

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Філологічний факультет

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Збірник наукових праць
Випуск 15

Одеса
«Астропринт»
2011

ББК 83.00я43
П 781
УДК 82.09(083)

Редакційна колегія:

- Є. М. Черноіваненко** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ) – відповідальний редактор;
- Г. М. Сивокінь** – доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка);
- Н. М. Шляхова** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. Б. Мусій** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. П. Малютіна** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. І. Силантьєва** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- О. В. Александров** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. М. Раковська** – кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ) – заступник відповідального редактора

ISBN 978–966–190–280–9

© Одеський національний
університет імені
І. І. Мечникова, 2011

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ І ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Соколянський М.

Избирательное средство (Опыт типологического
подхода к изучению мирового литературного процесса) 6

Няццу А.

Трансформация семантической аксиологии
в литературных версиях традиционного сюжетно-
образного материала 17

Шляхова Н.

Теорія словесної творчості О. Потебні в контексті
літературно-критичної думки ХХ століття 41

Сподарец Н.

Модернизм как проблемное поле современной
гуманитарной мысли. Статья первая 52

Пащенко М.

Рецептивно-інтерпретаційні можливості тропи у тексті
і світі твору 63

Іванова О.

Читання як об'єктивація рецептивного досвіду
сучасності 75

Подлісецька О.

Поетика новели в історичному аспекті 89

Раковская Н.

Критическая рефлексия К. Леонтьева (к постановке
проблемы) 99

Мазурик А.

Интерпретация русской классики I половины XIX века
в критической рефлексии В. Набокова 112

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Бароти Т.

«Соперники» Ричарда Шеридана як літературний
источник «Барышни-крестьянки» А. С. Пушкина 124

Черноиваненко Е.

Пушкин и русская литература XVIII века,
или Отголоски давнего спора 146

Мусий В.

Уильям Блейк в его сочинениях и в романе
Трейси Шевалье «Тигр, светло горящий» 156

Морева Т.

В. Ф. Одоевский и Э. По (к проблеме
фантастического) 168

Малиновский А.

Идиллия как форма «природно-культурного» синтеза
в романе И. А. Гончарова «Обломов» 180

Добробабина О.

Жанровая структура повести Л. Н. Толстого
«Дьявол» 193

ХУДОЖНИЙ ДОСВІД ХХ СТОЛІТТЯ

Малютіна Н.

Драматургія жестів у п'єсах В. Винниченка 201

Фокина С.

Лирическое «я» в аспекте авторского мифа в цикле
М. Цветаевой «Кармен» 210

Синявська Л.

Тенденція «олітературнення» в українській драматургії
20-х років ХХ ст. (до постановки проблеми) 221

Грицкевич М.

Діалектика взаємовідносин автора і адресата художньої
творчості 231

Сасенко В.

Поетика повісті Валерія Шевчука «Двері навстіж» 240

Шевченко Т.

Образ «своєї території» як концептуальний засіб
вираження світобачення в есеїстиці Ю. Андруховича 273

Запорожченко Ю.

Имидж Германи в романе Б. Шлинка «Чтец» 290

Наші автори 300

Проблеми теорії літератури і літературної критики

УДК 82.091

Марк Соколянський

ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ СРОДСТВО (Опыт типологического подхода к изучению мирового литературного процесса)

В статье речь идет о некоторых типологических соответствиях в истории американской и русской литератур XIX–XX веков. Эти наблюдения дают дополнительное представление об общих особенностях и закономерностях литературного процесса в далеких и совсем разных странах.

Ключевые слова: литература, американская, русская, типология, параллель, история, общественный, соответствие, сатира, процесс.

У статті йдеться про деякі істотні типологічні сходження в історії американської та російської літератур XIX–XX століть. Ці спостереження дають додаткове уявлення про спільні риси та закономірності літературного процесу в далеких та зовсім різних країнах.

Ключові слова: література, американська, російська, типологія, параллель, історія, суспільний, відповідність, сатира, процес.

The article deals with several essential parallels in the development of American and Russian culture of the XIX–XX centuries. The typological approach helps to elucidate some common features in the history of various national literatures.

Key words: literature, american, rusian, typology, parallel, history, sozial, aqreement, satire, prozess.

Изучение русско-американских и американо-русских литературных отношений имеет не столь уж богатую историю. Можно вспомнить целый ряд трудов, посвящённых узким вопросам, вписывающимся в эту проблематику; затрагивается она и в трудах тех историков общественной мысли, которые писали о контактах в развитии социальных идей в обеих странах. Сопоставления же в области политической истории России и Америки начались довольно давно.

Одним из первых обратил внимание на схожесть исторических перспектив двух народов американский литератор Сент-

Джон (Жан) де Кревкёр. В опубликованных в 1782 г. «Письмах американского фермера» один из персонажей — русский путешественник (его имя-отчество обозначено криптонимом *Iw-n Al-z*) признаёт: «Я вижу в нынешних американцах зерно будущих наций, которые заполнят этот безграничный континент. В некоторых отношениях русских можно сравнить с вами. Мы тоже новый народ, я имею в виду **новизну знаний, искусства и совершенствования** [выд. мной. — М. С.]. Кто знает, какие перевороты смогут породить Россия и Америка; возможно, мы ближе друг другу, чем это представляется... [3, 262]. Интерес к духовной жизни России проявился и в другом сочинении этого просветителя — «Путешествие в северную Пенсильванию и штат Нью-Йорк» [4, 34–42; 310–322].

В середине XIX в. пророчество де Кревкёра получило своё развитие и некоторую конкретизацию в трудах двух видных мыслителей своего времени. Один из них — французский историк и политический деятель Алексис де Токвиль — в известной книге «Демократия в Америке» (1835 г.) утверждал: «В настоящее время есть две великие нации в мире, которые, похоже, движутся в одном направлении, хотя начинали с разных концов: я имею в виду русских и американцев. И те, и другие развивались незамеченными. Тогда как внимание человечества было направлено в другие стороны, они вдруг заняли самое значительное место среди народов, и мир узнал об их существовании и величии примерно в одно время...» [18, 430–431].

Другим мыслителем был А. И. Герцен, который в 1849 г. в своей статье «La Russie» высказал мысль об исторической общности России и Америки, а затем неоднократно повторял это. Так, в передовой статье «Колокола» от 1 декабря 1858 г., озаглавленной «Америка и Сибирь», он особенно подробно рассуждал об «избирательном сродстве» России с Североамериканскими Штатами (*словосочетание «избирательное сродство» является переводом названия романа Гете “Die Wahlverwandschaften” (1809)*), об их общности в разных сферах, включая — не в последнюю очередь — и передовую мысль, которая в обеих странах, по мнению автора «Былого и дум», работала в одном направлении [2, 398–403]. Три совершенно разных автора, независимо друг от

друга, подметили не только историческую или географическую, но и духовную общность, которую, разумеется, интересно проследить также на материале развития национальных литератур. Вполне очевидно, что в сложной истории искусства, отмеченной опосредствованными влияниями общественной эволюции, «избирательное сродство» отнюдь не всегда бросается в глаза. «Эволюция литературы, как и других культурных рядов, — по меткому суждению Ю. Н. Тынянова, — не совпадает ни по темпу, ни по характеру (ввиду специфичности материала, которым она орудует) с рядами, с которыми она соотнесена...» [6, 277]. Тем более целесообразным представляется типологическое изучение двух литератур в их историческом развитии.

Следует признать, что в силу ряда причин деятельный интерес к русско-американским литературным отношениям явно запаздывал. Он не мог реализоваться в тех спорадических обращениях к американской литературе в русской науке и ещё более редких *выходах* американской критики к русской словесности, которые имели место в XIX веке. С рубежа XIX—XX вв. и до Второй мировой войны протекал эмбриональный период отечественной американистики. Вспыхнувший было в 1944—45 гг. взаимный интерес литературоведов обеих стран к культуре союзников по антифашистской коалиции был сразу же после войны резко заторможен. В США разгул маккартизма не поспособствовал развитию славистики. В России в разгар холодной войны было, по сути, прекращено спокойное, хоть и зашоренное идеологическими штампами, развитие американистики.

Возродившись в 1960-е гг., она занялась прежде всего критическим освоением текущей литературы, а уж затем — историей американской словесности. В 1970—80-е гг. появились и отдельные работы, посвящённые контактным связям между двумя литературами [14]. Близкие культурные явления рассматривались лишь там, где были очевидны генетические связи. Между тем ещё со времён Александра Веселовского специалистов привлекала «возможность изучать сходные явления в нескольких параллельных рядах фактов...» [1, 39].

В сопоставлении двух выделенных национальных литератур компаративистика заметно отставала от развития научной мето-

дологии. В частности, долгое время недооценивались возможности типологического исследования эволюции американской и русской поэзии, прозы и драматургии в широком историко-культурном диапазоне; акцентированные на ранних этапах изучения различия заслоняли существенную общность. Даже если ограничиться материалом двух с небольшим столетий (литература самостоятельного американского государства и новая русская литература), то и здесь внимание специалистов могут привлечь отнюдь не единичные, а более общие, масштабные типологические схождения. Ограничусь выделением трёх блоков проблем.

Вполне очевиден комплекс вопросов, связанных с пониманием аналогичности прошедших в обеих странах в начале 1860-х гг. общественно-политических поворотов и их роли в развитии национальных литератур. Соединённые Штаты пережили в 1861–65 гг. Гражданскую войну, исход которой не только привёл к консолидации американского внутреннего рынка и созданию единой для всего государства политико-правовой системы, но также повлиял и на развитие американской культуры. То же можно сказать об отмене крепостного права в Российской империи, как бы не относиться к определению «великая реформа» — вполне уважительно или с изрядной долей иронии. «Освобождение крепостных крестьян может быть названо великой реформой, — уверенно пишет американский историк Николас Рязановский. — Его можно сравнить, например, с почти одновременным освобождением четырёх миллионов чернокожих рабов в Соединённых Штатах, достигнутым в результате тяжёлой Гражданской войны, а не путём мирного, правового процесса...» [17, 372–373].

И Гражданская война в Штатах, и реформа в России были в немалой степени подготовлены передовой общественной мыслью, едва ли не главной трибуной которой была художественная литература. В поговорку вошли слова Авраама Линкольна, произнесённые при встрече с автором «Хижины дяди Тома»: «Это та маленькая женщина, которая вызвала большую войну?» Помимо Бичер-Стоу, можно вспомнить и Джона Уиттера, и целый ряд писателей и публицистов 1840–50-х гг., занимавших откровенно аболиционистскую позицию [8, 563–583]. Об-

ратившись к предреформенной России, мы можем составить не менее представительный список произведений литературы, существенно повлиявших на подготовку общественного мнения и сыгравших свою роль в доказательстве необходимости освобождения крестьян. «Записки охотника» Тургенева, стихи Некрасова, повести Григоровича («Деревня», «Антон Горемыка»), и этот ряд можно долго продолжать. В книге П. А. Кропоткина «Идеалы и действительность в русской литературе» есть интересное замечание о Григоровиче: «...Этот полурусский [очевидно, имелось в виду то, что мать Григоровича была француженкой. — М. С.] был одним из тех, кто оказал России такую же услугу перед отменой крепостного права, как Гарриет Бичер-Стоу — Соединённым Штатам своим описанием страданий рабов-негров...» [7, 223–224].

Представляет несомненный интерес и изменение литературной ситуации в каждой из стран после происшедших в 1860-е гг. изменений. «Когда мы говорим о смене больших направлений и стилей, — замечает В. М. Жирмунский, — то подразумеваем изменение как общественной идеологии, так и средств её художественного воплощения...» [5, 70]. В американской литературе, знавшей до Гражданской войны, по меньшей мере, две волны расцвета романтического искусства, начинается процесс ускоренного становления и развития реализма европейского образца; в русской литературе 1860-е годы — период модификации реализма, время поисков принципиально новых путей творческого обновления реалистической прозы и драматургии.

Вопрос о воздействии политических перемен и поворота в общественно-политической истории на литературный процесс в обеих странах совсем не прост и не может быть освещён и оценён однолинейно. С одной стороны, нельзя не отметить, что послереформенные годы правления Александра II в России и период Реконструкции, а также рубеж 1870–80-х гг. в Соединённых Штатах отмечены очень богатой и насыщенной литературной жизнью. Помимо активизации литературной журналистики, можно вспомнить о важнейших свершениях в художественной литературе. В России тогда появляются такие шедевры, как «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Война и мир» и

«Анна Каренина» Л. Н. Толстого, «История одного города», «Современная идиллия» и «Господа Головлёвы» М. Е. Салтыкова-Щедрина, лучшие романы Ф. М. Достоевского и т. д. В Америке это время публикации произведений Уильяма Дина Хоуэллса, сборника стихов Уолта Уитмена «Листья травы», повести «Дейзи Миллер» и романа «Женский портрет» Генри Джеймса, ряда книг Марка Твена, время создания не ставших, к сожалению, известными современникам стихов Эмили Дикинсон...

Одним из главных изменений после Гражданской войны в Штатах и реформы в России стала не сразу и не всеми подмеченная трансформация общественного сознания — социально-психологическая трансформация человека. Американцу, и прежде всего южанину, предстояло осознать, что изменилось не только правосознание, но и статус всего государства и отдельного штата, в которых он существует [10, 21–29]. Понимание истинного смысла реформы 1861 г. и её последствий было твёрдым орешком для многих русских людей из самых разных слоёв общества (вспомнить хотя бы чеховского Фирса, определившего реформу — «волю» — как «несчастье»).

Да и помимо проблемы крепостничества, происходили в ту пору серьёзные изменения в сознании мыслящих людей в России. Думается, точнее многих современников ощутил эту проблему Тургенев. Можно, конечно, с аналитической бесстрастностью принимать барственно-категорическую набоковскую оценку: «Накануне», несмотря на добрые намерения, в художественном отношении наименее удавшийся Тургеневу роман...» [13, 66]. Но в аспекте начатого разговора как не восхититься общественной интуицией Тургенева: роман «Накануне» появился в 1860 г., то есть, **накануне** реформы, которую сегодня некоторые историки небезосновательно характеризуют как если не наиболее удачную, то хотя бы наименее неудачную из русских революций. К этому можно добавить, что роман «Отцы и дети», вскрывший, как никакое другое произведение того времени, происшедшую в России «трансформацию человека», увидел свет в 1862 г., то есть как раз через год после реформы.

Но была и оборотная сторона медали в литературной жизни России и Америки конца 60-х — начала 70-х гг. XIX века. Из

русских историков литературы, пожалуй, первым в XX в. отчётливо сказал об этой оборотной стороне Д. П. Святополк-Мирский, чья «История русской литературы» долгое время отсутствовала в российском научном обиходе, но была и остаётся широко популярной в англоязычном филологическом мире. «...Реформы произвели огромные перемены в русской жизни и открыли новые каналы для честолюбивых и энергичных людей, которые при прежнем режиме, возможно, вынуждены были обращаться к сочинению стихов или прозы...» [11,304]. Действительно, изменившаяся общественная ситуация привлекала многих молодых одарённых разночинцев в адвокатуру или науку, и — как следствие — прилив молодых сил в литературу, где тон задавали уже признанные мастера, заметно сократился.

В Америке изменение общественно-политической ситуации вызвало в чём-то схожие перемены. «Гражданская война, Реконструкция и экономический бум продемонстрировали, насколько незначительной стала роль поэта в Америке», — пишет об одной из граней этого процесса М. Паттерсон [16, 242]. Можно согласиться с обобщающим замечанием Д. Мирского: «Было бы ошибкой считать, что в условиях большей свободы литература и искусство непременно прогрессируют более, чем при деспотизме. Чаше наблюдается обратное...» [11, 304]. Подтверждения справедливости этого суждения можно отыскать и в истории американской литературы (в частности, времён Реконструкции), и в литературе России (включая и новейший этап её развития).

Неосуществлённость в более или менее полной мере идеалов и надежд, связывавшихся с событиями начала 1860-х гг., вызвали в обеих странах также реакцию совсем иного рода. Скажем хотя бы о значительном усилении сатирического начала в литературном творчестве. В русской литературе это заметно и в драматургии (А. Н. Островский, А. В. Сухово-Кобылин), и в прозе (М. Е. Салтыков-Щедрин), и даже в поэзии (А. К. Толстой, Н. А. Некрасов). В творчестве некоторых из названных писателей эволюция в сторону панорамно-сатирического воспроизведения российской действительности произошла

под явным воздействием социальных процессов. «В 60-х годах, — метко высказался о ведущем русском сатирике той поры Д. Н. Овсяннико-Куликовский, — в демократизме Салтыкова произошла перемена, совершенно аналогичная той, которую мы отметили в поэзии Некрасова. Народническая окраска пошла на убыль. Переход Салтыкова от прежней — народнической точки зрения к новой, которую можно назвать «рационально-демократической», отразился в «Сатирах в прозе», печатавшихся в «Современнике» с начала 60-х годов...» [15, 280–281].

Аналогичное усиление сатирического начала наблюдается и в американской литературе периода Реконструкции. Вспомнить хотя бы богатейшую фельетонистику западных штатов, её порождение — Марка Твена, даже «Словарь Сатаны» Амброза Бирса, изданный позднее, но создававшийся на протяжении ряда предшествовавших лет и др. В ту пору, когда самые крупные поэт и прозаик национальной литературы (Эмили Дикинсон и Генри Джеймс) стали — каждый по-своему — *эскапистами* (англ. *escape* — *побег, бегство*), резко дистанцировавшись от американской буржуазности, ставшее чрезвычайно популярным сатирическое отображение действительности достигло высочайшего уровня во «внутренней» литературе, обращённой к основной массе американских читателей. Пусть неровный в художественном отношении, но остро актуальный роман Марка Твена и Ч. Д. Уорнера «Позолоченный век» (“The Gilded Age. A Tale of To-day”) дал весьма точное определение своему времени.

В литературе этого периода в России нетрудно заметить, как происходит более резкое расслоение интеллектуальных и творческих сил. «Бороться за свободу народа от крепостного рабства можно было и под знаменем славянофильства, и под знаменем западничества; рука об руку шли в эту борьбу и Хомяков, и Белинский, и Аксаков, и Герцен... Но теперь, после 19 февраля [1861 г. — М. С.] неминуемо должна была произойти более резкая дифференциация в среде русской интеллигенции...» [6, 3]. Это наблюдение способно натолкнуть исследователей на другой блок проблем в аспекте избранной темы. Споры между сла-

вянофилами и западниками, а позднее — между почвенниками и западниками в России вызывают ассоциацию с аналогичными дискуссиями в Америке. Примерно в ту же пору, когда славянофильство оформлялось как идейное направление (и даже чуть раньше), в Штатах сложилась группа «Молодая Америка», ратовавшая за национальную самобытность американской литературы против адептов взгляда на свою культуру как подражательную и вторичную по отношению к европейской. После Гражданской войны объём и острота полемики возрастают. С одной стороны, консолидация Америки привела к росту сторонников патриотической концепции, с другой — по остроумному замечанию Дж. Мартина — когда уже все девственные земли были освоены в самой Америке, американцы в массовом порядке стали открывать для себя Европу [10, 21–29], оказываясь перед необходимостью выбора собственной позиции в упомянутой полемике.

Спор этот — явный или скрытый — так или иначе давал себя знать в американской литературе, например, в «Простаках за границей» Марка Твена, в ряде книг Хоуэллса и Генри Джеймса. Хотя столкновения столь разных взглядов — своеобразно понимаемого патриотизма и равнения на Европу — имели место около полутора веков тому назад, они становились предметом дискуссий и оселком литературных мнений в обеих странах и позднее — в XX веке: в Америке с особой силой на рубеже 1920–30-х гг., и в России — во времена *стагнации, перестройки* и вплоть до настоящего времени, когда всё более громко, а то и агрессивно заявляет о себе т.н. национально-патриотическая идеология [12, 302–313]. Современная модификация полемики между двумя традиционными, но видоизменяющимися направлениями художественной мысли в обеих странах представляет особый комплекс проблем, заслуживающих внимания историков литературы.

Конечно, следует различать патриотизм идеологический и, фигурально выражаясь, бытовой. Над бытовым патриотизмом малообразованных американцев посмеялся ещё Чарльз Диккенс в «Американских заметках» и «Мартине Чезлвите». Да и нынешние формы такого явления становятся нередко поводом

для фельетонного юмора. Казусы российского *квасного* патриотизма тоже были не раз под прицелом сатириков на протяжении последних полутора веков. Подлинный же патриотизм в литературах обеих стран проявлялся зачастую в виде сильной критико-обличительной тенденции.

Так, в России после проигранной Крымской войны появилась «обличительная литература», резко критиковавшая пороки администрации; в творчестве Салтыкова-Щедрина эта тенденция обрела огромную художественную силу. Аналогичное явление наблюдалось в американской публицистике более позднего периода, это так называемые «разгребатели грязи» (*muckrakers*) начала XX века. Возрождение такой продуктивной тенденции было заметно также в американской литературе начала 1970-х гг. — имеется в виду «литература национальной самокритики», а спустя десятилетие в русской литературе и журналистике времён «перестройки» подобное направление проявилось прежде всего в художественном осмыслении узловых моментов национальной истории.

Каждый из намеченных блоков вопросов требует, несомненно, основательной разработки и в отдельности, и в их исторических взаимосвязях. Претендуя лишь на постановку проблемы, хотел бы обратить внимание на очевидную актуальность исследования типологических схождений в истории двух богатых национальных литератур. В таком исследовании важно уберечься от упрощений, ведь «самое понятие сопоставимости», по мысли Ю. М. Лотмана, раскрывается часто «как диалектическое единство совпадений и несовпадений...» [9, 101–102]. Однако изучение поставленной проблемы поможет прояснить кардинально общие моменты в истории двух мощных культур и приблизить нас к научному пониманию сложного, но неоспоримого единства мирового литературного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — М., 1989. — 404 с.
2. Герцен А. И. Собр. соч. в 30 томах. Т. 13 / А. И. Герцен. — М., 1960. — 423 с.

3. Hector J., de Crevecoeur S. I. Letters from an American Farmer / J. Hector, S. I. Crevecoeur. — New York, 1904. — 294 s.
4. Crevecoeur S. I. Journey into Northern Pennsylvania and the State of New York / S. I. Crevecoeur. — Ann Arbor, 1964. — 382 s.
5. Жирмунский В. М.. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. — Л., 1979. — 270 с.
6. Иванов-Разумник Р. В.. История русской общественной мысли. Т. 2. / Р. В. Иванов-Разумник. — СПб., 1911. — С. 322.
7. Kropotkin Prince. Ideals and Realities in in Russian Literature / Kropotkin Prince. — Westport, Conn., 1970. — 324 с.
8. Literary History of the United States. — London; New York, 1974. — 583 с.
9. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры / Ю. М. Лотман. — Тарту, 1970. — 165с.
10. Martin J. Harvests of Change. American Literature 1865–1914 / J. Martin. — Englewood Cliffs N. J., 1967. — 329 с.
11. Mirsky D. A History of Russian Literature from its Beginnings to 1900 / D. Mirsky. — New York, 1958. — 374 с.
12. Митрохин Н. Русская партия. Движение русских националистов в 1961–1985 гг. / Н. Митрохин. — М., 2003; М. Г. Соколянский. О феномене «Юго-Запада» в советской литературе 1920–30-х гг. и его позднейшей рецепции // Семантическая поэтика русской литературы / М. Г. Соколянский. — Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2008. — С. 302–313.
13. Nabokov V. Lectures on Russian Literature / V. Nabokov. — New York; London, 1981. — 234.
14. Николюкин А. Н. «Литературные связи России и США. Становление литературных контактов / А. Н. Николюкин. — М., 1981. — 262 с.
15. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: в 2-х томах. Т. 1 / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. — М., 1989. — 291 с.
16. Patterson M. R. Authority, Autonomy and Representation in American Literature. 1776–1865 / M. R. Patterson. — Princeton, 1988. — 272 с.
17. Riasanovsky N V. A History of Russia / N. V. Riasanovsky. — New York; Oxford, 1984. — P. 393.
18. Tocqueville. Democracy in America / Tocqueville. — New York; Oxford, 1947. — 481 s.
19. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М., 1977. — 573 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЕМАНТИЧЕСКОЙ АКСИОЛОГИИ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЕРСИЯХ ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО МАТЕРИАЛА

Аналізуються теоретичні аспекти функціонування легендарно-міфологічної традиції у світовій літературі. Розглядаються форми і способи переосмислення традиційних структур' інтегральні та диференційні характеристики загальновідомого сюжетно-образного матеріалу.

Ключові слова: архетип, міф, традиційний образ.

Анализируются теоретические аспекты легендарно-мифологической традиции в мировой литературе. Рассматриваются формы и способы переосмысления традиционных структур, интегральные и дифференциальные характеристики общеизвестного сюжетно-образного материала.

Ключевые слова: архетип, миф, традиционный образ.

Theoretical aspects of the mythological and legendary tradition functioning in the world literature are analysed. The forms and manners modernisation of traditional structures, integral and differential characteristics of the image, and motive material are taken into consideration.

Key words: archetype, myth, traditional character.

В повести Г. Э. Носсака «Завещание Луция Эврина» (1963) есть примечательные рассуждения заглавного персонажа, формально характеризующие некоторые процессы эпохи внедрения христианской идеологии в массовое сознание, но по сути актуальные для любого социокультурного периода: «Я имею дело с людьми, не связанными с какой-либо традицией и потому воспринимающими всякую традицию как препятствие их продвижению в жизни... Разрушение традиций возводится в заслугу и норму поведения» [4, 594]. Проблемы эти «древние» в том смысле, что дискуссии вокруг них и по поводу их содержания возникали в разные культурно-исторические эпохи.

Современные процессы придают этим дискуссиям особенное звучание и значение, потому что кризис позитивизма спровоцировал под влиянием концепций Р. Вагнера и Ф. Ницше формирование в мировой литературе поэтики

«неомифологизма», влияние которой на развитие культуры трудно переоценить. Поэтому исследование теоретических и историко-литературных аспектов функционирования традиционного сюжетно-образного материала позволяет как бы «реконструировать» сближение и «сращение» национальных образов мира, художественно осмысленных в традиционализованных мировым духовным сознанием онтологических, поведенческих и аксиологических моделях индивидуального и коллективного бытия. При этом необходимо обращать особое внимание на диалектику национального и всеобщего в литературных вариантах традиционных структур, не допускать механического подчинения (растворения) первого второму. Именно национальная специфичность конкретной версии общеизвестного материала глубже и разностороннее выявляет его универсальный контекст, позволяет увидеть в конкретном всеобщее и наоборот [5–7].

Для XX в., особенно его последних десятилетий, характерно качественное изменение расстановки социальных, национальных и религиозных сил на мировой арене, значительное расширение экономических, политических и культурных связей между народами, странами и континентами. Мир стал существенно иным, и это потребовало осмысления не только современного состояния цивилизации, но и анализа глубинных истоков происшедшей глобальной трансформации мирового сообщества. Одним из проявлений данных процессов стала активизация межлитературных взаимодействий и взаимовлияний, которые нуждаются в многоаспектном исследовании с учетом многообразных реалий современности. Рассмотрение своеобразия функционирования традиционных структур легендарно-мифологического происхождения является одной из приоритетных проблем современного сравнительного литературоведения [подробнее см.: 6, 8, 10].

Функциональная активность традиционного сюжета (образа, мотива) в литературном произведении определяется и «осуществляется» системной совокупностью **интегральных** признаков, важнейшими из которых являются следующие: Широта интерпретационного диапазона, определяющаяся многооб-

разными запросами воспринимающей эпохи; диалектическое соотношение частного и общего, получающее национально-историческую и предметно-бытовую разработку в литературе; многообразии форм и способов трансформации, характеризующееся различными структурно-содержательными уровнями рецепции элементов протосюжетов (сюжетов-образцов, сюжетов-посредников, традиционных сюжетных схем, традиционных сюжетных моделей); спиралевидность эволюции как результат постоянного обновления формально-содержательных характеристик протосюжетов; потенциальная многозначность семантики традиционной структуры, обеспечивающая ее интенсивное вхождение в духовный контекст другой культурно-исторической эпохи; органичное сочетание национального и универсального аспектов, наличие функционально значимых общечеловеческих доминант (архетипов, мифологем и др.); общеизвестность (узнаваемость) фабулы как первичная предпосылка идейно-эстетической активности традиционного материала в новом литературном варианте; онтологическая, гносеологическая, моделирующая, прогностическая, поведенческая и аксиологическая функции традиционных структур; наличие многообразных событийных и семантических доминант, «регулирующих» характер трансформации протосюжетов и обеспечивающих определенную стабильность их идейно-эстетической рецепции; относительная самостоятельность этих доминант, их способность редуцироваться от протосюжетов; семантическая подвижность логических и нравственно-психологических мотивировок, их потенциальная предрасположенность к переосмыслению; способность традиционных структур трансформироваться в символы, эмблемы, понятия; аксиологическая функция подобных образований в литературном произведении; многообразие уровней географического функционирования (национальный, зональный, региональный, межрегиональный), обусловленное сходством (подобием) социально-идеологических, нравственно-психологических и литературно-эстетических факторов материального и духовного бытия народов; многоаспектность процессов сюжетосложения, их структурно-содержательная вариантность и др.

Дифференциальные признаки, как правило, индивидуальны для каждой традиционной структуры и выявляются при рассмотрении ее различных литературных интерпретаций. Необходимость построения системы дифференциальных признаков обусловлена наличием этапов эволюции традиционного сюжета, каждый из которых требует установления диалектики традиционного и индивидуально-авторского в конкретном литературном варианте. В процессе осовременивания проблематики фольклорно-мифологических структур происходит разрушение эпической дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента. Незавершенное (протяженное) настоящее при многостороннем взаимодействии с замкнутым, ценностно устоявшимся прошлым, «осуществляемым» в новом литературном контексте, образует сложную временную модель мира (национальную или универсальную), которая в подтексте имеет вероятностную направленность в будущее. Ценностный аспект морально-психологических характеристик используемого образца переносится с абсолютного прошлого (оно материализуется в хронотопе протосюжета и его устоявшихся содержательных компонентах) на несовершенное и незавершенное настоящее, «высвечивая» в нем экзистенциальные проблемы и состояния. Поэтому традиционные структуры играют роль своеобразного этического «зеркала», отражающего и объясняющего глубинные тенденции эпохи-реципиента в их сложной взаимосвязанности и взаимообусловленности.

Для современной культуры характерны интенсивные поиски новой духовности, которая не разрушает и не отвергает общекультурные традиции, а вычленяет в них общезначимое, на- сущно необходимое современности. Трансформация «старой» системы ценностей предполагает аналитическое отношение к наследию прошлого, его творчески осознанное включение в современную мировоззренческую модель мира. Мы живем в эпоху, сущность которой можно выразить репликой шекспировского персонажа: «Распалась связь времен». Восстановление целостности цивилизованного континуума предполагает осмысление причин духовного кризиса, исследование их он-

тологических и аксиологических корней. Процессы духовного возрождения общества и его освобождения от стереотипов и догм прошлого, происходящие в настоящее время, предполагают возвращение в контекст повседневной жизни тех идей и представлений общечеловеческой мысли, которые неоднократно помогали цивилизации осмысливать закономерности своего развития, ориентироваться на драматическом пути многовекового восхождения от духовного рабства к идеалам свободного человека и свободного общества.

Еще Н. Бердяев заметил, что «всякий гений национален, а не интернационален и выражает всечеловеческое в национальном» [3, 248]. Обращение национальной литературы к культурным традициям других народов помогает понять их своеобразие, а следовательно, углубляет и обогащает ее духовность. Благодаря этому, национальная литература становится органической частью общечеловеческого континуума, она впитывает чужое и одновременно обогащает духовные миры других народов. Исследование закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в синхронном плане не означает «формализации» отдельных сторон межлитературных взаимосвязей и взаимодействий (взаимовлияний), их классификации по узко заданным исследовательской задачей критериям. Важнее, на мой взгляд, другое: использование национальными литературами общекультурных образов (Прометей, Христос, Иуда, Фауст, Дон Кихот, Гамлет и т. п.) или архетипических тем и мотивов (бессмертие, двойничество, робинзонада, творец-робот и др.) позволяет обнаруживать и рассматривать контактно-генетические связи и многообразные типологические схождения, возникающие в процессе длительного периода аккумуляции общекультурного опыта, который далеко не всегда очевиден и проявляется исключительно разнообразно.

В современных литературных версиях традиционных структур разность эмоционально-психологических и нравственных потенциалов персонажей часто создает исключительно емкую и драматически напряженную модель коллективной и индивидуальной психодинамики. При этом за частными, на пер-

вый взгляд, конфликтами и коллизиями, как правило, «присматриваются» проблемы универсального звучания, которые актуальны и этически значимы для общечеловеческой цивилизации при всей «многоцветности» составляющих ее народов и культур. Следует подчеркнуть, что в XX в. литературные варианты общеизвестного материала при несомненной важности социально-идеологических и политических факторов концентрируют внимание преимущественно на философско-этических и нравственно-психологических проблемах, «абстрактность» которых преодолевается в художественном контексте концентрацией внимания на исследовании гармонии и противоречий человеческого мира. Именно отдельная личность, противостоящая диктату в его многообразных формах, отстаивающая свою внутреннюю свободу, *свое* «я» против насилия со стороны «мы» и «они», утверждающая *свою* самоценность и личностность — таков диапазон переосмысления традиционного материала легендарно-мифологического и литературного происхождения.

В разные культурно-исторические эпохи открытость традиционных структур проявляется по-разному и во многом обусловлена специфическими запросами воспринимающего духовного континуума. Наиболее многопланово и в известной степени демонстративно она реализуется в XX в., который динамичен и, главное, принципиально драматичен по сравнению с предшествующими периодами в духовной истории цивилизации. Возможно, что данное утверждение обусловлено отсутствием исторической дистанции между современным прогрессом (регрессом) и попыткой оценить его в глобальном плане: практически каждая эпоха создавала для себя «золотой век», отнесенный в прошлое и подчеркнуто противопоставляемый конкретно-исторической действительности. Во всяком случае ни один культурно-исторический период не обращался так свободно с традиционализированными всем предшествующим духовным развитием культурными образцами, не вторгался столь активно в их основополагающие онтологические и характерологические доминанты. Особенно явственно это проявляется в литературе последних десятилетий, однако постмодернист-

ские трактовки традиционного материала имеют настолько специфически-нигилистический характер, что рассматривать их в общекультурном контексте можно только с рядом принципиальных художественно-эстетических оговорок.

Признание нетождественности психологии и нравственных ориентиров, например, героя античного этоса и современного человека неизбежно выдвигает проблему отличия нравственно-психологических потенциалов протосюжета (сюжета-образца) и его литературных вариантов. Существенное влияние на эволюционную динамику этого процесса оказывает разность материальных культур эпохи, создающей сюжет (образ, мотив), и эпохи, заимствующей и переосмысливающей его. Когда в литературном произведении осуществляется наложение легендарно-мифологической системы ценностных координат на реалистически-жизнеподобный план повествования, то тем самым создается не только предпосылка для ценностного осмысления конкретной действительности с точки зрения предшествующего опыта, но в эту действительность включается элемент идеализации («как должно быть» — «как не должно быть», «хорошо» — «плохо» и т. п.). Таким образом герои произведения как бы «снижаются» до уровня канонизированных традицией оценок и состояний, а в свою очередь легендарно-мифологические персонажи «возвышаются» до современного уровня знаний, понимания закономерностей происходящего, модернизации их этического наполнения.

В процессе литературной эволюции легендарно-мифологический материал проявляет себя как *развивающаяся традиция*, преодолевающая временное, отжившее и активно впитывающая в себя продуктивные элементы новой реальности во всей сложности взаимодействия ее гармонии и противоречий. Рассмотрение закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в литературе XX в. показывает, что легендарно-мифологические структуры сохраняют свою потенциальную актуальность на протяжении столетий и постоянно «извлекаются» из общекультурной памяти для осмысления как всеобщего, так и, главное, конкретного, национально-исторического. Обусловлено это тем, что мно-

гие легендарно-мифологические ситуации представляют собой своеобразное проецирование определенных нравственно-психологических состояний и конфликтов на другую (то есть отличную от прежней) систему ценностей. При этом для обеспечения узнаваемости ситуации должен сохраняться минимальный комплекс обстоятельств, стимулирующий осознанное восприятие событийно-семантических и аксиологических доминант традиционного материала в его новых литературных трансформациях [5, 6, 9].

Благодаря относительному постоянству доминантных характеристик структурного оформления легендарно-мифологических ситуаций (определенная последовательность событий + специфические отношения героев + ассоциативно-символический подтекст, объединяющий события и отношения персонажей к ним и создающий «энергетические» связи между событиями и позицией героев в них), реципиенту в известном смысле «навязывается» определенная этическая оценка изображаемого (моделируемого), которое воспринимается одновременно в универсальном и конкретном социально-историческом и национально-бытовом значениях. В то же время традиционный сюжетно-образный материал не следует воспринимать как абсолютно неизменную и замкнутую систему, потому что диахронное рассмотрение литературной эволюции конкретной структуры демонстрирует ее формально-содержательную гибкость, которая не только предполагает, но и нередко сама провоцирует широкий интерпретационный диапазон событийно-семантических доминант.

Использование писателями легендарно-мифологических ситуаций позволяет представить «знакомые поступки в незнакомой ситуации», исключительное, фантастическое осмыслить в привычном для конкретно-исторического реципиента духовном континууме. Именно поэтому в современных версиях традиционных структур особое мотивационное значение приобретают те аспекты, которые зачастую мало интересовали авторов в период становления (создания) протосюжетов (сюжетов-образцов). Общеизвестные легендарно-мифологические ситуации провоцируют в новом литературном контексте опреде-

ленные нравственно-психологические конфликты, которые созвучны духовным запросам воспринимающей эпохи (подробнее см.: 7).

Диалектика процесса заимствования и освоения инонационального материала культурой-реципиентом зависит от ряда факторов: гибкости эстетического сознания воспринимающей культуры, степени отличия заимствуемого материала от нравственно-эстетических комплексов другой духовной среды. Иными словами, при восприятии инонационального художественного опыта заимствующая культура берет у другой культуры то, чего она не имеет у себя. Однако это «чужое» по своим идейно-эстетическим и содержательным характеристикам должно быть созвучным национальным традициям культуры-реципиента, в противном случае оно нефункционально и быстро выводится из литературного контекста. Так, например, расширение контактов между Европой и странами других регионов привело в известном смысле к «европеизации» духовной культуры этих стран и обусловило продуктивное восприятие ими европейской классики. В то же время подчеркнутая национальная специфичность и эстетическое своеобразие африканских мифологических систем предопределили ограниченность их функционирования не только за пределами своего региона, но и внутри национальных литератур, их постепенное функциональное угасание. Вполне очевидно, что данная проблема требует более углубленного рассмотрения, потому что без учета сказанного невозможен объективный разговор о механизмах восприятия традиционных структур на национальном, зональном, региональном и межрегиональном уровнях.

Важной характеристикой традиционных сюжетов является их объективная или потенциальная предрасположенность к комбинаторности в процессе своего становления и литературного функционирования. Иными словами, речь идет о явлении формально-содержательной «соборности», при котором принципиально отличные, на первый взгляд, друг от друга структуры демонстрируют способность к формально-содержательному объединению (совмещению) в одном художественном контек-

сте (Дон Кихот и Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот, «сотрудничество» Бога и Дьявола и т. п.).

В процессе литературного функционирования роль классики с точки зрения диахронии и синхронии становится многозначной, культурно-исторические и иные контексты предопределяют характер ее сближений и расхождений с эпохой-реципиентом. При этом характер переакцентуации традиционных поведенческих и аксиологических моделей определяется комплексов факторов, которые в свою очередь тесно связаны с онтологическими доминантами исторически подвижного духовного контекста. Функционально-семантическое истощение какого-либо традиционного материала объясняется «усталостью традиции», которая обусловлена рядом факторов.

Как уже отмечалось, характер обращения к традиционным структурам объясняется социально-идеологическими и духовными факторами, определяющими жизнь социума в данную эпоху. В этом случае функционально-семантические уровни рецепции материала во многих случаях демонстрируют ориентацию на господствующий эстетический и культурологический фон. Так, вполне очевидно, что классицистические, сентименталистские и романтические интерпретации традиционного сюжетно-образного материала определяются требованиями господствующего литературного направления, течения, творческого метода. Философско-эстетические и собственно художественные «каноны», довольно жестко регулирующие духовный контекст определенной культуры, предопределяют характер трансформации содержательных доминант общеизвестного материала. Его традиционализированные функционально-семантические характеристики подвергаются жесткому переосмыслению, разрушаются установившиеся стереотипы восприятия, вырабатываются функционально перспективные направления рецепции национальными культурами.

Опыт новой эпохи предполагает, а часто и требует нового прочтения материала, при этом нужно учитывать и такой фактор, как «соавторство» читателя в данном процессе. Общее доминирует над индивидуальным, но не подавляет его, не «растворяет» в себе. В таких случаях чрезвычайно важно

сохранение целостности исходного текста, которая определяет характер его функционирования в пределах конкретной культурно-исторической эпохи. Когда же интерпретационная вариантность протосюжета (сюжета-образца) угасает и приводит к возникновению своеобразного «инварианта» структуры, требуется ее разрушение при помощи оригинальных сюжетных ходов, нравственно-психологических мотивировок и др.

По мере увеличения дистанции между временем создания и эпохой его рецепции конкретное произведение из факта национальной литературы постепенно превращается в явление всеобщего значения и звучания. При этом в определенной мере снижается («стирается») первичная актуальность проблематики, одновременно посредством «замещения» происходит актуализация других смыслов, которые в исходном образце были едва намечены или вообще отсутствовали, но сам текст допускал эстетическую правомерность подключения нового, современного.

Генерализация смысла ситуации, осуществляемая в одном персонаже и концентрирующая в его содержательном комплексе какие-то фундаментальные онтологические или мировоззренческие концепции, на определенном этапе начинает требовать его смысловой и бытийственной конкретизации, которая приводит к существенному снижению формального уровня абстрагирования. Кроме того, отчетливо прослеживается тенденция психологизации общеизвестных коллизий, осуществляемая различными способами. Сходным образом «осуществляются» в новой культурно-исторической действительности многие легендарно-мифологические и литературные персонажи.

Продуктивность творческого совмещения канонизированного и актуального для эпохи-реципиента обусловлена тем, что «...произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в

его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в *большом времени*, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности... Произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось *все сплошь* сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним» [1, с. 504]. В данном случае, правда, следует учитывать безусловное влияние фактора повторяемости, проявляющегося на самых разнообразных уровнях. Именно реалии культурно-исторической действительности (социально-идеологические, политические, духовные) «реанимируют» конкретные структуры, находящиеся в «запасниках» мировой культуры. Оцениваемое нами сегодня «только настоящее» под влиянием складывающихся тенденций в развитии цивилизации может иметь множество вариантов в прогнозируемом будущем, давно забытое «старое» демонстрирует предрасположенность к содержательной актуализации. Поэтому в целом справедливая мысль ученого требует в каждом конкретном случае осмысления комплекса формально-содержательных факторов, в совокупности определяющих онтологические и аксиологические доминанты общественного и индивидуального бытия.

Мировая общекультурная традиция характеризуется сложной системой динамически устойчивых взаимодействий и взаимовлияний, определяющихся поисками сходного, подобного в инонациональных культурах. При этом абсолютно «чужое» не может служить продуктивной основой для осмысления «своего», ибо оно в силу подчеркнутого идейно-эстетического и художественного своеобразия, как правило, не становится органической частью воспринимающего национального духовного контекста. Кроме того, каждая национальная культура, обращаясь к художественному материалу другого народа, ищет

в нем не только и не столько частные совпадения, параллели и ассоциации, но и, главное, доказательства своей *«общечеловечности»* (Н. Бердяев).

Отмеченные выше процессы не являются безусловно обязательными для всех традиционных образов. Некоторые из них уже с момента первичного становления протообраза были ориентированы на формализованное развитие, сущностью которого является ориентация на принцип циклизации. Так, например, вполне очевидно, что при всех сюжетных поворотах и оригинальных мотивировках любые продолжения путешествий Гулливера, расследований Шерлока Холмса и т. п. по своей содержательной сути являются одними из многих возможных продолжений, которые вполне самостоятельны и могут рассматриваться независимо от исходного материала. Объединяющей детерминантой в таких произведениях является персонаж (точнее, его общеизвестная репутация), который своими действиями или знаковым именем способствуют образованию в читательском сознании ассоциативно-символических или формальных связей между образцом и его новым (очередным) продолжением (дописыванием). Иными словами, расширение событийного плана не обязательно предполагает усложнение содержательного объема, традиционный образ такого типа может существовать вполне независимо от канонического образца.

Несколько иначе обстоит дело с такими персонажами, как Прометей, Пенелопа, Алкмена, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст и т. п., которые, подвергаясь в течение длительного периода формальному усложнению («умножению»), постепенно начинают существенно трансформироваться и переходят на качественно иной уровень содержательного развития. Если, например, все модификации мотива робинзонады (географическая, временная, космическая, социально-психологическая, атомная и др.) сохраняют основополагающий принцип классического романа (та или иная форма изоляции индивидуума или группы людей от цивилизации), то указанные выше образы изменяют аксиологические доминанты своих традиционных характеристик, и каждая воспринимающая культурно-историческая эпоха вы-

двигает свое истолкование их поведенческого статуса. Именно этим объясняется семантическая подвижность таких понятий, как «гамлетизм», «фаустианство», «донкихотство» и т. д.; в то же время практически неизменны понятия «прометеизм», «одиссея», «робинзонада», «эдипов комплекс», «нарциссизм» и др.

Важным является и такое качество многих традиционных структур, как их предрасположенность к объективизации индивидуально-субъективного, установлению родовой связи с реалистическим универсумом во всех многообразных проявлениях. Для этого, как правило, необходима национально-историческая и предметно-бытовая конкретизация универсальных по своим характеристикам схем, включение содержательного объема персонажей в моделируемый или подразумеваемо реалистический контекст. Результатом этого процесса обычно является семантическое усложнение обыденного, повседневного, включение частной коллизии во всечеловеческий континуум, с одной стороны; реалистическая объективизация общеизвестных или общезначимых качеств и характеристик — с другой.

«Миры» общекультурных образцов легендарно-мифологического происхождения содержательно характеризуются высоким уровнем семантической концентрации и аксиологическим драматизмом. Поэтому любой функционально значимый элемент новизны провоцирует реципиента на сближение, сравнение, противопоставление нового варианта традиционной структуры с ее исходным образцом, что позволяет оценить диалектику традиционного и оригинально-авторского в конкретной интерпретации на многих формально-содержательных уровнях (см.: 6, 8). Сложная событийная структурированность традиционного сюжетно-образного материала часто предполагает многовариантность его функционирования в разных национальных литературах. Для данного процесса характерно не просто развитие определенных сюжетных коллизий, но и, главное, их нравственно-психологическая драматизация, выдвижение оригинальных мотивировок, перенос традиционных сюжетных схем на материал конкретной национально-исторической и культурно-психологической действитель-

ностей, осовременивание проблематики, а в ряде случаев и расщепление единой структуры на многовариантные сюжетные ходы и мотивировки.

По формально-содержательным признакам традиционные структуры являются относительно устойчивыми и одновременно динамичными системами, основные сюжетно-смысловые характеристики которых в новых литературных трактовках сохраняют исходную узнаваемость и одновременно интенсивно впитывают в себя реалии и проблемы воспринимающего континуума. В этом процессе наблюдается неустойчивое равновесие между потенциальными возможностями сюжета (образа, мотива), авторским замыслом (фантазией, своеволием), детерминирующими духовно-идеологическими запросами заимствующей культурной среды, ограничениями философско-эстетической доктрины господствующего литературного направления (творческого метода), способностью читательской аудитории воспринять принципиально новую или «еретическую» версию и др.

Полифункциональность традиционных сюжетов обусловлена тем, что по своей содержательной значимости они являются открытыми художественными системами, которые не только демонстрируют очевидные связи с воспринимающей реальностью, но и являются имманентными общественному бытию структурами, обладающими комплексом основных и вспомогательных функций. Поэтому общекультурная и конкретно-историческая интерпретации сюжетов часто не совпадают, что требует всестороннего исследования процессов взаимодействия «малого времени» и «большого времени» (М. М. Бахтин) в эволюционной спирали литературного «осуществления» протосюжета (протообраза). При обращении к традиционным сюжетам литература концентрирует основное внимание на художественном моделировании экзистенциальных состояний психологии индивидуума и социума, которые осмысливаются в контексте общечеловеческого нравственного опыта.

Мифологическое восприятие времени, характерное для большинства протосюжетов, претерпевает существенные изменения в литературе последующих культурно-исторических эпох.

Временной характер этических идеалов отчетливо проявляется в диахронии литературного функционирования традиционных сюжетов, одной из первичных функций которых являлась фиксация системы нравственных отношений между индивидами, народами, поколениями. Универсальные этические представления, художественно осмысленные в традиционных структурах, выполняют в литературных вариантах «связующую» функцию, обнажают взаимообусловленность прошлого, настоящего и будущего. Именно поэтому нравственно-психологические доминанты традиционных сюжетов являются своеобразными концентратами ряда культурно-исторических образов времени, которые в новых литературных интерпретациях наполняются актуальной проблематикой.

Художественное осмысление временной согласованности (гармоничности) мира в традиционных сюжетах осуществляется в направлении гносеологического восприятия времени и представляет собой диахронию культурно-исторического синтеза различных сторон материального и духовного опыта человечества.

Открытость, своеобразная «незавершенность» традиционных структур определяют процесс постоянного расширения и усложнения «пространства» их характеров. Вследствие этого их архетипические константы существенно переосмысливаются, что приводит к разрушению дистанции между сюжетно-личностным временем традиционного материала и предметно-бытовой реальностью его нового варианта. Временность персонажа или традиционализированная привязанность хронотопа сюжетной схемы преодолевается либо введением новых темпоральных характеристик событийного плана, противоречащих общеизвестным, либо созданием экстремальных духовных состояний персонажа, которые разрушают сложившиеся стереотипы его интерпретации.

В литературе XX века общеизвестные структуры часто играют роль своеобразных нравственно-психологических моделей, имеющих отчетливо выраженные гносеологическую, прогностическую, поведенческую и аксиологическую функции. Активность мифологических и легендарных сюжетов обусловлена,

с одной стороны, общеизвестностью используемых культурных образцов и многозначностью их структурно-содержательных характеристик; с другой — подчеркнутой актуализацией вневременных координат традиционных сюжетов, переносом художественного внимания с разработки событийного плана на всестороннее исследование мировоззренческих и нравственных мотивировок канонических ситуаций. Благодаря этому, в произведении образуется многослойный ассоциативно-символический подтекст, устанавливающий содержательные связи и переклички конкретно-исторического, национального с универсальным, всевременным. Иными словами, мифологические и легендарные структуры являются своеобразным идейно-эстетическим катализатором и концентратом общечеловеческой памяти, позволяющим через сопряжение многих содержательных разновременных рядов включать конкретные процессы в контекст мировых духовных исканий и традиций, исследовать аксиологические детерминанты создаваемых художественных моделей.

Важной тенденцией функционирования общеизвестных персонажей является часто декларируемая авторами гуманизация их традиционной семантики, которая осуществляется под влиянием реальных процессов эпохи обращения писателей к ним. Конечно, далеко не все здесь однозначно, многие трактовки «не вписываются» в отмеченное выше. Тем не менее, наиболее значительные интерпретации легендарно-мифологического материала отчетливо демонстрируют активизацию этого процесса, подчеркивают глубину его аксиологической детерминации и логико-психологической мотивированности. При этом социально-идеологический контекст заимствующей эпохи как бы провоцирует потенциально содержащиеся в традиционном материале содержательные характеристики, включая их тем самым в духовное сознание времени.

Гуманистический подтекст общеизвестных структур постепенно кристаллизуется и явственно проявляется при осмыслении их литературной эволюции с точки зрения функциональной диахронии. В «Новом прологе к «Антигоне» Б. Брехт призвал «сходные вспомнить поступки в недавнем прошлом.

Или же, наоборот, отсутствие сходных поступков» [2, 167]. Фактор повторяемости наиболее отчетливо прослеживается при рассмотрении закономерностей функционирования традиционных структур «по восходящей», то есть от отдельной интерпретации до определенного множества произведений, использующих один и тот же сюжет. Только в этом случае обнаруживаются устойчивые характеристики, которые присущи данному традиционному материалу и обладают относительной устойчивостью, несмотря на активное воздействие различных факторов, актуальных для воспринимающей культуры. Поэтому исследование закономерностей эволюции конкретной традиционной структуры в литературе XX в. должно учитывать тенденции ее функционирования в предшествующие культурно-исторические эпохи.

Значительное количество обращений к тому или иному сюжету позволяет говорить об установлении традиции по отношению к данному материалу. При рассмотрении конкретного историко-литературного материала необходимо учитывать различные аспекты и этапы сюжетосложения, разработки событийного плана и его проблемно-тематических уровней [см.: 5, 6, 9].

Функционирование подобных структур в литературе характеризуется содержательной активностью «памяти» прото-сюжета (сюжета-образца), полностью или в форме системы элементов входящего в состав традиционной сюжетной схемы, специфика трансформации которой «регулируется» содержащимися в ней мотивировками и характеристиками. Поэтому, например, в контексте художественного произведения «память» мифа, легенды и т. п., универсальная по своей сути, сознательно противопоставляется писателем эрозии конкретно-исторической памяти цивилизации, благодаря чему последняя освобождается от обыденной приземленности и в ней начинают доминировать общезначимые аксиологические характеристики.

В протосюжетах часто осуществляется «идеализация» нравственно-психологических качеств и поведенческих характеристик персонажей, поэтому их доминантные черты

становятся для литературы своеобразными матрицами характеров, которым присущ высокий уровень концентрации универсального, типического, общезначимого. На первый план в них выдвигаются такие общечеловеческие качества и состояния, как, например, возвышенное и героическое начала в личности и ее способность жертвовать собой ради других (Прометей, Юдифь, Антигона, Электра), бесконечное стремление познавать (Фауст) и наслаждаться (Дон Жуан) и т. п. Иногда традиционные сюжеты исследуют какие-то глобальные человеческие пороки или проступки, осуждаемые народной этикой и общекультурной традицией: предательство (Иуда), чрезмерную гордыню (Агасфер, Демон и многочисленные варианты бессмертия).

В подобных сравнениях (отождествлениях) индивидуально-особенные черты моделируемых человеческих характеров отходят на второй план, а отвлечение от частных подробностей жизни героев позволяет авторам сосредоточить внимание на их доминирующих качествах, выделить в них общезначимое. Следует подчеркнуть, что в литературных интерпретациях легендарно-мифологических структур их доминантные характеристики могут претерпевать качественные изменения, которые осуществляются авторами по принципу противопоставления общеизвестного смысла его литературному варианту.

По своим идейно-эстетическим характеристикам новый вариант традиционной структуры должен соответствовать логике эволюции персонажей в иной культурно-исторической действительности, не допускается и полное разрушение основных содержательных характеристик общеизвестного материала (исключением являются, пожалуй, только пародии и апокрифы). В таких вариантах традиционного сюжетно-образного материала в трансформированном виде сохраняются, как правило, какие-то существенные черты общеизвестных ситуаций и мотивировок, обеспечивающие их **узнаваемость** для читателей, которая является исходной предпосылкой для установления характера переосмысления традиционного материала. Поэтому восприятие проблематики современных обработок традиционных структур предполагает определенный уровень

художественно-эстетической подготовки реципиента, знание используемого автором фольклорно-мифологического и литературного материала. Иными словами, такие произведения как бы требуют «преодоления материала» (выражение М. М. Бахтина), ибо их сюжетно-композиционное и проблемно-тематическое построение основано, как правило, на сложном ассоциативно-символическом сближении и синтезе многих активно взаимодействующих между собой литературных традиций и смысловых доминант. В противном случае происходит формализация идейно-эстетических и стилистических характеристик образца, ведущая к субъективности толкования или интерпретационной подражательности.

Аккумулируя в различных аспектах многовековой опыт человечества, традиционные сюжеты в новой социально-исторической и культурной действительности сначала как бы приспособляются к требованиям инонациональной среды, а затем совершают переход на более высокий, по сравнению с предшествующими версиями, идейно-тематический уровень восприятия, моделирования и познания действительности. Благодаря высокой степени концентрации социально-этических универсалий в традиционных структурах, они способствуют образованию в контексте литературного произведения своеобразной «программы» возможных действий индивидуума в той или иной экзистенциальной ситуации. При этом особенно важную роль играет принципиальная многофункциональность традиционного материала, которая наиболее отчетливо проявляется при воздействии на него коллизий и проблем нового времени. С одной стороны, традиционные сюжеты являются своеобразной художественной формой универсальной памяти, сохраняющей и осмысливающей общечеловеческий опыт (огромное количество жизненных ситуаций когда-то, пусть и в других условиях и формах, уже возникало перед человечеством, которое было вынуждено выработать свое отношение к ним); с другой — этическая императивность большинства легендарно-мифологических структур при наложении ее на реалистически-жизнеподобный план литературного произведения формирует особую систему аксиологических ориентиров.

Определяющую роль в формировании и возникновении национальных запросов у той или иной национальной культуры играет сходство социально-исторических, идеологических и нравственно-психологических факторов, которые побуждают культурное сознание одного народа обращаться в поисках средств и форм адекватного отражения и осмысления своей действительности к сюжетам, образам и мотивам другого. Это могут быть географически близко расположенные народы одной зоны или региона, или значительно удаленные друг от друга. В последнем случае развиваются межрегиональные контакты, характер которых определяется уровнем политико-экономических и культурных связей, а также личными литературными симпатиями писателей. Межрегиональный характер функционирования традиционного сюжетно-образного материала может объясняться, в одних случаях, высоким идейно-эстетическим уровнем сюжетов-образцов и универсальностью их проблематики (например, древнегреческая мифология в интерпретациях античных авторов), в других — активно действующими на культурное сознание идеологическими факторами: с распространением христианства евангельские сказания начинают активно использоваться литературами Северной и Южной Америк, некоторыми африканскими культурами.

Эффект узнавания и соотнесения двух культурологических социумов в произведении чаще всего ориентирован на эстетически «сниженное» восприятие изображаемого. «Мелочные» страсти «заурядных» людей при всей формальной схожести переживаемых конфликтов не могут «дорости» до их общечеловеческого звучания; одновременно происходит и своеобразное подключение происходящего к возвышенному смыслу семантики используемых традиционных структур. Наконец, подобное декларирование, вынесенное в заглавие, часто является и одновременным противопоставлением, так как изменение знакомого читателю хронотопа традиционного образца изначально направлено на отрицание одномерности и всеобщности рассказываемого в произведении. Изменение масштаба традиционной ситуации, усложняемое **иным** мировидением эпохи-реципиента, создает напряженные содержательные от-

ношения между текстом и воспринимающим. Смысловая и ценностная настроенность читателя по отношению к тексту, обусловленная содержательной «энергией» заглавия, образует своеобразный контекст ожидания заявленного автором уровня развития событий, их знакомой логики развития.

