеса воспринимались как звено в цепи аналогичных поступков и личностей. Дантес не только прибыл в Россию “подобно сотням беглецов”, он и вел себя в России подобно множеству своих собратьев. “Летом, кажется, 1834 г., – свидетельствует Бутурлин, – пожаловали в Россию некоторые из французских легитимистов, известных более или менее фамилий, чаявших движения воды и искавших светского положения. Из таковых были виконт де Жюльвекур, полулитератор, и г. Жубер. Последний ничем, кажется, не отличался, кроме своею рыжею бородою <...>. Из таких же выходцев были в Петербурге г. Дантес и маркиз Пина, из коих первый был принят в гвардию и приобрел роковую знаменитость убийством

Пушкина <...>” [3, № 8, с. 552]. Характерно, что поведение Дантеса, приведшее к дуэли, расценивалось в обществе, как типичное проявление французских моральных норм на российской почве. Профессор А.В. Никитенко, оставив 30 января 1837 г. в своем дневнике рассуждения о гибели Пушкина, оценивал историю конфликта так: “Дантес пустой человек, но ловкий, любезный француз, блиставший в наших салонах звездой первой величины. Он ездил в дом к Пушкину. Известно, что жена поэта красавица. Дантес, по праву француз и жителя салонов, фамильярно обращался с нею, а она не имела довольно такта провести между ним и собою черту <...>” [11, с. 194].

Типичность “дантесовской” ситуации стала для русского общества совершенно очевидной после дуэли Лермонтова с Барантом. “Странно, – записал М.А. Корф в дневнике 21 марта 1840 г, – что лучшим нашим поэтам приходится драться с французами: Дантес убил Пушкина, и Барант, вероятно, точно так же убил бы Лермонтова, если б не поскользнулся, нанося решительный удар <...>” [12, с. 299]. Белинский в связи с дуэлью назвал Баранта “салонным Хлестаковым” [13, с. 301]. Точно то же он, думается, мог сказать и о Дантесе. Но это – оценка человека, привыкшего к литературным аналогиям. А вот, как рассуждал неискушенный в художественных типажах армейский офицер, однокашник Лермонтова по юнкерской школе А.И. Синицын: “<...> Я посмотрелся на этого Дантесишку во время военного суда. Страшная французская бульварная сволочь с смазливой только рожницей и с бойким говором. <...> Дрянь! Растерялся, бледнел, дрожал. А как проведал через своих друзей, в чем вся суть-то, о! Тогда поднялся на дыбы, захорохорился, черт был ему не брат, и осмелился даже сказать, что таких версификаторов, каким был Пушкин, в его Париже десятки. <...>; ей-богу, будь этот французишка не подсудимый, а на свободе, – я так и дал бы ему плюху за его презрение к нашему хлебу-соли” [14, с. 221].

Поведение Дантеса совершенно соответствовало тому представлению об отношении французов к России, которое российское общество вынесло из войны 1812 г. Лермонтовская характеристика Дантеса – “Смеясь, он дерзко презирал // Земли чужой язык и нравы”, – конечно, была рассчитана не только на конкретное, но и на обобщающее толкование. Не случайно неко-

торыми она была воспринята как оскорбление французской нации. Об этом свидетельствует письмо А.И. Тургенева П.А. Вяземскому от 8 апреля 1840 г. “Барон Д’Андре, – сообщал Тургенев, – <...> спрашивает меня, правда ли, что Лермонтов в известной строфе своей бранит французов вообще или только одного убийцу Пушкина, что Барант желал бы знать от меня правду... Через день или два, кажется, на вечеринке или на бале уже у самого Баранта, я хотел показать эту строфу Андре; но он прежде сам подошел ко мне и сказал, что дело уже сделано, что Барант позвал на бал Лермонтова, убедившись, что он не думал поносить французскую нацию” [6, т. 4, с. 508-509]. Французской нации Лермонтов, разумеется, не поносил, он лишь выразил устойчивое общественное представление о презрении *француза вообще* ко всему русскому. Современнику был отчетливо ясно, почему Дантес “не мог ценить нашей славы”: причина в национальном эгоизме французов, в тщеславии. Точно так же современник понимал и причину предвзятого отношения к России со стороны французской литературы. Герцен сформулировал ее афористически лаконично. “Всегда довольными собою, исполненными восторга перед своей великой родиной” [15, т.7, с. 126], – называл Герцен французов в статье “О романе из народной жизни в России” (1859). “Француз о чем бы ни говорил, говорит всегда о Франции” [15, т. 6, с. 500], – завершал он мысль в “Былом и думах”. К подобному заключению в разное время приходили и другие наблюдатели французского характера и читатели французской литературы.

В ноябре 1827 г. А.И.Тургенев сообщал брату Н.И. Тургеневу из Парижа, что посещал лекцию Дюпеня для ремесленников и делился: “Рукоплескания покрывали его, особенно когда он без всякой национальной скромности начал хвалить и хвалить французов! Это наконец надоедает и делается приторно чужестранцу” [16, с. 305]. В 1828 г. П.А.Вяземский замечал в “Московском телеграфе”, что даже в дни национальных катастроф парижане готовы восклицать: “Прекрасная Франция – целый мир, а единственный Париж – столица вселенной!” [17, с. 92]. В 1833 г. тот же Тургенев писал тому же Вяземскому из Женевы о трудах и лекциях юриста Лерминьи о праве и философии: “Все эти фразы Лерминьи и других суть только ложно понимаемого

патриотизма, а во французах какого-то народного хвастовства, которое всегда и везде есть остаток варварства: это *Шшишковизм* в философии” [18, с. 285]. В 1841 г. П.В. Анненков в “Письмах из-за границы” делился с российским читателем, например, таким наблюдением: “По действию в высшей степени раздражительного народного тщеславия, которое однако ж составляет великую мощь нации, ни один француз не скажет доброго слова ни об Англии, ни о Германии, ни об Италии, ни о России без того, чтоб не оговориться и не попросить извинения у соотечественников. Непременно прибавит он к панегирику “Правда и то, что я находился в это время в особенно счастливом расположении духа: у меня умерла тетка”, или, в крайнем случае, объяснит похвальное на свой манер: “Сближение с французскими идеями произвело все эти счастливые последствия”. Вот и вся недолга!” [19, с. 46].

Ряд подобных примеров можно продолжать бесконечно. Однако заметим и то, что временами русские авторы все же улавливали некоторое смягчение национального эгоизма французов. В 1836 г. в статье “О Мильтоне и шатобриановом переводе “Потерянного рая”” А.С.Пушкин замечал: “Долгое время французы пренебрегали словесностью своих соседей. Уверенные в своем превосходстве над всем человечеством, они ценили славных писателей иностранных относительно меры, как отделились они от французских привычек и правил <...>. Ныне (пример неслыханный!) первый из фр.<анцузских> писателей переводит Мильтона *слово в слово* <...>! Такое смирение во французском писателе <...>, вероятно, будет иметь большое влияние на словесность” [8, т.12, с. 137]. В 1857 г. И.И.Панаев отмечал, что французская комедия “сделала большой шаг вперед <...>, “вступивши <...> в сферу нравов и характеров” и объяснял этот успех тем, что “французы, наконец, начинают смотреть на себя критически и не все находят прелестным в своей “прелестной Франции”” [20, с. 152]. Но уже по самим этим репликам видно, что национальное тщеславие французов вызывало у русских литераторов устойчивое неприятие.

Представления российского общества о французском национальном характере складывалось на основе разных источников: из наблюдений, сделанных во время путешествий, по рас-

сказам соотечественников, по литературным произведениям. А исходя из перечисленных фактов, логично сделать вывод, что общение с французскими эмигрантами также было одним из этих источников. Русская литература, отражая общественные представления, унифицировала их и конструировала типаж “французского эмигранта” (или “француза в России”). Создаваемый на материале реальных наблюдений, этот тип отчасти корректировал, а отчасти подтверждал взгляд русской литературы на французский менталитет вообще, а следовательно, воздействовал на отношение к автору “французского текста о России”. Поэтому полагаем верным остановиться на той мысли, что любое исследование русско-французской литературной полемики, посвященной имиджу России, должно учитывать тот опыт, который приобретала русская литература и российское общество в общении с представителями французской диаспоры в России. А создание русской литературой типажа “француза в России” должно рассматриваться как часть этой полемики.

Цитированная литература:

1. Реизов Б. Г. Сравнительное изучение литературы // Реизов Б.Г. История и теория литературы. – Л., 1986.
2. Розен А. Е. Из “Записок декабриста” // Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2-х т. – М., 1980. – Т. 1.
3. Бутурлин М. Д. Записки // Русский архив. – 1897. – Кн. 1. – № 3.; Кн. 2. – № 8.
4. Будберг. Предисловие барона Будберга (русского посланника в Париже) к переписке Кристина с княжной Туркестановой // Русский архив. – 1913. – Кн. 1. – № 1.
5. Переписке Кристина с княжной Туркестановой // Русский архив. – 1913. – Кн. I. – № 2. – С. 207-229; № 3.
6. Лермонтов Ю. М. Собр. соч.: В 4 т. – Л., 1979-1981.
7. Вигель Ф. Ф. Москва и Петербург. Письмо к приятелю в Симбирск // Русский архив. – 1893. – Кн. 2. – № 8.
8. Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 19 т. – М., 1994.
9. Соллогуб В.А. Избранная проза. – М., 1983.
10. Мятлев И.П. Стихотворения. Сентенции и замечания госпожи Курдюковой. – Л., 1963.

11. Никитенко А. В. Дневник. В 3 т. – Л., 1955-1956. – Т. 1.
12. Корф М. А. Из дневника // Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников. – М., 1989. – С. 298-299.
13. Белинский В. Г. Выдержки из писем и статей // Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников. – М., 1989.
14. Бурнашов В. П. Михаил Юрьевич Лермонтов в рассказах его гвардейских однокашников // Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников. – М., 1989.
15. Герцен А. И. Сочинения: В 9 т. – М., 1955-1958.
16. Тургенев А. И. Письма Николаю Ивановичу Тургеневу. – Лейпциг, 1872.
17. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. – М., 1984.
18. Тургенев А. И. Переписка с кн. Петром Андреевичем Вяземским. – Петроград, 1921. – Т. 1: 1814-1833 гг.
19. Анненков П.В. Парижские письма. – М., 1984.
20. Панаев И.И. Петербургская жизнь. Заметки нового поэта // Современник. – 1857. – Т. LXII.

Анотація

У статті простежується історія осмислення російською літературою першої половини XIX ст. феномену французької еміграції, реконструюється тип “французького емігранта” та досліджується його роль у функціонуванні російсько-французькою імагологічного діалогу.

Annotation

The article shows the way the Russian literature of the first half of the XIX century comprehended the phenomenon of the French emigration. It also reconstructs the type of “the French emigrant” and examines its role in the functioning of Russian-French imagological dialogue.

*Стаття надійшла до редакції 8.11.2006
Стаття поступила в редакцію 8.11.2006*

**СВЕТ В СТРУКТУРЕ ПЕЙЗАЖА
“ЗАМОГИЛЬНЫХ ЗАПИСОК”
Ф.-Р. ДЕ ШАТОБРИАНА**

Проблема взаимосвязи и синтеза искусств начала активно разрабатываться еще в последние десятилетия прошлого века. Объектом исследования становились различные аспекты взаимодействия смежных искусств и, в частности, синтез литературы и живописи. Анализу подвергались как процессы проникновения живописи в литературу (М.А. Тахо-Годи о творчестве Р. Роллана), так и “литературность” творчества живописцев (Н.А. Дмитриева о художественной манере Ван Гога) [1]. Особенности индивидуального стиля Ф.-Р. Де Шатобриана, который исследователи характеризуют как живописный, никогда, однако, не рассматривались нашим литературоведением в подобном ракурсе и публикуемая статья призвана восполнить этот пробел.

Считается, что Симонид Кеосский первым сформулировал принцип взаимопереводимости поэтического и изобразительного текстов (“Поэзия есть говорящая живопись, живопись – немая поэзия”), который затем Гораций, в “Искусстве поэзии”, редуцировал до краткого: “Чтобы живописью стала поэзия” (*ut pictura poesia*) [2, с. 392]. Со времен Горация проблема соотношения этих двух видов искусства не утратила своей актуальности. Особую остроту она приобрела в XVIII веке с появлением трактата Лессинга “Лаокоон”, на который откликнулись Гердер, молодой Гете, Дидро, Державин. Шатобриан нигде открыто не вступает в полемику с Лессингом, но в “Гении христианства”, в главе “История описательной поэзии в новое время”, он, оставаясь в русле традиции, сводившей искусства к единому принципу, реабилитирует живописность, описательность в поэзии, ставя ее много выше аллегоричности [3, с. 161-164].

Разрушение риторической, нормативной по природе своей системы искусств, осуществленное романтиками в первой половине XIX столетия, раскрыло перед литературой широкие воз-

можности для творческого подъема и художественного разнообразия. Универсализм романтического мировосприятия стал благодатной почвой для художественной реализации идей глубокой взаимосвязи всех видов искусств и, в частности, живописи и поэзии. Писатели-романтики, в поисках средств выражения, свободно обращались к смежным искусствам, справедливо усматривая в них источник новой образности.

Творчество Шатобриана – пример такого плодотворного взаимодействия. Писатель свободно использует образы смежных искусств, в том числе и живописи, в своих произведениях. В “Атала” и “Рене” пейзаж зачастую представлен как “картина природы” [4, с. 4; 59], “картина жизни и труда” [4, с. 34]. Небольшие жанровые зарисовки в “Замогильных записках” автор именуется арабесками, причудливыми завитками, начертанными “живописцем на крышке его собственного гроба” [5, с. 528], подернутые дымкой городские постройки кажутся “набросками художника, сделанными с борта корабля [5, с. 198]”, а некоторые эпизоды представляются ему “отдельным видом в панораме... “Замогильных записок” [5, с. 483]. Обращаясь к “своей сильфиде”, стареющий бард замечает, что палитра его не стала бедней, и он лучше овладел кистью [5, с. 480]. Сами же мемуары Шатобриана называет то зданием, которое он возводит “на обломках и развалинах”, то памятником, то храмом.

Бальзак, говоря в статье “О художниках” о равенстве “всех проявлений интеллекта”, назвал Шатобриана “не менее великим живописцем, чем Рафаэль” [7, с. 225]. Литературные критики также единодушно признают живописность одной из характерных черт пейзажа в произведениях Шатобриана. Ф. де Ла Барт в послесловии к русскому переводу “Атала” и “Рене” говорит об умении писателя “живописать словами” [8, с. 87], французский литературовед Г. Шарлье обращает внимание на широкую перспективу, панорамность и тщательную окраску

* В оригинале для передачи зыбкости очертаний автор использует термин из области изобразительного искусства – “effumé” (“comme les ébauches d’un peintre, ou comme des côtes effumées vues de la mer, du bord d’un vaisseau” [6, II, с. 123]).

создаваемых автором картин природы, которые ученый называет фресками [9, с. 208; 218]. П. Моро говорит о пейзаже, который Шатобриан видит глазами художника и который под его пером становится картиной с окантовкой и рамой [10, с. 201; 203]. Сам же писатель замечает в мемуарах, что хотел бы “родиться живописцем”, объясняя свое желание любовью к уединению, независимости, солнцу, освещающему “руины и шедевры” [5, с. 373] (“Je voudrais être né artiste; la solitude, l’indépendance, le soleil parmi des ruines et des chefs-d’oeuvre, me conviendraient” [6, III, с. 264]). Последнее особенно важно, ибо характерная черта шатобриановского пейзажа – лучезарность, мастерская задача непрерывной игры света, которую П. Моро считает свидетельством художественного гения писателя [10, с. 202].

Если в живописи свет, по мнению искусствоведов, обретает значение композиционного фактора в XVI веке на полотнах Корреджо, то в литературе первенство осмысления значимости этого компонента пейзажа, по всей видимости, принадлежит Шатобриану, заявившему в кн. 36 мемуаров, что “всякий пейзаж – это прежде всего свет” [5, с. 482]. В “Рене” световое решение пейзажа выполнено еще вполне в духе сентиментализма: “луна неясным светом озаряла колонны аркад, отбрасывая их тени на противоположную стену” [5, с. 62]; “луна, восходящая в ясном небе между двух полуразбитых погребальных урн, озаряла для меня бледные гробницы” [5, с. 63]. Изобразительно пейзаж выполнен в традициях “кладбищенской” лирики. В “Замогильных записках” изображение света более разнообразно. Луна заливает светом, проходящим сквозь ромбовидные окна башни, кровать маленького комбургского сорванца, она – “самое дивное, что есть в Бретани... Владычица бездны”, которая “прячется за облаками, источает пары, струит лучи”, и вскоре “исчезает в мягкой перине волн” [5, с. 37-38]. Луч луны пробивается сквозь листья лип в беседке у дома госпожи Рекамье [5, с. 365], а луч заходящего солнца освещает дом Байрона в Коппе [5, с. 484].

* В ставшей хрестоматийной сентименталистской балладе Г.А. Бюргера “Ленора” (1773) в переводе В.А. Жуковского, встречаются похожие строки: “Лучи луны сияют, / Кругом кресты мелькают” [11, с. 39].

Освещение играет немаловажную роль в создаваемых Шатобрианом картинах природы. Композиционно его пейзажи близки классицистической манере Пуссена и Лоррена. “Торжественные, широко раскинувшиеся ландшафты, воды, скалы и древесные кущи, расположенные в строгом и ясном чередовании планов” [12, с. 231] – эта характеристика пуссеновского пейзажа вполне соответствует типу пейзажа, преобладающему в “Замогильных записках”, которые Г. Шарлье называет “литературными панорамами” [9, с. 218]. Описывая заросли деревьев на берегу реки Огайо в Северной Америке, Шатобриан сообщает, какие из них росли на первом, втором и заднем планах [5, с. 110]. Его пейзажи величественны (побережье Сен-Мало, Ниагарский водопад, течение Огайо, прогулка в Коппе и т.д.), в них преобладают горизонтальные линии [9, с. 221]. В отличие от Руссо, любившего горы и признававшегося в “Исповеди”, что “никогда равнина, как бы прекрасна она ни была, не покажется мне прекрасной” [13, с. 154], Шатобриан к горам равнодушен и замечает, что они хороши лишь “как рама, фон, задний план прекрасной картины” [5, с. 483]. Писателю дорого “ощущение бесконечности, проникающее в конечное чувство при виде грандиозного пейзажа” [5, с. 482].

В то же время, по типу освещения многие пейзажи в “Замогильных записках” скорее напоминают полотна мастеров барокко, известных своим “пристрастием к световым эффектам и изменчивым формам” [12, с. 444]. Свет в них не рассеивается, а падает на предметы мощным потоком, обволакивая их и ложась на поверхности ослепительным сиянием. Один из наиболее часто повторяющихся элементов пейзажа – луч света, разрезающий пространство. В описании заката на берегу Огайо Шатобриан дважды воспроизводит этот световой эффект. Сначала – луч заходящего солнца: “луч, проскользнувший сквозь кроны высокого дерева, сверкал в оправе темной листвы, словно карбункул” [5, с. 110]. Затем, “сидя в полумраке, под густой, глянцевой от солнца листвой”, герой “Замогильных записок” наблюдает за мошками, которые светятся в темноте и исчезают, “попав в полосу лунного сияния” [5, с. 110]. В этом отрывке Шатобриан формально нарушает один из постулатов живописи, о котором

писал Дидро: “Освещение должно быть единым; композиции, имеющие одновременно разные источники света, посредственны” [14, с. 510]. Но то, что, с точки зрения искусствоведа, портит картину, допустимо в литературном пейзаже, где зрительные образы не только отражают окружающую реальность, но и передают внутреннее состояние героя. Соединение в одном отрывке двух таких сильных источников света как заходящее солнце и восходящая луна создает ощущение сияния и великолепия, в которое окунается герой, “охваченный неким порывом пантеизма” [5, с. 111] вполне в духе Руссо, описавшего подобное состояние в “Прогулках одинокого мечтателя” [13, 614-616].

Особого внимания заслуживают выразительные средства, которые использует автор для передачи света. Индивидуальность его творческой манеры особенно ярко проявляется в сравнении заката над Огайо в кн. 8, ч. I “Замогильных записок” с описанием заката над морем в “Этюдах о природе” Б. де Сен-Пьера. По мнению французского литературоведа Ж.-К. Берше, именно это описание и вдохновило Шатобриана [6, I, прим. к с. 516]. Оба писателя обращают внимание на изменчивую форму облаков. У Сен-Пьера они похожи на снежные глыбы, на холмы, на перуанские Кордильеры с горами, пещерами и скалами. Шатобриан тоже сравнивает облака с горными отрогами, но еще и со старинными башнями, розовой дымкой и мотками шелка. Он даже повторяет, вслед за автором “Этюдов” редкое слово “*carder*” для описания клубящихся облаков: “*Les vents alizés (...) cardent les nuages comme si c’était des flocons de soie*” у Б. де Сен-Пьера; “...*des nuages (...) fumées de rose ou cardées de soie*” у Шатобриана. [6, I, с. 516]. Но когда речь заходит о словесной передаче светотени, художественные средства выражения у этих авторов заметно разнятся. Сен-Пьер, до этого подробно описывающий причудливые формы и оттенки облаков, ограничивается эпитетом “золотой”, сравнивая лучи с золотыми нитями, края подсвеченных заходящим солнцем облаков – с золотой бахромой, а потоки света – с золотыми и серебряными слитками [15, с. 48]. Шатобриан менее многословен – одной фразой он рисует пронизанное лучами небо, на котором, “постоянно меняя свою форму, облака... обращались то в зияющие

пасти печей, то в кучу раскаленных углей, то в текущую рекой лаву” [5, с. 110], – однако более изобретателен в изображении визуальных эффектов, производимых солнечными лучами. С помощью живописных метафор (А.Ф. Лосев) автор передает и величественность окружающей его природы, и силу охвативших его чувств.

Печь и раскаленные угли снова появляются на страницах “Замогильных записок” в эпизоде на мельнице, где юный путешественник случайно узнает о неудачной попытке бегства и аресте Людовика XVI: “Комнату освещал только очаг, где пылали сухие листья маиса да шелуха конских бобов. Ружья мельника, лежавшие на подставке, поблескивали в отвесах пламени” [5, с. 113]. Картину дополняет большой котел, поставленный хозяйкой на огонь – “пламя обняло его черное дно, словно корона из золотых лучей” [5, с. 113]. Неровный свет очага в темноте, отсветы пламени на металлической поверхности ружей рождают, несмотря на резвящуюся белку и мирно дремлющего на коленях котенка, ощущение тревоги. Случайно прочитанный в свете очага обрывок газеты все меняет в судьбе героя. Огненная корона у днища котла становится символом трагической судьбы французской монархии и шире – революционных потрясений, охвативших родину писателя. Несколькоими предложениями, с помощью выразительной светотени Шатобриан не только передает настроение героя мемуаров, но и сообщает его читателю; вписывает эпизод из личной истории в обширное историческое полотно. *

Важную роль играет свет в передаче состояния меланхолической задумчивости. В лунном сиянии* или же в лучах заходящего солнца предстают столь милые сердцу Шатобриана “руины и шедевры” [5, с. 373]. В лучах “Эндимионова светила” “безмолвно белеют” недвижимые изваяния, картины и фрески в комбургских видениях юного Франсуа-Рене [5, с. 55]; ночное светило катит “свои бледные пустыни над пустынным Римом”, освещая улицы, по которым совершает ночную прогулку вновь

* О завораживающем влиянии на Шатобриана призрачного лунного света, разлитого по статуям и архитектурным строениям, пишет П. Моро в монографии “Chateaubriand” [10].

прибывший секретарь французского посольства [5, с. 198] и даже тени деревьев в американском лесу подобны удлиняющимся колоннам и переменчивым арабескам, которые рисует на дерне “свет, струящийся между стволами и ветвями” [5, с. 110]. Пристрастие к изображению такого рода пейзажа объясняется сентиментальной традицией, сложившейся в XVIII веке, как в живописи, так и в литературе. В изобразительном искусстве это выразилось в стремлении передать игру светотени, таинственные и изменчивые эффекты лунного освещения. В “Салоне 1767 года” Дидро посвящает несколько страниц детальному разбору картины молодого художника Г. Робера “Большая галерея, освещенная из глубины”, где величественные руины представлены в свете заходящего солнца. “Воздух в ней густой, свет пронизан испарениями влаги и сумерками, видимыми сквозь мрак”, – так описывает ее Дидро, сопровождая описание рассуждением о поэзии руин [14, с. 464]. Особое внимание он уделяет постепенному затуханию света, лучам, падающим с высоты свода вдоль колонн – световым эффектам, рождающим состояние элегической грусти у зрителя. “В восхищении перестаешь замечать бег времени. Как мало я жил, как кратковременна была моя молодость!” – патетически завершает Дидро характеристику передачи светотени на картине, переходя из сферы сугубо искусствоведческой в область философии бытия [14, с. 465].

После Великой Французской революции сентименталистский мотив размышления о бренности человеческой жизни на фоне древних руин обогащается новым смыслом, хотя набор традиционных изобразительных приемов остается прежним. Спустя четверть века после Дидро другой француз, Шасбеф де Вольней, изображает своего героя сидящим на обломке колонны среди освещенных луной развалин, подперев голову рукой, охваченным возвышенными мыслями, пробуждаемыми созерцанием руин [16, с. 80]. Но теперь к сожалениям о краткости собственной жизни (у Дидро: “Я вижу, как мрамор гробниц превращается в прах, и не хочу умирать” [14, с.463]) прибавляются размышления о недолговечности человека вообще и творений его рук: “Ainsi donc périssent les ouvrages des hommes! ainsi s'évanouissent les empires et les nations” [16, с. 81].

В “Замогильных записках” образ “залитых светом развалин” также неразрывно связан с размышлениями о бренности существования. Описание остатков крупных укреплений на берегу Огайо пробуждает в памяти образы Греции, развалины Коллизея неразрывно связаны с воспоминаниями о последних днях госпожи де Бомон. Мягкий рассеянный свет подчеркивает эгегичность пейзажа. Это, в первую очередь, лунный свет, который “окутывает” [5, с. 88], “наделяет предметы тенью” [5, с. 37], но также и солнечный – “золотистый, прозрачный, играющий” [5, 111], – который омывает могилы и развалины. Но если Шатобриан не вполне оригинален в выборе объектов изображения, то в способе передачи визуальных эффектов он далеко опережает свое время. Источником новых средств художественного выражения становится не только живопись сама по себе, но и возможности, которые писатель находит на границах смежных искусств. Его солнце и луна не только освещают, заливают светом, окутывают, струят лучи, но также поют [5, с. 56; 285] и благоухают [5, с. 111; 517]. Зрительные ощущения переходят не только в слуховые, но даже в обонятельные. Задолго до Бодлера и символистов Шатобриан вводит в повествование суггестивные образы, используя их для описания природы и, в первую очередь, для изображения света, явления столь же неосязаемого, как запах и звук.

Мастерство словесной передачи светотени не ограничивается только пейзажем. Подобно художнику, Шатобриан пользуется световыми нюансами, создавая портреты персонажей “Замогильных записок”. Томный взор госпожи де Бомон подобен приглушенному свету луча, прошедшему “сквозь зеркало вод” [5, с. 183], старый Карл X, утративший с годами “свет и цвет” лица, похож на поблекший портрет [5, с. 511]. Свет помогает точнее передать внутренний мир изображаемого человека, описать тончайшие оттенки его характера. Свет становится также метафорой возраста. Полуденное великолепие юности контрастирует с закатным светом старости [5, с. 228], в лучах заката своей жизни рисует Шатобриан портрет госпожи Рекамье, которая сама как “спокойный свет, льющийся на бурный пейзаж” [5, с. 357].

Светотень в мемуарах является неотъемлемым атрибутом живописно-пластического образа, в котором соединяется материальное и духовное, реальное и вымышленное. Автор скорее интуитивно, чем сознательно преодолевает расхождения между различными видами искусства, открывая горизонты для романтической мысли, которая стремится познать мир в его целостности и универсальности. Дальнейшее изучение этой проблемы позволило бы прояснить истоки традиций художественного синтеза, характерного для творчества романтиков и подхваченного затем символистами, сделавшими суггестию одним из ключевых приемов создания художественных образов.

Цитированная литература

1. Литература и живопись. – Л., 1982.
2. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. – М., 1970.
3. Шатобриан Ф.-Р. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма, – М., 1982.
4. Шатобриан Ф.-Р. Атала. Рене. – М., 1992.
5. Шатобриан Ф.-Р. Замогильные записки. – М., 1995.
6. Chateaubriand F.-R. de. Mémoires d'Outre-tombe. – P., V. I – 1989, V. II – 1992, V. III – 1998.
7. Бальзак О. де. О художниках // Бальзак О. де. Собр.соч.: В 15 т. – М., 1955. – Т. 15.
8. Ла Барт Ф. де. Послесловие // Шатобриан Ф.-Р. Атала. Рене. – М., 1992.
9. Charlier G. Le sentiment de la nature chez les romantiques. – P., 1912.
10. Moreau P. Chateaubriand. – P., 1967.
11. Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского. В 2 т. – Т. 2. – М., 1985.
12. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. – М., 1989.
13. Руссо Ж.-Ж. Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя. – М., 1949.
14. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. – М., 1980.

15. Bernardin de Saint-Pierre H. Harmonies de la nature // Decaunes L. La poésie romantique française. – P., 1973.
16. Volney F. de. Je vous salue, ruines solitaires // Decaunes L. La poésie romantique française. – P., 1973.

Анотація

У статті розглянуто світло як важливу складову структуру пейзажів, що створює Шатобріан. Аналізуються особливості пейзажної композиції і світлотіні в зіставленні з традиціями європейського живопису, показані засоби вербального передавання світлових ефектів, виявлена ступінь їх традиційності і новизни порівняно з літературою XVIII століття. Створюючи свої пейзажі, письменник не тільки запозичує виражальні засоби у споріднених мистецтв, але й використовує також сугестивні образи з метою передати візуальні ефекти.

Annotation

The article deals with the light as an important component of the landscape structure formed by Chateaubriand. The peculiarities of the landscape composition and chiaroscuro are treated in comparison with European painting traditions; the methods of verbal transmission of lighting effects are disclosed with the exposed extent of their traditional character and novelty. Except borrowing artistic means of expressions from adjacent arts, the writer uses suggestive images for representation of the visual effects.

Стаття надійшла до редакції 19.11.2005
Статья поступила в редакцию 19.11.2005

**АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В “НИЖНЕМ МИРЕ”
НОНСЕНСА К. МОРГЕНШТЕРНА**

К. Моргенштерн (1878-1915), поэт и мыслитель, создатель книг для детей и взрослых, прожил недолгую, но весьма плодотворную жизнь. Его творческое наследие составляет восемь томов, среди которых наибольшую славу ему принесли задуманные как “произведения между прочим” “Песни висельника” (окончательный вариант вышел в 1919 г.). Целью данной статьи является изучение анималистических мотивов в сборнике К. Моргенштерна “Песни висельника” [1]. Слава, которую К. Моргенштерн стяжал в Германии, долгое время носила и продолжает носить локальный характер. В отечественном литературоведении исследование его творчества практически еще не началось. Отсутствие интереса к творчеству К. Моргенштерна объясняется еще и тем, что только в последние десять лет появились переводы его стихотворений А. Злотина в Интернете (“Дощатый забор”, “Куница-эстет”, “Эстет” и др.) [2]. Правда, в некоторых учебниках и разделах монографий имя К. Моргенштерна встречается в общем обзоре, например, в академических изданиях “История немецкой литературы” [3] и “История всемирной литературы” [4]. Одним из первых украинских исследований, посвященном отдельным произведениям К. Моргенштерна, стала статья А. Хрупиной “Легендики” К. Моргенштерна” [5].

Животный мир интегрирован в художественный мир “Песен висельника” и требует отдельного рассмотрения. К. Моргенштерн обыгрывает образы реально существующих животных. Любопытно, что в “висельном” мире представлены животные всех трех уровней мирового древа, которым выступает виселица. Нижний мир расположен в земле под виселицей и могилах, а его обитатели живут в почве и воде. Срединный мир представляет собой пространство под виселицей. А верхний – воздушное пространство над ней.

В первую очередь, обратимся к водным образам “нижнего мира”, ибо вода представляет ключевую стихию в мире повешенных. Таково стихотворение “Ночная песнь рыбы”. “Этот древний символ жизни плодородия, начиная со второго века, рыба является символом Христа, – пишет Дж. Тресиддер. – Образ связан с сексуальностью, гармонией, абсолютной свободой, поскольку рыбе не грозит мировой потоп. В буддизме – это эмблема освобождения от мирских желаний и пениса” [6, с. 336]. К. Моргенштерн в своих ироничных комментариях, написанных под псевдонимом И. Мюллер (I. Mueller), называет “Ночную песнь рыбы” “самым глубоким немецким стихотворением” [7, с. 328]. Примечательно то, что вербально образ рыбы заявлен К. Моргенштерном только в названии. Само же стихотворение написано без слов. Только его название состоит из двух существительных. И.А. Попова-Бондаренко отмечает: “Название, коннотированное мощнейшей литературной традицией “ночной” лирики и шире – ноктюрна, с “ночными песнями” Гете, Новалиса, Эйхендорфа, Мерике и других, рождает то целостное, узнаваемое при единомоментном проникновении в “единый дух творческого целого” (В. Гумбольдт) предвосхищение авторского замысла – то, что Г.Г. Гадамер называет “смысловым ожиданием” [8, с. 25].

Если П. Верлен сочинил “Романсы без слов”, в которых все же есть слова, то К. Моргенштерн распоряжается со словами радикальнее, он попросту отбрасывает их. “Ночная песнь рыбы” – это жанровый парадокс, “немая” песня, графически представленная лишь штрихами и дугами. Многие критики считают, что эти знаки не говорят ни о чем, а, следовательно, “Ночная песнь рыбы” не имеет никакого смысла. Другие видят в ней схему, состоящую из знаков, используемых при стихосложении, третьи “не схему, а симметричный орнамент”. Герменевтики – Э. Кречмер (E. Kretschmer), Ван Цост (Van Zost) – усматривали слишком много лиризма в этом загадочном визуальном стихотворении. “Когда другие спят, один из детей-висельников поет тайком прекрасную, святую, загадочную и

* “Fisches Nachtgesang”, здесь и далее перевод названий наш – Н.Г.

** “Das tiefste deutsche Gedicht”.

бессловесную песнь”*, – пишет голландский критик, а Э. Кречмер дополняет: “Нельзя услышать, но можно заметить по движениям рта, как в тихой ночной песне рыба воспевает свою жизнь. Она поет о волнах и лодках, луне и морской глубине” (цит. по: [9, с. 96]).

И. Грасиун (I. Graciun) пишет о том, что ни один из интерпретирующих эту немую ночную песню до сих пор не обратил внимания на то, что как ее рыбообразное очертание, так и штрихи и дуги, составляющие его содержание, обладают богатым символическим потенциалом. Если рыба рассматривается как символ Христа, – отмечает исследовательница, – то ее ночная песнь может рассматриваться как псалом, который соотносится с главным мотивом цикла, виселицей. Штрихи и дуги, составляющие содержание этого визуального стихотворения, также обладают многочисленными символическими значениями. “Знак “–”, – пишет И. Грасиун, – в герменевтической традиции является эмблемой материи. А дуга – эмблемой духа. Следовательно, немая ночная песнь воспевает диалектику материи и духа, материализованного логоса, то есть Христа. Исследовательница рассматривает и символику чисел в стихотворении. “Числа “три” и “четыре” в христианской традиции, особенно у Августина, также связаны с духом и материей. Число “два” отображает характер диалектики и является в христианском мышлении эмблемой диалектики материи и духа, которая здесь воспевается. “Один” – число штрихов в первой и заключительной строке песни, его Альфа и Омега, представляет символическое единство, объединяющее материю и дух в христианском мышлении” [9, с. 256]. Это прочтение ночной песни рыбы, безусловно, не единственно возможное. Штрихи и дуги можно рассматривать также как составные части более сложных знаков, которые лишь латентно присутствуют в стихотворении. Их можно связать в бесконечное число многозначных символов.

Отметим также, что совокупность штрихов и дуг напоминает стихотворную схему или детский рисунок, на котором при

* Здесь и далее перевод работы И. Грасиун наш – Н.Г.

желании можно увидеть и чешуйки рыбы и даже выпускаемые ею пузыри. “Невербальная “песнь” предлагает воспринимающему открытый герменевтический поиск, свободу интерпретации и свободу пустого “вместилища”, смысла, который не противоречит контуру (рыба) и метро-ритмическому рисунку (тяготение к размытому, но все же ямбическому началу)”, – отмечает И.А. Попова-Бондаренко. – Прихотливое соединение вербального, программного (название), “рыбьего” (название, контур), “водного” (мерное “покачивание” незавершенного монотонного “ямба”) – все это подталкивает к тому, чтобы попасть “в след” того, пусть даже самого периферийного неотрефлексированного смысла, когда авторская рука шутки ради вырисовывала не то волны, не то чешуйки, не то сильные и слабые стиховые доли” [8, с. 25]. Для К. Моргенштерна, по нашему мнению, актуальны все составляющие этого образа: жизнь как “инобытие” висельников, Христос и гармония как связь с божественным, с творцом мира (а поэт также мыслит себя творцом мира, в первую очередь, художественного), сексуальность как реализация панэротизма *fin de siècle*, свобода как реализация фантазии, творчества.