В литературных судьбах многих традиционных персонажей в концентрированном виде отразились материальная и духовная жизнь человечества в ее наиболее значимых проявлениях, сложные и порой трагические поиски истины, противоречивость и многозначность окружающего мира. Именно поэтому традиционные сюжеты, содержащие в себе комплексы общечеловеческих идей и представлений, всегда актуальны и предрасположены к осовремениванию. Для некоторых традиционных структур характерна бинарная семантическая оппозиция, реализуемая в дихотомических персонажах: Дедал и Икар, Фауст и Мефистофель, Дон Кихот и Санчо Панса, Дон Жуан и его слуга и др. Подобные сюжеты можно назвать «**симметричными**», так как парные персонажи, определяющие характер их литературного функционирования, выражают два миропонимания, наличие разных типов восприятия действительности.

В содержательной структуре традиционного сюжета всегда есть социально-идеологическая или нравственно-психологическая доминанта, которая не только определяет характер его традиционализации в литературе, но и является исходным моментом принципиального переосмысления образца в последующие эпохи. Следует учитывать, что в современных вариантах традиционных сюжетов часто осуществляется соединение, наложение и ассоциативно-символическое сближение нескольких семантических полей, каждое из которых, взятое в отдельности, значимо само по себе. В целостном же литературном контексте в результате такого содержательного взаимодействия происходит идейно-эстетическое обновление общеизвестных констант, возникает дополнительное смысловое напряжение. После определенного периода функционирования сюжет приобретает стабильные формально-содержательные характеристики, которые определяют специфику его читательского восприятия и намечают границы **возможной** интерпретации в

данный культурно-исторический период. В это время происходит своеобразная «канонизация» событийных и семантических доминант, складываются стереотипы восприятия. При этом содержательный объем традиционных сюжетов ориентирован на их изначальные доминанты, и они используются культурой в качестве своеобразных художественных эмблем и символов.

Общеизвестная структура в определенном смысле утрачивает способность к дальнейшему событийному и проблемно-тематическому развитию и становится литературным штампом (например, эволюция мифа об Амфитрионе в европейских литературах до комедии Мольера). Однако в какой-то момент функционирования традиционного сюжета появляется оригинальная интерпретация, которая делает невозможным использование ставших банальными сюжетных коллизий и мотивировок (эпигонские переделки и обработки мы не учитываем), как бы «опрокидывает» устоявшиеся представления о данном материале (таков, например, образ Воланда в «Мастере и Маргарите», принципиально отрицающий сложившиеся в мировой литературе традиции изображения дьявола; подробнее смотри: 5). Качественное переосмысление устоявшихся логико-психологических мотивировок приводит к тому, что общеизвестное и привычное воспринимается как неожиданное и оригинальное. Многочисленные литературные варианты традиционного сюжетно-образного материала убедительно подтверждают содержательную эффективность использования духовного наследия прошлого для отражения актуальных проблем современности, демонстрируют неисчерпаемые идейно-семантические возможности возникших в глубине веков сюжетов и образов.

Множественность смыслов традиционных сюжетов в сочетании с относительной стабильностью ведущих событийных и семантических доминант объясняет их способность вступать в процессе литературного функционирования в сложные структурно-содержательные отношения, переплетаться, взаимопроникать и дополнять друг друга. Демонстрируя преемственность с классическими образами, новые интерпретации не только обогащают их, но и, главное, сохраняют активную

направленность на познание человека, его социального и личностного бытия и окружающего материального мира. Поэтому можно утверждать, что истинное содержательное наполнение традиционных сюжетов осознается и познается, как правило, за пределами эпохи-создателя и во многом зависит от онтологических и аксиологических принципов воспринимающего континуума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. — М.: Худож. лит., 1986. — 543 с.
2. Брехт Б. Обработки / Б. Брехт. — М.: Искусство, 1967. — 512 с.
3. Бердяев Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев. — Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство «АСТ», 2000. — 400 с.
4. Носсак Г. Э. Избранное: Сборник / Г. Э. Носсак. — М.: Радуга, 1982. — 624 с.
5. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть 1 / А. Е. Нямцу. — Черновцы: Рута, 1999. — 328 с.
6. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. — Черновцы: Рута, 1999. — 176 с.
7. Нямцу А. Е. Легендарно-мифологическая традиция в славянских и западноевропейских литературах: Учебное пособие / А. Е. Нямцу — Черновцы: Рута, 2001. — 208 с.
8. Нямцу А. Е. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії) / А. Е. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2001. — 152 с.
9. Нямцу А. Е. Легендарные образы в литературе / А. Е. Нямцу. — Черновцы: Рута, 2002. — 175 с.
10. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1 / А. Е. Нямцу. — Черновцы: Рута, 2002. — 240 с.
11. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Е. Нямцу. — Черновцы: Рута, 2007. — 520 с.

ТЕОРІЯ СЛОВЕСНОЇ ТВОРЧОСТІ О. ПОТЕБНІ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ДУМКИ XX СТОЛІТТЯ

Стаття посвячена общепілософським проблемам теорії словесного творчества А. Потебни, признанию того непреложного факта, согласно которому процессуальный подход к языку как духовной деятельности касается всех форм поэтического искусства. Осуществлена попытка рассмотреть филологическую концепцию искусства слова А. Потебни в контексте литературно-теоретических поисков XX в.

Ключевые слова: Потебня, лингвопоэтика, словесное творчество, язык, духовная деятельность, слово, понимание мира и себя.

Статтю присвячено загальнофілософським проблемам теорії словесної творчості О. Потебні, визнанню того незаперечного факту, що процесуальний підхід до мови як духовної діяльності стосується всіх форм поетичного мистецтва. Зроблена спроба розглянути філологічну концепцію мистецтва слова О. Потебні в контексті літературно-теоретичних пошуків XX століття.

Ключові слова: Потебня, лінгвопоетика, словесна творчість, мова, духовна діяльність, слово, розуміння світу і себе.

Shlyakhova N. M. The theory of verbal creativity of Potebnya. An article is devoted to general philosophical problems of the theory of verbal creativity of Potebnya, recognition incontrovertible fact that protsesualny approach to language as a spiritual activity to refer to all forms of poetic art. An attempt was made to consider the philological concept of art of the A. Potebnya's word in the context of literary and theoretical search of the twentieth century

Key words: Potebnya, lingvistic poetic, verbal art, language, spiritual activities, word, understanding the world and themselves.

«Праці Потебні більшою мірою належать майбутньому, ніж минулому», — зауважила Віра Франчук, підсумовуючи стан вивчення наукової спадщини вченого до 170-річчя з дня його народження [19, 156]. У цьому контексті згадаймо відомого вченого-літературознавця Івана Фізера, який на початку ХХІ століття констатував: лінгво-естетична концепція Потебні так чи інакше заторкнула основні проблеми літератури, теорії та естетики словесної творчості і разом з іншими філологічними ідеями видатних європейських мислителів започаткувала

«лінгвістичний поворот у філології і теорії літератури ХХ ст.» [18, 33].

Що стосується українського літературознавства, то, як вважає культуролог Роман Кісь, багато питань, які в загальних рисах окреслював О. Потебня і над якими протягом усього двадцятого століття напружено дискутували гуманітарії, сьогодні в Україні лише починають формуватись як відносно виокремлені проблемні поля [11, 106].

Таким «проблемним полем» української гуманітористики залишається на сьогодні і вчення О. Потебні як теоретика словесної творчості. «Роль ученого у розвитку теоретичного літературознавства й досі не висвітлено», контактував 1992 року М. Гольблог [4, 182].

Ясна річ, зрозуміти і поцінувати літературно-поетичні погляди О. Потебні неможливо без врахування його загально-методологічного підходу до мови як духовної діяльності, як роботи духу і душі. Процесуальне бачення мови як органу думки стосується всіх видів словесної творчості — мовотворення, фольклору, літератури.

У праці «Думка і мова» вчений-мислитель наголошував: слово тільки тому є органом думки і умовою розвитку «розуміння світу і себе», що має символічну, ідеальну природу, а відтак «має всі властивості художнього твору» [13, 46]. І при цьому уточнював: мова є не тільки матеріалом поезії, як мармур для скульптури, «але сама поезія», а тому поезія в ній неможлива, «якщо забуте наочне значення слова» [13, 47].

Уподібнюючи мову в усьому її багатстві, як і кожне окреме слово художньої творчості, Потебня у своїх лекціях з теорії словесності на питання, що таке поезія, дав «суху прозаїчну» відповідь, визначивши її як «особливий вид діяльності людської думки». Різницю між словом і поетичним твором вчений вбачав у тому, що в останньому більш складною є душевна діяльність, «зовнішня форма більш перейнята думкою» [14, 40].

Що ж до подібності, то як слово не виражає вже сформованої думки, так і поезія не є вираженням «готового змісту», а «могутнім засобом розвитку думки» [14, 40].

І це стосується як самого творчого процесу, так і процесу сприйняття — розуміння — тлумачення — перетлумачення завершеного твору. Якби художній твір відображав уже сформований до його появи зміст, а митець оприлюднював вже існуючу в душі ідею, «він би не мав особисто для себе ніякої потреби виражати її в образі» [13, 131], а художній твір не був би важливим для самого творця. Адже мета твору, як і слова, уточнював український вчений, створити певний суб'єктивний настрій як у самому митцтві, так і в того, хто сприймає.

Мистецтво, за Потебнею, є мовою художника, і як не можна передати свою думку іншому, а лише збудити в ньому його власну, так неможливо чітко сформулювати її у мистецькому творі, бо зміст останнього розвивається не у митцеві, а й в тих, хто його розуміє. Отже, Потебня допускає: «Слухач може значно краще мовця розуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягнути ідею його твору» [14, 40].

Сутнісно важливим є той факт, що причини цього феномену український митець вбачає не в творчих здібностях митця, у наміри якого міг не входити вкладений у твір зміст, і не в рецептивних спроможностях читача, а в «гнучкості образу», в здатності внутрішньої форми спонукати до різного смислоутворювання.

Слід зауважити, довіра О. Потебні до творчих здібностей реципієнта художнього твору у 70-х роках ХХ століття знайшла своїх прихильників серед представників рецептивної школи естетики, на переконання яких «літературний твір набуває повноти існування тільки в читачеві» [8, 362]. То ж мав всі підстави М. Гольберг стверджувати, що О. Потебня одним із перших у світовій науці ініціював питання про значення ролі читача в історико-літературному процесі, заклав основи розуміння діалогічної природи словесної творчості. «На жаль, історію вивчення проблеми художнього сприйняття ще не розроблено» [8, 136].

У «Лекціях з теорії словесності» Потебня «найголовнішим узагальненням про відношення слова до складних поетичних творів» називає аналогічність акту творення і акту сприйняття, що й дає підстави стверджувати, «що ми можемо розуміти твір

настільки, наскільки ми беремо участь у його створенні» [15, 118]. Це явище вчений називає парадоксом, справжню реальність якого можна пояснити умовами розуміння, яке полягає не в перенесенні змісту з однієї голови в іншу, а в тому, «що в силу подібності будови людської думки певний знак, слово ... служить засобом перетворення іншого самостійного змісту, що знаходиться в розуміючому» [15, 118].

Потебня не раз писав про феномен розуміння як своєрідний творчий процес збудження, а не пересадження готової думки («розуміння, як передавання думки, неможливе»), тому будь-яке розуміння є нерозуміння.

Комунікативно-розуміючу функцію слова мислитель вбачав у тому, що воно є настільки засіб розуміння іншого, наскільки є засобом розуміння самого себе.

Діалогічність потебнянської концепції розуміння виявилась дуже близькою теорії діалогізму М. Бахтіна, який поділяв думку українського вченого про те, що розуміння не повторює, не дублює мовця, воно створює свій смисл у слухача». Однак і мовець і розуміючий не залишаються кожний у своєму власному світі, вони сходяться у новому, «у третьому світі, світі спілкування», і вступають у активні діалогічні стосунки, «розуміння завжди чревате відповіддю» [1, 209].

Маємо всі підстави вважати, що вчення Потебні започаткувало сучасну теорію діалогу. І, ясна річ, не тільки теорію діалогу, у працях українського мислителя, за влучним висловом І. Дзюби, можна знайти «передчуття» багатьох інших ідей.

Скажімо, одна з улюблених ідей Ролана Барта — ідея «безкінечної відкритості» поетичного твору для нових розшифровок читача як того простору, в якому текст дістав свій історично змінний смисл, — сприймається як перефраз відомих ідей Потебні (що про нього Барт хтозна чи й чув), про поетичний образ як постійний присудок при мінливих підметах (Гастон Башляр назвав цю якість твору його «підступністю») [5, 12].

Теза Потебні про словотворчість читача близька поетиці відкритого твору італійського теоретика-семіотика Умберко Еко, за методологією якого «відкритість» твору передбачає широке розмаїття способів його розуміння і поцінування, що ґрунту-

ється на *теоретичній, розумовій* співпраці реципієнта, «який повинен вільно інтерпретувати художній факт» [7, 92]. Щодо вільної інтерпретації то, за Потебнею, вона відносна. З одного боку свобода її зумовлюється самою природою поетичної творчості — відносна сталість образу (А) і мінливість його значення. А відтак, уточнює український мислитель, «поетичний образ в кожному розуміючому і кожному окремому випадку розуміння знов і знов створює собі значення» [16, 57].

Висловлений в такий спосіб погляд Потебні на невичерпні можливості образу збуджувати найрізноманітніші індивідуальні сприйняття/розуміння спрощувалися, як зауважив О. Пресняков, різними наступними інтерпретаторами [17, 107], як і немов би не помічали зроблене самим Потебнею уточнення: Між тим А (образ) єдине об'єктивно дане в поетичному творі при сприйнятті залишається приблизно незмінним» [15, 151]. І ця думка українського вченого виявилася близькою У. Еко, який прикметну ознаку «відкритості» вбачає у запрошенні читача «зробити твір» разом з автором, однак вважає за потрібне уточнити — *«твір у русі»* — це можливість численних особистих втручань, проте це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті. Запрошення надає реципієнтові шанс вставити щось від себе, але це «щось» завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор [7, 100].

Розвиваючись в контексті літературно-теоретичних пошуків ХІХ століття, вчення Потебні започаткувала багато герменевтичних ідей ХХ–ХХІ століть, зокрема герменевтики Поля Рікера, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггера. Щодо герменевтичного методу самого Потебні, то час його формування припадає на період активного розвитку універсальної герменевтики Ф. Шлейєрмахера, який розширив герменевтику до загальної теорії активного розуміння.

Звернімо увагу на факт подібності наукової долі вченого Харківського університету і професора Гальського та Берлінського університетів Шлейєрмахера. Його найвідоміша праця «Монологи про релігію до освічених людей, які ставляться до неї з презирством» побачила світ 1799 року. Герменевтика Шлейєрмахера не була оформлена автором в окрему системну

працю, і тільки посмертно опублікована у 1832 році його учнем і другом Ф. Люкке за рукописними фрагментами автора та за конспектами лекцій студентів [12, 14]. Такий спосіб оприлюднення ідей німецького вченого не перешкодив визнанню його засновником герменевтичної науки, який поєднав у собі «віртуальність філолога з філософським генієм» [6, 517].

Що стосується філологічної теорії Потебні, то оскільки її ідеї треба було видобути і реконструювати на основі його праць з мовознавства, літературознавства, міфології і фольклору, то вона, за Фізером, існує радше в зародку, ніж є завершеним дослідженням [18, 4].

Немалу роль у цьому відіграла та сумна обставина, що Потебня, як зауважив І. Дзюба, «не наполягав на пріоритетності своїх думок і рясно розсипав їх у «зазори» між цитатами з інших авторів, часто скромно ховаючись у їх тіні [5, 4]. І далі у процесі типологічного порівняння праці Гумбольта «Про неоднаковість органів людської думки і про вплив цієї неоднаковості на розумовий розвиток людського роду» і книги Потебні «Думка і мова» І. Дзюба доводить: маємо не так інтерпретацію чи узагальнення поглядів Гумбольта, як їх поглиблення та принциповий розвиток» [5, 5]. Чи не подібне маємо й у випадку розвитку О. Потебнею ідей романтичної герменевтики як теорії активного розуміння і саме в цій своїй якості герменевтика асоціюється з іменем Ф. Шлейєрмахера. Орієнтуючи герменевтику на активне розуміння, на мовленнєву діяльність, Шлейєрмахер як і Потебня спирався на концепцію мови Гумбольта [2, 190].

Справжня теорія мистецтва розуміння ґрунтується, за Шлейєрмахером, на психологічній подібності людських індивідуальностей.

Розглядаючи процес розуміння як акт продуктивний, а не репродуктивний, О. Потебня також умовою розуміння називав подібність «будови людської душі». Духовна творча активність поета, інтерес читачів до того, що саме розумів під своїм питанням, що саме його приваблювало, зумовлюється, за Потебнею, його душевно-духовною спорідненістю з читачами, «типовістю самого поета», тим, що він «до певної міри є характерний зразок свого читача» [15, 122].

На визнанні первісної подібності всіх індивідуальностей і відносному розпізнанні кожної окремої індивідуальності ґрунтується, за Шлейєрмахерською герменевтикою, дивінаційний акт конгеніальності, безпосереднє осягнення автора, «немов перетворивши себе на іншого». Здогад, дивінація абсолютно безпосередньо переносить інтерпретатора в автора, осягає письменника тим же самим творчим актом, яким виник твір, але в аспекті рецепції.

Вже Дільтей звернув увагу на прагнення Шлейєрмахера виразити семантичну місткість герменевтичного принципу *кращого розуміння, ніж у самого автора*. У шлейєрмахерській «герменевтиці», писав Дільтей, можна знайти різні формулювання: «зрозуміти письменника краще, ніж він сам себе, зрозуміти мовлення так же добре, а потім краще, ніж його творець»; «інтерпретатор повинен спробувати зрозуміти автора краще, ніж той розумів сам себе» [6, 192; 142].

І на сьогодні справжній смисл Шлейєрмахерової формули кращого розуміння автора, ніж він розумів себе сам залишається герменевтичною загадкою як для філологів, так і для філософів.

О. Потебня допускав, що слухач може набагато краще за мовця розуміти, що приховано за словом, і «читач може краще самого поета осягнути ідею його твору». І причину цього український вчений вбачав у специфічній природі мистецького твору, зміст якого не вичерпується «задумом художника і грубим матеріалом» — обидві ці стихії суттєво змінюються від приєднання до них третьої — внутрішньої — форми. Зумовлений цією внутрішньою формою зміст твору міг і не входити в «розрахунки автора», який творить, задовольняючи тимчасові «нерідко надто вузькі потреби свого особистого життя» [13, 130]. Однак Потебня визнає ще один «парадокс»: «заслуга художника не в тому мінімумі змісту, який думався йому при творенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст» [13, 130].

Отже, за герменевтичним переконанням Потебні, об'єктом розуміння є не так автор, як витворена ним художня форма, яка завдяки своїй пластичності може на рівні реципієнта в ак-

тах сприйняття — розуміння — тлумачення «збуджувати» щоразу інший зміст, давати імпульс до різного смислотворення.

Дивовижно перегукуються ці ідеї Потебні з думкою засновника філософської герменевтики Гадамера про краще розуміння, яке відрізняє інтерпретатора від автора і стосується не розуміння предмета, про який йдеться у тексті, а саме розуміння тексту, «того, що мав на увазі і висловив автор». А звідси висновок, що поета слід розуміти краще, «ніж він сам себе розумів, бо він ніяк не «розумів себе», поки в ньому формувався образ» [3, 182].

Дивною називав Потебня претензію вимагати від поетичних творів того, щоб вони говорили те ж саме, що намагається сказати з приводу них нам, «адже нас багато, а розтлумачуваний нами образ один» [16, 57].

Потебнянська теорія сприймання — розуміння — тлумачення цілковито кореспондується з феноменологічними ідеями Р. Інгардена. У праці «Про пізнавання літературного твору» один з найвпливовіших мислителів ХХ століття зауважив: «мистецькі та естетичні вартості» твору існують «в особливому потенціальному плані», тобто «естетично значущими ознаками» вони стають у процесі тлумачення/перетлумачення читачів (пригадаймо визнання українського мислителя того факту, що твір не може обійтися без читача, «як без любові»).

За Потебнею, процес сприймання поцінування літературного твору зумовлюється й творчим мисленням, естетичною чутливістю і реципієнта, і герменевтичним чуттям митця, його вмінням дозволити читачеві щось самому «домислити», спонукати розуміючого творити власні значення («неможливо визначити, скільки і який зміст розвинеться в тому, хто розуміє»).

Феноменолог Інгарден також визнає, що в творі словесного мистецтва існують «недокреслені місця», «заповнення» яких залежить «від типу свідомості конкретного читача» і творчих актів свідомості автора. А відтак літературний твір є «суто інтенційний» і водночас інтерсуб'єктивно доступний читачеві. Звідси сутнісно важливий теоретико-методологічний висновок: як такий твір не психологічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [9, 181].

Згідно з потєбняннською філологічною методологією мистецтво є творчістю в тому розумінні, що воно є не безпосереднім відображенням світу, а певною видозмінною цього відображення. А відтак виникає художня реальність, правдоподібність якої не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у мистецтві зв'язок образу та ідеї не доводиться, а «створюється, як безпосередня вимога духу». Звідси унікальна автентичність художнього відкриття, поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії, в чому й полягає його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше.

«Є багато створених поезією образів, у яких не можна нічого ні додати, ні відняти, але не має і не може бути досконалих наукових творів» [13, 141]. Прикметною ознакою художньої реальності є умовність, яка допускає неймовірність, фікцію («у царя Трояна цапині вуха»)

Тим, хто вимагає безумовної правди від словесного мистецтва, вчений пропонував відповісти на питання, що таке правда, і чи відрізнять вони правду від правдоподібності.

Р. Інгарден питання правди і правдоподібності розглядає з позиції загальної філософської теорії мистецтва. Стикаючись з фактами різнотлумачення концепту правдоподібності (істинності) творів мистецтва феноменолог замислюється, чи є правдивість самостійною цінністю за межами художності, чи вона складає «сутнісний компонент художньої чи історичної вартості твору?» Саме поняття «правдивість» як *сутнісний* компонент художньої/естетичної цінності твору філософ пропонує вживати у кількох значеннях. «Правдивість» як наслідок пізнавальних можливостей саме *художньої* літератури; «правдивість» як *досконале* втілення особливої поетичної умовності («казковості»); «правдивість» твору як «слід» діяльності й *особистості* автора; «правдивість» твору як сила його вияву на реципієнта; «правдивість» як єдність *ансамблю* якісних моментів у мистецькому творі.

Що стосується останньої ознаки «правдивості» твору, то вона за Інгарденом, завдячує саме творчому хисту митця, завдяки якому твір стає естетично активним і здатним загартовувати читача. Прикметно — про цю рису естетичної доско-

налості твору польський вчений Р. Інгарден говорить майже словами українського мислителя О. Потебні: «У цьому випадку ми часто говоримо, в творі нічого не можна змінити, не можна нічого додати чи відняти, якщо ми не хочемо зруйнувати ту особливу цінність, внутрішню гармонію, які явно виступають у творі» [10, 104].

Сам О. Потебня був переконаний — різні види мистецтва творять свою умовну правду, яка визначає природу цього мистецтва, а відтак і є «вищою правдою», від розуміння якої залежить спосіб істинного буття мистецьких творів, життя яких і полягає в тому, що у них розуміється і як розуміється» [13, 162]

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Из архивных записей к работе. «Проблемы речевых жанров» // М. М. Бахтин. Собр.соч в 7 т. Т. 5. — М.: Русские словари, 1997. — С. 207—286.
2. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: Гельдерман, Шлейермахер / Р. М. Габитова. — М.: Наука, 1989. — 160 с.
3. Гадамер Г. Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики / Г. Г. Гадамер. — К.: Юніверс, 2000. — Т. 1. — 464 с.
4. Гильберг М. Я. О. О. Потебня і розвиток слов'янського теоретичного літературознавства / М. Я. Гильберг. О. О. Потебня і проблеми сучасної філології. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 182—192.
5. Дзюба І. О. О. Потебня й українське літературознавство / І. О. Дзюба. О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури: Зб. наук. праць. — К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2004. — С. 4—13.
6. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей. Собр. соч. Т. 4. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. — 532 с.
7. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко. — Львів: Літопис, 2004. — 384 с.
8. Ізер Ф. Процес читання: феноменологічне дослідження / Ф. Ізер. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрецької. — 2-е видання, доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — С. 344—368.
9. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Р. Інгарден. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубицької. — 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — С. 176—209.

10. Ингарден Р. О различном понимании правдивости («истинности» в произведениях искусства) / Р. Ингарден. Исследования по эстетике. — М.: Изд. иностр. литературы, 1962. — С. 92–113.
11. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / Р. Кісь. — Львів: Літопис, 2002. — 304 с.
12. Лановик З. Б. Інтерпретаційні моделі новітньої герменевтики і проблеми аналізу біблійних текстів / З. Б. Лановик. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпритації. — Тернопіль: ТНПУ, 2006. — С. 9–60.
13. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. — К.: СИНТО, 1993. — 192 с.
14. Потебня О. Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / О. Потебня / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — С. 34–55.
15. Потебня А. А. Теоритическая поэтика / А. А. Потебня. — М.: Высш. шк., 1990. — 344 с.
16. Потебня А. А. Из записок по теории словесности / А. А. Потебня. Басня. Пословица. Поговорка. — Харьков, 1905. — 162 с.
17. Пресняков О. П. Литературоведение и филология в наследии А. А. Потебни / О. П. Пресняков. — Контекст. 1977. М.: Наука, 1978. — С. 105–142.
18. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження / І. Фізер. — К.: Вид. дім «Км Academia», 1993. — 112 с.
19. Франчук В. Вивчення спадщини О. О. Потебні в Україні (1975–2000) / В. Франчук. О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури: Зб. наук. праць. — К.: Вид. дім Дмитра Бурого, 2004. — С. 150–157.

**МОДЕРНИЗМ КАК ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ
СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРНОЙ
МЫСЛИ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ**

В статті йдеться про витoki та особливості функціонування продуктивно укорінені в літературознавстві епохальної концепції модернізму.

Ключові слова: модерн, модернізм, культурологічний дискурс, філологічний дискурс, епохальна концепція модернізму.

В статье прослежены истоки и особенности функционирования продуктивно укоренившейся в литературоведении эпохальной концепции модернизма.

Ключевые слова: модерн, модернизм, культурологический дискурс, филологический дискурс, эпохальная концепция модернизма.

In the article the origins and peculiarities of the epochal concept of modernism which are entrenched in literary criticism are traced.

Key words: modern, modernism, cultural discourse, philological discourse, epochal concept of modernism.

90-е годы XX века в лексикон гуманитариев и, в частности, литературоведов активно начали входить такие тесно связанные между собой понятия, как *модерн*, *модернизм* и *постмодернизм*. Их семантика, принципы дифференциации, категориальная идентификация остаются *открытой проблемой современной науки*. Необходимость осмысления феномена литературного модернизма в контексте актуальной сегодня гуманитарной методологии была подчеркнута и участниками научной конференции «Лики XX века. Модернизм: метод или иллюзия?» [9]. При этом ученые сосредоточились на вопросах: «Возможно ли в принципе вывести для модернизма некий универсальный терминологический ряд, определенную систему координат? Существует ли вообще понятие «модернизм», устоявшееся и принятое в мировой литературной науке, — или модернизм по-прежнему остается фантомом, призраком, многие десятки лет неприкаянно бродящим по Европе и Америке? На эти вопросы в ходе конференции предлагались самые разные ответы» [5].

Материалы конференции конкретизировали болевые точки филологической науки по проблеме литературного модернизма, что в свою очередь задало направление исследовательской практики в данной статье.

Исходим из того, что концепты «модерн» и «модернизм» семантически связаны с понятием современность, художественная новация, мода, и каждый случай научного обращения к ним имплицитно подразумевает этот смысловой акцент. В силу широты подходов гуманитариев к данным понятиям, парадигмы их значений, актуализированных в науке, характеризуются многозначностью и даже противоречивостью. В разных научных областях: *философии, эстетике, искусствознании, культурологии и литературоведении* разработаны *автономные концепции* как явления модерна, модернизма и постмодернизма, так и их генезиса. Отличия здесь принципиальны: по показателю объекта концептуализации, хронологических границ проявления и др., что в отдельных гуманитарных дискурсах создает прецедент разночтения понятий «модерн», «модернизм» и «постмодернизм». В филологической области знания актуальным представляется вопрос обобщения исследований по уже намеченным в литературоведении *категориальным уровням* концептуализации данных понятий, таким как: номинация эпохи, литературное направление, дискурс, литературный метод, тип литературного сознания.

Цель нашей первой статьи — проследить истоки и особенно сти научного функционирования концепта «модерн» и эпохальной концепции модернизма в гуманитарных дискурсах.

Обратим внимание на то, что именно в философском дискурсе уже достаточно давно термином *модерн* означивается *тип культурной эпохи* и трактуется он соответственно как *номинация эпохального порядка*. Сами философы просматривают истоки такого подхода в трудах и письмах немецких романтиков Ф. Шлегеля и Новалиса. Современный немецкий философ Ю. Хабермас называет и Гегеля инициатором спора о модерне как эпохе «нового времени», отмечая: «Гегель однажды использует понятие модерна в историческом контексте как понятие эпохи: «новое время» есть «время модерна» [18, 10]. Именно

Гегель, по мнению ученого, был «первым философом, который развил ясное понятие модерна» [18, 9]. Ю. Хабермас констатирует: «Первое, что Гегель открывает в качестве *принципа нового времени* — это *субъективность*. Исходя из этого принципа, он объясняет как превосходство мира модерна, так и его кризисное состояние: этот мир испытывает себя одновременно и как мир прогресса, и как мир отчужденного духа» [18, 13].

На протяжении двух последних десятилетий XX века философская и культурологическая мысль характеризуется активной разработкой *концепции модерна как типа эпохи*, заданной исторически, и как *саморефлексивно сложившегося типа культуры*, которому соответствует и *тип культурного сознания*. Именно такое понимание терминов «модерн», «модернизм» и следующего за ним «постмодерна», «постмодернизма» находим в работах Н. С. Автономовой, И. П. Ильина, М. С. Кагана, Н. Б. Маньковской, Н. В. Мотрошиловой, В. А. Подороги, Ю. Хабермаса, П. Козловски и других авторов. Показательно, что проблематика модерна и модернизма в культурологическом дискурсе XX века чаще всего рассматривалась в связи с вопросом о предтече постмодерна. Так, П. Козловски как культуролог, обращаясь к проблематике постмодерна, в своих работах прослеживает отношения современной и постмодерной моделей культуры [7].

В исследованиях философов и культурологов мотивированы хронологические характеристики эпохи модерна. В качестве верхней границы первого периода в разных интерпретациях указывается вторая половина XVII–XVIII в. (по другой версии — эпоха Просвещения), и простирается он до конца (или до последней трети) XIX в. В терминологии П. Козловски этот период определен как послепросветительский модерн. Второй период берёт своё начало на рубеже XIX–XX вв. П. Козловски ограничивает его 30-ми годами XX века и определяет как *классической модерн*, за которым следует период *зрелого модерна*. Дискуссионным остается вопрос о его продолжении или завершении на границе эпохи «постмодерна». Петер Козловски констатирует: «Современное культурное сознание характеризуется противостоянием двух теорий современной

эпохи. Согласно одной из них — мы живем еще в эпоху модерна, проект которой несколько рассеянный, диффузный, еще должен быть завершен. Другая теория рассматривает настоящее как эпоху постмодерна, которая должна сохранить определенные импульсы предыдущей эпохи... и одновременно развить их дальше в новый синтез субстанциональности и модернизации» [7, 21]. Обратим внимание: вопрос об отношениях *художественного модернизма и постмодернизма* в современной гуманитарной мысли не получил однозначной научной оценки. С одной стороны, утверждается преемственность модернизма и постмодернизма как систем одного культурного пространства парадоксального XX века, в рамках которого, несмотря на особенности внутренней динамики национальных культур, проявилась определенная общность эпистем, концептосфер, художественных форм, эстетических стратегий (позиция М. Кагана [6], Н. Б. Маньковской [10] и др. Вместе с тем, столь разные ценностно-смысловые ориентиры культурного сознания представителей модернизма и постмодернизма провоцировали в критике их оценку как двух автономных парадигмальных феноменов, в отношениях между которыми можно зафиксировать не столько притяжение, сколько отталкивание (позиция Ихаб Хассана [16], точка зрения Вячеслава Курицына [8]). В данном случае мы только констатируем факт очевидной научной полемики, ее разрешение не входит в проблемное поле рассматриваемого в статье вопроса.

Еще раз обратим внимание на то, что термином «модерн» в философском и культурологическом дискурсах принято определять эпоху, начало которой связано с XVIII в., и которая продолжается, по одним оценкам, по сей день, по другим — уже завершилась. В этих научных дискурсах термин «модерн» означает в первую очередь социокультурный аспект явления. Известны и филологические обращения к данному понятию, ориентированные на представленную культурологическую концепцию. Но цели и проблемное поле таких исследований сопряжены с областью филологического знания. Например, в статье Б. Б. Шалагинова «Эпоха модерна как поворотный этап от универсальных стилей к творческим методам в запад-

ной литературе» обобщается эстетический и художественный опыт Германии на рубеже 17–18 вв. с учетом трансформации «универсальных» стилей прошлого (античность, Высокое средневековье, Барокко) и преодоления «партикуляризации» художественного творчества [19].

Однако в филологическом дискурсе ориентация на разработанную культурологами эпохальную концепцию модерна является скорее не правилом, а исключением. Представители всех гуманитарных дисциплин едины в том, что рубеж XIX–XX вв. в контексте Нового времени стал своего рода «точкой бифуркации», переходной культурной ситуацией. При этом данное порубежье, определенное культурологами новым периодом эпохи модерна, в искусствоведческом и филологическом дискурсах, как правило, категориально связывается с другой оценочной традицией. Она закладывалась европейской критической мыслью конца XIX века, обозначившей современные ей новаторские тенденции в искусстве как модерные. Вспомним, что еще Ш. Бодлер, а затем А. Рембо акцентировали «необходимость современного художника быть абсолютно современным». В данном ключе в конце века эта проблема была поставлена и Г. Брандесом в серии статей «Люди современного прорыва» (1883), где прослежен переход и единство линий романтической и неоромантической проблематики. На уровне типологических категорий, позволяющих европейскому критическому сознанию конца XIX — начала XX веков конкретизировать свой опыт систематизации новаторских явлений в искусстве, востребованной оказалась категория стиля, в разных национальных культурах обозначенного по-разному: модерн, арт нуво, югенд-стиль, сецессион, либерти. Семантически все эти названия сопряжены с концептом «модерн». Стиль модерн еще изначально трактовался как последний большой стиль в европейской культуре рубежа XIX–XX вв. Особо рельефно и системно он проявился в архитектуре, прикладных искусствах, охватив так же и изобразительные искусства — живопись, графику, скульптуру, что констатируют уже наши современники [15]. Опыт изучения стиля модерна в разных видах искусств, включая и его литературные проекции, делает очевидным единство мыс-

лительной и духовной атмосферы эпохи порубежья, на что уже обращали внимание отдельные исследователи (Е. А. Борисова, Г. Ю. Стернин, А. И. Голота, С. А. Стерноу, Ж. П. Мидан и др.). Потребность в терминологической базе, способной более адекватно передать единство современного менталитета, а не только его стилевые интенции, очевидно и побудила исследователей расширить функционально-семантическое поле концепта «модерн» как термина. В работах искусствоведов последнего десятилетия при обращении к понятию «модерн» намечается тенденция к изменению его толкования в сторону эпохальной номинации [1 и др.].

В начале XXI века можно отметить несколько знаковых интегральных проектов гуманитариев, в рамках которых, развивая *концепцию модерна как эпохи конца XIX — начала XX вв., типа культурного сознания*. Внимание исследователей сосредоточилось на проблематике европейского модерна. Например, проведение международной конференции и издание ее материалов под названием «Эпоха «модерн» [17]. В редакционном обращении к читателю материалов конференции отмечено: «Несмотря на плюрализм суждений, участники конференции были единодушны в том, что понятие «модерн» следует рассматривать, с одной стороны, как уникальный художественно-культурный феномен, развившийся в урбанистической среде Европы на рубеже XIX–XX веков, а с другой — как многосоставный культурно-исторический процесс, трансформировавший все сферы жизни» [17, 12]. В числе организаторов конференции преобладали известные искусствоведы, филологи и культурологи, сформированные на фоне искусствоведческого опыта. Опираясь на хорошее знание определенной области европейской художественной культуры конца XIX — нач. XX веков, специалисты были едины в констатации кардинальных изменений творческого мышления порубежья, в разработке дефиниций, позволяющих объединить широкий поиск деятелей искусства, что нашло выражение в определении данного периода *художественной жизни Европы как эпохи модерна*.

В филологическом дискурсе эта тенденция также получила развитие: например, литературовед Н. Ю. Грякалова свою но-

вую книгу назвала «Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо», в которой «актуализируя проблему становления многообразных форм творчества, мировосприятия, эстетической рефлексии и литературного поведения в эпоху модернизма», исследовательница рассматривает образ «человека модерна», т. е. литературного героя русских писателей-модернистов конца XIX—начала XX веков, «как особый культурно-антропологический тип, который получает оценку в парадигме его литературных и житнетворческих реализаций» [2, 2].

В современных гуманитарных дискурсах наряду с понятием модерн активно используется и понятие «**модернизм**». У историков культуры они функционируют как синонимы, означивая период культурного развития, начавшийся в последней трети XIX в. М. С. Каган пишет: «На рубеже XIX и XX столетий развитие культуры вступает в новую фазу, наиболее точным названием которой является Модернизм. Хотя в нашей литературе это понятие употребляется, как правило, для обозначения определенных явлений одной только истории искусства XX века, а на Западе им охватывают иногда всю историю культуры Нового времени, здесь (т. е. в работе М. С. Кагана. — Н. С.) понятие это будет обозначать *тип культуры — а не только искусства — первой половины XX столетия*» [6, 371]. Модернизм в таком случае трактуется как период переходный, свидетельство динамики модерна в направлении социокультурной ситуации, типа культурного сознания, культурной эпохи, которая получила определение «постмодерн».

Концепты «модерн» и «модернизм» как эпохальную номинацию украинские литературоведы (Д. Наливайко [13], Т. Гундорова [3], С. Павлычко [14], Н. Моклица [11], В. Моренец [12] и др.) активно начали вводить в филологический дискурс еще в 90-е годы прошлого века, не ограничившись только этим значением. Будучи адептами постструктуралистской гуманитарной методологии, украинские исследователи в новой научной опции прочитывали явления раннего украинского и европейского модернизма, расширяя филологический инструментарий в подходе к феномену литературного модернизма (на чем подробнее остановимся во второй статье).

С. Павлычко, занимаясь изучением не только украинской, но и зарубежных литератур, сделала принципиальное заключение и предостережение в плане методологии исследования литературного модернизма: «Модернізм містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності. Усе це ставить під сумнів його єдність як загальноєвропейського явища» [14, 17–18]. Данная сентенция, являясь результатом филологического подхода к решению проблемы модернизма, констатирует и неразработанность научных дефиниций, позволяющих в литературоведческом дискурсе целостно охватить столь неоднородное явление, как европейский или национальный литературный модернизм. Развивая идею С. Павлычко и опираясь на собственный опыт осмысления проблемы, можно сделать некоторые заключения.

– В изучении модернизма философская и культурологическая мысль вышла на определенные обобщения, парадигмально обозначив признаки культурного явления рядом эпохальных характеристик.

– Разновекторность методологических подходов, на основании которых культурологами разворачиваются модернистские парадигмы, не предполагает единства, устойчивости и наконец завершенности решения вопроса в данном дискурсе. Их модернистские парадигмы разнообразны до взаимоисключающих показателей. В тех случаях, когда филологическая аналитика тяготеет к горизонту культурологической рефлексии, литературоведы опираются на эти парадигмы, как правило, иллюстрируя только отдельные их позиции. Например, культуролог А. К. Якимович модернистскую парадигму начала XX века определяет как биокосмическую, делая заключение: «В качестве культуротворческих, духовных, художественно плодотворных идей и принципов предлагаются такие гипотетические факторы и силы, как *экстаз*, магически-шаманские практики (в том числе стилизованные в виде «культурного» оккультизма), а также спасительная дикость, жизнь и сила как самостоятельная, не нуждающаяся в моральном оправдании ценность» [20, 9].

Литературовед А. А. Житенев, преломляя структурные показатели этой культурологической парадигмы в филологиче-

ское русло, в статье «Экстаз как категория модернистского автотопоисания» констатирует: «Для модернизма важнейшей категорией метаописания является «экстаз», трактуемый как превосходство данности, возвышение над самим собой» [4, 52]. Здесь склонность к экстазу рассматривается как один из признаков модернистского сознания, но вопрос о месте этого показателя в общей системе признаков литературного сознания данного типа остается открытым.

– В современной научной ситуации очевидна тенденция к интегрированию филологического и культурологического дискурсов. Эпохальная концепция модерна и модернизма, разработанная культурологами, филологам дает методологическую установку к поиску дефиниций, позволяющим в литературоведческом дискурсе конкретизировать общность аксиологических приоритетов писателей-модернистов конца XIX — начала XX веков.

– Литературоведческая наука располагает своим объектом — первостепенным литературоведческим аргументом (о котором настойчиво в своих работах напоминал М. Бахтин, обращая внимание на произведение и текст произведения), в системе которого необходима разработка категориального инструментария, позволяющего конкретизировать и предметно уточнить модели и парадигмы, на которые вышли в научной рефлексии феномена модернизма отдельные представители смежных гуманитарных дисциплин (в частности, философы, изучающие культуру и культурологи) в процессе генерирования общегуманитарного опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Ю. Герман. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 480 с.
2. Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо» / Н. Ю. Грякалова. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. — 384 с.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. І. Гундорова — Львів: Літопис, 1997. — 300 с.

4. Житенев А. А. Экстаз как категория модернистского автомета-писания / А. А. Житенев. // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. — 2009. — Вып. 31. — С. 52–57.
5. Зиновьева А., Панова О. «Лики XX века. Модернизм: метод или иллюзия?». Вторая всероссийская конференция памяти Л. Г. Андреева (Москва, МГУ, 18–20 июня 2009 г.) // А. Зиновьева, О. Панова // НЛО, — 2010, — № 102. <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/102/>.
6. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. — 416 с.
7. Козловски П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития: Пер с нем. / П. Козлавски. — М.: Республика, 1997. — 240 с.
8. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм / В. Н. Курицын. — М.: ОГИ, 2000. — 288 с.
9. Лики XX века: сб статей / Отв. ред. Н. А. Соловьева — М.: Юстицинформ; Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 2009. — 464 с.
10. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.
11. Моклиця М. В. Модернізм як епоха в історії європейської культури: спроби структуризації /М. В. Моклиця. // Наука і освіта: Зб. наукових праць. Кн. 1 / Ред. М. І. Дубина. — К. : Хрещатик, 1997. — С. 191–194.
12. Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща / В. П. Моренець. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 327 с.
13. Наливайко Д. Про співвідношення «Декадансу», «Модернізму», «Авангарду» / Д. Наливайко // Слово і час. — 1997. — № 11–12. — С. 44–48.
14. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. — К.: Либідь, 1997. — 360 с.
15. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. — М.: Искусство, 1989. — 292 с.
16. Хассан І. Культура постмодернізму / І. Хассан. // Вікно в світ. — 1999. — № 5. — С. 99–111.
17. Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конференции «Эпоха «модерн». Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX–XX веков. Россия. Австрия. Германия. Швейцария / Н. С. Павлова (отв. ред.), О. В. Павленко. — М.: РГГУ. 2004. — 526 с.

18. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. — М.: Весь Мир, 2003. — 416 с.
19. Шалагінов Б. Б. Епоха модерну як поворотний етап від універсальних стилів до творчих методів у західній літературі / Б. Б. Шалагінов // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2004. — № 16. — С. 142–144.
20. Якимович А. К. Парадигмы культуры XX века / А. К. Якимович // Культурология: Дайджест. — М.: ИНИОН, 2009. — № 1 (48). — 206 с. — (Сер.: Теории и истории культуры / Ред. совет: Скворцов Л. В., пред., и др.).

РЕЦЕПТИВНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ ТРОПА У ТЕКСТІ І СВІТІ ТВОРУ

Зосереджена увага на амбівалентності метафори: на її функції в історичному письмі та мистецтві слова, на її ролі у творенні цілісності об'єкта і цілісності суб'єкта та завершенні новелістичної форми в її спрямованості на концептуалізацію світу.

Ключові слова: метафоризація, цілісність об'єкта, цілісність суб'єкта, концептуалізація.

Обращается внимание на амбивалентность метафоры: на ее функции в историческом письме и искусстве слова, на ее роли в создании целостности объекта и целостности субъекта, а также завершении новеллистической формы в ее направленности на концептуализацию мира.

Ключевые слова: метафоризация, целостность объекта, целостность субъекта, концептуализация.

The article is devoted to the ambivalence of metaphor: its function in historical science and literature, its role in creating «integrity» of object and subject, as well completeness of novella form of conceptualization of the world.

Key words: metaphORIZATION, integrity, of object and subject, conceptualization.

Метафорі і метафоричному образотворенню у мистецтві і в літературі, зокрема, поки що приділяється недостатньо уваги. Однак **проблемність** ще й у тому, що в системі багатьох суто зображальних видів мистецтв метафора традиційно трактується розширено, а щодо художньої літератури відчутною залишається поки що лінгвістична традиція, яка зводить можливість метафоричного способу мислення у структуруванні образу і твору. Розширене трактування метафори і переважно в аспекті «теорії предикації» складає проблематику праць автора даної статті, **дотичних до наукових пошуків** М. Коцюбинської, А. Р. Волкова, Е. Соловей, Р. Мовчан, Б. Іванюка та ін. **Метою** даного дослідження є, насамперед, осмислення ролі метафори в науковому та художньому дискурсах, в останньому — в межах від мовних форм тропового мислення і до принципів образної, жанрово-родової та стильової концептуалізації світу. При цьому **методологічно** виправданим є звернення до філософських

праць Ф. Р. Анкерсміта, Х. Уайта, Гегеля як з метою рецептивного їх прочитання, так і окреслення шляхів вивчення метафоричних структур у родо-жанрових формах літератури, зокрема у новелі.

У філософській науці, в її західно-європейському варіанті, осмислення, наукове пізнання історії, особливо постмодерністської, тісно пов'язується з тропологією. Саме такий нетрадиційний, компаративістський підхід у науковому дослідженні минулого, історії філософської думки стає предметом спеціалізованого критичного розбору, зокрема нідерландським філософом Анкерсмітом Ф. Р., який аргументовано коментуючи праці Х. Уайта, вслід за ним називає чотири тропологічні моделі, які характерні, у першу чергу, для європейської культури ХІХ ст. Серед них називаються метафора, метонімія, синекдоха та іронія [1, 78].

Отже, екстраполюючи художнє мислення на творчу/наукову роботу дослідника/історика, Х. Уайт, а за ним і Анкерсміт, констатують, що вибір тропологічної моделі відповідає типу мислення, індивідуальній мовленнєвій практиці та визначає тип сюжетики, спосіб пояснення, ідеологічну спрямованість тощо. Слід доповнити і уточнити, що такі корелятивні процеси пов'язані ще й із домінантою певного тропу, внаслідок чого уявлення/фантазії історика готові до продукування відповідного слова/нарративу.

Саме тому, вважає Анкерсміт, коментуючи Уайта, тропологія для історії є тим же, що й логіка та науковий метод для науки [1, 80]. Адже історик, філософ-історик бачать в історичному процесі, його саме суб'єктивному (!) осмисленні своєрідність ритму, теми, інтонації, побудови, яка вписується в «решітку» конкретного тропу. Він (троп) виступає єдиним інструментом, яким володіє історик для співвіднесення наявних даних зі значенням. Така кореляція полягає в тому, щоб подати «чуже» знайомим, перетворити таємниче минуле в осяжне, і все це — методи фігуративної мови.

Звернемось ще до одного методологічного судження Уайта, наведеного Анкерсмітом. Суть його в тому, що метафора, організуючи суб'єктно-об'єктне бачення і розуміння світу, вибу-

довеє і стиль роботи історика. Адже будь-який текст твориться ним як двошарова система. Вона включає в себе, перш за все, відношення «текст — образ», тобто мовно-образну форму тексту. З точки зору логіки цей рівень структури тексту типологізується із зображальними мистецтвами. Окрім того, у цій системі форма і зміст співвідносяться з планом вираження, адже у ній постає також дихотомія «текст — зміст» (сміслові значення тексту), що слід віднести до сфери змісту.

Текст формується автором як часова і просторова категорія і відповідно може досліджуватись як послідовність законів та ієрархія смислів. І якщо ставиться завдання проаналізувати цілісність тексту, то семантико-синтаксична система (комплекс/синтез тропів, поетичних фігур) стає осяжною при врахуванні дослідником/читачем усієї сукупності не лише відношень, а й значень елементів, компонентів у цьому тексті. Таким чином текст як семантико-синтаксична система, що обумовлена суб'єктною, мовленнєвою точками зору, має великі інтерпретаційні можливості. Однак, вважає Анкерсміт, літературна теорія, зокрема наратологія, зробили ще недостатньо для розуміння суті саме історичного письма [1, 73,7]. Особливо це стосується закладених у цих науках/методологіях, але ще не до кінця реалізованих можливостей розширення варіативності інтерпретацій, множинності міркувань, їх конкурування; виділення «правильної» інтерпретації, яка, звичайно ж, у будь-якому разі є суб'єктивною. Адже, як і в психоаналізі, зміст можливої інтерпретації не відповідає істинному змісту історичної реальності, а в мистецтві така відповідність є ще менш реальною і доступною.

Разом з тим, Анкерсміт, цілком поділяючи позицію Уайта, вважає, що метафора є еквівалентною індивідуальній точці зору, з якої нас запрошують дивитися на частину історичної дійсності, тим самим вона організовує для нас світ [1, 82]. А відтак знання про цей світ, яке до цього характеризувалося хаотичністю, подрібненістю, стає для нас більш концептуалізованим. Для більшої переконливості суджень про спеціалізовану функцію метафоризації у історичному тексті Анкерсміт звертається також до кантівського трансценденталізму. Для

нього безсумнівним є факт, що такого ж типу консолідуючі, і водночас абстрагуючі функції виконує так званий «трансцендентальний суб'єкт», який теж, як і метафорична точка зору, переводить хаотичний рух ноументальної дійсності у дійсність феноменальну, доступну нашому розумінню. З іншого боку, він (трансцендентальний суб'єкт) залишається таким як сутність, яка лише мислить і не має опредмечення. Через нього, зокрема, з'являється «трансцендентальний суб'єкт думки.» А відомим він стає через судження, які є його «предикатами.» Саме тому обидві функції — трансцендентальний суб'єкт і метафорична точка зору — відокремлені від того світу, який вони організують [1, 82–83]. У розвиток думки про типологію цих форм суб'єктності додамо судження Ж. Дерріди, для якого метафорична точка зору є «організуючим центром» і водночас «мертвою зоною», яка не може себе усвідомлювати. Це і є певна інтелектуальна та ментальна сутність, що може бути виражена тим чи іншим тропом [3, 617].

Отже інтелектуальна функція обох суб'єктностей «працює» не на засвоєння релевантних частин дійсності, а на їх присвоєння, тобто на підсилення результативності пізнання дійсності, що адаптується до них. Саме тому метафора є важливішим лінгвістичним та структуротворчим інструментарієм, здатним перетворювати дійсність у світ, що спроможний адаптуватись до мети і завдань людини. Тобто метафора антропоморфізує соціальну і навіть фізичну реальність і, здійснюючи це, дозволяє пристосовуватися нам до дійсності, стати для неї своїми — перетворювати незнайому дійсність у знайому, розглядати менш відому систему в термінах більш відомої [1, 85].

З точки зору процесу і наслідку рецепції та інтерпретаційних можливостей будь-яке твердження, будь-яка істина, тобто все, що стосується трансцендентального суб'єкта і його істинності, дає нам доступ лише до його предикатів, але не до нього самого. Адже історик, пояснюючи минуле, не прогнозує, він швидше показує (сюжетно розгортає) як одне явище тягне за собою інше, інакше кажучи, він говорить, чому саме почалася Перша світова війна, а не чому вона повинна була розпочатися [5, 25]. Теж саме, виходячи із тверджень Канта, Анкерсмита, Каллера

та інших, можна сказати і з приводу метафоричної точки зору, адже істинність проявляється завдяки структурно і функціонально породжуваним інтерпретаційним можливостям тропу, а вони у свою чергу закладені у такому важливішому генетично означеному факторі, як близькість літератури та історичного письма/ мовлення, типології їх сюжетно-композиційної структури, зближення жанрових форм, що є наслідком їх взаємодії у процесі розвитку художньої свідомості.

Як уже зазначалось, інструментарієм прочитання логіки історичного пояснення в будь-якому дискурсі — науковому чи художньому — є сюжетність зі своїми початками, розвитком і осмисленням (у літературі — зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Окрім того, історизм мислення як принцип художньої літератури знайшов своє досить чітке оформлення у категоріях часо-простору та предметній, мотивній, образно-метафоричній, жанрово-родовій структурах. Саме завдяки сюжету, як методу логічного розгортання думки, стверджується і активність, і універсальність літератури. Адже логіка історичного мислення відповідає міметичному принципу. І слід наголосити, що вона від самих початків історичного письма поступово «перетікала» із власне історичних/наукових джерел у художнє мислення.

З іншого боку, у зв'язку із вивіщенням літератури як однієї з найактивніших форм людської свідомості та комунікації, відбувається і зворотний процес, завдяки чому вона починає виконувати, і в першу чергу завдяки метафоризації, роль методу, моделі дослідження логіки історичного письма, способу пояснення наступності та взаємопов'язаності історичних фактів. Все це приходить із аналізом та усвідомленням метафоричної структури тексту історичного дослідження, оскільки тропи і фігури допомагають оформити та концептуалізувати думку в таких типах текстів, які не є літературними, і тим самим засвідчується сила власне літературності. Адже вона привноситься у цей текст завдяки асоціативності, символізації мислення, а також порівняльності, антитетичності як форм риторизації і творення цілісності художнього висловлювання.

Бачення Анкерсмітом ролі тропів у історичному письмі постає із розуміння амбівалентності ранньої праці Уайта, яка полягає у відповідному використанні літературних категорій.. Адже літературна теорія хоча і «не все зробила для поглиблення суті історичного письма», однак вона сьогодні уже спроможна виступити, як уже було зазначено, методом дослідження, запропонувати свій інструментарій для вивчення його структури та функціонування. Так розрізнення «простої» хроніки і так званої «суб'єктно означеної історії» — це рух від факту до інтерпретації, оскільки індивідуальна розповідь про подію чи написання суб'єктно означеної історії є конструкцією, своєрідною «решіткою», котра накладається на факти. Вона реалізується внаслідок застосування того ж принципу предикації, тобто пояснення незнайомого через знайоме, використання уподібнення і протиставлення, повторюваності чи повернення мотиву як ознаки образу-поняття, образу-явища, образу-речі. Останнє виводить конкретне на рівень абстрактних сутностей, символічного значення/смыслу.

Таким чином, перелічені функції трансцендентального суб'єкта та метафоричної точки зору для нас є особливо важливими, оскільки це відповідає нашому уявленню про структурність, атомарність не лише історичного тексту, а й художнього твору(як тексту і світу), а відтак і про наявність «організуючого центру», а отже і головного елемента/компонента на кожному з рівнів структури твору. Хоча повторно зазначимо, що, окрім функціональної подібності, між трансценденталізмом і метафорою прослідковується і сутнісна типологія, та зауважимо, що концепція метафори Уайта зорієнтована переважно на модернізм, тому що для постмодернізму (вслід за Уайтом уточнює Анкерсміт !) характерна «іронія» як тропова форма художнього мислення. Для нас важливим у даному випадку є те, що метафора, і ширше — метафоризація (включаючи іронію), подібно до фаустівських спроб пізнаючого суб'єкта, прагне привести світ у «відповідність» або «зробити його знайомим», особливо ту його сферу, яка емпірично сприймається як дивне і чуже. Саме тому сутнісне з його типологізацією трансценденталізму і метафори спрямоване на

те, щоб трансформувати «інше у своє», спробувати перетворити «незнайоме у знайоме» [1, 84; 7, 163].

Попри всі історично, психологічно та естетично обумовлені, тобто підтвержені станом художньої свідомості «злети» та «падіння» метафори (Анкерсміт), незаперечним залишається той факт, що метафора взагалі є найбільш складним лінгвістичним і структуротворчим інструментарієм, який маємо у нашому розпорядженні для перетворення дійсності в уявний, образно-художній світ, здатний адаптуватися до мети і завдань людини. Адже вона «антропоморфізує» соціальну, інколи фізичну реальність, і, здійснюючи це, дозволяє нам у повному розумінні цих слів пристосуватися до оточуючої дійсності і стати для неї своїми. Така її спроможність сприяє творенню найяскравіших, неповторних образів і саме таких, у яких безпосередньо і якомога коротшим шляхом поєднуються елементи дійсності, особливо ті, що знаходяться часо-просторово на значній відстані один від одного [4, 119]. І що найважливіше — метафора спроможна, як уже було зазначено, перетворити незнайому дійсність у знайому, інакше кажучи, — вона завжди надає можливість розглядати менш відому систему в термінах більш відомої. Саме такий механізм і така якість образотворення, а звідси і спосіб проникнення в істину, є сутнісною ознакою метафори у художніх структурах.

Для нас така характеристика творення, а відтак і якості художнього образу важлива тим, що в ній демонструється і пояснюється метафоричний образ з його структурою, механізмом реалізації, що унаочнюється в структурі новелістичного мислення. Разом з тим, оскільки мовно-композиційна структура будь-якого твору є складною, ієрархічною, тобто володіє супідрядністю своїх елементів, компонентів, то відповідно і метафорична образність має такий же принцип градації образних цілісностей, тобто в межах від слова до мікрообразу-тропа, від деталі до образу і твору як образу. Тому ще раз наголосимо, що метафора і метафоризація для літературознавства — це не лише «лінгвістичний інструментарій», а й водночас, і в першу чергу, — тип, принцип мислення та форма образотворення, включаючи загальноструктурний рівень твору. Таке розуміння суго-

лосне трактуванню її як структуротворчого принципу в інших видах мистецтва. Тут же зауважимо, що є проблема специфіки метафоричної образності у різних жанрово-родових формах, особливо синтезованих, і зокрема — в таких суб'єктивованих структурах епосу, як новелістичні. Однак вичерпну характеристику особливостей і функції метафорики у таких жанрово-родових утвореннях зробити неможливо. Безсумнівно, що вивчення цієї проблематики має започатковуватися більш поглибленою диференціацією категорій і понять як інструментарію проникнення у структуру художнього явища. Згадаймо пояснення Овсянико-Куликовським особливостей «чистої» лірики як словесної творчості, що є для нього «безобразною» [6; 18, 49]. Мовиться власне про ліричне ангажування слова, яке постає з інтонаційного малюнка, ритмо-мелодичного руху вірша як цілого, яке однак ще не здатне породити поетичне. Тому лірика не в усьому співвідносна з поезією. Саме остання пов'язана з метафорикою, образним мисленням у слові як «грою» асоціацій між словом-знаком і предметом зображення.

Наголосимо, що таке розрізнення спонукає задуматись над питанням подальшої диференціації та інтеграції у літературознавстві понять ліричного і образного/метафорично обумовленого, зокрема щодо функціонування та синтезу їх у новелістичних жанрах. Адже така специфікація не може мати свого розвитку без виявлення більш широкої типології ліричної (не лише ліризму як такого, а й поетичності!) та епічної рефлексії.

Ще Гегель, розглядаючи у своїй «Естетиці» поетичне і прозаїчне, наводить розрізнення їх за суб'єктивним ставленням до світу, окреслює специфічний зміст і відмінності у суб'єктивних відношеннях до світу. Для нього поезія — це оприлюднення істинного, це — знання, яке поки що не відділяє всезагального від його живого існування в окремому, не протиставляє ще закон і явище, але усвідомлює одне в іншому та через інше. Адже вона (поезія) продовжує перебувати в «субстанціональній єдності.» Вона ще не витворила такого розмежування і наступного простого поєднання розмежованого. Гегель вважав: при такому способі споглядання «усе, що поезія обирає, вона репрезентує як замкнену в собі і тому самостійну цілісність, котра

може бути багатою і надто широкою за охопленням умов, індивідів, дій, подій, почуттів і способів репрезентації, але повинна складати весь широкий комплекс як замкнений у собі самому, як породжений і такий, що рухається чимось одним, частковим виявом котрого стає та чи інша деталь. Так всезагальне, розумне виражається у поезії не в своїй абстрактній всезагальності і зв'язках, вироблених філософією, і не в умоглядному співвідношенні своїх сторін, а швидше як щось живе, що є одухотвореним, яке все собою визначає, причому таким чином, що всеохопна єдність, істинна душа цього життя діє і проявляється зовсім приховано, ізсередини» [2, 356].

Отже в поезії створення образів і говорене існує для того, щоб бути «висловленим» [2, 357]. Прозаїчна ж свідомість, на думку Гегеля, розглядає обшир матеріалу дійсності у плані мислених, усвідомлюваних зв'язків причини і наслідку, мети і засобів та інших категорій обмеженого мислення і взагалі в плані передумов всього зовнішнього і кінченного. Однак проза в меншій мірі, ніж поезія/лірика, творить ту «вільну єдність». Адже у прозі «усе особливе» постає то як самостійне, то вступає у простий зв'язок з іншим і таким чином осмислюється лише у своїй відносності і залежності. І насамкінець — суттєве зауваження і висновок, що постає із розмежування і водночас градації поезії та прози, лірики та епосу, а відтак може виступати методом як розмежування, так і єдності, цілісності, художнього синтезу: «зовнішньо живе є мертвим для більш глибокого смислу, якщо із нього не світиться нічого внутрішнього і значимого у самому собі в якості його істинної душі» [2, 358].

Зокрема, лірична рефлексія постає із переважання суб'єктивної форми вираження свідомості з індивідуальними жанрово-родовими відмінностями її типології у творчості. Звичайно ж, така якість породжується завдяки оприлюдненню внутрішнього світу ліричного героя як вираження його душевного стану. Цей спосіб відображення внутрішнього життя виступає єдиною сферою, а відтак і єдиною формою та кінцевою метою, що постає завдяки словесному самовираженню суб'єкта. Тут, на думку Гегеля, нема потреби переходити на дію, адже зміст ліричної рефлексії немов би затримується у сфері

внутрішнього життя. При цьому нема можливості побачити реально і предметно, часо-просторово уявно представлений і образно поданий образ світу («субстанціональну єдність»), його зовнішній рух як подію, що звичайно ж є специфічним для епосу. І останнє: навіть найбільш виразно субстанціональне і об'єктивне, пройшовши через призму суб'єктивності (суб'єктивної свідомості), отримує інший статус у ній, а саме як своя пристрасність, своя настроєність, рефлексія і як присутнє в ній в даний час їх породження [2, 420].

Звичайно ж, інший принцип має бути в основі епічної рефлексії, адже основний зміст епічного методу пізнання полягає у відтворенні всезагальних зв'язків у світі, пропущених через ту ж свідомість, але вже як інструментарій, здатний створити завершений у пізнавальному своєму призначенні і цілісному спрямуванні світообраз, тобто образ «не одного», не локальний, а навпаки — широкий, панорамний, тобто образ «багатьох і вся». Такий зміст об'єктивується у визначеній стильовій, подекуди суб'єктивно забарвленій жанровій спрямованості і головне — сюжетності.

Узагальнимо сказане: безсумнівно, що саме із суб'єктно-об'єктних відношень гносеологічно постає того чи іншого роду художня реальність і її рефлексія — світ твору. Вона визначається як своєрідний, тобто індивідуальний метод пізнання. Тому призначення ліричного методу, співвідносного з ліричним, зокрема екзистенційним «Я», зумовлюється суб'єктною свідомістю, її цілісністю. При цьому носієм такого типу свідомості і рефлексії має виступати об'єкт як інструмент, який ініціює цю свідомість на не стільки безпосередньо відчутне смислородження, скільки на образотворчу діяльність, яка знаходить своє вираження в поетичному мовленні. Додамо, що при відсутності інтенціональної спрямованості на об'єкт, художня свідомість як рефлексивна діяльність «замикається на собі» [4, 140], продукуючи лише ліризм. Така художня рефлексія не здатна на будь-яке формозавершення. Причина в тому, що вона не спроможна передбачити його, а тим більше оволодіти передумовами художнього методу. Отже в основі структурної та історичної означеності методу має бути взаємодія (і саме

з пізнавальною метою!) об'єкта і суб'єкта. Така взаємодія, а вслід і домінанта (об'єктність чи суб'єктність як ціле!), визначає типологію ліричного чи епічного способів рефлексії та їх специфіку. Саме Гегелю належить методологічне судження, що залежно від домінанти — «цілісність об'єкта» чи «цілісність суб'єкта» — можна говорити про епічний чи ліричний характер художнього образу [2, 224]. Зауважимо, що цілісність у Гегеля — це «замкнене ціле», «завершена видимість», «внутрішньо пов'язана цілісність особливостей» [2, 203].

Таким чином незаперечною є думка, що метафора/метафоризація, будучи породженням рефлектуючої свідомості, проявляє цю свідомість не лише на лінгвістичному, а й на вищих рівнях структури образного мислення. Вона постає уже в якості механізму художньої свідомості і переважно в кількох тропологічних моделях (з домінантою на одній!) як у стилях певних епох, так і в індивідуальному мисленні митця, окремих жанрово-родових формах, і що найважливіше, — є принципом творення образних цілісностей — об'єкта в епосі, і суб'єкта — в ліриці. Поетика ж новели, особливо починаючи з кінця XIX ст., засвідчує переважання суб'єкта при наявності цілісностей об'єкта. Цілісність суб'єкта у новелі може фіксуватися в оповідних, фізично-просторових, психологічних, стильових/пафосних точках зору, водночас завдяки фабульній організації/розповіді «про сюжет», та при умові внутрішньо-психологічного образотворення — руху думки, почуття. Все це, безперечно, виводить метафоризацію на рівень одного з головних чинників у творенні всезагальних зв'язків, в яких народжуються уявлення, смисли, концепти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Кломоец, В. Кашаева; Ф. Р. Анкерсмит. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 496 с.
2. Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. Т. 3 / Г. В. Ф. Гегель. — М.: Искусство, 1971. — 621 с.
3. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук / Ж. Дерріда // Антологія світової літературно-критичної думки

- XX ст. — 2-е вид. / за ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 2002. — 831 с.
4. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структ. — типол., истор. — типол. и прагм. асп. иссл.) / Б. П. Иванюк. — Черновцы: Рута, 1998. — 251 с.
 5. Каллер Джонатан. Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Георгиева; Джонатан Каллер. — М.: Астрель, 2006. — 159 с.
 6. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы: Теория словесности / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. — М. — Пг., 1923. — 196 с.
 7. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. — М.: Высшая школа, 1990. — 342 с.

ЧИТАННЯ ЯК ОБ'ЄКТИВАЦІЯ РЕЦЕПТИВНОГО ДОСВІДУ СУЧАСНОСТІ

В статті розглядається література в аспекті рецептивно-комунікативного способу вивчення досвіду читання як особливого типу соціальної діяльності людини, до якого її спонукає та який форматує мистецтво слова.

Ключові слова: читач, читацький досвід, комунікативна настановність, масовізація, медіатизація.

В статье рассматривается литература в аспекте рецептивно-коммуникативного способа изучения опыта чтения как специфического типа социальной деятельности человека, который провоцирует и формирует искусство слова.

Ключевые слова: читатель, читательский опыт, коммуникативная установочность, массовизация, медиатизация.

Literature in the aspect of problem of receptive-communicative method of mastering reading experiment as a special kind of social activity of a person, to which literary art provokes and forms, are examined in the article.

Key words: reader, reading experiment, communicative setting the agents, mediatization, massovization.

Читання має історично вмотивовані функціональні ознаки. Кожне прочитання твору — це подія, що відбувається не у вакуумі, а в реальному світі, навіть якщо це читання в мережі Інтернет.

Читання твору в епоху книгодруку було безкорисливим процесом: «Естетична насолода — одна з найтаємничіших і найважливіших складових (надсміслової) дії художнього твору на реципієнта. Естетичну насолоду затверджує *самоцінність особи*, яка виступає як самозначущий суб'єкт, і участь такого суб'єкта в соціальних процесах особливо цінна і незамінна жодним іншим типом особи і найменше особою прагматичною» [1, 25]. Читання в епоху книгодруку було спілкуванням особистостей: «Зверненість до єдиної особистості є внутрішньою настановою літературного твору, і лише при здійсненні такого контакту буття-спілкування може стати духовною реальністю» [4, 33]. Ці настанови підкреслювали самоцінність

і твору, і літературного спілкування, діалогу-реакції між автором і читачем.

Сучасні соціокультурні реалії, зокрема нові властивості інформаційних і комунікаційних відносин, вносять зміни в літературно-рецептивний досвід.

Метою цієї статті є опис рецептивного потенціалу художньої літератури в умовах культури початку ХХІ століття, систематизація форм та тенденцій його реалізації. Для її досягнення було використано науковий погляд на мистецтво слова та читання літературознавства, соціології мистецтва, теорії масової комунікації в контексті комунікативних уявлень про художню літературу, зокрема уявлень про неї як феномен, що реалізується в царині соціальних комунікацій.

Цінність окремого повідомлення в сучасному інформаційному полі — украй мала, як і місце, що воно посідає в глобальному просторі. Оскільки жоден текст (і літературний твір) не є замкненим на собі в таких інформаційних і комунікаційних умовах, не бачиться як унікальність і самоцінність, то переформатування зазнає і рецептивний досвід та технології читання в контексті сучасності, що підтверджується декількома тенденціями, загальним тлом яких, на думку автора, є *антиномічність, різновекторність літературно-рецептивної діяльності* (читання) та пов'язана з цим *відсутність єдиної читацької спільноти*, що має інтерсуб'єктивний досвід читання з очевидною чіткою скерованістю рецепції літератури.

Смисловий потенціал художнього твору — принципово невичерпний. Р. Барт називає цю здатність художньої творчості «шлейфом інтерпретацій», підкреслюючи той факт, що густе смислове поле, яке утворюється, здатне ворухити, напружувати, навіть вимагати такої внутрішньої роботи реципієнта. Саме тому літературний твір дозволяє самостійні читацькі інтерпретації, на відміну від наукових, наприклад, чи фідеїстичних, схема інтерпретації яких закладена в науковій теорії або в самому тексті, або в ритуалі чи релігійній доктрині. Художні твори стимулюють залучення попереднього досвіду, вільної манери роздумів і відчуттів. Текст, що сприймається як самоцінний, припускає і потребує «посиленого» читання, часто професійного.

Художня література вимагає зусиль культурної пам'яті. Місця недовизначеності, які б виконували функції смислових лакун, що активізують творчу роботу читача та заповнюються його власним горизонтом очікування, сьогодні чітко плануються і прораховуються як маркетингові кроки (зокрема це відчувається в роботі видавництва, які вкладають власні кошти в друк літератури і мають визначатися з продажем цією продукції). Читання тяжіє до рецептивної заданості, визначеності, схематичності.

Крайньою формою цього є *масовізація читання* — процес формування й широкого поширення соціокультурних настанов на споживання однотипної літературної продукції та формування єдиного досвіду читання. Суб'єкт з таким налаштуванням — некритичний в оцінках, керований, духовно інфантильний і не має вираженого особового початку, має пасивний і нетворчий тип свідомості. Це настанова для тих, хто втрачають або не сформували навичок серйозного читання. Крім того, підпорядкування заданим стратегіям читання не веде до розчарування, забезпечує стабільність спілкування з літературою, працює як механізм соціалізації, ефективно виконуючи ідентифікаційну роль.

Якщо читання, що виходить з уявлень про самоцінність літературного твору як формально-смислового цілого, є складним, творчим за характером, процесом, в якому задіяна вся природа читацького «я», вимагає навичок, досвіду і зусиль, то у сучасності читання виявляє тяжіння до професіоналізації, тобто починає розцінюватися як таке, що забезпечується спеціальною підготовкою. Саме тому в нових соціокультурних обставинах має місце антиномічне за характером витлумачення готовності/неготовності до читання. З одного боку, мозаїчність, фрагментарність, композиційна деструкція, монтажність, які запанували в літературі, вимагають активного читача, непересічного, готового до гри, відповідальної і самостійної інтерпретаційної роботи. З іншого боку, читання припиняє бути престижною справою і має місце поступова втрата навичок серйозного читання, та й читачів такого штибу стає дедалі менше.

Читання нерідко послуговується експертною оцінкою, яка є надзвичайно високим орієнтиром для публіки, що хоче споживати якісні вироби та не витратити часу на їхні пошуки. Чим вища професійна компетенція читача у цьому типі здобуття читацького досвіду, тим їхнє коло вужче, а враження від читання — вагомніше і авторитетніше, оскільки може ставати підставою для цілої низки дій. Кількість літературної продукції, яка потребує нових точок зору, нових інтерпретацій, постійно зростає, це викликає втому в читача. Тож експертна оцінка — це позитивний імідж твору (пройшов стадію відбору — можна бути впевненим, що вартує уваги і читацьких зусиль), полегшення його споживання (чим повніше він постає перед споживачем як культурно однозначний продукт (жіночий роман, класика), тим адекватніше буде читання), а також — вирішення проблеми навігації в просторі літератури, виконання ролі провідника, який дає відповіді: де шукати, що читати, як розуміти; така робота визнається в культурі тотальної інформаційності як фахова, серйозна і престижна.

Та попри високу оцінку експертної роботи, іноді вульгаризація призводить до знецінення її набутоків. За таких умов автор нерідко «усвідомлює себе учасником постійного змагання, боротьби за визнання і рейтинг. Література зі служіння перетворюється на спорт» [3, 464], оскільки в читацькій свідомості виникає стійка й оцінно визначена конфігурація літератури сучасності. Цьому охоче сприяють експерти, для яких література — товар для продажу, — маркетологи, менеджери, літагенти, піарники тощо.

Медіатизованість виявляє себе у сфері рецептивного досвіду як його залежність від повідомлень у мас-медіа: нема в ЗМК — нема в просторі літератури, тож і читати не варто. Разом з цим роль літературних посередників, які вказують, що читати, поступово нівелюється: зникають (або суттєво зменшується за тиражами) літературні журнали як основна форма створення літературної події, де присутні літературні тексти і точки зору на літературу в режимі постійності. Б. Дубін пояснює таку тенденцію тим, що символічний капітал літератури і значимість літературних подій загалом зменшується, а в аудиторії зникає

позитивне відчуття приналежності до якоїсь особливої літературної спільноти (детальніше див. [8]).

Читання може задовольняти бажання людини бути поінформованим в літературних справах. Тоді бачиться відсторонено, як джерело інформації, яку слід запам'ятати. Читаючи таким чином, людина здатна досягати великої швидкості читання. Така читацька стратегія може передбачувати також для підвищення ефективності читання врахування додаткової інформації про твір (історія видання, вивчення, життєпис автора). Повноцінної роботи читача як естетичного суб'єкта тут не передбачено, бо твір не усвідомлюється як унікальне формально-сміслові цілі, що передбачає повноцінний діалог-реагування, прирошування смислового поля твору через власний горизонт очікування читача. Читання задля бажання бути поінформованим всіляко підтримується різними соціальними інститутами (школою, вузом, бібліотекою, публічною сферою). Читання розглядається як продовження освітнього, дослідницького процесу або професійної діяльності. Сьогодні можна зустріти чимало пропозицій навчання швидкому читанню (особливо в мережі Інтернет, яка переповнена інформацією). Цікаво, що сучасні активісти Інтернет-простору, що швидко друкують і читають з монітора, так само швидко читають і складну художню літературу.

Читання може задовольняти потреби в проживанні іншого життя, розігруванні нових соціальних ролей, подорожуванні світами тощо. За таких стратегічних умов читання має місце оцінювання, співвідношення досвіду вигаданого авторською уявою світу (подій, характерів, обставин, процесів, почуттів) з власним життєвим досвідом читача. Слід підкреслити, що співвідношення має місце саме на рівні життєвого досвіду, а не горизонтів очікування. Для позначення такого поведіння читача іноді використовується поняття «читацька самоідентифікація», що фіксує процес співвідношення читачем своїх відчуттів з відчуттями персонажів літературного твору, перенесення читачем на себе емоцій літературних персонажів. Такий літературно-рецептивний досвід схожий на досвід контакту між людьми в соціальному контексті.

За таких умов має місце зчитування сюжетно-подієвого плану твору. Таке читання не створює нових, творчих інтерпретацій твору, бо відсутнім залишається повноцінний діалог читача з твором, участь в естетичній діяльності. Найбільших успіхів досягають ті читачі, що мають багату уяву та схильні до легкого емоційно-психологічного збудження, захоплення. Отримані через читання враження, емоції, думки народжують цілі світи життєвих асоціацій, спогадів, зіставлень. Читач, схильний до такої поведінки, може легко переказувати прочитані твори як історії з життя (імовірні або неймовірні), висловлювати своє ставлення до них як до подій, процесів, ситуацій, а також використовувати пережитий шляхом прочитання життєвий досвід у майбутньому житті. Читання стає фактором програвання соціальних ролей і джерелом переживань і емоцій.

На думку Р. Інгардена, серед типів читання, що їх виділяє вчений (наївне, наукове, ідеологічне, естетичне), саме читання задля естетичного враження є найціннішим, таким, яке і передбачено літературою як видом мистецтва.

Читання задля естетичного враження — це не лише читання твору з урахуванням його естетичної природи як витвору прекрасного, хоч і це, безперечно, мається на увазі. Таке читання передбачає глибокий і стійкий контакт читача з твором як унікальним естетичним об'єктом, що постає у культурі зокрема і через естетичну діяльність читача. У результаті такого читання створюються в культурі літературні значення, цінності, усвідомлюються погляди на дійсність, інтерпретуються взаємини мікрокосму (людини) і макрокосму (всесвіту). У такому читанні поєднуються здатність до відчуття і цінування прекрасного, що є не суто читацькою властивістю, і вміння здійснювати естетичну діяльність, що вже характеризує цілком поведіння читача. Таке читання — повільний і творчий процес. Повільний, бо передбачає увагу до кожного компонента твору (і смислового, і формального), творчий, бо скерований на самостійну глибоку роботу читача як співрозмовника автора, тому передбачає розвиток особи читача — нагромадження досвіду читання різних творів, наявність спеціальних знань про літературу,

культурну закоріненість, розвинений внутрішній світ, індивідуальну основу, інше.

Оскільки культура — небіологічна пам'ять людства (Ю. Лотман), що транслює також і моделі, форми комунікативної поведінки, навички і уявлення про їх ефективність, то завдяки такому неквапливому творчому читанню література зберігає пам'ять про смисловий потенціал твору як формально-смислове унікальне самоцінне і самототожне ціле, що в акті літературної комунікації постає як презентація змісту та запорука розвитку здатності читача мислити і розуміти.

Серйозні дослідники сучасної літератури констатують — «книжна культура остаточно опинилася на маргінесах сучасного загальноінтелектуального розвитку», що змінило і досвід читання: «профіль *homo legens* зазнав очевидних функційних змін, він збагатився інструментально» [9, 21]. Попри це М. Зубрицька у своєму ґрунтовному дослідженні читача і читання як соціокультурних феноменів констатує: «Природа читання, його феноменологічні засади і базові принципи, процес рецепції, як неодмінний супутник читання, залишилися незмінними. Словесність, культура мовлення, культура нашого вербального самовираження прямо пропорційно залежить від глибини інтимного контакту з Літературою — віртуальною проекцією наших можливостей» [там само, 21–22]. Однак інформаційні та комунікаційні властивості сучасності як культури тотальної інформаційності сприяють уніфікації стратегій і технологій читання, уніфікації за правилами рецепції інформаційних повідомлень, що має прагматичне спрямування, тоді як читання літератури — процес «доцільності без цілі». Механізми розуміння інформаційних повідомлень відрізняються від механізмів читання літератури, оскільки повідомлення в інформаційному потоці не є кінцевим, остаточним і замкненим (самодостатнім і самототожним), ця інформація — даність, що вже існує, а не постає, прирощується моїми особистими зусиллями.

Бажання бути поінформованим та отримувати психологічне задоволення превалюють сьогодні серед читацьких інтенцій, на що література відповідає появою такого виду літератур-

ної продукції, яку умовно можна назвати «горизонталізованою літературою» (або «знесамоціненою літературою»). Горизонталізація — це позбавлення літератури недосяжно високого авторитету й зняття тягаря відповідальності з читача за необхідність діалогу з ним. Така література інтертекстуально пов'язана з визнаними й оціненими культурою зразками високої літератури (передбачає читання задля естетичного задоволення), натомість враховує зміни у сфері інформаційних і комунікаційних відносин, зокрема прагнення сучасної людини до інформаційного забезпечення, до того ж така література наративна (акцентує сюжетність, наявність характерів), тож зорієнтована на психологічне сприймання. Вона свідомо і цілеспрямовано (на рівні авторських інтенцій і технологій письма) зменшує вимоги до літературної продукції та літературної комунікації, вульгаризуючи (популяризуючи?!), редукуючи високе мистецтво слова попередніх часів для забезпечення літератури реципієнтом. Література як самоцінність зберігається тут в альянсах, жанрових, сюжетних та інших нюансах формально-сислової організації. Ілюстрація до стратегії поводження з такою літературою може бути таке: «Центрист» — всеїдучий носій середини — людина, що не має власних принципів. Саме такі люди, що не терплять твердих переконань, і знаходяться в опозиції до духовного розвитку як такого. Їхне обличчя — завжди напівобернене, і в будь-який час готове зробити зворотній рух від одного удаваного авторитету до іншого. Якщо увияти собі соціум, що складається з одних центристів, то духовний розвиток зупиниться, оскільки шезнуть Великі Вчителі, що є джерелом і провідниками пасіонарних ідей, і шезнуть Учні, носії і артикулятори духовного потенціалу» [6, 43]. «Горизонталізована література» — це компроміс, де поступкою є досвід висоти людських переживань, міркувань, устремлінь, що стали неможливими в сучасності.

Думки навздогін бачаться авторові в міркуваннях М. Зубрицької: «Передусім минулого сторіччя відбулася радикальна зміна візії літератури, її функцій та призначення, що призвело до не менш радикальної зміни текстуальних стратегій і технологій, — література поступово втрачала силу та авторитетність

джерела нових незвіданих горизонтів якоїсь вищої правди й намагалася досягнути якомога ширшого екзистенційного ефекту. Двадцять сторіччя остаточно зруйнувало міт існування якоїсь єдиної правди літератури, зрештою як і зруйнувало міт існування єдиної істини суспільного життя. Принципи єдності в розмаїтті, толерування інакшості є похідними від культивування в літературних практиках і теоріях засад різного розуміння істини та істинності. Мабуть, саме тому лише минуле століття почало ставити і відповідати на фундаментальні запитання: що таке література? які функції літератури? що здатна робити література із суспільством і що може суспільство зробити з літературою? Відповіді на ці питання часто були діаметрально протилежні, однак це тільки сприяло пошукові нових відповідей, які поглиблювали наше сприйняття і розуміння світу художньої літератури» [9, 14].

«Горизонталізована література» користується попитом у читачів з найрізноманітнішими, навіть діаметрально далекими горизонтами очікування, читацькою компетенцією, настановами й стратегіями читання. Вона перебуває в літературному мейнстрімі. Такими є романи Ю. Андруховича, Е. Лімонова, Б. Акуніна, Д. Ліпскерова.

Ось що пише Ю. Шевельов про Ю. Андруховича. Критик розглядає українського письменника поряд з Міланом Кундерою, якого називає першою зорею чеської нової прози і одного «у сузір'ї імен світових»: «Кундера творить, сказати б, теорію сексу з людським обличчям. Книжка зветься «Повільність», тут ключ, як Кундера схильний це бачити, до олюднення людського сексу, його розтваринення. Мікроаналіза людських психічних і фізичних порухів — справді подиву гідна, а що з того людська емпірика, а що гра уяви — не в межах мого поля спостереження. Кундера посилається як на своїх попередників і вчителів на маркіза де-Сада і Шадерльо де-Лякльо. У своїх шуканнях він не сам... У романі Андруховича є еротичні епізоди, але еротичного роману він не написав... Кундериної «повільності» Андруховичеві поки що бракує. Перипетії кохання втрюх можуть спокушати героїв або читачів Андруховича, але ідеальні коханці Кундери — Вінсент і Юлія — навіть не приділять їм

хвилини свого розважання. Ставимо, отже, крапку на нашій західній (чесько-паризькій) інтермедії. Вона не про Андруховича. Він елементарніший» [13, 1111–1113]. Тож є зв'язок з високою літературою, і простота, зниженість, елементарність, — горизонталізація.

А ось думки М. Голубкова про романи Б. Акуніна: «Проект Б. Акуніна: це спрощення літературних завдань. Користуючись вельми мізерними історичними відомостями, якими володіє його читач, і експлуатуючи природну потребу усвідомити себе в контексті національно-історичному, Б. Акунін конструює образ спрощеної історичної реальності, формує псевдоміфологію. Усі книжки Акуніна читаються як гіпертекст — з будь-якого місця та в будь-якому напрямі, як хоче того читач, скоріше, споживач» [5, 33].

Цікавими також виглядають міркування про творчість того ж таки Б. Акуніна Б. Туха, що перемирюються прямою мовою самого російського письменника. Б. Акунін: «У російській літературі абсолютно відсутній белетристичний жанр. Є або література, яка прагне неба, або література, котра копірсається в багнюці. А посередині пустота... Створювати белетристику — заняття легковажне, щось на кшталт хобі... Для мене це спосіб релаксації, розслаблення... Від белетристики можна і треба очікувати не тільки голої фабули, а й чогось більшого: смаку, хорошого стилю, інтелектуальної гри. Як не кажи, а у нас живуть мільйони людей з вищою освітою і звичкою до читання — як же нам, белетристам, цим не скористатися?» [12, 7–14]. Це ціла програма розвитку літератури в нових умовах. А тепер думки Б. Туха про умовний жанр стилізованого детективу: «Образ Фандоріна — добротна синтетика. Варіації на теми відомих образів минулого, але покращені надмірно (так, що правдоподібність похмуро плаче десь у кутку). Шерлок Холмс без страху перед жінкою, який іноді пробивається у героя Конан Дойла. Патер Браун, звільнений від духовного звання і посередньої зовнішності. Граф Монте-Крісто без пристрасті до гашишу та помсти. І т. д. Акунін не раз порівнює свої твори з творчістю Умберто Еко. На жаль, це самовтіха» [там само, 22]. Основою поетики дослідник називає типовість, яка

будується на розрахунках і примітивізації (зниженні?) високої літератури.

Про стирання меж між «високою» (актуально-проблемною і дидактико-класичною) і «масовою» («ринковою» і т. п.) словесністю пише в огляді «Літературні журнали за відсутності літературного процесу» Б. Дубін [8, 149]: «література тепер — в якомусь нинішньому її стані і оточенні — припинила бути «подією»... І навіть не тільки «головною» подією історичного життя, а й загалом цариною потенційних, хоч кимсь у країні очікуваних подій. Одночасно зникли чи нівелювалися і події в літературі, що, звичайно, характеристика не «самої» словесності, а взаємин у середовищі людей, що нею займаються. Ці люди, за моїми відчуттями, все менше цікаві один одному всерйоз і все менше означають за межами свого кола» [там само: 149]. В іншому дослідженні науковець продовжує міркування: «Літературні виробники перейшли майже повністю на тиражування готових «комплексних обідів», тобто забезпечення публіки масою тривіальних зразків і готових суджень, що не потребують аналізу, оцінки смаку, інтерпретації, рефлексії» [7, 43].

Очевидно, що в цьому контексті виникають асоціації з літературою «другого ряду». На думку Н. Вершиніної, така література багато в чому наслідує зразки, постаючи при цьому «фактором загальнокультурного розвитку» [2, 146]. Белетристику розглядають як епігонство — нетворче наслідування традиційних зразків, повторення, варіювання відомих тем і сюжетів, у ній немає спадкоємності, є лише наслідування. Література «другого ряду» — це твори без масштабності і художньої оригінальності, але обговорювані проблеми в них — близькі епосі й сучасникам, а іноді й нащадкам, — їхнім духовним та інтелектуальним запитам. Уявлення про твір як самоцінний феномен, що містить у собі об'ємне бачення світу, залишається швидше в пам'яті культури. Оригінальність і масштабність творчості — критерії, що розвиваються сучасною культурою.

«Горизонталізована література» не претендує на місце ні масової літератури, ні високої, але існує як реакція на них, використовуючи їх літературно-мистецькі й літературно-

рецептивні механізми. До того ж зниження рівня («горизонталізація») — свідомий творчий крок митця, що обов'язково виявляє себе на рівні зображення, рівні автора, через що таку літературу некоректно ідентифікувати як літературу «другого ряду» — наслідувальну і епігонську. «Горизонталізована література» — це двосічна зброя: зберігає пам'ять про літературний твір як самоцінний феномен і спрощує креативну і рецептивну реалізацію літератури в умовах культури тотальної інформаційності.

Якщо скористатися категорією складності інформації, яка «характеризує ступінь того, наскільки можна задати алгоритм побудови повідомлення, що містить цю інформацію, а також наявність цього алгоритму в отримувача», а також мати на увазі, що алгоритм, який визначає складність повідомлення, «базується на певній граматиці — системі правил, яким підпорядковується процес створення повідомлення» [10, 97], то «горизонталізована література» — література не надто високого рівня складності, оскільки її можна прорахувати, але не надто низького, бо там є орієнтація на алгоритми побудови (мови, граматики), що отримали високий статус у культурі.

Цю зону активності літератури можна інтерпретувати як царину пошуків і трансформацій мистецтва слова в сучасності, де мають місце суперечливі тенденції. То ж не дивно, що статус таких авторів — проміжний (або визначається діаметрально протилежно сучасниками), про таку особливість фігур перехідного часу писала В. Силантьєва (детальніше див. [11]).

XX століття пройшло під знаком герменевтики і філософії мови як наук про розуміння. Культура, відкривши онтологічність розуміння (М. Гайдеггер), прийшла до необхідності напрацювання і усвідомлення технологій, практик розуміння, тому так уважно й дбайливо ставилася до твору, який вчить розумінню, бо містить у собі смисл і механізми його продукування, тому веде людину до саморозуміння (П. Рікер). Глобальний інформаційний світ, частиною якого стає література, як і реальний — багатий і різноманітний. Сформований глобальний інформаційним простір дає можливість за короткий період часу перегорнути велику кількість творів, розшукати будь-яку

інформацію щодо твору, зробити безліч концептуальних зіставлень. Пошукові портали — вдалий спосіб застосувати свою інтуїцію, власну інтерпретаційну схему сприйняття літератури із запропонованих баз даних про неї. Але тільки людина може подибувати і відбирати необхідний їй матеріал відповідно до свого бачення світу, оскільки її мислення — це не тільки слова, але і картина світу — видимі й невидимі зв'язки явищ, процесів, предметів, подій, що репрезентуються цими словами. Тож аби бути успішним читачем у нових соціокультурних умовах читання, слід і вивчати нові можливості читання, і розвивати свою особистість задля осмислення того, що надасть у вигляді досвіду читання нова культура.

Літературоцентризм та культ книги поступово дезактивуються, стратегії виготовлення, поширення й рецепції повідомлень у культурі тотальної інформаційності здійснюються за типами, характерними зокрема для мас-медійного дискурсу. Література не є замкненим на собі простором, вона отримує вплив ззовні, зокрема нові інформаційні й комунікаційні можливості розмивають її межі, загрожуючи автономності, та долучаються до процесу формування нового її соціокультурного ціннісно-функціонального статусу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Борев Ю. Б.* Эстетика : учеб. пособие / Ю. Б. Борев. — Ростов н/Д : Феникс, 2004. — 704 с. — (Серия «Высшее образование»).
2. *Вершинина Н. Л.* Русская беллетристика 1830—1940-х годов: проблема жанра и стиля / Н. Л. Вершинина. — Псков, 1997. — 214 с.
3. *Воробьева Е. И.* Литературные премии. Методология исследования / Е. И. Воробьева // Русская литература XX—XXI веков: проблемы теории и методологии изучения : материалы Второй Междунар. науч. конф., 16—17 ноября 2006 г. — М., 2006. — С. 462—464.
4. *Гиришман М. М.* Литературное произведение: бытие — общение / М. М. Гиришман // Филологические исследования : сб. науч. работ. Вып. 3. — Донецк : Юго-Восток, 2001. — С. 29—34.
5. *Голубков М. М.* Есть ли сейчас литературный процесс? / М. М. Голубков // Русская литература XX—XXI веков: проблемы теории и методологии изучения : материалы Второй Междунар. науч. конф., 16—17 ноября 2006 г. — М., 2006. — С. 29—36.

6. *Гоч В. П.* Книга Со-Бытия / В. П. Гоч, В. Л. Кулиниченко. — К. : Сфера, 2008. — 88 с. — ISBN 966–8782–47-X.
7. *Гудков Л.* Издательское дело, литературная культура и печатные коммуникации в современной России / Лев Гудков, Борис Дубин // Либеральные реформы и культура : сб. статей / [под общ. ред. и с предисл. Д. В. Драгунского]. — М. : ОГИ, 2003. — С. 13–89. — (Серия «Исследования Фонда «Либеральная миссия»).
8. *Дубин Б.* Слово — письмо — литература : Очерки по социологии современной культуры / Борис Дубин. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — 416 с. — (Серия «Научная библиотека» ; Научное приложение ; Вып. XXVI).
9. *Зубрицька М.* Ното legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. — Львів : Літопис, 2004. — 352 с. — ISBN 966–7007–103–0.
10. *Партико З. В.* Теорія масової інформації та комунікації : навч. посіб. / З. В. Партико. — Львів : Вид. фірма «Афіша», 2008. — 292 с. : рис. 42 ; табл. 7 ; додатків 13.
11. *Силантьева В. И.* Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин / В. И. Силантьева. — Одесса : Астропринт, 2000. — 352 с. : 24 кольор. арк.
12. *Тух Б.* Первая десятка современной русской литературы : сб. очерков / Борис Тух. — М. : ООО «Издательский дом «Оникс 21 век», 2002. — 380, [4]с.
13. *Шевельов Ю.* ГО — ГАЙ — ГО (Про прозу Юрія Андруховича) / Юрій Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. Кн. 2 : Літературознавство / [упоряд. І. Дзюба]. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 1151 с.

ПОЕТИКА НОВЕЛИ В ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТІ

У статті досліджуються особливості жанру новели в українській літературі на певних історичних етапах розвитку. Актуалізовано проблему розрізнення жанрів новели та оповідання.

Ключові слова: новела, психологізм, жанр, модифікація, оповідання.

В статье исследованы особенности жанра новеллы в украинской литературе в определенных исторических этапах развития. Актуализирована проблема отличия жанра новеллы от рассказа.

Ключевые слова: новелла, психологизм, жанр, модификация, рассказ.

In the article are studied short story genre features in the Ukrainian literature at certain historical stages of development. The problem of distinguishing genres short story and story genres is actualized.

Key words: short story, psychological impact, genre, modification, story.

Починаючи з XIII–XIV століть, новела у світовій літературі переживає довгу історію (французькі фавльо, німецькі шванки, старі італійські новели), стає однією з найпоширеніших жанрів у XIX столітті (епоха романтизму: Е. Т. Гофман, Е. По, М. Гоголь), входить в українську літературу як народна новеланаекдот, соціальна новела XIX століття (І. Франко, Ю. Федькович, М. Вовчок, Г. Квітка-Основ'яненко та ін.) та проходить певні етапи розвитку.

Жанр новели ніколи не був непохитним, канонічним. Думки про «розхитування» жанру були висловлені ще Г. Поспеловим: «Можна подумати, що в літературі існує стільки жанрів, скільки у різних народів у різні історичні часи нагромаджувалось для них різних назв». Про потребу модифікувати жанр на певному етапі дослідник говорить як про важливу потребу «переоцінки певних моментів традиційного світогляду», що є важливою єдиною ланкою між «новизною» життєвого матеріалу і зверненням письменника до певної «нової» жанрової форми» [12, 231]. Дослідити перехідні етапи жанру новели в певні історичні моменти розвитку в українській літературі і є метою статті.

Злам світоглядних установок, глибинна перебудова художнього мислення, — ці та інші аспекти є актуальними, оскільки

ки сприяли суттєвим змінам у змісті та формі жанру новели. Актуальною також буде спроба чіткіше розрізнити новелу й оповідання, оскільки межа між цими жанрами часто є досить розмитою.

Наприкінці XIX ст. — на початку XX ст. жанр новели в українській літературі збагачується психологічно, так з'являється психологічна новела М. Коцюбинського, В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Черемшини. Взагалі психологізм з XIX століття є важливою складовою не тільки психологічної новели, але й новели акції, неореалістичної новели та інших, адже «новелістична напруга створюється, коли ми крізь зовнішню кору досягаємо внутрішньої психологічної теми» [2, 295]. Найгрунтовніше і до сьогодні проблеми теорії та історії новелістичного жанру були розроблені І. Денисюком та В. Фашенком.

Іван Денисюк у своїй базовій праці «Розвиток української малої прози кінця XIX — початку XX століття» (1981) розвиває концепцію еволюції малих форм епосу. Досліджуючи еволюцію малих форм в аспектах історичної поетики, він вказує на спорідненість окремих форм і жанру новели в цілому з формами фольклору, давньої літератури. Визначає специфіку новелістичного матеріалу, в якому закодовані елементи жанрової структури, зосереджується на жанрово-структурних типах новел. При цьому основний принцип типологізації він вбачає у концентрації форм художнього висловлювання [див.: 4]. Василь Фашенко, автор фундаментальних праць з історії та теорії новели, у своїх працях «Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917–1967)» (1970) та «Із студій про новелу» (1970) на підставі вивчення українських зразків малої прози вивчає специфіку новелістичного жанру, досліджує природу композиційної концентрації у новелі («фокус», пуант, поворотний момент (вендепункт)). Дослідник бачить жанр рухливою категорією, яка зберігає у трансформованому вигляді загальні стійкі структурні ознаки, і найвиразнішим прикладом такої трансформації вважає новелу, в історії розвитку якої демонструється «змінність жанрових ознак, способів аналізу протиріч дійсності: затверділе плавиться на вогні нових явищ і мінливого світорозуміння, нове швидко кристалізується, твердіє» [20, 8].

В. Фащенко виділяє три закони, за якими новела компонується у нерозривну синтезовану цілість: це вибір «променя зору», принцип зіставлення — протиставлення — зіткнення образів і підпорядкування частин цілому (фокусу) [19, 202]. Саме з променя зору, який є законом, а не засобом, на думку дослідника, починається складання художніх часточок (вчинків, портретів, пейзажів) у єдину систему. Також важливу роль відіграє такий засіб, як новелістична синецдоха (за частиною пізнається ціле), яка «ґрунтується на всебічному художньому знанні предмета дослідження і вмінні зводити ланцюг частин зображення до єдиного фокуса» [18, 220], щоб кожен епізод і кожна подробиця служили цілому, розкриваючи ідейно-тематичний задум.

І. Денисюк суть новелістичної концентрації шукає у зіставленні новели з її фольклорною праформою — анекдотом і народною новелою, але інформація, яку несе новела, — особливої якості: це глибинний зондаж у феноменальні явища життя [4, 8]. Генезу української новели, на думку дослідника, слід шукати з одного боку, у везагальній тенденції літератур до фрагментарності, а з другого — у комплексі тих змін, які на початку ХХ століття витворили реалізм нової якості — так званий психологічний реалізм [4, 6].

Є підстави стверджувати, що жанр новели виник внаслідок деякої спорідненості літератури з психологією. Ще у кінці ХІХ — на початку ХХ століть зміна стильових епох зумовила художню переробку тогочасними митцями традиційних для реалізму жанрових канонів. За спостереженнями Ц. Тодорова, новий жанр завжди є «трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [14, 24]. Так, наприклад, можна помітити, що оповідні жанри малої прози (оповідання, легенда, анекдот, сатира) беруть початок у фольклорі, опираючись на розповідну манеру, яка не вимагала психологічного заглиблення; натомість — активізації драматичних, поетичних і здебільшого новелістичних жанрових схем сприяв бурхливий розвиток психологізму. Із складових новели помітно, що важливим елементом цього жанру є психологічна наповненість (психологізм), у творах виокрем-

люється катартичний центр (переломний момент у простому й динамічному сюжеті, несподіванка) [7, 128]. Автори-новелісти прагнуть знайти такий критичний момент у психологічному житті героя, розкривши який, вони мали б змогу розповісти про людину багато. Звужується зовнішньоподієве коло зображення, зменшується число дійових осіб. Натомість розвиток засобів художнього відтворення внутрішнього стану особистості, напруження сюжету полягає у передачі найменших людських почуттів, настроїв, емоційних станів [8, 103].

«Незвичайна подія», хай навіть внутрішньо-психологічна, є, на нашу думку, однією з найважливіших елементів змісту новели, що відрізняє її і від оповідання, і від повісті. Деякі літературознавці ототожнюють поняття новели й оповідання, зокрема В. Скобелев, погоджуючись з Л. Тимофєєвим та Ю. Тиняновим, вказує, що «немає типологічно значимих жанротворчих показників, що дозволяють розмежувати новелу й оповідання стосовно одне одного» [13, 53]. Тому новела для В. Скобелева — це «оповідання» у російській термінології. У новелі можуть бути опущені такі елементи сюжету, як опис, розповідь, портрет; вона лаконічна, і лаконізм цей має неоднаковий характер: точний, символічний або метафоричний. Новела «шукає» гострих рис, епізодів, різко проявлених протиріч дійсності. На думку дослідника, підвищена активність героя якраз і пов'язана з тією зібраністю епічної дії, з тією подієвою концентрацією, якої немає в романі чи повісті [13, 58].

Новела — один із небагатьох літературних жанрів у історії української літератури, який зазнав значних змін на шляху свого розвитку. В давній українській літературі, як вказує дослідник новели Ф. Білецький, «різниці між оповіданням та новелою не могло ще бути, оскільки не існувало того жанрового різновиду, який пізніше стали називати новелою» [1, 25]. Вже згодом, зауважує Ф. Білецький, «у практиці художнього аналізу тривалий час співіснували паралельно два терміни для визначення різновидів малої форми епічної прози — оповідання і новела» [1, 5]. Дехто взагалі не визнавав новелу за окремий жанр.

Термін «новела» довгий час не приймався нашими літературознавцями, які іменували новелу загальним терміном «опо-

відання». Доходило до парадоксу, коли один і той самий жанр (новелу) називали двома поняттями, так, що у зарубіжній літературі новела існувала, а в українській її всюди замінювало «оповідання», хоча за жанротворчими ознаками поняття «новела» і «оповідання» — різні. Деякі дослідники (А. Юриняк) послуговувались терміном «оповідання новелістичного типу», основною ознакою якого вважали несподіваний поворот («злам») сюжетної дії, «яка після кожного такого «зламу» дістає інший, відмінний напрям розвитку» [22, 36], інші вживали термін «оповідання-новела» на тій підставі, що «важко виділити «чисті» форми новели або оповідання. Але саме новела, на думку дослідниці Н. Науменко, стала «головним виявом синтезу в українському письменстві різних періодів розвитку», а «запозичення новелою певних структурно-композиційних та стилістичних ознак і прийомів із лірики були вельми важливими для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів і станів, що є засадничим у поетиці жанру» [10, 165].

Інший дослідник жанру новели О. Михайлов розмежовує новелу й оповідання на підставі стильової направленості. На його думку, початок оповідання вже передбачає «дорозповідання» цього початку, новела ж «влаштована таким чином, що її виклад передбачає два моменти: подієвий вузол та його аналіз, буквально — «розв'язування». Новела прагне замкнутись усередині себе і викласти саме необхідне («новину»), зв'язок з якою у новелі безпосередній [див.: 9].

Новелу й оповідання російський теоретик О. Єсін розрізняє на тій підставі, що гостросюжетна побудова новели втілює конфлікт певного типу: напружене зштовхування протиріч, які можуть і повинні бути розв'язані якнайшвидше. І навпаки — конфлікт, який тягнеться довгий час і який неможливо розв'язати одразу, лежить в основі оповідання [5, 123]. У сучасному літературознавстві переважає погляд, що новела й оповідання — самостійні жанри.

На думку І. Денисюка, нервом оповідання є цікаве нанизання епізодів, в той час, як сутність новели — у заглибленні в один епізод. Новелістична форма зображення дійсності бере

для мікроаналізу якийсь момент життя і дає змогу показати на ньому більший обсяг психічних переживань, ніж оповідання. Дослідник називає новелу «верлібром у прозі» [4, 7]. За Г. Поспеловим новела — «малий епічний твір, у якому конфлікт, який швидко розвивається і круто вирішується, виявляє у характері персонажа нові властивості» [12, 17]. Саме протиріччя між «нормальним», «звичним» та тим, що сталося, на думку І. Виногорова, і є важливою ознакою новели [2, 260]. Особливо помітно це стає саме в кінці ХХ ст., коли внутрішня, а не зовнішня дія стає головною у новелі, і коли поглиблена асоціативність, метафоричність та образність стають головними ознаками, що, модифікуючи нові новелістичні жанрові різновиди, відрізняють новелу від оповідання.

Сама форма оповіді у новелі спричиняє заглиблення у світ героя, у його свідомість (лірична новела, психологічна), але будь-яка новела є глибшим, по відношенню до оповідання, жанровим різновидом, оскільки сама специфіка жанру передбачає фокусування новелістичного матеріалу в момент висвітлення зламу, перевороту у свідомості героя. Тому за рядом чинників новела є близькою до лірики та роману, зокрема психологічного. Звісно, повністю ототожнювати обидва жанри недоцільно, між новелою та романом теж є глибока різниця. В. Домбровський помічає її ще у 1824 році, коли говорить: «Різниця між романом і новелою лежить передусім у способі переведення повістєвої акції. Коли в романі зображена духова й фізична еволюція героя, то новела ставить нас перед готовий конфлікт, зображуючи одну закінчену подію, що для судьби героя має рішачче значення. Ясною і прозорою мотивацією, скорим темпом акції, (...) стоїть новела найближче до драматичної поезії» (цит. за І. Тростюком) [16, 61].

Вже у 40–50-х роках новелу заступає оповідання різної тематики — виробниче, селянське, ідеологічне тощо, і лише згодом всупереч творам соцреалістичного напрямку, був оприлюднений відносно новий новелістичний різновид — психологічна новела. Взагалі специфіка новели не передбачає соцреалістичної одновимірності, спрямованої на позбавленість текстів двозначності, яка, за спостереженнями дослідників соцреалізму,

«є однією з умов успіху пропагандистських операцій (другою умовою є усталення негативних (для певної групи понять) і позитивних (для іншої групи) конотацій» [3, 206]. На думку О. Гнатюк, польської дослідниці, в українському літературному процесі від середини 1980-х років «головною культурною проблемою було питання про подолання кризи тожсамості й створення такої моделі ідентичності, яка конкурувала б з півною» [3, 90].

Новаторство ж наступного, «постсоцреалістичного» періоду (60–80-ті роки) невідступно пов'язане з новаторством новелістичного жанротворення початку ХХ ст., коли повертаються такі типи новел, як новела-етюд, лірична, психологічна новела... З'являється так звана безфабульність; показ фізичної дії, побуту стає необов'язковим, а якщо розвивається, то не завжди до логічного кінця, помітною стає байдужість до інтриги як рушія сюжету, а зовнішня подія не виступає головним способом організації всіх елементів твору, відбувається рух вагомих і конкретних подробиць. На думку Б. Томашевського, саме фабульний матеріал і те, як автор розпорядиться ним, залежить від об'єму новели [15, 243]. Основною ознакою «безфабульної» новели вчений називає відсутність причинно-часової залежності між мотивами, унаслідок чого таку новелу легко можна розділити на частини і їх переставити місцями. Також Б. Томашевський називає відсутність розв'язки домінантою у безфабульній новелі [15, 245]. Дійсно, у ліричній новелі «події і вчинки не так описуються, як переживаються», а «сюжетом тут є і думка, і почуття» [18, 161]. Точка зору оповідача у новелістиці перетворюється на «промінь зору» (В. Фашенко), і тоді авторська установка, що окреслює межі твору, стає не такою одновимірною. Виникає фрагментарність оповіді, коли розповідь перемежовується ремінісценціями з фольклору, несподіваними поворотами дії, а закінчується переважно або відкритим фіналом, або фіналом, трактувати який можна неоднозначно. І. Денисюк зауважує, що сюжет у психологічній новелі «тільки не події, а ритми людської думки, її припливи і відпливи» [4, 129]. Діалоги героїв у новелах мовби «недовершені», адже, на думку М. Пашенка, «точки зору героїв, якщо вони виявляються діалогічно, можуть затримувати

саме новелістичний сюжет, і особливо в пуанті» [11, 55]. Тому активізується внутрішній монолог героїв. Разом з тим герой у новелі — завершений, цілісний. Не випадково І. Виноградов стверджував, що новелістичний жанр «дає А, Б і зв'язок між ними як щось ціле, що діє відразу» [2, 28]. Відкрите шістдесятниками, «проявлене» слово набуває нових значень, і це намагання максимально відійти від стереотипів прослідковується і у творчості В. Шевчука, Є. Гуцала, Г. Тютюнника, В. Земляка, А. Колісниченка. Література другої половини ХХ століття тільки починає піддавати сумнівам звичні вирази, «мовлячий» суб'єкт відчужується від загальноочікуваних мовних практик, відмовляється від «готового досвіду», який не є відповідним досвіду мовця. До цього стандартні висловлювання не піддавались рефлексії, діяльність суб'єкта не віднаходила їх меж, вони виступали як «легітимна основа» літературної діяльності [6, 38].

Саме новела була одним з тих жанрів, які легше за інші підлягали дії процесу трансформації, оскільки, крім того, що новела «несла в собі новий жанровий матеріал», вона несла й «нове ставлення до нього» [2, 246]. Внаслідок переоцінки цінностей на сьогоднішній день часто виникають закиди в бік «традиціоналістів», які зверталися до класичної новели акції, психологічної новели В. Стефаніка, ліричної новели М. Коцюбинського, а «не творили нового». На це відповідає літературознавець Ю. Шерех: «Традиціоналізм теж ніяка не лайка, не більше, ніж модернізм. Традиціоналісти завжди в конфлікті з новаторами сьогоднішнього дня. Але їм подадуть руку новатори завтрашнього дня. Не або — або, а і — і. Традиціоналізм і модернізм» [21, 465]. Модифікація жанру зокрема показує: кожен митець по-своєму шукає відповіді на запитання, разом з тим шукаючи нових засобів, яких ще не було, і часто новаторством стає давно забута традиція.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький Ф. М. Оповідання. Новела. Нарис / Ф. М. Білецький. — К. : Дніпро, 1966. — 88 с.
2. Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики / И. Виноградов. — М. : Советский писатель, 1972. — 422 с.

3. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / О. Гнатюк. — К. : Критика, 2005. — 528 с.
4. Денисюк І. О. Про специфіку новели / І. О. Денисюк // Розвиток української радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Травень, 1966. — Ужгород, 1966. — С. 7–8.
5. Есин А. Б. Литературоведение. Культурология. Избранные труды / А. Б. Есин. — М. : Флинта : Наука, 2002. — 352 с.
6. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика / О. Забужко. — К. : Факт, 2006. — 352 с.
7. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / [Автор-укл. Ю. І. Ковалів]. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2. — 624 с. — (Енциклопедія ерудита).
8. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця XIX — початку XX століть у дзеркалі наратології : монографія / Л. В. Мацевко-Бекерська. — Львів : Сплاین, 2008. — 408 с.
9. Михайлов А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературного стиля. — М. : Наука, 1982. — 439 с.
10. Науменко Н. Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX — початку XX століття : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.06 / Науменко Наталія Валентинівна. — К., 2002. — 200 с.
11. Пашенко М. Локалізація «поліфонічної техніки» в новелі як чинник її модернізації (В. Стефаник, М. Коцюбинський) / М. Пашенко // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць / [відп. ред. Шляхова Н. М.] — Одеса : Маяк, 2001. — Випуск 9. — С. 46–62.
12. Поспелов Г. Н. Литературный процесс : сборник / Г. Н. Поспелов. — М. : Искусство, 1981. — 243 с.
13. Скобелев В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев. — Воронеж : Мысль, 1982. — 347 с.
14. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров : [пер. з фр. Є. Марічева]. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 162 с.
15. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. — М. : Аспентпресс, 2001. — 331 с.
16. Тростюк І. Теоретичні проблеми малої прози (від І. Франка до І. Денисюка) / І. Тростюк // З його духа печаттю: Збірник наукових праць на пошану І. Денисюка : у 2 т. — Львів, 2001. — Т. 2. — 2001. — С. 59–64.
17. Фащенко В. Життя в новелі / В. Фащенко // Вітчизна. — 1982. — № 3. — С. 160–171.

18. Фашенко В. Из студій про новелу. Жанрово-стильові питання / В. Фашенко. — К. : Радянський письменник, 1971. — 215 с.
19. Фашенко В. Психологічний аналіз в сучасній новелістиці / В. Фашенко // Розвиток українського радянського оповідання. — Ужгород, 1966. — С. 8–12.
20. Фашенко В. У глибинах людського буття. Літературознавчі студії / В. Фашенко ; [упор. М. М. Фашенко, В. Г. Полтавчук, вступ. ст. В. Г. Полтавчук]. — Одеса : Маяк, 2005. — 640 с.
21. Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології / Ю. Шерех. — К. : Дніпро, 1993. — 587 с.
22. Юриняк А. Літературні жанри малої форми / А. Юриняк. — К. : Смолоскип, 1996. — 131 с.

КРИТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ К. ЛЕОНТЬЕВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

У статті розглядається критична рефлексія К. Леонтьєва. Акцентується на зверненні критика до творчості російських письменників у контексті його філософсько-естетичної системи. Підкреслюється неоднозначність і парадоксальність суджень К. Леонтьєва, що визначаються його естетизмом і трагічністю світосприймання.

Ключові слова: *критична рефлексія, система, парадокс, контекст.*

В статье рассматривается критическая рефлексия К. Леонтьева. Делается акцент на обращении критика к творчеству русских писателей в контексте его философско-эстетической системы. Подчеркивается неоднозначность и парадоксальность суждений К. Леонтьева, определяемые его эстетизмом и трагичностью мировосприятия.

Ключевые слова: *критическая рефлексия, система, парадокс, контекст.*

In the article the critical reflection of K. Leontyev is considered. The accent on the reference of the critic to creativity of Russian writers in its context of philosophy aesthetic system is done. Ambiguity and paradox of judgments' of K. Leontyev is defined of its aesthetics and is emphasized by tragedy of attitude.

Key words: *critical reflection, system, paradox, context.*

В жизни К. Н. Леонтьева непостижимым образом сочетались власть традиций, быта с властью своего «я», своего особого предназначения, исканиями Бога и страхом перед ним, европейская образованность с открытым вызовом новой Европе и утверждением русской национальной идеи. Его проповедничество, исторические и философские пророчества стали предметом размышлений А. Королькова («Пророчества К. Леонтьева»), В. И. Косик (К. Леонтьев. «Размышления на славянскую тему»), С. Сергеева («Творческий традиционализм К. Леонтьева»). Значимым оказалось издание двух сборников «К. Леонтьев: pro et contra», в котором собраны, но еще не систематизированы биографические материалы, мемуары, эссе, в основном, его современников, среди которых наиболее ценными являются статьи В. Розанова, В. Соловьева, С. Булгакова, С. Франк. В современном литературоведении о нем написаны

публицистические статьи Г. Бочарова и В. Ерофеева. Литературоведение делает первые шаги в осмыслении художественного и критического наследия К. Леонтьева, о чем свидетельствует кандидатская диссертация И. Славина «Литературная деятельность К. Леонтьева», защита которой состоялась в МГУ, в 2008 г. Вместе с тем, критическая рефлексия К. Леонтьева остается все еще вне поля зрения исследователей. В связи с этим, **актуализация** его интерпретационной практики очевидна.

Целью данной статьи является осмысление некоторых аспектов критической рефлексии К. Леонтьева, в которой проявилось парадоксальное и противоречивое мироощущение талантливого мыслителя, исследующего мир русской классической литературы.