Еще одним ключевым моментом для К. Моргенштерна являются звуки, производимые или, как в данном случае, не производимые животным. Рыба связана у поэта с категорией тишины и является одной из ее реализаций. Не исключено, что своеобразная “песнь тишины” становится поэтической манифестацией популярного в Европе на рубеже веков буддизма (ср. дальневосточную философскую сентенцию: “Тишина есть владычица шума”).

Другим обитателем нижнего мира “Песен висельника” становится лягушечка (*Unke*), которая, по немецким поверьям, является предвестником беды, аллегорией дьявола. Этот образ появляется в стихотворениях “Гимн братьев-висельников”^{*} и “Одиннадцать-двенадцать”^{**}. Этимологически слово *Unke* означает нечто среднее между змеей и жабой. Якоб и Вильгельм Гримм (J.und W.Grimm) описывают *Unke* как “жабообразное, квакающее, ходящее вразвалку маленькое широконогое

^{*} “Bundeslied der Galgenbrüder”.

^{**} “Elf-Zwölf”.

существо, отроде демонов” [10, с. 13]. В большинстве культур как змея, так и жаба – проклятые животные, эмблематы дьявола. “Жаба, – указывает Дж.Тресиддер, – это спутница ведьм, поскольку используется ими как компонент колдовских снадобий. В Китае она – символ луны, влаги, темного начала “инь”, предвестница дождя. Трехлапая жаба – эмблема лунного затмения. В европейской традиции жаба воплощает тьму, зло, жадность, похоть. Кваканье жабы пророчит смерть и мученье грешникам” [6, с. 198].

Понятнейшие колебания слова Unke настолько велики, что в отдельных случаях, паука тоже называют так. В “Гимне братьев-висельников” наряду с Unke, возникает непосредственно образ паука. В “Песнях висельника” крик Unke традиционно предвещает беду: в “Гимне братьев-висельников” это приближение апокалиптической серебряной кобылы (Silbergaul), в стихотворении “Одиннадцать-двенадцать” – Страшный Суд над лунной овцой (Mondschaft). В своих языковых играх поэт, исходя из звукоподражательного названия Unke, образует глагол unken, обозначающий производимые животным звуки либо действия. Unke также – одна из героинь детских сказок [11]. В этом образе поэта привлекает многозначность, двойственность, размытость, возможность широких игровых интерпретаций. Огромное значение имеют также демонические коннотации образа.

Любопытно то, что К. Моргенштерн обращается не только к многозначному образу Unke: в его стихотворениях “Одиннадцать-двенадцать” и “Часы”^{*} встречается и лягушка (Frosch), символизирующая, по Дж. Тресиддеру, “первобытное состояние матери, плодородие, произрастание, развитие, лунные фазы, воду, дождь”. Поднимающаяся из воды лягушка означает обновление жизни и воскресение. Жизнь и воскресение зависят также от наличия влажной кожицы жизни в противовес сухости смерти. Великая Лягушка, на которой держится вселенная, олицетворяет темную и недифференцированную

* “Die Uhr”.

первовещество, водянистость и изначальную слизь, основу сотворенной материи.

Следующий обитатель нижнего мира – червь (*Wurm*). Оговорим сразу, что слово *Wurm* в немецком языке очень многозначно: это может быть и моллюск, обитатель раковины, и маленький ребенок. Образ червя связан со множеством как положительных, так и отрицательных коннотаций: например, книжный червь или злостный “пожиратель” яблоч. С одной стороны, червь, по Дж.Тресиддеру, – “символ распада, смерти, тления” [6, с. 401]. С другой, червь в ипостаси моллюска олицетворяет “вульву, сексуальность, плодородие, надежду на воскрешение” [6, с. 236]. Если раковина – один из эмблематов Марии, тогда червь (стихотворение “Исповедь червя”*) является никем иным, как самим младенцем Христом. Лирическое “я” выступает в стихотворении в роли исповедника. Кому же может исповедоваться Христос, если не самому Богу? Перенимая на себя роль исповедника Христа, лирическое “я” отождествляет себя с Богом в духе идей Ницше и “конца века”. К нижнему миру относятся также крот (*Maulwurf*), полипы (*Polyp*), муравей (*Ameise*), сороконожка (*Tausendfuss*) и некоторые другие. Образ змеи, стоящий близко к червю, более многозначен. Символическое значение змеи поливалентно. Она может быть и мужского и женского пола, а также самовоспроизводиться. Как существо убивающее она означает смерть и уничтожение; но как существо, периодически меняющее кожу, – жизнь и воскрешение.

В стихотворении “Часы” появляется и “шоколадная змея” (*Schokoladenschlange*), обязанная своим происхождением и аллитерации, воссоздающей звуковой образ при перемещении змеи (в том числе и характерное шуршание обертки при разворачивании конфеты или шоколадной плитки) и детской любви к сладкому. “Шоколадная змея” – также воплощение соблазна и коварства: редкий ребенок устоит перед искушением съесть шоколадную конфету, хотя все знают, что от сладкого болят и портятся зубы...

* “Beicht des Wurms”.

Итак, животный мир “нижнего мира” К. Моргенштерна необычайно богат и многообразен. В нем свободно сосуществуют реальные и выдуманные персонажи, животные, являющиеся частыми гостями на страницах книг и обросшие символикой, сочетаются с редкими и экзотическими. Для Моргенштерна важна не только символика, но и языковая сторона названий животных. Он часто обращается именно к тем названиям, которые звукоподражательно богаты (*Unke, Uhu, Rabe, Kräh*, и пр.). Таким образом, поэт словно пытается пройти путь ребенка, который, осваивая язык, заучивает и сам, играя, придумывает прежде всего те слова, что подражают природным звукам, проще для произношения и навевают “звуковую” ассоциацию с тем или иным животным. Животный мир представляет несомненный интерес для К. Моргенштерна, поскольку он весьма привлекателен для ребенка на этапе первичного освоения мира. Вместе с тем и взрослый читатель обнаружит здесь пласты потаенных смыслов. “Нижний мир” в силу богатых коннотаций и символических гнезд постоянно обнаруживает тесную связь со “средним” и “верхним” мирами, что станет предметом рассмотрения в наших последующих статьях.

Цитированная литература

1. Morgenstern Ch. Galgenlieder. – München, 1979.
2. http://www.journal.lb.ru/z/zlotin_g_s/der_lattenzaun.shtml
3. Балашов Н. История немецкой литературы. В 5-ти тт. – Т. 5. – М., 1968.
4. Балашов Н. История всемирной литературы: В 9 т.— М., 1985. – Т. 5.
5. Хрупина А. “Легендки” Кристиана Моргенштерна: к вопросу о жанровой специфике // Литературоведческий сборник. Вып. 3. – Донецк, 2000.
6. Тресиддер Дж. Словарь символов. – М., 1999.
7. Morgenstern Ch. Alle Galgenlieder. – Wien, 1994.
8. Попова-Бондаренко И.А. Герменевтика и коммуникация: опыт анализа // *Studia Hermeneutika*. – Дрогобич, 2003.

9. Graciun I. *Mystik und Erotik in Ch. Morgensterns „Galgenlieder“*. – Lang, 1988.
10. Grimm J., W. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhem Grimm*. – in 33 BB. – B. 24. – Leipzig, 1936.
11. “*Es sass ein Wiesel auf einem Kiesel*”. – Berlin., 1989.

Анотація

У статті “Анімалістичні мотиви „нижнього світу” нонсенса К. Моргенштерна” описано і проаналізовано найбільш популярні анімалістичні образи, що з’являються в збірці. Визначено, що у творах К. Моргенштерна можна знайти як існуючих насправді, так і вигаданих ним тварин. Особлива увага в аналізі приділяється саме ним.

Annotation

This article deals with the problem of animalistic motives of the nonsense “underworld” created by Ch.Morgenstern. Its aim is to find, to describe and to analyze the most popular animalistic elements, which can be found in Ch.Morgenstern’s collection. It is shown that in Ch.Morgenstern’s works one can come across both real animals and the ones created by the author’s imagination. In the analysis special attention is paid to the latter kind of animals.

*Статья поступила в редакцию 23.11.2005
Статья надійшла до редакції 23.11.2005*

ДИВО ТРАНСМУТАЦІ І ОБРАЗ ДОЛІ В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ЛІСОВА ПІСНЯ”

*Світлої пам'яті
дорогого Вчителя І.І. Стебуна*

Не вперше звучить думка, що головним об'єктом драматургії Лесі Українки виступає людська душа, духовний світ особистості, людина як самоцінність, а також, що в підґрунті української символістської драми закладено сквородинську модель світу, “основою якої є дуалістичне сприйняття світу як мікро- і макрокосму, де серединним символіко-містичним елементом є Біблія” [1, с. 63], а втім хотілося б висвітлити на прикладі драми-феєрії “Лісова пісня” як у фольклорно-міфологічній площині перетнулися інтерес Лесі Українки до внутрішнього світу особистості зі сквородинською концепцією самопізнання як роздвоєння на Бога і людину, пізнання людиною своєї сродності і божественної частки як особистісної Долі. Фольклорно-міфологічний матеріал дозволяє Лесі Українці через зв'язок міфічного і реалістичного, людини і природи розглянути проявлення екзистенції, зануритись у внутрішнє буття людини, те непізнаване, ірраціональне в людському “Я”, внаслідок чого людина є конкретно неповторною особистістю. Звідси в аксіологічній системі, що постає в контексті драми “Лісова пісня”, у контексті драматургії Лесі Українки, ширше – у контексті символістської драми неоромантизму, актуалізується як найвища цінність цілісна, творча, емоційно та естетично розвинута, вольова, свобідна особистість, здатна будь-якою ціною вирватися з лабет профанної бездуховної реальності. Під цим кутом зору доречно розглянути вовкулацтво Лукаша як ціну, що герой сплачує за свободу вибору, а не за зраду, як прийнято вважати.

Мавка і Килина постають у творі Лесі Українки як два полюси цілісного буття, як самість, що за визначенням К.Юнга, включає у своє коло як свідоме, так і несвідоме, і є центром сумативної цілісності особистості, подібно до того, як его є центром свідомого розуму [2, с. 130]. Утім у сучасному житті зв'язок між реальним і міфічним втрачено, тому органічної єдності, яка була притаманна міфологічному мисленню, і яка складала сумативну особистість, людина може досягнути або через смерть, або через трансцендентний акт творчості. Трагедія Лукаша полягає не в тому, що він не спромігся визначитися поміж цих двох полюсів, а в тому, що цей невирішуваний конфлікт буття став його внутрішнім конфліктом, трагедією екзистенції.

Лукаш стоїть перед проблемою екзистенціального вибору, ускладненою нездатністю героя позбутися інфантильного его. Дійсно, шлях екзистенціального вибору, шлях пізнання свободи, стає для Лукаша шляхом пізнання внутрішнього буття людини, ірраціонального в його людському “Я”. Уже на початку твору герой поставлений поміж двох полюсів, поміж двох нумінозних сутностей: Діоніса – бога почуттів і Аполлона – бога розуму. Цю полярність Леся Українка символічно окреслює відповідно через фалічний атрибут героя – сопілку і семантику імені героя – світло. Очевидно, що вовкулацтво як символ маніфестує проходження Лукашем шляху від апологічної поміркованості до діонісійського сп'яніння, відтак воно означає не роздвоєння на природне і людське, а досвід поєднання цих двох начал, досвід, який робить Лукаша “мудрим”, а не розумним, досвід, завдяки якому зникає межа між життям і смертю, буттям і небуттям, міфічним і реальним, людським і божественним. Звідси питання Лукаша “А треба жити?”, звідси його “тихий дивний сміх” і “легковажна усмішка”.

Т. Возняк говорить про те, що спроби контакту двох світів (світу культури і світу лісовиків) часто ведуть до невдач, “бо для цього врешті решт потрібне їх взаємне перетворення, відречення від себе, потрібно стати гомогенним тому іншому, з ким ти входиш у контакт” [3, с. 216]. Таку невдалу спробу контакту

демонструє гауптманівський Генріх, якого Щезник (показово, що автор характеризує цей персонаж як лісового Духа з роду фавнів) називає живим докором небесам, ублюдком, ні напівзвіром, ні напівбогом. Лукаш же, за словами Возняка, увійшов у світ сатирирів, змінивши при цьому свою суть [3, с. 215]. Образ сатира неначе складається з двох половин – божественної і тваринної, горньої та долішньої, а вовкулака представляє собою його дзеркальний відбиток: людське та тваринне, долішнє та горнє.

“Стіна раю”, що охороняє Бога від людського погляду, описується Миколою Кузанським як така, що складається з випадкового збігу протилежностей, а брама в ній охороняється вищим духом розуму, який заступає шлях, доки він не буде переборений. З цієї точки зору, вовкулацтво Лукаша – це шлях подолання розуму, прикметними в цьому аспекті є риторичні запитання Лукаша в діалозі з Килиною “А треба все щось робити?”, “А треба жити?”. З профанної точки зору Килини вони здаються божевільям: ”То так тобі з переляку зробилось. Ходімо на село, закличу бабу – тра вилляти переполох!” [4, с. 422] На погляд Дж.Кемпбелла, пари протилежностей (буття і небуття, життя і смерть, краса і потворність, добро і зло, і всі інші полярності, що зміцнюють схильність людини до надії та жаху і пов’язують її органи дії із захистом і накопиченням) виявляються Симплегадами, які розчавлюють пересічного мандрівника, проте герой здатен пройти поміж ними, позбувшись свого его [5, с. 72]. Очевидно, вовкулацтво Лукаша – це не тільки шлях звільнення від свого его, але і шлях роздвоєння на Бога і людину, відкриття в собі гетерогенності, наступним кроком по ньому має стати сковородинське самопізнання, тобто відкриття в собі Бога. Недарма Мавка говорить Лісовику, що вона “вчинила диво”:

Якби ти бачив !.. Він в подобі людській
упав мені до ніг, мов ясень втятий ...
І з долу вгору він до мене звів
такий болючий погляд, повний туги

і каяття палкого, без надії ...
Людина тільки може так дивитись ...
Я ще до мови не прийшла, як він
схопивсь на рівні ноги, і від мене
тремтячими руками заслонився,
і кинувся, не мовлячи ні слова,
в байрак терновий, там і зник з очей. [4, с.407].

Мотив тернових байраків знову виникне в діалозі Долі з Лукашем: "Скрізь терни-байраки, та й нема признаки, де шукати дороги" [4, с. 423]. Він контамінується з традиційними біблійними перифразами, що, як вважає А. Свашенко, оновлюються в ліриці Лесі Українки. Так, з перифрази "терновий вінець" народжується перифраза "квітчається терном" – мучиться: "Але стане вінцем лиш тоді плетениця тернова, коли вільна душею людина по волі квітчається терном, тямлячи вишу красу" [6, с. 196]. К. Юнг пов'язує образ байрака з християнською ідеєю кріпти (містеріального місця, де відбувалося таїнство, зокрема євхаристії та хрещення), яка корінням сягає міфу про змія, що на дні яруга охороняє скарби [2, с. 83]. Очевидно, що "терни-байраки" у міфопоетичному контексті драми є перифразою шукання мучеництва як скарбів душевних, бо "це шлях до Горньої Істини":

Завжди терновий вінець
буде кращий, ніж царська корона.
Завжди величніша путь
на Голгофу, ніж хід тріумфальний.
Так одвіку було
й так воно буде довіку,
поки житимуть люди
і поки ростимуть терни. [7, с.149]

Мотив "байраку тернового" є у Лесі Українки інверсійною трансформацією біблійної притчі "Страждання в Гефсиманії": "Отче, як волієш, – пронеси мимо Мене цю чашу! Та проте – не

Моя, а Твоя нехай станеться воля!”... І Ангол із неба з’явився до Нього, – і додавав Йому сили. А як був у смертельній тривозі, ще пильніш Він молився. І піт Його став, немов каплі крові, що спливали на землю...” (Лк.22:41-44). Чаша в біблійному контексті – це доля, доля яка настає. Поєднання двох біблійних мотивів чаші-долі і тернового вінку (як, до речі, у наведеній цитаті з Євангелії від Св. Луки) знаходимо у вірші Лесі Українки “До товариша” (1897):

В тім і жаль, що хоч би ми черпати могли
Непомірними чашами горе,
Скільки б ми таких кубків гірких не пили, -
Ще зостанеться цілеє море.

В тім і лихо, що скільки б вінків не плели
Для робітників діла і слова,
Скільки б терну на тії вінки не стяли,
Ще зостанеться ціла діброва! [7, с. 118]

Сцену моління в Гефсиманському саду трактують як проявлення в Ісусі його людського начала, слабкості, яка робить його людиною. Лукаш, збагачений досвідом роздвоєння на дві частки, людину і звіра, звертається до Мавки з німою молитвою:

... Він в подобі людській
упав мені до ніг, мов ясень втятий...
І з долу вгору він до мене звів
такий болючий погляд, повний туги
і каяття палкого, без надії...
Людина тільки може так дивитись!.. [4, с. 407]

Тепер Лукаш має пізнати іншу Долю – частку Бога в собі, тому він кидається, “не мовлячи ні слова, в байрак терновий”. Досвід Лукаша на шляху пізнання Істини, нагадує досвід дантівського героя, який заблукав у “похмурому лісі густому”, перед тим як живцем зійти в пекло: “ліс листатий цей, суровий,

дикий... Над смерть страшну гіркіший він” (Пекло, I:2,5,7). Герой Данте споглядає подвійне диво перевтілення людини і тварини: “У зміюку – він, та в нього” (Пекло, XXV:49-138) і взаємоперетворення людини і Бога (Рай, XXXIII:52-145), німіючи під час цієї візії. Лукаш це диво трансмутації не споглядає, а переживає, і теж німіє від пережитого досвіду.

Т.Борисюк, аналізуючи образ Долі в драмі “Лісова пісня”, стверджує, по-перше, що Леся Українка олюдноє долю, уникаючи, скажімо, метаморфози в змію чи мишу, хоч у такій іпостасі вона інколи виступає в народній уяві, по-друге, що одяг Долі досить нейтральний [9, с. 38]. Але, здається, Леся Українка олюдноє Долю дещо з інших причин, а саме, щоб у такий спосіб підвести під цей образ біблійно-християнське підґрунтя, оскільки в християнській культурі Доля (у порівнянні з античністю) олюдноється остаточно, набуваючи вигляду Божої Волі. Одяг Долі у символістській драмі “Лісова пісня” теж не можна вважати нейтральним. “Від лісу наближається якась висока жіноча постать у білій додільній сорочці і в білій, зав’язаній по-старосвітському, намітці. Вона йде, хитаючись, наче од вітру валиться, часом спиняється і низько нахилиється, немов шукаючи чогось” [4, с. 423], – цей образ становить очевидну паралель до образу Пропасниці-Трясовиці: “З озера, з туману, виринає біла жіноча постать (курсив Лесі Українки), більше подібна до смуги мли, ніж до людини; простягнені білі довгі руки загребісто ворухать тонкими пальцями...”[4, с. 367]. Дядько Лев проганяє, як він вважає, Пропасницю-Трясовицю замовлянням, “Мара подається назад до озера зливається з туманом. Надходить Лукаш з оберемком хмизу, кладе перед дядьком, виймає з-за пазухи кресало й губку і розпалює вогонь” [4, с. 368]. Очевидно, що вперше Доля приходить до Лукаша саме в цій сцені, але герой розминувся з нею, бо за нього вирішують старші. “Дядько Лев казали, що тут мені дадуть ґрунтець і хату, бо восени хотять мене женити...” [4, с. 361], – говорить Мавці Лукаш перед тим, як вперше до нього приходить Доля. Дядько Лев не тільки “напитує дівку” для небожа, він вважає за обов’язок прогнати “білу жіночу постать”, прийнявши

за Пропасницю-Трясовицю. Хіба забув “мудрий” дядько Лев, який знає всі старосвітські звичаї, що “щастя як трясця: кого схоче на того й нападе”. ”Мудрий” дядько Лев плутається, розповідаючи Лукашу казку про Долю Білого Полянина, тому Лукаш закидає йому: “Відай, ви, дядьку, щось тут проминули” [4, с. 370].

П. Іванов у роботі, присвяченій темі народних уявлень про Долю, з якою, очевидно, була ознайомлена Леся Українка, звертає увагу на те, що Доля з’являється чоловікам у вигляді жінки, а жінкам – у вигляді чоловіка, при цьому Доля завжди має вигляд тієї людини, якій вона належить [10, с. 370]. Тому Лукашеві – Білому Полянину Доля з’являється двічі у вигляді “білої жіночої постаті”, обличчя її “подібне до Лукашевого”. “Мудрий” дядько Лев свавільно обриває історію Білого Полянина, а у Лукаша не вистачає волі примусити Лева продовжити оповідь, тому слова Долі у фіналі твору звучать надто переконливо:

Я – загублена Доля.
Завела мене в дебрі
нерозумна сваволя.
А тепер я блукаю
наче морок по гаю,
низько припадаю, стежки шукаю
до минулого раю. [4, с. 423]

Недарма Доля Лукаша порівнює себе з мороком, оскільки дядько Лев побачивши її задається питанням “Се що за мара?” [4, с. 368]. Його слово набуває сили “нерозумної сваволі”, стає подвійним прокляттям для Лукаша (“згинь, маро, згинь” – і Лукаш “гине” спочатку на болоті, а потім “гине” в подібі вовкулаки), заводить героя в “дебрі” – “на куп’я, на болота, де люди не ходять” і в реалістичному і в міфічному значенні сказаних Левом слів.

Олександр Потебня вказує на залежність Долі від часу, коли вона з’являється: оскільки ніч є печаль і нещастя, а день –

щастя і радість, то сутінки – час, коли стикаються щастя і нещастя [8, с. 474]. Уперше Доля приходиться до Лукаша, коли “по лісі грає червоний захід сонця, далі погасає” [4, с. 366], тобто в час, коли щастя розминулося з Лукашем, в час, коли щастя змінюється нещастям. Удруге, незважаючи на похмуру картину пізньої осені, настає час, коли нещастя має змінитися щастям: “Починається хворе світання пізньої осені. Безлистий ліс ледве мріє проти попелястого неба чорною щетиною, а долі по узліссі снується розтріпаний морок” [4, с. 406].

Досвід “двоїстості” переконує Лукаша, що слід шукати своєї Долі самому, тому, на відміну від Ісуса в Гефсиманії, він не просить “пронести мимо цю чашу”, а настирливим благанням примушує Долю вказати в дебрях-тернах стежку виходу. Доля кориться Лукашевій волі – вказує йому на чарівну гілку, з якої постане голос втраченого щастя. Тут знову звучить сковородинський мотив самопізнання і християнського злиття з Богом, оскільки відповідь, яку Доля дає Лукашу “Як одрізана гілка, що валяється долі!” [4, с. 424], контамінується із біблійною притчею “Виноградина Я, ви – галуззя”: “Я правдива Виноградина, а Отець Мій – Виноградар. Усяку галузку в Мене, що плоду не приносить, Він відтинає, але всяку, що плід родить очищає її, щоб рясніше родила. Через Слово, що Я вам говорив, ви вже чисті. Перебувайте в Мені, а Я в вас! Як та вітка не може вродити плоду сама з себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як в Мені перебувати не будете. Я – Виноградина, ви – галуззя! Хто в Мені перебуває, а Я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви. Коли хто перебувати не буде в Мені, той буде відкинений геть, як галузка, і всохне. І громадять їх, і кладуть на огонь, – і згорять. Коли ж у Мені перебувати ви будете, а слова Мої позостануться в вас, то просить, чого хочете, – станеться вам!” (Ів. 15:1-7). Ці слова Івана Євангеліста контамінуються також із піснею Мавки:

О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,

чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло. [4, с. 425]

Уже після набутого Лукашем екзистенціального досвіду проявлення особистості як вільного і вольового вибору власної Долі, відтак і власного “Я”, відбувається смислова переакцентація язичницьких символів-атрибутів цього персонажа. Язичницький фалічний символ сопілки сублімується до найвищого проявлення духовності – життєдайного творчого Слова-пісні, а поганське ім'я Лукаш – “народжений при сході сонця”, набуває християнського звучання через асоціативний зв'язок з образом Ісуса: “Я Світло для світу. Хто йде вслід за Мною, не буде ходити у темряві той, але матиме світло життя” (Ів. 8:12).

Міфологема Діоніса зливається в образі Лукаша з міфологемою Ісуса Христа, проте Лесею Українку в цьому образі цікавить не стільки божество, скільки людина, в образі Лукаша зроблено акцент не на міфологемі “бога, що вмирає і народжується”, а на міфологемі “двічі народжених”. Лукаш – двічі народжений: вперше – матір'ю-матерією, вдруге – як особистість, коли “починається хворе світання пізньої осені”, і він воліє прийняти свою Долю. “Доля є двійником людини, разом з тим вона є і причиною людських дій і станів”, – пише О.Потебня, також вчений вказує на зв'язок Долі і Душі: “разом із Долею людині дається і Душа” [8, с. 490-496]. Таким чином, вільно обравши свою Долю, Лукаш отримує разом з нею і безсмертну Душу, як і Мавка, однак він йде іншим шляхом, бо це шлях людини:

Путь на Голгофу велична тоді,
коли тямить людина,
нащо й куди вона йде... [7, с.149]

“Терновий вінець” Лукаша розквіт “білим цвітом з дерев” і м'якою “шапкою наліг йому на чоло”, а стовп ганьби – хрест (дерево смерті), перетворився на березу (дерево життя), оскільки герой свідомо обрав шлях внутрішньої свободи:

Але стане вінцем
лиш тоді плетениця тернова,
коли вільна душею людина
по волі квітчається терном,
тямлячи вищу красу,
ніж та, що кричить по майданах:
“Гей, хто до мене? Ходіть,
я кожному в руки даюся”. [7, с.149]

Лукаш “крутить в руках сопілку, часом усміхаючись, як дитина <...> сидить сам, прихилившись до берези, з сопілкою в руках, очі йому заплюшені, на устах застиг щасливий усміх” [2, с. 424-425] – ця фінальна сцена свідчить про візію щасливої Долі, бо, за народними уявленнями, як стверджує О.Потебня, коли дитина сміється крізь сон, то це з нею грає її Доля, її Ангел-охоронець [8, с. 491]. І хоча сон Лукаша в реалістичному кодi має означати смерть, Леся Українка віднаходить її позитивний сенс через міфопоетичний код, у контексті якого смерть постає як перехід до найвищого існування, що за словами М. Еліаде, готує “нове народження”, чисто духовне, яке відкриває шлях до життя, непідвласного руйнуючому руху Часу [11, с. 332].

Як бачимо, Лесин трагічний твір увінчується оптимістичним фіналом – мрією про вічність і духовну свободу особистості як найвищу етичну та естетичну цінність, і в цьому контексті “маска” Лукаша (“очі йому заплюшені, на устах застиг щасливий усміх”) не є маскою трагедійного актора, радше, це маска комедії, у тому розумінні, в якому свій твір назвав “Комедією” Данте.

Таким чином, Леся Українка актуалізує в драмі-фесрії “Лісова пісня” посередництвом християнсько-язичницьких міфологічних структур нагальну проблему сучасності – свобідна воля людини, що в ній людина проявляє себе як особистість, отримуючи в нагороду безсмертну Душу як Долю-Щастя. Очевидно, що ця проблема пов’язана у творі в першу чергу не з образом Мавки, а з образом Лукаша. Який отримує безсмертну

душу, як і Мавка, проте йде іншим шляхом, це не шлях, зумовлений коханням, а відтак в певній мірі не свобідний, а шлях подолання в собі екзистенціального жаху перед своєю непізнаваною ірраціональною суттю, яка може виявитися як божественною, так і звірчою, шлях, що веде до свободи особистості, яка і є в аксіології Лесі Українки найвищою цінністю.

Цитована література

1. Олійник О. Концепція людини в українській символістській драмі // Січ. – 1993. – №11.
2. Юнг К. Аналитическая психология. – СПб., 1994.
3. Возняк Т. “Народження трагедії з духу музики” та “Лісова пісня” чи слово-музика-мовчання // Возняк Т. Тексти та переклади: Семантичний простір мови: Одвічні запитання: Мартін Гайдеггер, Ганс Георг, Гадамар, Габріель Марсель. – Харків, 1998.
4. Українка Леся. Твори: В 2т. – К., 1987. – Т.2.
5. Кемпбелл Дж. Герой с тысячьо лицами. – К., 1997.
6. Свашенко А. Перифрази та їх стилістичні функції в творчості Лесі Українки // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження (Матеріали ювілейної республіканської наукової конференції). – К., 1973.
7. Українка Леся. Твори: В 2т. – К., 1987. – Т.1.
8. Потебня А.А. О доле и сродных с нею существах // Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989.
9. Борисюк Т. Фольклор і міфологія в “Лісовій пісні” Лесі Українки // Народна творчість і етнографія. – 1991. - №2.
10. Иванов П.В. Народные рассказы о Доле // Українці: Народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1992.
11. Элиаде М. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. – СПб., 1999.

Аннотация

Автор статьи делает попытку рассмотреть образ Доли в драме Леси Украинки “Лесная песня” не в плоскости традиционных фольклористических студий, а в контексте мифопоэтики и экзистенциальных проблем произведения. В такой перспективе сознательно сделанный выбор собственной Доли предстает для Лукаша преодолением инфантильных тенденций и вхождением в реальность через самопознание и самоизменение, то есть путем к внутренней свободе, в которой человек проявляется как личность.

Annotation

The author of the article makes an attempt to consider the character of Destiny in Lesya Ukrainka’s drama “The Forest Song” not in the plane of traditional folklore studies, but in the context of mythopoetics and existential problems of the work. From this point of view, the choice of Destiny made by Lukash functions as overcoming of his infantile intentions and facing the reality with the help of self-knowledge and self-change, that is the way to internal freedom in which the man proves to be a personality.

Статья поступила в редакцию 1.12.2005

Стаття надійшла до редакції 1.12.2005

СПЕЦИФІКА РАНИХ САТИРИЧНИХ ПОЕЗІЙ І.ФРАНКА

Чотири перших сатиричних поезій І. Франка, які засвідчили розрив із романтично-історичною і дещо сльозливою тематикою збірки “Баляды и розказы”, обмежені хронологічними рамками, які включають в себе період з 1876 по 1878 рр. Цей розрив був спричинений життєвими перипетіями поета. Навчання у Львові забезпечило можливість познайомитися із тодішніми тенденціями у суспільному розвитку Європи. Молодий поет із захопленням переймає ці ідеї і усвідомлює свою попередню обмеженість щодо питань суспільного та національного розвитку. Псевдопатріотизм та суцільна байдужість тих представників галицької інтелігенції, з якими І. Франко перед тим співпрацював, викликає в поета обурення, яке і призводить до переорієнтації у власних поглядах. Поет відчуває потребу як суспільних змін, так змін у першочергових завданнях літератури. Радикалізм, в якому було звинувачено поета, передбачав непримиренність із загальноприйнятими законами “сонного царства” тодішньої Галичини. І протистояти їм у мистецтві слова І. Франко почав у жанрі сатиричної поезії.

Питання специфіки раних сатиричних поезій І. Франка представлені у невеличких довідках, де з’ясовуються умови їх написання. Особливої уваги літературознавців творчість І. Франка набула в період 50-80-х рр. ХХ ст., що стосується аналізу сатиричних поезій поета. За часів автора, одним з найперших критиків поетичного доробку І.Франка вважався Гр. Цеглинський [див.: 1], який вмістив у ж. “Зоря” у 1887 р. критичні розвідки про характер і художню цінність збірки І.Франка “З вершин і низин”. У ній він закинув авторові суспільну агресивність і занадто нав’язливі ідеї революційного рішення наболілих проблем. Цю думку поділяє і О.Огоновський у своїй “Історії літератури руської [української]” [1], в контексті невиправданих передчуттів “дефолту” суспільного ладу та безмежної невиправданості існування його “штатних” діячів. Критикує автор історії української літератури дещо ідеалістичні

погляди І.Франка, говорячи про один з ранніх сатиричних творів поета – вірш “Ідеалісти”, адже автор, у створеному віршем світі, виробив карикатуру суспільної еліти (до якої належав і літературознавець). У своєму твердженні О.Огоновський апелює до біографії молодого поета, яка вже була заплямована тяжкими життєвими випробуваннями: “Коли-жъ поеть глузувавъ изъ идеалистѡвъ и про нихъ сказавъ, що они “пѡдъ пнемъ перегнилымъ въ болотѣ гнилому вертятъ ся, клублятъ ся мовъ дробни черяки”, то дивнымъ дивомъ опинивъ ся вѡнъ иногдѣ й самъ мѣжъ идеалистами, якъ втихомирилась его зворушена душа, страждуща зъ-за лихолѣтя въ житю” [1, с. 946]. Цим завершується аналіз цього твору. Його загальну тональність, навіть специфіку жанру О.Огоновський не зазначає зовсім. Також констатується наявність у поетичному доробку твору “Дума про Маледикта Плосколоба”: “Подавши поглядъ на поетичну творчѡсть Ивана Франка згадуемо ... его стихотворы: “Дума про Маледикта Плосколоба” [1, с. 966], і зроблено переклад сюжету та подано думку про художню цінність Гр.Цеглинського щодо поеми “Панські жарти”. Відповідно, мова про наявність сатиричної поезії І.Франка, не говорячи вже про аналіз цього роду творів, у О.Огоновського не йдеться. Вірогідно, це пов’язано з тим, що свого часу цей викладач, професор Львівського університету, зазнав критики від автора. Був представлений у формі карикатури як в поетичній спадщині, так і в публікаціях І.Франка в пресі. Зокрема в найперших чотирьох сатирах автора, у вірші “Згідливість” з циклу “Наші чесноти”.

Прямуючи від “Підручника української літератури” Ол. Дорошкевича 1924 р. [2] і до “Історії української літератури ХІХ століття (70-90-ті рр.)” за редакцією О.Д.Гнідан (том другий) [3] 2003 р., згадки про сатиричну поезію І.Франка відбуваються на рівні загальників про цикл “Оси” [2] або декількома реченнями у формі цитати академ. О.Білецького про наявність в доробку поета “третьої поетичної струни іронії й сарказму” [4]. Серед ряду досліджень другої половини ХХ століття треба звернути увагу на ряд монографій, в яких є спроби аналізу ранніх сатиричних поезій автора. Найпомітнішими з них, на нашу думку, є праці О. Білецького [4], О. Дея [5], Є. Кирилюка [6], Ю. Кобилецького [7],

М. Коцюбинського [8], О. Мороза [9], Е. Радченка, М. Домницького [10], С. Щурата [11], А. Халімончука [12] тощо.

І хоча практично в кожного із зазначених дослідників аналізується збірка “З вершин і низин” з її сатиричним циклом “Оси”, проте тільки в роботах С. Щурата, О. Білецького, О. Мороза та А. Халімончука знаходимо рядки, присвячені першим чотирьом поетичним сатирам автора. Так, в розділі монографії С. Щурата “Рання творчість Івана Франка” під назвою “Початок формування світогляду і літературного методу” характер огляду цих творів полягав у зазначенні історії їх появи та у специфіці об’єкту сатиричного зображення, зокрема: “Для цієї нікчемної національної буржуазії, яка “любить все своє і не попустить свого”, І. Франко поставився у своїх сатирах з крайньою ненавистю, зображуючи її як ренегата і ворога народних мас” [11, с. 181]. А в монографії О. Білецького у співавторстві з І. Бассом та О. Кисельовим “Іван Франко. Життя і творчість” зазначається, що перші сатири були надруковані у 1914 р. і їх створення ще у 1876 р. пов’язується із зламом світоглядних концепцій автора: “[...] Франко говорив, що першорядним завданням тогочасної поезії була нещадна боротьба з усім тим, що перешкоджало суспільно-політичному, економічному і культурному розвиткові народу. [...] Відображення сучасного життя, його наболілих питань і потреб – таку мету ставить Франко перед поезією” [4, с. 128]. У цьому ж ключі, як то вирішення першочергових завдань літератури та критика невідповідних до потреб часу творців, побіжно згадується й перша сатирична поема “Сон князя”: “У вступі до поеми “Сон князя” поет рішуче засуджує далеку від сучасності, від інтересів народу, ворожу традиціям Шевченка творчість таких його “послідовників”, які komponували сентиментальні ідилії про життя села або оспівували далеке минуле часів козаччини” [4, с. 128]. Отже, як бачимо, перші сатиричні поезії І. Франка не були широко репрезентовані в критичній літературі, а, відповідно, потребують аналізу, бо вони є першим свідченням зміни творчих орієнтирів поета.

Складні суспільно-економічні обставини в Галичині обумовили суперечності і в розвитку її літературного процесу. За влучним виразом І. Франка, в духовному житті Галичини

панував “реакційний, тісний і стислий дух”, який був викликаний тогочасною її економічною відсталістю, задушливою атмосферою реакції, клерикалізму і рутенства. В руках “москвофілів” і “народовців” зосереджувалась майже вся тогочасна преса, яка була рупором владних структур галицької політичної верхівки. Літературні твори, що друкувались на сторінках журналів і газет, відбувалися заялженими темами, які абсолютно були відстороненими від реального суспільного життя, більше того, іноді виступали навіть оманливими, бо справжньої суті речей в них не було представлено взагалі. “Письменники-народовці”, такі як А. Могильницький, К. Климкович, В. Шашкевич, Д. Млака, Г. Цеглинський і “письменники-москвофіли”, такі як І. Наумович, Б. Дідицький тощо реагували в своїх “літературних продукціях” на вимоги уряду, або на власні літературні пошуки. Переважна більшість галицької інтелігенції, хоча й вела між собою війну згідно до приналежності до груп і партій, хоча формально мала то “національне вбрання” (“українофіли”), то тогу панросіянізму (“москвофіли”), та все ж була далека від народних проблем, а іноді ставилась навіть вороже до нових суспільних ідей.