Художественный мир русской классики, в частности, А. Пушкина, Ф. Достоевского, Л. Толстого был предметом размышлений близких К. Леонтьеву по мировосприятию Ап. Григорьева и Н. Страхова. Неслучайно, он называл свою критическую концепцию, так же как и Ап. Григорьев, органической и в публикуемых работах явственно пытался доказать верность славянофильским идеалам, которые в 70–80-е гг. XIX в. утрачивали свое влияние в общественной и литературной мысли.

«Духовная амбивалентность леонтьевского эстетизма» [2, 141], особенности его кризисного сознания отразились в статье «Наши новые христиане. Ф. Достоевский и граф Л. Толстой», в которой творческое наследие писателей включается в эстетико-философский контекст размышлений о судьбах славянофильства, православия, русской и европейской культур.

В этом аспекте К. Леонтьев был одним из тех мыслителей, кто признавал дар Ф. Достоевского и Л. Толстого, но не принимал их мироощущения, духовного проповедничества. Так, например, оценивая рассказ Л. Толстого «Чем люди живы», К. Леонтьев размышляет о художественной эволюции писателя. Его интересует переход от больших романов к коротким рассказам, отказ от реалистических бытописаний, и в тоже время, «высокая простота и сжатость формы», эстетизация мира и человека. Артистическая манера писателя проявилась, с его точки зрения, независимо от «нравственного направления». К. Леон-

тьев не принимает мировоззренческий поворот Л. Толстого к «новому христианству». Логическое самосознание и христианское мышление Л. Толстого несоразмерны «изыществу и силе его полунечаянного творчества», «повесть — правильное его тенденции», «гениальный повествователь выручил весьма несовершенного христианского мыслителя», — замечал критик [6, т. 8, 167]. В статье «Анализ, стиль и веяние» К. Леонтьев продолжит размышления о художественном мире писателя. Анализ романа Л. Толстого «Анна Каренина» дает, с его точки зрения, представление о развитии психологизма в русской литературе и особенностях толстовской поэтики. Здесь главный акцент сделан на психологических формах и средствах анализа, символике текста, его знаковых кодах. Детали, подробности, цвет, звук, числа станут предметом интерпретации, обнажая метафизический характер толстовского романа. Неслучайно, В. Грифцов назовет данную статью «плотиной», сдерживающей поток метафизических вопросов и следствий, которые поставила русская литература и, в частности, Л. Толстой, о человеке и мире. Иной подход наблюдается у К. Леонтьева при анализе творчества Ф. Достоевского. Ему интересно не только романное творчество писателя, но и его публицистика. Вместе с тем, современники (в т. ч. Г. Успенский, А. Чехов, Н. Лесков) категорически не приняли концепцию критика. В. Грифцов отмечал, что К. Леонтьев «близоруко-несправедлив» к творчеству Ф. Достоевского, единственного человека, который смог бы ответить на его требование «потрясающей музыки чувств» [3, 15]. Но, вместе с тем, именно благодаря Ф. Достоевскому совершался переворот в сознании критика, завершившийся духовным кризисом. В 70-е — н. 80-х гг. К. Леонтьев писал о том, что выходит на собственную дорогу исканий, связанную с исключением из своего сознания «тоскливого субъективизма», возникшего под влиянием Ф. Достоевского. Теперь его будет привлекать философия красоты, осознание Ф. Достоевским жизни как объективной силы и всеобъемлющего мерила явленного мира.

В этот период он близок не только к Ф. Достоевскому, но и к Ап. Григорьеву; их объединяла общая литературная почва.

Ап. Григорьев отмечал, что литературно-душевная почва «нашего недавнего прошлого» (речь шла о А. Пушкине и И. Тургеневе) была для них «родной», и они сохраняли верность ей при всех эстетических разногласиях и философских переоценках. Неоднократно К. Леонтьев писал о значимости русского байронизма и европейского романтизма, мировой тоске русского мыслящего героя. Заметим, что и Ф. Достоевский, в 1876 г. размышлял о Жорж Санд как одной из «ясновидящих предчувственников» более счастливого будущего, ожидающего человечество [4, т. 23, 36], а в 1877 г. на могиле Н. Некрасова защищал перед новыми радикалами байронизм как «великое и святое» явление европейского духа. По этому поводу С. Франк заметил: «В их звуках [словах] зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование в своем назначении» [14, 86]. В поисках гармонии критик и писатель обращались к А. Пушкину. К. Леонтьев был солидарен с Ф. Достоевским, что только А. С. Пушкин указал «исход для нас, русских, из мировой тоски — в обращении к идеалу народности, почве» [6, т. 2, 113]. Из своей первой монастырской кельи, на Афоне, в 1872 г. критик писал: «От некоторых мест Чайльд Гарольда можно перейти без всякого усилия и почти незаметно к иным местам Давидовых Псалмов, а от Псалмов Давида ко всей христианской церковности. Два величайших лирика (речь идет о Пушкине и Байроне. — *Н. Р.*) всего мира могут легко примириться в больной и тоскующей русской душе. — И вольно же было сухим умам мировую тоску, тоску безграничной ненасытной и широкой души сводить на мелкое гражданство, недовольство современностью, вместо того, чтобы разрешить ее в Боге» [7, 34]. В парадоксальном сочетании этих имен и заключалась, с точки зрения Н. Бердяева, «цветущая сложность» К. Леонтьева. Он склонялся перед требованиями православной аскезы и не хотел, в то же время, терять широту эстетических и культурных переживаний. «Ум свой упростить я не могу», — замечал критик. Он не просто в своей концепции совмещает Байрона и пророка Давида, эти имена важны для него как некие вехи пути русского человека. Путь, на котором «тоска мировая широкой и ненасытной души находит себе разрешение в почве и в Боге»

[7, 35], путь, какой проходили близкие ему по духу интеллектуальные герои XIX в., в том числе и такие его протагонисты, как Ап. Григорьев, Ф. Достоевский. Совершенно очевидно, почему для всех них кумиром и спасителем культурной памяти был А. С. Пушкин, тем более, что мир поэта являлся постоянно предметом острой полемики в литературной критике.

К. Леонтьеву была близка мысль Ф. Достоевского о том, что «Пушкин умер в полном развитии своих сил и, бесспорно, унёс с собой в гроб некоторую тайну, и вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [4, т. 28, 176].

Как известно, ответ на вопрос о судьбе наследия А. Пушкина в русской культуре пытался дать Ап. Григорьев, но столь понятное и чёткое «Пушкин — наше всё» подвергалось постоянным сомнениям. Речь Ф.М. Достоевского о Пушкине, в определённом плане, в 80-х г. XIX в. была попыткой не только воскресить интерес к поэту, но и поставить проблемы национального значения А. Пушкина, которое определялось, с точки зрения писателя, тем, что он воплотил тип «русского скитальца», и в то же время, обладал «всемирной отзывчивостью». Статья К. Леонтьева «О всемирной любви», написанная после выступления Ф. Достоевского и опубликованная в цикле статей (газета «Варшавский дневник») предполагала определённую исповедальность и близость к «Дневнику писателя» Ф. Достоевского.

Остановимся подробнее на некоторых ее аспектах. Рецепция феномена Пушкина (как его осмыслял Ф. Достоевский) в концепции К. Леонтьева может быть прослежена следующим образом: во-первых, характеры Алеко и Онегина — характеры «вечных скитальцев», оторвавшихся от почвы. Возможно, здесь для К. Леонтьева очевидна близость с Иваном Карамзовым, восходящая к притче о сеятеле (Мф. 13; 3–23). Во-вторых, противопоставление «русским европейцам» пушкинских народных типов, «положительно прекрасных». В третьих, связь с именем Христа и евангельской идеей плодоношения. В четвертых, два типа универсализма и вселенскости — механический и онтологический, и способность Пушкина к «полнейшему перевоплощению в гении чужих наций» с выявлением

всей затаенной глубины их как свойство 2 типа универсализма, соединяемое с понятием «служения» в евангельском контексте (Мф. 20; 25–28, Мф. 10; 42–45). В пятых, становление в художественном мире Пушкина двух типов «универсализма» и выбор поэта между ними как проявление национального самосознания, и, одновременно, предпосылка соизмеримости «феномена Пушкина» и русской судьбы.

Главной проблемой в пушкинском творчестве для Ф. Достоевского и К. Леонтьева является проблема гармонии, решаемая в эстетическом и философском контексте. Как известно, Ф. Достоевский обосновывал необходимость будущей гармонии и её неотвратимость самим существованием гармонической личности, какой для него была личность А. Пушкина. По собственному признанию Ф. Достоевского, искусство Пушкина подвело его к современным вопросам, к осознанию того, что обновление мировой цивилизации будет достигнуто благодаря тому, что русский художник, каким был Пушкин, одарён высшим разумом и инстинктом общечеловечности. «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Медный всадник» — эти произведения А. Пушкина, — пишет Достоевский, — обнажают такие свойства природы поэта, как «самостоятельность мышления, вековая, благодатная, ничем не смущаемая вера и справедливость при жажде новой истины» [4, т. 28, 173].

Отмечая мысль Ф. Достоевского о «неизбежности для всякого русского человека — жить, страдая скорбями о всечеловеческих страданиях, о европейском, всечеловеческом смысле русского «скитальничества», К. Леонтьев вносит свои коррективы в понимание пушкинской гармонии, указывая, что пушкинская гармония — это не просто преодоление несчастий, «разрывов и надрывов» (как считал Ф. Достоевский), они — условие её существования, ибо органическая природа живёт разнообразием, антагонизмом и борьбой. Именно в антагонизме она обретает единство и гармонию. Стремление обойтись без органических бедствий и разочарований он называет «розовым славизмом», который был чужд А. Пушкину, но присущ Ф. Достоевскому. К. Леонтьев видит в пушкинской гармонии сопряжение вражды с любовью, возникающее из

многообразного, «чувственного, воинственного и демонически пышного» гения. С. Булгаков считал, что в этих суждениях, весьма резких, обнажается некая тайна и самого К. Леонтьева, открывается его собственное язычество, «закрытое в сознании и в исповедании, но сохранившееся в бытии и мирозерцании» [2, 34]. Идея всемирного братства, которую усматривает Ф. Достоевский в А. Пушкине, кажется Леонтьеву «ересью», ибо даже Христос не обещал благоденствия. Для Достоевского Христос — это идеал, олицетворяющий любовь и самопожертвование, для Леонтьева — не искупитель, а жертва. «Терпите, всем лучше никогда не будет. Одним будет лучше, другим станет хуже. Такое состояние, такое колебание горести и боли, есть единственная на земле гармония» [7, 27]. Об этом, с его точки зрения, свидетельствуют полюсно-контрастные характеры — Онегина и Татьяны, Моцарта и Сальери и т. д.

Не воспринимает К. Леонтьев и настойчивую мысль Ф. М. Достоевского о необходимости совершенствования человечества. Ф. М. Достоевский пишет в «пушкинской речи»: «Не торопитесь перестраивать жизнь, займитесь прежде всего жизнью собственного сердца вашего». К. Леонтьев считает, что Достоевский как художник может надеяться на сердце человеческое, но Христос, с точки зрения критика, не верит ни в совершенство человека, ни в совершенство общества. Ф. Достоевский, отвечая на эти замечания, указывает: «В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое, сверх того чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коли все обречены, так чего ж стараться, чего любить добро делать? Живи в своё пузо...» [4, т. 28, 174].

Определение «безрассудности» идеи К. Леонтьева связано, с точки зрения Ф. Достоевского, прежде всего с философской концепцией критика. Ф. Достоевский не мог принять вольное обращение К. Леонтьева со священными текстами, не мог осмыслить, почему философия К. Леонтьева представляет «смесь страха и любви». Действительно, страх Божий и любовь к человечеству — такова главная леонтьевская антитеза.

Свою философию страха и любви Леонтьев противопоставлял теории Достоевского как прямо христианскую [6, т. 2, 68].

Ф. Достоевский напоминал ему новозаветное слово, содержащее решающее возражение: «В любви нет страха, но совершенная любовь вон изгоняет страх» (I Послание Иоанна, 4, 18). К. Леонтьев возражал: «Та любовь к Богу, которая до того совершенна, что изгоняет страх, доступна только очень немногим». Как современное учение, «одностороннее» проповедование христианской любви есть для Леонтьева признак «розового» или «нового» христианства, незримо связанного с эмансипационно-эгалитарными течениями века. Собственное леонтьевское решение: «Смесь страха и любви — вот чем должны жить человеческие общества, если они жить хотят...» [7, 42].

«Совершенной любви» в картине леонтьевского бытия — нет. У Леонтьева понятие любви относительно, «паллиативно» [6, т. 8, 192]. Для критика любовь — сила естественная, подчинённая, как и всё живое, закону старения и умирания: «под конец оскудеет любовь», — повторяет Леонтьев от лица Евангелия, на деле, однако, переводя евангельское пророчество («И, по причине беззакония, во многих охладает любовь» — Матф. 24, 12) на язык своей теории триединого процесса. Исследователи творчества Ф. Достоевского не раз отмечали, что в «Братьях Карамазовых» предусмотрен спор Леонтьева с Достоевским: «Но ведь есть и много любви в человечестве, и почти подобной Христовой любви», — говорит Алёша, и ему по-леонтьевски отвечает Иван: «По-моему, Христова любовь к людям есть в своём роде невозможное на земле чудо» [4, т. 14, 216].

«Всё, кружась, исчезает во мгле...». Леонтьев понимал данное суждение и в статье «О всемирной любви» повторял, опять от имени Евангелия, но акцентируя по-своему, что «на земле всё неверно и всё неважно, всё недолговечно...» [6, т. 8, 182]. И христианство — «для внутренней жизни нашего сердца» — характеризовал как «религию разочарования, религию безнадежности во что бы то ни было земное» [6, т. 8, 183]. Глубокое погружение в религиозное мирозерцание в середине жизненного пути и было вызвано у К. Леонтьева острым переживанием тленности и обречённости земной красоты и самой жизни.

«Неподвижно лишь солнце любви». Этой формулы, видимо, К. Леонтьев не признавал, но ее хорошо осознал Ф. Достоевский. В поэме об инквизиторе Ф. Достоевский раскрывал глубинную суть явления людям Христа: «Солнце любви горит в его сердце...». В видении Алёши сам Христос — это солнце: «А видишь ли солнце наше...? — Боюсь, не смею глядеть... — Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно...» [4, т. 14, 327].

Заметим, что в полемике с К. Леонтьевым В. Соловьёв напишет статью «Смысл любви», которая откроет новую линию истолкования этой темы в русской философии и литературе XX в.

В. Соловьёв полагал ошибочным обвинение К. Леонтьева в искажении Ф. Достоевским христианской идеи «примесью сентиментализма и отвлечённого гуманизма», так как гуманизм Ф. Достоевского утверждался на Христе и на Церкви, а не на вере в отвлечённый разум или в безбожное и бесноватое человечество [11]. Спор К. Леонтьева с Ф. Достоевским, по словам не только В. Соловьёва, но и В. Розанова, отразил начавшийся «глубочайший водоворот христианства, стержнем которого «был вопрос, что есть сердцевина в христианстве: нравственное братолюбие или некая мистика, при коей братолюбие и не особенно важно» [10, 219]. К. Леонтьев главным в христианстве считал его мистическое содержание, недостаток которого обнаружил в «Братьях Карамазовых». Ф. Достоевский, отрицая мистицизм в православии, тем не менее хорошо понимал, что отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству, которая, в свою очередь, невозможна без «веры в бессмертие души».

Соглашаясь с тем, что в произведениях А. Пушкина и Ф. Достоевского Сын Божий предстаёт в традиционном облике носителя деятельного добра, искупителя людских грехов, предавшего свою плоть «бичам мучителей», а дух — испытанию «коварством искусителя», в связи с чем образ Христа трансформируется в фигуру положительно прекрасного «земного подвижника», открывающего «спасенья верный путь и тесные врата всем жаждущим», «мир любви к живой жизни»

без которой жизнь «дар напрасный, дар случайный», он, вместе с тем, не осознал, что характеры А. Пушкина и Ф. Достоевского страстно взыскуют веры в Бога и отсюда дух терпения и смирения. Не принял К. Леонтьев и идею положительного всеединства добра, истины и красоты, посредством которой Ф. Достоевским и В. Соловьёвым решался вопрос о Пушкине — пророке и жреце «чистой красоты».

В статье К. Леонтьева «В. Соловьёв против Н. Данилевского» учение Соловьёва прямо возводится к идеалам Достоевского. Их общность, с его точки зрения, проявляется в тезисах о невозможности гармонии социальной, и необходимости гармонии внутренней. Но для критика важна не только «эстетическая упоенность жизнью» (В. Соловьёв), но и религиозный ужас гибели. «У К. Леонтьева, — писал Н. Бердяев, — в отличие от Соловьёва и Достоевского, со страха начался духовный кризис» [1, 94]. С. Булгаков вообще считает мотив страха ведущим мотивом отношения К. Леонтьева к себе и миру. «Роковой, метафизический испуг толкает его на борьбу за спасение культуры, родины, собственной жизни, поэтому и религия, и политика, и социология у него пронизаны страхом» [2, 118]. Весьма категоричен С. Франк: «Бог есть для него (К. Леонтьева. — Н. Р.) только грозный властитель и мстительный судья, а практическое значение религиозности сводится к жёсткому аскетизму, к душевной борьбе и принудительному истреблению всех естественных побуждений» [14, 65].

Однако, следует заметить, что страх смерти «проснулся» в Леонтьеве как сигнал «высшего спасения, спасения души». Поэтому в творчестве Пушкина он, в отличие от В. Соловьёва и Ф. Достоевского, ищет спасение для собственной души и находит его в мотиве уединённости. Тут же возникает ассоциация с «чугунной куклой» из онегинского кабинета «с руками, сжатыми крестом» [9, т. 5, 148], Раскольниковым, который углубился в себя и уединился от всех, Алеко, который «для себя лишь хочет воли»:

*Все предрассудки истребя
Мы почитаем всех нулями
А единицами себя.*

Как известно, уединённое сознание — это значимое духовное явление. Его границы определяют: во-первых, монолизм «сумрачно замкнутого круга уединённой мысли, конструирующий свою собственную субъективную картину мира» [12, 71]. Такое сознание мыслит и другую личность не как партнёра по диалогу, не как иную субъективность, но как объект, как несамостоятельный компонент оригинального и самовольного миропорядка. Во-вторых, это демоническое самоутверждение субъекта; демоническое, постольку, поскольку предполагает дух отрицания, дух сомнения по отношению ко всему объективному и оборачивается, в конечном итоге, отрицанием жизни, как неподвластному субъекту бытия действительного мира. Однако, К. Леонтьев не учёл, что позиция «уединённого сознания» по Пушкину безжизненна, она не позволяет благополучно миновать лиминальную фазу испытания смертью и преобразиться для новой жизни. Трагизм духовной маргинальности, отрешённости от жизни «подпольных» персонажей героев Достоевского также безжизненен. Для самого К. Леонтьева страх смерти после уединения и есть начало подлинной веры. Ее смысл в смирении ума, презрительно относящегося не к себе одному, но и ко всем другим, страх перед именем Божиим, затем вера и любовь, как награда за веру и страх, и особый дар благодати.

Открытие проблемы уединённости характерно для К. Леонтьева ещё и потому, что «сознание пустыни и трансцендентного непоправимого одиночества слышна во всём, что ни писал К. Леонтьев» [3, 21].

Вместе с тем, заметим, что Пушкину свойственно превращение уединённого сознания в сознание изображённое (В. Тюпа). Евгений и Татьяна, возможно, два варианта уединённости. (Об этом писал ещё Ап. Григорьев). Вследствие столкновения и взаимодействия этих субъективных миров, их жизненные позиции претерпевают кризис (для героини «все были жребии равны»), для Онегина выходом из кризиса намечается обретение «своего другого», выливающееся в форму неожиданной влюблённости. Для Татьяны — это поворот вспять к ценностям авторитарного самоопределения. Кризис уединённого сознания — это откры-

тие «другого» в качестве полноправного субъекта жизни. Есть у Пушкина и открытие самоценной инаковости «другого», путь от уединённого (монологизированного) «Я-сознания» к конвергентному (диалогизированному) «Ты-сознанию». Скажем, конвергентной ментальностью наделён, в частности, пушкинский Моцарт, воспринимаемый Сальери как некий херувим, явившийся, как и Сальери, субъектом уединённого сознания, чтобы «возмутить бескрылое желанье» высшей духовности. Его менталитет особый, его «я» не мыслит себя вне соотнесённости с «ты». Жизненная норма для Моцарта — причастность к какой-либо человеческой связи (с красоткой или с другом — хоть с тобой), Моцарт всегда больше себя, хоть «сам того не знает». Сальери же, в уединённости своего сознания, опредмечивающий чужую личность не умеет духовно обогащаться причастностью к жизни другого («Что пользы, если Моцарт будет жив...»).

Прямым продолжателем пушкинской ментальности явился, с точки зрения Леонтьева, Достоевский. К. Леонтьев на интуитивном уровне ощутил, что Соня Мармеладова, Алёша Карамазов, князь Мышкин созданы как субъекты конвергентного сознания. Леонтьев ссылается на эпилог в «Преступлении и наказании»: «сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [4, т. 5, 473]. Так, по сути, Леонтьев предвещает современную концепцию, согласно которой творчество Пушкина и Достоевского — это «культура нераздельности и неслиянности личностных миров» (М. Бахтин), связанных диалогическими отношениями подлинной соборности (в соловьёвском её понимании).

Думается, эти идеи применимы не только к А. Пушкину, но и к Ф. Достоевскому, Л. Толстому. **Парадоксальные суждения К. Леонтьева стали своеобразными пророчествами в современной гуманитарной мысли и требует своего дальнейшего осмысления.**

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бердяев Н. А.* Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли / Н. А. Бердяев. — Париж: VMCA-press, 1926. — 216 с. (Изд. на рус. яз).

2. *Булгаков С.* Тихие думы / С. Булгаков. — М.: Республика, 1918. — 160 с.
3. *Грифцов В. А.* Судьба К. Н. Леонтьева / В. А. Грифцов // Русская мысль. 1913. — № 2. — С. 15–25.
4. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 т. / Ф. М. Достоевский. — Л.: Наука, 1980.
5. *Зеньковский В. И.* История русской философии в 2-х т. / В. И. Зеньковский. — Л.: Эго, 1996. — Т. 2. — 254 с.
6. *Леонтьев К. Н.* Собр. соч. в 9 т. / К. Н. Леонтьев. — СПб., 1913.
7. *Леонтьев К.* Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь / К. Леонтьев // Начала. — М.: Сергиев Посад, 1892. — С. 145.
8. Неизданные письма В. В. Розанова к К. Н. Леонтьеву // Литературная учёба. — 1989. — № 6. — С. 110–126.
9. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10 т. / А. С. Пушкин. — М.: Худож. лит., 1957.
10. *Розанов В. В.* Теория исторического прогресса и упадка / В. В. Розанов // Русский вестник. — 1892. — №3. — С. 218–261.
11. *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьёв. — М.: Высшая школа, 1990. — 210 с.
12. *Столяров М.* Могила Пушкина / М. Столяров // Россия. — 1924. — С. 30–96.
13. *Флоровский П.* Пути русского богословия / П. Флоровский. — Париж: VMCA-press, 1983. — 460 с.
14. *Франк С. Л.* Философия и жизнь / С. Л. Франк. — СПб.: Изд-во Д. Жуховского, 1910. — 120 с.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ I ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В. НАБОКОВА

Статья посвящена особенностям интерпретационного подхода В. Набокова, специфику якого формує особлива позиція самого автора як письменника-творця, дослідника та перекладача. Увага сконцентрована на домінуючих характеристиках набоковського літературно-критичного дискурсу.

Ключові слова: інтерпретація, переклад, текст, мімікрія, деталь, читач.

Данная статья посвящена особенностям интерпретационного подхода В. Набокова, специфику которого формирует особая позиция самого автора как писателя-творца, исследователя и переводчика. Внимание сконцентрировано на доминантных характеристиках набоковского литературно-критического дискурса.

Ключевые слова: интерпретация, перевод, текст, мимикрия, деталь, читатель.

This article is dedicated to the peculiarities of V. Nabokov's interpretation approach; special position of the author as the writer-creator, researcher and translator forms its specific character. The attention is concentrated on dominant characteristics of Nabokov's critical discours.

Key words: interpretation, translation, text, mimicry, detail, reader.

Литературно-критическая деятельность В. Набокова напрямую связана с преподавательской практикой писателя в американских университетах и колледжах Стэнфорда, Уэлсли, Кэмбриджа и Корнелля. Именно в этот период теоретико-литературные взгляды критика получили оформление в лекционных курсах, а также в нескольких самостоятельных исследованиях. К сожалению, основной массив написанных Набоковым лекций так и не был опубликован. Тем не менее, говоря о литературно-критическом наследии писателя, мы имеем в виду три сборника разножанровых текстов (лекций, эссе и докладов) — «Лекции по зарубежной литературе», «Лекции по русской литературе» и «Лекции о «Дон Кихоте», ряд опубликованных отдельными изданиями эссе, а также самостоятельный

фундаментальный труд В. Набокова «Комментарий к роману А. Пушкина «Евгений Онегин»».

Цель данной статьи заключается в определении своеобразия исследовательского подхода В. Набокова и основных принципов интерпретации текстов русской литературы на основании анализа эссе «Николай Гоголь», «Комментария к роману А. Пушкина «Евгений Онегин» и «Предисловия к роману М. Лермонтова «Герой нашего времени»».

Несмотря на то, что традиция изучения художественного творчества В. Набокова в западном литературоведении насчитывает уже около четырех десятилетий, а на постсоветском пространстве активное изучение набоковского творчества началось с 90-х годов XX века, до сих пор отсутствуют работы, в которых был бы представлен системный анализ литературно-критического наследия писателя. Объектом изучения становились эссе «Николай Гоголь» (Ю. Барабаш, Н. Иванова, Л. Немцев) и «Комментарий к роману А. Пушкина «Евгений Онегин»» (С. Кузьмина, И. Черемисина, Г. Фенина), анализировалась рецепция Набоковым творчества Л. Н. Толстого (М. Михайлова). Концепцию художественной реальности в теоретико-литературном наследии писателя проанализировала Е. Ухова. Исследования А. Павлова сосредоточены вокруг проблемы читателя в лекционном курсе Набокова. Работы А. Злочевской, посвященные взаимосвязям наследия В. Набокова с традициями русской классической литературы, носят преимущественно типологический характер.

Актуальность данной работы, таким образом, обусловлена отсутствием комплексных исследований, определяющих специфику интерпретационного подхода В. Набокова к анализу русской литературы.

«Лекции по русской литературе» были опубликованы в 1981 году, через четыре года после смерти писателя. В них вошли непосредственно лекции о жизни и творчестве И. Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького, прочитанные Набоковым за годы преподавания в Корнельском университете, эссе-биография «Николай Гоголь», предисловие к переведенному самим писателем роману М. Лермонтова

«Герой нашего времени», эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие», а также ряд эссе, посвященных различным теоретическим проблемам. Самостоятельным фундаментальным исследованием является «Комментарий к роману А. Пушкина «Евгений Онегин»».

Концепция русской литературы в системе набоковских взглядов представляется весьма оригинальной. Некоторые ее особенности зафиксированы уже в романе «Дар» (последнем, написанном на русском языке), героиней которого, по словам самого автора, стала именно русская литература. Безусловно, неправомерно говорить об отождествлении автора и созданного им героя Федора Годунова-Чердынцева, однако более поздние высказывания Набокова о русской литературе и русских писателях свидетельствуют в пользу такого сближения. Так, к примеру, в «Даре» звучит принципиальное неприятие самим Набоковым взглядов представителей «прогрессивной критики», отраженное в главе о Чернышевском. В этой же главе реализована и установка на полемичность, характерная в целом для критического дискурса Набокова. Из романа в критические работы писателя проникает также и особое отношение к Пушкину. Об интертекстуальных связях между набоковским и пушкинским творчеством написано немало работ (Н. Фатеева, А. Долинин, А. Злочевская), однако роман «Дар» можно назвать конгломератом подобных параллелей. Сам Набоков, родившийся ровно через сто лет после Александра Сергеевича, чрезвычайно гордился своей причастностью к биографии Пушкина (об этом он подробно пишет в автобиографическом романе «Другие берега»), ведь с именем последнего для него связано возникновение русской литературы.

В представлении Набокова русская литература является неким завершенным во времени целым: «За вычетом одного средневекового шедевра русская проза удивительно ладно уместилась в круглой амфоре прошлого столетия, а на нынешнее остался лишь кувшинчик для снятых сливок [6, 13]. Свое существование русская литература начинает с появления Пушкина и заканчивает свой путь после прихода к власти «советского режима», поскольку «с самого начала советский режим заложил

основы для примитивной, полицейской, чрезвычайно консервативной и трафаретной литературы» [6, 21], а это привело к «подавлению» искусства. Отсутствие литературной традиции в России привело, по мнению Набокова, к тому, что русская литература на начальных этапах своего становления прибегала к многочисленным заимствованиям из более влиятельной английской, французской и немецкой литературы. Однако этот факт не воспринимается критиком как негативный фактор, более того, В. Набоков склонен рассматривать любое произведение искусства в широком контексте мировой литературы, вне национальных рамок. Иногда это приводит к парадоксальным заявлениям. Так, вступая в полемику с В. Белинским, называвшим роман «Евгений Онегин» «энциклопедией русской жизни», критик пишет: «Перед нами вовсе не «картина русской жизни», в лучшем случае, это картина, изображающая небольшую группу русских людей, живущих во втором десятилетии XIX в., имеющих черты сходства с более очевидными персонажами западноевропейских романов и помещенных в стилизованную Россию, которая тут же развалится, если убрать французские подпорки и если французские переписчики английских и немецких авторов перестанут подсказывать слова говорящим по-русски героям и героиням» [4, 36]. В эссе «Николай Гоголь» В. Набоков также довольно резко высказывается о чрезмерном фокусировании на национальных аспектах: «На мой вкус, нет ничего скучнее и тошнотворней романтического фольклора» (о циклах «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород») [6, 52]; «Я злюсь на тех, кто любит, чтобы их литература была познавательной, национальной (здесь и далее курсив мой. — А. М.), воспитательной или питательной, как кленовый сироп и оливковое масло» [6, 59].

Итак, Набоков избегает любых обобщений при анализе текста; вместо этого он предлагает читателю обратиться к поиску «блистательного сочетания маловыразительных частных» [6, 69], которые и образуют в итоге «выдающееся художественное достоинство целого» [6, 69]. В одном из интервью критик сказал: «Искусства как общего понятия не существует, существуют отдельные творцы, но все они индивидуальности, поль-

зующиеся различными формами выражения» [1, 53]. В своих критических работах, посвященных анализу жизни и творчества того или иного автора, Набоков обращает особое внимание читателя на вклад каждого писателя в историю литературы. При этом речь идет о конкретных, неповторимых деталях, составляющих специфику художественного мира каждого писателя. Так, говоря о Гоголе, Набоков отмечает «до странности телесный характер его гения» [6, 32]: «нос лейтмотивом проходит через его [Гоголя. — А. М.] сочинения: трудно найти другого писателя, который с таким смаком описывал бы запахи, чиханье и храп» [6, 33]. «Надо признать, — пишет Набоков, — что длинный, чувствительный нос Гоголя открыл в литературе новые запахи (и вызвал новые острые переживания)» [6, 34]. Далее критик отмечает следующую деталь: «До появления его [Гоголя. — А. М.] и Пушкина русская литература была подслеповатой. <...> Только Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидел желтый и лиловый цвета» [6, 88]; «Сомневаюсь, чтобы какой-нибудь писатель, тем более в России, раньше замечал такое удивительное явление, как дрожащий узор света и тени на земле под деревьями или цветковые шалости солнца на листе» [6, 89]. Набоков обратил внимание и на другую «физиологическую особенность» повестей Гоголя — бормотание прохожих, которое он рассматривает как «слуховой символ»: «Гоголь, Гоголь и больше никто, разговаривал с собой на ходу, но этому монологу вторили на разные голоса призрачные детища его воображения» [6, 38].

В фокусе критика также оказываются особенности стиля писателей. Набоков чрезвычайно внимателен к слову, он постулирует: «всякая великая литература — это феномен языка» [6, 131]. С этой точки зрения особый интерес представляют «Комментарии к роману А. Пушкина «Евгений Онегин» и «Предисловие к роману М. Лермонтова «Герой нашего времени», поскольку оба текста явились результатом переводческой деятельности критика. Закономерно, что проблема перевода занимает особое место в системе теоретико-литературных взглядов В. Набокова. В эссе «Искусство перевода» Набоков дает характеристику «идеальному переводчику»: «Прежде всего

он должен быть столь же талантлив, что и выбранный им автор, либо таланты их должны быть одной природы. ... Во-вторых, переводчик должен прекрасно знать оба народа, оба языка, все детали авторского стиля и метода, происхождения слов и словообразование, исторические аллюзии. ... наряду с одаренностью и образованностью он должен обладать *способностью к мимикрии*, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием» [6, 395]. Основным требованием к хорошему переводу Набоков называет «верность и адекватность оригиналу» [6, 430]. Так, говоря о переводе «Героя нашего времени», критик пишет: «Я с готовностью принес в жертву требованиям точности целый ряд существенных компонентов: хороший вкус, красоту слога и даже грамматику. «Надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, <...> его русский временами коряв, <...> его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает разве только то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. <...> И всё это переводчик обязан скрупулёзно воспроизвести» [6, 430]. Позиция Набокова-переводчика вызвала немало дискуссий в среде коллег, которые, например, в рецензиях на перевод «Евгения Онегина» критиковали его за тяжеловесность, непонимание всех оттенков слов английского языка, перенасыщенность английскими архаизмами и высокопарными словами, давно вышедшими из употребления. Однако невозможно было не признать уникальности набоковского исследования и его последовательности в переводческой практике.

Отметим, что требования к «идеальному переводчику» Набоков реализует не только в «Комментарии» и «Предисловии», но и в других литературно-критических работах, где он выступал в качестве интерпретатора, а не переводчика, что дает основания говорить о сближении этих двух позиций в теоретической системе критика, характеризуемой тщательным осмыслением всех оттенков смыслового поля. Х.-Г. Гадамер писал, что «чтение и перевод — уже «интерпретация». И тот, и другой процесс создают новую целостность текста из значения и зву-

ка. Оба требуют трансформации, граничащей с творчеством. <...> каждый читатель — наполовину переводчик» [2, 150]. То есть перевод понимается философом в широком смысле: не только как процесс перекодирования из одной языковой системы в другую, но и как процесс преодоления временной и культурной дистанции. Такая точка зрения чрезвычайно близка Набокову-критику и переводчику.

Остановимся более подробно на упомянутом принципе мимикрии, который соответствует игровому началу, в целом свойственному как художественному творчеству Набокова, так и его литературно-критическим работам. П. Рикёр отмечал, что «всякая герменевтика — это понимание самого себя через понимание другого» [7, 49]. Так, для Набокова его литературно-критическая деятельность, и в частности работа над комментарием к «Евгению Онегину», — не просто попытка проникнуть в святая святых таинственной лаборатории пушкинского творчества, но также средство самораскрытия и самопознания. Это объясняет наличие в тексте набоковского комментария (и других работах критика) биографических вкраплений. В этом прослеживается параллелизм с романом Пушкина, который изобилует различными отступлениями биографического характера, что можно рассматривать как реализацию принципа мимикрии. Пушкин, как и Набоков, размывает границы между текстовой и жизненной реальностью. В тексте набоковского комментария неизменно присутствует автобиографический фон, который призван подчеркнуть связь и близость биографий двух великих писателей. Например, давая пояснения о Летнем саде, Набоков пишет: «Летний сад — <...> выходящий на Неву городской парк с аллеями тенистых деревьев <...>; *меня тоже спустя сто лет водил туда гулять губернёр*» [4, 109]. Анализ отступлений как одной из «форм авторского участия» становится доминантой набоковского комментария. Критик делит отступления на стилизованную автобиографичность и философствования (иногда с оттенком дидактичности). Создавая свой текст, Набоков отражает в нем эти принципы. Например, указывая на чрезвычайную гармоничность пушкинской «поэмы», которая реализуется в симметричности глав и разви-

тии тем, сам Набоков делит свои комментарии на две части: в одной рассматривает структуру романа, определяет основные темы каждой главы, а затем развивает, раскрывает их, последовательно комментируя строки в строфах. Так создается некий повествовательный «узор», который вторит пушкинскому.

Мимикрия ассоциативно связана с зеркальностью, чрезвычайно важным компонентом теоретико-литературной концепции Набокова. Зеркальность является одной из важнейшей характеристик творчества Гоголя. Изначально критик даже хотел дать своему эссе название «Гоголь в Зазеркалье», однако издатель настоял на нейтральном заголовке «Николай Гоголь». Зеркальность гоголевского мира, по всей видимости, повлияла и на то, что Набоков начинает эссе с сообщения о смерти писателя: «Николай Гоголь <...> умер в Москве, в четверг около восьми часов утра, 4 марта 1852 года» [6, 31]. В конце текста эссе круг замыкается: «Гоголь родился 1 апреля 1809 г.» [6, 131]. Композиционный прием инверсии нарушает линейную хронологию, свойственную биографии. Набоков как будто проникает в гоголевское зазеркалье, что позволяет ему менять угол зрения. Таким образом, композиция набоковского эссе подчинена логике гоголевского мира. Зеркало известно своими элементарными эффектами мены правого и левого, внешнего и внутреннего, которые, как пишет Ю. Левин, делают его «моделью лжи, обмана, или, на философском уровне, моделью противоречия видимости и сущности» [3, 9]. В эссе «О хороших читателях и хороших писателях» Набоков пишет, что «всякий большой писатель — большой обманщик» [5, 28], но в этом он лишь подражает природе, которая «использует удивительную систему фокусов и соблазнов» [5, 28].

Принцип мимикрии реализован также и в «Предисловии к роману М. Лермонтова «Герой нашего времени». Оно начинается со стихотворения поэта «В полдневный жар в долине Дагестана», которое характеризуется множественностью точек зрения, связанной в свою очередь с множественностью нарраторов. Такая сложная нарративная структура в сознании критика вызывает ассоциации с романом «Герой нашего времени». Так происходит переход к анализу образной структуры романа,

и в конце предисловия Набоков замыкает прозвучавшую в начале тему, следуя кольцевой композиции упомянутого стихотворения.

Для всей литературно-критической деятельности Набокова характерно стремление «воспитать» хорошего читателя, то есть научить читателя понимать текст или, другими словами, помочь реципиенту преодолеть дистанцию между ним и текстом. Так, в предисловии к «Комментариям» критик дает читателю установку, настраивающую его на определенный фокус зрения: «По всему тексту рассыпано множество романтических, сатирических, биографических и библиографических отступлений, которые придают ему удивительную глубину и красочность. В комментариях я *обращаю внимание читателя*, как восхитительно владеет Пушкин определенными темами и ритмами. <...> *Читатель, не постигший своим сознанием эти и другие приемы, а также мельчайшие подробности текста, не вправе претендовать на понимание ЕО*» [4, 36].

П. Рикёр выделял три основные этапа понимания текста: объективный анализ (возможность применить структуральный и семиотический анализ содержания и формы произведения), процесс чтения, в котором актуализируется мир текста, и этап экзистенциального и рефлексивного присвоения значения текста. На последних этапах четко очерчивается позиция субъекта восприятия, который призван определять, объяснять и оценивать [7, 35]. Как видим, Набоков последовательно проводит читателя по этим этапам. В концепции критика, «хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, — это перечитыватель» [5, 25], стремящийся «постичь индивидуальную магию писателя, изучить стиль, образность, структуру его романов или стихотворений» [5, 29]. «Заслуживающий восхищения читатель, — по убеждению Набокова, — отождествляет себя не с девушкой или юношей в книге, а с тем, кто задумал и сочинил ее» [6, 26]. В то же время критик утверждает, что «лучший герой, которого создает великий художник — это его читатель» [6, 26]. «Литература не исчерпывается понятиями хорошей книги и хорошего читателя, — убежден Набоков, — но всегда лучше идти прямо к сути, к тексту, к ис-

точнику, к главному» [6, 27]. Таким образом, автор и читатель в процессе создания / пере-создания текста идут навстречу друг другу, и местом их встречи должен стать текст. При этом Набоков настаивает на том, что «читатели рождаются свободными и должны свободными оставаться» [6, 27]. Постигание текста произведения возможно лишь в результате многократного (если не сказать бесконечного, непрерывного) контакта с ним. Идеальный читатель должен изучать художественный мир так же внимательно, как он изучает мир, который его окружает: «Нужно смотреть и слушать, нужно научиться видеть комнаты, одежду, манеры обитателей этого мира» [6, 27].

Сам Набоков-исследователь в тексте своих работ выполняет функцию гида-проводника для читателя. Вводя его в «литературный лес», пользуясь выражением У. Эко, он актуализирует определенные пласты текста, которые представляются ему ключевыми для понимания творчества того или иного писателя. Именно на основе этих пластов текста в сознании читателя, в соответствии с правилом герменевтического круга, будет выстроена целостная картина творчества анализируемых авторов. Так, доминантами набоковского текста о Гоголе стали его «необычность», «странность», «физиологичность» гоголевского гения, «зеркальность», «изнаночность» созданного им мира: «Гоголь был странным созданием, но гений всегда странен. ... Великая литература идёт по краю иррационального» [6, 124]. Эти положения Набоков будет раскрывать на разных уровнях созданного им текста эссе. В развитии мысли о гоголевской «странности», «необычности», «парадоксальности» Набоков прибегает к музыкальному приему крещендо¹: заявленное в начале эссе утверждение постепенно набирает смысловую мощь и становится основой всего повествования.

Необычность и порой парадоксальность аналитического подхода самого Набокова проявляется и в «Комментарии к «Евгению Онегину», где своеобразным «героем» становится непосредственно текст.

¹ Крещендо [ит. *crescendo* — возрастаю] — динамический оттенок; означает возрастание, постепенное увеличение громкости.

Принципиально важным представляется то, что критик на собственном примере реализует свою концепцию идеального читателя, постулированная свобода которого повлияла и на выбор Набоковым, помимо прочего, «удобных» для себя жанров, не ограничивающих его креативную исследовательскую и читательскую волю.

Таким образом, рассматривая знаковые для русской литературы произведения, Набоков в своих работах избегает обобщенных суждений. В его фокусе — «индивидуальный гений», который реализуется в тексте посредством сочетания «маловыразительных частностей», деталей, образующих «индивидуальную магию» писателя, а также различных стиливых особенностей. В структуре своих критических текстов Набоков отражает доминантные особенности прозы или поэзии анализируемых авторов, что создает особый эффект зеркальности, мимикрии. В центр интерпретационной модели Набоков ставит воспринимающего субъекта — читателя, который должен обладать определенными характеристиками, но при этом не быть скованным авторскими интенциями. Деятельность читателя — это сотворчество, но лишь в рамках мира, созданного автором. На основе анализа деталей критик предлагает читателю выстроить собственную целостную концепцию творчества писателей.

Дальнейшие перспективы исследования видятся в изучении рецептивных механизмов, заложенных в структуре критических текстов В. Набокова, а также в анализе системы диалогических отношений автор-текст-читатель, поскольку сам критик одновременно реализует рецептивный и креативный аспекты взаимодействия с исходными анализируемыми им текстами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойд Б. Владимир Набоков : американские годы : Биография / Б. Бойд. — М. : Независимая газета ; СПб. : Симпозиум, 2004. — 928 с.
2. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика // Вибрані твори / Г.-Г. Гадамер. — К. : Юніверс, 2001. — 288 с.

3. Левин Ю. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. Левин // Ученые записки Тарт. ун-та. Труды по знаковым системам. Зеркало. Семиотика зеркальности. — 1988. — Вып. 831. — С. 6–24.
4. Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / В. В. Набоков. — СПб. : Искусство — СПб; Набоковский фонд, 1998. — 928 с.
5. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / В. Набоков. — М. : Независимая газета, 1998. — 512 с.
6. Набоков В. Лекции по русской литературе / В. Набоков. — М. : Независимая газета, 1996. — 440 с.
7. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки по герменевтике / П. Рикёр. — М. : Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 1995. — 621 с.

Літературна класика: сучасний погляд

УДК 821.161.1

Тибор Бароти

«СОПЕРНИКИ» РИЧАРДА ШЕРИДАНА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИСТОЧНИК «БАРЫШНИ- КРЕСТЬЯНКИ» А. С. ПУШКИНА

Статтю присвячено компаративному дослідженню комічного в творах Шерідана та Пушкіна. В статті аналізуються літературні алюзії, сюжетні мотиви, творча інтерпретація образів комедії Шерідана в новелі Пушкіна.

Ключові слова: комічне, комедія, новела, компаративний, пародія, маска

Статья посвящена сравнительному изучению комического в произведениях Шеридана и Пушкина. В статье анализируются литературные аллюзии, сюжетные мотивы, творческая интерпретация образов комедии Шеридана в новелле Пушкина.

Ключевые слова: комическое, комедия, новелла, компаративный, пародия, мотив, маска

The article deals with comparative investigation of comic in works by Sheridan and Pushkin. The article studies literary allusions, system of plot motives and artistic interpretation of Sheridan's images in Pushkin's story.

Key words: comic, comedy, story, comparative, parody, motive, mask

Постановка проблеми. Стимулом виникнення питання, вказаного в заголовку даної статті, послужило одне висказування з загальновідомого праці англійського філософа Бертрана Рассела, згадане в комедії англійського коміка: «Начало романтизма в Англії можна бачити в працях сатириків. В «Соперниках» Шерідана (1775) героїня скоріше готова вийти заміж за бідного чоловіка по любові, ніж за багатого, щоб доставити задоволення її опікуну і його батькам. Але багатий, якого вони обрали, добивається її любові, сватається до неї під чужим іменем, притворяючись бідняком» [13, 698]. Нескільки вище, характеризує романтично-романтичне світоу-

приятие, автор пишет: «Предполагалось, что бедный обладает большей добродетелью, чем богатый. Мудрец представлялся как человек, который отказывается от развращенности двора, чтобы наслаждаться мирными радостями непритязательного деревенского существования. Как преходящее настроение эту направленность можно найти у поэтов почти всех периодов» [13, 693]. В связи с приведенным высказыванием Б. Рассела, характеризующего движение сентиментализма и романтизма на Западе, возникает проблема, связанная с особенностями указанного явления в русской литературе, в частности — в раннем творчестве В. А. Жуковского («К Нине»), К. Н. Батюшкова («Мои пенаты»), а также А. С. Пушкина («Деревня»).

Цель данной статьи — проследить рецепцию комедии английского драматурга в одной из «Повестей Белкина» А. С. Пушкина. Имя Шеридана было известно в России в первой половине XIX века. Автор сравнительно-литературного исследования, академик М. П. Алексеев, в «Указателе имен» приводит двенадцать случаев творческой встречи представителей русской культуры с творчеством Шеридана, осуществленной благодаря частым встречам А. И. Тургенева с Томасом Муром, автором книги о Шеридане, переведенной с английского языка на французский [1, 735–875]. Надо отметить, что «Воспоминания» Томаса Мура о Шеридане находились и в личной библиотеке Пушкина [9, 487].

Общеизвестно постоянное восхищение Пушкина творчеством своего предшественника-современника — Байрона, хотя Пушкин нередко явно или неявно отличает свое творчество, свою манеру от байроновского стиля. Известный пример такого авторского самоопределения путем подчеркивания разницы своей и байроновской творческой манеры мы находим в пятьдесят шестой строфе первой главы романа «Евгений Онегин». А в сорок третьей строфе, когда он пишет о том, что Онегин не мог стать писателем, мы читаем:

«И не попал он в цех задорный
Людей, о коих не сужу,
Затем, что к ним принадлежу».

В приведенных строках мы склонны видеть скрытую творческую полемику с Байроном, ведь английский поэт в свою очередь не оказался таким «коллегиальным» по отношению к своим собратьям-поэтам: в своих *«Сатирах»*, как например, в *«Вальсе»* 1812 года, а также в *«Видении в день страшного суда»* 1821 года, он с язвительной иронией пишет о современных ему поэтах за исключением двух любезных ему авторов: французской писательницы *Госпожи Сталь* и *Шеридана*.

«Соперники» — первая комедия Шеридана, она была написана в 1775 году. «Основной прием, — как пишет автор вступительной статьи к русскому изданию драм Шеридана Ю. Кагарлицкий, — это сопоставление контрастирующих образов, положений, сцен... Согласно этому принципу, соединены в комедии трезвый и веселый капитан Абсолют и мечтательная Лидия Лэнгвш, мечтательный Фокленд и трезвая Джулия. Контрастируют между собой не только характеры внутри каждой пары, но и сами пары» [7, 13]. Далее, для сравнительного анализа *«Соперников»* Шеридана и *«Барышни-крестьянки»* Пушкина из контрастирующих пар любовников мы рассмотрим всего лишь пары Лидия — капитан Абсолют — с точки зрения комического сюжета и в своих основных элементах, отражающихся в произведениях Пушкина. «Лидия Лэнгвш, — пишет автор вступительной статьи, — девица, начитавшаяся сентиментальных романов, мечтает о «рае в шалаше». Любовь для нее — вся во внешних атрибутах романтической страсти: в свиданиях при луне, похищении, венчании в далекой шотландской деревушке. «Грубая, скучная» реальность для нее не существует... Живя в мире иллюзий, она осуждена на такой же иллюзорный роман с несуществующим прапорщиком Беверлеем» [7, 14].

Уже из первых реплик первой картины первого действия ясно вырисовывается исходное положение: капитан Абсолют, сын вельможи властного сэра Энтони Абсолюта, и прапорщик — одно и то же лицо. Это потому, что, как говорит его прислуга: «любовь, .. как пишут в книгах, еще со дней Юпитера прибегала к маскарадам и переодеваниям» [15, 41]. Молодой человек выдает себя за бедного прапорщика, потому что его возлюбленной нравится бедный прапорщик и бедность, «а

узнай только она, что он сын и наследник сэра Энтони Абсолюта, баронета, с тремя тысячами фунтов дохода, — пропало дело» [15, 41].

Во второй картине по диалогам Лидии со своей служанкой Люси мы можем познакомиться с чтениями героини: с названиями книг «чувствительной литературы»: «*Награда за постоянство*», «*Ошибки сердца*», «*Роковая связь*», «*Слезы чувствительности*» и т. п. Из диалога Джулии и Лидии становится ясно, что Лидия ведет переписку со своим возлюбленным, Беверлеем, и что ее тетка, хотя в свою очередь она тоже ведет тайную любовную переписку (а к окончанию комедии она оказывается опасной интриганткой), перехватила переписку. Тетка, миссис Малопрот, ведет себя весьма важно и употребляет слова и выражения, значение которых ей неизвестно. Непослушание Лидии и миссис и сэру Энтони возникает как вредное следствие чтения. Миссис считает, что ее племянница обязана выйти замуж за кого она ей прикажет. Сэр Энтони и миссис решают женить сына сэра Энтони, капитана Абсолюта, на мисс Лидии: намерения опекунов, собственно говоря, совпадают с намерениями влюбленных, но — как далее становится ясным — Лидия готова бежать с бедным прапорщиком Беверлеем и не соглашается выходить замуж за того же человека. Как говорит капитан: «... при таких препятствиях, как согласие родных, обычная, скучнейшая свадебная церемония, и то, что я богат» [15, 53]. У переодетого капитана, у его второго «я» с маской Беверлея, оказывается соперник Акр, а далее и сэр Люциус (в результате любовных интриг и притязаний тетушки, которая между тем ведет переписку от имени Лидии). Но для капитана, влюбленного в Лидию, самым «опасным» и «беспощадным» соперником оказывается его второе, иллюзорное «я» — бедный прапорщик Беверлей. Разговор отца и сына Абсолютов весьма комичен, когда отец, предлагая сыну независимость и богатство, умоляет сына полюбить свою собственную возлюбленную и жениться на ней [15, 60–61]. В этих диалогах первой картины второго действия сэр Энтони решительно настаивает на своем праве решить о браке сына: «Если ты по истечению этого срока безоговорочно согласишься на все мои условия, и исполнишь,

что бы я тебе ни приказал, ну, тогда я тебя со временем, может быть, прощу; если же нет — ... я тебя прокляну. Я лишу тебя наследства! Я в порошок тебя сотру!...» [15, 62].

В начале третьего действия капитан размышляет о создавшейся ситуации: «Забавная история, однако! Мой батюшка намерен принудить меня, жениться на той самой девушке, с которой я собираюсь бежать!» [15, 66]. И не менее комичная ситуация, когда в третьей картине старая тетушка, перехватившая письмо прапорщика Беверлея, адресованное Лидии, жалуется капитану на его соперника. В разговоре с миссис Малопрот капитан продолжает двойную игру: зная решительность Лидии быть похищенной, он прибегает к хитрости: «Пусть они доведут свой заговор до конца; дайте мне бежать, я же в это время устрою так, что молодца задержат, и вместо него сам похищу ее» [15, 74]. Но он не может еще «сбросить маску» и завладеть своей «прекрасной добычей», потому что у его возлюбленной «капризный нрав» [15, 75].

В этой же картине с миссис Малапроп капитан обманывает Лидию, утверждая, что он явился к тетушке под именем капитана Абсолюта, и Лидия, еще ничего не подозревая, продолжает с ним разговаривать, принимая его за того же Беверлея. Он говорит ей о грузе богатства в любви, об отречении от всех светских забав, о красоте лишений и о ярком пламени чистой любви на мрачном фоне бедности [15, 76].

Во второй картине четвертого действия, наконец, разоблачается двойная игра капитана Джека Абсолюта когда он вместе с отцом появляется у миссис Малопрот и Лидии. Лидия продолжает видеть в молодом человеке своего возлюбленного Беверлея, но вскоре маска падает, и выясняется, что капитан Абсолют и прапорщик Беверлей — одно и то же лицо. Лидия же с горестью понимает, что никакого похищения не будет, что она пренебрегает согласием родственников и разрешением на брак и называет капитана низким притворщиком, обманщиком.

Влюбленные в знак разочарования взаимно возвращают друг другу хранимые ими портреты, таким актом выражая несоответствие их оригиналу. Разоблачение интриг в конце четвертого акта, кажется, кончилось полным разочарованием, ис-

чезновением любви, о котором свидетельствуют слова и Лидии: «Тетушка, вы приказывали мне выкинуть из головы Беверлея. Вот он перед вами. Отныне я повинуюсь вам: с этой минуты я отказываюсь от него навсегда. (*уходит*)» [15, 93], и капитана: «Стоило мне плести эту интригу! Хорошую награду получил я за все мои ухищрения. Ах, маленькая предательница! Я и не думал, что ее романтизм дойдет до такой чертовской нелепости. О проклятие! Я вне себя! Я готов перерезать глотку... себе... или кому-нибудь другому с величайшим удовольствием!» [15, 94].

В последнем, пятом действии, Лидия с разочарованием говорит о потерянных романтических декорациях своей любви, но весть о готовящейся дуэли не оставляет ее в покое: все действующие лица сходятся на месте назначенной дуэли, чтобы предотвратить лишнее кровопролитие: разоблачаются и интриги тетушки и вместо драки Лидия опять предлагает свою руку капитану с просьбой вернуть ей его любовь [15, 111].

«*Барышня-крестьянка*» представляет собой последнюю, пятую повесть из цикла «*Повести покойного Ивана Петровича Белкина*». Как и другие произведения Пушкина, завершающиеся болдинской осенью («*Евгений Онегин*», «*Маленькие трагедии*»), и повести Белкина глубоко «литературны» — достаточно вспомнить о «*Метели*» или о «*Станционном смотрителе*». Литература, занятие чтением не менее, чем в «*Соперниках*» Шеридана, играют важную роль и в «*Барышне-крестьянке*». По поводу жизни в деревне уездных барышень мы читаем: «Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные нашим красавицам» [11, VI, 147]. В незаконченном произведении Пушкина, «*Роман в стихах*» в третьем письме Лизы к Саше мы находим аналогичную ситуацию (жить в деревне, читать), но героиня, размышляя над прочитанным романом, приходит к очень важному, с нашей точки зрения, соображению: «Надобно жить в деревне, чтоб иметь возможность прочитать хваленую Клариссу.. Чтение Ричардсона дало мне повод к размышлениям. Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внучек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом? Между тем роль

женщин не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения... а в женщинах — они основаны на чувстве и природе, которые вечны» [11, VI, 63]. Если приведенную мысль пушкинской героини применить к персонажам «*Соперников*» Шеридана, то обнаружится, что воплощением модных в то время сентиментально-романтических идей является не капитан, а Лидия. Капитан же, стремясь отвечать ее вкусам, только «равняется» на век, «переодевается», надевает маску. Зависимость от моды или обнаружение истинного, настоящего человеческого содержания — вечный пушкинский вопрос. В восьмой строфе восьмой главы «*Евгения Онегина*» возвращение Онегина на светский раут сопровождается вопросами: с какой маской он явился, или он уже сбросил маску, пришел к себе, т.е. вернулся, наконец, к своей традиции, к своей культуре:

«Все тот же ль он иль усмирился?
Иль корчит также чудака?
Скажите, чем он возвратился?
Что нам представит он пока?
Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской щегольнет иной.
Иль просто будет добрый малый,
Как вы да я, как целый свет?
По крайней мере, мой совет:
Отстать от моды обветшалай.
— Знаком он вам? — И да и нет» [11, VI, 63].

Достоевский в своей речи о Пушкине в «*Цыганах*» Пушкина уже обнаруживает «русское решение вопроса, «проклятого вопроса», по народной вере и правде: «Смирись, гордый человек, и прежде всего, сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего, потрудись на родной ниве», вот это решение по народной правде и народному разуму. «Не вне тебя правда, а в тебе самом: найти себя в себе, подчини себя себе,

овладей собой, и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен, как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь, и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя, и поймешь, наконец, народ свой и святую правду его. Не у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам ее недостоин, злобен и горд, и требуешь жизни даром, даже и не предполагая, что за нее надобно заплатить» [6, 51–52].

Несколько ниже, говоря уже об уникальной способности Пушкина перевоплощаться в чужую национальность, Достоевский видит не только пророческое явление, но и выражение «национальной русской силы», «народности его поэзии». «... Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?» [6, 64]. Достоевский и петровскую реформу видит с точки зрения возвышенной цели всечеловеческого воссоединения: «...Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, значит только ... стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите» [6, 65].

Приведенные выше слова Достоевского русский религиозный философ Н. А. Бердяев в своей монографии о Достоевском называет мессианизмом [2, 119]. Слова Достоевского о «правде народной», а также об «истине народной и истине в народе» философ называет «религиозным народничеством», опасным и полным противоречий [2, 120].

Философ пишет об опасности и противоречивости мессианского сознания Достоевского: «Мессианская вера внесена в мир древнееврейским народом, избранным народом Божиим, среди которого должен был явиться Мессия. И никакого другого мессианизма, кроме мессианизма еврейского, не существует. Еврейский мессианизм был оправдан явлением Христа. Но после явления Христа в пределах христианского мира невозможно уже мессианское сознание народа. Избранный народ Божий есть все христианское человечество. Народы име-

ют свои миссии, свое призвание. Мессианизм еврейский был основан на исключительном сближении и отождествлении религиозного и национального... Еврейский народ не был одним из народов среди народов, это — единственный народ Божий, он призван к делу мирового спасения, к уготовлению Царства Божьего на земле» [2, 120].

Для доказательства противоречивости «религиозного народничества» Бердяев приводит цитату из диалога двух персонажей романа Достоевского, Ставрогина и Шатова: «Тогда Ставрогин задает Шатову роковой вопрос: «Веруете вы сами в Бога или нет? Шатов залепетал в исступлении: «Я верую в Россию, я верую в ее православие... я верую в тело Христово... я верую, что новое пришествие совершится в России...» «А в Бога? — в Бога?» — настаивает Ставрогин. «Я... буду веровать в Бога». В этом изумительном диалоге Достоевский сам изобличает ложь религиозного народничества, религиозного народопоклонства, изобличает опасность народнического мессианского сознания. Многие русские люди поверили в народ раньше, чем в Бога, и через народ хотят прийти к Богу» [2, 122].

Н. А. Бердяев в своей книге *«Русская идея»* пишет о существовании русской идеи, соответствующей «характеру и призванию русского народа»: «Русская идея — эсхатологическая, обращенная к концу. Отсюда русский максимализм. Но в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению. Русские люди любовь ставят выше справедливости. Русская религиозность носит соборный характер... . Известно, что главный праздник русского православия есть праздник Пасхи. Христианство понимается прежде всего, как религия Воскресения» [3, 255].

О способности Пушкина перевоплощаться до Достоевского пишет уже Гоголь в своих *«Выбранных местах...»*, в письме тридцать первом под названием: *«В чем же, наконец, существо русский поэзии и в чем ее особенность»*. Гоголь пишет о Пушкине: «На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внеш-

ней... Чтение поэтов всех народов и веков порождало в нем тот же отклик. Герой испанский Дон-Жуан,... Гетев «Фауст»,... Суровые терцины Данта внушали ему мысль в таких же терцинах и в духе самого Данта изобразить поэтическое младенчество свое в Царском селе... Чистота и безыскусственность взошли в ней (т. е. в *Капитанской дочке*. — прим. Т. Б.) на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной... и простое величие простых людей — все не только сама правда, но еще как бы лучше ее. Так оно и быть должно: на то и призванье поэта, чтобы из нас же взять нас и нас же возратить нам в очищенном и лучшем виде. Все показывало в Пушкине, что он на то был рожден и к тому стремился» [5, VI, 344–348]. Приведенная Гоголем характеристика пушкинского творчества напоминает характеристику Гоголем *творчества вообще*, данную в «*Авторской исповеди*»: «...Нужно, чтобы в создание его жизнь сделала какой-нибудь шаг вперед и чтобы он, постигнувши современность, ставши в уровень с веком, умел обратно воздать ему за наученье себя наученьем его... Возратить людей в том же виде, в каком и взял, для писателя-творца даже невозможно: это дело сделает лучше него тот, кто, владея беглою кистью, может рисовать всякую минуту все, что проходит пред его глазами, не мучимый и не тревожимый внутри ничем» [5, VI, 443]. Гоголь действительно категорически отказывается от «рисования всякую минуту того, что проходит перед глазами», т. е. от «подражания природе» и как пишет в лирическом авторском отступлении начала седьмой главы «*Мертвых душ*», он продолжает писать всю громадно несущуюся жизнь, озирая ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые слезы», «ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем и что делая пропасть между ним и кривляньем балаганного скормороха!» [5, VI, 127–128].

Может быть, Гоголь не совсем прав: современный суд не только его «*высокого, восторженного смеха*», т. е. необходимой

для его комическо-сатирического изображения «глубины душевной» не признает, но он не признает и *высокого лирического движенья*», потому что не замечает, что источником *глубины душевной*, необходимой и для творчества посредством *возвышенного смеха* или *возвышенного лирического движенья*, является тот же эсхатологизм русской идеи, русской культуры, т.е. ее обращенность к концу, ее стремление ко всеобщему спасению, указанное в вышеприведенной цитате из «*Русской идеи*» Бердяева.

С приведенными выше словами Гоголя о «правде» изображения Пушкина, о том, что она «не только самая правда, но еще как бы лучше ее», рифмует диалог «Друга и Поэта» из стихотворения Пушкина 1830-го года «*Герой*», имеющего подзаголовок «*Что есть истина?*» В стихотворении, представляющем собой диалог между Поэтом и Другом, разговор ведется о том, кому, по их мнению, среди известных им лиц принадлежит *слава*? Само собой разумеется, в ходе диалога рядом со словом «истина» — ведь эпиграф взят из тридцать восьмого стиха восемнадцатой главы Евангелия от Иоанна — приобретает трансцендентное значение и слово «слава». В 36-м стихе Иисус подчеркивает не земной, а трансцендентный характер Своего Царства: «Царство Мое не от мира не от мира сего... но ныне Царство Мое не отсюда». В следующем, 37-м стихе, Иисус открывает Пилату тайну своей миссии: «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего» [10, 125].

Русская идея, как пишет Бердяев, идея эсхатологическая, устремленная ко всеобщему спасению, т. е. к осуществлению Царства Божия. И Поэт из стихотворения Пушкина «*Герой*», говоря о Наполеоне, как о человеке, овеянном *славой*, употребляет это слово не в имманентном смысле, а в его трансцендентном, «не от мира сего» значении. «Народ бессмысленный», упомянутый Другом, «привык бежать за новизной», способен воспринимать слово «слава» исключительно в имманентном, практическом, «полезном» смысле. Наполеон, однако, представленный в видении вдохновенном и возвышенном поэта, не совпадает со своим историческим «оригиналом», признанным историками, наукой:

«...Не бранной смертью окружен,
Нахмуясь ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость... небесами
Клянусь: кто жизнь свою своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой» [11, III, 199–200].

В воображении, вернее в поэтическом образе поэта, Наполеон представлен не в научном (историческом) и не в естественном освещении, а в сверхъестественном, вернее, в свете *трансцендентной (не от мира сего) истины*. Такая истина непонятна Другу, она несогласуема с его строго научными требованиями:

«Друг: Мечты поэта,
Историк строгий гонит вас!
Увы! его раздался глас, —
И где же очарованье света?»

Заключающие стихотворение слова поэта различают две истины — первую, для повседневного, практического использования, изменчивую, для «мира сего», и вторую, настоящую, «не от мира сего» трансцендентную истину, освещающую в человеке не только прах, но и его духовное начало, его образ Божий. Эту вторую истину поэт называет «возвышающим обманом»:

«Поэт: Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! — Нет,
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман» [11, III, 200].

Выше мы привели размышления Гоголя о природе пушкинского искусства, согласно этому «сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной... и простое

величие простых людей — все не только самая правда, но еще как бы лучше ее». Эти слова Гоголя о Пушкине лишней раз подтверждают все сказанное нами выше об эсхатологичности, т.е. о библейском духе пушкинского искусства. И приведенные выше слова Бердяева об эсхатологизме как стремлении ко всеобщему спасению и воскресению позволяют воспринимать представленный в стихотворении Пушкина «Герой» образ «воскресшего» Наполеона на фоне диалога Никодима с Иисусом, представленного в 1–8 стихах Евангелия от Иоанна: «Между фарисеями был некто, именем Никодим, один из начальников Иудейских. Он пришел к Иисусу ночью и сказал Ему: Равви! мы знаем, что Ты — Учитель, пришедший от Бога; ибо таких чудес, какие Ты творишь, никто не может творить, если не будет с ним Бог. Иисус сказал ему в ответ: истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится свыше, не может увидеть Царствия Божия. Никодим говорит Ему: как может человек родиться, будучи стар? неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться? иисус отвечал: истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие: Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть Дух. Не удивляйся тому, что Я сказал тебе: должно вам родиться свыше, Дух дышет, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» [10, 102].

Зависимость пушкинского вдохновения от духа, от библейского источника общеизвестна по многим стихотворениям («Пророк», «Поэт», «Поэту», «Поэт и толпа», «Памятник»), но интересным ключом для понимания его же творческого метода и мирозерцания может служить то, что он писал в одной своей последней рецензии о новой книге своего современника, итальянского писателя Сильвио Пеллико «*Об обязанностях человека*». Пушкин пишет о Пеллико в своей рецензии: «Сильвио Пеллико десять лет провел в разных темницах и, получив свободу, издал свои записки. Изумление было всеобщее: ждали жалоб, напитанных горечью, — прочли умилительные размышления, исполненные ясного спокойствия, любви и доброжелательства» [11, VII, 470–471].

Пушкин такой же дух прощения и любви книги Пеллико сравнивает с духом Евангелия: «И не все, собираясь сказать несколько слов о книге кроткого страдальца, дерзнули мы упомянуть о божественном Евангелии: мало было избранных (даже между первоначальными пастырями церкви), которые бы в своих творениях приблизились кротостию духа, сладостию красноречия и младенческою кротостию сердца к проповеди небесного учителя».

Далее Пушкин оспаривает критику, не понимающую возвышенную прелесть книги Пеллико, и предлагает формулу, которая, с нашей точки зрения, может помочь понять внутреннюю природу самого пушкинского творчества и духа: «*Это уж не ново, это было уже сказано* — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ниюго нового не производит?... *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности». Последнее предложение приведенной цитаты может характеризовать основную формулу пушкинского творческого метода, где *мысль отдельно* — обозначает жизнь, все новые и новые явления жизни (по приведенным выше словам Гоголя: «то, что всякую минуту проходит перед глазами»), а *мысли же* обозначают те же жизненные явления, но уже *не в хаосе* их непрерывного возникновения и потока, а приведенные *в порядок*, согласно «чудным стеклам», т. е. творческому мировоззрению, определяемому *духом культуры* писателя, «способного творить». Пушкин заканчивает свою рецензию цитатой, взятой из критики на книгу Пеллико Шевырева. Мнение Шевырева может подтвердить не только вышеприведенное пушкинское мнение о книге итальянского писателя, но, возможно, и сказанное нами о природе пушкинского творчества: «Прочтите ее (книгу Пеллико) с тою же верою, с какой она писана, и вы вступите из темного мира сомнений, расстройства, раздора головы с сердцем в светлый мир порядка и согласия. Задача жизни и счастья вам кажется проста. Вы как-то соберете себя, рассеянного по мелочам страстей, привычек и прихотей — и в вашей душе вы ощутите два чувства, которые, к

сожалению, очень редки в эту эпоху: чувство довольства и чувство надежды» [11, VII, 470–472].

Само собой разумеется, что хаотичный мир явлений жизни в результате соприкосновения с ним духа не превращается в мир порядка и согласия на уровне реальности: «Мир сомнений, расстройств, раздора головы с сердцем» на уровне жизненных проблем не перестает быть проблематичным. Но без проблем жизни нет и их разрешения, и нет и творчества: творчество как таковое представляет собой именно *осмысление* данных проблем вследствие соприкосновения с ними творческого духа, духа как *смысла*, как основы оценочной системы какой-нибудь культуры.

Общеизвестно, что Пушкин работал над повестями цикла «*Повести Белкина*» одновременно с работой над романом в стихах «*Евгений Онегин*» и над «*Маленькими трагедиями*». В специальной литературе исчерпывающе исследована «литературность» обоих циклов, законченных болдинской осенью, а также самого романа «*Евгений Онегин*». Общеизвестно и то, что общечеловеческие проблемы, лежащие в основе конфликтов «*Маленьких трагедий*», не разглаживаются, не разрешаются на уровне сюжета в отличие от сюжета «*Повестей Белкина*». С точки зрения идейного содержания последней повести цикла, «*Барышни-крестьянки*» и ее предполагаемого источника, «*Соперников*» Шеридана, основной является проблема брака. Проблема вступления в брак, супружеской жизни, верности или измены является очень важной не только в романе «*Евгений Онегин*» (следует вспомнить историю замужества матери Татьяны, ее няни, решение о браке Ленского с Ольгой и т. п.), но почти во всех повестях и трагедиях обоих циклов.

Исследователь русской литературы Б. Эйхенбаум по поводу «*Барышни-крестьянки*» пишет: «В «*Барышне-крестьянке*» Пушкин пародирует схему распространенного сюжета о влюбленных, принадлежащих к враждующим семьям (Ромео и Юлия); недаром Алексей читает с Акулиной «Наталью, боярскую дочь», где использована эта же схема. Но у Пушкина Лиза не хочет быть ни Юлией, ни Натальей, а внезапное примирение родителей искажает привычную схему и делает ситуа-

цию комической» [16, 31–32]. Другой, не менее известный исследователь творчества Пушкина, В. Гиппиус по поводу темы *«Барышни-крестьянки»* перечисляет целый ряд возможных литературных источников, среди них комедию Вольтера *«Право сеньора»* (1762), где после ряда перипетий молодой дворянин женится на прекрасной и добродетельной крестьянке несмотря на «неравенство состояния», но, в конце концов, обнаруживается, что она оказывается не крестьянкой, а прирожденной барышней. Похож сюжет идиллической повести Измайлова *«Ростовское озеро»* (1795), где в конце повести героиня оказывается дочерью крестьянки и богатого дворянина. Повесть Н. Ильина также имеет идиллическое окончание: героиня оказывается дочерью дворянина. В повести Панаева переплетаются сюжеты двух пушкинских повестей: *«Барышни-крестьянки»* и *«Метели»*. В очерке В. Жуковского, как пишет В. Гиппиус, любовь крестьянки к дворянину кончается трагически. Последним возможным источником пушкинской повести В. Гиппиус называет комедию Мариво *«Игра любви и случая»* (1730) и справедливо замечает: «Над Алексеем Берестовым Пушкин смеется не тогда, когда тот увлекается «Акулиной», а тогда, когда он надевает на себя маску байронического разочарования, вывезенную из столицы» [4, 23–27].

Об обычаях бракосочетания можно читать в разных энциклопедиях. Ю. Лотман в своей комментарии к *«Евгению Онегину»* Пушкина различает обычаи бракосочетания молодой дворянки и брака в крестьянском быту, но отмечает, что для обоих слоев характерно в XIX веке раннее вступление в брак [8, 57–58]. Известно, что в сентиментально-романтической литературе часто разоблачаются трагические последствия любви бедной крестьянской девушки к молодому дворянину. (*«Бедная Лиза»* Карамзина). То противоречие общественных интересов, о котором пишет Радищев в рассказе *«Едрово»* в *«Путешествии из петербурга в Москву»*, важно и для Пушкина, и оно неоднократно становится материалом для его творчества. После разговора с Анютой следуют размышления автора: «Но что такое за обыкновение, о котором мне Анюта сказывала? Ее хотели отдать за десятилетнего ребенка. Но кто мог такой союз дозво-

лить? Почто не ополчился рука, законы хранящая, на искоренение толикого злоупотребления? В христианском законе брак есть таинство, в гражданском — соглашение и договор. Какой священнослужитель может неравный брак благословить, или какой судья может его вписать в свой дневник?... При неравенстве лет можно ли сохранить условие сего соглашения? Если муж десяти лет, а жена двадцати пяти, как то бывает часто в крестьянстве; или если муж пятидесяти, а жена пятнадцати или двадцати лет...» [12, 157–158]. Конфликт, основанный на разнице в возрасте, отмеченный Радищевым, может возникать не только в крестьянской среде, а, как об этом свидетельствует странное окончание повести «*Дубровского*» Пушкина, и в высшей, дворянской среде. В приведенных выше словах Радищева он различает две оценки, вернее две возможные мысли о браке: в христианском законе есть *таинство*, а в гражданском — *договор*. Кажется, в оценочной системе пушкинского творчества, следуя вековой традиции старины, первый, т.е. христианский закон *таинства*» подчиняет себе другое восприятие, т.е. гражданский договор. Поэтому нет отвращения к словам няни Татьяны при рассказе, как она венчалась: «Так, видно, бог велел...», и любовные мечтания самой Татьяны подтверждаются «волей неба»: «То воля неба: я твоя!» В этом можно убедиться, читая книгу замечательного русского этнографа, М. Забылина: «...*Суженый*. Происхождение этого слова надобно производить от судьбы, которая посылает невесте жениха. Самое слово «невеста» означает — неизвестная, неведомая — указывает уже на тот русский обычай, когда девушку жених мог видеть только после венца, в качестве новобрачного, точно так же и невеста своего суженого, так как оба молодые сочетались браком по воле не своей, а родительской. Отсюда понятно, что, называя в старину венчание «Судом Божиим», видели в этом обряде заневедомо сочетание молодых людей навеки, до могилы, возлагая свои надежды на Бога, который сам в этом случае *присуждает* им брачный венец» [14, 120].

То, что в первую очередь сближает «*Барышню-крестьянку*» Пушкина со своим, по нашему предположению, литературным источником, с «*Соперниками*» Шеридана — в отличие от пере-

численных выше других возможных источников — это то, что в конце обоих произведений получается «идиллическое» совпадение отцовского желания с собственным индивидуальным выбором. Установка на «английское», «англомания» Григория Ивановича Муромского, его «английский сад», «английские жокеи», его «мадам англичанка», а также его «английский метод» обрабатывать поля — тоже имеют определенное символическое значение. Литература, чтение в повести Пушкина имеет не менее важное значение, чем у Шеридана. Пушкин пишет о деревенских барышнях: «...они знание света и жизни почервуют из книжек... чтение рано в них развивает чувства и страсти». И Алексей, появившийся в деревне среди барышень, облачен в маску байронического героя: «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и обувядшей своей молодости» [11, VI, 147–148]. Скоро, по рассказам служанки Лизы, Насти, Лиза познакомилась и с настоящим, естественным лицом без маски Алексея: выяснилось, что он не бледнолицый, не печален и не задумчив в обществе простых людей, а стройный, высокий, румяный «барин, сказывают прекрасный: такой добрый, такой веселый» [11, VI, 151]. И аналогично «*Соперникам*» Шеридана, у Пушкина речь тоже пойдет о *переодевании*, но в этот раз, в отличие от «*Соперников*», переодевается не герой, а героиня: «Ах, Настя! Знаешь ли что? Наряжусь я крестьянкою» [11, VI, 151]. Алексей вскоре после первой встречи с Акулиной влюбляется в нее, потому что «Алексей несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности» [11, VI, 158]. Замечая удивление своей дочери при известии о том, что Берестовы, сын и отец будут обедать у них, Григорий Иванович сам «разоблачает» странную литературность поведения дочери: «Что ты, с ума сошла? — возразил отец, — давно ли ты стала так застенчива, или ты к ним питаешь наследственную ненависть, как романтическая героиня?» [11, VI, 161].

Посещение Берестовыми дома Муромских напоминает аналогичное посещение отца и сына Абсолютов дома миссис

Малапроп и Лидии с той разницей, что у Пушкина перед Лизой надевает свою литературную маску влюбленный в Акулину Алексей, но в свою очередь и Лиза надевает, собственно говоря, свою вторую маску, чтобы Алексей под личиной «неестественной» Лизы не узнал нарядившуюся милую Акулину: «Алексей размышлял о том, какую роль играть ему в присутствии Лизы. Он решил, что холодная рассеянность во всяком случае всего приличнее и вследствие сего приготовился. Дверь отворилась, он повернул голову с таким равнодушием, с такою гордою небрежностью, что сердце самой закоренелой кокетки непременно должно было бы содрогнуться» [11, VI, 162]. А что касается переодетшейся как бы в карикатуру модной англomanии Лизы, ее маске и наряде удивляется сам ее отец: «...Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурьмлена пуше самой мисс Жаксон; фальшивые локоны, гораздо светлее собственных ее волос, взбиты были, как парик Людовика XIV; рукава a l' imbecile торчали, как фижмы у Madame de Pompadour; талия была перетянута, как буква икс, и все бриллианты ее матери, еще не заложенные в ломбарде, сияли на ее пальцах, шее, ушах. Алексей не мог узнать свою Акулину в этой смешной и блестящей барышне» [11, VI, 163]. Во время обеда и Алексей и Лиза продолжают играть роль, отвечающую их маскам, пародируя тем самым жеманство модного общественного поведения: «Алексей продолжал играть рассеянного и задумчивого. Лиза жеманилась, говорила сквозь зубы, нараспев, и только по-французски» [11, VI, 164].

Вскоре после того, как Акулина с помощью Алексея выучила грамоту, аналогично персонажам комедии Шеридана, они тоже начинают переписываться [11, VI, 166]. Вскоре после начала переписки возникает ситуация, аналогичная ситуации, возникшей в *«Соперниках»*: там опекуны, отец и тетюшка, в повести Пушкина два старика решают поженить сына с дочерью. И когда Алексей отказывается от своей прежней идеи о военной службе и гусарском мундире, согласно желанию отца, и при этом выражает — аналогично капитану Абсолюту, который перед своим отцом говорил о своем послушании — свою готовность повиноваться отцовской воле, отец его, Иван Петрович,

сообщает ему свое намерение женить его: «Хорошо, — отвечал Иван Петрович, — вижу, что ты послушный сын;... а покамест намерен я тебя женить» [11, VI, 167]. Вследствие отказа со стороны сына, как и в ситуации в «*Соперниках*» Шеридана, — следует угроза отцовского проклятия со стороны отца жениха: «— Ты женишься, или я тебя прокляну, а имение, как бог свят! продам и промотаю, и тебе полушки не оставлю» [11, VI, 168]. Обещание отца, как и в случае капитана Абсолюта, только усиливает в нем любовное чувство вопреки угрозам отца: «Он ушел в свою комнату и стал размышлять о пределах власти родительской, о Лизавете Григорьевне, о торжественном обещании отца сделать его нищим и наконец об Акулине. В первый раз видел он ясно, что он в нее страстно влюблен; романтическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову...» [11, VI, 168]. Романтические мечты Лидии жить с бедным прапорщиком в нищете и счастье вопреки воле отца, кажется, возвращаются в размышлениях Алексея. И последнее намерение Алексея спасти свою любовь, поехать к Муромскому, дабы откровенно с ним объясниться» — тоже аналогично намерению Лидии объясниться с капитаном Абсолютом, чтобы рассчитывая на его великодушие, спасти свою любовь. Сам Алексей «надеялся подстрекнуть его великодушие и склонить его на свою сторону» [11, VI, 169]. И последняя встреча, представляющая собой разоблачение Акулины-Лизы, однозначное торжество любви невинной и отцовского соглашения отличается от параллельной ситуации четвертого действия «*Соперников*» Шеридана. И Шеридан, и Пушкин иронически изображают литературные штампы сентиментализма-романтизма. Романтизм, отрицая, отвергая прозу, т.е. лишенность «жизни действительной» настоящих трансцендентных по своей природе ценностей выработал штампы, характерные приемы отрицания такой действительности. Подобная реакция на отсутствие ценностей традиционной культуры и поведения в творчестве Пушкина подвергается критике и разоблачается доказательством факта, что представителем настоящих, достойных человека ценностей традиционной культуры является не действительность, не жизнь как таковая, а личность чело-

века, не ограниченная и определенная действительностью, а внутренне руководимая духом своей культуры и открытая к ее ценностям.

Выводы. В последней повести Пушкина цикла в «Барышне-крестьянке» автор как бы подытоживает основные мотивы и положения предыдущих повестей — литературность похищений, переодеваний, угроз романтических ужасов и т. п. В повести «*Выстрел*» изображается бесплодная бесперспективность байронизма, безжизненность и искусственность байронического героя. Изображение возвращающегося во второй части повести Сильвио, намеревающегося отомстить, напоминает отмеченный Р. Якобсоном пушкинский о миф о карающей статуе, а также романтический шаблон вернувшегося карающего мертвеца («*Гробовщик*»). В «*Метели*» Пушкин изображает конфликт литературности традиционных переодеваний, похищений, роковых случайностей, любви и жизни по литературным шаблонам с настоящими жизненными ситуациями. В «*Станционном смотрителе*» постоянную угрозу и внутреннюю напряженность обеспечивает присутствие литературного фона, поддерживаемый не прекращающимися трагическими предчувствиями и ожиданиями Самсона Вырина. Впрочем, трагические предчувствия и ожидания «маленького человека» не только не подтверждаются фактами, изображенными в повести Пушкина, но являются отрицанием Христовой притчи о Блудном сыне. Сентиментально-романтический подтекст, таким образом, сталкивается с библейской основой текста, представляющей собой образец поведения не только для героини, но и основу пушкинской оценочной системы вообще.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века) / М. П. Алексеев. — М.: Наука, 1982.
2. Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского / Николай Бердяев // Н. А. Бердяев о русской философии. — Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991.

3. Бердяев Н. Русская идея / Николай Бердяев. — Paris: YMCA-PRESS, 1971.
4. Гиппиус В. В. Повести Белкина / В. В. Гиппиус // От Пушкина до Блока. — М. — Л., 1966.
5. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. / Н. В. Гоголь. — М.: Художественная литература, 1978.
6. Достоевский Ф. М. Пушкин / Ф. М. Достоевский // Дань признательной любви. — Л.: Лениздат, 1979.
7. Кагарлицкий Ю. Вступительная статья / Ю. Кагарлицкий // Ричард Бринсли Шеридан. Драматические произведения. — М., 1956.
8. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. — Л., 1983.
9. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. С-Петербург, 1910. Репринтное издание. № 585: Moore, Thomas: Memoirs of the life of the Right Honorable Richard Brinsley Sheridan, by Thomas Moore. Paris, 1835 / Б. Л. Модзалевский. — М.: Книга, 1988.
10. Новый Завет и псалтырь. — М., 1990.
11. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / А. С. Пушкин. — М.: Изд-во АН СССР, 1957.
12. Радищев А. Н. Избранные сочинения / А. Н. Радищев. — М. — Л., 1949.
13. Рассел Б. История западной философии / Бертран Рассел. — Chalidze Publications New-York, 1981.
14. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. Собр. М. Забылинским. Репринтное воспроизведение издания 1880 года. — М., 1990.
15. Шеридан Р. Б. Драматические произведения / Ричард Бринсли Шеридан. — М., 1956.
16. Эйхенбаум Б. Проблемы поэтики Пушкина / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969.

Евгений Черноиваненко

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА, ИЛИ ОТГОЛОСКИ ДАВНЕГО СПОРА

У цій статті на матеріалі висловлювань О. С. Пушкіна у його статтях та листуванні аргументується думка про надзвичайно критичне ставлення великого поета до російської літератури XVIII ст. і її корифеїв та пояснюються причини відповідного ставлення.

Ключові слова: Пушкін, російська література XVIII ст., риторичність, художність, періодизація.

В данной статье на материале высказываний А. С. Пушкина в его статьях и переписке аргументируется мысль о весьма критичном отношении великого поэта к русской литературе XVIII в. и её корифеям, а также объясняются причины такого отношения.

Ключевые слова: Пушкин, русская литература XVIII в., риторичность, художественность, периодизация.

This article, based on the material of Pushkin's corresponding statements in his articles and letters, underlines the idea of the poet's very critical attitude to the XVIII century Russian literature and its coryphaei. Besides it explains the reason for such an attitude.

Key words: Pushkin, XVIII century Russian literature, rhetorical, artistism, periods.

В вузовском преподавании истории литературы издавна сложилась традиция, по возможности, не акцентировать внимания студентов на противоречиях во взаимоотношениях великих писателей, на их негативных отзывах о своих предшественниках и современниках, в результате чего в сознании будущего учителя складываются этакие благостные образы кротких и вселюбящих Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого и др., а сам литературный процесс выглядит непрерывной эволюцией, постепенным накоплением литературой ценных свойств и качеств. Такой взгляд на литературный процесс подкрепляется и соответствующей манерой цитирования классиков. Так, прочитав заглавие нашей статьи, каждый сразу вспомнит пушкинские высказывания о том, что Ломоносов «был первым нашим университетом», что в обозрении русской словесности невозможно

забыть о Радищеве, что гений Державина можно сравнить с гением Суворова и т. п.

Но если пользоваться не препарированными цитатами, а полными текстами пушкинских статей и писем, то картина литературного процесса прошлого, какой она виделась поэту, перестанет быть столь идилличной. В 1834 году Пушкин пишет статью о русской литературе до XIX века и называет её достаточно красноречиво: «О ничтожестве литературы русской». Теперь об отдельных великих писателях. В создаваемом в это же время «Путешествии из Москвы в Петербург» (1833–1834) Пушкин даёт известную характеристику Ломоносову: «Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериною II он один является самобытным сподвижником просвещения. Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом». А дальше следует то, что цитировать не принято: «Но в сем университете профессор поэзии и элоквиенции не что иное, как исправный чиновник, и не поэт, вдохновенный свыше, не оратор, мощно увлекающий. Однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжелый. ... В Ломоносове нет ни чувства, ни воображения. Оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев, давно уже забытых в самой Германии, утомительны и надуты. Его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается. Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности — вот следы, оставленные Ломоносовым. Ломоносов сам не дорожил своею поэзиею и гораздо более заботился о своих химических опытах, нежели о должностных одах на высокаторжественный день тезоименинства и проч.» (1, т. VII, 191). Высказанное здесь отношение к Ломоносову сложилось у Пушкина значительно раньше. Ещё в 1825 г. он написал из Михайловского А. А. Бестужеву: «Уважаю в нём великого человека, но, конечно, не великого поэта» (1, т. X, 114).

В неоконченной статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница» читаем отзыв об А. П. Сумарокове: «Явился Сумароков, несчастнейший из подражателей. Трагедии его, испол-

ненные противусмыслия, писанные варварским изнеженным языком, нравились двору Елисаветы как новость, как подражание парижским увеселениям. Сии вялые, холодные произведения не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие» (1, т. VII, 149).

Незадолго до смерти, в 1836 г., Пушкин пишет статью «Александр Радищев», в концовке которой резюмирует: «Путешествие в Москву», причина его несчастья и славы, есть, как мы уже сказали, очень посредственное произведение, не говоря даже о варварском слоге. ... Порывы чувствительности, жеманной и надутой, иногда чрезвычайно смешны. Мы бы могли подтвердить суждение наше множеством выписок. Но читателю стоит открыть его книгу наудачу, чтоб удостовериться в истине нами сказанного» (1, т. VII, 245).

Наконец, о Державине. В письме к Дельвигу в июне 1825 г. Пушкин пишет: «По твоём отъезде перечёл я Державина всего, и вот моё окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка /.../ Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы... Что же в нём: мысли, картины и движения истинно поэтические; читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника... Державин со временем переведенный, изумит Европу. У Державина должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь. Гений его можно сравнить с гением Суворова — жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом» (1, т. X, 116). Как видим, отзывы Пушкина о титанах литературы века минувшего были весьма критичными, как и его отношение ко всей прежней русской словесности.

Почему? Сегодняшнему читателю литература той поры кажется очень скучной, при этом он часто пеняет на то, что XVIII век — слишком уж отдалённая эпоха, а потому и малоинтересная, хотя романы Валентина Пикуля об этом времени или лубочные киноподелки Светланы Дружининой потребляет с удовольствием.

Для самого Пушкина хронологическая отдалённость XVIII века аргументом быть не может. Строго говоря, Пушкин родился в XVIII веке. Но дело не только и не столько в этом, как и вообще в хронологии. Как не раз отмечали литературоведы, границы столетий как культурных эпох, характеризующихся неким единством, не совпадают с хронологическими границами веков. Г. П. Макогоненко в академической четырехтомной «Истории русской литературы» писал об этом: «Объявление 1800 года решающим рубежом между двумя периодами истории литературы ведёт к ... нарушению понимания действительного характера преемственности. Укоренившаяся традиция хронологического деления истории литературы по векам мешает раскрытию подлинных, богатых и конкретных связей между хронологически близкими явлениями. Фактически понятие или термин «XIX век» несёт в себе лишь одну информацию: начался новый век. Литература этого века определялась и обуславливалась своими закономерностями, своими обстоятельствами. Вот почему сам по себе термин «XIX век» не вооружает исследователя знанием закономерностей историко-литературного развития: их ещё надо тщательно изучить; не открывает ему очевидных и реальных фактов непрерывности литературного процесса, но толкает к неверным выводам — в новый век литература начинает развиваться как бы заново; внимание сосредоточивается на характерном для XIX столетия, тем самым связи с завершившимся веком оказываются обрубленными. ...1800-й год не прервал развития направлений, тенденций, особенностей новой и быстро формировавшейся на протяжении XVIII в. русской литературы: завершались они в восьмисотые, девяностые, двадцатые и даже в тридцатые годы» (2, 765,766).

И литература XVIII века ещё жива: ещё творят те, с кем связывают славу русской словесности конца этого столетия: Дмитриев, Державин, Крылов, Карамзин, Жуковский и многие другие. Ещё и ныне по рецептам XVIII века пишутся многочисленные творения, отличающиеся архаичным тяжеловесным слогом, пестрящем славянизмами, переполненные занудной дидактичностью. Так пишут не только выходцы из века минув-

шего, но и многие «нынешние», причём не только реакционер Булгарин, но и революционер Рылеев. В мае 1825 г. в письме к нему Пушкин напишет: «Что сказать тебе о думах? во всех встречаются стихи живые, окончательные строфы «Петра в Острогожске» чрезвычайно оригинальны. Но вообще все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покррой: составлены из *общих мест* (Locī topici). Описание места действия, речь героя и — нравоучение» (1, т. X, 113).

В биографии Пушкина тоже был свой XVIII век: его лицейская лирика — это в целом ещё риторическая поэзия. (Замечу в скобках, что высвобождение из-под власти риторической традиции было делом долгим и трудным. Даже Тютчев до самого конца жизни наряду с шедеврами художественной лирики писал и стихотворения в лучших традициях риторической словесности, а уж в послепушкинской прозе эпоха полной свободы от их влияния начнётся, наверное, лишь с Чехова).

Романтизм был в этом отношении (подобно многим своим героям) редкостно противоречивым направлением: он во многом ушёл от риторической словесности, разрушив многие её основы, но при этом и сам преуспел в выработке собственной риторики, собственных штампов и ролей. И Пушкин вскоре перерастает «тёмный» и «вялый» романтизм, создавая своим творчеством русский реализм XIX века, в котором принципы художественности смогли восторжествовать в полной мере.

Но романтизм не умирает с написанием первой главы «Онегина», он продолжает свое существование и развитие. Вспомним: в академической двухтомной «Истории романтизма в русской литературе» 1-й том охватывает 1790—1825 гг., а 2-й — 1825—1840 гг. Значит, Пушкин и умирает ещё в эпоху романтизма, который, как сказано, был переходным искусством, противоречиво сочетавшим черты века минувшего и века нынешнего. Отсюда следует, что XVIII век как эпоха в развитии русского искусства и литературы была для Пушкина не далеким прошлым, а сегодняшним днём.

Поэтому, когда мы говорим о критическом отношении Пушкина к русской литературе XVIII века, это отношение не к чему-то давно прошедшему, а к тому, что существует для него

ныне, сегодня, и во многом ещё отвечает господствующим вкусам публики и определяет эти вкусы.

Но Пушкин, пишущий приведенные отзывы о литературе XVIII века, — это зрелый Пушкин, уже создавший русский реализм XIX века и не только его: он в своём творчестве создал первые и при этом блестящие образцы русской **художественной** литературы, т. е. он изменил самую природу русской литературы.

Он сделал это в короткое время. В Европе этот переход осуществлялся путём долгой эволюции, новые качества накапливались столетиями, постепенно, с остановками и подчас с попятным движением. В России эта эволюция прошла всего за полвека. И, видимо, длиться бы ей ещё долго, как это было со многими другими национальными литературами, если бы не гений Пушкина. В его творчестве русская литература обрела художественность. Это даже не все заметили: для известного тогда литературоведа В. Г. Плаксина Пушкин был великим наряду с Ломоносовым и прочими столпами русской словесности XVIII в., о чём саркастически писал Белинский. Другие заметили, но не смогли осмыслить: умевший блестяще проанализировать и объяснить достоинства их произведений А. Ф. Мерзляков, например, читая пушкинского «Кавказского пленника», плакал от сознания его эстетического совершенства, но объяснить последнее не мог. И только Белинский верно понял масштаб и суть произведенного Пушкиным переворота и удивительно правильно его объяснил, противопоставив два века как век художественности веку риторичности и назидательности.

Пушкин, как никто, видел и понимал отличия художественной литературы от литературы риторического типа, понимал, что только художественная литература способна удовлетворить духовные потребности русского человека, осознавшего себя индивидуальностью. И потому его отношение к риторичной литературе прошлого могло быть только таким.

Критичным было его отношение не только к русской литературе, характеризовавшейся риторичностью, — это касалось всей литературы «века минувшего». В уже упоминавшейся нами неоконченной статье «О ничтожестве литературы

русской» он писал: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал своё имя. Она была направлена против господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием её была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная. Вольтер, великан сей эпохи, овладел и стихами, как важной отраслю умственной деятельности человека. Он написал эпопею, с намерением очернить кафолицизм. Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобию характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии» (1, т. VII, 214).

Подчеркнём: его отношение к риторической литературе прошлого было столь критичным именно потому, что эта литература вовсе не была фактом прошлого: она существует, она остаётся читаемой и, простите банальный каламбур, почитаемой. Но Пушкин, уже начавший создавать или — тем более — уже создавший высокие образцы художественной литературы, уже осознавший всю громадность отличия её от литературы риторической, не может не видеть в последней пережиток. В написанной незадолго до смерти статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» Пушкин писал о ситуации во французской литературе эпохи Реставрации: «Мелочная и ложная теория, утверждённая старинными риториками, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель искусства есть *идеал*, а не *нравоучение*» (1, т. VII, 276).

И он борется с этим пережитком и своими художественными творениями, и своими критическими отзывами.

Будь жив Арнольд Алексеевич Слюсарь, мой учитель и коллега, он бы мне сейчас возразил. Как следует из его статьи «Проблемы изучения литературного процесса», написанной в 1991-м или 1992-м году, он был вполне согласен с тем, что «литературный процесс состоит в сменах состояний литературы, происходящих на разных уровнях и в разных аспектах». Когда, по мнению учёного, эти смены происходят в истории русской

словесности? В той же статье А. А. Слюсарь писал: «Очевидно в истории русской литературы следует и в самом деле различать три главных периода развития: 1) возникновение и становление русской литературы в XVIII веке, когда она формируется как литература нового типа, опираясь при этом на художественный опыт западноевропейских литератур; 2) вступление её в зрелость в первой половине XIX века, когда новое качество получает у неё полное развитие, и она становится самостоятельной; 3) время зрелости во второй половине XIX века и в XX веке, когда русская литература приобретает мировое значение» [3, 194].

Логично было бы предположить, что переход от одного из этих периодов к другому и объяснялся тем, что литература вошла в новое состояние, но, как известно, категория состояния выражает процесс изменения и развития вещей и явлений, который, в конечном итоге, сводится к изменению их качеств, свойств и отношений. Но в концепции А. А. Слюсаря русская литература во всех трёх выделенных им периодах — это литература одного качественного состояния, формирующегося на первом этапе, утверждающегося на втором и господствующего — на третьем. Следовательно, литература XVIII века, литература риторического типа, и литература XIX века, литература художественная, обладают единой природой и принадлежат одному типу литературы, что не раз утверждал Арнольд Алексеевич.

После всего того, что написано в последние полвека целым рядом известных филологов и культурологов о различиях между этими двумя типами литературы, считать их однородными можно, лишь придерживаясь иной теоретической концепции и иной периодизации развития русской литературы. Анализ работ профессора А. А. Слюсаря приводит к выводу о том, что он придерживался идеи Д. С. Лихачёва о двучастности русского литературного процесса, идеи, воплощённой в академической 4-томной «Истории русской литературы». Согласно этой идее, в истории русской словесности можно выделить эпохи Средневековья и Нового времени, следовательно, и словесность существует двух типов: средневекового типа и типа Нового времени

(так их называет Лихачёв). Эту бинарность нетрудно связать с оппозицией «риторичность/художественность», соединив Средневековье с риторичностью, а Новое время — с художественностью. Если в России последним веком Средневековья был XVII, то история русской художественной литературы начинается с начала XVIII века (т.е., как часто считают, с Ломоносова), а Пушкин в XIX веке лишь развил и упрочил сделанное его предшественниками в веке минувшем.

Но отзывы Пушкина о литературе XVIII века (а ещё убедительнее — многочисленные работы Белинского) позволяют увидеть и понять всю огромность различия между творимой тогда Пушкиным художественной литературой и риторической словесностью давнего, недавнего и ещё совсем живого прошлого. Рубеж XVIII—XIX веков был не менее кризисным временем, чем рубеж XVII—XVIII, причем не только для России. Выдающийся культуролог и филолог А. В. Михайлов в связи с этим отмечал: «Рубеж веков — XVII—XVIII — переломный в истории европейской культуры период, период критический, в течение которого огромные пласты культурной традиции — то, что идёт из глубины времён, и то, чему полагается теперь начало, — приходят в столкновение, сосуществуют на самом тесном временном пространстве» [4, 308]. Л. М. Баткин назвал это время временем тектонического сдвига в европейской культуре. Одним из следствий этого сдвига, по мнению ряда известных ученых, и был переход европейской литературы из состояния риторичности в состояние художественности.

Пушкин не увидел расцвет художественности в отечественной литературе. Понадобились ещё шедевры Лермонтова и Гоголя, обобщающие статьи зрелого Белинского, чтобы спустя десятилетие после смерти Пушкина Россия узнала имена молодых литераторов Герцена, Тургенева, Достоевского, Гончарова, с которыми теперь принято связывать расцвет русской художественной литературы.

Пушкин, таким образом, перевёл русскую литературу из одного состояния в другое, из одной эпохи в другую, перешагнув через пропасть из нескольких десятилетий. И это отчётливо понял уже тогда Белинский, написавший в статье о Держав-

вине: «... от смерти Державина едва прошло четверть века, — и, несмотря на то, кажется, целые века легли между им и нами...» [5, т. IV, 582]. Ещё позднее он воскликнет: «Подумайте только, какое неизмеримое пространство времени легло между «Иваном Выжигиным», который вышел в 1829 году, и между «Мертвыми душами», которые вышли в 1842 году...» [5, т. IX, 434].

«Пространство времени» тут, конечно же, не при чём. Созданное Булгариным одно из этапных произведений русской риторической литературы и написанный Гоголем шедевр русской художественной прозы разделяют всего 13 лет, но различие между ними, действительно, неизмеримо. Между ними нет и не могло быть преемственности, эволюции, наоборот — отрицание, революция, борьба на уничтожение. Этим, думаю, и объясняется критичность отношения Пушкина к русской литературе XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — 4-е изд./ А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1977—1979.
2. Макогоненко Г. П. Литературные традиции XVIII столетия и русская литература XIX века / Г. П. Макогоненко // История русской литературы: В 4-х т./ Г. П. Макогоненко. — Л.: Наука, 1980. — Т. 1. — С. 765—780.
3. Слюсарь А. А. Проблемы изучения литературного процесса / Слюсарь Арнольд Алексеевич. Методіа. — Одесса: Астропринт, 2009. — С. 193—199.
4. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII—XIX вв. / Античность как тип культуры / А. В. Михайлов. — М.: Наука, 1988. — С. 308—324.
5. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. / В. Г. Белинский. — М. — Л.: Изд-во АН СССР, 1953—1959.

**УИЛЬЯМ БЛЕЙК В ЕГО СОЧИНЕНИЯХ
И В РОМАНЕ ТРЕЙСИ ШЕВАЛЬЕ
«ТИГР, СВЕТЛО ГОРЯЩИЙ»**

Стаття присвячена аналізу роману Трейсі Шевальє «Тигр, яскраво палаючий» як художнього дослідження особистості та творчої діяльності Вільяма Блейка. Головна увага була звернута до дуалізму, універсалізму та символіці Блейківських образів. Об'єктом авторської уваги був також зв'язок між образом тигру у творах Блейка та назвою роману Шевальє.

Ключові слова: романтизм, універсалізм, дуалізм, роман, поезія, концепція творчості.

В статье роман Трейси Шевалье «Тигр, светло горящий» рассмотрен как художественное познание личности и творческой деятельности Уильяма Блейка. Основное внимание было сосредоточено на универсализме, дуализме Уильяма Блейка, символике его образов. Объектом внимания была также связь между образом тигра в произведениях У. Блейка и названием романа Шевалье.

Ключевые слова: романтизм, универсализм, дуализм, роман, поэзия, концепция творчества.

The article deals with novel by Tracy Chevalier «Burning bright» as an artistic investigation of W. Blake's personality and creative activity. Consideration was concentrated on Blake's dualism, universalism, on symbolism of images. Connection between image of tiger in Blake's works and the title of Chevalier's novel was the object of author's interest in the article too.

Key words: romanticism, universalism, dualism, novel, poetry, conception of creative work.

Постановка проблеми. В последние годы все большую популярность получают романы, в которых в вымышленные автором события включаются реальные литераторы, или же основу сюжета составляют перипетии, связанные с обнаружением нового произведения известного автора. С одной стороны, здесь сказывается всплеск интереса к биографистике в целом, а с другой — постмодернистское отношение к любому факту как существующему лишь в индивидуальном, отдельном сознании. Герои «Ф. М.» Акунина поглощены поисками и расшифровкой неведомого варианта «Преступления и наказания» Ф. Достоевского, Сири Джеймс открывает читателю «Потерянные мемуа-

ры Джейн Остин», Лора Джо Роулэнд — «Засекреченные приключения Шарлотты Бронте», а Ада Байрон в романе Джона Краули «обнаруживает» роман своего отца «Вечерняя земля». Интересно, что среди авторов этих романов, соединяющих в себе элементы детективного, готического, нравоописательного и, конечно же, романического жанров, есть профессиональные филологи. В результате их романы превращаются в научное исследование, представленное в художественной форме, а научное исследование — в увлекательное путешествие по миру, созданному по законам литературного жанра. Назовем хотя бы «Ангел супружества» и «Обладать» Антонии Байетт, автора научных работ об английских романтиках. Герои ее романа — литературоведы Роланд Митчелл и Мод Бейли, открывающие, благодаря обнаруженной ими переписке поэтов-романтиков Падуба и Кристабель Ла Мотт (придуманных Антонией Байетт), тайные линии их судеб и до тех пор неведомые миру сочинения. А также — «Дантов клуб» Мэтью Перла, закончившего Гарвардский университет и являющегося редактором и комментатором последнего переиздания «Ада» Данте в переводе Лонгфелло, — роман о том, как известный американский романтик Генри Уодсворд Лонгфелло основал у себя в доме клуб переводчиков Данте (реальный факт) и сумел вместе со своими друзьями раскрыть серию преступлений, продвигаясь шаг за шагом, в постижении «Божественной комедии» Данте (вымышленная сюжетная линия). В связи с развитием подобной литературы возникает целый ряд вопросов: почему писатели обратились именно к этому художнику или же этому конкретному тексту; как они интерпретируют эпизоды жизни этих художников, или же «открытые» их персонажами сочинения этих художников; какими современными нам обстоятельствами вызвано обращение к литературе и литераторам прошлых эпох, в чем заключается диалог этих эпох и т.д.

Цель нашей статьи — на основе изучения образа Уильяма Блейка в романе Т. Шевалье выяснить, на какие стороны этой творческой личности обратила внимание писательница, каково место этого образа в романе, в чем заключается суть концепции Блейка, его поэзии и художественного творчества

в целом, выраженная в романе современной английской писательницы.

Сюжетное ядро романа Трейси Шевалье составляет судьба Джема Келлавея и Магги Баттерфилд. Они переживают пору взросления, выработки нравственных принципов, формирования духовного мира и осознанного отношения к собственным поступкам. Из неведения (невинности) они переходят в пору познания и обретения опыта. К счастью для Джема и Магги рядом с ними оказывается Уильям Блейк, живущий по соседству. В какой-то момент они вдруг обнаруживают, что не могут обойтись без его советов. И не только слово Блейка оказывается необходимым для них. Получается так, что он единственный из взрослых готов оказать действенную помощь.

Так в судьбу вымышленных персонажей вплетаются события жизни, фрагменты книг реального человека — поэта, которого большинство исследователей считает самым ранним английским романтиком. Действие в романе относится к 1792–1793 годам. Это время, когда Блейком были написаны «Поэтические наброски» (напечатаны в 1783 году), «Книга Тэль», «Песни неведения» (1784–1790), «Бракосочетание Рая и Ада» (1790), «Песни опыта» (1790–1792). Правда, напечатаны вместе «Песни неведения» и «Песни опыта» были чуть позже, чем это следует из романа Трейси Шевалье, — в 1794 году, но создавались они и в самом деле в это время. На наш взгляд, уже по этим ранним его произведениям можно судить и об универсализме, и разладе с миром, и дуализме — обо всем, что свойственно всем романтикам, и в то же время определяет индивидуальное лицо каждого из них. «Ранний романтизм, — пишет И. В. Карташова, — был «разомкнут», открыт навстречу миру, понимаемому как единый, целостный природный организм. Романтическая личность радостно и любовно сливалась с человечеством, с природой, ибо сама была рождена ею, являясь высшим выражением ее творящих сил; она не поглощала собою мир, но осознавала себя его частицей, частицей общего, универсального, ощущая, нося это универсальное в себе» [3, 15]. Так и Блейк верил в родство всех людей во вселенной. Показательно в этом отношении его стихотворение «По образу и

подобию» («The divine image»). В нем поэт называет те «щедроты», без которых не обойтись человеку, которых он ждет, «моля и плача». Это «Добро, Смиренье, Мир, Любовь». Последняя строфа объединяет в молитве все человечество, какой бы веры ни были составляющие его народы. Язычники, мусульмане, иудеи одинаково верят в щедроты своих богов: «And all mast love the human form, / In heathen, Turk, or Jew; / Where mercy, Love, and Pity dwell / There God is dwelling too». [2, 124] В связи с этим отметим, что перевод В. Л. Топорова, на наш взгляд, не совсем корректно передает эту мысль Уильяма Блейка: «И нехристь — тоже человек, / И в том любви залог: / Где Мир, Смиренье и Любовь, — / Там, ведомо, сам Бог» [2, 125]. Слово «нехристь» в русском языке имеет все же негативную коннотацию. В результате — снимается мотив переживания общности людей — главный, как представляется, в стихотворении Блейка.

Эти стихи помогают выявить одну из основных особенностей универсализма Блейка, которая заключается в неотделимости его от мистицизма. Герои «Песен невинности» живут в двух мирах. В одном они терпят лишения, обиды, неволю... В другом — наслаждаются радостью гармонии с природой, поэзией красоты. В стихотворении «Ночь» «невинные жертвы» с «кротким духом» в «этом» мире встречаются со зверем, который «к мольбам их глух». В «мире другом», в «другом времени», там, куда их души уносят ангелы, «из красных львиных глаз / Прольются капли слез, / И будет охранять он... / Стада овец и коз». Там лев «омывается» «живой водой», и его грива, «Что всем живым внушала страх, / Сияет золотом в лучах» (перевод С. Я. Маршака) [2, 130–131]. В картине мироздания, созданной Уильямом Блейком, взаимосвязаны оба мира: «здесь» и «там»; людей и ангелов. Оба мира проникнуты заботой, печалью и любовью Бога. Причем, его видение ангелов и Бога тоже было своеобразным. Поэт эпохи утверждения индивидуальности, Блейк не только представлял эту индивидуальность в единстве с универсумом, но и подчеркивал ее собственные величие и красоту, которые объяснял ее родством с Богом.

Наиболее полно эта мысль английского романтика выражена, как представляется, в трактате «Естественной религии

не существует». Этот трактат был написан в то же время, когда происходит действие в романе Т. Шевалье, 1788 году. Его суть заключается в утверждении обусловленности нашего восприятия Бога тем, каковы мы сами. А потому — мы можем стать такими же, как Он (возвыситься до Него): «Therefore God becomes as we are, that we may be as He is». Трактат построен как диалог. Вначале приводятся аргументы в защиту того, что нравственные ориентиры человек получает в процессе образования, а всю информацию о мире — «через органы чувств», затем — целый ряд пунктов, расшифровывающих эти аргументы. К примеру, «Человек не может воспринимать мир каким-либо иным образом, кроме как через свои природные, или физические, органы чувств», или: «Поскольку человек имеет только те органы чувств, которыми наделила его природа, то какими иными могут быть его мысли, кроме как природными или органическими?» [1, 95]. Однако завершают каждую часть (трактат состоит из двух частей) Выводы, которые принципиальным образом опровергают подобное одностороннее, эмпирическое объяснение имеющегося у человека понимания и переживания мира. Так, первая часть, в которой идет речь об источнике информации человека о Вселенной, завершается опровержением тезиса о том, что мы ограничены лишь фактами, которые получаем посредством наших органов чувств. Ведь, кроме ощущений, человек наделен даром провидения, то есть имажинативного опыта, даром воображения. «Не обладай человек поэтическим или пророческим даром, философия и эмпирические науки были бы сведены к изучению одних лишь материальных объектов и вскоре остановились бы в своем развитии, неспособные ни на что иное, кроме бесконечного повторения одних и тех же навязших на зубах истин», — заявляет Блейк [1, 96].

Вторая часть трактата касается импульса, который заставляет человека проникать в тайны мироздания. «Поскольку желания и устремления человека не знают пределов, а стало быть, бесконечны, то бесконечно и все, чем человек обладает, равным образом, как и он сам бесконечен», — записывает он в седьмом пункте. Бесконечность же — это суть Бога. Таким

образом, устанавливается связь между Божественным, природным и Человеческим как выражение универсализма, свойственного философии Блейка. Итак, в трактате содержатся следующие утверждения: 1) Бог есть и это — бесконечность; 2) кроме эмпирического опыта, человек наделен даром творческого воображения и интуиции, и этот дар позволяет ему стать таким же, как Бог, постигнув Его как бесконечность.

В подобном понимании человека, природы его знания и его родства с Богом и проявилась закономерность, свойственная Новому времени, точнее эпохе романтизма. Ею обусловлена еще одна особенность мировидения, творчества У. Блейка: его вера в силу дара воображения. В статье о романтизме Е. В. Халтрин-Халтурина сравнивает концепты «вдохновение» и «воображение» с точки зрения времени их возникновения. Представление о вдохновении, подчеркивает она, было сформировано уже в эпоху античности, оно встречается у Платона. Это нечто, являющееся извне и приводящее поэта в иступление. Поэт становится рупором высших сил, вещает о предметах, даже, возможно, недоступных ему в обычном состоянии. Что же касается воображения, то это состояние идет из внутренних, душевных сил поэта. И о нем все чаще задумываются в эпоху романтизма [5]. Следовательно, романтики, разрабатывая категорию «воображение», сосредоточивают внимание на внутреннем мире человека как источнике «особого знания», полученного не опытным и не рациональным путем. Об истоках и особенностях романтической теории воображения размышляет и исследовательница из Польши Мария Яньон. Романтизм она называет «Першим Визволенням Уяви» и пишет, что он не остановился на «космічних вимірах уяви», а «умів також конкретно збудити поєднання з космосом імагінативні здібності людини, особливо митця, а передусім її фантазію. Ця реабілітована внутрішня дійсність виявилася також цариною вільних марень» [7, 372; 373].

Наблюдения исследовательниц относительно романтизма в целом имеют непосредственное отношение к Уильяму Блейку. Он не только много размышлял о воображении, даре особого видения, но и был убежден в собственной способности прони-

кать за пределы действительного мира, общаться с мирами иными. Уильям Батлер Йитс в очерке «Этот странный Уилл Блейк» приводит высказывание поэта: «Я пишу, когда мне повелевают духи, и в тот момент, когда я заканчиваю писать, я вижу, как слова разлетаются по всей комнате. Тогда я их печатаю, чтобы могли прочесть духи» [1, 356]. Согласно данным, содержащимся в двухтомной биографии Блейка, автором которой является Александр Гилкрест, поэт видел принципиальную разницу между «видением» и «привидением» и был убежден, что «видение» (spirit) дано пережить людям с «живым воображением», а привидения (ghost) посещают тех, кому «недоступно образное мышление» [1, 349–350]. Сам он, по его признанию, увидел привидение всего лишь один раз и был напуган чрезвычайно.

Все отмеченные нами особенности Блейковского видения мира отражены в романе Трейси Шевалье. Начнем с того, что героиня его «Песен невинности» (в другом переводе «Песен неведения») и «Песен опыта» («Песен познания») — преимущественно дети. Вступление к «Песням невинности» заканчивается такими строчками: «И, раскрыв свою тетрадь, / Сел писать я для того, чтобы детям передать / Радость сердца моего!» [2, 99].

Точно так же, как певец в этом стихотворении, Уильям Блейк в романе Трейси Шевалье передает детям радость и мудрость своего сердца. Они особенно нуждаются в этой радости, так как жизнь им уже известна своей темной стороной. Все они вынуждены работать; особенно тяжело приходится Магги, которую отправляют на мануфактуру сначала в горчичный, а потом — в уксусный цеха. И Лондон, в улицах которого они как-то заблудились, таков же, как в стихотворении Блейка из «Песен опыта»: «Мужская брань, и женский стон, / И плач испуганных детей / В моих ушах звучат, как звон / Законом созданных цепей» [2, 187]. Поэтому так важно, что рядом с Джемом и Магги есть взрослый, который помогает найти верный путь в мире грязи и насилия. «Джему, — сообщает Шевалье о своем герое, — казалось, что его раздели донага, и мистер Блейк видит, что у него внутри: его страхи перед всем новым и непонятным в Лондоне; его тревогу за Мейси и за родителей;

потрясение, которое он испытал, увидев Розы в ее нынешнем виде; его новое, удивительное чувство к Магги; его глубокую скорбь по брату, по коту, по всем тем, кто уже умер и еще умрет, включая и его самого. (...) Мистер Блейк увидел все это в нем. Он все понял и кивнул Джемму. А Джемму вдруг изменился: стал жестче и чище, словно камень, который поскребли песком» [6, 272]. Блейк объясняет им, зачем пишет стихи, и почему у этих стихов так много врагов уже сейчас, а будет еще больше. «Неконтролируемая власть ведет к нравственной тирании. (...) Вот почему, дети мои, должен продолжать писать свои песни и не убегать от тех, кто хочет, чтобы я замолчал», — говорит он Джемму и Магги, предупреждающим его о готовящемся приходе в его дом ассоциации по противодействию проникновению идей Французской революции в Англию [6, 370]. Но прежде всего он открывает перед ними мир творчества. Так, он сообщает Магги, что никогда не рисует с натуры и никогда не выдумывает, а передает с помощью слов или карандаша то, что живет в его голове. На вопрос девочки, что же он видит в своей голове, Блейк отвечает: «Детей и ангелов, мужчин и женщин, которые говорят со мной и друг с другом» [6, 189]. Оказывается, что никогда стихи не рождаются сразу. «То, что сразу выходит из-под пера, не всегда выглядит лучшим образом ... Чтобы оно засверкало, нужно еще поработать», — объясняет он девочке, пораженной тем, «какая путаница» линий, рисунков, каракуль в его блокноте, где «линии рисунков набегали на слова, где стихи были написаны вверх тормашками, а иногда такой скорописью, что казалось, бумага испрещена не буквами, а какими-то черными отметинами» [6, 190]. Чаще всего в связи со своими гравюрами или стихами он рассказывает детям о своих беседах с братом Робертом. И тот блокнот, в котором Магги увидела его будущие стихи и рисунки, по словам Блейка, принадлежал его брату.