Характеризуючи стан суспільного і літературного життя свого часу, І.Франко в передмові до перекладу “Фауста” В. Гете писав: “... Наша література і політика і все суспільне життя хромають недостачею “цивільної відваги”, дихавичніють брехнею та фальшю та пустомельством, хиріють на сухоти совісті” [13; т. 26, 155-160].

Не випадково І.Франко в своїй роботі “Причинки до оцінення поезій Т.Г. Шевченка” зазначав, що тогочасна галицька літературна молодь була вихована на “наскрізь фальшивих естетичних поглядах”, що має шкідливий вплив на критику, смак читача та письменників. Поет вбачав потребу в тому, щоб ґрунтовно пояснити такий стан сумний “пишучої братії” і виявив бажання “докинути і свою цеглину на цьому ґрунті”, оздоровити галицьку літературу, наблизити її до життя народу. “Занадто високо розуміючи покликання письменника, – писав І. Франко про свої літературні виступи, – я не раз у критичних хвилях не вагався стати вперекір пануючим напрямом і ніколи не переставав виступати проти безтямності, тупоумія та заскоружлості не лише

серед суспільності, але також, і особливо, серед тих, що беруться провадити та просвічувати її” [13, т. 28, с. 59].

Як вже було зазначено, найперша збірка І.Франка “Баляды и росказы” не представляє інтересу в плані сатиричної поезії. Проте в аспекті становлення світогляду майбутнього сатирика треба відзначити, що твори цієї збірки були написані під впливом поглядів “москвофілів”, і мова творів представлена формою “язичія”. Молодий поет за браком досвіду тяжіє до романтичної традиції. Цей факт вагомий щодо аналізу перших сатиричних творів І.Франка. Адже в них буде представлено глузування не тільки з так званих опонентів поета, але й тонка самокритика. Промовистим в цьому плані буде той факт, що в сатирі “Діяльність” висміяно москвофільську пресу (“Слово”, “Наука”, “Русская правда”, “Ластівка”, і навіть “Друг”), ті видавничі центри, в яких сам І.Франко видавав свої ранні поезії і в яких нещодавно друкував вірш “Всход сонця (на пам’ять первого съезду общества имени Качковского)”. Як далі буде зазначено, саме цю спільноту І.Франко у циклі “Наші чесноти” вже висміює, звинувачує у відсутності здорового глузду в їх роботі. Вірогідним стає той факт, що Франкова сатира – це не тільки палиця для биття діячів, які йшли протореним шляхом із заплученими очима, але це й палиця, яка іншим кінцем б’є по самому поетові за попередню, на його думку, недалекоглядність. Перші сатиричні твори з’являються під впливом життєвих подій, прискіпливим спостерігачем яких виступає сам автор. Розвінчування безпредметної діяльності тих спільнот, про діяльність яких сам І.Франко знав “з перших уст,” і стає об’єктом його найпершого сатиричного твору.

У № 21 “Друга” за 1876 рік І.Франко друкує сатиричний твір – вірш “Поступовець”. До нього був взятий автором епіграф, знаменита епіграма О.С.Пушкіна:

Фадей роди Ивана,
Иван роди Петра;
От дедушки болвана
Какого ждатель добра?

Слова, якими російський поет передав глибоку зневагу до редактора “Северной пчелы” Фадея Булгаріна, присяжного адвоката й ідеолога російської реакції, ренегата й агента охоранки, керованої Дубельтом, в сатирі І.Франка вказували на

аналогічну роль західноукраїнської верхівки (типу редактора “Слова” Венедикта Площанського), які були вірними слугами цісарсько-королівського уряду та його поліції.

Виявляючи погляди студентського товариства “Академічний кружок”, письменник у своєму вірші викриває позбавлену здорового сенсу азбучну війну між москвофілами та народовцями, зокрема обстоювання москвофілами етимологічного правопису як немовбито однієї з “головних” проблем всякої діяльності, він викриває “поступовство” культурницьких “вождів”, які за гаслами про любов до народу, про необхідність праці для нього приховували свою зневагу до цього народу, боялися нових суспільних ідей, вважаючи їх небезпечними і згубними “екстремами”.

Я, я за поступом, – но ті гадки новії!
То згуба наша... гм... і на екстремі тії
Пристати – гріх! [13, т. 3, с. 303-304] –

ось модель суспільної точки зору сучасного письменникові інтелігента-поступовця (поборника за суспільний прогрес!). Шкурництво таких псевдокультурницьких діячів підкреслював сатирик як головну спонукаючу силу в їх житті. “Робить на себе тра” [13, т. 3, с. 304], – виголошує такий діяч з Франкового вірша “Поступовець”.

З того ж 1876 року походять й інші сатиричні вірші І.Франка – “Діяльність”, “Згідливість”, “Патріотизм”. Ці твори свого часу не були надруковані і побачили світ аж в 1914 році, коли письменник видав збірку “Із літ моєї молодості” і помістив їх там в об’єднаному циклі під іронічною назвою – “Наші чесноти”. Вірші циклу “Наші чесноти” належать до творів, що зображують у сатиричному плані різні сторони життя більшої частини тодішньої галицької інтелігенції: її заскорузлість і пасивність (вірш “Діяльність”), спроби об’єднання двох галицьких партій “москвофілів” і “народовців” понад головами народу (вірш “Згідливість”); висміяв удаваний “патріотизм” попівства, попівську скупість, зажерливість (вірш “Патріотизм”). Чому І.Франко обрав саме ці верстви суспільного устрою? Бо вони мали представляти еліту нації, ту верхівку суспільного устрою, яка могла забезпечити належний національний розвиток.

У циклі “Наші чесноти” І.Франко витупає проти фальші, підступництва діячів двох галицьких партій, проти москвофілів і наро-

довців, які гучномовно закликали народ до “діяльності”, “патріотизму” і “згоди”, а насправді сповідували власні егоїстичні інтереси.

Поезія “Діяльність” викривала мертвечину москвофільських товариств, які безупинно декларуючи свою діяльність, не приносили народу необхідної користі та й взагалі намагалися свідомо не вести серйозної суспільної роботи:

Качковське общество діяльне, що аж страх!
“Народний Дом” собі ж до діла браться хоче
І “Русска матица” стрясає “лени прах” [13, т. 3, с. 329].

Далі висміюється лжепатріотичне фразерство газет, якому не відповідали вчинки:

Про “Раду русскую” вже й не казать. Усюди,
Де лиш читать почнеш, наскакуєш якраз
На звороти: “Не спім! Благословенні труди!”
Та “Вже прийшов і нам свобідний праці час”

[13, т. 3, с. 330].

Глузуючи між іншим і з “Науки” Наумовича, яку сам іще недавно підносив і захищав, І.Франко викриває справжню сутність цієї “газети для народу”, показує, як Наумович, замість того, щоб нести освіту в народ, намагається тримати його в темноті й економічному поневоленні:

А там “Наука”, бач, премудро як навчас
Про Іллю Муромця наш темний бідний люд
Як тепло, гарячо і твердо “защищає”
Вірнопіддательний консервативний труд! [13, т.3, с.329]

Через призму комічного оцінює І.Франко і власну діяльність недалекого минулого (співпрацю в ранньому “Друзі”). Приятелеві, який із захопленням розповідає про пожвавлення громадського руху серед “рутенців”, І.Франко, як співробітник редакції “Друга”, відповідає:

“Ти правду кажеш, а! – Сказав і я огнисто. –
Вставати – ну встаю. І знаєш, що? Ану,
Для “Друга” втну статтю відразу ось начисто:
“До діла !” А потім ще на часок засну” [13, т. 3, с. 330]

Сатирою “Патріотизм” І.Франко викриває попівський патріотизм. Поет розвінчує так звану “шляхетність” та “аристократичність” духу посередників між людьми та Богом, служителів церкви:

Я при виборах їх раз бачив. – Серце в груді
Росло, коли я чув, як мовою твердою
Виборців гріли на ті виборів труди,
А люд довкола них стояв, мов під скалою.

І бачив потім я, всім серцем сокрушений,
Як лютились вони і лаяли весь світ,
Що чернь та темная, гидкий той люд мерзенний
Не слухав ради їх, відкинув їх совіт.

“О ганьба русинам!” – кричали патетично
Пан-отчик, за столом сидячи при вині, –
“Послом у нас ляшок “Избранный» вже вторично,
Хоча посольство те належиться мені” [13, т.3, с. 331]

Майстерно підібраними засобом комічного І.Франко розкриває об’єктивну суспільну і моральну цінність цього “заслуженого” діяча на громадській ниві: він характеризує його як циніка, як людину, що звикла ставитись до народу із погордою, зверхністю і не має жодного співчуття до його бідування.

Останні картини сатири, де описані враження письменника від гостювання у цього патентованого “патріота”, образно виявляють справжню суть його “чесності”, його “відвертого” служіння народу:

Обід, говорю, був предобрий. Лиш припадок:
Десь служниця таріль розбила. Ну, за се
Взяла по-за-вуха три рази. То порядок!
На другий раз нехай обережніш несе!

Над вечір там якийсь хлопчисько приволікся.
“Я бідний сирота, – говорить, – вже три дні
Не їв... Шукаю служби де... Змилосердіться.
Наймійте та накорміть, бо вже я геть зомлів.”

Пан-отчик у лице йому зирнув спокійно.
“А русин ти?” – “А я!” – “Ну, йди ж у божу путь!

Он може орендар прийме... Та стій-но!
Затям се: русином твердим весь вік свій будь!"

[13, т. 3, с. 333].

У сатири "Згідливість", останній з циклу "Наші чесноти", І.Франко осміяв псевдопатріотичні заклики до "єдності" і "згоди", які в 1876 р. поширював І.Наумович від імені москвофільської організації "Русская Рада" у зв'язку з виборами до австрійського парламенту. Крім виступу проти таких авторитетних стовпів москвофільства, якими були Наумович (Безумович) і Площанський (Плосколоб), львівський митрополит Й.Сембратович (святий Митро Політ), сеньйор Ставропігійського братства, депутат до галицького сейму й віденського парламенту В.Ковальський (Ковальський Міх), впливовий святоюрський піп М.Малиновський (отець Курендович Холява), крилошанин А.Білецький (Аввакум Многоглаголящий) та інші, в сатири І. Франко вперше гостро виступає проти відомих народовців, особливо проти редактора народовського журналу "Правда" В.Барвінського (Гладжемірко Фарбінський) та попа, професора університету О.Огоновського (Хвостовський Осмигласник), які, сподіваючись для себе певних особистих концесій в політиці, зраджували навіть народовські позиції в національному питанні й у своїй безпринциповості тяглись до компромісу з москвофілами.

Письменник, якому під впливом закликів Наумовича нібито почала ввижатись вночі захвалювана єдність між місцевими політичними групами, з удаваним захопленням описує вигадані об'єднавчі збори, на яких головували згадані вище москвофільські і народовські діячі:

Всіх бачу, всіх ураз, і радуюся сам,
Що ось, мовляв, кінець вже всім сварням,
Що вся Рутенія зіллється, хвала богу,
Мов борщ із всіх горшків зіллятий до одного

[13, т. 3, с.334].

Натхненний перспективами зображеного з такою силою іронії "політичного досягнення", письменник нібито з'являється на зборах і звертається до присутніх з промовою, сатирично забарвленою церковною лексикою "рутенців":

О дай вам, господи, рутенські вівці всім
Зійтися радісно у стадові одним,
А цьому стадові дай пастиря благого,
Який би порівно стриг всіх вас до одного!
Дай, боже, врем'я, щоб вуха в вас росли!
Дай, боже, час сухий, щоб вам язики всохли!
Дай, боже, повінь, щоб ваш бруд ополоскали,
І швидко щоб по вас лиш тая слава встала! [13, т.3, 334].

Спільним для всіх чотирьох найперших сатиричних віршів І.Франка є, за виразом самого автора, деклароване служіння інтересам свого народу. В цьому служінні поет виявляє свій принцип народності літератури щодо її завдань. “Не всі з цих творів досконалі формою, але вони свідчать про гострий конфлікт митця з оточенням галицького суспільства, про намагання І.Франка активізувати відсталу частину галицьких культурних діячів” [11, с. 27].

Треба зазначити, що І.Франко не виступав єдиним бійцем на полі “соціального поступу”. Галицька “рутенська” інтелігенція зазнавала болючих ударів з боку інших діячів. І тут вже бік критичної оцінки бере на себе і табір з “ботокудів”, зокрема Є.Згарський. Ще в 1873 у журналі “Правда” він пише: “...Декуди перейшла поезія в службу політики, не чувати нічого як тільки про ворогів, недолю, сльози, шаблю, кров, вогонь, месть і подібні речі. Не медом, а жовчею напуваються многі віршописи, бо находять великий одгомін в умах та серцях роз'яреного люду” (Правда. – 1873. – С. 124). З плином часу подібна опозиція набирає суспільних обертів, вводить в оману пересічного обивателя, який звик до перебування у “суспільному болоті”. З борців за суспільні вдосконалення зроблено собак, які лають на караван, що йде. Подібна ситуація знаходить відповідь та розтлумачення у сатирі І.Франка “Передмова” (1877 р.), яку варто розглянути в контексті перших чотирьох сатир поета, як своєрідне продовження до вже аналізованого циклу “Наші чесноти”:

Здавна чесна наша критика
Нарікає – і зовсім
Справедливо, – що політика
Нині в мізок встряла всім,
Що молодики свавільнії

На естетику плюють,
Що писателі суспільні
Питання раз у раз кують... [13, т. 2, с. 329-331].

Через форму згоди із твердженнями критиків, автор завуальовано глузує з їх обмеженості. На думку поета, справжній стан речей в тодішньому галицькому суспільстві не міг дозволити поетам бути співцями романтичних тем. Життя диктувало вимоги, за якими політика “невтручання” могла призвести до самознищення. Першочергове завдання цього твору було продемонструвати хибу світоглядного концепту і най навіть не в формі в’їдливого сміху, та проте в формі “мовчазної сатири” [10, с. 85].

Отже, перші сатиричні поезії І.Франка є фактом і певного самозречення, і нищівної критики тих інтелігентів, які не усвідомлювали свого першочергового завдання – служити нації. Автор об’єктами сатиричного зображення бере саме той прошарок суспільних діячів, з якими добре був знайомий, з якими свого часу працював і ідеї яких підтримував. Тому твори перенасичені легко вгадуваними омонімами, назвами установ та організацій, в яких ці діячі працювали. Це передбачає певну обмеженість сфери впливу твору, адже реалії того часу для сучасного читача відійшли у небуття. Але не варто вважати, що актуальність творів втрачена, бо під іменами й зазначеними установами криється суспільне явище, тенденція, яка неприйнятна була авторові не лише в той час. Спроби суспільного ладу та слухняної інтелігенції денационалізувати народ та протистояння цій політиці з боку зрадикалізованої інтелігенції – ось центральна ідея перших сатиричних спроб автора. Зрештою, “вади” тогочасного суспільства вічні: пустомельство, псевдопатріотизм, байдужість та дбання про власний добробут за чужий рахунок, боягузтво, підлість і, зрештою, надзвичайна обмеженість, яка давала ґрунт для розвитку найнижчих інстинктів людини, лишаються занадто живучими у всі часи і за всяких урядів, а надто окупаційних. А оскільки Україна й досі не позбулася синдрому окупаційності, ідеї І.Франка актуальні і в наш час.

Цитована література

1. Огоновський О. Історія літератури руської [української] / Фотопередрук Олекси Горбача. – Мюнхен, 1992.

2. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. – Харків, 1924.
3. Історія української літератури ХІХ століття (70-90-ті роки) // За ред. О.Д.Гнідан. – К., 2003 .
4. Білецький О.І., Басс І.І., Кисельов О.І. Іван Франко. Життя і творчість. – К., 1956.
5. Дей О.І. Іван Франко: Життя і діяльність. – К., 1981.
6. Кирилюк Є. Вічний революціонер. – К., 1966.
7. Кобилецький Ю. Творчість Івана Франка. – К., 1956.
8. Коцюбинський М. Іван Франко // М.Коцюбинський. Твори: У 3 т. – К., 1965. – Т. 3.
9. Мороз О., Халімончук А. Шляхами Івана Франка. – Львів, 1966.
10. Радченко Е., Домницький М. Іван Франко. Нарис про життя і творчість. – Дрогобич, 1956.
11. Щурат С.В. Рання творчість Івана Франка. – К., 1956.
12. Халімончук А.М. Суспільно-політична сатира Івана Франка. – Львів, 1955.
13. Франко І. Твори: У 50 т. – К., 1976-1986.

Аннотация

Статья посвящена анализу первых сатирических поэзий украинского поэта Ивана Франко. Автор исследования раскрывает исторические предпосылки возникновения такого рода произведений, дает свою версию интерпретации последних. Статья охватывает первые четыре сатирические поэтические произведения в связи с тем, что именно они задекларировали новую концепцию реалистических произведений в сфере поэзии автора.

Annotation

This article is devoted to the analysis of the first satirical poems by the Ukrainian poet Ivan Franko. The author shows the historical prerequisites for the appearance of such works and analyses the latter. The article includes the first four poems in so far as they declared the new concept of the realistic works in Franko's poetry.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2005

Стаття поступила в редакцію 10.11.2005

ПРОБЛЕМА ДЕЙСТВЕННОГО СЛОВА В ДРАМЕ “БАЛАГАНЧИК” А. БЛОКА

Драму “Балаганчик” современники восприняли как пародию на театургические чаяния символистов и на себя-символиста. Примерно в этом ключе ее воспринимают и литературоведы. Так, Д. Магомедова пишет: “Кошунственное осмеяние и пародирование важнейших мотивов “Стихов о Прекрасной Даме” происходит и в стихах “Нечаянной радости”, и в драме “Балаганчик”. Ожидаемая мистиками “Дева далекой страны” оказывается сначала “Коломбиной, невестой Пьеро, а затем мертвой картонной куклой. Мир “далее”, “весны”, плывущей в вышине, о котором поет Арлекин, просто нарисован на бумаге, кровь паяца оказывается клюквенным соком, рыцарский шлем сделан из картона, меч деревянный. Все атрибуты Рыцаря и Дамы из ранних стихов Блока на глазах мертвеют, обнаруживают свою призрачность, “кукольность”, искусственность. Подлинной оказывается грустная песенка Пьеро, горюющего над гибелью призраков” [1, с. 28]. Ироническое начало в произведении подчеркивает Н.И. Фадеева-Ишук в статье “„Театр ближайшего будущего” А. Блока”. Выявляя в “Балаганчике” различные типы театральности (мелодраму, народный театр, символический театр), различные сюжетные планы (мистики, Пьеро и Арлекин, Автор), исследовательница констатирует противоречивость блоковской эстетики театра. Ирония становится всеобъемлющей благодаря столкновению этих различных планов, а также романтического несоответствия замысла его осуществлению: “Ориентированная на традиционный русский театр – балаган – она заключает в себе, начиная с речевого уровня и заканчивая неопределенным жанровым, глубокую иронию” [2, с. 97]; “Выступая в защиту традиционного театра, Блок тем не менее оказывается в классической ситуации драматической иронии, когда желаемое и достигнутое разительно не совпадает...” [2, с. 99].

Цель данной статьи – проанализировать драму “Балаганчик” как художественное целое, выявить смысловое наполнение многослойности пьесы, представив ценностным центром переживание действенного слова – слова, призванного к преобразованию бытия, – внутри поэтического универсума.

Уже само название драмы, также как список действующих лиц и ее первая ремарка подчеркивают, что действие происходит не на самом деле – все здесь театр, искусство: “Мистики обоего пола в сюртуках и модных платьях, а потом в масках и маскарадных костюмах...” “Обыкновенная театральная комната с тремя стенами, окном и дверью”. Эта отрефлектированная, подчеркнутая театральность, по-видимому, четко очерчивает пределы происходящего: мир искусства в целом (даже даль в окне комнаты в конце пьесы оказывается нарисованной, – то есть герои буквально живут в искусстве).

В этой реальности вполне естественно сосуществование в одном пространстве и времени узнаваемых жизненных персонажей и героев произведений искусства, о чем заявлено сразу в первой ремарке, где соседствуют Мистики и Пьеро (персонаж комедии дель арте): “У освещенного стола с сосредоточенным видом сидят мистики обоего пола – в сюртуках и модных платьях. Несколько поодаль, у окна, сидит Пьеро в белом балахоне...”. Парадоксально, что герои “из жизни” и герои “из искусства” здесь совершенно равноправны, а Автор, по идее, творец этого мира, всячески третируется. (Пьеро “не обратил внимание на автора. Сидит и мечтательно вздыхает”, “Высунувшаяся из-за занавеса рука хватается автора за шиворот. Он с криком исчезает за кулисой”). Ему отказано даже в праве на понимание происходящего на сцене, что явно развенчивает авторские претензии на то, чтобы действительно главенствовать в этом мире, он действительно в нем живет – и только.

Еще одна черта этой жизни в искусстве – временная пластичность: в начале, как мы видели, соединены современность и барокко, затем, при появлении третьей пары влюбленных, появляется средневековье: “В среде танцующих обнаружилась третья пара влюбленных. Они сидят посреди сцены.

Средневековье. Задумчиво склонившись, она следит за его движениями”. Затем действие переходит в современность. Точно также пластично и пространство: в начале пьесы перед нами обыкновенная комната, затем в этой же комнате происходит бал, и она наполняется масками, рыцарями, дамами, паяцами, в ней появляется “скамья, где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер”. В одной из финальных ремарок действие происходит в комнате и за ее окном одновременно: “Ночь истекает, копошится утро. На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, – Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым женственным лицом... Все бросились в ужасе в разные стороны. Рыцарь споткнулся о деревянный меч. Дамы разроняли цветы по всей сцене”.

Превращения происходят в пьесе не только на пространственно-временном уровне. Мир искусства осмысливается именно как стихия превращений: “Дева из дальней страны” – Смерть – превращается в Коломбину, Коломбина становится картонной куклой. На этой триаде превращений, собственно, строится фабула пьесы. Превращения эти выглядят как перетекания друг в друга различных ипостасей какой-то одной женственной сущности, при этом демонстрируется внутренняя связь этих ипостасей между собой: Смерть оживает, становясь Коломбиной, живая девушка оказывается куклой. Тут действует карнавальная амбивалентность, и в принципе здесь, возможно, присутствует рефлексия над карнавальностью эпохи, потому что здесь есть, пожалуй, главная из составляющих карнавального мироощущения – игра со смертью, притом серьезная игра. Смерть куклы, кукольность смерти – этот оборотный мотив пронизывает драму, начиная от картонной Коломбины, упавшей в снег, и до паяца, истекающего клюквенным соком. И то, что Смерть превращается в куклу, и Коломбина превращается в куклу, не снимает страха смерти, но ведет к пониманию, что есть вещи страшнее смерти. Кукольность – сущность происходящего в мире искусства. И проблема не в том, что “все это у нас ненастоящее”, а в том, что это действительно ненастоящее, иллюзорное, кукольное и есть самое настоящее, самая суть мира, из которого выход один –

как Арлекин, “вверх ногами в пустоту”. И еще один момент, который в пьесе А.Блоком не педалируется, но прочитывается достаточно четко: картонная кукла в конце концов забыта на заснеженной улице, забыта настолько прочно, что о ней даже речи нет в финале, Пьеро горюет о живой невесте, превратившейся в куклу, сама же кукла оказывается никому не нужной. Это и есть нечто более страшное, чем смерть, потому что смерть – все-таки хоть какая-то определенность. Судьба куклы – и, если вспомнить логику пьесы, мира искусства – столь же тяжела, как смерть, но при этом именно неопределенна, это и существование, и несуществование одновременно, при жуткой и абсурдной реакции любящих Пьеро и Арлекина:

И под пляску морозных игол,
Вкруг подруги картонной моей –
Он звенел и высоко прыгал,
Я за ним плясал вкруг саней!”.

Тут, собственно, начинается изнаночный, действительно потусторонний мир, где все реакции противоположны обычным: “Не могла удержаться сидя!.. Я не мог сдержать свой смех”; “И мы пели на улице сонной: „Ах какая стряслась беда!””. В сущности, это еще мир жестокого смеха – иронии, когда смеются именно тогда, когда больно (статья “Ирония”: “Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним” (3, т. 5, с. 348)).

Начало пьесы (что, возможно, и дало основание говорить о пародийности) прочитывается в контексте теургических ожиданий символизма. Мистики, ожидающие Ее, – ожидают с Ее приходом “нового неба и новой земли”. Для Пьеро, ожидающего невесту, тоже с ее приходом должно начаться преображение, но в более конкретном, жизненном масштабе (не говоря о том, что “невеста” – одно из наименований Вечной Женственности у А.Блока и В.Соловьева). Характерно, что и реакции на ее появление сопоставимы и в чем-то родственные: “Восторженный Пьеро молитвенно опускается на колени. Заметно, что слезы душат его. Все для него – неизреченно”; “Мистики в ужасе откликнулись на

спинки стульев. У одного беспомощно болтается нога. Другой производит странные движения рукой. Третий выкатил глаза”. И тот, и другие ведут себя как люди, извлеченные из обыденного порядка вещей в совершенно иной порядок. Но преобразования не совершается не только потому, что теургическая ситуация накладывается на фабулу комедии дель арте: то ли Она выбирает своих рыцарей, то ли Арлекин уводит у Пьеро Коломбину.

Кроме того, преобразование ведь все-таки есть реальное изменение сущности, а здесь происходит нечто совершенно иное. Сущность – едина и неопределенна, в явившемся каждый видит свое. Объективно это: “...необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны. Она в белом. Равнодушен взор спокойных глаз. За плечами лежит заплетенная коса” (ремарка). Но мистики говорят: “Прибыла... Это смерть”, а Пьеро: “Это – Коломбина! Это – моя невеста!”. И понять, что есть явившееся на самом деле, нет никакой возможности, как говорит Пьеро: “Или вы правы, и я – несчастный сумасшедший! Или вы сошли с ума – и я одинокий, непонятый вздыхатель”. То есть, все зависит от того, кто смотрит, а не от того, на что смотрят, и именно потому объект ожиданий в конце концов оказывается куклой, забытой на заснеженной улице, а сцену заполняют маски, факельное шествие – карнавал, торжество жизненного хаоса. Проблема именно в том, что в мире неопределенности, в мире, где неотличимы “ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба” (3, т. 5, с. 346), где одно превращается в другое, нет возможности совершить преобразование, когда объект преобразования текуч и изменчив.

Ситуация несвершающегося преобразования повторяется в финале драмы, но в несколько измененном виде. Прежде всего, становится ясно, что за пределами мира, в котором дали нарисованы на бумаге, то есть мира, существующего по законам искусства, – ничего нет, “пустота”. Именно из этой пустоты и возникает та, которую ожидали в начале: “На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, – Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым женственным лицом и с косой на плече”. Обратим внимание на сходство данного описания с

описанием девушки в начале пьесы: матовость лица, белый цвет одежды и т.д. То есть перед нами действительно являются две ипостаси чего-то единого, как едины Смерть и Красота (характерно, что Мистики воспринимают явившуюся им Смерть прежде всего эстетически: “О, как мрамор – черты”... “О, какой чистоты и какой белизны!..”).

Второе явление Смерти происходит объективно, здесь нет той зависящей от взгляда неопределенности, которая была в начале пьесы. Однако явление ее никому не нужно, никто ее не ждет, мистики давно растворились среди масок. Единственный, кто ее встречает, – это Пьеро: “Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти. По мере его приближения черты Ее начинают оживать. Румянец заиграл на матовости щек. Серебряная коса теряется в стелющемся утреннем тумане. На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на красивом лице красивая девушка – Коломбина”.

Действительно, произошло преобразование. Произошло оно потому, что Пьеро добровольно пошел навстречу смерти, хотя, возможно, он пошел навстречу Коломбине, ведь для Пьеро явившаяся – именно Коломбина. И тогда превращение можно воспринимать как торжество истинной творческой воли: именно она претворяет самое мертвое – Смерть – в живое. То, что реально для личности, в конце концов становится объективной реальностью.

Но торжество это, по сути дела, мгновенно. Уничтожает, сводит на нет только что совершившееся преобразование, так же как и разрушает мир пьесы, вмешательство Автора: “Автор хочет соединить руки Коломбины и Пьеро. Но внезапно все декорации взвиваются и улетают вверх. Маски разбегаются”. Отсюда следует, что автор – это лишь порождающий импульс, он не властен влиять ни на процесс созидания мира произведения, ему не дано даже адекватного понимания происходящего, и уж во всяком случае он не властен завершить этот мир по собственному намерению, тем более, что подлинный финал происходит уже при полном отсутствии Автора, после того, как “автор убегает стремительно”. Заметим, что в пьесе наименование этого персонажа пишется и с

большой буквы (как Пьеро, Коломбина – как имя героя), и с маленькой, причем написание с маленькой – в авторском, то есть в блоковском тексте – как будто бы поэт имеет в виду самого себя. И тогда здесь действительно очень мрачный юмор, очень злая насмешка над самим собой: мир произведения творится сам из себя, противится авторскому вмешательству, всячески претендует на самостоятельное существование и существование безальтернативное – для чего и необходим этот разрыв связей с автором и всяческое его третирование вплоть до отрицания его существования.

Отсюда в принципе очень недалеко до постмодернистской “смерти автора”, но разница в том, что здесь автор сам воссоздает процесс собственного уничтожения, сам описывает свою смерть. Его присутствие в произведении обнаруживается через описание его собственного уничтожения. Данная ситуация вполне закономерна, так как все действие драмы с самого начала разворачивается под знаком теургии. Магическое же слово, которое ее может осуществить и которое является нереализуемой перспективой данного поэтического слова, предполагает растворение индивидуальности в коллективной творческой воле, почему и возникает такая множественность авторов уже внутри эстетической реальности, которая как будто бы сама изгоняет из себя автора.

В финале драмы нет ни Смерти, ни Коломбины. От совершившегося только что преобразования не остается и следа. Вне декораций, которые “разлетелись”, значит, вне “театра”, остается один Пьеро, поющий о своей картонной невесте. Получается, что и Пьеро не заметил совершенного им же преобразования, Коломбины, которая мгновение назад была живой. Ведь его монолог начинается обращением к Арлекину и отсылает к тому моменту, когда они вместе блуждали по улицам:

Куда ты завел? Как угадать?
Ты предал меня коварной судьбе.

Получается, что с окончания монолога Пьеро об этих блужданиях и до его финального монолога для него продолжались эти блуждания (на что косвенно указывает фраза:

И всю ночь по улицам снежным
Мы брели, Арлекин и Пьеро, –

а также ремарка: “Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену...”), и все происходящее между этими монологами накладывалось на эти ночные блуждания. То, что происходит на сцене, можно охарактеризовать как кульминацию карнавальности (маски, факельное шествие) и одновременно ощущения непрочности всего этого театрального мира (выпадение Арлекина в окно, Паяц, истекающий клюквенным соком). Общее в этих параллельных ситуациях – потеря себя, потеря границ собственной личности (не зря в третьей паре возлюбленная – по сути дела, эхо своего любимого, а перед уходом Пьеро “кажется, что на стульях висят пустые сюртуки” вместо людей).

Именно поэтому Пьеро и не замечает оживления Коломбины: потеряв себя, он продолжает блуждать по снежным улицам. И главное, почему происшедшее преобразование оказалось нестойким, незамеченным и никому ненужным: оно произошло в космосе искусства, то есть не на самом деле, а как бы разыграно в театре (ведь не только здесь кукольная смерть, но и живая девушка – тоже кукла). Но кроме театра, кроме искусства, этому преобразению происходить негде – а здесь оно не может происходить в силу неопределенности, подвижности и текучести феноменов этого мира.

И даже когда разлетаются декорации, сцена все-таки остается, следовательно, и то, о чем говорится в этот момент, является альтернативой театральности мира, а точнее, это единственное, что остается в этом мире человеку – перед лицом всеобщей кукольности. В финальном монологе Пьеро говорит о Коломбине, с одной стороны, как о живой девушке, как о невесте, ушедшей с другим:

Бедняжка Пьеро, довольно лежать,
Пойди, поищи невесту себе.
Ах, как светла – та, что ушла
(Звонящий товарищ ее увел)...

Но с другой стороны, она для него – картонная кукла, и момент ее превращения в куклу он продолжает переживать в этом монологе:

Упала она (из картона была),
А я над ней смеяться пришел;

А встать она уж никак не могла
Она картонной невестой была.

Что следует из этой двойственности? Пьеро жалеет картонную куклу так, как будто она живая девушка. Эта живая человеческая жалость направлена не просто на куклу – на персонаж комедии дель арте, то есть на нечто изначально не живое, а сотворенное и разыгранное в чужом слове, и так и не ставшее живым в поэтическом слове вновь создаваемом. Собственно, такова главная проблема пьесы: сохранить живые чувства, сохранить переживание жизни в направленности его на то, что есть заведомо не жизнь, а лишь поэтическое слово, которое никогда не станет жизнью. И важно, осознав, что поэтическое слово – лишь тень подлинного преобразования, теургии, творцу этого слова не стать тенью личности, направить жизненный импульс на творчество эстетической реальности.

Проведенное исследование дало возможность сделать следующие выводы. Если у А. Белого балаганом оборачивалась мистерия, то у А. Блока им становится именно жажда теургии в пределах искусства и в той ситуации, когда она связана с символическим словом, и является, скорее, интуицией поэтической философии. А. Блоком переживается промежуточный характер поэтического слова, которое на фоне слова теурга выглядит как нечто недостаточное, творящее не феномены, а фантомы, призраки

(образ, создавший в поэтическом слове, таким представляется на фоне феномена, творимого словом теурга). И А. Блок эту суть поэтического слова осознает как трагедию, из которой “исхода нет”, кроме создания поэтического слова, воссоздающего переживание этой трагедии.

Цитированная литература

1. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. – М., 1997. – 224с.
2. Фадеева-Ищук Н.И. “Театр ближайшего будущего” А. Блока //Александр Блок и мировая культура. – Великий Новгород, 2000.
3. Блок А. Собрание сочинений: В 8 тт. – М.-Л., 1960-1963.

Анотація

Стаття присвячена аналізу драми О. Блока „ Балаганчик” як художнього цілого. Виявляється трагедійність існування дієвого слова – слова, що перетворює світ, – в межах літературної реальності.

Annotation

The article is devoted to the analysis of A. Block’s play “Little Show-Booth” as an artistic whole. The author reveals the tragic nature of the existence of the active world, which transforms the word, within the literary reality.

Стаття надійшла до редакції 14.11.2005
Стаття поступила в редакцію 14.11.2005

ТУРГЕНЕВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РОМАНЕ В.НАБОКОВА “МАШЕНЬКА”

“Машенька” – первый роман Набокова. Он был издан в Берлине в 1926 году и встречен критикой без особого энтузиазма, хотя и вполне благожелательно. Известно, в частности, что Ю. Айхенвальд, обыгрывая ситуацию другого литературного дебюта, сказал тогда о Сирине: “Новый Тургенев явился”. Однако дальнейшая критическая и читательская история “Машеньки” поставила под сомнение точность Айхенвальда в определении генеалогии набоковского романа. Многочисленные литературные источники “Машеньки” исследованы довольно детально, но творчество Тургенева в орбиту исследования не входило (на наш взгляд, это отчасти объяснимо вполне “ровным” отношением Набокова к Тургеневу; здесь нет пиетета, как перед Пушкиным, Гоголем, Толстым, нет и категорического неприятия, как было с Достоевским, следовательно, нет материала для выстраивания захватывающих литературоведческих сюжетов). В примечаниях О. Дарка к собранию сочинений Набокова наличие тургеневских параллелей, наряду с пушкинскими, лермонтовскими и чеховскими, лишь констатируется [1, с. 411]. А Н. Анастасьев расценивает высказывание Айхенвальда как неоправданную аберрацию критика-импрессиониста: “Может быть, литературная генеалогия установлена не вполне точно, в акварельно-размытой стилистике “Машеньки” угадываются скорее Чехов и Бунин, нежели Тургенев с его классически точной фразой, выстроенным сюжетом” [2, с. 46].

В числе литературных источников “Машеньки” чаще всего назывались “Евгений Онегин”, “Божественная комедия” Данте и “Удивительная история Питера Шлемиля” Шамиссо. В содержательной статье Н. Букс приведена целая реминисцентная россыпь: “Сон” Байрона, “Ода к соловью” Китса, “Цветы зла” Бодлера, библейская Песнь Песней и в качестве доминантной метафоры – стихотворение А. Фета “Соловей и роза” [3]. Не оспаривая здесь степень отдаленности источников, отметим все-

таки некоторую парадоксальность ситуации, потому что уже в эпиграфе “Машеньки” “Вспомня прежних лет романы, / Воспомня прежнюю любовь...” задается не только сюжет, но и жанр, литературным “воспоминанием” о котором является “Машенька”. В пушкинском эпиграфе для Набокова одинаково важны оба значения слова роман – любовная история и литературный жанр – справедливо отмечает О. Дарк [1, с. 411].

На наш взгляд, повести Тургенева “Ася” и “Вешние воды” и в особенности роман “Дым” составляют значительную часть реминисцентного фона “Машеньки”. Связь здесь как тематическая (центральная тема – воспоминание о первой любви, фактально решается она по-разному, но сюжетно разрешается сходно), так и “топическая” (местом действия во всех случаях выступает Германия, отсюда – неизбежно возникающие темы чужбины и далекой родины). Момент литературной игры подчеркнут созвучием в именах героев: Санин (“Вешние воды”) – Ганин (“Машенька”), Гагин (“Ася”) – Ганин (“Машенька”), Потугин (“Дым”) – Подтягин (“Машенька”). С Гагиным Ганина сближает мотив наличия поэтического видения и неумения воплотить и завершить его, с Саниным – мотив воспоминания первой любви и отречения от нее. Игра подтверждается и усложняется признанием героя: “Меня, правда, зовут Лев, но фамилия вовсе не Ганин” [4, с. 91].

Наиболее очевидными представляются сюжетные аналогии и лейтмотивные переключки между “Машенькой” и тургеневским “Дымом”. Главные герои обоих романов (Литвинов в “Дыме”, Ганин в “Машеньке”) оказываются волею судьбы вне родины, в кругу эмигрантов. И 1860-е, и 1920-е годы являются для России временем смутным, переломным. О дальнейшей ее судьбе постоянно идут споры как в Бадене, месте действия “Дыма”, так и в Берлине, где происходят события “Машеньки”. Однако центральные герои обоих романов относятся к политической полемике отстраненно, не желая вообще манифестировать собственные социальные, исторические, культурные и прочие воззрения. Они избегают соотечественников, сосредоточены на себе и находятся как бы в стороне от общего пути, на “личной обочине общей истории”, как обозначит Набоков свой путь в “Других берегах”.

И Ганину, и Литвинову предстоит встреча с пережитой и, как казалось обоим, забытой первой любовью, свидание с прошлым. В “Дыме” это прошлое отодвинуто на 10 лет. В “Машеньке”, играющей с символикой чисел, – на 9. (Девять лет – интервал между встречами Данте и Беатриче, сакральное число “Божественной комедии”.) Разница в хронологии, как видим, невелика. Забытая любовь – ключевое событие обоих романов – вспыхивает вновь и переворачивает жизнь героев. Однако реальный вновь пережитый роман Литвинова и Ирины оказывается не более “реальным” и жизнеспособным, чем роман Ганина и Машеньки, возрожденный воображением героя. Таким образом, в основе обоих романов лежит мотив любви-неосуществления, восходящий к “Евгению Онегину” (у Набокова это маркируется онегинским эпиграфом, у Тургенева именем героини – Татьяна) и специфический, по мысли Г. Гачева, именно для русской литературы [5]. Женские образы и у Тургенева, и у Набокова совершенно отчетливо (по-пушкински) ассоциированы с Россией.

Понятно, что в каждом случае почти идентичная событийная канва “расшищается” по-разному. Понятно также, что Набоков, полагающий, что “в искусстве нет прелести без деталей-подробностей” и, следовательно, важен не “поверхностный сюжет”, а его подводные течения, “арабески подробностей”, дает в “Машеньке” множество гораздо более тонких намеков и причудливо двоящихся мелочей. Так, Литвинов в разговоре с Ириной упоминает, что чуть не умер в Крыму от тифа, уже после драматического разрыва с нею. В биографии Ганина эти обстоятельства – и тиф, и Крым – повторяются, но в несколько ином перспективно-композиционном решении. В тифозном полубреду Ганин предчувствует приближение любви, а письма Машеньки, написанные после расставания, настигают Ганина, когда он “уже был в Крыму” [4, с. 94]. Как видим, и в том и в другом случае перекликающиеся биографические подробности – не случайные, но напрямую связанные с центральной любовной темой.

“Машенька” даже начинается со сцены, которую Набоков в “Лекциях” называет “любимым тургеневским приемом”: “на светском рауте или обеде изображен условный поединок между холодным и умным героем и бравурным пошляком или претен-

циозным дураком” [6, с.139]. Застрявшие в темном лифте Ганин и Алферов антагонистичны вполне по-тургеневски.

Русский круг в Германии описан Набоковым сдержанно едко, а Тургеневым – шаржированно, неприкрыто карикатурно (“...в “Дыме” он высказал свою горечь по отношению ко всем слоям русского общества”, – скажет Набоков в “Лекциях” [6, с. 142]). В “Машеньке” есть полуироничные детали и сцены, параллельные тургеневским. Причиной первой размолвки Ирины и Литвинова становится бедность наряда: “оно старое, гадкое, и я принуждена надевать это платье каждый день...” [7, с. 61]. Безответно влюбленная в Ганина Клара тихо печалится, глядя в зеркало: “Лоснистое черное платье, которое она надевала изо дня в день, ей надоело нестерпимо” [4, с.92]. В сцене пикника Тургенев иронизирует: “не фальшиво поющий русский дворянин доселе нам не попадался” [7, с. 72]. В сцене прощальной вечеринки в русском пансионе Набоков подчеркивает неуместность и фальшивость пения Алферова. Место, где у Тургенева сгруппированы малоприятные представители российского высшего света и где с ними роковым образом пересечется Литвинов, – так называемое “русское дерево”, “знаменитое дерево”: “К русскому дереву – а l’Arbre russe – обычным порядком собирались наши любезные соотечественники и соотечественницы” [7, с. 31]. Место, где живут русские герои “Машеньки” и где Ганин в воображении вновь переживает роман с Машенькой, – пансион Лидии Николаевны Дорн. Возможно, “древесная” семантика ее фамилии (в переводе с немецкого “dorn” – шип, колючка, терн) – отдаленная аллюзия на тургеневское русское дерево. Тем более, что в образе госпожи Дорн акцентированы следующие детали: ее рука дважды уподобляется легкому, блеклому листу, голос назван деревянным [4, с. 46, 94].

Еще один реминисцентный момент, не оставляющий сомнений в том, что именно “Дым” был для “Машеньки” источником скрытого цитирования, – почти полное совпадение имен персонажей с одинаковыми функциями по отношению в главному герою (друг и поверенный) и автору (положительный резонер): Созонт Потугин в “Дыме” и Антон Подтягин в “Машеньке”. Их фамилии не только фонетически сходны, но и ассоциативно-семантически указывают на одно и то же: некоторую недостаточ-

ность. Конечно, тургеневский Потугин высказывается о преимуществах европейского пути развития гораздо пространнее и аргументированнее, чем его почти однофамилец из “Машеньки”, который лишь предпочитает Европу для жительства. Но есть в “Дыме” один сакраментальный диалог, почти дословное продолжение которого можно прочесть в “Машеньке”:

- Ну а Россию, Созонт Иванович, свою родину, вы любите?

Потугин провел рукой по лицу.

- Я ее страстно люблю и страстно ненавижу” [7, с. 51].

И на упрек Литвинова в “байроновщине” образованный Потугин возражает: вовсе не в “романтизме 30-х годов” здесь дело, на подобное смешение чувств указывал еще Катулл. Вероятно, Набоков мог отметить этот пассаж – он ведь тоже любит устанавливать литературное происхождение отдельных образов и высказываний. А вот диалог из “Машеньки”, как будто продолжающий разговор, начатый в тургеневском романе. Поэт Подтягин спрашивает Клару:

- Вы как, – любите Россию?

- Очень.

- То-то же. Россию надо любить. Без нашей эмигрантской любви, России – крышка. Там ее никто не любит” [4, с. 72].

Исполненный в элегичных тонах образ Подтягина (он постоянно текстуально ассоциируется со смертью [см.: 8]) создается как логическое завершение образа Потугина (тоже ассоциированного со смертью: “Дым” заканчивается сообщением, что его маленькая воспитанница умерла) – не принятого ни либералами, ни демократами, раздражавшего Фета и Толстого выразителя тургеневских взглядов.

Теперь попробуем решить, в чем целесообразность такого заимствования. Прежде всего нужно помнить, что “Машенька”, по признанию автора, произведение глубоко биографическое, пожалуй, самое биографическое из всех им написанных. В предисловии к английскому переводу “Машеньки”, ставшей теперь “Mary”, находим объяснение этой биографичности: “Хорошо известная склонность начинающего автора вторгаться в свою частную жизнь, выводя себя или своего представителя в первом романе, объясняется не столько соблазном готовой темы, сколько чувством облегчения, когда, отделившись от самого себя, мо-

жесть перейти к более интересным предметам. Это одно из очень немногих общих правил, которые я принял. Читатель моих “Других берегов” (начатых в сороковых годах) не может не заметить некоторых совпадений между моими и ганинскими воспоминаниями. Его Машенька и моя Тамара – сестры-близнецы; тут те же дедовские парковые аллеи; через обе книги протекает та же Оредежь” [9, с. 67]. Собственное невозвратное чувство соотносится писателем с литературными контекстами, встраивается в романный ряд, поднимается до литературных образцов и поверяется ими. Возникающая литературная сопричастность – единственный, пожалуй, тип общности, к которой Набоков считает возможным и не зазорным примкнуть. Вероятно, отказ Ганина от Машеньки, воспринятый первой критикой как нелогичный и немотивированный и продолжающий оставаться загадочным, частично задан литературными образцами, на которые прежде всего ориентирован роман, – “Евгением Онегиным” и “Дымом”. Возможно, Набоков каким-то образом соотносил и свое положение эмигранта с судьбой Тургенева, последние годы которого прошли под знаком трагической оторванности от России и одиночества. Литературное заимствование для Набокова не довлеющая себе игра, а путь к экзистенциальной сопричастности.

Сложнее ответить, почему именно подчеркнуто публицистичный “Дым”, всколыхнувший и раздосадовавший в свое время “прогрессивную” читательскую публику, желающую получить ответы на запросы времени, мог заинтересовать аполитичного Набокова. Роман Тургенева, вызвавший столько толков в связи именно с тем, что Набоков полагал антихудожественным: социальным доктринерством, политическими выпадами, культурно-историческими выкладками – вряд ли мог бы привлечь Набокова, если бы не ряд чисто художественных находок, образов, которые в его коллекционирующем сознании стали своего рода нарицательными, символами-отсылками. Упоминание их вскользь может вызвать у того, кто расшифрует реминисценцию, соответствующую ассоциацию, картину, настрой.

В “Даре”, вообще изобилующем подобного рода ассоциативными отсылками, образность тургеневского “Дыма” включается в художественную ткань минимум дважды. Во-первых,

когда Федор Годунов-Чердынцев вспоминает о своей первой возлюбленной. “В ее спальне был маленький портрет царской семьи и пахло по-тургеневски гелиотропом” [10, с. 134-135]. В романе “Дым” Литвинов преподносит Ирине букет гелиотропов перед ее первым выездом в свет, ставшим для их любви роковым, а впоследствии “сильный, очень приятный и знакомый запах” гелиотропов, таинственным путем попавших в комнату Литвинова, заставляет героя вспомнить первую любовь и знаменует продолжение отношений Литвинова и Ирины. Именно мотив воспоминания о любви и возможности пережить ее снова интересует Набокова в “Дыме”. В повести “Ася” такой эмблемой неповторимого чувства сходным образом является “цветок гераниума”: “Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и горести человека – переживает самого человека” [11, с. 134]. Цепочка “запах – воспоминание – любовь” включается и в “Машеньке”, хотя мы не можем точно сказать, апеллирует Набоков к собственно биографическому наблюдению или к литературно закрепленному, когда пишет: “Этот запах, смешанный со свежестью осеннего парка, Ганин теперь старался уловить опять, но, как известно, память воскрешает все, кроме запахов, и зато ничто так полно не воскрешает прошлого, как запах, когда-то связанный с ним” [4, с. 76].

Еще одно “встраивание” тургеневского образа в ткань “Дара” встречаем в 3-й главе романа: “Из русского гастрономического магазина вышел инженер Керн, опасно суя пакетик в портфель, прижатый к груди, а на поперечной улице (как стечение людей во сне или последней главе “Дыма”) мелькнула Марианна Николаевна Щеголева с какой-то другой дамой...” [10, с. 149]. Эта отсылка актуализирует в читательской памяти заключительную часть “Дыма” – поездку Литвинова по России, во время которой он то и дело “случайно” встречает своих старых знакомых. Вероятно, эту перенасыщенность встречами Набоков считает искусственностью, натяжкой автора с целью “закруглить” роман. В этом он будет позднее упрекать Тургенева в “Лекциях”. Мы так подробно останавливаемся на упоминаниях “Дыма” в “Даре”, как бы аккумулирующем предшествующий литературный опыт, поскольку это дополнительно подтверждает присутствие тургеневских образов в активном словаре Набокова.

Заметим также, что в “Даре” использованы именно те образы из “Дыма”, которые сюжетно актуальны для “Машеньки”.

Исследователи “Дыма” и “Машеньки”, не соотнося эти романы между собой, отмечают, что композиционную завершенность им придают мотивы круга и дороги. А повторяющийся образ дыма, клубления облаков в романах вырастает до символа с одинаковым смысловым полем: покинутая Россия, смутное время, одиночество, смятение и растерянность в душах героев [см.: 8, 12].

По прошествии многих лет после создания первого романа Набоков охарактеризует сюжет Тургенева как “банальнейший” и “всегда примитивный”, не оставляющий “никакой поживы для читательской интуиции” [6, с. 143]. “Машенька” – попытка начинающего романиста “усложнить” тургеньевский сюжет, заменить рамочную композицию сложным монтажом, линейное время – причудливой хронологией субъективности, усилить художественно-живописный аспект и совсем отказаться от аспекта публицистического. В этом направлении “от Тургенева” будет развиваться набоковское творчество дальше.

Восприятие слов Айхенвальда “Новый Тургенев явился” как комплимент и щедрый аванс может быть усложнено и даже поколеблено, если вспомнить, что Айхенвальд не жалуется Тургеневу и “развенчивает” его фигуру в “Силуэтах русских писателей”, предъявляя ему немало эстетических инвектив: “Он пишет свои новеллы так, как если бы жизнь сама была новеллой. Он всегда заканчивает, между тем как жизнь и конец – понятия несовместимые... Тургенев всегда и начинает. Никто не обходится у него без биографии или формуляра... Тургенев не глубок. И во многих отношениях его творчество – общее место... Богатый, содержательный, разнообразный, он не имеет, однако, пафоса и подлинной серьезности. Его мягкость – его слабость. Он показал действительность, но прежде вынул из нее ее трагическую сердцевину... Он слишком помнит, что есть публика и есть критика. Он бросает нам всякие воланы – все эти изречения и афоризмы, которые притязают (и часто без успеха) на глубокомыслие и

убедительность; он охорашивается, и свойственны ему литературное жеманство и манерность... У него – рассказ для рассказа... Порою кажется, что он ревнует своих читателей к своим героям: он не хочет, чтобы последние затмили его самого. Он никогда не входит в свои персонажи настолько, чтобы растворить в них свою авторскую личность; он редко принимает их к сердцу – для этого надобно было бы увлечение, которому он чужд” [13, с. 254]. “Такой любитель красоты, он создал столько уродливых фигур, ненужно-некрасивые существа” [13, с. 255]. А вот высказывания, относящиеся к нашей теме непосредственно: “Тот гимн культуре, который он заставляет петь своего Потугина, говорит против него самого как художника” [13, с. 254]. “У него любовь литературна и, так сказать, с цитатами. Она разбавлена, ослаблена и присоединена к чему-то производному” [13, с. 257].

Нетрудно заметить, что сформулированные Айхенвальдом эстетические претензии к Тургеневу на протяжении многих лет почти дословно будут повторять набоковская критика: отсутствие пафоса и серьезности, замещение трагизма бытия блестящими внешними эффектами, литературная самозамкнутость, “любовь... с цитатами”, доминирование авторского дискурса над дискурсами персонажей, эстетизация уродливого, совершенство формы, истолковываемое как “жеманство и манерность”. То, что Айхенвальд воспринимает как недостатки у Тургенева, со временем становится определяющими моментами эстетики и поэтики Набокова.

Однако с учетом этих фактов слова Айхенвальда о Сирине как будто приобретают двусмысленность, комплимент становится сомнительным. Между тем, художественные, мемуарные и эпистолярные источники не дают нам повода сомневаться во взаимных симпатиях Айхенвальда и Набокова. Айхенвальд – один из немногих случаев набоковской литературной и человеческой приязни, чему есть свидетельство в “Других берегах”: “Я хорошо знал Айхенвальда, человека мягкой души и твердых правил, которого я уважал, как критика, терзавшего Брюсовых и Горьких в прошлом” [14, с. 287-288]. На наш взгляд, это противоречие разрешается следующим образом. Чуткий Айхенвальд не прогнозировал литературную судьбу Набокова и не соизме-

рял масштабы дарований. Вполне вероятно, что в соответствии с собственной импрессионистской эстетикой, ценящей непосредственность мгновенного впечатления, он уловил в “Машеньке”, наряду с иными “ключами” и источниками, мощную тургеневскую струю. Этот тургеневский пласт в “Машеньке” мы и пытались обозначить в настоящей работе.

Цитированная литература

1. Дарк О. Примечания // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1991. – Т.1.
2. Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. – М., 1992.
- 3: Букс Н. Звуки и запахи. О романе В. Набокова “Машенька” // Новое литературное обозрение. – 1996. – №17.
4. Набоков В. Машенька // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1991. – Т.1.
5. Гачев Г. Русский Эрос // Опыты. Литературно-философский сборник. – М., 1990.
6. Набоков В. Лекции по русской литературе (Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев). – М., 1996.
7. Тургенев И.С. Дым; Новь; Вешние воды; Стихотворения в прозе. – М., 1981.
8. Дмитровская М.А. От первой метафоры к последней: смысл финала романа В.Набокова “Машенька” // <http://cfrl.ru/publications/reports/madmit.htm>
9. Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа “Машенька”// Набоков В.В. Pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. – СПб., 1997.
10. Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч. в 4 т. – М., 1991. – Т. 3.
11. Тургенев И.С. Ася // Тургенев И.С. Первая любовь: Повести. – К., 1988.
12. Лучников М. Ю. Мотивы круга и дороги в сюжете “Дыма” И. С. Тургенева // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. – Кемерово, 1987.
13. Айхенвальд Ю.И. Тургенев// Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: В 2 т. – М., 1998. – Т.1.

14. Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1991. – Т.4.

Анотація

У статті йдеться про тургеневські ремінісценції (на рівні сюжету, образів, мотивів) в романі В.Набокова “Машенька”. Стверджується, що роман І.Тургенєва “Дим” є одним з основних літературних джерел першого роману Набокова.

Annotation

“Mary”, the first novel by V. Nabokov, is analysed from the point of view of availability of Turgenev’s plots, imagines, motives, allusions in the present article. Turgenev’s novel “The Smoke” is examined as a one of the main literature sources of “Mary”.

Стаття надійшла до редакції 11.11.2005

Статья поступила в редакцию 11.11.2005

УДК 821.161.1.09

Ревяков И.С.

ОБЭРИУТЫ, ЧИНАРИ И ТВОРЧЕСКОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ Д. ХАРМСА

В специальной литературе [см., напр., 1, 2, 3, 4] до сих пор часто “смешивают” чинарей и обэриутов, полагая, что эти названия взаимозаменяемы. В одной из наших статей мы, так сказать, по ходу наших рассуждений обратили на это внимание [5, с. 177], цель настоящей работы заключается в подробном рассмотрении данной проблемы.

1

По словам В.Н. Сажина, первым, кто поставил вопрос о принципиальном разграничении чинарей и обэриутов еще в 1984 г., был М.Б. Мейлах, который в 1987 г. уже дал и наименование “дружескому союзу” Я.С. Друскина, А.И. Введенского, Д.И. Хармса, Л.С. Липавского и Н.М. Олейникова, основываясь на “во-первых, собственноручно подписанных названными писателями автографах их произведений; во-вторых, записных книжках Хармса и, наконец, воспоминаниях одного из участников содружества Я.С. Друскина” [6, с. 195]. Важным представляется отметить и то, что сам М.Б. Мейлах свою статью “Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики” начинает следующими словами: “Термин “обэриутская поэтика” – неточен. Период 1928 – 1931 гг., когда Введенский и Хармс входили в ОБЭРИУ, не исчерпывает их творчества: свои лучшие произведения Введенский – поэтические, Хармс – прозаические... они создали в 30-е годы, будучи членами небольшого содружества писателей и философов, куда кроме них входили Я.С. Друскин, Н.М. Олейников и Л.С. Липавский” [7, с. 181]. Вот это-то “небольшое содружество” пяти человек и есть содружество чинарей.

Но если в специальной литературе до сих пор, после работ М.Б. Мейлаха и В.Н. Сажина, допускают “смешение” обэриутов и чинарей, то представляется необходимым окончательно разграничить эти две группы.

Если чинари были объединением “эзотерическим”, закрытым от внешнего мира, “союзом посвященных”, можно даже сказать, некой мистической организацией, то ОБЭРИУ было организацией “экзотерической”, во многом декларативной (то есть стремящейся прежде всего именно декларировать, проповедовать свои принципы, причем, не только с помощью Декларации, но и с помощью публичных выступлений), открытой внешнему миру и стремящейся мир изменить, преобразовать его с помощью искусства. В состав чинарей входило пять человек, в состав ОБЭРИУ (в соответствии с Декларацией) входило шесть человек: А. Введенский, К. Вагинов, И. Бахтерев, Н. Заболоцкий, Д. Хармс, Б. Левин [8, с. 458-459]. Отметим, при этом, что состав обэриутов, в отличие от состава чинарей, не был постоянен: одни приходили (напр., Ю. Владимиров и Н. Тювелев), другие уходили (напр., К. Вагинов) [1, с. 7]. Если ОБЭРИУ было литературной группой при Ленинградском Доме Печати, то чинари были “эзотерическим интеллектуальным сообществом, функционировавшим по образцу греческой философской школы, где устная беседа вольно перетекала в письменный текст и обратно. Архаическая ориентированность чинарей проявлялась также и в отсутствии стремления непременно реализовать в печати плоды своих интеллектуальных размышлений и творческой фантазии: как бы ни сокрушалась публицистическая филология последних десятилетий о несчастной творческой судьбе наших авторов, – ни у одного из них нет и намека на сожаление о том, что ни одна строчка из их текстов не увидела света при жизни” [9, с. 5-6].

2

Вкратце, история ОБЭРИУ выглядит следующим образом: в марте 1925 г. А. Туфанов создает “Орден заумников DSO”, преобразованный в начале 1926 г. в “Левый фланг”, в котором Хармс и Введенский занимали обособленную позицию, подписываясь соответственно “чинарь-взиральник” и “чинарь-авто-ритет бессмыслицы”. По воспоминаниям И. Бахтерева, “Левый Фланг” прекратил свое существование из-за ссоры Туфанова и Введенского. В течение 1926 г. предпринимаются попытки возродить организацию (на этот раз без Туфанова), сначала под названием “Фланг левых”, а затем вновь “Левый Фланг”. Наконец, с пятницы 25 марта 1927 г.

организация носит название “Академия левых классиков”, а с осени того же года – “Объединение реального искусства” (“ОБЭРИУ”) [10, с. 145]. “24 января 1928 г. в Доме Печати состоялся ставший знаменитым вечер ОБЭРИУтов “Три левых часа” – с чтением стихов, демонстрацией кинофильма и представлением хармсовской пьесы “Елизавета Бам”.

Несмотря на издевательскую реакцию прессы, участники ОБЭРИУ вплоть до весны 1930 г. выступали с чтением своих произведений в различных ленинградских аудиториях” [11, с. 7], а 10 декабря 1931 г. Хармса арестовали и приговорили к трем годам лагерей, которые, к счастью (без всяких объяснений), заменили короткой ссылкой: Хармс избрал Курск и пробыл там вместе с А. Введенским вторую половину 1932 г. [12, с. 14].

По словам А. Устинова и А. Кобринского, “деятельность “Левого Фланга”*, в сущности, опровергла тезис Г.О. Винокура о том, что авангардная поэзия 1920-х годов не ориентирована на традицию Хлебникова. Объявление ОБЭРИУ** – было воплощением этой традиции и выражением апологии Хлебникова, предполагая новый альтернативный путь для уже заторможенной литературы. Выработка программы группы, сплочение художников, близких по творческим установкам, заново провозглашенный синтез искусств – это повторение футуристических идей и выступлений – в конце 1920-х годов приобрело иное значение,

* Отметим, что в работе Д.В. Токарева и в статье А. Устинова и А. Кобринского в отношении названия организации имеется, на наш взгляд, существенное разночтение. Так, у Д.В. Токарева в названии организации “Левый Фланг” лишь первое слово пишется с заглавной буквы [10, с. 145], равно как и в монографии Ж.-Ф. Жаккара “Даниил Хармс и конец русского авангарда” [14, с. 40], у А. Устинова и А. Кобринского обе части названия пишутся с заглавной буквы [13, с. 419]. Мы полагаем, что в этом случае правы А. Устинов и А. Кобринский. В самом названии объединения “Левый Фланг” равноценны обе части, и они, следовательно, обе должны писаться с заглавной буквы. Тем более, если учесть, что декларативность организации была одним из приоритетных качеств ее участников, то слово “фланг” в данном ситуативном контексте приобретает чрезвычайно важное значение, благодаря которому подчеркивается особый статус организации.

** Речь, очевидно, идет о Декларации ОБЭРИУ.

поскольку теперь, в ситуации классового подхода к искусству, подобная деятельность была расценена как “реакционное жонглерство” и “контрреволюция”. ОБЭРИУ оказалось последним союзом “левого искусства”, запрещение которого ознаменовало конец русского авангарда” [13, с. 419].

Таким образом, ОБЭРИУ было организацией, открытой миру и стремящейся мир изменить, преобразовать его с помощью искусства. В Декларации ОБЭРИУ читаем: “Громадный революционный сдвиг культуры и быта, столь характерный для нашего времени, задерживается в области искусства многими ненормальными явлениями. Мы еще не до конца поняли ту бесспорную истину, что пролетариат в области искусства не может удовлетвориться художественным методом старых школ, что его художественные принципы идут гораздо глубже и подрывают старое искусство до самых корней. Нелепо думать, что Репин, нарисовавший 1905 г., – революционный художник. Еще нелепее думать, что всякие АХР’ы несут в себе зерно нового пролетарского искусства... ОБЭРИУ ныне выступает как новый отряд левого революционного искусства. ОБЭРИУ не скользит по темам и верхушкам творчества, – оно ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам. ОБЭРИУ вгрызается в сердцевину слова, драматического действия и кинокадра” [8, с. 456-457].

Что же касается чинарей, то они вовсе не стремились к революционному изменению, “сдвигу”^{*} мира и искусства, по крайней мере, не собирались и не хотели идти с проповедью своих идей в мир. Им было достаточно осознания себя как избранных, как чинарей.

* Интересно отметить по поводу обэриутов и их связи с футуристической традицией, что один из трактатов А. Крученых так и называется “Сдвигология русского стиха” [15]. В Декларации же ОБЭРИУ четко говорится о “громадном революционном сдвиге культуры и быта” [8, с. 456]. Слово “сдвиг” здесь является ключевым. Важным нам представляется отметить и то, что “упразднение ОБЭРИУ совпало по времени с прекращением официальной издательской деятельности А. Крученых” [13, с. 419].

Само слово “чинарь” было придумано А. Введенским, который в 1922 г. основал дружеский союз “чинарей” вместе со своими бывшими соучениками по гимназии Л. Лентовской (Петроградской 10-й трудовой школе) Я.С. Друскиным и Л.С. Липавским. Никто из чинарей никогда не дал расшифровки самого слова “чинарь”, и современные исследователи предлагают несколько версий значения данного понятия, а именно: само это слово, возможно, значит “духовный ранг”; возможно, восходит к славянскому корню “творить” [12, с.10]; возможно, обозначает имеющего власть [11, с. 7]. И это не случайно. Как справедливо отмечает В.Н. Сажин, говоря о чинарях, “им, получившим прекрасное образование, склонным к мистическому философствованию и литературному творчеству, было свойственно избегать прямых и односмысленных формулировок и наименований” [12, с. 10].

Если одним из неперенных условий существования ОБЭРИУ был эпатаж, через который и проявлялось стремление к революционному изменению мира и искусства, то чинари вовсе не стремились к эпатажу, а, скорее, наоборот, – предпочитали оставаться замкнутым сообществом, члены которого пребывают в постоянном творчески напряженном диалоге друг с другом, но при этом не стремятся вступать в какие-либо диалогические отношения с внешним миром, о чем свидетельствуют “Разговоры” Л. Липавского – записи диалогов чинарей друг с другой на различные темы [16].

Можно сказать, что чинари пытались построить свое собственное “чинарское” мироздание, ограниченное от всякого влияния извне. Если обэриуты стремились выйти со своею проповедью к миру, то для чинарей принципиально важным было этого не делать. Изолированность и замкнутость чинарей приводят их к внутреннему кризису, который нашел свое отражение в следующем (правда, в конце концов, перечеркнутом, что, вероятно, свидетельствует об удачном разрешении кризиса) стихотворении Д. Хармса 1935 г.:

Вот сборище друзей, оставленных судьбою:
Противно каждому другого слушать речь;
Не прыгнуть больше в верх*, не стать самим собою,
Насмешкой колкою не скинуть скуки с плечь.
Давно оставлен спор, ненужная беседа
Сама заглохла вдруг, и молча каждый взор
Презреньем полн, копьем летит в соседа
Сбивая слово с уст. И молкнет разговор...
[17, с. 546].

Но если у чинарей кризис возник изнутри, именно в силу их закрытости от внешнего мира и принципиального отказа от диалога с внешним миром, то кризис обэриутов пришел именно из внешнего мира, навстречу которому обэриуты были направлены и к диалогу с которым обэриуты постоянно стремились.

4

Для того, чтобы проиллюстрировать (после всего сказанного), какие грубейшие ошибки совершаются в отношении ОБЭРИУ и чинарей, обратимся к статье А.А. Александрова “Эврика обэриутов”**.

В своей статье А.А. Александров утверждает: “Задолго до ОБЭРИУ молодые писатели, будущее ядро объединения [ОБЭРИУ. – И.Р.], собирались в союзы и “фланги”, теряя одних сторонников и находя новых... В начале 1926 года Хармс и Введенский объединились в “школу чинарей”... В 1927 году продолжились выступления “чинарей” на концертных площадках Ленинграда. Поэты хотели расширить свой состав, отойти от “чинарства”. Для нового объединения предлагались разные названия... На общем собрании “чинарей” было решено устроить вечер поэзии, театра и кино, на котором общественность Ленинграда познакомилась бы с новой литературной группой – “чинари” расширяли свои задачи,

* Здесь и далее сохранены особенности орфографии и пунктуации Д. Хармса.

** Отметим то, что и в другой своей статье А.А. Александров допускает существенные неточности в отношении чинарей и обэриутов, на что обращает внимание Ж.-Ф. Жаккар в своей монографии [14, с. 115-116].

мужали как художники. Было найдено и ее название – ОБЭРИУ... В 1933 – 1934 годах бывшие обэриуты продолжали встречаться – и в редакциях детских журналов, и в дружеском кругу. Это кружок друзей [так в тексте статьи (“это” вместо “этот”), – И.Р.], собиравшийся довольно нерегулярно, – крайне интересное явление в неофициальной жизни Ленинграда первой половины 30-х годов. Сохранились и записи бесед. Их вел кто-нибудь из присутствующих. По обэриутской традиции записи получили название “Разговоры”... Состав кружка не был постоянен. Темы, поднимаемые в нем, не всегда интересовали участников в равной степени. Просуществовав полтора года, он распался. Немалую роль в развале кружка сыграла политическая обстановка в стране, разъединявшая людей... Хармс зарисовал кружок и в период его распада [и далее А.А. Александров приводит текст стихотворения “Вот сборище друзей...” – И.Р.]” [1, с. 5-6, 9-10].

Отметим, что, во-первых, ОБЭРИУ – не следствие “чинарства”: чинари и обэриуты (как объединения) существовали независимо друг от друга; во-вторых, никаких “внешних” задач чинари перед собою не ставили: они не были устремлены к внешнему миру, в отличие от обэриутов; в-третьих, свой состав чинари не расширяли и не стремились к этому в силу того, что они были закрытым, “эзотерическим”, объединением, в отличие от “экзотерического” ОБЭРИУ; в-четвертых, записи “Разговоров” велись Л. Липавским, а вовсе не “кем-нибудь из присутствующих”^{*}; в-пятых, эти “Разговоры” велись не *бывшими* обэриутами, а *настоящими* чинарями; в-шестых, состав чинарей был постоянен; в-седьмых, чинари не были бывшими обэриутами; в-восьмых, чинари (как организация, как “сборище друзей”) существовали не полтора года, а более десяти лет, даже, если

* В.Н. Сажин так характеризует этот текст Л. Липавского: “Важнейший текст для понимания как характера взаимоотношения “чинарей”, так и содержательной стороны их творчески-интеллектуального общения. Здесь совершенно очевидно культивирование античной традиции философствования – диалогические рассуждения, свободное изложение своих идей в беседе, а не неперемнное решение проблем с помощью спора: когда разговор переходит в спор, “чинари” прекращают беседу” [18, с. 767-768].

согласиться с А.А. Александровым в том, что кружок “бывших обэриутов” распался в 1935 г., хотя чинари и не распались: в 1935 г. происходит не распад чинарского объединения, а внутренний кризис: окончательный распад так и не произошел [9, с. 42].

Однако, все приведенные нами неточности из статьи А.А. Александрова можно объяснить следующим образом (как это делают А. Дмитренко и В.Н. Сажин): “В 1967 году, когда появилась возможность приоткрыть завесу над содержанием архива и привлечь внимание к его разработке, возник вопрос о такой форме подачи сведений, чтоб ввести творчество “чинарей” в некую общую историко-литературную структуру. В записях Я. Друскина читаем по этому поводу: “Александров предложил представить Хармса и Введенского членами ОБЭРИУ. Я санкционировал”. Так появилась публикация, фиксирующая литературное творчество Введенского и Хармса как обэриутское. Эта была полуправда, по условиям времени вынужденная мифологизация” [9, с. 44]. Но мы-то говорим о статье А.А. Александрова, опубликованной не в 1967, а в 1991 г., когда от полуправды и вынужденной мифологизации можно было отказаться и не вводить читателей в заблуждение, тем более, что уже вышли соответствующие статьи В.Н. Сажина и М.Б. Мейлаха [см.: 6, 7].

Отметим и то, что в работах В.Н. Сажина и ряда других исследователей само название “чинари” употребляется в кавычках [см., напр., 9; 18; 19, с.7]*, что указывает на некоторую условность названия, в то время, как в текстах самого Хармса слово “чинарь” употребляется безо всяких кавычек, напр.,:

Я в трамвае видел деву
даже девушку друзья
вся она такой бутончик
рассказать не в силах я

Но со мной чинарь Введенский
ехал тоже как дурак

* Отметим, справедливости ради, что в другой своей работе В.Н. Сажин употребляет слово “чинари” без кавычек [см. 6]. Без кавычек употребляет слово “чинари” и Ж.-Ф. Жаккар в своей монографии [14].

видя деву снял я шляпу
и Введенский снял колпак.

[20, с.139].

5

Таким образом, исходя из всего вышесказанного, мы можем практически однозначно утверждать необходимость принципиального разграничения обэриутов и чинарей и как различных творческих объединений, и как различных творческих методов, подходов, путей к реализации каких-либо творческих интенций, и как различных способов мировосприятия и мировыражения. И в этой связи возникает еще одна проблема: проблема, связанная непосредственно с Хармсом, а, вернее, с одновременным (в определенный период своей биографии) чинарством и обэриутством и их (как творческих методов и способов мировосприятия) вполне мирным сосуществованием внутри одного человека.

По свидетельству Я.С. Друскина, “Хармс в конце тридцатых годов говорил, что главным для него всегда было не искусство, а жизнь: сделать свою жизнь как искусство. Это не эстетизм: “творение жизни как искусства” для Хармса было категорией не эстетического порядка, а, как сейчас говорят, экзистенциального” [21, с. 363-364].

Творческое мироощущение Хармса можно рассматривать одновременно и как его активную жизненную позицию. Эстетические принципы Хармса совпадают с его жизненными установками. Жизнь Хармса и искусство Хармса совпадают в самом Хармсе и находят свой синтез в его творческом мироощущении, которое материально выражается и воплощается, материально оформляется в философских трактатах Хармса, его дневниковых записях, письмах, в ряде художественных произведений, а также в “Разговорах” Л. Липавского.

В.Н. Сажин определил основополагающий онтологический и эстетический принцип Хармса как “тотальную инверсию”: “Суть этого принципа во всеобщей смене знака: жизнь, всё посюстороннее, природа, чудо, история, наука, личность – ложная реальность; потустороннее, смерть (небытие), неживое (камень), безличность – истинная реальность” [11, с. 10]. Естественно, что эта “всеобщая смена знака” – абсолютно условна, ибо условен и сам знак.

Творчество Хармса погружает в мир абсолютных условностей, воспроизводя собственно *условную реальность*, которая, в то же самое время, по замечанию Ю.М. Лотмана, является *реальностью игровой*: “Игра – особого типа модель действительности... Игра подразумевает реализацию особого – “игрового” – поведения, отличного и от практического и от определяемого обращением к научным моделям. Игра подразумевает *одновременную* реализацию... практического и условного поведения” [22, с. 81-82]. В своей жизни Хармс достиг этой одновременной реализации. Примером этого может служить то, что Даниил Иванович Ювачев (а именно так в действительности звали Хармса) приписал к своей фамилии в паспорте свой псевдоним “Хармс”, о чем вспоминает Е.Л. Шварц: “В паспорте к фамилии Ювачев приписал он своим корявым почерком псевдоним Хармс, и когда различные учреждения, в том числе и отделение милиции, приходили от этого в ужас, он сохранял ледяное спокойствие” [23, с. 513].