Роберт был младше Уильяма Блейка, обладал талантом художника, начал учиться граверному делу, но умер от туберкулеза. Блейк ухаживал за ним, не позволяя себе даже заснуть. Позднее, сообщает в очерке о нем У. Б. Йитс, Блейк говорил, что «во время этих ночных бдений к нему впервые пришла идея нового способа гравировки, названного им «иллюмини-

рованной», или «декоративной» печатью» [1, 342]. В романе Трейси Шевалье Блейк подробно рассказывает и показывает детям, как он создает свои гравюры. Они видят напомилавший «стол с установленными на нем небольшими ящиками» станок, которому подчинялась вся остальная обстановка в комнате: полки с бутылками, столы с металлическими пластинами и инструментами. В другой раз они становятся свидетелями подготовки пластины, наблюдают за тем, как Блейк наносит слова кисточкой, которую обмакивает в раствор и пишет, «как в зеркале», с тем, чтобы после того, как все остальное вокруг букв будет выедено кислотой, слова остались и были перенесены на бумагу уже в том виде, в котором их можно будет прочесть [6, 367]. Ясно, что изготовление книги целиком одним ее автором было вынужденным шагом и объяснялось бедностью и неизвестностью Блейка публике. Но нам видится здесь еще одно проявление стремления романтика к универсальности. В данном случае — искусства. И текст, и рисунок, наделенный собственным смыслом и значением, и линии написания букв, и расположение рисунка и текста — все было сконцентрировано в одних руках и выражало единую авторскую мысль. Сравнивая те книги, которые она когда-либо видела, и книгу, которую ей дает Блейк, Магги замечает, что в ней «слова и рисунки существовали неразрывно, и иногда трудно было сказать, где кончается одно и начинается другое [6, 154].

Однажды дети становятся свидетелями разговора между владельцем цирка Филиппом Астлеем и Уильямом Блейком. По словам Астлея, они оба продают иллюзии. Один — пером, чернилами, резцом, а другой — во время представления «в своем амфитеатре» творит «мир людьми и декорациями» [6, 134]. Блейк в ответ уточняет, что, в отличие от актеров, он не считает реальность и иллюзии противоположностями, не проводит между ними разграничений. И в качестве примера он говорит о своем брате Роберте. Указав на место на поляне, где тот стоял, по его словам, он признается: «Для меня он реален, как любой человек, которого я могу коснуться рукой» [6, 135]. И его рисунки и песни — «не иллюзии, а физическое воплощение миров, которые на самом деле существуют» в его голове. А про-

цесс творчества, как догадывается Филипп Астлей, выслушав и попытавшись понять поэта, это превращение мыслей, рождающихся в его голове в «нечто такое, что можно увидеть и потрогать руками» [6, 137].

Центральный же момент в блейковской модели мироздания — убеждение в том, что жизнь строится на сочетании противоположностей, дающем импульс к движению мира. Дуализм, «генеральный», по словам Е. Г. Милогиной, принцип «философско-эстетического мышления и творческой практики романтиков» [4, 25], проявляется уже в названиях тех книг Блейка, которые находятся в центре внимания героев романа Шевалье: это песни невинности и опыта. О том, что «без противоположностей не может быть движения вперед, он пишет во вступлении к поэме «Союз небес и преисподней». В таком же движении должен все время находиться и человек, его ум. Эту истину открывает для себя герой поэмы в одном из своих «Памятных видений». На берегу «живописной речки» он слышит пение: «Коль не меняешь своих взглядов, / Воде стоячей ты подобен: / Чудовищных ползучих гадов / Твой разум порождать способен» [1, 44].

Дуализм мышления У. Блейка — пожалуй, главная составляющая его образа и в романе Трейси Шевалье. О противоположностях дети заговаривают сами, когда сравнивают деревню и город, темноту и яркое освещение, пространства, где оказываются после смерти грешники и праведники. Но внезапно в их разговор включается Уильям Блейк. На восклицание, что у дороги есть одна и другая стороны, Блейк замечает: «Но они, мой мальчик, делают дорогу дорогой» [6, 114].

Рассуждения о противоположностях непосредственно ведут к объяснению смысла названия романа. Известно, что стихотворения «Ягненок» в «Песнях неведения» и «Тигр» в «Песнях опыта» составляют пару. В них передано переживание контрастных начал мира — кротости и ярости. Почему Трейси Шевалье избрала в качестве названия романа первую строчку одного из этих стихотворений («Tyger! Tyger! burning bright / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry»)?

Переводчики романа Т. Шевалье опирались, вынося их в заглавие, на перевод стихов, сделанный С. Я. Маршаком: «Тигр, о тигр, светло горящий / В глубине полночной чаши, / Кем задуман огневой / Соразмерный образ твой?» [2, 522–523]. Одно из объяснений — в разговоре детей. Магги вспоминает: «Я один раз слышала, как мистер Блейк говорил своему гостю, что это о Франции. А другому он говорил, что это о творце и его творениях» [6, 418]. Оба варианта подходят. В романе и в самом деле представлены годы сразу после революции во Франции, сторонником которой был Блейк. Не случайно впервые он появляется на страницах романа в красной шапке — знаке поддержки революционеров. И к творцу стихи имеют отношение. Они о том, как, кем был создан яростный зверь, что чувствовал его создатель, творя его и потом выпуская на волю. Эта та противоположность кротости, ясности, неведению, которая необходима миру. Но это и символ самого Уильяма Блейка. «Дикие тигры гнева мудрее смирных коняг увещеваний», — писал он в поэме «Союз небес и преисподней», явно выражая предпочтение энергии, ярости, неистовству как ведущим силам прогресса. В романе Трейси Шевалье он и в самом деле — тигр «светло горящий». Внешне обыкновенный, а в душе, в воображении, в мыслях — страстный, непокорный, неистовый. А потому — освещающий и другие души, еще только готовящиеся к самостоятельной жизни.

Выводы. Роман Трейси Шевалье — это художественное, проникнутое авторской субъективностью постижение такой остающейся во многом загадочной личности, как Уильям Блейк. Оно представляет ценность уже потому, что читателю, живущему в эпоху компьютера, кино и телевидения, становится ближе поэт, стихи которого читают и обсуждают герои книги. Но для нас в данном случае было важнее другое. В романе воплощена концепция творчества Уильяма Блейка, одного из ранних английских романтиков, писательнице удалось передать те главные стороны его мироощущения, благодаря которым он и в XXI веке побуждает к диалогу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блейк У. Видения страшного суда / сост., перевод, предисл., комментарии В. Чухно / Уильям Блейк. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. — 384 с.
2. Блейк У. Избранные стихи: [сборник / сост. А. М. Зверев; на англ. и русск.яз.] / Уильям Блейк. — М.: Прогресс, 1982. — 558 с.
3. Карташова И. В. Этюды о романтизме / И. В. Карташова. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — 189 с.
4. Милюгина Е. Г. Своеобразие романтического дуализма / Е. Г. Милюгина // Романтизм: грани и судьбы: Часть 1. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. — С.24–30.
5. Халтрин-Халтурина Е. В. Английский романтизм и дихотомия «вдохновение / воображение» / Е. В. Халтрин-Халтурина // Филологические науки. — 2009. — № 4. — С. 87–96.
6. Шевалье Т. Тигр, светло горящий: [роман / пер. с англ. Г. Крылова] / Трейси Шевалье. — М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008. — 480 с.
7. Яньон М. Проект фантазматичної критики / Мар'я Яньон // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. / упоряд. Богуслава Бакули; за заг. ред. Вол. Моренця; переклад с польск. Сергія Яковенка. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 371–393.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ И Э. А. ПО (к проблеме фантастического)

В статье анализируются особенности фантастических произведений В. Ф. Одоевского и Э. А. По. Делается вывод о том, что писателей-романтиков привлекал не потусторонний мир, а прежде всего двойственность и таинственность внутреннего мира человека. В творчестве В. Ф. Одоевского и Э. А. По наблюдается сочетание фантастики и реальности.

Ключевые слова: фантастика, романтизм, двоемирие, психологическая проза, двойничество.

У статті аналізуються особливості фантастичних творів В. Ф. Одоевського і Е. А. По. Робиться висновок про те, що письменників-романтиків залучав не потойбічний світ, а насамперед подвійність і таємничість внутрішнього світу людини. У творчості В. Ф. Одоевського і Е. А. По спостерігається сполучення фантастики й реальності.

Ключові слова: фантастика, романтизм, двосвіт, психологічна проза, двійництво.

The features of fantastic works of V. F. Odoyevski and E. A. Poe are analysed in the article. The conclusion is drawn that writers-romanticists weren't involved with the next world, and first of all a duality and mystery of private world of the person. Works of V. F. Odoyevski and E. A. Poe combines fantasy and reality.

Key words: fantasy, romanticism, psychological prose, duality .

Постановка проблемы. Появление фантастики в литературе 30–40-х гг. XIX в. было закономерным следствием формирования и утверждения нового романтического типа мирозерцания, противоположного рационально-логическому типу восприятия человека XVIII–XIX вв.

В литературе и эстетике романтизма наметился особый подход к фантастическому. В произведения романтизма оно входит как элемент содержательный, мировоззренческий, за которым стоит идея двоемирия, и одновременно как форма эстетического освоения таинственных иррациональных стихий действительности и внутреннего мира человека.

Процесс переосмысления фантастики в литературе был общим для романтизма — и западноевропейского, и русского,

и американского. Это типологическое явление в разных национальных культурах имело исходным моментом общность нового взгляда романтиков на мир и человека. В. М. Жирмунский и Н. А. Сигал, анализируя этапы развития форм фантастического в западноевропейской литературе, историческую смену его различных степеней, пришли к выводу, что в конце XVIII — начале XIX вв. «фантастика перестает быть иносказательным приемом, затейливой виньеткой к развлекательной истории... а становится элементом мировоззрения, осмысления действительности» [4, 267].

Основой такой фантастики является идея двоемирия, которая получит дальнейшее развитие у романтиков. В романтической фантастике складывается законченный в своей двойственности мир, воспринимающий интуитивное представление о двоемирии бытия, господство в нем «глухих», «страшных», «ночных сил».

Не находя в современной жизни того положительного содержания, к которому устремлялись их герои, романтики искали это содержание вне реальной действительности. Окружающему миру они противопоставляли мир, созданный воображением художника в соответствии с его идеалом, мир, в котором осуществляется его стремление к справедливости и прекрасному.

Поиски иного мира, отличного от реально существующего, послужили основанием для использования в романтическом искусстве фантастики. Мир фантастических образов соответствовал художественному воплощению того, что, являясь противопоставленным реально существующему миру, было неясным, загадочным.

Поиски иного мира означали по сути поиски такого рода обстоятельств, которые соответствовали бы романтическому идеалу, в отличие от чуждых ему обстоятельств повседневного бытия. В этом заключается суть двоемирия в образной структуре романтических произведений: отчуждаясь от мира своего реального бытия, самоценная романтическая личность устремляется в иной мир — мир желаемого бытия, созвучный ее внутреннему миру.

Писателей-романтиков привлекал не сам по себе мир потусторонний, ирреальный, но прежде всего двойственность и таинственность самого бытия и внутреннего мира человека. В новой литературе возникла установка на сочетание фантастики и реальности. Об этом писали Э. А. По и В. Ф. Одоевский.

Обращая внимание не только на различие, но и на сходство далеких друг от друга литератур, возможно выявить в них некоторые черты, кажущиеся на первый взгляд случайными, но приобретающие определенный смысл в мировом литературном процессе.

Цель данного исследования заключается в выявлении типологического сходства между произведениями В. Ф. Одоевского и Э. А. По. Нет никаких оснований даже предполагать знакомство в 30-е гг. XIX в. русского писателя с новеллистикой Э. По. Это дает возможность рассматривать вопрос о сходных тенденциях в развитии русской и американской романтической прозы только в историко-типологическом плане, как проявление общих закономерностей литературного процесса.

Некоторые сходные темы и черты в повестях Одоевского и повестях По объясняются интересом русского и американского романтиков к одним и тем же идеям, явлениям. Одоевского и По влекло к постижению тайн человеческой психики.

В русском и американском романтизме получил распространение жанр таинственной повести с реальной развязкой, когда сверхъестественные явления объясняются (или делается вид, что объясняются) вполне естественными обстоятельствами.

Для творчества Эдгара По характерной чертой является трагическое восприятие окружающего мира и романтическое стремление найти в этом мире место для человека. Основой эстетики американского писателя стали фантазия и воображение.

Э. По разделяет человеческое сознание на три области: чистый интеллект, вкус и нравственное чувство. Вкус, или воображение, помещается По, между интеллектом и нравственным чувством и очень тесно соприкасается с ними. Но каждая из этих трех частей имеет свои функции. «Подобно тому как ин-

теллект имеет отношение к истине, также вкус осведомляет нас о прекрасном, а нравственное чувство заботится о долге», — отмечает писатель в работе «Поэтический принцип» [9, 137]. Именно Воображение обладает для Э. По творческой силой, которая преобразует действительность, делая ее предметом искусства. Чувство, которое возникает в сознании человека от встречи с Прекрасным, не похоже ни на состояние, которое переживает человек от удовлетворения интеллекта, ни на волнения сердца. Способность человека воображать, фантазировать для По — проявление его высокой духовности, «особое возвышение души».

Э. По привлекает не воспроизведение действительности, а пересоздание ее. Отсюда его пристрастие к условным формам отражения действительности — фантастике, гротеску, символике — всему тому, что придает изображаемому «эффект кажущейся новизны» (Э. По). Подобная концепция искусства получает возможность опереться и на существующую уже в странах Западной Европы и в Америке литературную традицию. Э. По оказываются близкими художественные поиски и воплощения популярного в Америке «готического» романа с его эстетикой фантастического и сверхъестественного. Представление предромантиков о прекрасном как о «живописном», «оригинальном», «характерном» созвучно пониманию прекрасного романтиками. «Романтическая эстетика создала свой собственный критерий красоты. Для романтиков новое — оно же и прекрасное ... Необычайное, странное, неизведанное — это и есть перво-источник романтической поэзии» [1, 8]. Э. По привлекает прежде всего странное, причудливое, неожиданное. Однако он подходит к традиции как подлинный художник, делая готический антураж обрамлением для выражения мироощущения человека нового времени. И агностицизм Э. По принимал не механически, а органически, вводя его в свое романтическое видение мира. Для Э. По, в первую очередь, важен человек, герой, а не обстоятельства, в которые он попадает. Авторы «готических» романов, утверждая бессмысленность и непознаваемость законов, царящих над всем, что окружает человека, одновременно утверждали и бессмысленность само-

го существования человека. Это положение неприемлемо для Э. По. Писатель полагает, что мир, в котором живет человек, безусловно, страшен, и проникнуть в его тайны невозможно, но, несмотря на это, человек должен стараться прорвать пелену неизвестности. Чем сложнее стоящие перед человеком задачи, тем значительнее его дело. Осмыслению фантастического в русской романтической литературе в значительной мере способствовала философская система Шеллинга. В теории познания Шеллинга своеобразным культом для русских романтиков стала идея интеллектуальной интуиции. Им импонировало учение немецкого философа о «непосредственном знании» — как средстве вне-рационального познания мира и человека. «...Философия Шеллинга, считая бессильным и бесплодным опытный метод для определения сущности всего существующего, выше всего ставила интеллектуальное созерцание, нечто вроде экстаза... внутреннее непосредственное чувство, при помощи которого человек постигает безусловную, бесконечную идею» [10, 3–4].

Ближе всего к учению Шеллинга об интеллектуальной интуиции из русских романтиков был В. Ф. Одоевский. Это учение стало отправной точкой в его теории познания.

Дуалистические представления романтиков реализовывались в структуре художественного произведения в идее двоemiрия. Она лежала в основе идейно-художественной концепции романтической фантастической повести. Идея двоemiрия организовывала весь поэтический мир произведения, являясь отправной в постановке многих проблем в повестях. Только через нее мы можем правильно оценить и понять многие художественные творения романтиков, авторов романтических повестей.

Русская романтическая проза взяла на себя задачу, казалось бы, совсем не романтическую — отображение русской реальности, ее теневых, подчас неприглядных сторон. Русская романтическая эстетика требовала мотивированной, объясняемой автором фантастики. Творчество Одоевского тяготеет к аналитичности постольку, поскольку в его произведениях с фантастическим совмещается реальное. Даже в его «таинственных»

повестях («Сильфида», «Саламандра», «Косморама»), традиционно трактуемых как мистические, есть и чисто научный интерес к тайнам человеческой психики, желание исследовать непонятные явления действительности. «Я хочу объяснить все эти страшные явления, подвести их под общие законы природы, содействовать истреблению суеверных страхов», — писал Одоевский [8, 308].

Э. По противопоставляет современному вульгарному миру мир гармонии и красоты. Поэтому так беспредельна и безудержна фантазия американского романтика, который поражает симфонией цвета, выстраивая анфиладу комнат во дворце принца Просперо («Маска Красной Смерти»), где контрастность красок как бы предвещает зловещие события в жизни участников вакханалии. Новелла Э. По близка рассказу В. Одоевского «Бал», пронизанному музыкальными ассоциациями. Вакханалия звуков у Одоевского и вакханалия цвета у По служат одной цели —передать сладострастное безумие» светской толпы. Обостренный интерес к трагическому, к изображению предсмертной агонии свойствен обоим романтическим произведениям. Как страшный гротеск возникает в произведении Одоевского «...то посинелое лицо изможденного пыткой, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колена убийцы, то спекшиеся уста убитого; из темного облака капали на паркет кровавые капли и слезы, — по ним скользили атласные башмаки красавиц...» [8, 78].

В «Маске Красной Смерти», изображая бал-маскарад, По подчеркивает нелепость и фантастичность всего происходящего в мире, где живет принц Просперо.

Готический интерьер перестает в творчестве По быть только местом действия, он становится одной из форм инобытия, которое романтик противопоставляет миру пошлости. Поэтому вещи в новеллах По часто кажутся более живыми и реальными, чем люди. В новелле «Маска Красной Смерти» неподвластными буйному, на грани помешательства кроваво-красному веселью остаются только часы, занимающие в символике рассказа главное место. Они живут самостоятельной жизнью. Не подверженные спадам и подъемам в настроении, безучастные ко

всему, они отсчитывают время человеческой жизни, неумолимо приближая ее конец. Только ясный, громкий, музыкальный и в то же время очень странный и резкий звук часов способен на какое-то мгновение обуздать безумную толпу, напомнив о быстротечности жизни.

Сходные мысли и чувства возникают у героев Одоевского во время начавшегося наводнения, грозящего затопить петербургский бал. «Как, милостивые государи, так есть на свете нечто, кроме ваших ежедневных интриг, происков, расчетов? Неправда! пустое! все пройдет! опять наступит завтрашний день! опять можно будет продолжать начатое! свергнуть своего противника, обмануть своего друга, доползти до нового места» [8, 84].

Нагнетание ужаса не является самоцелью у По. «Его фантастика служит средством выражения подвластности человека неким сверхъестественным силам, роковым, недоступным постижению» [2, 3]. Отношение По к миру сложное, он интуитивно ощущает античеловечность буржуазных отношений. Торжество ординарности, боязнь и ненависть ко всему нетрадиционному, исключительному, подмена духовных радостей бездушием и автоматизмом существования пугают Э. По. Он ощущает могущество злых сил, которые предопределяют человеческую жизнь. Мир По страшен. В нем господствуют Мрак, Ужас, Смерть. Писатель часто персонифицирует злое ирреальное начало. Как носители фантастики в его творчестве появляются Маска Красной Смерти, Король Чума со своим окружением, Тень, явившаяся из царства смерти. Трагическое мироощущение человека романтической эпохи, романтическая ориентация на действительность способствуют трансформации традиционного материала, который не пришел из Германии, но вылился из души» [6, 394], — как говорил По, — объясняет, например, скорбно-трагический пафос новеллы «Маска Красной Смерти». Фантастика в этой новелле — двигатель сюжета, сюжета, исполненного мрачного фатализма. Подобный содержательно-тематический аспект определяет и жанровое своеобразие новеллы, превращая ее в зловещую аллегорию человеческой жизни.

Сходные тенденции прослеживаются в рассказах В. Одоевского. В «Насмешке мертвеца» мертвые встают из гробов, чтобы с насмешкою взглянуть на то, чему прежде поклонялись и что теперь кажется безобразным, несмотря на видимую красоту. Перед читателем возникает образ красавицы «с ленивым сердцем», «беспрестанно охлаждаемым расчетами приличий». Она — дитя суетного, жестокого мира: по ней легко узнать и мир, который ее породил и к которому она принадлежит. «Насмешка мертвеца» является одним из самых сильных выступлений Одоевского против высшего света. Писатель рисует аллегорическую картину гибели высшего дворянского общества. Для этого Одоевский, используя прием сна-обморока, ставит это общество в исключительное положение; художник показывает свет, сметаемый бурным наводнением. Этому как нельзя лучше соответствует буря авторского негодования, так открыто и беспощадно прорывающаяся в этом произведении.

В эпилогах рассказов Одоевского романтическая ирония автора зачеркивает этот мир как нереальный, иллюзорный, как бы возникающий в кошмарном сновидении. Это мир манекенов, марионеток, деревянных кукол, где утрачивают свое значение живые чувства, страсти, возвышенные стремления: «И все мне кажется, что я перед ящиком и куклами, гляжу, как движутся передо мною человечки и лошади; часто спрашиваю себя, не обман ли это оптический; играю с ними, или, лучше сказать, мною играют, как куклою; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом» [7, 156].

И В. Одоевский, и Э. По обычно прибегают, пользуясь терминологией Ю. Манна, к «двойственной или завуалированной фантастике» [5, 222]. Произведения демонстрируют «сложный взгляд художников на мир». Дуализм мироощущения писателей находит адекватную художественную форму через изображение столкновения разных планов — реального и фантастического, прозаического и поэтического. Природа фантастического в данном случае лишена определенности и рождает двойственное толкование. Либо фантастическое выступает как проявление мироощущения автора, воспринимающего мир как арену

действия иррациональных сил, либо это проявление особенного мироощущения героя.

Создавая самую фантастическую ситуацию, Э. По старается быть предельно достоверным, обогащая рассказ внешними реалиями, приметам быта и времени. «Сила подробностей» (Ф. М. Достоевский), вступая в контакт с какой-нибудь совершенно ирреальной ситуацией, создает важную отличительную черту творчества Э. По.

В новелле «Король Чума», построенной на фантастической фабуле, уже начало повествования строго документально — октябрь месяц, 12 часов ночи, эпоха царствования третьего из Эдуардов и т. д. Удивительно достоверен город, живущий слухами, страхами, опустошаемый смертью и мародерами, зловещий и темный. И как воплощение торжества жизни в этом городе смертников — два пьяных матроса, для которых хозяйка «Веселого матроса» страшнее чумы, и поэтому они, убегая от преследования, преодолевают зловещий барьер и попадают в запрещенную часть города. Описывая августейшее семейство, По материализует абстрактные понятия, делает зримыми, объемными, обладающими индивидуальными способностями Короля Чуму, его жену и приближенных. Эта особенность Э. По дает основание Ф. М. Достоевскому говорить: «В По если и есть фантастичность, то-какая-то материальная» [3, 116].

Писатель сочетает реалистический план с фантастическим, а соотношение этих планов определяет в основном природу новеллистики По, в которой диалогизм сознания писателя выступает как формообразующий принцип художественного целого. Даже допуская возможность проявления фантастических сил в мире, По с помощью «завуалированной фантастики» подчеркивает проблематичность этой идеи и до конца старается сохранить возможность двойственного ее толкования. Об этом свидетельствует хотя бы неопределенность финалов многих его новелл («Разговор с мумией», «Лигейя», «Король Чума» и др.).

В романтическом творчестве Одоевского чудесное всегда имеет две стороны: одну — чисто фантастическую, другую — реальную. Писатель, включая разные версии толкования одно-

го и того же события, часто оставляет читателя в недоумении относительно того, связано ли изложение с действием потусторонней силы или же происшествие имеет реальное истолкование. В интеллектуальном творчестве Одоевского этот прием несет на себе рациональную нагрузку. Он выражает осознанное стремление указать на возможность разных вариантов объяснения жизненных явлений.

Самое фантастическое в произведениях Одоевского заключается в причудливом и свободном смешении необыкновенного и повседневного. Элемент фантастики выводит реальное из привычного ряда, делает знакомое неожиданно-странным, позволяет читателю увидеть то, что по своей рутинности воспринималось им автоматически, не задерживая его внимания.

В рассказе «Вильям Вильсон» Э. По исследует психологический феномен расщепления сознания и существования человека в двух ипостасях. Другая суть человека находит персонафицированное воплощение в образе двойника. Двойник — это совесть героя. Он появляется в моменты наивысшего возбуждения героя, вызванного опьянением, азартными играми, разгулом. В силу этого судьба героя теряет свой мистический смысл, и не роковая предопределенность, а воображение, пораженное алкоголем, развратом, забвением человеческих норм морали, фантастически преображает мир. В этом мире герой встречается с двойником, ненавидит его, вызывает на дуэль и убивает его и т. д. Расщепление сознания, противоречивость и столкновение «я» и его двойника, гротескность мировидения являются сутью безумного мира. В связи с этим доминантным становится мотив двойничества.

В. Одоевский также обращается к этому мотиву, но реализует его иначе. В «Космораме» для передачи психологической раздвоенности героев вводятся персонажи-двойники. М. Турьян отмечает, что «... способность человека пребывать в двух ипостасях — мистической и рациональной — Одоевский разрабатывает на двух уровнях, и здесь их мистическое раздвоение так же ярко и необъяснимо: столь разно мыслят и действуют герои повести в мире реальном и ирреальном, столь сложны и непостижимы оказываются глубины души человека, проявля-

ющиеся в состоянии бессознательном, «сомнамбулическом», что доктор Бин, предстающий Владимиру в космораме в совершенно ином качестве, нежели в реальной жизни, предупреждает его: «У вас должен казаться сумасшедшим тот, кто в вашем мире говорит языком нашего» [11, 331].

Анализируя с беспристрастностью ученого состояние человеческой деградации. Э. По делает вывод о трагических последствиях разобщенности людей, их отчужденности друг от друга, их одиночества, возведенного в ранг жизненного принципа.

К подобным выводам приходит и В. Одоевский. Гротескный принцип типизации, в котором прием фантастики играет ведущую роль, позволяет и русскому, и американскому романтикам обнажить суть явления, представив привычное в необычном ракурсе, доводя примелькавшееся до абсурда и призывая увидеть в этой абсурдности проявление закономерностей реального мира.

Выводы. Обращая внимание не только на различие, но и на сходство таких далеких друг от друга литературных дарований, как В. Одоевский и Э. По, мы попытались выявить в них некоторые черты, кажущиеся на первый взгляд случайными, но приобретающие определенный смысл в мировом литературном процессе. Интерес и Одоевского, и По к фантастике не следует возводить исключительно к специфике русской или американской жизни первой половины XIX ст. Он имеет более широкое основание и несомненно связан с некоторыми общими принципами романтической идеологии и философии, привлекавшими внимание как американских, так и европейских мыслителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах / Н. Я. Берковский. — М.: Искусство, 1971. — 350 с.
2. Ботникова А. Б. Функции фантастики в произведениях немецких романтиков / А. Б. Ботникова // Проблемы художественного метода. Ученые записки. — Рига, 1977. — Т. 125. — С. 2–15.
3. Достоевский Ф. М. Об искусстве / Ф. М. Достоевский. — М.: Искусство, 1973. — 242 с.

4. Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма / Жирмунский В. М., Сигал Н. А. // Уолпол Г., Казот Ж., Бекфорд У. Фантастические повести. Приложения. — Л.: Художественная литература, 1967. — С. 249–284.
5. Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики / Ю. В. Манн // К истории русского романтизма. — М.: Наука, 1973. — С. 205–246.
6. Маттисен Ф. О. Эдгар Аллен По / Ф. О. Маттисен // Литературная история США. — М.: Наука, 1977. — С. 350–396.
7. Одоевский В. Ф. Пестрые сказки / В. Ф. Одоевский. — СПб., 1833. — 220 с.
8. Одоевский В. Ф. Собр. соч.: в 2 т. / В. Ф. Одоевский. — М.: Художественная литература, 1981. — Т. 2. — 442 с.
9. По Э. А. Поэтический принцип / Э. А. По // Эстетика американского романтизма. — М.: Искусство, 1977. — С. 130–155.
10. Скабический А. М. Очерки умственного развития нашего общества / А. М. Скабачевский // Отечественные записки. — 1870. — Т. СХСШ. — № 11. Отд. 1. — С. 3–4.
11. Турьян М. А. Странная моя судьба... / М. А. Турьян. — М.: Книга, 1991. — 340 с.

ИДИЛЛИЯ КАК ФОРМА «ПРИРОДНО-КУЛЬТУРНОГО» СИНТЕЗА В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

У статті розглядається модифікація ідилічного у романі І. О. Гончарова «Обломов» з точки зору жанрової семантики та жанрової генези. Акцентується увага на генетичній спорідненості ідилії та роману, а також структуроутворюючій ролі цієї єдності у гончаровській моделі «природно-культурного» синтезу.

Ключові слова: ідилія, синтез, статика, хронотоп, романний.

В статье рассматривается модификация идиллического в романе И. А. Гончарова «Обломов» с точки зрения жанровой семантики и жанровой генезиса. Акцентируется внимание на генетическом родстве идиллии и романа, а также структурообразующей роли данного единства в создании гончаровской модели «природно-культурного» синтеза.

Ключевые слова: идиллия, синтез, статика, хронотоп, романнный.

The article is concerned with the modification of idyllic in a novel of I. A. Goncharov from the point of view of genre semantics and genre genesis. The attention is accented on the genetic cognition of idyll and novel, and also gel-forming role of this unity in creation of Goncharov's model of «naturally-cultural»..synthesis.

Key words: idyll, synthesis, statics, a novel.

Жанровая поливалентность романа И. А. Гончарова обусловлена многоаспектностью категории идиллического. Его формы существуют как в «чистом» виде, так и предполагают связь с иными жанровыми компонентами в пределах романного целого. Целью нашего исследования является установление «объема» идиллического в жанровом корпусе «Обломова». Задачей выступает выявление «страт» идиллического, в частности анализ так называемой «крымской идиллии» с точки зрения ее жанровой диффузии.

Разумеется, идиллия лишена здесь признаков канонического жанра и выступает в качестве организующего пафоса, обрамляющего романическую ситуацию кольца. Одним словом, это идиллия, которая незаметно переходит в роман. Но при этом «этологическая жанровая содержательность признается неоднородной не в формальном, а в феноменологическом,

бытийном отношении» [3, 47] Н. Л. Вершинина в статье «Роль идиллии в процессе становления романного жанра (1820–1830 годы)» пишет о жанровой интерференции, заключающейся в снятии жестких границ между идиллическим и романическим: «Данная разновидность «этологии» наклонна к роману в его новом понимании и к представлению о нравоописании не в узко понятом значении, а в широте диапазона предроманной структуры». В результате «плоскостная статика нравоописания сменяется динамической энергией, соответствующей интенсивности авторского освоения мира» [3, 48].

С жанровой точки зрения идиллично-романическим единством является изображение семейного счастья Штольцев. Это единство выступает зеркальным отражением любовного романа Обломова и Ольги. Следовательно, оба романических «фокуса» соотносятся друг с другом на основе принципа симметрии, раскрывающегося в переходе автора от изображения испытания героев к изображению процесса их становления, развития. Ольга Ильинская лишь на некоторое время предстает перед Штольцем духовно зрелой, полностью сформировавшейся личностью. Встретившись с ней за границей, Штольц был поражен теми переменами, той метаморфозой, которые произошли с Ольгой. Однако зрелость была следствием страданий, переживаемых героиней после разрыва с Обломовым. Когда же Ольга оказывается не в силах сопротивляться происходящей в ней внутренней борьбе, то эта зрелость уступает место непосредственности. С этого момента Штольц переходит от роли «наблюдателя» жизни к роли её «истолкователя». Автор при этом моделирует зеркально-симметричную ситуацию, на основе которой становится возможным вступление романа воспитания в новую фазу. И если в предыдущей романической ситуации Ольга исполняла роль Пигмалиона, оживляющего неподвижного Обломова, то теперь она сама становится Галатеей, превращаемую Штольцем в «мать-созидательницу и участницу нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения». Эта симметричность подтверждается тем, что брак Ольги и Штольца выступает зеркальным отражением той встречи с «настоящей любовью», которую предсказывал в

своем письме Обломов. Встреча со Штольцем, а затем осознание себя его невестой действительно были реализацией овладевшей ею «грезой воображения» о счастье «на широкой арене всесторонней жизни, со всей её глубиной, со всеми прелестями и скорбями...»

Изображая Штольца в роли «воспитателя», наставника автор вновь обращается к «идиллически-циклическому ингредиенту», лежащему в основе романа воспитания. Тем самым подчеркивается важность процесса становления героя, самостоятельность избранного им пути. Однако на этот раз духовная биография героя представляется усложненной. И если в идиллическом описании детства на первом плане выступает рационализм Штольца, то здесь, наряду с повторяющимися деталями о влиянии на формирование его характера отца и матери, подчеркивается стремление героя к синтезу рационального и интуитивного, ума и сердца. Штолец приближается к норме, идеалу, на основе которых между ним и Ольгой устанавливается гармония.

Под его руководством Ольга «довоспиталась уже до строгого понимания жизни: два существования, её и Андрея, слились в одно русло...» Возникает параллель с идиллическим существованием. Но в отличие от обитателей идиллии, ограничивающихся лишь сферой быта и пребывающих в «ленивой дремоте», Штольцы живут в царстве духа, они причастны к истории человечества... Их гармония друг с другом, а также с внешним миром основана на причастности не быту, а бытию, вечности. Отсюда мотив постоянного движения, организующего жизнь Штольцев. Это движение проявляется в тяге к бесконечной, непрекращающейся деятельности, к процессу самопознания и самоусовершенствования. Ведь Ольга, как и Андрей, проходят следующий этап воспитания, начавшегося с избрания самостоятельного пути, «своей колеи», которую она «пробивала собственным умом, взглядом, чувством». Автор пишет: «Шли годы, а они не уставали жить. Настала и тишина, улеглись и порывы; кривизны жизни стали понятны, выносились терпеливо и бодро, а жизнь все не умолкала в них» [1, 385]. Однако это движение, как мы уже отмечали в связи с соотношением

статического и динамического в романе, является «внесюжетным», замкнутым. Оно напоминает дурную бесконечность, поскольку происходит в рамках цикла, круга. С другой стороны, в подобном движении есть свои пределы, границы. Возникает проблема соотношения бесконечного и конечного, вечного и временного. Ольга Ильинская, пребывая в состоянии гармонии, перешагивает препятствующие границы как в пространственном, так и в интеллектуальном смыслах». Поэтому в её изображении ведущим является «мотив прорыва к новым берегам... бесконечного движения...» [18, 38]. Вместе с тем у героини возникает ощущение предела, порога, связанное, в первую очередь, с представлением о завершенности, исчерпанности жизненного цикла («ужели ты совершила круг жизни? ужели тут все... все...»).

Героиня переживает духовный кризис, оказываясь под воздействием «странного недуга», «болезни», «гнета», «какой-то хандры». Ею овладевает «смятение души», сомнения относительно смысла и цели человеческого существования. В этом смысле роман воспитания повторно трансформируется в роман испытания. И если в отношениях с Обломовым Ольга выступает «идеологом», экспериментатором, придумывающим все новые испытания, то теперь, когда роман вступает в следующий жанровый «цикл», «эксперимент с собой и другими сменяется испытанием самого экспериментатора... его жизненной позиции...» [12, 12]. Изменяется и характер испытаний. Ведь Ольга оказывается наедине с последними вопросами бытия, явившимися следствием открывшейся ей полноты жизни. Но поскольку героиня не в состоянии до конца преодолеть непостижимость бытия, происходит переход от гармонического состояния к дисгармонии.

Новый этап связан с наступлением в духовном развитии героини кризиса, стагнации, приближающих её к духовному «сну». Недаром Ольга «боялась впасть во что-то похожее на обломовскую апатию». Возникает образ пустого, незаполненного пространства, которое героиня тщетно пытается заполнить торопливыми движениями, проявляющимися в её неустанных заботах о быте. Подобно пространству, время здесь также яв-

ляется незаполненным событиями, статичным. В движении этого времени отсутствует направленность. Поэтому здесь «не может возникнуть сюжета, т.е. движения от чего-то к чему-то качественно меняющего весь уклад и душевное состояние персонажей» [2, 346].

Герои как бы нашли свою «нишу вечности». Однако, оказавшись во власти «недуга человечества», Ольга сталкивается с порогом бытия, метафизический смысл которого раскрывается в «опыте границы, предела человеческих возможностей и в духовно-нравственном, и в физически-практическом смыслах» [8, 111]. Н. Т. Рымарь, анализируя семантику и функции хронотопа порога в реалистическом романе, пишет: «Порог — это пауза в жизни, в которой сознание, освобожденное от власти интересов быта и насущных проблем, связанных с оставленным за спиной миропорядком, просыпается к активной рефлексии. Вместе с тем эта пауза в некотором смысле и пространство смерти, пустоты, стояния, молчания, где не совершаются поступки, но принимаются важные решения. Состояние на пороге... в известной степени существование выключенности из движения времени... Пространство порога — это пространство отграниченное, изолированное, «отрешенное» от обычного течения жизни, — и от жизни, которая начинается после того, как мы вышли из этого пространства. Чтобы пройти через порог, нужно пересечь не одну, а две границы — одну границу «перед» порогом, другую — «за порогом». Это, таким образом, замкнутый мир, живущий по своим собственным законам» [8, 112]. Штольц, объясняя Ольге причину её грусти, томления, считает это состоянием временным. Кроме того, страдания с его точки зрения неотделимы от счастья, а потому являются благотворными. Ведь это та подготовительная почва, тот рубеж, который отделяет одну половину жизни от другой, с более серьезными испытаниями («До сих пор ты еще познавала жизнь, а придется испытывать её...»). Однако в романе эта жизнь не изображается, она является уделом будущего. Отсюда пространственно-временные оппозиции «тогда-там» и «теперь-здесь». Более того, очерчивается временная перспектива, намекающая на возможность обретения гармонии в будущем. В финале описа-

ния жизни Штольцев появляется ключевое слово «потом». Но поскольку это будущее является «туманным», неопределённым, герои так и остаются в бесконечно длящемся настоящем времени, в ситуации порога. М. М. Бахтин охарактеризовал это состояние как «вневременное зияние» между двумя смежными этапами биографического времени, которое остановилось в связи с утратой целостности прежнего миропорядка. Смириться с этой утратой, терпеливо дожидаясь восстановления порядка, означает не что иное как «интеграцию в новое пространство или состояние» [8, 114]. Именно к подобному смирению призывает Штольц: «Мы не Титаны с тобой... мы не пойдём с Манфредами и Фаустами на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживём трудную минуту, и опять потом улыбнется жизнь...» [1, 371].

В отличие от Ольги, устремленной к бесконечному, Штольц подчиняясь монотонности жизни, её бытовым сторонам, оказывается во власти циклического времени. Он из странствователя, «туриста, негоцианта» превращается в домоседа. Его духовное развитие предполагает открытую писателем «новую геометрию мира», в котором присутствует «не только линейное движение, но и неизбежное возвращение домой так, что любая линия человеческой жизни не может быть протянута бесконечно, она замкнута сама на себе, т.е. фактически в круг... Сидение на месте и странствование тождественны... Сидение дома является вместе с тем перемещением в тоже кривом пространстве» [10, 263]. Поскольку движение Штольца характеризуется замкнутостью, то переход его к каждому последующему этапу жизни является дублированием предыдущего. Отсюда — дискретность в изображении героя, оказывающегося лишь «чистой идеей», «голой аллегорией» (Д. С. Мережковский). Перед нами «статическое единство», на основе которого возникает сходство Штольца с его антиподом Обломовым. Но если Обломов в своей неподвижности всё-таки устремлен к внутренней динамике, являясь «переменной величиной» в сюжете романа, то Штольц, наоборот, представляет собой величину «постоянную». Ведь главное в нём — «статичность его един-

ства». Поэтому он скорее напоминает персонажа очерка, чем героя романа. Кстати, эту очерковость изображенной в финале произведения картины счастливой жизни подчеркивает исследователь А. А. Фаустов. С его точки зрения даже Ольга — это «персонаж без своего жанра», поскольку её духовное развитие завершается «полным включением в структуры «горизонтального» мира и, как результат, трагическим неуспехом на пути самоактуализации» [15, 15]. Подобное совпадение с «определенной жизненной ролью» характеризует Штольца. Однако происходит оно, как считает Н. Д. Тмарченко, «за счет утраты многих заключенных в человеке возможностей», и говорит о том, что он «сузился», внутренне обеднел» [11, 54].

Это движение романа к статике дает все основания предполагать, что перед нами идиллия. Даже обстановка, окружающая героев, во многом сходна с идиллической. Автор моделирует изолированное пространство особого рода. Это пространство острова. Штольцы переехали в Крым и поселились в «тихом уголке, на морском берегу». Однако пространство Штольцев не является абсолютно непроницаемым, как в классической идиллии. Оно граничит с внешним миром и, следовательно, характеризуется разомкнутостью. С галереи и дома открывается вид на море, а с другой стороны видна была дорога в город. В данном случае галерея выступает в роли ближайшей непроницаемой границы, поскольку «создает полосу недоступности для определенных сил» [6, 636]. Именно на этом месте Ольга ждала возвращавшегося из города Андрея. Таким образом, пространство характеризуется здесь не только разомкнутостью, но и соединением в нем идиллического и антиидиллического. На первом плане выступают топосы, противоречащие природе идиллического жанра. Это прежде всего море и город. Более того, в «Сне Обломова» данные топосы являются полемическими по отношению к идиллическому описанию, выступая при этом в качестве антитезы. В крымской идиллии, наоборот, образ моря соотносится с духовным миром героини. Кроме того, море выступает здесь в амбивалентной функции. С одной стороны, являясь «упорядочиванием дисгармонического универсума» [9, 251], оно символизирует устремленность к беско-

нечному, сущностному, с другой — ассоциируется с бездной, с неизведанной стихией жизни. Амбивалентную природу «морского» топоса подчеркивает В. А. Котельников: это «страсть овладения миром», пространство, уходящее в «кругосветную бесконечность» и вместе с тем море предстает «грозным и прекрасным проявлением безграничной свободы мировых стихий, взывающим к свободе природных сил человека» [5, 524].

Действительно, поначалу море выступает символом гармонического состояния, единения душ героев. Оно вызывает восторг, удивление перед красотой природы. Так же, как и земля, и небо, море «будило их чувства, и они молча сидели рядом, глядели одними глазами, и одной душой на этот творческий блеск и без слов понимали друг друга... Их будило вечное движение мысли, вечное раздражение души и потребность думать вдвоем, чувствовать, говорить!..» Разумеется, подобное слияние душ, растворенность в природе основана на любви, изоморфизм которой по отношению к «морскому» топосу очевиден. В целом же морская открытость и беспредельность, по мнению В. Н. Топорова, «проницаема для взгляда и «открывает» человеку видения иных миров» [13, 582]. Море, с точки зрения ученого, способствует «прорыву сквозь предметное бытие или «бытие в мире» в иной план бытия, в ноуменальный мир свободной воли...» [13, 581].

Однако устремленность к бесконечному оказывается иллюзорней, поскольку ставит героев в тупик. Наиболее остро этот разлад переживает Ольга. То состояние порога, стагнации, в котором пребывает героиня, свидетельствует об её готовности перейти к новому циклу в своем духовном развитии. С точки зрения В. Н. Топорова, подобное состояние тождественно второму рождению, когда «новый, духовно родившийся (хотя бы только на короткое время, когда восстанавливается связь с бесконечным, с полнотой жизни), человек переживает пограничное состояние тесноты, томление, страданий, разрешающееся выходом в «новое» пространство, что воспринимается как освобождение, как «новое рождение», как приобщение к вечности и бессмертию» [13, 586]. Но поскольку за порогом, за пустотой скрывается бездна, героиня так и остается в состоянии

неопределенности, «неудовлетворенности существованием, лишенной очевидных оснований». Поэтому море здесь и является тем «локусом, где подобная ситуация возникает особенно естественно и относит человека в одну из двух смежных и имеющих общий исток областей — в царство смерти и царство сновидений» [13, 581]. Кстати, это ощущение бездны, сопряженное с невозможностью до конца разгадать законы бытия, знакомо и Штольцу. С его точки зрения, посещающие духовно развитого человека «сомнения, вопросы... приводят к бездне, от которой не допросишься ничего...» Но если для Ольги бездна связана с пределом человеческого существования, то Штолец видит в ней лишь временную остановку, после которой движение возобновляется с большей силой. Таким образом, «сомнения и вопросы» возникают не только в связи с осознанием конечности, завершенности существования, но и возобновляют последующий цикл в духовном развитии личности, «заставляя с большей любовью... опять глядеть на жизнь...». Речь идет о цикличности этапов становления человеческой личности. Поскольку жизнь складывается из отдельных циклов, то переживаемое Ольгой состояние духовного кризиса тоже не является постоянным. Более того, в глазах Штолца оно лишено трагического ореола. Мучающие героиню вопросы «вызывают на борьбу с собой уже испытанные силы, как будто затем, чтоб не давать им уснуть...»

Следует отметить, что цикличность проявляется не только в пределах одной человеческой жизни, но и в смене одного поколения другим. В этом смысле цикличность обуславливает идиллическую концепцию времени, предполагающую преемственность патриархального рода. На подобном «идиллически-циклическом ингредиенте» основан рассказ о семейной жизни Штольцев. Они берут на воспитание маленького сына Обломова, тем самым подтверждая свою причастность бессмертию человеческого рода. Вновь возникает объединяющая Штолца и Обломова тема идиллического детства. Более того, Андрей Обломов символизирует «финальное слияние», «объединение душ» героев. Как пишет В. В. Карасёв, «фактически Обломов и Штолец — двойники, два ствола, пошедшие от единого корня»

[4, 346]. Кроме того, с сыном Обломова связано представление о будущем времени, выступающем «знаком возможного синтеза лучших начал обоих персонажей и представляемых ими философий» [7, 206]. Этот синтез, слияние предопределены изначально, ведь сын Обломова носит имя Штольца.

В еще большей степени тенденция к слиянию различных начал проявляется в организации идиллического пространства. Изображение жизни Штольцев в Крыму представляет собой попытку «природно-культурного синтеза» (В. Н. Топоров). Неслучайным является и то, что местом осуществления идиллии автор избирает остров. По мнению Т. В. Цивьян, «закрытость, изолированность острова достигается парадоксальным способом — предельной открытостью» [16, 237–238]. Подобная открытость делает возможным проникновение культуры в природное пространство. Однако в крымской идиллии «воплощается, раскрывается, реализуется двоевластие природы и культуры» [13, 289]. Автор тем самым демонстрирует «...разрыв с традицией «идиллически-литературных» пейзажных клише» [14, 117]. Действительно, идиллия Штольцев организована по поэтическим законам. Их дом на берегу моря был не столько вместилищем идиллических «реальностей», сколько отражением экзотического чужья и вкуса хозяев. Кроме того, герои живут у дороги, которая, как пишет В. А. Недзведский, сопрягает «руссоистский идеал жизни с условиями цивилизации» [7, 175]. Идиллический хронотоп здесь передает «стремление устранить рационалистическую противопоставленность человека и природы, внутреннего и внешнего миров... теперь эти противопоставленные сферы должны раствориться друг в друге» [7, 202]. Быт одухотворяется, интериоризируется, поскольку герои поставили свою жизнь в связь с бытием человечества. Здесь находились и ветхие картины, и книги, и статуи. Само устройство дома носило печать гармонии внутреннего убранства с его архитектурой. Автор пишет: «езде присутствовала или недремлющая мысль, или сияла красота человеческого дела, как кругом сияла вечная красота природы» [1, 375].

Помимо соединения природного и культурного, в жизни Штольцев намечается также межкультурный синтез. Ведь

Андрей Штольц является наследником двух культур, начала которых он впитал еще в детстве. С одной стороны, это прагматически бюргерское, унаследованное от отца, а с другой — воспитанное матерью эстетическое начало, любовь к изящному. Результат этого синтеза культур проявляется даже в организации быта Штольцев. В доме находилась и конторка, принадлежавшая ранее отцу, и шкаф с различными природными материалами, замшевые перчатки, клеенчатый плащ. Вместе с тем главное место принадлежит все же блиставшему «в золоте инкрустациями флигелю Эрара».

Следует отметить, что осуществление как «природно-культурного», так межкультурного синтеза в реальной жизни является проблематичным. Подобный синтез во многом умозрительен, идеален, надуман. Отсюда — становится понятной позиция М. Н. Бойко, пишущей, что «бытие героев вступает в ту стадию, которая как бы не предназначена для романного описания, запечатления» [2, 346]. Ведь в романе, с точки зрения исследовательницы, герои «живее», так как имеют большее отношение к жизненной органике, неидеальности и незавершенности материи бытия» [2, 345]. Перед нами же нечто вроде трактата, авторского дискурса о должном, а не о сущем. Поэтому и возникает сходство с идиллическим описанием, которому, однако, присущ «критико-утопический потенциал пасторального жанра» [17, 198]. Это сходство усиливается тем, что рассказ о жизни Штольцев окольцовывается, обрамляется с обеих сторон описанием полного торжества идиллии в жизни Обломова на Выборгской стороне. Тем не менее данные разновидности идиллии отождествлять нельзя. Недаром А. А. Фаустов называет изображенную жизнь Штольцев «крымской квазиидиллией» [15, 15]. Таким образом, это не идиллия в точном смысле слова, а приближающееся к ней изображение «нравов в движении», делающее роман «картинно-статическим» [3, 132]. Оно настолько непохоже с точки зрения жанра на другие фрагменты произведения, что в значительной степени напоминает «вставную новеллу...»

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров И. А. Обломов / И. А. Гончаров. — Л. : Наука, 1987. — 695 с.
2. Бойко М. Н. И. А. Гончаров: вечный экзистенциальный образ в контексте современности / М. Н. Бойко // Авторские миры в русской культуре первой половины XIX века / М. Н. Бойко. — СПб., 2005. — гл.8. — С. 341–360.
3. Вершинина Н. Л. Роль идиллии в процессе становления романного жанра (1820–30 годы) // Историческая поэтика пасторали: сборник научных трудов / Н. Л. Вершинина. — М., 2007. — С. 47–54.
4. Карасев Л. В. Мильон объятий (о романах Гончарова) / Л. В. Карасев // Вещество литературы / Л. В. Карасев. — М., 2001. — С.337–350.
5. Котельников В. Н. Πουτοπορεία Ивана Гончарова // Sub specie tolerantiae. Памяти В. Н. Туниманова / В. А. Котельников. — СПб., 2008. — С. 514–531.
6. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования / Лотман Ю. М. — СПб.: Искусство-СПб, 1997. — 848 с.
7. Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века. Становление и жанровая эволюция / Недзвецкий В. А. — М. : Диалог-МГУ, 1997. — 264 с.
8. Рымарь Н. Т. Порог и язык порога // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках / Н. Т. Рымарь. — Самара, 2006. — С. 108–124.
9. Смирнов И. П. На пути к теории литературы / И. П. Смирнов // Смысл как таковой / И. П. Смирнов. — СПб., 2001. — С. 225–257.
10. Строганов М. В. Странствователь и домосед / М. В. Строганов // Литературоведение как человековедение : Работы разных лет / М. В. Строганов. — Тверь, 2002. — С. 257–276.
11. Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия / Тмарченко Н. Д. — М. : РГГУ, 2001. — 200 с.
12. Тмарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века // (Проблемы поэтики сюжета и жанра) / Тмарченко Н. Д. — М. : INTRADA, 2007. — 256 с.
13. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / Топоров В. Н. — М. : «Прогресс» — «Культура», 1995. — 624 с.
14. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения / Топоров В. Н. — М. : РГГУ, 1995. — 512 с.

15. Фаустов А. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов» : художественная структура и концепция человека : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. А. Фаустов. — Гарту, 1990. — 17 с.
16. Цивьян Т. В. Остров, островное сознание, островной сюжет / Т. В. Цивьян // Модель мира и её лингвистические основы / Т. В. Цивьян. — М., 2006. — С. 234–255.
17. Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова / Шадурский М. И. — М.: ЛКИ, 2007. — 160 с.
18. Шмитц-Эманс М. К вопросу о семантике границы и формах разграничений // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках / М. Шмитц-Эманс. — Самара, 2006. — С. 29–46.

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»

У статті досліджується «жанрова парадигма» твору. Розглядається взаємозв'язок між «епічним», «драматичним», «трагедійним» компонентами жанрової структури. Приділяється увага типологічному зіставленню «Крейцерівій сонати» та «Диявола».

Ключові слова: жанрова структура, епічний, драматичний, трагедійний компонент, сюжетні мотиви.

В статье исследуется «жанровая парадигма» произведения. Рассматривается взаимосвязь между «эпическим», «драматическим», «трагедийным» компонентами жанровой структуры. Уделяется внимание типологическому сопоставлению «Крейцеровой сонаты» и «Дьявола».

Ключевые слова: жанровая структура, эпический, драматический, трагедийный компонент, сюжетные мотивы.

The article is concerned with the «genre paradigm» of work. Intercommunication is examined between «epic», «dramatic», «tragical» the components of genre structure. Pay attention to the typology comparison of «Kreitzer's sonata» and «Devil».

Key words: genre structure, an epic, drama, tragical component, plot motives.

В последнее десятилетие очевиден интерес литературоведов к творчеству «позднего» Л. Толстого. Об этом свидетельствуют исследования Е. В. Николаевой, Е. Н. Юртаевой. Прежде всего литературоведов интересуют проблемы сюжетно-композиционной организации текста. С нашей точки зрения, остается по-прежнему неисследованными жанровые особенности повестей «позднего» Л. Толстого, связанные с его изменениями мирозерцания, мирочувствования, и наиболее ярко проявившиеся в «Исповеди». Актуальность данного исследования заключается в определении жанровой парадигмы повести Л. Н. Толстого 80–90-х гг. и ее составляющих.

Как нам представляется, повестям «Крейцерова соната» и «Дьявол» присуща драматизация их эпической структуры. Однако следует учитывать, что этот процесс не является однонаправленным, одновекторным. И если в «Крейцеровой со-

нате» «драматическое» растворяется в самом повествовании, то в «Дьяволе» ощутимой является тенденция к равному сосуществованию эпического и драматического. В то же время необходимо учитывать, что «удельный вес» эпического и драматического в каждой из повестей не одинаков. В связи с этим результаты типологического сопоставления должны привести к выявлению драматизма, который воплощается, с одной стороны, «в сценах, т. е. в композиционных элементах, в способе повествования», с другой же стороны, драматизм понимается «...как некоторый всепроникающий эстетический принцип» [2, 65].

Так как в основе данной работы лежит анализ жанровой структуры повести «Дьявол», то возникает необходимость обратиться к одному из определяющих ее аспектов — статусу и роли повествователя. Следует отметить, что в произведении заметно ослабляется функция «Я—повествователя». Оно в значительной степени трансформируется, в конечном счете переходя к форме безличного повествования. Очевидно, эти изменения были связаны с тем, что писатель от воссоздания стихии самосознания «внутреннего человека» (Е. Г. Эткинд), его рефлексии, самоанализа, обращается к своего рода промежуточной форме, в которой пространные монологи «перебиваются» диалогами, а также множеством фабульных «сценок», действий, поступков.

Подобные изменения в жанровой структуре на уровне повествования обусловлены, как нам представляется, усилением в «Дьяволе» эпических черт, и если в предшествующей повести («Крейцера соната») на первом плане «внутреннее», то здесь (в «Дьяволе») «внутреннее» уравнивается с «внешним». Перед нами не столько исповедь героя, пропускающего все сквозь призму своего сознания, сколько стремление героя к восстановлению первоначально утраченного, гармонии. Герой произведения, Евгений Иртенев, принадлежит к иному типу; он знаменует переход к «человеку внутреннему». Согласно концепции Е. Г. Эткинда, «Внутренний, социальный человек ... ведет жизнь внешнюю; его внутренний мир целиком во власти названных Толстым поверхностных радо-

стей. Он лишен индивидуальности — в его существовании и пристрастиях, в его лице преобладают эти *как всегда, как все*» [11, 288].

Вместе с тем, Иртенев предстает в движении, развитии, в результате чего повесть строится как «драма души» героя. В связи с этим «внутреннее движение повести определяется последовательностью причин и следствий поступков героя, образующих непрерывную цепь» [11, 136]. По мере развития сюжета герой все в большей мере сосредоточивается на «внутреннем». Поэтому изменяется и сфера изображаемого: писатель переходит от раскрытия связей героя с внешним миром и прибегает к созданию своего рода «потока сознания», в котором воплощается внутренний мир персонажа. В этом плане Евгений Иртенев типологически близок герою «Смерти Ивана Ильича», жившего сначала интересами внешними, социальными (самолюбие, тщеславие, игра, служба, власть, успех), а затем сосредоточившегося на внутреннем, на переживании собственной смерти. Е. Г. Эткинд пишет: «Движение внутри человека осуществляется от внешнего к внутреннему, от физиологии к метафизике, от плоти к духу, от ложно понятного к загадочному, от словесно выразимого к непроизносимому, неназываемому» [11, 291]. Подобное движение, эволюция героя означают его стремление к восстановлению гармонии и возвращению к ситуации, типологически сходной с изначальной.

Отметим, что «Дьявол» в большей степени, чем «Крейцерова соната» напоминает именно повесть, для которой характерной является устойчивая художественная структура. Повесть, в отличие от других жанров малой эпики, базируется на циклической сюжетной схеме. Н. Д. Тмарченко определяет ее сущность следующим образом: «... в основе сюжета — ситуация неустойчивого равновесия противоположных мировых сил, судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и / или статуса) и последующим возвратом к ней — как в пространственно-временном, так и в ценностном планах» [8, 18]. Аналогичная сюжетная «стратегия» характерна и для жанра «древней» эпопеи, а затем сменившей ее трагедии. Речь идет о целостности

патриархального общества, ее разрушении вследствие перехода от коллективного к индивидуальному, личностному.