Примером жизненной игры может служить и случай, рассказанный второй женой Хармса М. Дурново (Малич) в своих воспоминаниях: “Даню вызвали в военкомат, и он должен был пройти медицинскую комиссию... Женщина-врач осматривала его весьма тщательно, сверху донизу. Даня говорил с ней очень почтительно, чрезвычайно серьезно.

Она смотрела его и приговаривала:

– Вот – молодой человек еще, защитник родины, будете хорошим бойцом...

Он кивал:

– Да, да, конечно, совершенно верно.

Но что-то в его поведении ее все же насторожило, и она послала его в психиатрическую больницу на обследование. В такой легкий сумасшедший дом... Цель этого обследования была в том, чтобы доказать, что если раньше и были у него какие-то психические нарушения, то теперь все уже прошло, он здоров, годен к воинской службе и может идти защищать родину.

Перед тем как лечь в больницу он сказал мне: “Все, что ты увидишь, это только между нами. Никому... ни слова!.. И ничему не удивляйся...”... Я помню, пришла забирать его из этой больницы. А перед выпиской ему надо было обойти несколько

врачей, чтобы получить их заключение, что он совершенно здоров”. В конце концов, пройдя все обследования, Хармс был признан здоровым и годным к отправке на фронт (дело было летом 1941 г.). И вот, когда медицинское обследование Хармса уже практически завершено и врач говорит ему: “Ну, все в порядке... Я очень рада, товарищ, что вы здоровы и что все теперь у вас хорошо.

Даня отвечал ей:

– Это очень мило с вашей стороны, большое спасибо. Я тоже совершенно уверен, что все в порядке.

И пошел по коридору.

Тут вдруг он как-то споткнулся, поднял правую ногу, согнутую в колене, мотнул головой: “Э-э, гм, гм!..”

– Товарищ, товарищ! Погодите, – сказала женщина. – Вам плохо?

Он посмотрел на нее и улыбнулся:

– Нет, нет ничего.

Она уже с испугом:

– Пожалуйста, вернитесь. Я хочу себя проверить, не ошиблась ли я. Почему вы так дернулись?

– Видите ли, – сказал Даня, – там эта белая птичка, она, бывает, – бывает! – что вспархивает – пр-р-р! – и улетает. Но это ничего, ничего...

– Откуда же там эта птичка? и почему она вдруг улетела?

– Просто, – сказал Даня, – пришло время ей лететь – и она вспорхнула, – при этом лицо у него было сияющее.

Женщина вернулась в свой кабинет и подписала ему освобождение” [24, с.95-98].

Таким образом, мы можем говорить о том, что онтологической основой поэтического (то есть собственно творческого) мироощущения Хармса была игра. Отметим при этом, что сам Хармс отдает предпочтение именно онтологии, а не эстетике (как об этом пишет Д.В. Токарев: “Друг Хармса философ Я. Друскин писал, что искусство *атональное*, или *чинарное*, определяется не категорией красивое – некрасивое, но правильное – неправильное. Именно “гениально правильно найденное незначительное отклонение” и создает настоящее искусство – вот творческое кредо самого Хармса, сформулированное им в трактате “Концерт Эмиля Гиллельса в Клубе писателей 19-го

февраля 1939 года”. Категория правильное – неправильное категория онтологическая, а не эстетическая” [25, с. 6)]*.

Давно уже установлено, что одной из основ хармсовского мироощущения является магическое, оккультное “мирочувствие” [см. 26]. В своей статье, посвященной “тайнописи” Хармса, А. Никитаев утверждает: “В действительности, однако, именно на личностно-бытовом уровне, а для человека пишущего – на уровне игры со словом и текстом и следует ожидать реализации магического мирочувствия. С точки зрения непосвященного, любые магические действия, в особенности, направленные на самого себя, должны выглядеть игрой, то есть ритуализованной акцией, лишенной внеположной цели” [26, с. 98]. По словам же К.Г. Исупова, игра – “деятельность по предварению будущего; она является способом проявления богатства внутреннего психологического опыта” [27, с. 5]; именно игра “осуществляет всю полноту своих функций в художественно-эстетической деятельности” [27, с. 25]. Эти характеристики тем более актуальны по отношению к Хармсу, у которого жизнь и искусство (то есть собственно эстетическая деятельность) становятся одним целым.

В качестве примера реализации Хармсом магической игры в жизни, приведем еще один случай из воспоминаний М. Дурново: “В июле или начале августа сорок первого всех женщин забирали на трудработы, рыть окопы. Я тоже получила повестку.

Даня сказал:

– Нет, ты не пойдешь... Подожди, – я тебе скажу что-то такое, что тебя рыть окопы не возьмут.

Я говорю:

– Все-таки я в это мало верю. Все берут – а меня не возьмут! – что ты такое говоришь?

– Да, так будет. Я скажу тебе такое слово, которое... Но сейчас я не могу тебе его сказать. Я раньше поеду на могилу папы, а потом тебе скажу”. После этого Хармс несколько раз ездил на могилу отца. “Наконец однажды он вернулся с кладбища и сказал:

* Данный тезис, к сожалению, не может быть должным образом развернут в данной статье. Но он должен быть здесь, по крайней мере сформулирован, для того, чтобы мы могли двигаться дальше.

– Я очень много плакал. Просил у папы помощи. И я скажу тебе. Только ты не должна говорить об этом никому на свете... Для тебя, – он сказал, – эти слова не имеют никакого смысла. Но ты их запомни. Завтра ты пойдешь туда, где назначают рыть окопы. Иди спокойно. Я тебе скажу эти два слова, они идут от папы, и он произнес эти два слова: “красный платок”... На следующий день мы пошли вместе на этот сбор, куда надо было явиться по повестке”. И Марине Дурново (тогда - Малич) действительно дали освобождение от работ. “Весь день я [Марина Малич, – И.Р.] смотрела на него [на Хармса, – И.Р.] и не знала, что сказать.

Он заметил мой взгляд и сказал:

– Не смотри так: чудес много на земле” [24, с. 99-104].

6

Оба объединения (и чинари, и ОБЭРИУ) были нужны Хармсу в связи с его магической игрой. ОБЭРИУ нужно было для того, чтобы изменить мир извне, изменить сам внешний мир, саму предметную, физическую действительность, а чинари – для внутреннего преобразования. Недаром дневниковые записи Хармса, по сути дела, “пестрят” замечаниями о преодолении этого материального, греховного и ущербного мира посредством поэзии. Хармс пишет: “Что мне делать! Что мне делать! Как писать? В меня прет смысл. Я ощущаю его потребность. Но нужен ли он? Бог помощи. И вам того же” [28, с. 443], “Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется” [28, с. 450], “Ищи то, что выше того, что ты можешь найти. *Зря слов не пишеш*” [28, с. 451], “Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена. Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предметы. Я уверен, что сила слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы почти неопределимо. Грубое представление этой силы мы получаем из ритмов метрических стихов” [28, с. 453], “Я хочу писать. Я хочу очень много и хорошо писать. Я хочу писать очень много очень хороших стихов” [28, с. 471], “Писать стихи и узнавать из них разные вещи” [28, с. 473], “Надо пройти путь очищения (Perservatio, Katarsis). Надо начать буквально с азбуки, т.е. с букв” [28, с. 474],

“Творение – действие – исчезновение” [28, с. 484]. Сам же Хармс, вероятно, рассматривал себя как некоего жреца, некоего посвященного, на что указывает запись в одной из рукописей Хармса: “Я о, я сирь, я ись, я тройной, научи меня чтению”, в этой записи “скрыто указание на некий шифр и на имя “Осирис”... В целом же эту рукопись можно квалифицировать как текст-заклинание, связанный с серьезным душевным переломом (ср. просьбу к Богу о чуде в тексте “Утро”, датированном 25 октября 1931 г., “Молитву перед сном 28 марта 1931 года в 7 часов вечера” и ряд других произведений этого времени). Магическая функция тайнописи в этом тексте не вызывает сомнений и должна быть учтена при его анализе” [26, с. 99].

По словам же Л. Кациса, Хармс “представляет себя Новым Христом. Христом Третьего Завета”, тем более, что самоназвание обэриутов – Вестники – “явно говорит о стремлении Благовествовать – нести новую Благоую Весть – Новое Евангелие” [2, с. 472].

Обобщая вышесказанное, мы приходим к тому, что одной из основ творческого мироощущения Д. Хармса была магическая игра; чинари и ОБЭРИУ, как объединения, играли чрезвычайно важную роль в реализации интенций “магического мироощущения” и творческого мироощущения Хармса, помогая ему состояться и реализоваться как писателю и философу.

Рассмотренная нами “путаница” в отношении историко-литературного статуса чинарей и обэриутов во многом объясняется сложностью и зашифрованностью их текстов, недаром Л. Кацис в одной из своих статей утверждает: “Когда речь заходит об обэриутах, честное слово, хочется, даже будучи “дураком”, понять

* Очевидно, что “Вестники” – самоназвание чинарей, а вовсе не обэриутов, хотя Л. Кацис в своей статье, говоря о “Вестниках” как самоназвании обэриутов, ссылается на Я. Друскина. В оригинале пассаж Л. Кациса выглядит следующим образом: “... обэриуты вполне традиционны. К тому же их самоназвание – Вестники (см. у Я.С. Друскина)...” [2, с. 472]. Возникает вопрос, в какой работе Я.С. Друскина “см.”? Речь, вероятно, идет о статье Я.С. Друскина “Чинари”, но в этой статье говорится о том, что Вестники – самоназвание именно чинарей [29, с.61-62]. – И.Р.

“некоторое количество разговоров”, оставленных нам членами Объединения реального искусства” [30, с. 512], а в поэме А.Введенского “Кругом возможно Бог”, вариантом названия которой является “Священный полет цветов”, утверждается устами героя поэмы Фомина:

Если мы заводим разговоры,
вы, дураки, должны их понимать
[31, с. 358].

Думается, что такая установка на определенного рода смысловую “закодированность” текста характерна практически для всех чинарей. Именно поэтому, многое в их творчестве приобретает одновременно мистическую и игровую окраску. Но это – тема отдельного разговора.

Цитированная литература

1. Александров А.А. Эврика обэриутов // Ванна Архимеда. – Л., 1991.
2. Кацис Л. Прологомены к теологии ОБЭРИУ (Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа) // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. – М., 2000.
3. Кацис Л. Эротика 1910-х и эсхатология обэриутов // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. – М., 2000.
4. Масленкова Н.А. Поэтика Даниила Хармса (эпос и лирика): Автореф. дис... кандидата филол. наук. – Самара, 2000.
5. Ревяков И.С. Страшный Суд и ночной горшок (о некоторых особенностях поэтики Даниила Хармса) // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2005. – Вып. 21 – 22.
6. Сажин В.Н. “... Сборище друзей, оставленных судьбою” // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига, 1990.
7. Мейлах М.Б. Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига, 1990.
8. ОБЭРИУ <Декларация> // Ванна Архимеда. – Л., 1991.

9. Дмитренко А.Л., Сажин В.Н. Краткая история “чинарей” // “...Сборище друзей, оставленных судьбою”. А. Введенский. Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: “чинари” в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. – Т.1. – М., 2000.
10. Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. – М., 2002.
11. Сажин В.Н. Приближение к Хармсу // Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. – СПб., 1999.
12. Сажин В.Н. Зажечь беду вокруг себя. Конспект биографии Хармса // Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – Т.1.: Авиация превращений. – СПб., 2000.
13. Устинов А., Кобринский А. <Предисловие> // Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее: Исторический альманах. – 1991. – Вып.11.
14. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб., 1995.
15. Крученых А. Сдвигология русского стиха // Крученых А. Кукиш прошлякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. – М.- Таллинн, 1992.
16. Липавский Л. Разговоры // “... Сборище друзей, оставленных судьбою”. А. Введенский. Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: “чинари” в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. – Т.1. – М., 2000.
17. Сажин В.Н. Примечания// Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – Т.1.: Авиация превращений. – СПб., 2000.
18. Сажин В.Н. Примечания // “... Сборище друзей, оставленных судьбою”. А. Введенский. Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: “чинари” в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. – Т.1. – М., 2000.
19. Кобринский А.А. “Я участвую в сумрачной жизни” // Хармс Д. Горло бредит бритвою. – Глагол. – 1991. – №4.
20. Хармс Д. Я в трамвае видел деву... // Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – Т.1.: Авиация превращений. – СПб., 2000.
21. Друскин Я.С. Хармс. // Хармс Д. О явлениях и существованиях. – СПб., 1999.
22. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
23. Шварц Е. Живу беспокойно...: Из дневников. – Л., 1990.

24. Глоцер В. Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс. – М., 2000.
25. Токарев Д. Авиация превращений: поэзия Даниила Хармса // Хармс Д. Полет в небеса. – СПб., 2004.
26. Никитаев А. Тайнопись Даниила Хармса. Опыт дешифровки. – Даугава. – 1989. - №8.
27. Исупов К.Г. Игра в литературном творчестве и произведении. – Автореф. дис... кандидата филол. наук. – Донецк, 1975.
28. Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее: Исторический альманах. – 1991. – Вып. 11.
29. Друскин Я. Чинари // "...Сборище друзей, оставленных судьбою". А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: "чинари" в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. – Т.1. – М., 2000.
30. Кацис Л. "Кругом возможно Бог" А. Введенского (Попытка разгерметизации, или Еще раз о "гибели Маяковского как литературном факте") // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. – М., 2000.
31. Введенский А. Священный полет цветов // Ванна Архимеда. – Л, 1991.

Анотація

Стаття присвячена розмежуванню чинарів та оберіутів як двох різних літературних груп та впливу цих груп на творче світовідношення Даниїла Хармса.

Anotation

The article focuses upon the chinars and oberiuts as the difference literature groups and the influence of them to the creative world's perception of Daniil Kharms.

*Стаття надійшла до редакції 12.10.2005
Стаття постуила в редакцію 12.10.2005*

МИР МЕДИЦИНЫ В “КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ” РАССКАЗОВ МИХАИЛА ЗОЩЕНКО

Михаил Зощенко, выдающийся писатель серебряного века, большой мастер краткой формы, создал своеобразный образ героя, которого сам называет “некультурным человеком”, имеющим желание жить не сознанием, а инстинктом [1, с. 123]. Зощенковский “некультурный человек” появляется почти во всех произведениях, однако в каждом из них он представлен как своеобразный тип и характер. Можно сказать, что важным отличительным элементом является и профессия героя. Большинство из них были знакомы автору из собственной жизни. В своей автобиографии Зощенко пишет: “...Я переменял десять или двенадцать профессий (...). Я был агентом уголовного розыска (...). Был инструктором по кролиководству и куроводству (...). Был старшим милиционером в Лигове. Изучил два ремесла – сапожное и столярное. И даже работал в сапожной мастерской. Последняя моя профессия до писательства – конторское занятие. Я был конторщиком и потом помощником бухгалтера в Ленинградском военном порту” [1, с. 14].

В рассказ “Какие у меня были профессии”, содержащий элементы автобиографии, автор добавляет еще работу пробольщика (дегустатора молочных продуктов) и врача. С врачами Зощенко сталкивался неоднократно, так как состояние здоровья вынуждало его постоянно лечиться*. Довольно частые визиты к врачам, госпитализации и пребывание в санатории вызвали определенный интерес Зощенко к этой профессии и послужили стимулом для осмысления на более серьезном обобщающем уровне. В традиционном представлении слово “врач” ассоции-

* В июле 1916 года, в результате газовой атаки, произведенной немцами, Зощенко был отравлен удушающими газами. Последствием была длительная болезнь, которая в 1919 году вызвала сердечный приступ и привела к резкому ухудшению здоровья писателя.

руется с квалифицированным специалистом, готовым оказывать помощь больным людям. У Зощенко же появляется облик врача и оценка его работы словно в перевернутом зеркале, что соответствует концептуальному запросу автора – высмеивать мещанскую невежественность и самодовольство. В нашей работе мы сделаем попытку проанализировать образ зощенковских врачей и их отношений с пациентами с учетом данной особенности.

Специальных работ, посвященных этой проблеме, мы не встречали, хотя произведения М.Зощенко довольно активно исследовались как в 1970-е гг. (Ершов Л.Ф. Из истории советской сатиры; Старков А.Н. Юмор Зощенко; Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко и др.), так и в начале 1990-х (Вспоминая Михаила Зощенко, сост. Ю.В. Томашевского).

Прежде всего, следует отметить ироничный подход автора к изображаемым событиям и героям. Портретные характеристики зощенковских врачей мало о чем говорят: это может быть “молодая и интересная особа” или “старенький человек с сильным и надломленным голосом”, “долговязый медик” или “старенький врач... по детским и внутренним болезням”. То, что наиболее характеризует зощенковского представителя медицины – это уровень его образованности и отношение к больному. Персонажи данного типа подразделяются на “медиков” (как правило, знахарей или бездарных фельдшеров) и “врачей”. Высшее образование среди зощенковских “медиков” – довольно редкое и необязательное явление. Тем не менее, героирассказчики присваивают “медикам” не только звание врача, но и узкие специализации. В рассказе “Пациентка” больных принимает фельдшер Иван Кузьмич. “Был он маленький, – пишет автор, – старенький и ужасно знаменитый. Все вокруг знали его, хвалили и называли без причины хирургом” [2, с. 101]. Слово “хирург” выполняет здесь скорее роль опознавательного знака, который получает дополнительную семантизацию: “ужасно знаменитый”. Так же пиететно относится рассказчик к недалекому знахарю, называя его “знаменитый Егорыч” (“Медик”). Данное выражение является свидетельством глубокого уважения к фельдшеру Кузьмичу и ему подобных, безоговорочной признанности их в обществе “некультурных людей”.

В рассказе “Медицинский случай” иронически описаны действия “лекаря-самородка”, к которому родители приводят дочь, переставшую говорить от сильного испуга. Рассказчик-обыватель пользуется случаем принизить значение официальной медицины: “Главное, все медики отказались лечить эту девчонку. Руками разводили, черт ее знает чего тут такое. Дескать, медицина в этом теряется. А тут простой человек, без среднего образования, может, в душе сукин сын и жулик, поглядел своими бельмами на девчонку, подумал, как и чего, и пожалуйста, – имеете заместо тяжелого недомогания здоровую личность. (...) Про него нельзя сказать, что он профессор или врач тибетской медицины, он просто лекарь-самородок” [2, с. 178]. Шарлатан решает “искоренить причину болезни” и еще раз испугать больную – по принципу “клин клином вышибают”. Этот необычный метод, весьма распространенный в невежественной среде, действительно отчасти помогает, но оставляет побочный эффект: “А девчонка действительно заговорила. Действительно, верно, она немного на уме свихнулась, немножко она такая стала придурковатая, но говорит...” [2, с. 180]. Недалекий рассказчик, свято уверовавший в чудодейственность полуобразованного медика, готов приписать факт исцеления такому же недалекому “ужасно знаменитому Ивану Кузьмичу” (“Пациентка”). К тому приходит “насквозь больная” женщина, весь недуг которой заключается в том, что ей некому поведать свою историю. Муж “пациентки” вернулся из города совсем другим человеком, в городском платье и штиблетах, отчего она почувствовала себя “темной и необразованной”. “Как увидела я штиблеты, – причитает героиня, – будто что оторвалось у меня внутри. Ой, думаю, куда ж я такая-то, необразованная, гожусь ему в пару, если он, может, первый человек и депутат советский” [2, с. 103]. “Знаменитый” Иван Кузьмич, выслушав рассказ, не понял женской души. На вопрос пациентки, где ей выучить дробы, чтобы быть достойной своего мужа, он хмуро советует ей поехать к учителю, так как “медицины это не касается”. Пациентка же благодарит фельдшера за то, что ей стало “полегче”, хотя ровно никаких усилий Кузьмич не предпринимал, просто женщина выговорилась.

Вторая группа рассказов связана именно с “врачами”, дипломированными специалистами, к которым пациенты-обыватели относятся предельно недоверчиво и даже враждебно. Наличие высшего образования у героев рассказов Зощенко также подчинено основной задаче – не только представить во всей полноте мещанскую среду, но и указать на мрачную парадоксальность советского и шире – стихийного революционного сознания. Суеверия и пережитки старого мира уживаются здесь с поверхностной политизацией невежественных слоев населения. Врачебное дело в народе всегда считалось не только прибыльной (прибыльным было и знахарство), но и “чистой” профессией: практикующий врач, доктор должен был сначала окончить медицинский факультет университета. Недалекий же человек (“некультурный”, по Зощенко) не в состоянии оценить умственную деятельность, которая представляется ему несерьезной, легкой и даже “глупой”. Так, в рассказе “Какие у меня были профессии” рядовой ефрейтор после событий Февральской революции был избран врачом полковыми товарищами. Поводом для смещения с должности настоящего военврача послужила его профессиональная честность и добросовестность: он не хотел освобождать от службы лодырей и симулянтов, “несмотря на Февральскую революцию”. Ефрейтор становится жертвой своего назначения: он вынужден давать увольнительную каждому, так как дисциплина в полку расшатана и ему угрожают расправой. Революция представляется носителям неразвитого сознания как абсолютная вольница и уклонение от своих обязанностей. Закономерно, что ефрейтор характеризует свою новую профессию как “совершенно глупую и небезопасную для жительства” [2, с. 207]. Герой находит единственный выход из создавшегося положения – бегство: “Но вот вскоре надоедает мне эта бестолковая профессия. И вот пишу я сам себе путевку с обозначением: душевная болезнь первой категории. Выезжаю с фронта и, значит, на этом заканчиваю эту свою профессию” [2, с. 207].

В рассказе “Медик” страдающий обжорством ломовой извозчик Рябов приглашает вначале квалифицированного врача: “Является этакий долговязый медик с высшим образованием. Фамилия Воробейчик. Беспартийный” [2, с. 145].

Само выражение “долговязый медик” в сочетании с последующими атрибуциями (высшее образование и т.д.) только на первый взгляд звучит иронично. Прежде всего, не может пройти незамеченной своеобразная “логика” данной характеристики. Характерологический блок строится по волнообразному принципу: впечатление о герое сначала снижается, потом улучшается и вновь снижается. Разговорное определение (“долговязый”) сочетается в первой фразе с указанием не только профиля образования (“медик”), но и уровня его квалификации (“высшее образование”). На обозначение физических данных человека (“долговязый”, то есть высокий и худой) в последующей фразе накладывается уменьшительное значение фамилии врача – Воробейчик, иными словами, маленький, с округлыми формами. В данном случае Зошенко отказывается от распространенных в русской среде фамилий вроде Воробьев, Воробьихин, Воробушкин или Воробей. Автор останавливается на русифицированной версии еврейской фамилии Spatz, Воробейчик. В пределах данного рассказа фигурируют исключительно русские имена, отчества и фамилии других персонажей (Андрон, Егорыч, Рябов) и российские географические названия (Малая Охта). А последующее указание на беспартийность врача Воробейчика лишь довершает внутреннее напряжение этого ономастического ряда: врач Воробейчик с его высшим образованием – чужой в этой среде. Интрига приобретает тем большую остроту, что и заболевший, ломовой извозчик Рябов, также “беспартийный”, но характеризуется рассказчиком с самой положительной стороны: “Мужик хороший – слов нету. Хотя и беспартийный, но в союзе состоит и ставку по третьему разряду получает”.

Отметим, что с учётом реалий тоталитарного сталинского режима уточнение “беспартийный” в отношении интеллигента звучит довольно зловеще. Таким образом, смена разнородных атрибуций героя (врач, он же еврей, он же беспартийный, хотя и с высшим образованием), их факультативная, логически не подкрепленная сочетаемость передают настороженно-подозрительную атмосферу эпохи. В характеристике образа врача слышится голос стороннего обывателя, того самого “некультурного человека”, которого не устаёт высмеивать автор. Профессионализм

оказывается лишним в системе обывательских ценностей. Доктор Воробейчик ставит диагноз – переедание (в просторечной транскрипции рассказчика Рябов “маленько объелся через меру”), и больному приписывается строгая диета. Невежественный Рябов недоволен таким слишком “простым” диагнозом. Он посылает за знахарем-шарлатаном с Малой Охты, “медиком Егорычем”, который велит ему написать своего рода заклинание (“я здоров”) и затем съесть записку. Поскольку Рябов неграмотен и писать не умеет, приглашается дворник, с горем пополам нацарапавший текст на... обойной бумаге. Извозчик глотает “панацию” и умирает от заворота кишок. “Медик Егорыч” должен предстать перед судом. Уже в первом абзаце рассказа перечисляются неимоверно страшные промахи дипломированных врачей, что нагнетает обстановку и предуготовляет развязку: “Нынче, граждане, в народных судах все больше медиков судят. Один, видите ли, операцию погаными руками произвел, другой – с носа очки обронил в кишки и найти не может, третий – ланцет потерял во внутренностях или же не то отрезал, чего следует, какой-нибудь неопытной дамочке. Все это не по-европейски. Все это круглое невежество. И судить таких врачей надо. Но вот за что, товарищи, судить будут медика Егорыча? Конечно, высшего образования у него нету. Но и вины особой нету” [2, с. 144]. С точки зрения примитивного сознания, ответственность даже за чужие ошибки должны нести люди с высшим образованием, ибо с невежественного человека, как говорится, и “взятки гладки”. По мнению зощенковского рассказчика, лечиться опасно, а особенно пользоваться услугами хирургов, так как во время операции пациент “обычно лежит без сознания” и не в состоянии глядеть на руки врача.

Такого же порядка сюжет рассказа “Четыре дня”, название которого является прямой литературной аллюзией (одноименный трагический рассказ Гаршина о физических и душевных муках раненого русского солдата.). Аллюзивность подчеркивается тем, что Зошенко вводит в первый абзац своего произведения следующую фразу “военного” плана, словно продолжая гаршиновскую тему: “Германская война и разные там окопчики – все это теперь, граждане, на нас сказывается. Все мы через это

нездоровые и больные”. Вместе с тем события у Зощенко разворачиваются, словно в кривом зеркале. Главный персонаж в течение четырех дней выглядит всё хуже и хуже, сереет лицом, о чем ему поочередно сообщают родные и сослуживцы. Вызванный коммунальный врач ставит неожиданный диагноз: симуляция, за что “умирающий” его едва не побивает. Прежде чем отправиться на консультацию к профессору, “больной” бреется: “Провел бритвой по щеке, мыло стер – гляжу – щека белая, здоровая, и румянец на ней играет. Стал поскорее физию тряпочкой тереть, гляжу – начисто сходит серый цвет бордо” [2, с. 127]. Оказывается, мнимый больной просто несколько дней “рожу не полоскал”. Прислушаться же к диагнозу врача и искать более простые причины своего внешнего вида обыватель и не подумал.

Отношение к врачам-интеллигентам, как видно, не просто настороженное – их действия изначально воспринимаются как чистоплюйство, жульничество, ловкость рук или головоутиение. Известно, что подобное отношение к человеку умственного труда культивировалось в 1920-30-е годы. В рассказе “Доктор медицины” оно выражено совершенно прямо: “среди этой классовой прослойки [т.е. интеллигенции – Э.К.] не все сукины дети”. Сам М.Зощенко болезненно относился к данной проблеме, понимая весь трагизм скрытого противостояния интеллигента и обывателя, человека толпы.

Противостояние образованности и недалекости проявляется и в рассказе Зощенко “Операция”. Пациент, Петька Ящиков, заходит в поликлинику проконсультироваться относительно нароста на веке (так называемой “пшенной болезни”). Молодая женщина-врач объясняет ему, что сама по себе болезнь не страшна, люди могут жить с нею всю жизнь, но ради улучшения внешнего вида больного все же лучше нарост удалить. После разговора с “докторшей” пациент решается на операцию. В клинике врач велит ему лечь на операционный стол и снять сапоги, чем приводит Петьку в большое смущение, ведь он полагал, что болезнь глазная, “верхняя”. А у Петьки, продолжает рассказчик, “носочки неинтересные, если не сказать хуже” [2, с. 170]. Извиняясь за неподходящий вид носков, он просит врача не обращать на них внимания и снимает китель, чтобы продемонстрировать

чистую рубашку, желая “уравновесить другие нижние недостатки”. Но получается обратный эффект: “докторша” начинает смеяться сквозь зубы над грязнулей, торопит его снять джимми лечь на стол (“время дорого”), что воспринимается героем-обывателем не вполне адекватно – как равнодушие или даже бездушие. Так появляется характеристика – “докторша, утомленная высшим образованием...” [2, с. 170]. “Так и резала ему глаз. Режет и хохочет. На ногу поглядит, и от смеха задыхается. Аж рука дрожит. А могла бы зарезать со своей дрожащей ручкой!”

Понятно, что эта враждебная и необоснованная характеристика целиком и полностью принадлежит внутреннему голосу персонажа, предубежденного против медицины Петьки Ящикова. “Утомленность высшим образованием” тем не менее не помешает молодой “докторше” прекрасно справиться с обязанностями хирурга и вернуть пациенту прежний облик. В рассказе “Таинственная история, кончившаяся для одних печально, для других удовлетворительно” седой интеллигентный “врач по внутренним и детским болезням” оказывается орудием в руках мошенника. На прием к нему является больной, жалующийся на сердце и предчувствующий скорую кончину. Осмотрев его, врач приходит к выводу, что пациент вполне здоров, но на всякий случай прописывает ему нашатырно-анисовых капель. На другой день оказывается, что больной все-таки умер (хотя, как глубокомысленно замечает рассказчик, “от анисовых капель редко кончаются”), а врачу приходится отправиться на квартиру покойного, чтобы выдать свидетельство о смерти. От вида мертвого пациента, лежащего на столе между горящими свечами, и плача какой-то старушки герою становится “на душе скучно и противно”. Выписав свидетельство, он поскорее выходит, но, когда доходит до ворот, вспоминает, что забыл калоши. Его возвращение и является кульминационным пунктом рассказа: врач входит в квартиру и видит, что его пациент, бывший покойник, сидит на столе и “зашнуровывает сапог”. Причиной этой внезапной “смерти” в скором времени заинтересовалась милиция: “Оказалось: агент по сбору объявлений (...), присвоил три тысячи казенных денег. С этими деньгами он хотел начисто смыться и начать новую великолепную жизнь” [2, с. 41]. Врач, однако, не

только получил нервное потрясение, но и стал жертвой бюрократических проволочек. Калоши, которые он от испуга так и оставил в квартире обманщика, “врачу вернули месяца через три, после всяких длинных процедур, заявлений, просьб и хождений по всем местам” [2, с. 41].

С врачом “по нервным болезням” читатель встречается в рассказе “Врачевание и психика”. Посетитель пространно повествует о том, как он пришел с войны, застал жену с племянником Мишкой, как дрался с ним, разводился и несколько раз женился. Врач терпеливо выслушивает все, задает наводящие вопросы, пытается найти глубинные причины бессонницы своего пациента. В процессе разговора оказывается, что причина кроется не в переживаниях детства и не в душевных страданиях, как раньше подозревал врач, а в шуме, который не позволяет пациенту спать: “А как сестра приехала из деревни и заселилась в моей комнате вместе со своими детьми, так я и спать перестал”. Врач, раздраженный таким поворотом дела, выговаривает посетителю, но все же выписывает ему пилюли, за что получает от очереди презрительное – “нет, неинтересный врач. Верхогляд”.

В перечисленных рассказах при всей их ироничности с очевидностью проявляются и элементы устных (сказовых) жанров. Так, в рассказе “Медик” чувствуются отголоски “страшных историй” – обывательских сплетен (легенд) о “злых” врачах, которые ничего не понимают, а берутся лечить. “Таинственная история...” об ожившем покойнике явно несет в себе сказочный элемент. Фабулы рассказов “Медицинский случай”, “Операция”, “Четыре дня”, “Врачевание и психика” могут быть свернуты до уровня анекдотов.

Особое место в этом ряду занимает рассказ “История болезни”, написанный в 1936 году. Героя, заболевшего брюшным тифом, привозят в больницу, где первым делом он видит на стене объявление о выдаче трупов. Герой протестует против подобных “воззваний”, на что получает недоброжелательный ответ фельдшера: “Если, говорит, вы поправитесь, что вряд ли, тогда критикуйте, а не то мы действительно от трех до четырех выдадим вас в виде того, что тут написано, вот тогда будете знать” [2, с. 224]. Затем героя-рассказчика пытаются искупать в ванне,

где уже сидит “больная старуха”, которая тем не менее выказывает желание “всех распатронить”, если ее не вытащат из воды. Пациентам выдают белье не по росту (большим – маленькое, а маленьким – большое) и помещают “разного сорта больных” в одну огромную палату. При этом героя сначала кладут у открытого окна, а затем заражают через посуду коклюшем. Герой никак не может попасть домой, так как постоянно болеет по вине врачей. Но есть еще одна причина, которую озвучивает фельдшер: “У нас такое переполнение, что мы прямо не успеваем больных выписывать” [2, с. 227]. Уже придя домой, рассказчик узнает от жены, что та получила ошибочное извещение о его смерти с требованием явиться “за телом... мужа”. Думаем, не совсем случайно именно в 1936 году, когда в советском государстве намечается поворот к репрессивной системе, появляется этот образ “мира наизнанку”, больного мира (недаром действие происходит в больнице). Его переполняют абсурдные по сути ситуации, а человек становится их заложником, затворником, практически – заключенным, который не может вырваться из очерченного круга. К этому безумному миру вполне применимы такие дефиниции несвободы М. Фуко, как “отчуждение от прав, интернирование, контроль и нормализация” (цит. по: [3, с. 425]). Мотив “кривого зеркала”, как видим, звучит во всех без исключения рассказах М. Зощенко, в том числе и “врачебных”. Так “История болезни” одного человека становится историей болезни не только обывательского, но и тоталитарного общества.

Цитированная литература

1. Зощенко М.М. Из тетрадей и записных книжек // Лицо и маска Михаила Зощенко. – М., 1994.
2. Зощенко М.М. Избранное: В 2 т. – Т.1. Рассказы и фельетоны. – Минск, 1983.
3. Табачникова С.В. Мишель Фуко: Историк настоящего // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М., 1996.

Анотація

У статті розглядаються особливості поетики образу лікаря та хвороби в деяких оповіданнях М.Зошенка. Іронічно розвінчується уявна серйозність міщанських сентецій та висновків. Підкреслюється наявність політичного та класового підтексту стосовно героя-обивателя. Відзначається оповідна установка на такі жанри усної наративу, як казка, анекдот, а також чутки. Життя радянської “некультурної людини” (М. Зошенко) репрезентоване як хворий “світ навиворіт”.

Annotation

This article discusses the specificity of Mikhail Zoshchenko's stories with regard to his depiction of doctors and illnesses. Drawing the readers' attentions to such genres as anecdote, fairy story and hearsay tales, and balancing the seriousness of Zoshchenko's characters' maxims and conclusions, this article also emphasizes the class conflict between his protagonists: citizen (“obywateł”) versus an intelligentsia representative presented in a socio-political context. The study makes clear that the world of the Soviet-man (“a man without culture” or “niekulturnyj czelowiek”) Zoshchenko portrays in his stories is indeed a sick one, wanting and not normal.

Стаття поступила в редакцію 29.11.2005

Стаття надійшла до редакції 29.11.2005

УДК 821.161.2-1.09

Павленко Н.В.

**“ПОЕТ ПИСАВ ПРО НЕБО ГОЛУБЕ...”
(ПАМ’ЯТІ А. КАЦНЕЛЬСОНА)**

*Дорогому Вчителеві І.І. Стебуну
з подякою та любов’ю*

“Що записано в книгу життя ...” Згадуються відомі рядки класика, коли “занурюєшся” у поетичний світ Абрама Кацнельсона. Небагато знайдеться поетів, які б сумлінно заповнювали її сторінки.

1 січня 1914 р. прийшов у світ Поет, якому судилося збагатити українську літературу класично виваженими, стрункими, напрочуд гармонійними віршами.

Коли спала на думку перша рима, коли віршовий ритм підкорив усе ество, коли вивільнилась з обіймів слів та почуттів перша строфа – у хронологічному розумінні не так вже й важливо.

О мій поліський рідний краю,
лісів замріяна дорого!
Іду й поезію читаю
з уривків неба голубого ... [1, с. 6].

Цим чотиривіршем, датованим 1936 р., відкривається збірник вибраних поезій А. Кацнельсона “Лірика”. Напевно, перші рядки кожного поета, вимовлені серцем, не залишаються на папері, а назавжди зберігаються в душевних глибинах митця, щоб він ніколи не втрачав здатності перекладати “поезію ... уривків неба голубого” людською земною мовою символів і назавжди закарбувати у “Книзі життя”.

А.Кацнельсон дбайливо ставиться до свого поетичного слова. Для більшості віршів він знаходить влучні, милозвучні, промовисті назви, бо в них – уся глибина поетичного вмісту художнього тексту. “Прощання з літом”, “Діжка”, “Льотчику”,

“Травень”, “Перед наступом”, “Полтавський шлях”, “Перечитуючи Байрона”, “Мені з тобою все життя іти”, “Хрещатик”, “Портрет весни”, “Про едельвейс” тощо – назви, що переконливо свідчать про важливість кожного дня в життєвій долі митця, про захоплене ставлення до природного світу, про увагу і повагу до історії та культури, а головне ж – до людини.

“Для мене лірика – монологи моєї душі, які стають своєрідними діалогами, коли відгукується душа читача ... Не розрізняю лірики інтимної і так званої громадянської, головне – людяність” [1, с. 5].

У чому ж цієї людяності тайна? На це питання знову треба шукати відповіді у самого поета:

Не знаю, сьогодні чомусь я
билинку примітив у полі.
Тремтить вся на вітрі ... Дивлюся –
і в серце беру її болі [1, с. 94].

Колись у поезії-мініатюрі “Любов” М.Цветаєва у розгорнутому метафоричному порівнянні назвала це почуття болем. Отже, любов-біль. Дійсно, взяти чужий біль у своє серце, зрозуміти душею кожний порух чужої душі та відгукнутися на нього власним чуттям, вчинком, поетичним словом, любов’ю, – хіба це не людяність, що знаходить якнайпереконливіший вияв у поетичних рядках А. Кацнельсона?

Не зворушує мене:
чи затремтить на вітрі гілка,
чи в лісі, мов комета. білка
хвостом огнистим промайне.
Чи бачу: закипа роса
на полум’ї тонкої квітки.
Стою і думаю: ну звідки,
ну звідки отака краса?
І що за сила життєдайна

створила світ оцей навкруг,
дала живому мисль і рух? [1, с. 82].

Платон якось сказав, що філософія починається зі здивовання. Зворушливе здивовання – не просто філософія, це вже людяність. А вміння висловити цю людяність словами, що не зникають за обрієм небуття, – це Поезія.

У лаконічній оді “Слово” Поет славить тих, “хто винайшов знаряддя слова”, “... окрилив чуття і мислі” [1, с. 118], – вчених і поетів. Поет – той, хто встановлює діалог між людиною та безмолвним предметним світом, який, лише будучи найменованим, набуває повноцінного існування і стає вселюдським надбанням, бо в народженні слів Людина виявляє себе як Творець.

Образ людини-творця – наскрізний у творчості А. Кацнельсона. “Воїнство труда” – робітники, інженери, поети – в однойменному вірші є узагальненим образом вічного руху творчої праці як найприроднішого вияву людського ества. Глибоким відчуттям спадковості творчої праці, безперервності й одвічної трансформації культурної традиції просякнутий кожний рядок поезії.

То все творилося до мене чи без мене.

Ото на ньому й творчість виросла моя [1, с. 118].

“Воїнство труда” неодноразово знаходить у віршах й індивідуалізоване втілення. Доктор Фауст, Шиллер, Рильський ... Серед легендарних та історичних постатей, на мою думку, найближчим до внутрішнього світу автора є Клод Моне. У поезії “Клод Моне” висловлено поетичне кредо А. Кацнельсона, що, подібно до патріарха імпресіонізму, вклоняється культу світла. І не важливо, що в цьому не характерному для мистецької практики поета творі, “Я – автор” у тексті зникає, натомість словами автора-оповідача підноситься солярна краса світу, втілена в полотнах Клода Моне і в поезіях А.Кацнельсона:

Він посміхався сонцю, світлу,
картав затьмареність, пільму,
усе бездонне сяйво світу
немов належало йому [1, с. 120].

Імпресіоністи, як відомо, плекали традицію плернерного живопису, бо штучні умови майстерні не дозволять ухопити, зберегти й передати первозданне багатство кольорів і чистоту світла. У поезії “Рух” ніби іманентно народжується словесно-художній вираз живописної концепції імпресіонізму:

Світло й тіні,
 світло й тіні
на деревах,
 на траві.
В мерехтінні,
 в шелестінні
рухаються, як живі.
Повна світла,
 повна руху,
котить хвиля вітряна,
і жене, жене задуху,
і вібрує,
 як струна [1, с. 79-80].

Категорія руху, важлива для розуміння поезики імпресіонізму, в поезії А.Кацнельсона стає лейтмотивом. Зокрема, процес художньої творчості передається через різноманітність художніх деталей, що втілюють сутність руху.

В поезії “Художник малює мого портрета” увага акцентується на численних діях живописця: художник “вдивляється”, “звіряє”, “прагне”, “народжує”, “дає благословення”. Навіть метафоричний образ руху пензля, створений за допомогою тільки іменниково-прикметникових конструкцій (“Стрімкий і упевнений пензля злет”), й без використання дієслів насичений

семантикою динаміки. “Злет пензля” є результатом втілення глибокого внутрішнього напруження художника, для якого “душі сягнуть” означає не експеримент з технічної вправності, а спробу усвідомлення первісного замислу Творця, проникнення в глибини людської сутності, а отже, й саморух до людяності. Істинною сутністю митця є його самовияв у активному процесі творчості. Образ на портреті в поезії буде далеким від художньої правди, якщо портретований суб’єкт – митець не самоактуалізується як автор.

Не випадково апофеозом утвердження безперервності художнього процесу є останні рядки вірша:

Художник малює мого портрета.
Я ж створюю віршем його портрет [1, с. 271].

У властивій їй діалогічності творчість набуває цілісної завершеності. Поезія “Художник малює мого портрета” засвідчує не тільки небайдужість автора до специфіки образотворчого мистецтва, не тільки його цікавість до майстрів пензля, але й виразну тенденцію живописання словом у власних віршах.

Коротка поезія “Лісовий етюд” є ніби лаконічною настановою для студійця-початківця, що тільки навчається бачити довкілля неупередженими очима у його первозданих кольорах і формах.

Весела гра соснових стовбурів.
Вогонь кори і темно-бура тінь.
Між віт краплини неба, мов з-під брів
людських очей манлива голубинь [1, с. 150]

або в поезії “Куїнджі”:

... у синьому нічному оксамиті,
зеленим сяйвом місяця облиті,
на пензлі схожі, молоді тополі [1, с.151].

Бачення світу в усьому багатстві кольорового спектра, характерне для імпресіоністів, притаманне і А. Кацнельсону. Образи рослинного світу, природних стихій, елементів ландшафту в його поезіях ніби перебувають у інтертекстуальному зв'язку з картинами К. Моне. К.Моне називали “художником вод”. Пейзажі з водою та віддзеркалення в ній Моне вважав своєю марою, насланням. Виявити дзеркальну сутність і у той же час перманентну рухливість водної стихії за видимим її спокоєм – завдання не з легких. Гімн рослинам і воді в серії “Латаття” звучить лебединою піснею в творчому доробку К. Моне. Не топологічно побутовим, а сутнісним в творчості А. Кацнельсона є образ води, що набуває різних художніх модифікацій.

Несподіване художнє рішення знаходить А.Кацнельсон у поезії “Море рідко буває спокійне ...” У розгорнутій метонімії море асоціюється у поета з повтором. Його хвилі, подібно до складових елементів музичної фрази, чергуються в однамітному ритмі. Автор апелює до здатності адресата поезії активізувати свої почуття (“Ну а ти придивися, прислухайсь ...”) і доводить, що музика природи, Всесвіту набагато складніша, ніж видається при поверховому сприйманні.

Хай повтор – тільки не монотонний –
все кожного разу інакше ... [1, с. 210].

Імпресіонізм – це відчуття хвилини, незадовго до смерті казав К.Моне. Можливо, відчуття хвилини – це більше, ніж імпресіонізм, це універсальна родова здатність самого митця вести безперервний діалог з Вічністю і вшановувати кожну її мить.

Творам А.Кацнельсона притаманний високий ступінь автобіографічності. Іноді в партитурі вірша важко вловити момент трансформації голосу автора в голос ліричного героя. Якщо поет не залишив епістолярної спадщини, спогадів тощо, то роль автобіографічних нотатків блискуче виконують його вірші.

Напевне, не подієвий план є визначальним у розумінні істинного життя. Моменти, що закарбовуються у підсвідомості, образи, репродуковані пам'яттю, візерунки вражень, яким свідомість намагається надати чіткої форми, – весь цей багатючий спектр внутрішнього наповнення людини і становить правду та сенс її існування.

У когось більшість виявів цього внутрішнього наповнення існує у зредукованому вигляді, тобто не вимальовується виразно поруч із “глобальними чинниками”. Художня творчість у такому випадку репрезентує монументальні постаті, виводить у перший ряд соціальні, етнічні проблеми в узагальнено-абстрактному вигляді, індивідуальне ніби “розчиняється” у контексті.

А.Кацнельсон належить до тих унікальних ліриків, що не “соромляться” незагерметизованого вияву власної авторської індивідуальності в поетичному творі. На жаль, нерідко “я”–драми для деяких авторів перетворюються на скандування, волення, скигління, голосіння з різних приводів, про себе “митець” нагадує голосним лементуванням. А.Кацнельсону не треба волати. Зі спокійним достоїнством він доносить кожний штрих свого “я” до читача, не соромлячись жодної прожитої миті. Для Поета не існує банальностей, все прожите і пережите гідне поетичного увіковічнення.

Глибоко особистісне, проникливе ставлення до реалій дитинства відчувається у хрестоматійній поезії “Діжка”. Обминаючи повсякденну побутовість предмета, Поет бачить зовсім інший зміст, ніж впав би в око звичайній людині. Діжкова вода – це простір, де відбувається відбиття часу; подібно до чарівного дзеркала її поверхня створює ефект зображення прихованого від зору явища. Дитяче світосприйняття – істинна сутність ліричного героя – віддзеркалюється у таємничих глибинах вод, зібраних у діжці. Отже, подібно до казкових персонажів Г.Х.Андерсена, світ речей у поезії А.Кацнельсона наділяється особливою привабливістю, він ніби акумулює духовність, сприяє її активізації у інших. І “діжка”, і “сиві котики на вербі”, і “хмарки у небі”, і “запорізький дуб”, – все,

про що було написано у віршах, не просто духовно наснажені мікрокосми художньої словесності. В кожному образі – alter ego Поета.

Поет писав про небо голубе,
про матір, про ріку, про лісову дорогу, –
не знав, що свій портрет
він малював потроху –
в поезії відтворював себе [1, с. 325].

Герой – воїн (“Полтавський шлях”, “Харків. Вересень 1941 року”, “В сорок п’ятому в Будапешті”), герой – закоханий (“Зі мною ти, моя любове”, “Мені з тобою все життя іти”, “Моя неспокійна, хороша ти...”), герой – син – брат – батько (“Пам’яті Батька”, “Брат”, “Синочок вийма з коробки олівці...”, “Дочка готує з історії урок ...”), ліричний герой – киянин (“На київській вулиці”, “Хрещатик”, “Одна з київських казок”), ліричний герой – митець (“В мистецтві прагне хтось творити ...”, “Мій погляд на віршовану форму”, “Із благоговінням писав я про вірші”) – це штрихи до автопортрета, створюваного нашим Поетом протягом усього творчого життя.

Якщо вважати, що творчість – це самопідсилення, вихід за межі власного “я”, то А.Кацнельсон зміг піднятися над мікрокосмом своєї поезії, сягнувши висот поетичного макрокосму України.

Я народився й зріс у славній Україні.
Наречено у ній звучать моїм пісням.
І решту сил, які у мене є ще нині,
за світлий день її я до кінця віддам [1, с. 210].

Цитована література

1. Кацнельсон А. Лірика. – Київ, 2002.

Аннотация

Статья посвящена творчеству выдающегося украинского поэта А.Кацнельсона. Гармония математически выверенных строф, простота и ясность художественного выражения тонких душевных переживаний, глубокая проникновенность и автобиографизм – неотъемлемые черты поэзии А.Кацнельсона, истинного носителя классических традиций отечественной литературы.

Annotation

The article is devoted to the creative work of the outstanding Ukrainian poet A.Katsnelson. The harmony of mathematically adjusted strophes, simplicity and clearness of the artistic expression of subtle emotional experiences, deep feeling and autobiographic features are inherent in A.Katsnelson's poetry. The poet is a true successor to the classic traditions of Ukrainian literature.

Стаття надійшла до редакції 30.11.2005
Статья поступила в редакцию 30.11.2005

**ПОЭТИКА РАССКАЗА А.Б. КАСАРЕСА
“КОВАРНЫЙ СНЕГ”**

Задача данной статьи – определить жанрово-стилевые особенности рассказа А.Б.Касареса “Коварный снег. Этому произведению, без сомнения, присущи черты традиционного детективного жанра: таинственная смерть, убийство, самоубийство, более чем узкий круг подозреваемых, меняющийся набор улик и, наконец, обоснованная разгадка происшедшего. На первый взгляд, здесь соблюдены все каноны англоязычного детектива, имеющего давнюю традицию, связанную с именами А.К. Дойля, Г.К. Честертона, А. Кристи. “Схема” традиционного детективного рассказа может быть представлена следующим образом: захватывающая интрига строится на совершившемся или готовящемся преступлении и его расследовании при наличии улики и очень ограниченном круге подозреваемых. Герой, расследующий запутанное дело блестяще и нетрадиционно (с привлечением психологии), – тоже одно из “правил игры” детективного жанра. Чаще всего это – частный детектив, обладающий феноменальными аналитическими способностями и наблюдательностью (Эркул Пуаро, Шерлок Холмс). Иногда героями становятся свидетели, обнаружившие в себе талант детектива (мисс Марпл, отец Браун), а в некоторых случаях сыщика-профессионала сопровождает помощник, который чаще всего и выступает в роли рассказчика (капитан Гастингс, доктор Ватсон). Чаще всего традиционные детективные рассказы выносят происшествие в название: “Убийство на улице Морг”, “Похищенное письмо” Э.По, “Убийство в Эбби-Грейндж” А.К. Дойля, “Украденный миллион” А. Кристи, “Похищенная картина” Э. Уоллеса. Некоторые из них явно интригуют читателя: “Тайна Мари Роже” Э. По, “Проклятая книга” Г.К. Честертон, “Тайна голубой вазы” А. Кристи.

Несомненные переключки рассказа А.Б.Касареса с классическим детективом и вместе с тем явные отличия от него при наличии соответствующих поэтологических признаков позволяют

предположить, что перед читателем постмодернистский пастиш. Прежде всего, отсутствует факт преступления в его традиционном понимании: за происшествием не стоят деньги или другие способы обогащения (наследство, грязная карьера и т.д.). Смерть девушки, повлекшая за собой убийство и самоубийство, была вызвана ее тяжелой болезнью, а вмешательство в ее жизнь мужского начала лишь ускорило трагический исход. Желая отомстить за смерть дочери, отец по незнанию убивает невинного, а затем и сам кончает жизнь самоубийством, так и не узнав о своей ошибке.

Традиционные детективы конца XIX – начала XX, как правило, довольно наивны в своем стремлении показать столкновение добра и зла; преступление, тем более отягченное смертью жертвы, чаще всего и является злодеянием. В данном рассказе смерть девушки, с одной стороны, есть следствие не совсем этичного поведения героя по отношению к ней (соблазнение), но, с другой, она и сама была готова к этой любовной “инициации”, которая одновременно и осчастливила, и умертвила ее.

Повествование ведется от первого лица, от имени журналиста и критика Х.Л.Вильяфанье. Рассказ дополняется комментариями (которые содержат, по сути, саму разгадку) друга и издателя журналиста, некоего А.Б.К. Непосредственным свидетелем и участником происшедшего трагического события является Вильяфанье, так как именно он, как окажется впоследствии, был одновременно и виновником физической смерти девушки и ее духовным спасителем. И хотя рассказчик подробно описывает события и “подбрасывает” читателю улики, необходимые для разгадки, истина открывается лишь в финале, в комментариях, написанных издателем А.Б.К. В данном рассказе ключ к отгадке кроется не в физических деталях, а в психологии героя. Нечасто встречается в детективе и такой прием, как рассказчик-“виновный”, хотя подобные примеры можно найти и у классиков детективного жанра: “Сердце-обличитель” Э. По, “Арсен Люпен – джентельмен-грабитель” М.Леблана и т.д.

Рассказу непосредственного участника событий – Вильяфанье – предшествует небольшое по объему предисловие А.Б.К., в котором он говорит о причинах, побудивших его опубликовать

этот рассказ спустя пятнадцать лет после происшедшего. В повествовании Вильяфанье, содержатся загадка и улики, а “ключ” и объяснения – в послесловии А.Б.К. Комментарии А.Б.К., таким образом, обрамляют повествование Вильяфанье и являются необходимым условием для нахождения разгадки.

Перед читателем разворачивается повествование о происшествии с трагическим исходом, но без предумышленного преступления, с виновным (в ситуации неотвратимой смерти девушки он является спасителем более, чем преступником) и рассказчиком, претендующим на знание сути дела, но не открывающим всей правды. Разгадка же (или один из ее вариантов), которую лишь предлагает издатель, дается человеком, который не участвовал в событиях, не был их непосредственным свидетелем, – А.Б.К.

Одна из основных характеристик постмодернизма – игра с историческими стилями и формами – нашла отражение и в этом произведении. Комментарии издателя, предшествующие рассказу Вильяфанье, по стилю напоминают выдержки из книги о жизни журналиста, давая не только профессиональную оценку его работам, но и его портрет, а послесловие является детальным анализом событий, в духе сыщика-профессионала. В стилевом отношении рассказ Вильяфанье многослоен:

1. В названии, которое дает повествованию сам журналист ощутимо влияние готики: “Описание ужасных событий, таинственным образом начавшихся в Хенераль-Пасе (провинция Чубут)” [1, с. 98]. Проступает оно и в описании жизненного уклада усадьбы “Адела”, как это следует из рассказа его соседа: “... Фермен [хозяин усадьбы] сказал, что гостей встретит его браунинг. Это я знаю от батрака, которому удалось убежать. – Бежать? – Именно. Он держит людей взаперти, практически в заточении” [1, с. 102]. В процессе повествования рассказчик, Вильяфанье, постоянно нагнетает обстановку, увеличивая напряжение и создавая атмосферу таинственности: “...Все, даже первые впечатления дня – ...– все было отмечено зловещим и вполне четким символическим смыслом” [1, с. 98], или: “Он

удалился мрачный, словно собирался исполнить какое-то ужасное обещание” [1, с. 104].

2. В то же время его повествование изобилует названиями известных населенных пунктов, лишенных какой-либо таинственности (“... мы отправились обратно в Буэнос-Айрес (через Барилоче, Кармен-де-Патагонес и Баия-Бланку)” [1, с. 107] и т.д.), и реалий, присущих тому времени (названия танцев, кабаре “Портеньо”), что помогает воссоздать атмосферу и ощущение настоящего.

3. В описании главных героев ощутимо влияние барокко, придающее чертам известную гротескность. Так, в портрете Х.Л.Вильяфанье подчеркивается “сходство его лица с вольтеровским – высокий лоб, благородные глаза, властный нос – и малый рост, за что его прозвали “шляповатый карлик” или “шляповатый коротыш” [1, с. 97]. Но особо явственно проступает контрастность в образе Карлоса Орибе: “Юноша был лет 17, высокий и сутулый, с маленькой головой, но растрепанная шевелюра придавала ей необычайную объемность; выглядел он очень близоруким” [1, с. 99]. Вдобавок он обладал голосом, который “звучал так пронзительно и неприятно, что казался притворным” [1, с. 99]. Как признавался сам Орибе, он одинок, как и положено быть поэту, пишущему романтические “Песни и баллады” (“У меня нет друзей” [1, с. 103]), но при этом, по признанию Вильяфанье, он обладал “денежным нахальством”, которое разрушает романтический ореол исканий и бедствий.

Игровое начало, столь характерное для литературы постмодернизма, присутствует уже в самом выборе жанра: детективный рассказ строится по принципу интеллектуальной игры, своего рода ребуса. Инициалы издателя (А.Б.К. – именно так он подписывает свои комментарии) соответствуют начальным буквам в имени автора – Адольфо Бьой Касарес, что поначалу создает впечатление идентичности издателя и автора. Затем это читательское ожидание сознательно разрушается: и Вильяфанье, и Орибе называют его полное имя – Альфонсо Бергер Карденас, из чего становится понятно, что это два разных человека. Поступки и поведение Орибе часто можно назвать алогичными, вызываю-

щими, “театральными” (по мнению Вильяфанье) и парадоксальными: он внезапно уходит во время беседы, чтобы посмотреть на стулья в соседней комнате, так как “забыл, какие они, стулья” [1, с. 100]; во избежание разговора с “сеньорой в трауре” начинает декламировать стихи, сидя по-турецки на полу автобуса, чем, естественно, привлекает внимание, в результате чего завязывается такое нежелательное для него знакомство. Парадоксально, что его театрально сказанная фраза, рассчитанная на то, чтобы поразить окружающих (глядя на фотографию Лусии, он произносит: “Эта девушка была в аду” [1, с. 107]) и позаимствованная к тому же из биографии Данте (жители города, где он жил последние годы, встречая его на улице, говорили: “Он был в аду”) оказалась предельно исчерпывающей при описании жизни девушки в усадьбе “Адела”. Такое поведение Вильяфанье объясняет тем, что Орибе “относился к эпизодам своей жизни, как к эпизодам книги” [1, с. 108], а уверенную ориентацию приятеля в усадьбе “Адела”, где они появились впервые, журналист поясняет ошеломленному Уполномоченному так: “Он ведь поэт, поэт” [1, с. 107]. Хвалебные статьи, посвященные произведениям несуществующих писателей, также можно рассматривать как элемент игры. Рассказ построен на подмене: один из героев, Орибе, который, по признанию издателя, часто грешил литературным плагиатом, присваивает себе жизненный опыт и поступок другого, Вильяфанье, и, таким образом, кардинально меняет свою судьбу, забрав ее у него.

В своем рассказе Вильяфанье часто упрекает Орибе в “игнорировании традиций и имитации иностранных образцов”, в подражании европейским писателям, на что А.Б.К. в своем комментарии отвечает, “Орибе подражал потому, что его богатое дарование охватывало и искусство имитации” [2, с. 121]. Это можно в какой-то степени считать ответом самого автора на существовавший в литературоведении спор о самобытности латиноамериканской литературы. По мнению Н.А.Шелешневой-Солодовниковой, “подражание и отражение стали сутью латиноамериканской литературы, что никоим образом не снижает ее ценности и своеобразия” [3, с. 145]. Многие ее элементы восхо-

дят к европейской, но в новых условиях они претерпели изменения, поэтому образы и мотивы представляют собой “нарочитые инверсии европейских констант” [4, с. 107]. Так, например, архетип “спящей красавицы”, встречающийся у Ш.Перро (“Спящая красавица”) ясно прослеживается в данном произведении. Но, если в европейских произведениях встреча с любовью пробуждала от сна-смерти, разрушала колдовство и, по сути, являлась исцелением, то в рассказе “Коварный снег” она парадоксально (через смерть) снимает “тягостное бессмертие”, установленное отцом девушки путем искусственной циклизации времени. Так же, как любовь-вторжение Герды разрушает вечность, царившую во дворце Снежной Королевы, Вильяфанье разрывает опостылевшую бесконечность в усадьбе “Адела”. Но, если любовь Герды или принца несет возвращение к жизни, а герои рассказов Э.По “Лигейя” и “Падение дома Ашероу” силой своих чувств воскрешают любимых из мертвых, то страсть Вильяфанье дарует Лусии благо в образе смерти, избавляющей девушку от страданий, вызванных болезнью.

Излюбленный прием Касареса – эксперименты с временной канвой – можно наблюдать и в этом произведении, где единое для всех универсальное время большинства героев сосуществует с цикличным временем усадьбы “Адела”, в которой “время словно останавливалось каждую ночь” [2, с. 112], где все дни были похожи друг на друга, а жители усадьбы повторяли одни и те же действия.

Перед читателем произведение, жанр которого, благодаря многим чертам, можно определить как детективный рассказ, но в то же время от традиционного его отличают многие особенности, что дает право говорить о пастеше. Таким образом, игра с историческими стилями и формами, временными пластами, известными образами и архетипами, а также интертекстуальность, анаграмматичность, ярко выраженный принцип парадокса свидетельствуют о приближении латиноамериканской школы и, в частности, А.Б. Касареса к постмодернистской эстетике.

Цитированная литература

1. Касарес А.Б. Коварный снег // Латинская Америка. – 1996. – №2.
2. Касарес А.Б. Коварный снег // Латинская Америка. – 1996. – №3.
3. Шелешнева-Солодовникова Н.А. Иbero-Америка в мировом цивилизационном процессе // Латинская Америка. – 1999. – № 7-8.
4. Кофман А.Ф. Особенности формирования художественного образа латиноамериканской литературы // Латинская Америка. – 1999. – №4.

Анотація

Стаття присвячена аналізу оповідання А.Б.Касареса “Підступний сніг” з погляду поетики. Дослідження показує, що оповідання має риси постмодерністської літератури, з одного боку, і специфічні риси, які характерні для особливого стилю письменника, з іншого боку.

Annotation

The article is devoted to the analysis of Adolfo Bioy Casares's short story “The insidious snow” in terms of its poetic features. The investigation shows that, on the one hand, the story possesses features that are typical of the postmodern literature, and, on the other hand, some specific features characteristic of the writer's individual style.

Стаття надійшла до редакції 1.11.2005

Стаття постуила в редакцію 1.11.2005

УДК 821.161.2-1.09

Поколенко Н.О.

ДОМІНАНТИ ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ЛЕОНІДА ТАЛАЛАЯ

Відносячи поезію Леоніда Талалая до “ихої” лірики, І. Дзюба проте вбачає в ній внутрішню патетичність, “що виявляється не так у підвищенні голосу, як у його емоційній наснаженості... Поет не проповідує іншим, а мовить до свого сумління” [1, с. 34]. Своєрідність лірики Л. Талалая, наголошує І. Дзюба, у поезіях про війну, роздумах про історію, віршах фольклорного характеру. Самобутність поета – “у неповторному ладі його помічальності, спостережливості, одушевленого зору” [1, с. 35]. У поезіях з виразним пейзажним компонентом бачиться не просто споглядання природи, її явищ, а “порозуміння з нею”, що врешті веде ліричного героя до визволення від сірості буденного життя [1, с. 35]. У такий спосіб постають філософські проблеми Талаласевої лірики.

Часто поет може у малому сказати про велике: він ніби вихоплює якусь “мить” життя, переносячи на неї цілість буття. У зв'язку з цим звертає на себе увагу хронотоп Талалая: об'єктивне і суб'єктивне активно взаємодіють, подаючи читачеві цілісну картину поетових шукань, самоозначень у житті.

І. Прокоф'єв, досліджуючи поетику творів Л. Талалая, відзначає її натурфілософську спрямованість. В цілому, лірика поета близька до символізму. Поезії Талалая, підкреслює дослідник, мають багат шарову структуру, “де перший план складають предмети, речі, конкретні явища, а на другому плані ховаються ідеї, які поступово виростають до рівня символів” [2, с. 10]. Крім того, багат шаровим є підтекст, першоелементом якого виступають алюзії та ремінісценції, що є засобом творення хронотопу. Дослідник наголошує, що Л. Талалай розробив власне філософську тематику, в якій по-своєму художньо осмислив категорії часу, простору, руху, окремі етичні проблеми.

Лірика Талалая являє собою яскравий приклад розкриття ключових образів його поезії. У 1970-80-х роках ліричний герой

тяжіє до поетики модернізму (зокрема, символізму) і значно відрізняється від світогляду екзистенціалізму. У 1990-ті вірші Талалая "засвідчують стирання цієї відмінності" [2, с. 17].

Визначаючи емоційність як провідну рису лірики Талалая, І.Прокоф'єв підкреслює, що вона [емоційність] "перетікає в розмислове, медитативне" [3, с. 48]. Перші парості з'являються ще в творах 1960-х, у 1970-80-х означена риса поступово поглиблюється, виноситься в підтекст поезій. Медитативність виявляється в запитальності, формальній будові віршів. Ліричний герой, прагнучи відповіді на гносеологічні, онтологічні питання буття, ставить собі запитання. Показово, що більшість з них – риторичні. "Інколи запитальністю просякнутий увесь підтекстовий зміст, – підкреслює дослідник, – хоча, по суті, автор не виносить конкретного питання у назву поезії або її зміст" [3, с. 50].

Естетичні засади лірики Л. Талалая базуються на інтуїтивних началах, що породжують філософські мотиви поезій. Ліричний герой все більше заглиблюється у підсвідоме, з якого витікають пояснення пам'яті, сновидінь, дитячих вражень. Щодо останніх, то вони, зазначає І. Прокоф'єв, для поета "не просто спогад, а частка (і дуже суттєва) його дорослого духовного світу" [4, с. 55].

Цікавою є трансформація хронотопу, який, за Талалаєм, здатен поєднати минуле і сучасне. Пам'ять у поета є не просто пригадуванням окремих деталей, а *генетичною пам'яттю, інтуїтивним кодом*. Своєрідним стимулятором для роботи підсвідомого є явища реальної дійсності – "подразнення емоціогенної сфери, спричинені запахами, звуками, об'єктно-просторовими чинниками" [4, с. 58].

О. Логвиненко, виокремлюючи доміанти лірики Л. Талалая, називає чотири образи-символи, які найповніше репрезентовані у збірці "Потік води живої" (1999) – "жива вода, вогонь, золотий степ та душа української пісні" [5, с. 148]. Дослідниця вбачає також екзистенційні настрої, що пов'язані передусім із з'ясуванням сутності життя, його сенсу, власного місця у ньому. Як і більшість літературознавців, О. Логвиненко наголошує на Сосюринській силі звучання й енергетиці, з якої виходить душевність лірики Л.Талалая.

Аксиомою поетичного доробку Леоніда Талалая В. Базилевський вважає “глибоку воду”, адже тільки вона є тихою. Характерною особливістю доробку поета є те, що він “осягає світ через подробиці”, “думає подробицями”, які у віршах подає в різноманітних сполуках, варіаціях [6, с. 5]. Зазначена увага до мікрокосму, до кожної деталі виливається у щире задушевну розповідь ліричного героя. Відповідно, постають філософські мотиви плінності і проминання життя. В. Базилевський, вказуючи на Сосюринську тональність у ранній ліриці Л. Талалая і підкреслюючи, що Сосюра – “це тільки серце. Талалай – серце думаюче” [6, с. 5], – відтак вписує Л. Талалая у неоромантичну парадигму української лірики.

Я. Мельник наголошує на постійному неспокої, в якому перебуває ліричний герой Талалая. В цілому, на думку дослідника, поезії митця виходять з інтуїтивних начал, з особливої здатності поета “дивитись навколо очима новонародженого” [7, с. 189]. Лірика Талалая є близькою до музики саме своїми інтуїтивними витокami: “Вся його поезія написана під впливом якоїсь “миті” і тому відбиває задуму людської Душі перед вічністю” [7, с. 189].

Починаючи з першої збірки “Журавлиний леміш” (1967) і до останньої в часі “Потік води живої” (1999), лейтмотивом проходять образи-символи, з яких виходять задушевність і філософічність поезій Леніда Талалая.

Збірка “Журавлиний леміш” відкривається поезією (і на наш погляд, обрана назва є символічною) “Рідній Землі”. Ліричний герой твору вклоняється Землі, дякуючи за її щедри дарунки. До речі, написання слова “Земля” з великої літери також говорить про шанобливе ставлення до неї. А рядок “Уклін тобі, о Земле-мати” засвідчує, що поряд з найріднішим образом матері, неньки ліричний герой ставить свою Землю [9, с. 7]. Із землею повязана мелодійність української пісні, тому в поезіях ці два начала поєднуються: “Співуча земле моя” [10, с. 88]. В іншій поезії називає Землю *калиновою*, чим врешті підкреслюється її українськість. На любові до землі в Талалаєвій ліриці, осягненні її генетичного коду, прапервнів наголошує В. Моренець: “Поет міг намалювати літо так, щоб український читач

упізнав свою землю, відчув її дихання, її смак, неложну добрість” [14, с. 14].

Провідними в ліриці Талалає є образи степу, вітру, дороги. Констатуючи, що “маліє все перед безмежжям степу”, ліричний герой опосередковано зізнається в любові до відкритого, безмежного простору [10, с. 24]. Степова дорога в однойменній поезії “пропахла чебрецем” [11, с. 337]. Полин, який взагалі є невід’ємним компонентом степового простору, пахне “степами, спекою і пилом” [10, с. 74]. У поезії “Перелітна пора” ліричний герой зазначає, що полин шерхоче “із усіх чотирьох / Полинових сторін” [10, 13], а відтак, якщо полин усюди, значить – навкруги самий степ.

У поезії “Полин” відчувається причетність ліричного героя (а врешті і самого автора) до степового простору:

І кожному жайвір
Над степом співає,
І кожного потім
Полин пом'яне... [10, с. 65].

Ліричний герой навіть у небі знаходить зірку, однойменну степовій траві:

...страшно глянути у небо,
Де зірка з назвою *Полин* [11.498].

Навіть життя, за Талалаєм, є *терпким напоєм*, що знову сприяє згадці про полин з його терпкістю та гіркотою.

Поряд з полином автор раз-у-раз згадує ковила як уособлення степу. Ковиль порівнюється з поразкою князя Ігоря: “густа ковила, як Ігоря військо, в степу полягла” [10, с. 65]. Констатуючи, що військо розбите, усі воїни полягли, навіть “трава заступила дорогу додому” [10, с. 65]. В іншому творі, звертаючись до історичного мотиву, Талалає зазначає, що дорога “ковилою відтужила” [10, с. 70].

Тільки в степу так “звивисто вітер” танцює і приходиться відчуття повної свободи: “Як вільно в степу! В безмежжі тане звук” [11, с. 394]. Автор часто звертається до образу туману,

який накриває все навколо густим полотном. Та вітер “з коренем вирвав туман, /1 розніс, /1 розвіяв по полю” [13, с. 12]. Вітер не спроможний навіть наздогнати тінь, хоча на тих же вітрах гуде “вік ракетний” [11, с. 60] (останній образ органічно вписує Л. Талалая у шістдесятницький контекст – неомодерну парадигму, що також прочитується в творах Драча, Вінграновського, Павличка.

Картина літньої спеки в степу не розмаїта барвами, проте ліричний герой запевняє, що тут (у степу) кожна “стеблина / Теж неповторна, як я” [11, с. 429].

Якщо у В. Стуса, В. Сосюри серед компонентів степу виокремлюються полин і ковиль, у Талалая додається ще одна суто степова трава – євшан. Розбудова цього образу відсилає до часів Київської Русі. Згадаймо сюжет з “Літопису руського”: завдяки пахощам євшану половецький хан повернувся додому, адже названа рослина ототожнюється з Батьківщиною половців – степом. У поезії Талалая душа також тремтить “від пахощів небесного євшану. Мені ж євшаном пахне з висоти” [10, с. 14].

В окремих поезіях географія Талалаєвого світу звужується. Згадка про річку Кальміус і терикони є вказівкою на Донеччину. Рідний край подекуди взагалі асоціюється лише з вокзалом у *Микитівці*, знову-таки *териконами і мамою* [11, с. 509].

Образ дороги в прямому і переносному значеннях (як уособлення долі) належить до доміантних у поезії Л. Талалая. Дорога, яка в ранній ліриці була чистою і твердою, веде ліричного героя “ще невідомо куди” [11, с. 37]. Втім, з роками цей образ трансформується: минуле тепер постає в сутінках, а дорога важчає, “і пилом пройдених доріг / Печаль на серці осідає” [11, с. 134]. Дорога Талалая є динамічним образом: вона “гуде”, “біжить під нами, перед нами” [11, с. 223], “дошиться” [11, с. 239]. У поезії “Дорога” постає її концептуальний образ: шлях об’єднує час і простір історичного та індивідуального буття: “Гуде невтолено дорога / Із давнини у давнину” [11, с. 223].

В цілому, образ дороги є важливим компонентом Талалаєвого простору. У більшості творів констатується, що дорога безмежна, бавить за обрій, їй не видно “ні початку, ні

кінця” [10, с. 62]. Навіть думки ліричного героя ототожнюються з дорогою, ні – вони “довші від доріг” [11, с. 93]. У певних моментах цей образ порівнюється навіть із совістю Сковороди, яка є філософським мірилом для українців [11, с. 273]. З роками дорога життя вже не так майорить, вона “поважчала” [11, с. 280]. Доречно, на наш погляд, згадати рядок із Стусових “Палімпсестів”: “У темін сну занурюється шлях”, який також відбиває значну зміну у сприйнятті дороги та її трактуванні [15, с. 57]. Якщо в ранніх творах ліричний герой Л. Талалая переконливо знав, куди йому йти, якою дорогою рухатися, то згодом, через певну часову відстань, розгублено зазначає: “Стою на роздоріжжі” [10, с. 14]. На схилі літ, коли позаду залишилось багато пройдених доріг, з болем відчувається, що вже “нічого не змінить, / Не повернуть дороги” [11, с. 436].

Іноді в Талалая трапляються стилізації під казку. Так, в одній з поезій перед ліричним героєм у полі постають три дороги, з яких можливо обрати лише одну. І обрати треба саме свою, власну, щоб на ній пізнати себе, людей, світ. Вічний неспокій, яким переймається душа протягом усього життя, дозволяє врешті-решт остаточно стверджувати: “Все минає. Істина – в дорозі” [10, с. 38]. Так, на наш погляд, ліричний герой осягає сенс власного життя, пошуки відповідь на вічні питання Буття.

З образом дороги у Талалая пов'язані ще кілька компонентів – диму, міражів, мрій і долі загалом. Так, дим, за спостереженням О. Логвиненко, належить до “улюблених, часто вживаних образів”, зокрема у книжці “Потік води живої” (1999) [5, с. 148]. У поезії “Вогнище” зі згаданої збірки знаходимо: “Запливають очі, як від диму” [10, с. 5]. Підкреслене порівняння вжито замість слова *сльоза*, і, як видається нам, є більш містким і доречним. Крім того, ліричний герой вказує, що “димить далина” [10, с. 67] і навіть вечір “тягнеться в небо благаючим димом” [10, с. 33].