Подобное сочетание эпического и трагедийного имеет место и в повести Л. Н. Толстого «Дьявол». Общая для творчества Л. Н. Толстого 1880–1890-х годов тенденция драматизации повествовательной структуры преломляется и конкретизируется здесь в виде трагедийного, лежащего в основе сюжетной схемы повести.

Л. Н. Толстой идет по пути усиления эпических свойств повести. На первый план выдвигается экстенсивный способ отображения, предполагающий акцентирование внимания на «внешнем», на обстоятельствах. Подтверждением этому служит хронотоп произведения, сфера которого расширяется. В поле авторского внимания попадают и описание городской жизни, и поместья Иртеневых с находящимися внутри него топосами поля, сторожки Данилы, и, наконец, лесного пространства. При этом хронотоп организован таким образом, что все составляющие его элементы не выходят из сферы «своего». Жизнь героя в усадьбе изображается в спокойных эпических тонах, в некоторых моментах приближенных даже к «идиллическим». Герой находится на стадии умиротворения, гармонии, пусть вскоре и утраченной.

Эпичность как свойство жанра позволяет некоторым исследователям, в частности И. А. Юртаевой, делать вывод об «включении» черт русского классического романа и романности в жанровой структуре повести «Дьявол». Исследовательница пишет о том, что в данном произведении «структура сюжета представляет особый интерес, поскольку на пути поисков новой формы эпического произведения писатель, отказываясь от традиционных форм, стремился выразить новое содержание в сопоставлении вечных евангельских заветов, приведенных в эпиграфе, и устоявшихся форм семейного, адюльтерного романа» [12, 45].

Но, вместе с тем, писатель проецирует их на новую «почву», обретенную в процессе философских исканий. Это лишь отдельные «романсы аспекты». Л. Н. Толстой использует основные сюжетные схемы традиционного романа, заключая их в

рамки повести. И поскольку в поле зрения автора оказываются «динамичные, конкретные социальные процессы «кризисного периода», включение которых в ткань художественного целого приводило к трансформации традиционной жанровой структуры» [12, 43], то сам жанровый «облик» повести, заявляя о себе в полную силу, все более и более трансформировался.

В начале повествования явственно ощущается связь с «романической повестью», в которой изображается герой, окруженный традиционной атмосферой усадебного быта. Личностные качества Евгения также вполне соответствуют воссоздаваемому их жанровому контексту: он добр, честен, благороден. Женитьба для него не могла стать только средством «поправления дел», поскольку использовать невинную женщину и играть в любовь он не мог, ведь ему был чужд индивидуалистический характер отношений с миром, а корысть противоречила выбранной им нравственной норме жизни: «Жениться он хотел честно, по любви» [9, 487]. Таким образом, перед нами вполне «благополучный», можно сказать, «одомашненный» сюжет классического романа.

Собственно, «трагедийное» начало проявляется, прежде всего, в усилении динамики повествования, а также «переключении» его с экстенсивного на интенсивный план. Происходит постепенный переход от объективного повествования к субъективному, от традиционно эпического к драматическому, призванному воссоздать «разорванное» сознание героя. При этом необходимо учесть, что внешне этот переход выражается не в диалогах, а, наоборот, в монологических формах. Именно в них сосредоточивается внимание автора на внутреннем мире Иртенева, находящегося в состоянии борьбы с самим собой. Однако, толстовские монологи в «Дьяволе» по своей форме далеки от «традиционных». Монологи, непосредственно соотносящиеся с речевой позицией героя, характеризуются краткостью и то и дело чередуются с «авторской субъектной сферой». Это проявляется в нравоучительности, дидактизме, размышлениях героя.

Сосредоточенности писателя на отображении противоборства в душе Иртенева плотского, греховного и духовного под-

чинена и организация хронотопа произведения. Он становится более «узким», стесненным, давящим. Пространство ограничивается домом, строжкой Данилы, орешником. Несмотря на множество топосов, они оказывают гнетущее воздействие на Иртенева. Только «крымский» эпизод предстает попыткой вырваться за пределы замкнутого круга. Но о нем сообщается лишь «пунктирно».

В последней главе повести показано, что Евгений разговаривает сам с собой, и его монолог является ярким подтверждением того, что все его мучения были следствием наваждения. И вновь он обманывает себя, доказывая, что любил Степаниду, но тут же противоречит тому, что доказывал, желая ее смерти: «Кабы она умерла, Степанида, как бы хорошо было» [9, 513].

Л. Н. Толстой не оценивает степень виновности Иртенева, предоставляя это право читателю, предлагая два варианта окончания повести. Для того читателя, кто считает Евгения грешником, который виновен в собственных мучениях, вызванных стремлением самовыражения, был написан первый финал, в котором Иртенев совершает страшный грех самоубийства, будучи не в силах справиться с охватившим его наваждением, при этом «...испытывая странное, ранее неведомое чувство. Неужели я убью себя? Вот чего никогда не думал. Как это странно будет» [9, 514]. Показательно, что впервые он испытал это незнакомое ему чувство, когда родился ребенок, и вот теперь пронзительность ощущений оказывается парадоксальным образом связана с желанием расстаться с жизнью. Таким усилением переживаний, вызванных различными побуждениями, Толстой моделирует изменения в сознании Иртенева.

Второй финал был написан для читателей, которые не признают грехопадения Евгения, но при этом понимают, что стремление противостоять движению жизни противоречит предначертанному человеку смиренному отношению к ней и должно быть наказано. Иртенев даже молился Богу, но напрасно, поэтому герой Толстого и почувствовал бесполезность молитвы, когда повторял ее. В итоге, Евгений убивает Степа-

ниду, наказывая не только себя за излишнее стремление быть чистым, непорочным, но и Степаниду за ее грехопадение.

Несмотря на кажущееся различие этих финалов, в них есть нечто общее: Толстой не придает Иртеневу статус «непогрешимого», он видит в нем представителя уходящего XIX века, эпохи душевной чистоты и высокой любви: «И действительно, если Евгений Иртенев был душевнобольной тогда, когда он совершил свое преступление, то все люди такие же душевнобольные, самые же душевнобольные — это несомненно те, которые в других людях видят признаки сумасшествия, которых в себе не видят» [9, 515].

В повести «Дьявол» на субъектно-объектном и образном уровнях ведется своего рода спор, автополемика с памфлетным строем «Крейцеровой сонаты». Более того, Толстой отрицает собственное учение, заключающееся в проповеди о «самоспасении и самоправедности».

Исходя из этого, повесть написана, если воспользоваться терминологией Толстого, «полной» художественной манерой, и рассуждения в обоих финалах, отвергающие предположение о сумасшествии убийцы (самоубийцы), кажутся ненужными и неловко приклеенными» [9, 473].

Таким образом, «Дьявол» — это не протекающая в сознании героя драма души, а разыгрываемая на глазах у читателя «трагедия греха». И несмотря на внутренний характер коллизии, борьбы с самим собой перед нами все же сосуществование двух объективных по сути жанровых составляющих — эпической и трагедийной. Единые в своей изначальной сущности, они выступают по отношению друг к другу в качестве взаимодополняющих, взаимодействующих элементов жанра. В таком соотношении они предстают в повести Л. Н. Толстого: ведь в объективное, спокойно-неторопливое эпическое повествование вторгается нечто извне, внешняя сила, нарушающая эпическое равновесие и трансформирующая сюжет произведения в трагическую борьбу плотского и духовного, поиски изначальной гармонии, устойчивого, «сбалансированного» существования. В связи с тем, что в повести эпическое существует скорее в виде своеобразного «регистра», довольно сдержанной

констатации фактов и событий, то трагедийное оказывается доминирующим. При внешней эпичности трагедия «проникает», вторгается в образный строй произведения на уровне пафоса и обуславливает его жанровую специфику, которая раскрывается в конститутивных аспектах жанровой структуры повести. В дальнейшем, исследование жанровых структур повестей «Крейцера соната», «Дьявол», «Отец Сергей» на типологическом уровне и в контексте развития повести во II пол. XIX в. дает, на наш взгляд, представление о роли и значении толстовских повестей в литературном процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1994. — 594 с.
2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. — М. : РГГУ, 2001. — 330 с.
3. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман // Семиосфера. — СПб. : Культура—СПб, 2002. — С. 25—58.
4. Манн Ю. В. Русская философская эстетика / Ю. В. Манн — М. : Искусство, 1969. — 304 с.
5. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. — М. : Лабиринт, 2001. — 170 с.
6. Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе [пер. с фр. Е. Э. Ляминой] / Ж. Нива. — М. : Высш. шк., 1999. — 304 с.
7. Порудоминский В. Н. О Толстом / В. Н. Порудоминский. — СПб. : Алетея, 2005. — 320 с.
8. Тамарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века / Н. Д. Тамарченко. — М. : РГГУ, 2008. — 250 с.
9. Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 14 т. / Л. Н. Толстой. — М. : Художественная лит., 1973. — Т. 12. — С. 415—610.
10. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. — М. : Лабиринт, 2001. — 192 с.
11. Эткинд Е. Г. Психопоэтика / Е. Г. Эткинд. — СПб. : Искусство — СПб, 2005. — 521 с.
12. Юртаева Е. Н. Жанровое своеобразие повестей Л. Толстого 70—90-х гг. XIX века / Е. Н. Юртаева // Толстовский сборник № 27. — Тула, 1992. — С. 39—50.

УДК 821.161.2–2

Наталія Малютіна

ДРАМАТУРГІЯ ЖЕСТІВ У П'ЄСАХ В. ВИННИЧЕНКА

У статті розглядається драматургія жестів у п'єсах В. Винниченка як своєрідна авторська риторика, дискурс ритуалізованого тіла, що стає знаком жанрово-стильових кодів і потужним засобом оцінювання.

Ключові слова: жестикулярна сільветка, жанрово-стильові коди, гра, дискурс, пародія.

В статье рассматривается драматургия жестов в пьесах В. Винниченко как своеобразная авторская риторика, дискурс ритуализированного тела, который становится знаком жанрово-стилевых кодов и весомым способом оценки.

Ключевые слова: жестикулярная сільветка, жанрово-стильові коди, гра, дискурс, пародія.

In the article the dramatic art of gestures in V. Vinnichenka's plays is considered as an original author's rhetoric, a discourse of a ritualized body, which becomes a sign of genre and stylistic codes and also a powerful method of estimation.

Key words: a gestural «silvetka», genre and stylistic codes, a game, a play, a discourse, a parody.

Жести розглядаються і у загальних антропологічних дослідженнях, таких як, наприклад, відома праця К. Вульфа «Антропологія. Історія. Культура. філософія» (2009), і у спеціальних театрознавчих джерелах як засіб повідомлення і процес вираження, вони виступають складовою висловлювання. Згідно зі спостереженнями К. Вульфа, «тіло трактується як засіб (медіум) вираження і представлення; його енергія перетворює світ у слово і образ, інсценізацію і представлення» [7, 125].

У словнику П. Паві виражальна природа жестів пов'язується з виявленням «внутрішніх порухів душі», а поряд з тим і царинною творчості, семіотичної діяльності, що корелює з дешифру-

ванням «ідеограм» (цілком слушно автор статті посилається на теорію жестів Є. Гротовського) [13, 161].

Семіотичні властивості мови жестів виявляє не лише театральна інтерпретація, гра акторів, але і драматичний текст, який поряд з авторським сценарієм рухів, явлених у ремарках, містить рефлексії текстової гри, що дозволяє говорити про справжню драматургію жестів, артикульовану у міждискурсивних реляціях. Йдеться передусім про дискурс мовлення персонажа і авторські ремарки, що стають висловлюваннями-знаками, між якими і розгортається дія.

Дослідження дискурсу жестів у драматургічних текстах різних за стилем і художнім мисленням митців переконує у доцільності апеляції до жестів, як до жанрово-стильових кодів. Візьмемо до уваги зауваження Ж.-П. Сарразака: «Жест як ключове поняття в розвитку епічної драми модифікує саму форму драми» [11, 64]. На його думку, жест функціонує на засадах дискретності: персонажі представлені у такій драмі через те, що вони виражають словами та жестами, а не через сигнали безперервного потоку свідомості. Персонажі постають як серія жестів у конкретній ситуації, яка швидко замінюється іншою [11, 64]. Загострюючи цю тезу, дослідник вказує на фабулярні властивості жестів, їхню роль у стосунках між персонажами і дією [11, 65].

Так, у праці С. Мражека аналіз жестів у драмах С. Пшибишевського доводить невідповідність жестикулярної сільветки, утвореної за допомогою прийомів натуралістичної драми, символічному образу героїв [10, 122].

Вважаємо сферу драматургії жестів особливо показовою для осмислення жанрової природи драматургії В. Винниченка, що віддавна була об'єктом полеміки саме у цьому аспекті. Адже аналіз деякими дослідниками драматургії В. Винниченка через призму символізації візії, доведення символічного характеру героїв (див., напр., праці Л. Мороз) деякою мірою, як на мій погляд, нівелює значення пародійно-іронічного дискурсу у драмах В. Винниченка, жанрової основи мелодрами і засобів натуралізації дії.

Для розгляду драматургії жестів оберемо різні за жанровою природою п'єси, написані драматургом у різні періоди твор-

чості. Звернемось, передусім, до п'єси «Брехня», яка чи не найбільше викликала полеміку. Вона привертає увагу дослідників своїм ігровим характером, неоднозначністю поведінки героїні (Наталії Павлівни), яка є центром, утворюючим багатопланову дію з елементами сцени в сцені (згадаємо, що розігрувана Наталею Павлівною і Іваном Стратоновичем інтрига з лавро-вишневими краплями є окремим дійством, відомим лише їм).

Жести Наталії Павлівни, героїні п'єси «Брехня», передають ігровий характер її поведінки, заграючи з Тосем, вона робить жест, беручи немов під козирок, що супроводжує її відповідь на його вимогу серйозної розмови.

Наталія Павлівна (беручи немов під козирьок). Слушаюсь! [2, т. XII, 11]

У сцені викрадення Іваном Стратовичем листів з дії другої неодноразово у діалозі Наталія Павлівна закриває обличчя руками, почувши докір Івана Стратовича. Її рухи і жести передають драматургію переживань разом з грою героїні, яка ні на хвилину не «виходить» зі своєї ролі, видає, що любить Івана Стратовича. Те, що вона то закриває обличчя руками, то відкриває його, і самий вираз обличчя приховують несподівану зміну емоцій. На зізнання у коханні Наталя Павлівна реагує радісно і схвильовано, що розцінюється героєм як трюк.

Наталія Павлівна (однімає руки, встає. Лице її сяє радістю, захватом). Говоріть ще... Говоріть.

Іван Стратонович (хмуро, здивовано дивиться на неї). Це ще що за трюк?

Наталія Павлівна (прикладає руки до обличчя, однімає їх. Схвильована, на обличчі то мука, то радість, робить кілька кроків вперед і назад, видно, вагається щось сказати). Господи, це як сон...

Іван Стратонович. Що за фокус?

Наталія Павлівна. Нічого. (Сідає знову на канапу, закриває обличчя руками). Нічого, говоріть далі, говоріть усе, усе!

Іван Стратонович (грубо). Та я все сказав уже. Тепер буде розв'язка. Покликать сюди Андрія Карповича, чи самі підем до нього?

Наталія Павлівна (знімає руки, щасливо дивиться на нього, тихо, випнувши голову вперед). Ніколи ви нікого не покличете. Чуєте? [2, т. XII, 40].

Очевидно, жестикулярна силуетка героїні містить засоби мелодрами, добре зробленої п'єси з відвертою палітрою емоцій, що передають не лише і не стільки внутрішній стан, скільки є мовою ігрової поведінки, спробою містифікувати партнерів і глядачів.

Відомі неодноразово прокоментовані дослідниками експерименти В. Винниченка, що нагадують стилізовану натуралістичну драму з помітним дискурсом авторської іронії і пародії. Серед таких п'єс і безперечно маловідома загалу п'єса «Мохноноге» (1914), нібито загублена і повернена з архіву у 1986 р. До розуміння назви п'єси прислужиться очевидно авторський запис у щоденнику про силу інстинктів: «Воно живе в кожному з нас, живе раніше, ніж свідомість і воля. Раніше того, що зветься людським, добрим або злим. Коли у згоді з нашими бажаннями, цілим світоглядом — добре, коли противне — то вже зле. Тому воно багатолике, мінливе, невловиме. Ми завше в боротьбі з ним, хоч несвідомі цього. Але бувають моменти, коли наша увага яскраво ставить питання про цю боротьбу» [8, 5].

Поведінка героїв родини Дмитра Михайловича Бутенка насичена мімічними жестами передражнювання один одного. Так, студент Петрусь передражнює дев'ятнадцятилітню племінницю Бутенка, Йолочку, романтично налаштовану особу з великою метою самовдосконалення (бере участь у гуртку самотворення). Петрусь імітує пошуки загубленого серця дівчини і коментує сцену голосом ще одного персонажа Базиля, який про себе повідомляє, що він неврастенік, який мріє вилікуватися від бездіяльності гіпнозом за кордоном.

Мімічний рух дії активізує внутрішньотекстовий план гри, план літературного мімезису: у поведінці героїв розпізнається значно шаржована поведінка і висловлювання чехівських героїв з їх зануреністю в умовну реальність минулого, утопічних ідеалів.

Жести в п'єсі часто коментують слова героїв. Так Дмитро, викликаючи себе («древнього, мохнатого, з оскаленими зуба-

ми») на бій, б'є себе в груди. Артикулюється дискурс бестіарного тіла, яке позасвідомо присутнє у фізіологічних проявах.

У кульмінаційній сцені викриття типово мелодраматичного злодія (Суховія), який запевнив дружину Дмитра Тетяну у потребі принести своє життя в жертву його артистичному таланту й зізнається у фальшивих векселях, Дмитро весь час намагається викликати у себе фізичний біль і тому натискає на поранену руку (яку перед тим від свідомо поранив). Жести героя видають його намір приборкати у собі «мохноноге» через фізичний біль.

Дмитрий. Что-о? (бросается к нему, подняв кулаки. Но вдруг, как бы приведенный в себя собственным криком и болью в раненой руке, сразу останавливается, удивленно смотрит на всех и медленно, с испугом отходит в сторону) [6, 64].

Реакція болю викликає зміну в поведінці героя.

Дмитрий (крепко жмет больную руку, закрыв глаза и криво улыбаясь от боли. Мгновение стоит так, потом, слегка согрившись, не глядя ни на кого, подходит к Суховию и Базилу, сумрачно, тихо говорит). Я очень прошу извинить меня [6, 64].

Очевидно, драматург знов застосовує інструментарій «добре зробленої п'єси» або мелодрами, що дозволяє виявити пародійну оцінку щодо певних суспільних явищ і щодо тенденцій натуралістичної драми.

Варто згадати тут спостереження П. Шонді над натуралістичною драмою, у якій, згідно з вимогами Т.-Ф. Гегеля, «дія переходила у внутрішню сферу суб'єкта, а його внутрішнє життя об'єктивізувалося б у зовнішній дії», причому виявлялася б дисонація середовища, постаті і дії, їх взаємна відчуженість, що викликає рух цілісної драматичної акції [12, 81].

Наголосимо, що пародійно-іронічне ставлення автора до жестів натуралістичної п'єси виявляє його інтерес до естетичної дійсності, а не лише до проблем суспільства.

Очевидно, найбільш виразно внутрішня дія відбивається у драматургії жестів комедійних п'єс В. Винниченка, що зумовлено самою природою комічного і жанровими особливостями комедії.

А Бергсон пов'язав виявлення комізму у позах, жестах і рухах з тим, що тіло викликає в нас уявлення про механізм, механістичність, автоматизм [1, 13].

Природу комізму спостерігає дослідник у явищі повторення або ж перенімання жестів іншою особою: «Ми лише тоді стаємо предметом наслідування, коли перестаємо бути собою. Я хочу тим самим сказати, що наші жести піддаються наслідуванню, поскільки їм властива механічна одноманітність, поскільки вони, відповідно, ворожі нашій живій індивідуальності. Наслідувати комусь — значить виявляти ту долю автоматизму, якій хтось дозволив проникнути у свою особистість» [1, 26].

Зауважимо, що А. Бергсон бере до уваги не лише особистісні жести, але і соціальні (церемонії суспільного тіла — те ж, що і плаття для тіла індивідуального) [1, 32]. Задля досягнення комізму достатньо лише, щоб увага зосередилася сама на церемоніальності, відсторонюючись від сутності явища. Осторонення ритуальності жестів набуває передусім жанрової чинності.

Типово мелодраматичними є жести Антося, студента, сина поміщиці Морочинської (п'єса В. Винниченка на 4 дії «Молода кров»). Він потирає руки, побачивши наймичку Івгу, з якою він одружиться. Івга також реагує як типова героїня мелодрами, скривджена паничем селянка. Поводиться злякано, соромливо. («Івга раптом закрива лице хусткою й плаче») [3, т. XIV, 9]. Така її поведінка на початку п'єси різко контрастує з поведінкою у IV дії (в сцені зтягнутого весільного бенкету). Сама її поза, яка характеризується погордою, пихатістю, викликає сміх, тим більше, що Івга удає, що читає книжку, яку тримає «догори ногами», човгає тісними черевиками.

Але у сцені з'ясування справжньої сутності (скидання масок, якщо користуватися жанровою термінологією мелодрами) Івга не перестає ховатися за маску «нешасної скривдженої наймички», «Івга розлютовано бігає по вітальні. Помітивши Морочинську, сіда й притуля хустинку до лица» [3, т. IV, 67]. Така церемоніальність жестикуляції героїні не лише виявляє її фальшовану поведінку, але і містить викривальні випадки щодо мелодраматичної гри.

Характеризуючи ці поведінкові рухи героїв, згадаємо ще одну тезу А. Бергсона: комічним є кожний прояв фізичної якості особистості, коли йдеться про моральну [1, 35].

Загалом увага до тіла, за спостереженнями дослідника, є властивістю комедії і герою достатньо сісти, як трагедія переходить у комедію [1, 67]. Думаю, що це особливо доречно у випадку трагікомедії, іронічної драми, до якої часто тяжіють комедії В. Винниченка.

У комедійній п'єсі «Панна Мара» штучність ритуалізованої поведінки родини Чубиків-Чубковських передається через цілу драматургію жестів: сам хазяїн, Віталій Борисович Чубик-Чубковський, і навіть служниця Прися розігрують мімічні сцени, викликані жахом перед мікробами.

Звернемося до ремарок: Чубик-Чубківський «... обережно обходить стіл, щоб не доторкнутися до нього» [4, т. XV, 20]. «Віталій Борисович сам; нюха повітря, поспішно бере пульверизатор і опрыскує стіл з усіх боків. Те ж саме робить по слідах столяра» [4, т. XV, 21]. Прися (скинувши рукавички, бере з буфету рушника й ним бере стільці, які приставля до столу) [4, т. XV, 18].

Мімічна поведінка панни Мари є жестикулярною пародією на безглузді ритуали батька. Цьому слугують прийоми гіперболізації і шаржування, властиві естетиці комедії.

Мара. А я вам що сказала! Сидіть і мовчіть. (Раптово схоплюється; піднімає книжку й цілує її). Ну, вибачай, я — поганка! (Зразу злякано). Ой, що я зробила? (одкида книжку на канапу). Швидше дезинфекцію! Там, у папи в кабінеті. Швидше! (Витира губи, стоїть з роззявленим ротом).

Мара (стоїть в тій же позі і тримає руки осторонь од тіла, немов мокрі. Не затуляючи рота, кричить). Швидше! [4, т. XV, 12].

Комізм жестів, міміки, загалом поведінкових реакцій героя пов'язаний з соціальними стереотипами. Не випадково З. Фрейд виводить комізм ситуації з людської залежності від соціальних мотивів. Йдеться про те, що комізм певних рухів виявляється завдяки зіставленню ситуації (поведінки) героя із стереотипними поглядами певної соціальної групи.

Так, у драмі В. Винниченка «Щаблі життя» брат Акуліни Автономовни, Самуїл Автономович, постійно переконує себе і всіх у тій чи іншій хворобі. Його поведінка (заклопотаний погляд, недовіра до оточуючих: він постійно озирається чи немає протягу, шупає себе за груди, запевнивши себе і всіх у діагнозі — чахотка, врешті, плює і роздивляється слину) свідчить про ретельне дотримання усіх ритуальних жестів, властивих блазневі.

Комізм ситуації відтворює у другій дії навмисне підтрюнювання хворого на сифіліс Жоржа над дядьком і спроба нав'язати йому думку про ще одну хворобу.

Жорж. А хіба це важко заразитись? Пішли бриться і заразились через бритву. Ви ж бриєтесь у парикмахерів?

Самуїл Автономович (злякано). У парикмахерів

Жорж (злорадно). Ну, от! І, може, він у вас є, та ви й не знаєте Самуїл Автономович помалу проводить рукою по щоках... [5, т. IX, 157].

На іронічний закид Зіни, що у сифілітиків провалюється ніс, Самуїл Автономович обмацує ніс, йому здається наче той вже трохи болить. Авторські ремарки точно передають постійну зосередженість героя на власних симптомах. Саме через ремарки програється внутрішня драма прислухання до свого тіла, Самуїл Автономович ніби входить з тілом у постійну боротьбу, намагаючись нав'язати тілу неіснуючу хворобу.

Самуїл Автономович (який весь час ніби прислухавсь до чогось у себе, обмацував лице). Ну, скажіть, господа: а не буває так, що содроганіє в колінах? Це не признак? [5, т. IX, 158].

Комедійна жестикулярна силуетка цього персонажа своєрідно відтінює драматургію зізнань, переконань інших персонажів. Дія розвивається то за моделлю родинної драми, мелодрами, фарсу, то драми ідей, і тоді з'являється комедійний блазень з характерною палітрою відповідних жестів, що безперечно вносить пародійний струмінь у цю боротьбу за відповідні щаблі (ідеї чи-то хвороби).

Загалом, драматургія жестів як вияв авторського дискурсу і поряд з тим внутрішньотекстової гри відкриває простір літературного мімезису, стає знаком жанрово-стильових реляцій і потужним засобом оцінювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Смех / Анри Бергсон // А. Бергсон Смех Ж. — П. Сартр Тошнота. Р. Симон Дороги Фландрии. — М.: Панорама, 2000. — 608 с.
2. Винниченко В. Брехня / Володимир Винниченко // В. Винниченко. Твори. — Київ-Харків, 1926. — Т. 12. — 177 с.
3. Винниченко В. Молода кров / Володимир Винниченко // В. Винниченко. Твори. — Київ-Харків, 1926. — Т. 4. — 171 с.
4. Винниченко В. Панна Мара / Володимир Винниченко // В. Винниченко. Твори. — Київ-Харків, 1926. — Т. 15. — 261 с.
5. Винниченко В. Щаблі життя / Володимир Винниченко // В. Винниченко. Твори. — Київ-Харків, 1926. — Т. 9. — 194 с.
6. Винниченко В. Мохноное / В. Винниченко // Вежа. — 1996. — № 4–5. — С. 3–66.
7. Вульф К. Антропология: История. Культура. Философия / Кристоф Вульф. — СПб., 2009. — 270 с.
8. Михида С. «Воно живе в кожнім з нас...» (Про п'єсу В. Винниченка, яка вважалася загубленою) / Сергій Михида // Вежа. — 1996. — № 4–5. — С. 4–8.
9. Мороз Л. З. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / Лариса Захарівна Мороз. — К.: Інститут літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. — 207 с.
10. Mrzecz S., Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego / Stanisław Mrzecz. — Wrocław — W. — Wa. — Kraków: PAN, 1980. — 146 s.
11. Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze/ red. J. — P. Sarrazac/ Jean-Polle Sarrazac. — Kraków: KA, 2007. — 195 s.
12. Szondi P. Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950 / Peter Szondi. — W.-wa: PJW, 1976. — 156 s.
13. Паві П. Словник театру / Патріс Паві; [пер. з фр. М. Якубьяк]. — Львів: Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — 640 с.

**ЛИРИЧЕСКОЕ «Я» В АСПЕКТЕ
АВТОРСКОГО МИФА В ЦИКЛЕ
М. ЦВЕТАЕВОЙ «КАРМЕН»**

У статті осмислюється естетико-аксіологічна парадигма образу Кармен у контексті авторського міфу М. Цветаєвої.

Ключові слова: лірична героїня /ліричне «я», авторський міф, образ Кармен, пасіонарність, психотип.

В статье анализируется эстетико-аксиологическая парадигма образа Кармен в контексте авторского мифа М. Цветаевой.

Ключевые слова: лирическая героиня / лирическое «я», авторский миф, образ Кармен, пассионарность, психотип.

The article is analyzed the aesthetic paradigm of an image Carmen in a context of an author's myth of M. Tsvetaeva's.

Key words: lyric heroine / lyric «ego», author's myth, image Carmen, drive, type of psyche.

Актуальность поставленной проблемы связана с обостренным интересом современного цветаеведения к изучению творчества М. Цветаевой в аспекте выявления разнонаправленных и взаимодополняющих интенций самопознания, игры и самоидентификации, координирующихся авторским мифом поэтессы.

В соответствии с заявленной проблемой намечены такие **задачи**:

- рассмотреть функционирование образа Кармен в лирической системе поэтессы 10-х годов;
- проследить динамику субъектной организации цикла М. Цветаевой «Кармен»;
- сделать выводы об аксиологических приоритетах поэтического сознания М. Цветаевой в 10-е годы.

Цветаеведы, изучая мифопоэтику, интертекст, мировоззренческие и аксиологические установки творчества М. Цветаевой (Р. Войтехович [5], О. Клинг [6], М. Мейкин [8], И. Шевеленко [15] и др.) предлагают различный инструментарий, помогающий исследовать поэтический мир 10-х годов. Но до сих пор в

достаточной мере не сфокусировано должное внимание литературоведов на функции образа Кармен в становлении авторского мифа М. Цветаевой в 10-е годы.

Цель данной статьи — поливалентный анализ образа Кармен как одной из доминант авторского мифа и автометаописания М. Цветаевой в лирической системе 10-х годов.

В XX веке изменяется субъектная организация произведения: категория «лирическое «я»» связывается с качественно новым пониманием субъективности.

Суть нового понимания субъективности и неосинкретизма, согласно С. Н. Бройтману, в том, что «между автором и героем устанавливаются субъект-субъектные отношения, а герой, даже переставши быть только «внутренним», не становится объектным» [2, 444].

Главное условие функционирования лирического цикла как художественно-эстетического единства — это наличие авторской субъективности. Именно «авторская субъективность организует произведение и <...> порождает его художественную целостность» [12, 54], скрепляя все элементы содержания текста. Лирическое «я» как форма присутствия автора в тексте задает целостность лирическому циклу.

В. В. Виноградов отмечает: «Чаще всего читателю придется сталкиваться с образом лирического «Я». Проблема художественного конструирования этого «Я» — фокус, в котором сходятся нити историко-литературной интерпретации лирического стиха» [4, 341]. Именно лирическое «я» задает те ассоциативные связи, которые определяют взаимодействие стихотворений цикла, создавая общий контекст.

В различных культурных эпохах понимание лирического «я» определяет система «отношений (проявляющая авторскую интенцию), в которые оно вступает с другими субъектами» [3, 442]. Учитывая, что «основная тема лирики — существование человека в мире» [7, 468], коммуникативный статус лирического «я» обусловлен его положением в поэтическом мире цикла. В лирике «принципиально невозможно изолированное «я» — оно всегда существует только в соотношении с другими субъектными формами» [3, 442], отмечает С. Н. Бройтман.

Позиция лирического «я» как центрирующего начала цикла оформляется, «обращаясь либо к другому «я» (лирическое «ты» или «вы»), либо рисуя свое отношение к миру» [10, 37]. Особенности проявления лирического «я» связаны с его коммуникативным статусом: в зависимости от того, как именно эксплицируется духовный опыт лирического «я».

В лирике Серебряного века и, в частности, в творчестве М. Цветаевой лирическое «я» занимает особое место. Обратимся к определению лирического «я», данному непосредственно самой М. Цветаевой в одной из ее критических статей «Поэты с историей и поэты без истории». «Что такое «я» поэта? По видимости — это «я» человеческое, выраженное в строе речи. Но только по видимости, ибо стихи часто являют нам нечто скрытое, приглушенное и даже заглушенное, чего и сам человек в себе не знал и не узнал бы, если бы не стихотворный дар. Действие сил, неведомых тому, кто действует и кто осознает их лишь в самый момент действия. Почти полная аналогия со сном. <...>. То, что в тебе скрыто и закопано, а в стихах открыто и выражено, — и есть твое поэтическое «я», сновидческое «я» [13, V/2, 76].

Размышления поэтессы относительно природы лирического «я» и специфики его функционирования в поэтическом творчестве свидетельствуют об осознании важности этой категории. М. Цветаева подчеркивает соотнесенность внутренней и даже скрытой сущности поэта и особенностей лирического высказывания. Таким образом, лирическое «я» осознается поэтессой как возможность самопознания и моделирования поэтического мира через обращение к авторскому мифу.

Для М. Цветаевой характерно игровое самоотождествление со своими лирическими героями, что порождает «нерасчлененность субъектов» и «интерсубъективную целостность «я» и «другого» [3, 443]. Подобное требование оказывается принципиальным для М. Цветаевой и остается неизменным с течением времени. Для иллюстрации приведенного утверждения, стоит обратиться к отзыву поэтессы о стихотворении А. Ахматовой «Лотова жена». М. Цветаева в 1940 году пишет: «Испорчено стихотворение о жене Лота. Нужно было дать либо себя — ею,

либо ее — собою, но — не двух (тогда была бы одна: *она*)» [13, IV/2, 199]. Это высказывание, в котором проявляется некоторая категоричность, подчеркивает важность для поэтессы сближения лирического «я» со своей личностью. Подобное сближение означает для М. Цветаевой вчувствование в психоэмоциональную сферу героини, нахождение и обыгрывание в подтексте переключек со своей судьбой.

Так как убеждение М. Цветаевой, выраженное в формуле «отождествись или отождестви» [13, IV/2, 183], возникло еще в 1924 году и оставалось неизменным на протяжении стольких лет, то можно предположить, что выбор темы, интенсивность лирического переживания и парадигма персониферы лирического «я» определяются для поэтессы возможностью и степенью игрового самоотождествления.

В циклах М. Цветаевой лирическое «я» может сравниваться с изображаемым героем, при этом до конца с ним не отождествляясь. В этом случае лирическое «я» оценивает героя, с которым идентифицируется, занимая позицию остранения. Вариантом подобной модели лирического цикла также выступает диалог лирического «я» с героем, символизирующим, с точки зрения поэтессы, некое духовное качество, импонирующее ей («Москве», «Андрей Шень», «Барабанщик»). Подобное сопоставление с лирическим «я» может задаваться как имплицитно («Москве», «Барабанщик»), так и прямо манифестироваться («Андрей Шень»).

Исходя из того, что «в каждый из своих образов субъект вкладывает всего себя» [1, 130], лирическое «я» в циклах М. Цветаевой представляется усложненным вариантом определенной формы сознания автора, обыгрываемой в тексте, выступая одновременно попыткой взгляда на себя со стороны и осмыслением образа героя или героини.

М. Цветаевой свойственно, как правило, давать образ избираемого героя в качестве коммуниканта лирического «я», которое соотносится ею со своей личностью. Лирический цикл выстраивается как история развития и осмысления отношений лирического «я» и героя или героини, наделяемых поэтессой определенным амплуа в моделируемой коммуникации.

Для М. Цветаевой характерно обращение к персонажам, уже занявшим в культурной памяти определенное место. Переосмысление таких культурных мифологем строится в соотношении с пониманием своей творческой миссии и личной судьбы (Марина Мнишек, дочь Иаира, Сивилла, Ариадна, Эвридика, Елена Троянская, Магдалина и др.). Можно согласиться с верным наблюдением И. Шевеленко, что «из-под маски Федры, Сивиллы или Офелии (как и в стихах, где они фигурировали в третьем лице) звучал только авторский голос. <...> История, которую этот голос рассказывал, тоже становилась *одной*, авторской: она вбирала в себя историю мифологического или литературного персонажа с той степенью верности оригиналу, которая была востребована авторским личным мифом автора» [15, 238].

Все образы героев, входящие в парадигму лирического «я», переосмысливаются автором в связи с той ролью, которую они занимают в создании авторского мифа. Подобный выбор определяется интересом поэта к некоторым культурным мифологемам, ощущением какой-либо связи их со своей личностью. Не менее важна значимость этих архетипических образов в творчестве других авторов, близких поэту. Кроме того, на выбор образа героя может оказывать влияние актуализация значения для эпохи, с которой связана художественная деятельность автора, некой культурной мифологемы. Примером может служить обращение к образу Кармен.

В эпоху модернизма было распространено творческое переосмысление образа Кармен. «С момента появления новеллы П. Мериме этот образ зажил самостоятельной жизнью, и фактически к концу XIX в. стало правомерно говорить о трех «Кармен», лишь внешне напоминающих друг друга. <...> Кармен Мериме — убийца, воровка, контрабандистка, проститутка; любовь к ней сам Хозе называет болезнью...<...> Кармен Бизе — страстная и любящая натура. Знаменитая ария «*L'Amour c'est un oiseau rebel*» полностью обрисовывает характер этого персонажа. Популярность двух Кармен привела к тому, что с этим именем стали связывать представление о цыганке вообще...» [11, 676] — так резюмирует М. Тросников функ-

ционирование этой литературной мифологемы в европейской культуре.

Связь с музыкой способствовала романтизации, а главное мифологизации образа Кармен. В культуре Серебряного века Кармен, воплотив идею двойственности, совмещения высокого и низкого, народного стихийного начала, демонизма и безудержности природы, стала столь популярна. Именно такой вариант характера героини дан в стихотворении Теофиля Готье, которое неоднократно переводилось, в том числе В. Брюсовым и Н. Гумилевым.

Кармен худа — коричневатый
Глаза ей сумрак окружил,
Зловещи кос её агаты,
И дьявол кожу ей дубил.
<...>
В её уродстве скрыта злая
Крупица соли тех морей,
Где вызывающе нагая
Венера вышла из зыбей¹.

Идея сравнения Кармен с Афродитой, видимо, импонировала М. Цветаевой. Такая трактовка открывала для поэтессы в образе роковой цыганки автометаописательный элемент. Достаточно вспомнить обыгрывание в цветаевском мифе семантики имени Марина, означающего «морская».

О значимости Кармен для М. Цветаевой говорит запись, сделанная в 1917 году: «Меримэ и Кармен. Меримэ так уверил нас в Кармен, что мы перестали верить в Меримэ» [14, 160]. Итак, в интерпретации поэтессы Кармен предстает некоей мифологемой, образом-символом, обладающим архетипичностью, что позволяет ему существовать самостоятельно по отношению к творчеству автора, его создавшего, и даже по своей популярности превосходить его.

Кармен появляется в поэтическом мире М. Цветаевой в 1915 году в стихотворении «Спят трещотки и псы соседовы...». Поэтесса апеллирует к элементам сюжета, подчеркивающим

¹ Перевод Н. Гумилева, 1914 год.

характерные черты психотипа героини. Изображая Кармен отравительницей («О, возлюбленный, — видишь, вот она — / Отравительница! — Кармен»), то есть, подразумевая обольщение и духовное подчинение ее возлюбленных, М. Цветаева акцентирует пассионарность героини. Характерно, что, кроме вышеназванного стихотворения, до создания цикла «Дон-Жуан» имя Кармен в лирике М. Цветаевой не упоминается. Но особенности психотипа лирического «я», создаваемого в этот период: безудержность природы («Быть в аду нам, сестры пылкие...» (1915), «Всюду бегут дороги...» (1916), «Мне ль, которой ничего не надо...» (1916), противопоставленность традиционной морали («Цветок к груди приколот...» (1915), «Так, от века здесь, на земле, до века...» (1916), «Ты меряющий меня по дням...» (1916) и др.), стремление к духовному странничеству, интерпретируемое как «цыганская страсть разлуки» («Какой-нибудь предок мой был — скрипач...» (1915), «Погоди, дружок...» (1916), «— Что же! Коли кинут жребий...» (1916) и др.) коррелируют с образом Кармен.

Тип ролевого поведения лирической героини выстраивается согласно важной позиции цветаевского мифа: творческая пассионарность определяет необходимость соответствия в поэтическом мире маске Кармен. М. Цветаева часто осмысляет пассионарность как демоническое начало («Говорила мне бабка лютая...» (1916), «По ночам все комнаты черны...» (1916) и др.), соотносимое с творческим или любовным горением (Ср. «На красном коне», «Молодец», «Переулочки»). Значительно позднее в своей автобиографической повести «Черт» М. Цветаева концептуализирует противопоставление сакрального начала пассионарности, носящей демонический характер: «Бог — был чужой, Черт — родной. Бог был — холод, Черт — жар» [13, V/1, 48].

Поэтесса иногда сближает образы Кармен и чернокнижницы («Коли милым назову — не соскучишься...» (1916)), что дает возможность расширять и варьировать их парадигму, представляя своеобразный парафраз женского творческого начала. Надо отметить, что с течением времени «образы изменяют аксиологические доминанты своих традиционных характеристик, и

каждая воспринимающая культурно-историческая эпоха выдвигает свое истолкование их поведенческого статуса» [9, 41]. Ко времени создания цикла М. Цветаевой «Кармен» (1917) семантическая и мотивная парадигма образа Кармен была уже сформирована и получила наиболее оригинальное завершение в цикле «Дон-Жуан», где Кармен противопоставляется герою. Именно Кармен оказывается наиболее подходящей участницей любовного поединка. Для Кармен важно не то, кто именно ее коммуникативный партнер, а ощущение своей внутренней роковой силы, то есть знание, что она Кармен (« — Дон-Жуан я. / — А я — Кармен»). И она, и Дон-Жуан символизируют разрушительный характер любви и в то же время, любовь определяет их сущность.

Размышляя о Кармен, М. Цветаева сделала следующую запись: «Мужчина, кончающий с собой из-за любви — патетичен, женщина — как-то жалка. Кармен можно убить и Кармен может убить, но Кармен никогда не убьет — себя. Ей это даже в голову не придет. А Казанова, любивший 1001 раз, наверное 100 раз из них думал о смерти.

Женщина — жизнь: жизнедательница, недра.

В женщине, влюбленной безнадежно, есть что-то смешное, недостойное. — Какая же ты женщина, раз безнадежно? — И даже женщина, боготворившая всю жизнь одного, как-то не выходит. Данте и Беатриче. Перемените роли, и ничего не останется от Божественной Комедии» [14, 149]. Данное рассуждение М. Цветаевой свидетельствует, что для поэтессы Кармен — символ женственности как разрушительной, так и жизнеутверждающей силы.

Необходимость для М. Цветаевой создания цикла «Кармен» могла быть вызвана несколькими причинами. М. Цветаева часто учитывала опыт поэтов, значимых в ее поэтическом мире. К таким поэтам, безусловно, относился А. Блок, создавший авторский вариант мифа о Кармен в одноименном цикле. Для М. Цветаевой обращение к уже разработанной литературной мифологеме, желание ее переосмыслить, дав свое исключительное понимание, становится одной из возможностей вступить в диалог с избранным поэтом.

С другой стороны, создавая цикл «Кармен», М. Цветаева повышает статус этого персонажа, определяя его как эмблему психотипа и даже символ. Кармен появляется в подобной роли в цикле «Князь тьмы» и упоминается в цикле «Любви старинные туманы»: «...Сегодня / Я буду бешеной Кармен». Позже сходный образ просматривается в цикле «Стихи к Сонечке» (1919) и в стихотворении «Памяти Г. Гейне» (1920), где имя Кармен не называется. Это можно объяснить тем, что к этому времени идея творческой пассионарности находит в поэтическом мире М. Цветаевой иные интерпретации.

В своем цикле М. Цветаева создает два варианта поведения Кармен, характеризующие ее психотип и некое моральное кредо, призывающее всегда следовать своей внутренней сущности (Ср. «Как мы вероломны, то есть — / Как сами себе верны» [13, I/1, 247]). Если в первом стихотворении Кармен имплицитно изображается покоряющей и карающей, то во втором — непокоренной и караемой.

Характерно, что в цикле лирическое «я», сближаясь с Кармен, полностью с ней не отождествляется, как, например, в лирике 1915 года (Ср. «Цветок к груди приколот...», «Цыганская страсть разлуки...» и др.) На этот раз для М. Цветаевой важно осознать Кармен именно как маску, а не как соответствующий ее мироощущению тип переживания. Такое соотношение лирического «я», Кармен и мифологизируемой личности М. Цветаевой достигается театрализацией образа и иронизированием над ним.

Форма цикла позволяет М. Цветаевой эксплицировать разные стороны авторского мифа и представить лирического субъекта в динамике становления его сознания. Кармен доминирует среди образов, входящих в персонифицированную лирическую «я» в 10-е годы. Зачастую Кармен предстает в лирической системе поэтессы как женщина-поэт, чернокнижница, странница, гостя из Иномирья, включая в свою парадигму широкий спектр самоотождествлений, используемый М. Цветаевой для моделирования поэтических двойников лирического «я». При этом Кармен сохраняет все доминантные черты, свойственные ей как в мировой культуре, так и в авторском мифе, и в поэти-

ческом мире М. Цветаевой становится эмблемой пассионарности как стимулирующего творческого начала. В авторском мифе М. Цветаевой 10-х годов пассионарность понимается как духовное горение — следствие поэтического дара, связывающего лирическое «я» с земным миром.

В данной статье продемонстрировано, как образ лирической героини используется М. Цветаевой для автометаописания и моделирования авторского мифа. Поливалентный анализ образа Кармен позволяет исследовать целостность и аксиологическую парадигму всего поэтического мира М. Цветаевой. **Перспективы дальнейшего исследования** открываются в плане рассмотрения эволюции и мифологизации образа лирической героини (Кармен) в творчестве поэтессы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения ; [пер. с франц. Б. М. Скуратова] / Г. Башляр. — М. : Издательство гуманитарной литературы, 1999. — 344 с.
2. Бройтман С. Н. Лирический субъект / С. Н. Бройтман // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. — М. : Высшая школа, Академия, 1999. — С. 141–153.
3. Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Теория литературы. — М.: Аграф, 2003. — 215 с.
Т. 3. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). — 2003. — С. 421–466.
4. Виноградов В. В. О художественной прозе / В. В. Виноградов // О языке художественной прозы. — М. : Наука, 1980. — 394 с.
5. Войтехович Р. Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета [Электронный ресурс] / Р. Войтехович. — Тарту, 2005. — Режим доступа к ист. : <http://www.ruthenia.ru/document/536533.html>
6. Клинг О. А. Поэтический мир Марины Цветаевой : [в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам] / О. А. Клинг. — М. : Изд-во МГУ, 2001. — 112 с.
7. Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения / Ю. И. Левин // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — М. : Языки русской культуры, 1998. — С. 464–480.
8. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения / М. Мейкин. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. — 312 с.

9. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты (проблемы теории) / А. Е. Нямцу // Літературознавство і культурологія : зб. наук. статей. Вип. І. — Чернівці : Рута, 2000 — С. 35–49.
10. Сильман Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. — Л. : Советский писатель, 1977. — 223 с.
11. Тростников М. От Декаданса к Авангарду — поэтологический очерк европейского менталитета XX в. / М. Тростников // Семиотика и Авангард: Антология / [под общ. ред. Ю. С. Степанова]. — М. : Академический Проект; Культура, 2006. — С. 675–692.
12. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М. : Высшая школа, 2000. — 398 с.
13. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева; [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. — М. : ТЕРРА; Книжная лавка — РТР, 1997.
14. Цветаева М. Неизданное. Записные книжки : в 2-х т. / М. Цветаева. — М. : Эллис Лак, 2000.
Т. 1 : 1913–1919 / [подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой]. — 2000. — 560 с.
15. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой : Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи / И. Шевеленко. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 464 с.

**ТЕНДЕНЦІЯ «ОЛІТЕРАТУРЕННЯ»
В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 20-Х РОКІВ ХХ СТ.
(до постановки проблеми)**

В статті аналізується процес «олітературення» в українській драматургії 10–20-х рр. ХХ ст. на текстологічному рівні, проблема адаптації, трансформації тем, проблематики, типів висловлювання, авторської інтенції та форм виявлення авторської присутності в текстах.

Ключові слова: олітературення, літературизація, епізація та ліризація драми, авторська інтенція в тексті.

В статье анализируется процесс «литературизации» в украинской драматургии 10–20-х годов ХХ века на текстовом уровне, проблема адаптации трансформации тем, проблематики, типов высказывания, форм выявления авторского присутствия в текстах

Ключевые слова: литературизация, эпизация и лиризация драмы, авторская интенция в тексте.

The article is devoted to the process of «literarization» at the textual level in the Ukrainian drama of the 10–20-ies of the 20th century. It also deals with the problem of adaptation, topics transformation, types of statements, problems raised in literary works, the author's intentions and forms of his presence in the works.

Key words: literarization, lirization and epization of the drama, author's intention in the works.

На початку ХХ ст. поширюються тенденції епізації драми, насиченої прийомами, властивим різноманітним жанрам. Цей процес широкого використання в межах драматичного мистецтва прийомів та принципів, властивих епічному, ліричному твору, можна назвати, вслід за А. Чирковим, літературизацією драми або олітературенням.

Проблема олітературення в українській драматургії не була предметом спеціального наукового дослідження. Зустрічаються поодинокі зауваження та спостереження в работах Л. Курбаса, І. Денисюка, А. Чиркова, однак спеціальних досліджень цієї тенденції немає. У зв'язку з термінологічною неусталеністю проблеми літературизації, олітературення, дискусійністю теоретичних проблем тенденції олітературення, відсутністю

аналізу поетики драматургічних текстів означеного періоду з точки зору олітературнення наше дослідження можна вважати актуальним.

Поняття олітературнення вперше використовує І. Денисюк в роботі «Поетика новели». В дослідженні вищезазначеного автора поняття олітературнення застосовується стосовно використання фольклорних текстів у прозових творах українських авторів, зокрема новелістиці другої половини ХІХ — початку ХХ ст. Skorиставшись слушною думкою І. Денисюка зауважимо, що олітературнення є суттєвою ознакою драматургічних текстів театру корифеїв.

На наш погляд, саме олітературнення приводить до текстуальних змін в репертуарі українських театрів, до розширення тематики, проблематики драматичних текстів, появи нових героїв, що пояснюється, звичайно, й соціально-культурними змінами життя українського суспільства. У зв'язку з цим можемо говорити й про проблему літературного мімесису, який не зводиться до реалістичного наслідування дійсності у драматургічному тексті. Ні М. Кропивницький, ні М. Старицький, ні І. Карпенко — Карий не наслідують у своїх п'єсах соціальної дійсність, а намагаються її інтерпретувати, психолізувати, суб'єктивізувати, тобто перевтілити. У цих п'єсах ще досить сильний зв'язок з фольклорною традицією, що проявляється на рівні тематичному, текстуальному. Крім цього робиться спроба драматизації романно-повістевих форм, зокрема прозових творів М. Гоголя.

На іншому рівні проблема олітературнення реалізується у драматичних текстах Лесі Українки. Яскраво виражена несценічність п'єси поетеси є свідченням олітературнення, виявом авторської настанови щодо читання цих п'єс, а не сценічного відтворення. Як нам здається, саме олітературненням пояснюється новаторство функціонування поетичного слова у драматичних поемах авторки. Олітературнення уможливорює тісний зв'язок драматичних текстів Лесі Українки зі світовою літературно-театральною традицією, що знаходить відображення в її теоретичних дослідженнях з питань історії української драматургії, трансформації драматичних жанрів в укр.

і світовій драматургії у контексті літературних напрямків і стилів.

Літературно-театральна полеміка кінця XIX — початку XX ст., яка знайшла відображення в роботах М. Вороного, Леся Курбаса, В. Мейерхольда, вивела український театр на новий рівень. У роботах вищеназваних авторів декларуються принципи «нового театру», який повинен орієнтуватися не на фольклорно-етнографічні теми, традиційні сюжети мелодраматичного характеру з життя українського села, а освоювати та творчо преосмислювати світову традицію, вписувати українську драматургію у світовий контекст, переосмислювати та інтерпретувати у нових художньо-стильових формах та пійомах життя, героїв, які з'являються у реальному житті. Робиться спроба інтелектуалізації театральних постановок, орієнтація на «нову драму» Г. Гауптмана, психологізацію дійових осіб. Фактично українська драматургія другої половини XIX століття саме через тенденцію олітературнення відходить від фольклорно-етнографічних тем та сюжетів, традиційних родо-жанрових форм, звичайних дійових осіб. Однак це не означає повного розриву з фольклорною традицією. Тенденція олітературнення в драматичних текстах означеного періоду реалізує себе на рівні адаптації нової сценічної інтерпертації фольклорних текстів у п'єсах «театру корифеїв», у стилізації драматичних поем Лесі Українки, їхній сугестивності поетичного слова. Цей етап, на наш погляд, можна вважати першим кроком у осмисленні та дослідженні проблеми олітературнення.

Зовсім по-іншому проявляється тенденція олітературнення в українській драматургії 10–20-х рр. XX ст. На наш погляд, за основу літературознавчого аналізу української драматургії 10–20-х рр. XXст. треба брати формалістський метод, який був одним з найпродуктивніших методів у теорії літератури XX ст.

Виділимо думки формалістів, які, на наш погляд, мають суттєве значення. Спираючись на «Поетику сюжетів» А. М. Веселовського, формалісти дають своє визначення «мотиву» і «сюжету». Для нас важливим є те, що А. М. Веселовський розглядає «сюжет» не на рівні тематичному, а як елемент «композиції», тобто художньої організації матеріалу. Предметом до-

слідницького аналізу у формалістів стає невідповідність між відчуванням (відчуттям) процесу творення матеріалу та його можливим існування в дійсності. Звідси виходить, що твір відрізняється від об'єктів, предметів дійсності особливою «умовністю» (В. Б. Шкловський), «літературністю» (Р. О. Якобсон).

Під «літературністю» формалісти розуміли «систему прийомів», яка забезпечувала «перетворення мовлення в поетичний твір». Це перетворення, перевтілення приводило до того, що реальні «положення, стани» звільнялись від їхніх реальних взаємовідносин і впливали один на одного «по законам данного художественного сцепления» [6,132].

Отже, основним у формалістів стає прийом «відсторонення», який дає змогу вивести художній текст з «автоматизму сприйняття». Формалісти доводять прийом до автоматизації, прийом та умовність стають параметрами першого ряду в художніх текстах, а змістові критерії, ідейно-тематична спрямованість твору — другорядні. Вищезазначені положення та думки формалістів знайшли яскраве практичне втілення в текстах українських драматургів 10–20-х років ХХст.

Однак слід зауважити, що це ще й перехідна епоха, коли відбувається руйнація старих, звичних ідеалів, родо-жанрових форм і накреслюються обрії та орієнтири нових літературних ознак та якостей художніх текстів.

Українські драматурги 10–20-х рр. ХХ ст. часто вдаються до містерій, однак їхні п'єси є містеріальними не стільки за змістом, як за формою (наприклад «Вій» Остапа Вишні, «Вій» Л. Улагая-Красовського, «Милость Божа» Л. Старицької-Черняхівської).

На рівні жанру відбувається дифузія жанрів, у п'єсах 10–20-х рр. переважають містеріально-вертепні форми, драматизується і серйознішає комедія, яка підноситься до рівня сатирично-викривального характеру, вдаючись до іронії, сатири, гротеску. Часто драматурги зазначеного періоду вдаються до прийому «театр в театрі», що розширює художній простір і час, надає їм більшої умовності, візійності. Прикладом можуть бути п'єси С. Черкасенка, В. Винниченка, Я. Мамонтова, Л. Старицької-Черняхівської, Г. Хоткевича.

Провідним жанром означуваного періоду стає не комедія, як було раніше, а драматична поема. Змінюється і характер драматичної поеми. Юрій Липа, І. Кочерга, Є. Єлесеєв-Карпенко, О. Олесь, Є. Кротевич все частіше вдаються до інтертекстуальності як основи творення тексту, літературазації, яка стає основою еkleктики драматичних творів 10–20-х рр. XX ст. і готує появу нового естетичного напрямку української літератури — авангарду.

Саме завдяки прийому олітературнення, на наш погляд, драматична поема набуває ознак метафоричності дії, схематичності. Завдяки олітературненню відбувається руйнація двоплановості дії в драматичних поемах, що веде до символізації, алегоричності дії, виведення художньої умовності в візійній площині. Якщо у драматичних поемах О. Олесь через зовнішню дію прочитується метафізичний план, а двоплановість все ще відчутна, то у драматичних поемах Ю. Липи, І. Кочерги це двосвіття руйнується, один пласт життя поглинає інший.

Драматичні тексти означеного періоду відзначаються і тенденційністю, яка проявляється у домінуванні авторської позиції. Саме олітературнення дає змогу автору вибудувати картину світу, відмінну від уже наявних літературних картин. Драматургія, як і вся література, сприймає світ через призму літературних стереотипів, які спричиняють дифузю жанрів і літературних родів, призводять до руйнації класичних творів і канонів, ведуть себе агресивно стосовно традиції.

Вдаючись до очуднення, абсурду, пародіювання, гротеску, іронії, автори аналізованого періоду роблять спробу нової інтерпретації творів відомих авторів, як-от: М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, І. Карпенко-Карого. Спроби інсценізації прозових, ліричних творів пояснюють прагнення авторів розширити проблемно-тематичне коло драматичних текстів, спробою експериментальним шляхом відшукати нові форми розвитку театру, передати плин і своєрідність та неповторність своєї доби. При цьому важливим буде суб'єктивний фактор, що дає змогу зрозуміти і виявити авторську позицію. При виявленні авторської позиції слід враховувати і різну функціональну направленість драматичного тексту: текст для читання чи для сценічного

відтворення. Зрозуміло, що характер комунікації між автором і реципієнтом буде різним. Вихід за «вербальні межі», дослідження категорії автора і читача можна пояснити також тенденцією олітературнення драматургічних текстів 10–20-х рр. ХХ ст. Олітературнення дає змогу проаналізувати не окремі тексти одного автора, а прагне до виявлення всіх текстів, які «сконденсовані» в досліджуваному творі. Таким чином, твір, текст можна розглядати як розмову з іншими текстами, з якими і автор, і текст стикалися протягом життя, тобто як полімпсест. Автор у драматичних творах 10–20-х рр. ХХ ст. виступає не як зовнішній автор, а своєрідно сконструйований суб'єкт тексту. Тому й картина світу в драматичному творі створюється героєм та автором. Авторське «я» презентує текст драми, конструює діалоги, проводить нарацію, вирішує як розвивається фабула, концентрує увагу реципієнтів, зупиняє напругу, дозволяє бачити дійсність за законами власної поетики. Олітературнення через відчуження, відсторонення, очуднення та інші художні прийоми демонструє авторську владу над створеним світом безпосередньо й опосередковано. Багатосуб'єктивність віднесень слова у драмі, актуалізація літературних і театральних умовностей яскраво відчутна у драматургії М. Куліша, І. Кочерги, Я. Мамонтова, М. Ірчана, Ю. Липи, де авторська тенденційність проявляється у стилі і композиції. З точки зору олітературнення автор є творцем, деміургом, який по-своєму інтерпритує традицію, грає з нею. Але автор не лише творець, він і наратор, який роздає ролі своїм персонажам, які виконують при цьому алегоричну функцію.