В осягненні Вічності і переході до неї певною сходинкою, етапом ліричний герой вважає дим, який символічно поєднує Життя і Вічність. Зазначені моменти, на нашу думку, простежуються в поезії “Наодинці з білим світом”. Душа, що вирушає в далеку дорогу до вічності, має діждатися, поки

розвіється дим. А вже тоді заспокоїтися і йти в останню путь, але поки – “наодинці з білим світом непокоїться душа” [11, с. 144].

Узагальнюючи пройдені дороги, сенс власного буття, ліричний герой підводить підсумок свого життя. У поезії “Хотілося випити” наголошує, що прагнув зробити якнайбільше: “Хотілося випити все до краплини”. Втім, вдалося реалізувати далеко не все: “Більше розхлюпав / І розплескав...” [10, с. 102]. Та навіть у такій ситуації не нарікає, зазначаючи, що “доля не винна” [10, с. 102]. І найважливіша деталь: зважаючи на проблематичність життя, звісно, “не все збулося” [10, с. 119], але душа не переситилась, не озлобилась, а залишилась чистою, світлою і по-дитячому (по-Талаласевськи) відкритою.

У трактуванні образу рідного краю вагомими є категорія пам'яті, спогаду. Часто пам'ять повертає ліричного героя у світ дитинства, відповідно, важливим є цей період життя маленької людини, її перші враження:

Я повертаюся туди,
Де перші радощі дитячі,
І м'яч, забутий в бур'яні,
І руки матері тремтячі... [11, с. 39].

Образи дитинства, коли подив викликає “на кожному листочку роса” [11, с. 212], коли “танцюють лопухи, і соняхи, і клени” [11, с. 408], закарбовуються в душу на все життя. Себе ліричний герой поезії “Глибокий сад”, якого в даному випадку можна ототожнити з автором, ставить у центр саду, ласкаво називаючи *дитиною листопаду* [11, с. 408].

І. Прокоф'єв підкреслює, що “дитинство для поета не просто спогад, а частка (і дуже суттєва) його дорослого духовного світу” [4, с. 55]. А на думку В. Моренця, дитячі враження і світосприйняття поета, які, “звільнившись від штампів і стереотипів суспільної свідомості”, повертають первісну свіжість [14, с. 15].

Втім, крім звичайного пригадування, пам'ять трансформується у філософську категорію. Пам'ять, за переконанням Л. Талалая, – невід'ємна частка Вічності, яка дозволяє поєднати

часопросторові орієнтири: “І тільки тим багата Вічність, / Що наша пам'ять береже” [11, с. 467]. Іноді пам'ять, подібно до роси, збирає по краплинах усе пережите й побачене протягом життя, щоб потім використати назбиране.

Серед різновидів пам'яті чи не найважливішою є пам'ять історична, яка справедливо вважається духовним багатством народу. Так, ліричний герой переймається бездуховністю сучасників (“люди у клопотах, як і завжди”), які забувають “вклонитися могилам, / Рідним могилам на рідній землі” [11, с. 206]. Апелюючи до пробудження совісті нащадків, згадує Київську Русь, монголо-татарську навалу, козака Мамаю, похід князя Ігоря тощо. У поезії “Літописець” є навіть цитації з давньої літератури: “Не льпо ли ны бяшеть...” [11, с. 293].

Окремі рядки нагадують фольклорні паремії: “Краще очі ворону, / Ніж країну ворогу” [11, с. 292]. Отже, історичне минуле, його яскраві моменти стають об'єктом емоційного переживання в поезіях Л. Талалая. Цікавим є те, що в зображенні картин минулого, автор не використовує дієслівні форми минулого часу. На цій особливості наголошує В. Моренець: “За найвищим рахунком у ліриці Талалая немає поняття “було”, а тільки “є” [14, с. 22]. Так, на думку дослідника, завершеність подій, що давно відбулися, органічно вписується в сьогодення.

У поезії “В останню хвилину” ліричний герой переймається тим, *що* вибере його пам'ять в останню хвилину життя. Серед образів, які б хотілося побачити востаннє, – дитинство (знову-таки! – Н.П.), матір, калина, дорога, трава. Саме вони уособлюють в собі Батьківщину поета, його материзну:

Якою востаннє
Побачу я матір?
Якою – дорогу?
Якою – траву? [11, с. 183].

Важливою для ліричного героя поезії також є остання думка: “Про що наостанку / Подумаю я?” [11, с. 183]. Можливо, про життєві шляхи, можливо, про своє місце у Всесвіті, свою значущість чи, навпаки, дріб'язковість.

Філософське узагальнення сенсу життя подає автор у поезії “Мисливець”. Незважаючи на прожиті роки, які несли і радість, і горе, ліричний герой залишається оптимістом, зазначаючи, що в його очах навіть в останню хвилину “стоятиме світанок” [11, с. 413]. На наш погляд, цей “світанок” йде з душі героя, з його любові до кожної миті життя. В іншому творі “І зазвучало над землею” серце ліричного героя висловлює свою бентежну мрію:

Якби в ту мить, коли вмирати,
Перетворитися на стежку
І, ніби стежка, заростати [11, с. 434].

Відтак, поезія Талалая становить собою дивну єдність, злиття з природою, навколишнім світом. До речі, в подібних рядках відчувається Сосюринська тональність, його енергетика.

Про короткоплинність людського життя, звичай все відкладати “на завтра, на потім” йдеться в поезії “Швидкість” [11, с. 103]. Життя врешті-решт і складається з безлічі миттєвостей, на які, на жаль, ми так мало звертаємо уваги: біжимо “шляхи за шляхами”, забуваємо “роздивитися мамині зморшки”, “відгукнутися серцем на пісню” і вчасно “купити квіти коханій” [11, с. 103-104]. І в одну мить виявляється, що двадцять чотири години на добу – це замало, що не встигаємо зробити багатьох речей, але назад дороги немає, і усвідомлення цього приходиться запізно: “Ми стільки згубили / В суєтному вирі” [11, с. 104].

Подібні мотиви плинності людського життя турбують ліричного героя і в поезії “Стежка під ногами”. Одвічний поспіх “усе відчуті” [11, с. 152] призводить до гіркої висновку: у марній гонитві за життям, “в суєті щоденній” ми не встигаємо *роздивитися землі* [11,153]. А відтак, ліричний герой пізно (на жаль, пізно) усвідомлює,

Що тебе спершу бачити,
Так необхідно бачити! –
Все те, що намагаєшся
На світі зберегти [11, с. 154].

Філософське розуміння плінності життя маємо в поезіях “Просівання піску”, “Не встигну зустріти...”, “Коли багатий на тепло...” та інших.

Дослідники творчості митця наголошують, що хронотоп в його ліриці має свою: “Лірика Талалая наскрізь промита, освіжена нестримним часовим потоком” [14, с. 19]. Хронотоп представлений дивним злиттям образів “вчора” і “сьогодні”. Розбудову образу часу В. Моренець вважає суто “талалаєвським внеском в естетику 70-80-х років” [14, 16]. Поет почав говорити про особистісний час кожної людини тоді, коли радянська ідеологія зводила все до загального “ми”. Яскраве трактування часу маємо в поезії “Час”, останній рядок якої звучить викликом тодішній системі: “Немає чужого часу – / Є твій!” [11, с. 92]. Увесь твір побудовано на бінарних опозиціях: час бурхливий – час стоячий; час, “який ми створювали” – час, “що створював нас” [11, с. 92]. У такий спосіб, на наш погляд, автор намагається довести, що кожна особистість є власним володарем власного часу. Хоча, повертаючись до філософських узагальнень, “ми всі перед часом винні” [11, с. 92].

Пошуки власного часу призводять ліричного героя до екзистенційних мотивів проминання життя: “Все минає” [10, с. 38], “Все, що проминуло...” [10, с. 54]. У цьому проминанні життя спостерігаємо синхронізацію з лірикою Стуса, зокрема з “Палімпсестами”. Звернення душі до пошуків власної ідентичності, власного онтологічного коріння також нагадує Стуса, коли душа, намагаючись осягнути прапервні її глибини своєї суті, навпаки повертає від себе: “Ти сам пливеш, відринутий від себе...” [16, с. 86].

Розбудова особистісного часу дозволяє Талалаєві зазирнути у психологію людини, відчути порухи її душі. Саме їх осягнення на якомусь вищому, інтуїтивному рівні відкидає сірість і дріб'язковість життя, дає чітке усвідомлення, що “поміж небом і тобою / Ніщо буденне не стоїть” [10, с. 87].

З часом у Талалая тісно пов'язане трактування миті життя як такої. Вона – і тільки вона – важить надто багато для ліричного героя. Підтвердження цієї думки знаходимо в поезії “Глибокий сад”, герой якої закликає мить не зупинятися, бо сподівається, що далі обов'язково має прийти краща мить. Для

усвідомлення свого щастя у вихорі життя багато не треба – вистачить лише *однієї миті*: “Не вистачить / Тільки одної миті, / Миті одної. / Щоб стати щасливим” [11, с. 165-166].

У поезіях час порівнюється з міражем, маревом. Іноді – з потягом, який поспіхом відшумить, – і настане тиша. Так минає життя.

Тракування часу як філософської категорії простежується і в поезії “Просівання піску”. Так, в кожному рядку повторюється слово “час”. У даному випадку – це не тавтологія, а своєрідний авторський прийом – підкреслення важливості пізнання часу і разом з тим його незбагненності, незалежності плину від волі людини: “Від нас / Ще не залежить час, / Але допомагає часом” [11, с. 84].

У поезії “Вогнище” з’ясовується сутність щастя. За переконанням ліричного героя, приємно посидіти ввечері біля вогнища, “розгрібати гілочкою попіл, / Ворушить картоплю у золі” [10, с. 5]. З окреслених миттєвостей і складається щастя. Втім, все частіше осідають думки про плинність життя, його надто короткий термін, про що наголошується у творі: “Скільки того часу нам дано!” [10, с. 5]. В. Моренець підкреслює ту *значиму тимчасовість*, що є основою, філософським стрижнем поетичного світу Талалая [14, с. 19].

Заслугує на увагу колористика поезій Талалая. Колір у віршах має певну функціональну призначеність. Читаючи Талалаєві твори, відчуваємо потяг митця до золотого кольору: золота солома, золотий степ, соняхи, що цвітуть “ордою золотою” [10, с. 7], навіть у потрісканих стиглих динь “кора золота” [10, с. 12]. У золотій кольоровій гамі простежуються перегуки з раннім Сосюрою. Образ осені (адже і листя золоте, тобто жовте) та звернення до відповідного мотиву є частотним у Талалая, що видно навіть за назвами творів: “І жовтень підійшов окрестром золотим...”, “І вечір осінній, і пісня сумна”, “Осінній трунок”, “І засміялась осінь, мов княгиня”, “І за тобою осінь ходить...” та ін.

Час також позначений кольором. Чорний пов’язується з безнадією, невірою. Голубий, синій – можливими змінами (на наш погляд, є асоціація з синім небом, устремлінням до нього, а значить – змінами. Хоча пригадується і вислів “голуба мрія”,

тобто нездійсненна). “Час золотого літа” ототожнюється зі зрілістю, час “молодих думок” – з юністю [11, с. 92].

Іноді колір виконує “символізуючу роль”, “заперечує схематизм, одномірність у підході до різних явищ” життя [3, с. 51]. Ліричний герой закидає тим *бундючим малярям*, які використовують лише дві фарби – чорну чи білу, в той час як на землі – “безліч кольорів” [11, с. 58]. Так, – на думку В. Моренця, – поет “продирається до врочистої гармонії форм і кольорів” [14, с. 13].

Таким чином, поетичний світ Леоніда Талалая пронизують дві домінанти. По-перше – наскрізний ліризм, задушевність, що реалізується в образах дороги, степу, його еквівалентів, загалом образу рідної землі, що бачимо у численних пейзажних малюнках. По-друге, звертає на себе увагу філософічність поезій і пов'язані з нею медитативність, інтуїтивність, певною мірою екзистенційна зосередженість.

Цитована література

1. Дзюба І. “...І вічні питання до білого світу”: Нотатки про лірику Л.Талалая // Слово і час. – 1992. – № 2.
2. Прокоф'єв І. Поетика Леоніда Талалая: автореферат дисертації. – К., 2004.
3. Прокоф'єв І. Медитація у віршах Леоніда Талалая // Українська література в загальноосвітній школі. – травень – червень 2002.
4. Прокоф'єв І. Інтуїтивні начала у віршах Леоніда Талалая // Слово і час. – 2001. – № 6.
5. Логвиненко О. Мить щасливого страждання у ліриці Леоніда Талалая // Вітчизна. – 2000. – № 7-8.
6. Базилевський В. Похвала Леонідові Талапаю з нагоди його 60-річного ювілею // Літературна Україна. – 15 листопада 2001.
7. Мельник Я. Одна хвилина золота // Вітчизна. – 1987. – № 5.
8. Прокоф'єв І. Історіософські мотиви в поезії Леоніда Талалая // Київ. – 2001. – № 3-4.
9. Талалай Л. Журавлиний леміш. – Д., 1967.

10. Талалай Л. Потік води живої: Лірика. – К., 1999.
11. Талалай Л. Вибране: Поезії. – К., 1991.
12. Талалай Л. Глибокий сад: Поезії. – К., 1983.
13. Талалай Л. "Не зупиняйся, мить..." (Поезії). – Д., 1974.
14. Моренець В. Істина – в дорозі / Талалай Л. Вибране: Поезії. – К., 1991.
15. Стус В. Твори: У 4-х т. 6-ти кн. —Т. 3. Кн. 1. Палімпсести. – Львів, 1999.
16. Стус В. Твори: У 4-х т. 6-ти кн. – Т. 1. Кн. 1. Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. – Львів, 1994.

Аннотация

В статье рассматриваются доминанты поэтического мира Леонида Талалая. Автор подчеркивает, что произведения поэта пронизывают две составляющие. Во-первых – лиризм и задушевность, во-вторых – философичность и связанные с ней медитативность, интуитивность, некоторым образом экзистенциальная сосредоточенность.

Annotation

The most important aspects of Leonid Talalai's poetical world are considered in this article. The author underlines that two main factors penetrate the poet's works. The first of one is lyricism and sincerity, the second one is philosophical trend of the poetries that is united with meditation, intuitionism, in some way, existential concentration.

Стаття надійшла до редакції 30.11.2005
Стаття поступила в редакцію 30.11.2005

МАСКИ РУССКОГО РОКА: ШУТ, СКОМОРОХ, ЮРОДИВЫЙ

Рок-культура связана с примитивными культурами, первобытным синкретизмом, древними религиозными практиками и зрелищными формами обрядового характера – на это указывается в ряде работ, посвященных изучению рока [1; 2; 3]. Рок-действие по природе родственно карнавалу и связано с такими формами народно-смеховой культуры как шутство, скоморошество и пр. Таким образом, прототипами современного рок-исполнителя являются *трикстер, мим, шут, дурак, скоморох* и, в некоторой степени, *юродивый*.

Попытка представить определенные критерии разграничения между названными культурными анти-героями имела место во многих исследованиях [4; 5; 6]. Связь между рок-исполнителем и трикстером была рассмотрена нами ранее [7]. Цель данной работы – проследить характер связи между фигурами *шута, скомороха, юродивого* и фигурой современного *рок-исполнителя* (раскрыть содержательно-смысловой и исторически-культурологический аспекты соприродности рок-культуры шутству, скоморошеству и юродству).

В русском роке достаточно много попыток *самоопределения* рок-поэтов в контексте народно-карнавальной и смеховой культуры. Так, эпоха русской рок-поэзии обозначена как “Время колокольчиков”, где колокольчик, помимо прочего, является атрибутом *шута*; многочисленны отсылки к образу шута, сумасшедшего (“Похороны шута”, “Палата № 6” А. Башлачева; “Ария мистера Х” В. Цоя (“Да, я шут, я циркач...”); “Инок, воин и шут” К. Кинчева, “Ходит дурачок по лесу” Е. Летова и др.), либо его секуляризованному варианту – Ивану-дураку, Емеле (“Дурак и Солнце”, “Чую гибель” К.Кинчева, его же альбом “Дурень”). Можно отметить также названия самих групп: “Скоморохи”, “Маскарад”, “Объект насмешек”, “Король и Шут”. Как видим, по частотности употребления в рок-творчестве лидирует понятие “шут”.

Очевидно, для самих музыкантов неактуально четкое разграничение в употреблении понятий, обозначающих того или иного девиантного героя, – скорее всего, в силу отсутствия ясного представления о некоторых из них (трикстер, мим, скоморох) либо осознания их непричастности к светской культуре (юродивый). Наиболее часто “рокеры” прибегают к самым понятным и распространенным фигурам – *шуту* и *дураку*, вероятнее всего, отождествляя их.

Между тем, каждое из определений, представленных нами, соотносится с совершенно конкретным культурологическим контекстом и имеет свое особое смысловое наполнение. Нахождение критериев их четкого разграничения поможет уяснить суть самого феномена рок-культуры: поскольку рок-исполнитель – одна из ключевых фигур рок-действия, важно знать, кто именно из девиантных героев реально стоит за “дураком” и “шутком”.

Трикстер – “динамически-комический дублер”, “отрицательный вариант” (Е.М.Мелетинский) культурного героя. Центральная фигура в ряду других смеховых персонажей, т. к. представляет универсальный мифологический образ культурно девиантного героя. *Мим* (др.-гр. *mimos* – “лицедей”) – греко-римский архаический смеховой образ, представлявший “импровизированную имитацию на смешную или непристойную тему из повседневной жизни” [8, с. 221]. Можно сказать, что все перечисленные нами фигуры смеховой культуры имеют в качестве общего “корня” мифологического *трикстера* как универсального смехового прототипа и архаического греко-римского *мима*, связанного с древним театром. Именно от них берут начало феномены шутовства, скоморошества и юродства, восходящие к противостоянию образов короля и раба.

Шут – “закрепленный в повседневной жизни носитель карнавального начала” [4, с.13], который служил прославлению Глупости и Безумия. Главная особенность феномена шутовства – его “привилегированность”: шут всегда *состоял при ком-то*, соединяя в себе мальчика для битья, мудрого советника и паяца. Прикидываясь дурачком-простофилей, шут выполнял свое ремесло. В средневековом обществе он был наделен особым статусом неприкосновенности со стороны властей, который имели, помимо шута, только палачи. Истоки мудрости шута – сугубо

светские, и сама его мудрость направлена лишь на обличение недостаточности ума светского общества.

О “ремесленном” характере и предельной близости к королю свидетельствует шутовское облачение: колпак – это перевернутая корона, т. е. шут – тоже король, но среди дураков. Король и шут – амбивалентное сочетание. Так, нередко случаи сознательного разыгрывания шутовской роли самим королем (Иоанн Грозный как “московский царь Ивашка”, переодетый матросом Петр Первый и др.).

Интересен тот факт, что особо отличившимся в шутовском “ремесле” при дворе российской императрицы Анны Иоанновны вручалась специальная награда – “орден Бенедетто” [см. подробнее: 9].

Мы видим, что шутовство было очень близко к *аристократической светской* жизни, ко двору, шут был “*придворным клоуном*”. Кроме того, шутовство – это явление, довлеющее *западной* ментальности, европейской культуре.

В России оно приобрело специфическую окраску, связанную, прежде всего, с принятым православием. К примеру, Иоанн Грозный переносит свой двор в Александровскую слободу как альтернативу подлинной российской столице – Москве, где находилась резиденция митрополита, – и создает там пародию на православный монастырь, заменив церковные службы кровавой “опричиной”; Петр Первый создает “всешутейший и всепьянейший собор” во главе с “князем-папой” Петром Бутурлиным, совершая в 1720 г. кощунственное шутовское обыгрывание его свадьбы [см.: 9].

По нашему убеждению, особенность русского шутовства связана с обращением к фигуре шута не только в его средневековом европейском варианте (“придворный клоун”), но и в архаическом, где шут – это добровольная жертва и мученик; фигура, которая имеет онтологические корни.

Так, по мнению О. Фрейденберг, на римских сатурналиях отыгрывалась оппозиция шут-царь, где шут заменял царя в фазе смерти и рабства, а царь на время облачался в шутовскую одежду. Финалом представления являлось реальное умерщвление шута и “воскресение”, оживление царя, его возврат на престол (т. е. шут являлся при царе “избавителем” от смерти – вот отку-

да обычай богатых вельмож и вообще состоятельных дворян иметь при себе шутов, паяцев и пр.) [здесь и далее см. подробнее: 10].

Данная “фаза смерти”, по утверждению О.Фрейденберг, персонифицирована в образах шута, клоуна, дурака. Позднее эту роль начинают играть бродячие актеры, жонглеры и скоморохи (к слову, в зарождении народного русского театра и драмы видное место принадлежало таким древним обрядам как “русалии” (“массовые поминки”) и играм “в покойника”).

Связь шутов и дураков, т. е. глупцов, со смертью нашла выражение в празднике бобов – архаическом варианте сатурналий. Зерновые и злаки являлись олицетворением смерти: умирающих и воскресения богов. Отсюда – бобово-чечевичные фарсы в древнее время и выражения: “шут гороховый”, “скомороху – бочку гороху”.

Шут как имеющая онтологические корни фигура постепенно секуляризируется: более позднее понимание шутовства практически лишено онтологической подосновы (либо она редуцирована); наряду с шутом возникает ряд фигур скорее “бытового”, чем бытийственного плана, например, *скоморох* – носитель смехового начала, характерный для славянской культуры.

Творчество скоморохов имело, как правило, *антифеодалный* и *антиклерикальный* характер, что было связано с древними языческими корнями скоморохов и их бродячим образом жизни. Наместники пытались использовать искусство оседлых скоморохов, делая их “описными” (некто сродни статусу европейского шута, “прикрепленного” за двором). Однако много было и городских, “неописных”, независимых от наместника и “походных”, странствующих скоморохов (последние приравнивались к нищим и каликам) [см. подробнее: 5].

Древнерусский скоморох оказался враждебным церкви как “последний оплот” и “пережиток” язычества. Устранявая специальные “покойничьи” и “бесовские игры”, творя “глум” и “блуд”, скоморохи нивелировали сакраментально-мистическое отношение к обряду, трансформируя его в представление театрального типа (отсюда и народная мудрость: “Где поп с крестом, там и скоморох с дудой”).

С началом гонения на язычество народная память об архаическом единстве жизни и смерти, о “веселой смерти” стала ослабевать, постепенно понадобилась определенная сила извне, чтобы “напоминать” о возможности и правомерности ритуального веселья. Такой “силой” и стали скоморохи: они искусственно возбуждали ритуальный смех (“осмеливались являться на грустные жальники по старой памяти о каком-то некогда всем понятном обряде поминок с плясками и играми” (А.Беляев) [цит. по: 5, с. 10]).

Скоморох – это, прежде всего, *артист*: “гудец”, “свирец”, “плясец”, “глумец”, “смехотворец” - и, как правило, профессионал. О том, что творчество скоморохов носило профессиональный характер, свидетельствует наличие особого скоморошьяго наряда (платья и маски) и набора определенного музыкального инвентаря (ср. с поговоркой – “Всяк спляшет, да не как скоморох”).

Неприятие искусства скоморохов церковью объясняется противостоянием церковно-религиозной культуры и культуры скоморошеской (т. е. про-языческой и светской), которая занималась пародированием церковных служб и вообще всего установленного церковью порядка богослужения и богочитания. В католической традиции подобный феномен нашел отражение в “празднике осла”, “празднике дураков” и т. д., где богослужение выражалось в сознательно сниженном комическом пародийном ракурсе. При чем западная церковь относилась к подобным явлениям достаточно терпимо.

Если шут и скоморох – это явления светской культуры, то *юродивый* – фигура, которая находится по ту сторону власти и государства и принадлежит культуре церковной. *Шут* разоблачает пороки “земного царства”, выступая двойником короля, а русское шутовство отмечено, кроме того, печатью неприятия института церкви и его установлений (см. выше); *скоморошество* в принципе носит антицерковный характер (скомороший Петрушка побеждает Лекаря, Попа и саму Смерть, напоминая об архаической оппозиции царя-шута), тогда как *юродство* – это девиация, имманентная церковной культуре.

Так, по И.А.Есаулову, *шутовство* и *юродство* – это разные формы культурной девиации, противостояния “официальной” картине мира: и шутовство, и юродство принадлежат куль-

туре смеховой, являются пародией на внешний мир, однако юродство – особая форма пародии. Если шутовство соотносится с “инфернальной сферой *греха*”, то юродство – “как бы “помнит” о своем родстве со *святостью*”: “для русской культуры соотношение шутовства и юродства вписывается в инвариантную оппозицию Закона и Благодати” [6, с.163].

Юродивый – как и шут, является “лицедеем жизни” (М.М. Бахтин). Однако если шут “неприкосновенный”, то юродивый – это “неприкасаемый” [9]: сущность юродства состоит в особом роде послушании, цель которого – разыгрывая нарочитое безумство, указать на необходимость и возможность замены человеческого, “земного” *ума* высшей духовной *мудростью*. Юродивый сам себя уничтожает и умаляет, юродствуя “Христа ради”.

В отличие от шута и скомороха с их психологией “приживальщика” или “бунтаря” по отношению к власти, юродивый находится по ту сторону взаимоотношений с государством, поскольку устремлен к чаянию высшего царства – Божьего. Юродство является высшей формой скоморошества: юродивый – “*Божий скоморох*”. Характерные для него черты: самоизвольное мученичество, поругание царя и власть имущих, парадоксия взаимоотношений с миром, иномирность.

Если скоморох увеселяет, шут “лечит пороки смехом”, дурак посредством смеха критикует существующий мир и возвращает ему “изначальную хаотичность”, то юродивый – это тоже “дурак”, но разоблачает он “несоответствие действительности христианским нормам” [см. подробнее: 11]. Именно поэтому юродство отмечено печатью безумия, безнравственности, а подвиг юродивого приобретает парадоксальный характер.

Видя греховность мира, исполненного гордыни и пороков, юродивый ставит перед собой задачу не только его разоблачения и осмеяния, но и спасения, что вызывает определенные трудности: “жизнь юродивого является постоянным качанием между актами нравственного спасения и актами безнравственного глумления над ними” [12, с. 201].

В литературном и бытовом планах секуляризованным выражением образа юродивого является *дурак (дурень)*.

Рок возник, собственно, как противостояние, протест, поэтому практика исполнения и реализации рок-произведений, сама атмосфера рок-концертов и образ жизни представителей рок-среды во многом “карнавальны”, эксцентричны, эпатажны. Чаще всего, это воплощено в творческом амплуа и сценическом имидже групп (“АукцЫон”, “Звуки Му”^{*} и др.; на Западе – “Queen”, “Marilyn Manson” и др.), в скандальной харизме рок-лидеров (З. Рамазанова, К. Кинчев; Сид Вишес, Оззи Осборн).

Известно своей антиповеденческой установкой такое направление в роке как панк (англ. punk – “грязный”, “неопрятный”), которое противопоставило себя миролюбивому лояльному поколению хиппи, “детей цветов”, и основывалось на голом протесте, брутальном натурализме, попрании всех норм морали. Здесь – очевидные отсылки к *шутовству*, *скоморошеству*, дурачеству (такие группы как: “Автоматические удовлетворители”, “Вопли Видоплясова”, “Путти”; “Sex Pistols”, “Velvet Underground”).

Поскольку рок имеет антиидеологический пафос, рок-действие – это иное проявление антифеодалного и антиклерикального аспектов скоморошества.

Рокеры разыгрывают некое действие, возможно, даже сатирического и обличительного характера, но при этом они остаются в рамках “пародируемой культурной системы” (И.А. Есаулов), подчиняясь определенным правилам. В данном случае реализуется функция рок-культуры как “резервуара” для социально деструктивных сил и средства их трансформации в игровое и смеховое начала.

Русский рок перенял у западной культуры не только музыкальную форму, но и сущность самого рок-действия как “рудимента” шутовства, балагурства.

Однако в России не менее сильное влияние, чем панк, имел *пост-панк* – экзистенциально окрашенный и глубоко рефлексивный вариант панка, “упадничество наивысшей пробы, упадничество агрессивное и завлекающее” [13, с. 545]. “Если панк состоит из действительно животных инстинктов, то пост-

^{*} В данном случае антинормативно даже название групп.

панк – это люди, которые поняли, что не могут жить здесь и сейчас <...> пост-панк – это музыка очень больная” [14, с. 87]. В пост-панке оказалось возможным перерасти сугубо социальный уровень и выйти на уровень духовности. Таким образом, есть все основания говорить о довлении русского рока *юрродству* как трагически окрашенной форме смехового.

Парадоксия подвига юродивого в роке почти не выявляется. Прямое соотнесение с юродивым возможно лишь в случае явного духовного и жизненного наследования правилам подвига юродства - например, поэтика безумия в творчестве и жизненная трагедия Я.Дягилевой.

Известно много сопоставлений Я.Дягилевой (Янки) с кликушей, юродивой: начиная от распевной манеры исполнения песней как причитаний, плача, ее любви к “похихикиванию”, и заканчивая бродячим образом жизни, в какой-то мере безродностью, нелепой трагической смертью [см. подробнее: 13] (ср. с актуализацией характерных для юродства мотивов в ее творчестве: бездомность, безумие и помешательство, самоуничужение, “безвременность” - осознание теперешней действительности как последнего перед Апокалипсисом часа).

Юродство принадлежит сугубо русско-византийской традиции. Заимствованная с Запада традиция шутовства в русском роке “утяжелена” морально-аскетическим православным аспектом. Поэтому часто развлекательно-смеховая сторона в русском роке имеет глубокий подтекст: парадоксальным образом сочетаются, с одной стороны, ерничанье, паясничанье, глумление, камлание, т. е. церковно-пародийная сторона, и, с другой стороны, попытка представить рок-действие как своего рода “христианскую мистерию”, про-литургическую службу по церковному образцу. На шутовство и скоморошество как бы “наложена” христианско-православная традиция, например:

Как тебе оттепель, царь-государь
Не душно ль под солнышком?
Али уж хлебнул, государь, вольницы-волюшки?
Че скосорылился, али не рад? Ты ж сам потакал огню!
Эй, птицы-синицы, снегири да клесты,
Начинайте заутреннюю! (К.Кинчев “Жар Бог Шуга”).

Естественно, ни один рокер не может быть назван “юродивым” в полном смысле этого слова – речь идет лишь о некоторых чертах, сближающих фигуру подвижника, безумствующего “Христа ради”, и рок-исполнителя. Если Я.Дягилеву можно считать наиболее приближенной к подвигу юродства, то К.Кинчев, А.Башлачев и др., являются скорее шутами, чем скоморохами.

Скоморох – это, прежде всего, артист, лицедей. Иначе с шутотом: его паясничанье, игра и артистизм являются не самоцелью, а лишь средством. Шутовская средневековая европейская традиция восходит к шутовству архаическому, где шут, добровольно принимая на себя рабство и статус глупца, умирал передодетый в царя под брань и побои толпы, что можно соотнести со сценой распятия Иисуса Христа, которого иронично называли “царем Иудейским”. Иными словами, архаический шут – трагическая и жертвенная фигура, которая оказала определенное влияние на становление подвига юродства.

Только при такой трактовке можно говорить о наследовании русским рокером шутовства, т. е. это шут с оглядкой на традицию юродства. К этой проблеме можно подойти с другой стороны: по мнению А.Кураева, поскольку на Западе обыватель ассоциировался с либеральным христианином, рок в качестве протеста начал выдвигать антихристианские ценности, вплоть до сатанизма (подавляющее большинство современных рок-групп); в России, напротив, общество было открыто атеистичным, и рокеры начали искать в качестве альтернативы какие-то ценности, помимо прочего, и в вере [15, с. 102].

История рока показывает, что аспект юродства проявляется в рок-творчестве, главным образом, в парадоксии подвига, а именно – особенностях взаимоотношения с аудиторией. Имеются ввиду “парадокс зрителя” и “парадокс актера”, которые сводятся к тому, что “актер” (юродивый) провоцирует своими антиморальными действиями зрителей, а “зритель” (аудитория) вместо почитания святости юродивого начинают его осмеивать и избивать [см. подробнее: 11]. Здесь выражен момент мирского непонимания подвига юродивого. Примером подобной “парадоксии” в роке может служить непристойное по отношению к публике поведение рок-исполнителя, вызванное взаимным не-

пониманием (Д.Моррисон – концерт 1969 г., Майами; К. Кинчев – сорванные концерты в начале 1990-х).

Таким образом, рок-исполнитель является *скоморохом* лишь постольку, поскольку он причастен умению развлекать, веселить и искусно владеть ремеслом музыканта, певца, плясуна; является *шутом* в той степени, в какой ему удастся быть “мудрым клоуном” и не разделять “свое бытие со своей ролью” (М.М.Бахтин); может быть *юродивым* в той мере, в какой готов к самоизвольному мученичеству, аскезе, иномирности, парадоксии подвига.

Цитированная литература

1. Давыдов Ю.Н. Социология контркультуры (Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь). – М., 1980.
2. Дуда Е., Курленя К. К изучению мистического и обрядового аспектов в рок-музыке. // Энск. – 1993. – № 10.
2. Кнабе Г.С. Феномен рока и контркультура // Вопросы философии. – 1990. – № 8.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
4. Белкин А.А. Русские скоморохи. – М., 1975.
5. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. – М., 2004.
6. Бубырь Н.В. Маска русского рока: трикстер // Литературоведческий сборник. – Вып. 19. – Донецк, 2004.
7. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
8. www.screen.ru/techno/scomoroh/index.htm
9. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л., 1997.
10. Лихачев Д.С., Панченко А.М. “Смеховой мир” Древней Руси. – Л., 1976.
11. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. – М., 1990.
12. Янка. Сб. материалов. – СПб., 2001.
13. Летов Е. Я не верю в анархию (Сб. статей). – М., 1997.
14. Диакон Андрей Кураев. Церковь и рок-музыка. – Мариуполь, 2004.

Анотація

Статтю присвячено з'ясуванню характеру зв'язку між по-статтю рок-виконавця та постатями типових культурних анти-героїв: трикстера, міма, дурня, шута, скомороха, юродивого. На думку автора, виявлення принципу їхньої відмінності одне від одного – це виявлення суті самого явища рок-культури. Значний вплив на виявлення критеріїв диференціації цих постатей має православно-християнський аспект. Автор приходять до висновку, що рок-виконавець є скоморох як артист, ремісник; є шут як трагедійно-сміхова персона; може бути юродивим тою мірою, якою здатен прийняти на себе подвиги аскези, парадоксію взаємовідносин зі світом тощо.

Annotation

The article is devoted to the connections character clearing up between rock-singer figure and typical cultural anti-heroes figures, they are: tricster, mime, fool, joker, scomoroh, fool for God. In author opinion, the discovering of their distinction principle is a discovering of rock-culture phenomenon nature. The considerable influence on these figures differentiations criterions revealing has Christiana aspect. The author of the article comes to the conclusion that rock-singer is a scomoroh as artist, craftsman; is a joker as a tragic-funny person; would be fool for God as much as he is able to take on himself the ascetic feat, world interrelations paradox and so on.

Стаття надійшла до редакції 30.11.2005
Статья поступила в редакцию 30.11.2005

РАЗДЕЛ 3. ДИСКУССИИ И ОБЗОРЫ

УДК 82.09

Просцевичус В.Э.

ЭТИКА ВООБРАЖЕНИЯ

Относительно недавно состоялся нелицеприятный обмен мнениями между литературоведами, масштаб ученых репутаций которых позволяет заключить к несомненной общезначимости столкнувшей их проблемы – как минимум. А как максимум – к появлению в катехизисе современного литературоведения едва ли не лагереобразующего вопроса-испытания. В.С. Непомнящий, один из участников этой дискуссии, сформулировал его с вызывающей ясностью: “Како веруеши?”.

Речь, в сущности, идет о размежевании властных притязаний эстетики и религии, когда речь идет об общем для них императивном задании – доказательстве того, что сущий мир не мог и не может быть иным. Человек эстетики и человек религии слышит два равномогущных призыва, коль скоро иссякает убедительность его этической опытности, и он оказывается, образно говоря, на границе мира, где предстает перед выбором иного свойства, нежели выбор между добром и злом.

Полемика В.С. Непомнящего и С.Г. Бочарова – такого содержания (и формы) прение, что вдумчивый анализ-собеседование вполне может претендовать если не на исчерпание темы “религии и литература”, то, во всяком случае, на обретение прозрачности в обсуждаемых вопросах постольку, поскольку они подлежат компетенции литературоведа.

Ближайшим предметом обсуждения ученых стало знаменитое стихотворение Александра Блока “Девушка пела в церковном хоре...”.

Конфликт – в тесном смысле слова – возник с подачи В.С. Непомнящего, “упрекнувшего” Блока в некоторой нетвердости в вере. С.Г. Бочаров не столько встал на защиту поэта, сколько подверг кардинальному сомнению право даже не ученого-литературоведа на такого рода поправки, но и просто

читателя на такого рода полемику с автором. Прение ученых, после вдумчивого прочтения их обширных реплик, вдруг прямо отсылает к предмету их спора, точнее, к поводу: собеседники “не слышат” друг друга столь же безнадежно, как девушка и ребенок “в” стихотворении Блока. Оба ученых – сейчас мы подтвердим это выдержками из их статей – апеллируют к произведению Блока как к высказыванию, имеющему прямой, и довольно понятный, смысл, с непонятной, правда, целью “замаскированный под” описание сцены в церкви. С точки зрения В.С. Непомнящего, это высказывание оступившегося в вере человека. С точки зрения С.Г. Бочарова – высказывание человека, до чьих религиозных убеждений нам, по определению, не может быть никакого дела. В свою очередь, высказывание В.С. Непомнящего, надо полагать, исходит от безупречно верующего, а высказывание С.Г. Бочарова – от человека, чувствующего значимость таких чувств, но их стесняющегося, что ли. В данном случае мы не имеем в виду большую привлекательность – человеческую – позиции С. Бочарова. Нам кажется более обещающей попытка угадать в авторах этих высказываний – персонажей произведения, о (!) котором они говорят. Вчувствование, вживание, воображение, наконец, в персонажей воспринимаемого поэтического высказывания – неперенное и неизбежное условие понимания этого высказывания. Этот акт, как бы его не именовать, не требует от читателя специальных усилий: он совершает это вживание легко и не без удовольствия. Другое дело, что возвращение “в себя” таких – общо говоря – культурных усилий как раз требует. Во – первых, требуется иметь в виду, что это возвращение вообще происходит, и, во-вторых, что его можно осуществить правильно или неправильно. Разбираемые Бахтиным неточности авторского поведения слишком известны любому грамотному гуманитарии, чтобы приводить здесь обширные выдержки. Мы ограничимся цитированием резкой, эмоциональной оценки ученого поведения, “руководимого” родственными по истоку неточностями: “Это отношение изъе-лет героя из единого и единственного объемлющего его и автора-человека открытого события бытия, где он как человек был бы рядом с автором – как товарищ по событию жизни, или против – как враг, или, наконец, в нем самом – как он сам, изъе-млет его из

круговой поруки, круговой вины и единой ответственности и рождает его как нового человека в новом плане бытия, в котором он сам для себя и своими силами не может родиться, ту новую плоть, которая для него самого не существенна и не существует” [1, с. 17].

Мы утверждаем, что противостояние В. Непомнящего и С. Бочарова представляет собой не более, чем *этап* движения к читательскому завершению стихотворения. Попытаемся доказать это утверждение.

В разбираемом нами случае спор, что очевидно, возникает и длится в пространстве и времени, общем для автора (биографического), его героев и собственно “зачинщиков” спора. Перед нами – сущностно *этическое* прение; каждый из участников так или иначе проецирует события и фабулу стихотворения, и перипетии его восприятия на более или менее убедительно прописываемый этический фон: [С. Бочаров]: “Свое обращение к “изумительному стихотворению” Блока “Девушка пела в церковном хоре...” В. Непомнящий предваряет словами: “Атеист и верующий прочтут стихотворение по-разному”. Что несомненно, имея в виду лирическо-литургический сюжет стихотворения, но посмотрим, как “по-разному” можно читать его.

В изумительном стихотворении обнаружено слабое место – понятно, какое. “И только высоко, у Царских Врат, / Причастный Тайнам, плакал ребенок/ О том, что никто не придет назад”. < ... > лирический сюжет воспроизводит последование литургического действия; и плач ребенка в момент Причастия – это девушке ответ. Ребенок знает, чего уже не знает девушка, – что никто не придет назад. Тяжкий срыв в итоге стихотворения, впрочем, как-то смягченный всем его пережитым уже нами строем, неснимаемым отчего-то и безнадежным итогом и, несмотря на итог, остающимся с нами. Тем не менее в итоге стихотворения – срыв и вызов, и ортодоксальная критика стихотворения вполне понятна... Критик даже так формулирует: поэт “наносит читающему удар ниже пояса, чтобы он не смел своевольничать в понимании смысла” [2, с. 484-485].

В. Непомнящий: “С. Бочаров видит у меня “идейное” недовольство Блоком. Но если я чем и “недоволен”, то не

религиозной драмой поэта, что было бы пошло, а тем, что изумительное до комка в горле стихотворение могло быть таким до конца, но не стало: декларация из двух слов разрушила музыкальную сплошность поэтического контекста. По существу, Блок (в котором идейное начало было очень сильно) нарушил здесь тот высший закон, что содержится в истине “Цель поэзии – поэзия”; это с ним бывало: “Блок... уступал стихии осознанно, “концептуально”, – так С. Бочаров пишет в книге. Уступил и здесь, уступил и “стихии”, и “концепции” [2, с. 549].

Интересно, что в качестве аргумента один из участников дискуссии приводит такой факт из биографии Блока: “Блок в этом письме (Е.П. Иванову) ему посылал стихотворение “Девушка пела в церковном хоре...” и здесь же писал: “Скажу приблизительно: я дальше, чем когда-либо от религии”. Вейдле это письмо приводил, и ему надо было что-то решать со стихотворением Блока в связи с письмом и с поставленной темой о поэзии и религии. И Вейдле решал: “Прочитав эти стихи, мы только одно можем сказать: поэзия его ближе к религии, чем его воля и рассудок <...> Блок в конце, вспоминает Вейдле, многое у себя разлюбив, это стихотворение “до конца не разлюбил” и в послеоктябрьские уже годы им часто заканчивал выступления на вечерах, “так что слушатели знали: прочтет его, значит, больше стихов читать не будет” [2, с. 485-486].

Комментируя конфликт коллег, Рената Гальцева слегка пеняет С. Бочарову за неуступчивость: “Дивное стихотворение – почему не признать, что оно – по сути – кошунственно?” [2, с. 520].

И вновь, рискуя быть записанным в начетчики, напомним едва ли не гневную отповедь Бахтина современному ему литературоведению: “Мы отрицаем ... тот совершенно беспринципный, чисто фактический подход ..., который является единственно господствующим в настоящее время, основанный на смешении автора-творца, момента произведения, и автора-человека, момента этического, социального события жизни, и на непонимании творческого принципа отношения автора к герою...” [1, с. 12].

Спор Бочарова и Непомнящего, с нашей точки зрения – разительный пример методологической беспринципности именно такого свойства. Рассуждение С. Бочарова как более

последовательного филолога более же и обнаруживает существо этой беспринципности. Он пишет, в частности, о том, что плач ребенка – это “ответ девушке”, что ребенок “знает” нечто, чего “не знает” девушка и т. п. В общем, он – ученый – научным актом учреждает общую среду: некое общее знание, к которому можно быть более (ребенок) или менее (девушка) причастным. Собственно говоря, именно о мере причастности этому знанию он сам спорит с В. Непомнящим, причем оба исследователя привлекают в “свидетели” авторитетных причастников этого же общего, но, так сказать, неравномерно распределенного знания.

Незавершенность движения, точно – по необходимости! – начатого легче всего почувствовать, если предположить, что, избирая “стратегию вживания” один из диспутантов оказался ближе к плачущему ребенку, а другой – к ликующей девушке. И в этой близости стал упорствовать, вернулся в себя же, “обогащенного” лишь чисто внешним опытом, аргументом от поэзии в пользу своей, оставшейся твердой, внутрижизненной позиции.

Такое соотнесение, коль скоро нам его позволят, сразу – сразу! – устраняет самоё почву спора. “В” стихотворении этого спора нет. И затевать его “там” – просто непрофессионально. (“Нельзя спорить с бытием”). Точное прочтение востребует от читателя мужества в самом простом смысле слова. Прежде всего, он, читатель, должен – должен! – отказаться от себя как он есть (во время чтения) в “форме” того или иного персонажа. Перестать спорить. Это – первый шаг. За ним следует и второй: надо перестать спорить с собой и “согласиться”, что *таким, каким уходит*, никто не вернется. Иными словами: то, что обретение тихой гавани *абсолютно* не противоречит невозвращению. Или еще: что причастность тайнам не подразумевает ликующей песни, а вполне совместимо со слезами, потому что слезы, в свою очередь, вовсе не подразумевают отчаяния. Это – фактически так.

Оба наши исследователя боятся того же, чего всякий из нас боится больше всего на свете – одиночества перед лицом Ничто. Они буквально “цепляются” друг за друга, потому что даже смертельная схватка – все же схватка с теплым человеком, а без него – отчаянная “любовь” к себе, требующая дурного дления.

Какова природа того движения, которого мы “требуем” от ученых спорщиков? Какого оно, это движение, качества: это движение понимания, познания? Или, может быть, это движение “совести”? То есть, уступки, подставления щеки в обыденном смысле слова? По нашему мнению, достаточно ясна бесперспективность как одного, так и другого “варианта”.

В перспективе же, задаваемой фатально игнорируемыми трудами М.М. Бахтина, открывается “маршрут” исследовательского (во вторую, конечно, очередь, в первую – человеческого, читательского) движения, проложенный к внеаходимости (и не-алиби) как виртуальному “пункту”, где сознанию становится внятной неокончателность его конечности.

Граница, разделившая В. Непомнящего и С. Бочарова, продуктивно преодолима только приятием ее вовнутрь, в конечную человечность – как залога неотменимой причастности к “будущей радости” при условии готовности к отказу от “дурных потуг духа стать душой собственными силами” (М. Бахтин).

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
2. Литературоведение как проблема. – М., 2001.

Анотація

У статті йдеться про релігійно-філологічну полеміку щодо наявності чи відсутності зовнішньої мети художньої творчості між С. Бочаровим та В. Непомнящим.

Annotation

The article presents an extensive remark regarding the "religiously philological" polemics between S. Bocharov and V. Nepomniashchii.

*Стаття надійшла до редакції 28.11.2005
Стаття поступила в редакцію 28.11.2005*

РАЗДЕЛ 4. РЕЦЕНЗИИ

УДК 82.0

Кораблев А.А.

МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ И ХАРИБДОЙ

Монография Э.М. Свенцицкой “Концепция слова и младшие символисты” (Донецк, 2005)* [1] примечательна уже тем, что посвящена, пожалуй, вечной и главной филологической загадке – природе и сущности поэтического слова.

Работа представляет опыт прочтения и осмысления ответов на этот вопрос теоретиков-символистов (Вяч.Иванова, А.Белого и А.Блока), а также содержит типологический обзор концепций слова в XIX-XX вв., которые исследовательница разделяет на три группы:

(1) слово как знак (Ю.М.Лотман, Р.Барт, Ж.Женетт),

(2) слово как “онтологическая значимость” (А.А.Потебня и М.Хайдеггер, а также, соответственно, Г.О.Винокур и А.Ф.Лосев);

(3) слово как высказывание в диалоге (М.М.Бахтин).

Целям и задачам предпринятого исследования вполне соответствует избранная автором академически выдержанная стратегия “срединного пути”, о необходимости которой в свое время образно писал М.М.Гиршман: “провести исследовательский корабль между опасностями: или “обездушить” изучаемый предмет, или превратить его в прямое выражение собственных душевных движений” [2, с.133], “между Сциллой безлично-объективистского и Харибдой вненаучно-субъективистского подходов” [3, с.8].

Следуя этим курсом, исследовательница, с одной стороны, подробно рассматривает наиболее значимые символистские трактовки:

- концепцию “действенного слова” Вячеслава Иванова, каковое трактует как личностно-соборное осуществ-

* Далее ссылки на это издание даны в скобках.

ление и существование “между бытием и языком”, соответствующее “творческому субъекту, растворенному во всех реалиях мироздания и одновременно существующему вне его, внутри себя, находящему “другого” и через него познающему себя” (с.52), в чем, собственно, и выражается символическая природа слова, а именно: в способности “связывать нечто вне его находящееся воедино” (с.76), в объединяющей силе и энергии творящего Логоса, противостоящего множественности Хаоса;

- слово-символ в творчестве А.Белого, причем тоже в первую очередь аспект “действенности”: заклинательная способность слова, его “магия”, которая объясняется глубинной тождественностью “образа-символа и реальной сущности” (с.86): слово магично уже потому, что символично, т.е. связывает мир феноменов и мир ноуменов (с.92, 96), проявляясь в структурно-эмблематических триадах (“Слово – Логос – Лик”, “Слово – время – миф” и др.);

- символическое слово в творчестве А.Блока, опять же, “магия слова”, трактуемая тоже как взаимодействие с хаосом: “маг добивается желаемого воздействия на реальность, накладывая на природный хаос хаос внутренний, свой” (с.125), при этом его “преобразующее усилие” направлено на “активизацию стихии внутри себя” (с.125), и “носитель слова полностью растворяется в этом природном бытии, не вычленяясь как отдельная индивидуальность” (с.127), благодаря чему осуществляется преобразующее действие слова (с.137).

Все три рассмотренные теории символа объединяет, как показывает Э.М.Свенцицкая, подчиненное отношение поэта к поэтическому слову, восходящее к основоположениям русской религиозной философии (В.С.Соловьева, Н.А.Бердяева, П.А.Флоренского, С.Н.Булгакова и др.), а также к идеям А.А.Потебни.

Обозначив русский литературный и религиозно-философский символизм как одну из полярностей в научном осмыслении слова, исследовательница с такой же обстоятельностью, хотя с меньшей детализацией и более свободной упорядоченностью, представляет *другую сторону* – противоположный полюс понимания поэтического слова (концепции

Ю.Н.Тынянова, В.В.Виноградова, В.П.Григорьева, Ю.М.Лотмана, а также Р.Барта, Ж.Женетта и др.).

“Плодотворным преодолением” обеих крайностей Э.М.Свенцицкая полагает методологию М.М.Бахтина (с.209), по отношению к которой стремится соблюдать такую же разумную срединность: *с одной стороны*, в работе отмечен бахтинский персонализм, значимость “индивидуальной единственности”, *с другой стороны* – сверхиндивидуальность, “преднайденность слова”, и обе эти стороны исследовательница рассматривает как необходимые предпосылки диалогичности, поскольку, *с одной стороны*, “именно ощущая свою единственность, и только вследствие этого ощущения, личность испытывает необходимость в “другом”” (с.172), а *с другой стороны*, “все надиндивидуальное может существовать только как межиндивидуальное” (с.172).

Так, избежав всевозможных крайностей, автор благополучно достигает заключительных страниц, где преодоленные полярности представлены как “опыт преодоления онтологических, гносеологических, смысловых и ценностных разрывов”, что “дает возможность прояснить оптимальное соотношение философии и поэзии как самостоятельных, но обращенных друг к другу форм” (с.254).

Не подвергая ни малейшему сомнению целесообразность филологического академизма, некоторые читатели, проделавшие вместе с автором монографии этот *безопасный* путь, возможно, будут несколько разочарованы: а где же “приключения”, пусть даже сопряженные с опасностями? Да и что такое *опасность* в научном познании? По-видимому, это не что иное, как вероятность сойти с научного пути, перейдя на какой-то иной путь. Но ведь познание при этом продолжится!

Проплывая мимо острова сирен, приверженец академизма залепит уши воском и продолжит свой срединный путь, вместо того, чтобы сойти на берег и испытать силу и соблазн этих песен. Именно так и поступает Э.М.Свенцицкая, прочитывая русских символистов: следов влияния их песен на авторскую концепцию нет – автор сохраняет по отношению к ним академическую дистанцию.

Между тем, как хорошо известно, и русские символисты, и русские религиозные философы так или иначе дистанцировались от академической традиции, открывая пути иного – *иного* – познания, вызванного именно необходимостью воспринимать символ адекватно его структуре, “символологично”. “Истолкование символических структур, - вполне определено заключал М.М.Бахтин, - принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук” [4, с.362].

Конечно, нельзя сказать, что художественные и философские опыты XX века никак не затронули филологическую науку. Еще как затронули! Проходя через модернизм и постмодернизм, она приобрела черты эссеизма и иррациональности, эксцентричности и децентричности, “художественности” и “религиозности” и т.д. Но эти обретения оказались настолько инородными и взрывоопасными, что обернулись вероятностью утраты филологией себя самой.

Оттого, видимо, единственное место в монографии, где Э.М.Свенцицкая позволяет себе перейти от констатирующего рассмотрения к довольно небесстрастной критике, это фрагмент о “религиозной филологии”. Между тем отношение к этому направлению могло бы быть более лояльным, если бы исследовательница не отказывалась видеть в нем своеобразное продолжение традиции русской религиозной философии (с.202). Критикуемые в монографии концепции В.С.Непомнящего и Т.А.Касаткиной – это только одна из версий “религиозной филологии”, но ведь есть и другие, в том числе и “донецкая” [5].

Как показывают методологические дискуссии и декларации последних лет [6, 7, 8, 9, 10 и др.], современная филология находится в процессе осмысления своей идентичности, в состоянии поиска адекватной своему предмету методологии, в ожидании принципиального обновления. Тем важнее и нужнее труды тех филологов, которые, несмотря на новейшие веяния, сохраняют верность научной традиции. Сильно поредевшая академическая эскадра все-таки продолжает свой путь: от академических школ XIX века – минуя Сциллу структуралистского схематизма и Харибду постмодернистского произвола – к “новой филологии” XXI столетия.

Цитированная литература

1. Свенцицкая Э.М. Концепция слова и младшие символисты: Монография. – Донецк: ДонНУ, 2005. – 255 с.
2. Гиришман М.М. Путь к объективности // Гиришман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996.
3. Гиришман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002.
4. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
5. Кораблев А.А. О религиозности и научности филологического знания // Литературоведческий сборник. – Вып.11. – Донецк, 2002.
6. Философия филологии: Круглый стол // Новое литературное обозрение. – М., 1996. – Вып. 17.
7. Литературоведение как проблема. – М., 2001.
8. Гаспаров М.Л. К обмену мнений о перспективах литературоведения // Новое литературное обозрение. – М., 2001. – Вып.50.
9. Зенкин С. Филология в спорах о научности // Новое литературное обозрение. – М., 2001. – Вып.50.
10. Федоров В. Оправдание филологии. – Донецк, 2005.

Статья поступила в редакцию 1.12.2005

Статья надійшла до редакції 1.12.2005

**ИЗЯЩНЫЙ СЛОГ ПРОШЕДШЕГО И МАРГИНАЛЬНЫЙ
СЛЕНГ СЕГОДНЯШНЕГО: КОРРЕКЦИЯ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО КОДА ВО ВРЕМЕНИ, КОТОРОЕ
НЕ НАЗОВЕШЬ СТАБИЛЬНЫМ**

(о монографии Э.Г. Шестаковой “Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности нового времени”. – Донецк: Норд-Пресс, 2005. – 441 с.)

Эта монография – знаковое явление времени. Проблема, сформулированная в ней, и задача, которую решает Э.Г. Шестакова, сверхактуальна. Мы говорим о смешении стилей? О вульгаризации литературной речи? О деэстетизации художественного слова как навязываемой нам норме? О низкой культуре словесного творчества, предложенной средствами массовой коммуникации? Да, это есть, и классический вариант культурного общения на уровне Логоса противится подобному положению вещей. Но давайте скажем правду: кризис прошлого уже осел в нашей памяти явью; хаос и непоследовательность переходных периодов делают нормой неоднородность и разновекторность поиска; “нервный” и непоследовательный пульс времени реализует себя в рваных ритмах и “неизящных” словесах. И уже поэтому, говорит автор книги, нам следует теоретизировать и в этой области, первая и важнейшая задача ученого – систематизировать факты и сделать выводы, могущие объяснить ситуацию переходности последующих эпох.

В связи со сказанным подчеркнем: исследовательница сумела преодолеть боль “классического литературоведа” – мы, филологи, как “обреченные профессионалы” общаясь с изящными формами словесности прошлых эпох, вошедших в наше сознание “золотым веком” русского искусства, не приемлем маргинальный слог как норму высокой поэзии. Э.Г. Шестакова, хорошо усвоив эту традицию, смогла сделать шаг вперед и поставить вопрос о закономерности данного явления в искусстве

современности. Она говорит о том, что художники слова, подверженные пафосу отрицания и восприятия мира как формулы хаотических перемещений, всегда неожиданно непоследовательны в своих экспериментах, но их попытки найти новые принципы общения с читателем должны быть изучены в контексте проблемы переходного сознания. Это очевидно, так как “переходность” стала нашей общей болью и явью.

Итак, маргинализация словесного ряда, свойственная литературе сегодняшнего дня, анализируется в монографии как явление закономерное и логичное в контексте времени, как то, что, по мнению Ж. Деррида, *“давно и мощно навязывает себя миру и управляет в рамках единого порядка”* [с. 26]. Притягательная сила данного исследования обусловлена еще и тем, что объектом внимания ученого стали формы журналистики и новой словесной политики, предложенной средствами массовой коммуникации. В данном случае мы имеем научный труд, в котором теоретические постулаты классического литературоведения используются для анализа материала, еще недавно не претендовавшего на статус высокой художественности. Сегодня это уже не претензия, а обыденное положение вещей. Если так – анализирующее и обобщающее слово филолога-теоретика приобретает особую весомость.

В работе представлено расширительное толкование сферы “переходного сознания”. Используя выводы многих и многих исследователей культурного поля и Слова современности (В. Библер, А. Лосев, М. Мамардашвили, Я. Мукаржовский, Ю. Хабермас и др.), автор монографии подчеркивает: сейчас *“культура (...) перестает мыслиться как среда, растягивающая человека (...). Культура разуподобляется человеку (...) и больше не ощущается как определенный аналог доступного (...). Она все более начинает осознаваться и восприниматься через понятия рубежа, эпистемы, промежутка, препятствия...”* [с. 35]. Что ж, принципиальный синтетизм мироощущения XX века нашел свою лакуну и в культурном пространстве Нового времени, элитарность мышления и выражения стала малодоступной многим, но человеку свойственно желание подчеркнуть свою значительность, поэтому, используя “технологии разрушения” и ерничая, он настаивает на своем праве быть ус-

лышанным. Особенно показательно эта тенденция продемонстрировала себя в период слома столетия, в рубежном сознании постмодернистского толка. И снова, доказывая обоснованность данного вывода, Э.Г. Шестакова обращается к трудам тех, кто неоднократно говорил об уже сформировавшейся эпохе “культурного цинизма” (а это Ж. Баландье, Ж. Бодрийяр, П. Бурдьё, Дж. Бэлл, Н. Винер, П. Вирилио, П. Леви, Ж.-П. Лиотар и др.). Как следствие – абсолютное большинство людей, живущих в конце XX и в начале XXI столетий, осознают свое положение в культурном пространстве времени как “состояние между мифом и игрой”, “поле журнализма” в этом случае превращается в “тотальную иносферу бытия современности” [с. 38].

Но что такое журналистика? “Новейшее общее место”? Право на “головокружительную возможность референциального заблуждения”? “Слова, превращенные в “ансамбль знаков”? [с. 39-42]. В чем-то соглашаясь с данным “расхожим мнением”, но и протестуя против огульного уничтожения журналистики как “первопроходца времени”, Э.Г. Шестакова обращает внимание на следующий факт: *“Но ведь словесность массовой коммуникации, по большому счету, не испытывает кризиса и не переживает смерти. Она, не утрачивая своих основных свойств (фактичность, злободневность, своевременность, заинтересованность в “голой” правде жизни, актуальность, объективность, социальная активность), все более приобретает черты эстетического и даже художественного”* [с. 42]. Безусловная обоснованность данного тезиса подтверждается в работе множеством примеров; “память жанра”, достойно репродуцированная в современных зрелищных формах выражения, проиллюстрирована многими примерами и на многих страницах монографии [см.: с. 42-56].

Книга Э.Г. Шестаковой четко, последовательно рубрицирована, в ней обозначены, на наш взгляд, наиболее важные проблемы соотношений художественного и публицистического Слова современности. Следует выделить главы “Словесно-культурные истоки слова массовой коммуникации”, “Статус слова в субстанциально различных типах словесности художественной литературы и массовой коммуникации”, “Специфика преобразования действительности в текстах художественной ли-

тературы и массовой коммуникации”, “Понятие “норма” как эстетическая характеристика применительно к словесности Нового времени”, “Методологическая и методическая основы определения и дифференциации произведения художественной литературы и массовой коммуникации”. Даже перечень названных разделов дает основание говорить о том, что в своем научном поиске Э.Г. Шестакова проявила великолепную профессиональную филологическую подготовку – она поднимает и осмысливает проблемы, которые мы считаем кардинально необходимыми в процессе осознания еще не классифицированного феномена.

Единицей анализа исследовательница выбирает Слово как микрокосм явления. Это имеет под собой давнюю традицию и восходит, к примеру, к методикам анализа, предложенным А.А. Потебней и достойно развитым в литературоведении XX века М.М. Бахтиным, Р.О. Якобсоном. Э.Г. Шестакова доказывает: начальный этап словесной дихотомии (слово литературное – слово массмедийное) связан с картиной мира, воспроизводимой автором. Если Достоевский, Толстой и другие равновеликие им таланты стремились познать “я” в вечности, то авторы, ориентированные на сиюминутность, сосредоточиваются на проблеме “я здесь и теперь”. Если, мифологизируя мир, литератор стремится понять логику мифа и соотнести познанное с современностью, то представителю массовой культуры интересен “ритуальный стереотип” явления, ставшего мифом (например, сегодняшнее понимание “блеска” и “нищеты”; “блаженства” и “пошлости” [с. 91-93]. Констатируя и объясняя эти факты, Э.Г. Шестакова проявляет исследовательскую мудрость. Ее замечания, к примеру, то, что мы процитируем ниже, не категоричны, но раздумчиво-побудительны: *“Отметим еще раз, – пишет она, – что литературоведческий, искусствоведческий, культурологический подходы не проясняют ответа на вопрос: почему же литература и литературоведы все больше не могут обойтись без обращения к текстам, порождаемым средствами массовой коммуникации? Почему слово и образ этих текстов становятся значимыми для определения и самоопределения литературы и культуры? Что заставляет классических представителей эстетики словесного творчества обнаруживать в себе неполноту, недостаток, восполнить которые в состоянии представители массовой куль-*

туры, ориентированные не на вечность, а являющиеся всего лишь историей мира за один день” [с. 95]. Конечно, подобное высказывание нацеливает на дальнейший поиск, хотя сиюминутная реакция очевидна: “Потому, уважаемый исследователь, что писатель хочет быть услышанным, а в пору тотальной массмедийной моды его читатель не внемлет вечности, в колеблющемся мире он хочет обрести земную твердь хотя бы на день”.

Труд Э.Г. Шестаковой интересен своей ассоциативно-культурологической наполненностью. В контексте У. Эко, Борхеса и других очень серьезных авторов современности исследовательница может говорить об особенностях бытования рекламного брэнда, о “возбуждающей интерес” этикетке лекарств, о логике “снижающего эстетизма”, ставшей обыденностью в фривольном содержании современной поздравительной открытки, о де-садовских комплексах насилия, вошедших в современные “ужастики”. Она свободно пользуется высочайшими достижениями мировой научной мысли, и, сделав поправку, исследует малохудожественный объект, параллельно говоря о высокой риторике и ее псевдоварианте, бытующем в сленговой литературной продукции [см.: с. 142-220]. Она берет на себя труд сформулировать методологические принципы дифференциации произведений художественной литературы и массовой коммуникации, она не позволяет себе мысли о том, что сегодняшний вариант публицистического чтения и видеоряда может быть воспринят только в качестве “низового” культурного слоя. В нем, утверждает, автор монографии, есть своя логика, закономерность и последовательность [см.: с. 220-251].

Хотелось бы обратить особое внимание на третий раздел книги, названный “Явления, корригирующие со словесностью в современном культурно-эстетическом процессе”. Сказав об эстетике аномальности как всеобщей норме искусства нестабильных периодов, Э.Г. Шестакова доказывает, что, тем не менее, даже Человек Виртуальный, Человек Телематический, являющийся героем киберкультуры (а таковым, по преимуществу, сегодня выглядит наш современник), “по-прежнему остается *Ното ludens*, Человеком Творящим”. А это, убеждает нас автор, “служит бесспорным доказательством мысли М. Хайдеггера о том, что сущность культуры – в реализации верховных ценно-

стей путем культивирования высших человеческих достоинств” [с. 309-310]. Заметим, что в данный раздел книги попали очень узнаваемые по телепередачам и скандальным газетным рубрикам “факты децентрации мира”; объекты “разрушенной наглядности”; череда образчиков “парадоксального состояния вещей”; “любовь к организму”, которая подменила собой “сознание и дух” [с. 311-310]. Все это заставляет нас вспомнить, в каком мире мы живем и пытаемся осознать себя, но эти “приметы времени”, прокомментированные Э.Г. Шестаковой, побуждают и к другому выводу: “бой-фрэнд” и “эротекст” как “лучший друг женщины” [с. 371, 373] – это всего лишь показатели раздвоенного представления о мире, а его целостность нетленна и доступна всем, не подменившим понятия “дух” и “плоть”.

В заключение скажем о следующем. Да, монография Э.Г. Шестаковой представляется нам *знаковым явлением* в современном литературоведении. Уже потому, что, будучи вполне состоявшимся филологом-теоретиком, исследовательница не только обратила внимание на тот слой литературной продукции, который мы называем “нехудожественным”, а порой и “низовым”, но и сегментировала его, классифицируя при этом его ведущие показатели в контексте общих представлений об эстетизме. Подчеркнем: Э.Г. Шестакова взяла на себя труд без ложного нигилизма размышлять о причинах и закономерностях существования “телесных форм” коммуникации, претендующих сегодня на всеобщность. Она объяснила данный феномен в общем пространстве европейской научной мысли и как феноменологическую явь. Отметим и следующее: в отечественной журналистике появление данной монографии являет собой новый ориентир научного теоретизирования в области названной дисциплины. У нас хорошо представлена история журналистики и жанровая специфика ведущих публицистических форм. Что касается терминологии, а также категориальных определений словесных и визуальных форм коммуникации, то в обращении к этим объектам научного глоссария мы были очень непоследовательны. Конечно, монография Э.Г. Шестаковой – далеко не легкое чтение, но в обстановке сегодняшней “облегченной риторики” этот труд обращает нас к высокой традиции истинного профессионального поиска.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бубир Н.В. – аспірант ДонНУ

Вчєрашня А.В. – аспірант ДонНУ

Головка Н.Д. – здобувач ДонНУ

Грибовська Д.А. – аспірант ДонНУ

Єценко Л.В. – викладач ДонНУ

Какосва Л.В. – старший викладач ДонНУ

Козак Ева - аспірант інституту ім. Марії Складовської-Кюрі (Люблин)

Козлова О.О. – аспірант Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Корабльов О.О. – доктор філологічних наук, доцент ДонНУ

Орєхов В.В. – докторант Ізмаїльського державного гуманітарного університету

Павленко Н.В. – завідувач кафедри літератури Макіївського економіко-гуманітарного інституту

Плітка В.В. – старший викладач Макіївського економіко-гуманітарного інституту

Поколенко Н.О. – аспірант ДонНУ

Попова А.В. – старший викладач ДонНУ

Пипенко О.Ю. – старший викладач Гуманітарного інституту ДонНУ

Просцевічус В.Е. – кандидат філологічних наук, доцент Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Радченко О.А. – викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка

Рєвяков І.С. – аспірант ДонНУ

Свенцицька Е.М. – кандидат філологічних наук, доцент Гуманітарного інституту ДонНУ

Силантьєва В.І. – доктор філологічних наук, професор Одеського національного університету ім. І.Мечникова

Шєвців Г.М. – викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бубырь Н.В. – аспирант ДонНУ

Вчерашняя А.В. – аспирант ДонНУ

Головко Н.Д. – соискатель ДонНУ

Грибовская Д.А. – аспирант ДонНУ

Ещенко Л.В. – преподаватель ДонНУ

Какоева Л.В. – старший преподаватель ДонНУ

Козак Эва – аспирант института им. Марии Складовской-Кюри (Люблин)

Козлова Е.О. – аспирант Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Кораблев А.А. – доктор филологических наук, доцент ДонНУ

Орехов В.В. – докторант Измаильского государственного гуманитарного университета

Павленко Н.В. – заведующая кафедрой литературы Макеевского экономико-гуманитарного института

Пипенко О.Ю. – старший преподаватель Гуманитарного института ДонНУ

Плитка В.В. – старший преподаватель Макеевского экономико-гуманитарного института

Поколенко Н.А. – аспирант ДонНУ

Попова А.В. – старший преподаватель ДонНУ

Просцевичус В.Э. – кандидат филологических наук, доцент Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Радченко О.А. – преподаватель Дрогобычского государственного университета им. Ивана Франко

Ревяков И.С. – аспирант ДонНУ

Свеницкая Э.М. – кандидат филологических наук, доцент Гуманитарного института ДонНУ

Силантьева В.И. – доктор филологических наук, профессор Одесского национального университета им. И.Мечникова

Шевцев Г.М. – преподаватель Дрогобычского государственного университета им. Ивана Франко

ЗМІСТ

Від редакції		5
РОЗДІЛ 1.	ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ	
Каковса Л.В.	До питання про агіографію як джерело традиційних сюжетів	6
Козлова О.О.	Жанр паломництва: до історії поняття	22
Пипенко О.Ю.	Подія в ліричному світі	28
Радченко О.А.	Еміль Штайгер як теоретик іменентної інтерпретації літературного твору	40
РОЗДІЛ 2.	ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	
Шевців Г.М.	Рецепція Гете у слов'янській літературі XIX-XX століть	52
Орехов В.В.	"Французький емігрант" як типаж російської літератури першої половини XIX ст.	62
Попова А.В.	Світло в структурі пейзажу «Замогильних ноток» Ф.-Р. де Шатобріана	76
Головко Н.Д.	Анімалістичні мотиви у "нижньому світі" нонсенсу К.Моргенштерна	86
Плітка В.В.	Диво трансмутації і образ Долі в драмі Лесі України "Лісова пісня"	94
Грибовська Д.А.	Специфіка ранніх сатиричних поезій І.Франка	106
Свенцицька Е.М.	Проблема дієвого слова у драмі "Балаганчик" О.Блока	118
Вчєрашня А.В.	Тургєневські ремінісценції в романі В.Набокова "Машенька"	128
Рєвяков І.С.	Обєрути, чинарі та творче світовідчуття Д. Хармса	139
Козак Ева	Світ медицини в "кривому дзеркалі" оповідань Михайла Зощенка	156
Павленко Н.В.	"Поет писав про небо голубе..." (пам'яті А. Кацнельсона)	167
Єщенко Л.В.	Поетика оповідання А.Б. Касарєса "Підступний сніг"	176
Поколенко Н.О.	Домінанти поетичного світу Леоніда Талалая	183
Бубир Н.В.	Маски російського року: шут, скоморох, юродивий	196
РОЗДІЛ 3.	ДИСКУСІЇ ТА ОГЛЯДИ	
Просцевічус В.Е.	Етика уяви	207
РОЗДІЛ 4.	РЕЦЕНЗІЇ	
Корабльов О.О.	Між Сціллою та Харібдою	213
Силантьєва В.І.	Вишуканий стиль минулого та маргінальний сленг сьогодення: корекція естетичного коду в часі, який не назвеш стабільним	218
Відомості про авторів		224

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции		5
РАЗДЕЛ 1.	ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ	
Какоева Л.В.	К вопросу об агиографии как источнике традиционных сюжетов	6
Козлова Е.О.	Жанр паломничества: к истории понятия	22
Пыпенко О.Ю.	Событие в лирическом мире	28
Радченко О.А.	Эмиль Штайгер как теоретик имманентной интерпретации литературного произведения	40
РАЗДЕЛ 2.	ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Шевцов Г.М.	Рецепция Гете в славянской литературе XIX-XX веков	52
Орехов В.В.	"Французский эмигрант" как типаж русской литературы первой половины XIX века	62
Попова А.В.	Свет в структуре пейзажа "Замогильных записок" Ф.-Р.Шатобриана	76
Головкин Н.Д.	Анималистические мотивы в "нижнем мире" нонсенса К.Моргенштерна	86
Плитка В.В.	Чудо трансмутации и образ Доли в драме Леси Украинки "Лесная песня"	94
Грибовская Д.А.	Специфика ранних сатирических поэзий И.Франко	106
Свенцицкая Э.М.	Проблема действенного слова в драме "Балаганчик" А.Блока	118
Вчерашняя А.В.	Тургеневские реминисценции в романе В.Набокова "Машенька"	128
Ревяков И.С.	Обэриуты, чинари и творческое мироощущение Д. Хармса	139
Козак Эва	Мир медицины в «кривом зеркале» рассказов Михаила Зошенко	156
Павленко Н.В.	"Поэт писав про небо голубе..." (памяти А.Кацнельсона)	167
Ещенко Л.В.	Поэтика рассказа А.Б.Касареса "Коварный снег"	176
Поколенко Н.О.	Доминанты поэтического мира Леонида Талалая	183
Бубырь Н.В.	Маски русского рока: шут, скоморох, юродивый	196
РАЗДЕЛ 3.	ДИСКУССИИ И ОБЗОРЫ	
Просцевичус В.Э.	Этика воображения	207
РАЗДЕЛ 4.	РЕЦЕНЗИИ	
Караблев А.А.	Между Сциллой и Харибдой	213
Силантьева В.И.	Изысканный слог прошедшего и маргинальный сленг сегодняшнего: коррекция эстетического кода во времени, которое не назовешь стабильным	218
Сведения об авторах		225

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 23-24. – Донецьк: ДонНУ,
2005. – 228 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, 2005

Підписано до друку 30.01.2006 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 14,25. Тираж 300 прим. Замовлення №1115

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

Надруковано: Центр інформаційних комп'ютерних технологій
Донецького національного університету
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24

Свідокство про держреєстрацію:
серія ДК №1854 від 24.06.2004 р.