Ще М. Вороний у своїх театральних статтях відзначав, що характер пристосування прозових сюжетів до драматургічного втілення наприкінці ХІХ ст. передає не лише авторські уподобання і технічні вимоги сцени, але набуває характеру інтерпретації.

Як зазначає Н. Малютіна в роботі «Українська драматургія к. ХІХ — п. ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки» «Простежується певне «олітературнення» мелодрами, а внаслідок цього пародійна дотичність до сталих літературних форм через «надбудову» фарсового, трагедійного, трагіфарсо-

вого, героїчного, іронічного пафосу ...Інсценізація романно-повістевих сюжетів набувала характеру імітації або стилізації фантастично-містичної умовності чи героїчного пафосу, театрального-фарсового обігрування сюжетних кліше, нарешті, — пародійно-іронічного травестіювання або транспонування загальновідомих сюжетів» [1, 114]. Зауваження дослідниці здається нам слушним, адже «олітературнення» спричиняє до того, що предметом референції є не дійсність, а сюжетні кліше, які в свою чергу ведуть до руйнації конфлікту та появи нових, жанрових форм, як-от: драматичний етюд, сцени-картини, малярки, фразки і т. п.

На зростанні оповідності драми наголошує дослідниця Л. Мороз, що, на її погляд веде у 10–20-х рр. ХХ ст. до розмивання жанрових чинників драми. «Олітературнення» драматичних текстів означуваного періоду виявляється і в постановці значної кількості проблем, які за умови обмеженості художнього простору до кінця так і не розв'язуються, великої кількості персонажів, відсутності головного героя, тобто порушується ознака центричності п'єс, що призводить до зниження сценічності твору.

«Олітературнення» драматичних текстів 10–20-х рр. ХХ ст. проявляється і на рівні конфлікту. Спостереження С. Михиди щодо драматургії В. Винниченка, на наш погляд, властиве багатьом п'єсам означеного періоду: «відсутність наскрізного означеного конфлікту, який організував би весь твір, робив його цілісним» [3, 60].

Цю думку дослідника можна доповнити спостереженням, що нерозв'язність, незавершенність конфлікту зумовлює умовне обрізання дії, до зникнення конфлікту взагалі, що веде до епізації драми, відкритості її фіналу, що є також фактом «олітературнення».

А. Чирков у дослідженні «Эпическая драма (проблема теории и поэтики)» пише, що «...епічна драма, спираючись перш за все на досвід епізованої драми, широко використовує прийоми, властиві розповідним жанрам. Цей процес широкого використання в межах драматичного мистецтва прийомів та принципів, властивих епічному творінню, можна умовно на-

звати літературизацією драми, підкресливши цим посилення в драмі як творі мистецтва, існуючого одночасно в двох художніх площинах (літературній та театральній) перш за все літературного елементу» [4, 127].

Отже, посилення в драматичних текстах епічного елемента є ще одним проявом «олітературнення» п'єс українських драматургів аналізованого періоду, що призводить до переваги літературних тенденцій, ідей. У драматургії означеного періоду переважає літературний міметизм, а не драматичний.

Крім посилення епічного компонента, у драматургії О. Олеся, Л. Старицької-Черняхівської, Ю. Липи, Б. Грінченка досить помітна ліризація, що веде в свою чергу до створення ліричної драми, яка набуває ознак елегійності, візійності, пафосу, чуттєвості. У драматичних творах вищеназваних авторів виділяються риси ліричного художнього мислення — «хронотоп моментальності особистості», тобто спосіб суб'єктивного переживання фрагменту буття. Ліричне начало проявляє себе у символіко-сугестивній природі поетичного мовлення, мелодійності висловлювання. Для драматичних поем вищеназваних авторів «олітературнення» знаходить прояв в «полістилістиці» (термін А. Шнітке), та реалізується в тексті на рівні цитування, алюзії, адаптації. Під принципом цитування розуміється «...шкала прийомів, пов'язана з використанням «...стереотипних елементів чужого стилю» (характерні мелодичні інтонації, гармонічні послідовності, кадансові формули), які належали іншій епосі або іншій національній традиції».

Алюзія, на думку А. Шнітке, «...проявляється в найтонших натяках і невиконаних обіцянках на межі цитати, але не переступаючи її». Техніка адаптації — це «...переказ чужого нотного тексту власною музикальною мовою (аналогічно сучасним адаптаціям античних сюжетів у літературі) або вільний розвиток чужого матеріалу у власній манері» [5, 143–144].

На наш погляд, ці положення мають загальнотеоретичне значення, адже дають змогу виділити та дослідити стереотипні мікроелементи чужого стилю, прийоми поєднання своєї і чужої мови при адаптації-переказі, спостерігати за розгортанням чужого матеріалу за допомогою власних стилістичних прийомів.

мів, виявити прямі цитати, псевдоцитати і т. д. Саме полістилістика дає змогу дослідити застосування ліричних жанрів у драматичних творах. А згущена експресія переживань героїв і монологічної форми пізнання стають джерелом і способом реалізації драматичної дії. Ця «музикальність», яка була властива суто ліричним жанрам, завдяки «олітературненню» проникає в драматургію.

Слід конкретизувати, що для означення цього поняття ми користуємось визначенням А. В. Михайлова, який розумів під нею тенденцію «компонувати» матеріал за законами більш високими, ніж закон самого матеріалу, — «лірично» перетворювати, перевтілювати матеріал, піднімати його над буквральним значенням на більш високий рівень» [2, 346].

Висновки:

1. У 20-ті роки ХХ ст. література «заволоділа театром». У драматургії переважають літературні тенденції, ідеї, літературний міметизм.

2. Стосовно драми процес «олітературнення» передбачає не тільки проблему інтерпретації відомих сюжетів, мотивів, насичення їх новими художньо-стильовими, жанрово-родовими формами, а й проблему інсценізації.

3. «Олітературнення» є текстологічною ознакою драми, воно є новою філософією драми, свідченням її нового сприйняття у розвитку культури.

4. «Олітературнення» драми проявляється на рівні родо-жанрових дифузій, інтелектуалізації сюжетів, сценічної інтерпретації недраматичних текстів.

5. «Олітературнення» виявляється в тенденціях епізації та ліризації в українській драматургії 10–20-х рр. ХХ ст.

6. Процес «олітературнення» в українській драматургії 10–20-х рр. ХХ ст. відбувається через діалог з традицією як у світовій, так і в національній драматургії на рівні адаптації, трансформації тем, проблематики, типів висловлювання, авторської інтенції та форм виявлення авторської присутності в текстах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Малютіна Н. П. Укр. драматургія кінця ХІХ — початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія. — Одеса: Астропринт, 2006. — С. 114.
2. Михайлов А. В. Варианты эпического стиля в литературе Австрии и Германии // А. В. Михайлов. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии / Предисл. С. С. Аверинцева. — М., 1997. — С. 346.
3. Мишида С. Драми «Дисгармонія» та «Шаблі житті» В. Винниченка та проблеми «нової моралі» // Наукові записки каф. укр. літ. — Кіровоград, 1995. — Вип. 1. — С. 52–71. — С. 60.
4. Чирков А. Эпическая драма (Проблема теории и поэтики). — К.: Вища школа, 1988. — С. 127.
5. Шнітке А. Полистилистические тенденции в совр. музыке // Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. В. Ивашкин. — М., 1994. — С. 143–144.
6. Якобсон Р. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге // Роман Якобсон. Работы по поэтике / Сост. д. ф. к. М. Л. Гаспарова; Вступ. ст. д. ф. к. Вяч. Вс. Иванова. — М., 1987. — 460 с.

ДИАЛЕКТИКА ВЗАЄМОВІДНОСИН АВТОРА І АДРЕСАТА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглядаються різні форми орієнтації на читача (читацьке сприйняття) як майстрів художнього слова (в деклараціях і безпосередньо в творах), так і фахівців, які працюють у галузі літературної критики.

Ключові слова: адресат, читач, проблема, творча біографія, вплив.

В статті рассматриваются различные формы ориентации на читателя (читательское восприятие) как мастеров художественного слова (в декларациях и непосредственно в произведениях), так и специалистов, которые работают в области литературной критики.

Ключевые слова: адресат, читатель, проблема, творческая биография, влияние.

The orientation on the addressee and the influence of the addressee's impact on writers and literary critics are viewed in this article.

Key words: addressee, reader, problem, biography, influence.

За своєю суттю життєве, суспільне функціонування літератури, і не тільки її, але й інших видів мистецтва, здійснюється тільки за наявності талановитого творця художнього твору та достатньо підготовленого її цінителя. В даному випадку ним є читач.

Проблема взаємовідносин письменника і читача складна та багатоаспектна в усіх конкретних виявах. Але безперечно, що для кожного справжнього письменника (та, якщо брати ширше, для кожного художника взагалі) вона завжди залишалась однією з основних.

Літературознавство цьому питанню закономірно приділяє постійну увагу. Г. Н. Іщук в одній із своїх праць відзначає: «Проблема читацького сприймання була відроджена в обставинах нового теоретичного піднесення, яким відзначене наше літературознавство...» [5, 10].

М. Храпченко вказує на те, що без правильного її вирішення, успадкування дійовості виховної ролі літератури врахувати її корисний коефіцієнт дуже важко. «Думки деяких літературознавців, — зазначає він, — про те, що вивчення читача ви-

ходить за межі літературознавства як науки, не можна визнати справедливими, бо література як соціально-естетичне явище існує лише в постійному зв'язку і взаємодії з читачем» [16, 60]. Справедливість сказаного підтверджується тим, що самі літературознавці, досліджуючи той чи інший аспект творчої діяльності письменника, не можуть не враховувати проблеми взаємовідносин автора та читача.

Міркуючи про виникнення асоціацій, процес образотворення, Г. А. В'язовський у своїй книзі «Орбіти художнього слова» пише: «До кожної асоціації й образу письменник, так би мовити, придивляється, мовби запитує сам себе: а що я цим покажу читачеві, як покажу і чи скажу йому те, що хочу сказати, чи схвилюю так, як хочу схвилювати?» [3,18].

На протязі всього розвитку культури людства автор твору мистецтва прагне знайти якийсь відгук на свій твір у сучасників. Здійснення соціальних функцій творчої особистості проходить по осі: автор — твір — читач. І від того, в якій мірі цей сполучний компонент — твір — буде точно передавати авторську думку, залежить ефективність його дії на читача.

Одним з перших до цієї проблеми звернувся О. І. Білецький. Читача він намагався розглянути в історичному ракурсі. «Ясне діло, — зауважує з цього приводу Г. М. Сивокінь, — існує велика різниця між вивченням історії читача та дослідженнями (скажімо, конкретно-соціологічними чи просто конкретними) читача сучасного. Історія — це картина більш-менш устояна... Але ж сучасний читач для вченого — часто величина більш ніж апіорна...» [11, 22].

Звичайно, історію літератури можна в якійсь мірі назвати історією читача. Але річ у тому, що час робить певне усереднення цього читача. І тут можна погодитися з М. О. Рубакіним, який стверджує, що «середній читач» (не розкриваючи складових його частин. — *М. Г.*) є сама книга» [10, 206].

Читач, розглянутий в історичному плані, набуває деякого узагальненого вигляду, втрачаючи строкатість свого розмаїття. І очевидно, що інтереси читачів, які знаходяться на різних полюсах оцінки одного й того ж твору, в певному періоді часу, при історичному розгляді втрачаються. Навіть у творчому розвитку

одного автора, на різних його етапах, в якості адресатів його продукції з'являються різні, за багатьма ознаками, читачі.

«Діаспора всякої книги, — пише М. О. Рубакін, — змінюється протягом часу. Вона має свій початок, свій кінець, свій максимум, мінімум, оптимум. Змінюється середній рівень читача, а значить, і коефіцієнти книг, і еталони. Необхідно прийняти таку мінливість як факт, що підлягає дослідженню» [10, 207].

Таким чином, сам читач з часом стає категорією все більш середньою і відносною навіть щодо одного й того ж твору.

Нас передусім цікавлять взаємовідносини творчої особи з конкретним читачем — сучасником у всьому їх розмаїтті, тому що тільки він може розповісти нам про те, якою мірою ефектне таке співробітництво.

«Немає поета без читача, але нема й читача без поета», — визначив М. Асеев [1, 11]. «Поет дорожить своїм читачем, — пише К. Ваншенкін, — думає про нього, звертається до нього. Я не знаю російського поета, який би не говорив про свого читача, про свого водночас героя... І письменник завжди лише відчуває свого читача, свого адресата, пише йому хоча б і «до запитання» [2, 69].

Діалектика такого взаємозв'язку теж різноманітна та неповторна, як і незліченна кількість всіляких творчих індивідуальностей. «Читачу, друже мій, — говорить Расул Гамзатов, — кожна книга пишеться для тебе. Я можу переконувати видавця, сперечатись з редактором, з критиками. Але тільки твій присуд — справжній і останній. Він, як кажуть судді, оскарженню не підлягає... Я бачу різні обличчя читачів. Один зморщив лоба. Де взяти слова, щоб розправити ці зморшки? В іншого на обличчі вираз, нібито в рот попало щось неприємне, неїстівне. У третього — вираз нудьги, найстрашніше, найбезнадійніше, що може бути» [4, 229].

К. Ваншенкін намагається своєрідним чином класифікувати цього читача, роздивитися в кожному випадку чіткі індивідуальні риси. Автор називає десять типів сучасного читача поетичних творів. Тут є і читач, який визнає тільки авторитети, другий занадто самовпевнений і не визнає нічого, третьому вірші, власне, і не потрібні, четвертий — вульгаризатор, п'ятий

дивиться на художній твір як на протоколи зборів та звітів про роботу, шостий — сноб, сьомому, навпаки, все подобається, восьмий пише, але не може по-справжньому ні сам написати вірші, ні цінувати написаного іншими, і т. д. «І, нарешті, — відмічає К. Ваншенкін, — справжній друг, читач безкорисливий, чуйний, вдумливий, розуміючий. Справжній читач віршів, заради якого варто працювати, якому поезія (справжня, звичайно) приносить радість і який сам приносить радість тому, хто пише вірші» [2, 71].

Гі де Мопассан про свого читача пише так: «По суті, публіка складається з багатьох груп, які кричать нам: «Розважте мене». «Потіште мене». «Дайте мені посумувати». «Зворушіть мене». «Дайте мені помріяти». «Розсмішіть мене». «Заставте мене здригнутись». «Заставте мене плакати». «Заставте мене розмірковувати». І тільки мало хто з обраних умів просять художника: «Створіть нам що-небудь прекрасне, в тій формі, яка найбільше властива вашому темпераменту» [8, 78].

Суб'єктивність таких висловлювань очевидна. І, наводячи подібні думки, ми не прагнемо до створення певної системи. Уявлення про читача, як і сама творчість, — явища глибоко індивідуальні. Але, з іншого боку, нема сумніву, що вони так чи інакше присутні в будь-якому творчому процесі.

Свого часу журнал «Литературное обозрение» провів серед авторів, літературних критиків, анкету. Одним з її питань було: «Чи орієнтуєтесь ви в своїй роботі на якийсь певний тип читача?». Відповіді були найсуперечливіші.

Олександр Горловський: «Чи тримаю я читача під час роботи? Ні, в моєму світі він виникає вже потім, коли стаття написана» [14, 97]. Гурам Асатіані: «...На читача я, як правило, орієнтуюсь, точніше стараюсь орієнтуватись. Можу назвати, хто цей «читач»: жінка середнього віку (трохи старша від мене), з гуманітарною освітою, незаміжня, але в жодному разі не «одинок» — має багато вірних друзів і таких же, як вона, інтелігентних, безкорисливих, великодушних подруг, прожила нелегке життя, не втративши живого інтересу до життя і літератури [14, 94]. Євген Сидоров: «Чесно кажучи, ніколи спеціально не орієнтувався на певний тип читача» [14, 100]. Тамара

Мотильова: «Найширше коло читачів — це читачі випадкові, їх мільйони... Менш широке, але також дуже значне коло читачів допитливих... Вужче концентричне коло — читачі, професійно орієнтовані... І, нарешті, вузьке, але дуже важливе коло читачів для кожного з нас — читачі-спеціалісти. Можна сказати — «читачі-колеги» [13, 104].

Відповіді професійних літературних критиків на це питання становлять для нас чималий інтерес. По-перше, тому, що написання якогось літературно-критичного твору теж має на увазі процес творчості. По-друге, відповіді літературних критиків можна класифікувати як думку певного кола читачів, оскільки в цю сферу людської діяльності вони прийшли з найбільш підготовленої читацької маси. Ось, наприклад, як про це говорять вони самі. «Мені, наприклад, і в голову не приходила думка про свого, про мого читача, — пише в своїй відповіді на анкету «ЛЮ» Григорій Сивокінь. — Значно важливішим було усвідомити самого себе як читача художньої літератури... на початку 60-х років. У літературу влились свіжі сили. Престиж художнього слова різко зріс. Масовий інтерес до книги — також залишатись з боку було не під силу, читач взявся за перо. Народився ще один критик» [14, 99]. Сергій Чупринін вважає, що критик «...тому вже не обслуговує читачів, що він сам — читач. Але читач особливий, професійний, що має більше обов'язків, аніж прав» [12, 98].

С. Маршак, висловлюючи свої уявлення про ідеального читача, назвав його «художником-читачем». «Літературі, — писав він, — також потрібні талановиті читачі, як і талановиті письменники. Саме на цих талановитих і чуйних читачів, наділених творчою уявою читачів, і розраховує автор, коли напружує свої душевні сили в пошуках вірного образу, вірного повороту дії, вірного слова. Художник-автор бере на себе тільки частину роботи. Останнє повинен доповнити своєю уявою художник-читач» [7, 87].

Можна не погодитися з думкою С. Чуприніна, який назвав критика теж читачем, але «професійним», оскільки у них зовсім різна мотивація звернення до тексту літературного твору. Можна заперечувати і з приводу припущення інших авторів. Але безсумнівно одне: природа творчості письменника знаходить багато співзвучних рис в природі творчості читача, в процесі знайомства

останнього з художнім твором. В процесі читання читач, в міру своїх можливостей, створює ті чи інші художні образи.

Цікаві думки з цього приводу висловлює Н. Прянишников: «Письменник, — вважає він, — виростає з читача, бо кожен визначний письменник був спочатку талановитим читачем і мав більш чи менш значний читацький стаж. У кожному з кращих читачів сидить письменник. Письменник — це колишній читач, а читач — потенційний письменник» [9, 122]. Дослідник вказує на той факт, що про інтерес до долі читача в кожного письменника свідчить постійне вивчення бібліотек, яке успадковано від великих художників слова. Думки Н. Прянишнікова про критиків багато в чому збігаються з цитованими вже висловлюваннями Г. Сивокона. Н. Прянишников пише: «Деякі читачі... самі починають публікувати свої читацькі замітки, стаючи поступово читачами-професіоналами, співробітниками бібліографічних відділів журналів. На цій стадії читання з усамітненого заняття перетворюється на суспільну справу, оскільки такі «читачі, які публікуються», стають літературними критиками й рецензентами...» [9, 123].

У процесі творчої орієнтації характер взаємозв'язку автора зі своїм читачем має свою еволюцію. Одним з підтверджень цього може бути ставлення О. Т. Твардовського до свого читача на різних етапах творчого розвитку. Будучи вже відомим поетом, він нагадував молодим авторам про необхідність «...з самих початкових етапів творчості набувати читача, передбачати читача...» [15, т. 5, 312].

З самого початку свого творчого шляху, знаходячись під впливом поезії М. Ісаковського, О. Твардовський вчився у свого старшого товариша говорити про щось цікаве не тільки для самого себе, а й для простих, недосвідчених в літературному відношенні, людей. Образ читача в поетичній свідомості творця перебував на етапі свого формування. Про це свідчить аналіз таких поезій, як «Товарищу» (1934), «Сверстникам» (1938). Те ж саме можна сказати і про поему «Страна Муравия». Для творчості поета характерна періодичність. «Страна Муравия» завершувала початковий період. Наступний етап увінчався створенням «Книги про бойца».

Задумано цей твір ще в період фінської війни. Важко уявити собі, яким би став сучасний «Василий Теркин», якби автор не брав участі в одній з найстрашніших воєн людства. Всенародне горе, фронтові втрати остаточно поріднили О. Твардовського зі своїм «можливим» читачем. В перші місяці війни поет перебував на Україні, і це назавжди зблизило його з українською землею.

*Как будто я сам в Украине родился
И белую пыль эту с детства топтал,
И речи родимой, и песни учился,
И ласку любимой впервые узнал.
... С твоими сынами и я посвящаю
Тебе, Украина, дыхание и кровь.
Не край мы один от врага защищаем,
А Родину-мать всех родимых краев [15, т. 1, 268].*

У цей період поет не відділяв себе від свого читача. Авторське «я» та читацьке «вони» було об'єднано в одне ціле — «ми». Сама манера оповіді в «Книге про бойца» нагадує задушевну бесіду. Слухач та герой твору є учасниками однієї дії. З'являються і характерні звертання до читача: «Товариш», «друг-товарищ», «парнишка». Вказується і на самий характер їх взаємин: «Мой читатель, друг и брат».

Імовірний читач присутній і в більш складній інтерпретації, яка співзвучна з мотивами вірша «Я убит подо Ржевом»:

*... С кем я только не был дружен
С первой встречи у огня.
Скольким душам был я нужен,
Без которых нет меня.
Скольких их на свете нету,
Что прочли тебя, поэт,
Словно бедной книге этой
Много, много, много лет [15, т. 2, 344].*

Пізніше, в перші дні довгожданого миру, О. Твардовський говорив про це так: «Я письменник, що на війні мав свій голос і був, — осмілюсь сказати, — корисним своєму народові якоюсь мірою у цій війні, — я живий, я повернувся з війни живим і здоровим. Але скількох я недолічуюсь, — ...скільки людей

встигли мене прочитати, і, можливо, полюбити, а їх нема серед живих. Це була частина мене. Поета не світі немає без того, що є якісь серця, в яких він міститься. І це неперворотно, тому що стільки-то тисяч людей, які знали і читали ваші книги, вони не повернуться. І я з ними щось втратив. Це втрачено і воно не винагороджено» [15, т. 5, 305].

Не в кожного художника у творчій біографії можна знайти підтвердження такому тісному спілкуванню з читачем, яке ми бачимо у Твардовського. Читач мав вплив на створення поеми, втрутився в той момент, коли автор хотів закінчити роботу. Поет з повним правом зауважує: «Читач допоміг мені написати цю книгу такою, якою вона є...» [15, т. 2, 388]. Відчуття присутності читача не покидало О. Твардовського ні на посаді головного редактора «Нового мира», ні в бесідах про творчість сучасних авторів.

Для пізніших творів художника характерна більша філософічність. Але це ніколи не відводило його творчий процес від «імовірного» адресата. А. Кондратович з цього приводу зазначає, що «...розмірковування «я» і «ми» стосовно Твардовського просто наївні. Він не відділяв себе, поета Твардовського, від народної маси, бачучи її при цьому не масою, чимось абстрактним, безликим, а якраз навпаки — виразно уявляючи народ в найрізноманітніших особах і живих образах» [6, 259].

Своєрідним літературним маніфестом О. Твардовського стала поема «За далью — даль». Саме в ній Твардовський найбільш повно, ніж в будь-якому іншому творі, декларує в поетичній формі свої погляди на творчі взаємовідносини з читачем. Порівняльний аналіз роздумів, наявних в поемі, з тим багатим матеріалом, який ми знаходимо в його виступах, статтях, листах, дозволяє найбільш повно уявити діалектику взаємозв'язку автора художнього твору та його читача, побачити це в динаміці творчості О. Твардовського. Весь цей матеріал може стати предметом окремого наукового дослідження.

В даному випадку, розглянувши ставлення О. Твардовського до проблеми читача як орієнтир творчого процесу, зіставивши думки інших авторів з цього приводу, цілого ряду літературних критиків, літературознавців, можна стверджувати, що справ-

жній художник не може творити без орієнтації на споживача своєї творчої продукції. У кожного це здійснюється у зв'язку з індивідуальною творчою манерою та змінюється згідно з динамікою творчого процесу і умовами, в яких він здійснюється.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Асеев Н. Н.* Зачем и кому нужна поэзия / Н. Н. Асеев. — М., 1961. — 315 с.
2. *Ваншенкин К. Я.* Поэта неведомый друг / К. Я. Ванштейн // Юность. — 1965. — № 9. — С. 69–71.
3. *В'язовський Г. А.* Орбіти художнього слова. Творча культура письменника / Г. А. В'язовський. — Одеса, 1969. — 219 с.
4. *Гамзатов Р. Г.* Мой Дагестан / Р. Г. Гамзатов. — М., 1972. — 423 с.
5. *Ищук Г. В.* Проблема читателя в творческом сознании Л. Н. Толстого: Пособие для студентов-филологов / Г. В. Ищук. — Калинин, 1975. — 119 с.
6. *Кондратович А. И.* Александр Твардовский. Поэзия и личность / А. И. Кондратович. — М., 1978. — 350 с.
7. *Маршак С. Я.* Собр. соч. в 8-ми т. / С. Я. Маршак. — М., 1971. — Т. 7. — 633 с.
8. *Мопассан Ги де.* Полное собрание сочинений в 12-ти томах / Ги де Мопассан. — М., 1968. — Т. 8. — 533 с.
9. *Прянишников Н. П.* Заметки словесника / Н. П. Прянишников. — Оренбург, 1963. — 143 с.
10. *Рубакин Н. А.* Психология читателя и книга / Н. А. Рубакин. — М., 1977. — 264 с.
11. *Сивокінь Г. М.* Художня література і читач. З досвіду конкретно-соціологічного спостереження / Г. М. Сивокінь. — Київ, 1971. — 148 с.
12. Слагаемые диалога // Литературное обозрение. — 1979. — № 5. — С. 97–99.
13. Слагаемые диалога // Литературное обозрение. — 1979. — № 7. — С. 104–107.
14. Слагаемые диалога // Литературное обозрение. — 1979. — № 10. — С. 99–102.
15. *Твардовский А. Т.* Собрание сочинений в 5-ти томах / А. Т. Твардовский. — М., 1966. — 1971.
16. *Храпченко М. Б.* Советская литературная наука и классическое наследие / М. Б. Храпченко // Вопросы литературы. — 1967. — № 9. — С. 3–73.

Валентина Саєнко

**ПОЕТИКА ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА
«ДВЕРІ НАВСТІЖ»**

Стаття присвячена присутнім граням художньої своєрідності повісті — дзеркальному принципу організації тексту, специфіці образної системи, наратологічній стратегії автора.

Ключові слова: композиція, символи, образи персонажів, наратологічна стратегія.

Статья посвящена существенным граням художественного своеобра- зия повести — зеркальному принципу организации текста, специфике об- разной системы, наратологической стратегии автора.

Ключевые слова: композиция, символы, образы персонажей, нарато- логическая стратегия.

The article deals with the essential features of the artistic peculiarity of the narrative — the smooth principle of the text's organization, specification of the image system, of the author's narratological strategy.

Key words: composition, symbols, character's images, narratological strategy.

Одним із найцікавіших письменників у сучасній українській літературі є Валерій Шевчук. Його вважають модерним непередбачуваним шістдесятником, твори якого, інтерпретуючи, не можна вмістити в жодні усталені рамки існуючих концепцій та систем, бо є ширшими і розлогішими, ніж будь-яка оціночна модель.

Перше дебютне оповідання, присвячене Т. Г. Шевченку, «Настунька», з'явилося друком 1961 року; тоді ж було написано вісімнадцять новел. Деякі з них перекладені іншими мовами. Новела «Вона чекає його, чекає» екранізована І. Жилком. У цьому ж році написана перша стаття — «С. Васильченко в Коростишівській семінарії». Письменник з великим завзяттям починає писати книжку за книжкою. В. Шевчук — людина надзвичайно працьовита і продуктивна: у 1962 р. написано двадцять новел, 1963 р. — повість «Набережна, 12», 1964 р. — чотирнадцять оповідань, 1965 — дев'ять, зокрема цикл «Сині хвилі». У 1965—1966 роках друкує більше статей, уперше звернувся у белетристиці до історичної тематики («Останній день»,

«Полиновий тлін»). З 1968 р. В. Шевчук почав відходити від реалізму, зануреного у побут, більше звертаючись до умовних форм. Але твори не були сприйняті прихильно радянською критикою. Тому в 70-х роках, за висловом В. Шевчука, «пішов у схиму», і його твори не друкувалися. Але він не пристосувався до критеріїв радянської критики, не виправляв своїх творів за вимогами офіційно схваленого стилю. Впродовж десятиріччя, яке можна назвати періодом внутрішньої еміграції, ескапізму, письменник натхненно працює. Коли ж повіяли вітри відродження, В. Шевчук приходить до українського читача з великим письменницьким набутком.

Загальновідомий інтерес В. Шевчука до філософських ідей Сковороди, який утілено у статті, йому присвячені, та п'єсу «Сад». Сковородинською ідеєю «пізнай самого себе» просякнуто всю прозу письменника, яка увиразнює ідею пошуку сенсу життя, як і осягнення душевної гармонії, життєвої рівноваги в хисткому світі. За своєю філософією він — гуманіст; у його творчості домінує тепло і співчуття до людини в усьому її екзистенційному трагізмі. В автобіографії В. Шевчук висловив своє кредо: «Я вважаю, що мої твори аж ніяким чином не песимістичні, бо головний двигун їхній — гуманістична віра в людину, в її високість, в її, зрештою, прекрасність: задля цього всі мої твори й пишуться» [19, 29].

В. Шевчук є майстром розповіді: він уміє читача зацікавити, захопити і навіть зворушити; він його не повчає, не пропагує якусь власну моральність; він далекий від усякої дидактики. На початку 70-х років писав фольклорно-фантастичні повісті та оповідання з елементами готизму. Як вважає сам Шевчук, «це був результат мого захоплення попереднього — захоплення поетикою фольклорної народної прози» [19, 30]. Готичні елементи письменник розглядає як стан душі, образний його відбиток. Звідси й поєднання готики й екзистенціалізму — стан душі через абсурдність в готичному зображенні.

Питаннями екзистенціалізму й готизму у творчості В. Шевчука займалися багато дослідників. Це Р. Багрій («Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого») [1, 16] та Р. Корогодський («Біля вічної ріки, або в пошуках

внутрішньої людини») [8, 135]. Значний доробок літературознавчих праць щодо творчості В. Шевчука має Людмила Тарнашинська. Найвизначнішими є праці — «Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму» та монографія «Художня галактика Валерія Шевчука» [24, 117]. Цікавими є статті П. Майдаченка [13, 12], Ліни Костенко [10, 3], О. Онишка [14, 197], М. Рябчука [19, 27], В. Саенко, В. Сподарця [23, 188].

На межі тисячоліть твори В. Шевчука набирають популярності й активно друкуються. Їм притаманна цілісність і своєрідність, ідейно-естетична завершеність. Такою можна вважати іронічно-готичну повість «Двері навстіж», написану 1999 року, яка пізніше увійшла до збірки готично-притчевої прози під загальною назвою «Сон сподіваної віри», виданої у львівському видавництві «Піраміда» 2007 року.

Головне завдання даної роботи — аргументувати художню цілісність і композиційну завершеність повісті, визначивши і дослідивши єдність сюжетних та позафабульних чинників, їх упорядкованість і взаємодію; простежити присутність екзистенційних мотивів і готизму, особливості внутрішньої форми й організації повісті у часопросторових параметрах.

1. Структура повісті: дзеркальний принцип організації тексту

Композиція — побудова, взаєморозміщення і співвіднесеність усіх чинників художньої форми твору. Продумана композиція призводить до реалізації творчого задуму письменника, допомагає досягти логіки побудови твору. «Композиція — це передусім визначення мети центральної фігури, а потім окреслення решти персонажів, сюжетних та позасюжетних елементів, пейзажу, портрета, ліричних відступів, вставних епізодів» [21, 104]. Роль композиції в системі форми художнього твору, як зауважує В. Халізев, полягає в тому, що «композиційні прийоми та засоби доповнюють і поглиблюють зміст зображуваного письменником. У сукупності ж вони додають творові завершеності і цілісності. Композиція немовби довершує літературно-художню форму» [6, 93]. Структурна організація того чи іншого твору вбирає в себе і «розміщення персонажів (їх «систему»), й зіставлення сюжетних епізодів і порядок повідомлення про хід

подій, і зміну прийомів оповіді, і взаємопіввіднесеність деталей зображуваного, і співвідношення розділів, абзаців, строф, окремих словесних зворотів» [6, 32]. Індивідуальні особливості композиційної побудови конкретних художніх творів великою мірою залежать од їхньої родової та жанрової належності.

Значущим компонентом композиції є сюжет. Це головний ланцюг подій у житті центрального персонажа, ті конфлікти і колізії у взаєминах його з іншими персонажами, що рухають дію. Сюжет — це розгортання дії в усій її повноті, розвиток характерів та їх взаємин, переживань, почуттів, діалектики настроїв. О. Білецький визначав сюжет як сукупність дій зовнішнього і внутрішнього порядку, — вчинків, подій, активних душевних переживань, на основі чого «тримається жива плоть художнього твору» [4, 115]. Отже, сюжет — це дія, пов'язана з душевним станом зображуваних персонажів, яка художньо конкретизує і образно збагачує фабулу. Фабула — це один із невід'ємних чинників сюжету в часі і просторі. Визначаючи різницю між фабулою і сюжетом, І. Горський писав: «...Інакше її називають сюжетним осердям, сюжетною схемою, сюжетною канвою тощо... Якщо фабула є схемою сюжету, то сюжет є максимальною конкретизацією цієї схеми. Тим більше, сюжет відноситься до фабули приблизно так, як живий організм до свого скелета» [5, 20].

В основі внутрішньої організації сюжету як певної послідовності розгортання дії лежить конфлікт — певна суперечність у стосунках між героями, проблема, що окреслюється темою твору, потребуючи свого вирішення, мотивує той чи інший розвиток дії. Це означає, що відображений у художньому творі конфлікт виступає як той центральний його вузловий «нерв», який зумовлює змістову систему твору та систему засобів його художнього вираження. Отже, структурну основу композиційної організації художнього твору, її рушійну силу становить конфлікт, на зображенні якого і будується твір як цілісна смислова побудова. Конфлікт має певну стадію розвитку з початку визрівання і до кінця розв'язання.

Розглядаючи особливості конфлікту в повісті «Двері навістіж», слід відзначити, що повість, за визначенням самого

автора, є *іронічно-готичною*. Тому в ній поєднується глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення з елементами фантастичності та містичності, що мають тісний зв'язок з демонологічною та фольклорно-казковою поетикою. У повісті В. Шевчука іронічні та готичні якості простежуються не тільки в конфліктних ситуаціях, але й у дзеркальній структурі твору, герої якого мають однакові імена. І ця деталь є індикатором динаміки стосунків між чоловіком і жінкою, подружнє життя яких розхитується мов маятник

Нотками меланхолії починається перший розділ твору, в якому опрозорюється оцінка героєм свого стану незадоволення у чисто побутовому ключі: *«Ось уже кілька років стосунки із жінкою у Валентина Заклунного були ніякі, тобто вона не варила йому їсти, не прала, не прибирала...»* [31, 7]. Вгасли останні прояви колишнього кохання, щасливого життя. По-іншому звучить ностальгійна тональність в устах героїні, передана через зміну поглядів на код імені: *«Колись і йому, і їй надзвичайно подобалося, що в них однакове ім'я — мали немалу втіху проказувати його при нових знайомствах, але це траплялося тільки в молодих літах»* [31, 7]. Їхній союз, скріплений паралелізмом номінативів, спорідненістю імен, був, здавалося, не підвладний житейським бурям. Семантика чоловічого і жіночого варіантів імені **Валентин — Валентина**, що означає **здоровий(-а), сильний(-а)**, служила гарантом міці їхньої родини. Тому в серці героїні все ще відлунує спільність, дана їм у подвійному, дзеркально подовженому В².

Відчуженість у стосунках дратувала героїню, чоловік якої перестав цікавитися нею. Тому, намагаючись повернути гармонію колишнього щасливого подружнього життя, Валентина хотіла пробудити в сплячій душі поета давнє почуття любові, змусивши ревнувати до директора школи.

Підсумовуючи висловлене в перших двох розділах, В. Шевчук із сарказмом повідомляє читачеві про експозицію термінологією військових: *«Оце така експозиція до цієї трохи смішної, але більш печальної історії. Бій почався. Виведено на плаца війська, розставлено як належить і піхота, кавалерія та гармати...»* [31, 17].

Зав'язка конфліктного вузла відбувається в третьому та четвертому розділах. Окреслюють конфлікт дві тісно пов'язані події. Директор школи помер: «...широлюбне серце не витримало й розірвалося...» [31, 15]. Та, як переконає автор, «...умер більше видимо, як фактично» [31, 22].

Перебуваючи у розпачі і пригніченому стані від сварок з дружиною, Валентин «утримував позверховий спокій», але ураза все-таки пекла. Маючи тонку душу як співак і поет, в годину розчулення полюбляв ходити на цвинтар. Хвиля образи і самотності наштовхнула Заклунного звернутися до потойбічних сил: «Допоможіть мені, душі з вічності!» У відповідь: «...пройшов цвинтарем якийсь особливий вітер» [31, 19]. З'ява містичних сил символізується певною кольоровою гамою, природними явищами, візіями.

Дзеркальна організація помітна і в тому, що в повісті дві дії, і в авторському підзаголовку — **трагікомедія**. Конкретизуючи сказане у п'ятох попередніх розділах, автор зазначає: «Така перша дія цієї трагікомедії, а що теперішні драми, як правило, складаються з двох дій, то приступимо до другої. Це автор спеціально робить, щоб захопленому режисерові...було легше перемонтувати матеріал на н'єсу» [31, 22]. Оскільки іронія — це насмішка, замаскована зовнішньо благопристойною формою, то слід зазначити, що В. Шевчук підкреслено ретельно наслідує взірці оповідного етикету. До того ж демонструє засоби, за допомогою яких буде твір, на очах читача komponує, обмірковує структуру твору, розмовляє з читачем: «Загалом трагікомедія не має кінчатися смертю когось із героїв, а наша перша дія цим таки закінчилася, однак прошу зважити, що помер другорядний герой...» [31, 22].

Шостий розділ завершує і підсумовує першу дію трагікомедії. Його можна вважати епілогом тієї частини твору, де зав'язується конфлікт. У ньому підсумовуються події першої дії і вмотивовуються особливості другої. Тим більше, що їх роз'єднує значний часовий проміжок — «минуло два роки» [31, 22].

Автотематичною є вказівка, що сьомий розділ є преамбулою до другої дії. Отже, друга дія складається з семи розділів —

з восьмого по чотирнадцятий. За словами автора, Валентина Заклунна знову почала вдаватися до «військових хитрощів», тим самим змушуючи страждати Заклунного. У цьому їй пособляє чорт, яким керують темні сили або ж директор школи. Чіткої межі між ними не проведено. Містичні деталі з наростанням конфліктної ситуації множаться і яскравішають. Не залишаючи позицій нападу на «сальні товщі» свого чоловіка, Заклунна все-таки в глибині душі прагне примирення. Тим часом Валентин не знаходить відповіді, чому дружина має до нього «таке зло». Та хоч вони і бажають миру й злагоди, події переплетені містичними мареннями, пов'язані з відчуженням, усупереч усьому, продовжують існувати негативні емоції, злість, якими керується кожен з них.

Химерний і жахливий сон Заклунної про наміри Бориса Івановича справдився у реальному житті. Розвиток подій тепер залежить від нього, бо на меті має забрати Валентину до себе, але перед цим позбавити Заклунного життя. Та до моменту найвищого напруження справа не доходить. Конфлікт не має свого повного вираження.

Прикметно, що у творах В. Шевчука інтенсивність наростання та спаду кульмінаційних моментів характеризується дещо ослабленою напругою. У повісті «Двері навстіж» наростання конфліктної ситуації відчувається у дев'ятому — кульмінаційному — розділі: *«Таке сталося перед знаменитою ніччю, коли Валентині Заклунній приснився сон, який зіграв в її житті вирішальну роль і який можна вважати кульмінацією цієї трохі незвичайної історії»* [31, 33].

Прокинувшись після нічного жаху, Валентина впродовж дня залишається під його впливом. Накази директора школи порвати з квартирним авантюристом Костею і попередження Валентина про того ж Костю змусили Заклунну замислитися над реаліями свого життя і переосмислити по-новому події, вчинки, а це можливе лише зі зміною внутрішньо-психологічного стану. Так стає зрозумілим, чому В. Шевчук називає свою повість трагікомедією. Відомо, що дана жанрова форма постає в періоди духовних криз, переломних моментів. Тому психологічною, внутрішньою кульмінацією слід уважати зміни пове-

дінки й характеру Заклунної, чого не можна сказати про Валентина. Бо впевнений, що неможливо «виміряти настроєм сьогоднішнього дня настрої завтрашні», бо все в житті «тлінне й повторюване». Усе, чого шукав — злагоди, миру в стосунках з жінкою, — Валентин знайшов, його життя змінилося на краще. Переломний конфлікт минув... Та чи довго буде тривати не тільки позверхний спокій?

Відповіді на це питання Заклунні мали різні: «...вони подумали індивідуальні думки: вона про те, що вже ніколи не заводитиме коханців...; а він про те, що одна із запланованих акцій, якщо зберігатиметься в його домі такий ідеальний мир, таки не відбудеться — отой голий вечір...А може, й відбудеться, меланхолійно подумав Валентин Заклунний, бо жінка подібна до вина...» [31, 58].

Нервовий струс Заклунної, напружені і прикрі пригоди Валентина зумовлюють примирення і злагоду подружжя, а отже, й розв'язку твору. Бо розв'язка, як правило, визначається зав'язкою і є її логічним вираженням, що мотивується всім ходом розвитку конфлікту. Так є у повісті Валерія Шевчука, структурна організація якої тримається на принципі симетрії і в попарному розташуванні персонажів, і в строгій послідовності дії/контрдії кожної з груп, що виступає на авансцену трагікомедії; врешті, і в поєднанні/роз'єднанні різних жанрових елементів, з яких зіткана пересічна, здавалось би, драма подружнього життя. Симетричність її побудови добре видна, коли формалізувати розклад подій між Валентиною і Валентином і їх оточенням, яке входить у коло індивідуальної поведінкової стратегії, зумовленої психологією, конкретним станом душі кожного з героїв та своєрідною синхронізацією їх дій, що виявляється у наративній структурі твору.

Зав'язка вузлового конфлікту, його розвиток і завершення в повісті «Двері навстіж» укладаються у п'ять груп (чи поділів) і надаються до схематичного зображення. На схемі чіткіше вирізняються межі конфлікту, видно, які персонажі задіяні і як взаємопов'язані між собою, виносячи на поверхню аналізу принцип дзеркальності.

ПОДІЛИ	РОЗДІЛИ	КОНФЛІКТ
1	1–5	Валентина ↔ Валентин ↓ ↓ Директор школи Антоніна Цеце
2	8	Валентина ↔ Валентин ↓ ↓ Костя Смердюков Антоніна Цеце
3	9–10	Валентина ↔ Валентин ↓ ↓ Директор школи Антоніна Цеце
4	11–12	Валентина ↔ Валентин ↓ ↓ Костя Смердюков Антоніна Цеце
5	13–14	Валентина ↔ Валентин

Як видно зі схеми, конфлікт має повторюваність — перший і третій поділи (з першого по п'ятий розділи та з дев'ятого по десятий розділ) і другий та четвертий поділи (восьмий розділ та з 11 по 12 розділ). Такий збіг чи своєрідну синхронність структури окремих елементів цілого не слід вважати випадковими. Композиційна впорядкованість складових елементів та міра довершеності відчувається на різних етапах її структурування.

Перший поділ триваліший за інші — вмщає в собі п'ять розділів. Невипадково, що вони, за авторським визначенням, є першою дією трагікомедії. Сума тривалості наступних трьох поділів складає тривалість першого (другий поділ — 2 розділи, третій поділ — 1 розділ, четвертий поділ — 2 розділи). Виходить, що перший поділ (визрівання конфлікту) дорівнює трьом наступним, в яких конфлікт розвивається за такою логікою: пік загострення та згасання. В цілому ж сума тривалості чотирьох поділів дорівнює десяти розділам. Останній п'ятий поділ умщає в собі 13-й та 14-й розділи. Такими виступають два розділи, які є вирішенням, розв'язанням конфлікту. Таким чином, символіка чисел — «2», «5», «10» прямим шляхом визначила структуру повісті.

Здається, що у конфлікті не задіяні шостий та сьомий розділи, бо виконують дещо видозмінену функцію по відношен-

ню до центрального конфлікту. Шостий розділ є заключним словом автора після першої дії трагікомедії, власне, епілогом. В античній трагедії і комедії — це звернення до глядача, в якому пояснюється задум автора, характер твору, значення подій, що відбулися, авторська оцінка зображуваної дійсності. Ось так робить це В. Шевчук: *«Загалом, ця трагедія зумовлює фатальну зав'язку... виставляє людей із сильними характерами... і ці сильні характери, прагнучи вищої мети, змагаються... переборюють усілякі перешкоди і в цій боротьбі гинуть — трагікомедія рішуче відкидає такий понурий плин і останнього постулата (загибель у боротьбі) легковажно перекреслює»* [31, 22]. Автор повідомляє про долю героїв, додає нову інформацію у жартівливо-іронічному, веселому тоні. Це залежить не лише від авторської позиції/індивідуальності, а й від принципів, на яких будується трагікомедія. Сучасне розуміння цього жанру базується на відмові від естетичних абсолютів трагедії і комедії, баченні одних і тих же явищ одночасно і в сумному, і в смішному ракурсах, трагічній і комічній версіях.

Прембулою, тобто прологом до другої дії, є сьомий розділ. Тут зображується одна подія, віддалена в часі від основної дії, яка мотивує чи відтінює її: у деяких епізодах автор відкрито і прямо звертається до читача, оцінюючи зображувані події. В прембулі коротко викладається суть подальших подій: *«Досить знати, що Валентина в будинку відпочинку коханця знайшла... Отже, Валентина чоловікові про нього ще сповістить, але це відбудеться пізніше...»* [31, 26].

Вимріяний ексцентричною поетесою вечір, де б вона декламувала свої вірші без будь-якого одягу, захопив і Валентина, який мав можливість здійснити «idea fix» Антоніни. При зустрічі він наважився сказати про це поетесі. Ця епізодична ситуація не має відношення до подальших подій, але вона символічна, бо з'ява її говорить про з'яву чорта: *«...отямився і знову ввійшов у нормальний плин чортяка...»* [31, 26].

У передмові до другої дії автор не тільки аналізує, але й підсумовує події, допомагає читачеві їх осмислити: *«...як пригадує читач, що в час першого морального падіння Валентини Заклунної були задіяні ті ж таки смислові ряди: школа, горілчаний завод... —*

ні, без містики тут не обходилося, а диригентом цієї містерії був чорт» [31, 30].

Отже, композиційна впорядкованість повісті вирізняється своєю виваженістю й продуманістю в усіх її частинах, як і в цілому тексті. Основне ж художнє призначення структурної організації, що полягало в тому, щоб підпорядкувати співвіднесеність, взаємозв'язок усіх складових елементів зображення і вираження меті послідовного, якомога повнішого й глибшого розкриття перипетій подружнього життя і міжособистісних конфліктів, витримано не тільки зовні конструктивно, але й внутрішньо чітко. Це допомогло авторові повісті уникнути банальних повторень, коли йдеться про багато раз писані і переписані сімейні розлади, деструктивні чвари, стратегії війни і миру між двома світами — жіночим і чоловічим.

Допомагають у виконанні функцій композиції так звані «скрепи». Композицію античні філософи Платон та Аристотель уявляли насамперед як гармонію взаємин між цілим і його частинами, їх взаємозв'язок та упорядкованість як на смислового рівні, так і на формотворчому. Гармонія, як коментує ці уявлення Ю. Давидов, «немовби охоплювала і стягувала ціле своїми скрепами шляхом ритмічного, симетричного і т.д. поділу його на фрагменти, що відсилали один до одного, другий — до третього й у зворотному порядку» [6, 93]. Цікаво й те, що, за спостереженнями О. Лосєва, в «Одіссей» «гармонія» використовується в найконкретнішому значенні: «скрепи», «цвяхи». Одіссей, який будує корабель, збиває його цвяхами» [6, 93]. Визначаючи композицію як гармонійне розміщення матеріалу, рівновагу всіх частин, що складають художнє ціле твору, класики античної естетики виходили також із розуміння окремих епізодів твору, логічного обґрунтування їхньої смислової єдності за умови усунення невмотивованих цілим подробиць.

Про гармонійну цілісність твору зауважував і В. В. Фашенко, окреслюючи її терміном, запозиченим у Л. Толстого, — «фокусом». «Ступінь таланту митця, — зазначає В. В. Фашенко, — у вмінні виділити найнеобхідніші для даного задуму зв'язки, підпорядкувати всі частини цілому, яку Л. Толстой називав «фокусом» — внутрішнім образом твору. <...> За його допомо-

гою наочніше демонструється думка про принцип збирання, стягнення всіх, до найдрібніших, мотивів — променів в один пучок, який викликає одноепіцентричний спалах думки та настрою...» [28, 154, 155].

За визначенням Л. Толстого, фокусом можуть бути як характери людей, так і характери народів, природи. Одним із фокусів або скрепів, що поєднують частини в єдине ціле твору, є художня деталь. Принцип деталі, — за думкою В. В. Фашенка, — ґрунтується на всебічному художньому знанні і розумінні явищ, предметів, систем...» [31, 176]. Пильно придивившись, можна «віднайти між частинами найдоцільніші зв'язки..., які далі виростатимуть з подробиць природно і невимушено, викликаючи ланцюгову реакцію асоціацій...» [28, 176]. Тим самим побудований асоціативний ряд твору справляє враження взаємозв'язку всіх складових елементів.

У повісті «Двері навстіж» художніми деталями виступають *природні явища, предмети, інтер'єрні та екстер'єрні особливості*. Так, наприклад, наявність такої деталі, як «*особливого вітру*», «*натиканого гострими голками*», породжує у читача почуття таємничості, чогось жахливого, містичного: «...погляд знову впав на винесеного у двір директора школи і знову вколов вітер, ...бо цього разу здалося, що покійник їй підморгнув» [31, 21].

У повісті раз у раз з'являються моменти, в яких виступає ця художня деталь, але відкоригована ситуацією: то «*особливий вітер*», то «*холодний*» або «*печальний*», або ж взагалі «*сильний вихор*». Отож, звичайне природне явище асоціюється в повісті з появою потойбічних сил та їх дії. Дає право так уважати зображене в четвертому розділі звертання Валентина до неба, до душ з вічності. Їх поява і сила проявляється віянням вітру. З цього моменту і починає діяти невимушений природний асоціативний ланцюг даної деталі.

Стягуючу, поєднуючу силу має *інтер'єрна деталь «двері»*. Символічне значення деталі повністю не відкривається в назві повісті — «Двері навстіж», — але є центром, до якого стягуються, притягаються інші компоненти твору. З наростанням конфліктної ситуації символічно насажена художня деталь, що має широкий спектр функцій і багатозначність трактовок,

увиразнюється. У дев'ятому розділі автор відкрито опрозорює підтекст інтер'єрної деталі: «...*Валентині Заклунній привидівся сон... що в своїй квартирі, яка складалася із прозорих кубів, густо налитих світлом, ...при цьому всі двері квартири стояли навстіж, ...в напівсидячому стані вона застала ... покійного директора школи, ...і це так її вразило, що застигла на вступі до кімнати в розчинених навстіж дверях...*» [31, 33].

Це дуже виразна візуальна картина і своєрідний контрапункт твору, в якому осердя не лише візії героїні, але й матеріалізація її гріха, її глибоко захованого переляку й застрашеності. Двері, тим більше відчинені, символізують межу між світом мертвих та живих: вагання героїні, по який бік дверей стати — «...застигла на вступі», тобто на порозі, на межі двох світів — умотивовує хід подій.

Автор тут використав давній слов'янський символ. Давні слов'яни поклонялися духам померлих предків, вірили, що вони можуть втручатися в життя людини, впливати на неї. **Поріг** уважався місцем перебування духів, бо в давнину під порогом ховали покійників. Надалі символи *порогу, відкритих дверей* невимушено влітаються в асоціативний ланцюг, бо сприйняті читачем смисли символів неконтрольовано асоціюються. Тим більше, що автор для різкішого окреслення єдності твору спеціально застосовує повтори. Часте повторювання художніх деталей, символів у схожих епізодичних моментах справляє враження схематичності і стислості твору. Такий тип повторюваності — рефрен (від франц. refrain — періодично повторювані в тексті слова чи фрази). «Він, наче сітка, — визначає В. В. Фащенко, — оплітає історію та надає єдності оповіді, на його фоні різкіше виступає діалектичний рух мислі, зміни в долі героя, контрасти людського буття» [28, 171]. Так ще один елемент фокусування чи скріплювання розрізнених епізодів призводить до «економного розміщення матеріалу», тобто гармонійного і симетричного. Періодичні повтори слів, фраз, епізодів, ситуацій допомагають донести до читача закодовану в художній системі думку, ідею, почуття. У творі В. Шевчука підсвідомий зв'язок між героями — Валентиною і Валентином — передається не лише через однаковість імен, прізвищ. Пись-

менник багаторазово повторює епізоди, сцени Валентининою зради, що супроводжуються візіями: начебто на електричну лампочку перетворюється її чоловік Валентин, «...та лампочка раптом почала роздуватися, розпукуватися й перетворюватися в опилу голову її чоловіка, тобто Валентина, і її знову взяло таке зло, ну таке зло...» [31, 9].

Цей же епізод повторюється й у третьому розділі. Електрична лампочка, що «*нід дією загадкової психічної аномалії здобувала химерну здатність роздуватися в подобу голови Валентина Заклунного*» саме під час зустрічі з директором школи, вказує на те, що хоч Валентина й мала зло на чоловіка, все ж таки кохала його. Тому і відчувала зло до чоловіка, бо його незацікавленість нею дуже її засмучувала. Повторюваність акту натхненного співу Валентина і візії перед очима Валентини в час зустрічей із директором школи говорить про взаємозв'язок, співвіднесеність душ подружжя Заклунних.

Закодована письменником думка фокусує або ж стягує вузлові події твору в одне ціле. «Кожна складова частина епізоду і кожен епізод у події, як мінімум, — уважав Василь Фащенко, виконують дві функції: пояснюють, розкривають даний момент і підсумовують попередній, а чи мотивують наступний» [28, 178]. Тому повторюваний епізод, в якому закодована думка і через який автор апелює до свідомості читача, симптоматично з'являючись декілька раз, продиктовує і роз'яснює не лише емоційно-психологічні почуття героїв, а й зумовлює початок іншого епізоду чи події. Так, злість Валентини, спрямована на чоловіка, досягла апогею. І це постає в такій промовистій картині: «...його голова у формі електричної лампочки виросла до непристойних розмірів, Валентина заактивізувала любасну пристрасть», але «*щиролюбне серце*» директора «*не витримало і розірвалося у грудях, як граната...*» [31, 15]. Отже, рефренні повтори згущують напруження твору, і на рефренному полі різкіше виступають зміни в долі героїні.

До важливих змін у житті Валентини призвів сон, що вразив її збігом з дійсністю. Заклунний назвав нового друга дружини *квартирним авантюристом*. Погрозово прозвучав наказ директора школи уві сні «порвати» з квартирним авантюристом

Костею: «*Оцей збіг Валентину й непокоїв, адже випадковість — річ виключна, а повтореність прийшла й через сон*» [31, 40].

Містичне сонливе видження Валентини є кульмінаційним моментом у повісті. Саме тут відбувається злам реальних подій, злам рішучості й упередженої впевненості Валентини. Переосмислення свого реального життя і друге його переживання в химерному сні призвело до зміни поглядів Заклунної, а отже, і до зміни її поведінкової моделі.

Тричі повторені прикрі випадки, що траплялися із Заклунним під час поїздок до райцентру, так само символізують певний перехід від одного періоду життя до іншого. Зламана рука по дорозі додому символізує перепочинок на шляху до спокою, злагоди, гармонії. І те, що шукав Валентин, усе-таки знайшов, але пройшов при цьому через душевні тривоги, страждання, через злами життєвих сил, принципів.

Кольорова гама, вибрана письменником і вплетена в художню систему, відповідає настроєвості і готично-екзистенційним мотивам повісті. «Використання кольору в літературному творі є «додатковим засобом вияву своєрідності у стилістиці як окремого твору, так і творчості письменника в цілому», служить повнішому розкриттю ідейного змісту, сильнішому емоційному впливові на читача» [21, 115]. Роль кольору — надавати особливого виразу всьому творові. Так, за допомогою кольору увиразнюється контраст між світом мертвих і живих. Зображення потойбічного, містичного символічно ототожнено з чорним кольором. Але у В. Шевчука темні сили контрастно ототожнюються зі світлими тонами. Поява померлого директора школи в снах, візіях героїні завжди супроводжується світлою тональністю: «...світла енергія, яка на момент згустилася в постать... — десь таку, як колись у директора школи...» [31, 56]. Світ живих постає у темних тонах як символ гріховності й агресивності: «Зірнула по-рисячому очі Валентина, мрійний димок із них пропав, залишилася сама смола» [31, 31].

Класичними кольорами архітектурної готики є **червоний**, **синій** та **жовтий**. У повісті *червоний* і *синій* постають у своїй повній гамі і частково у відтінках. *Жовта фарба* межує із відтінками *білого* та *сірого*. Найбільше ж поширені як вияв потойбічно-

го — *білий*, реального життя і демонологічного начала — *чорна барва* і всі її відтінки. Інколи чорний колір застосовується для вираження емоційної чутливості — це настрої туги, трауру.

Червона барва має місце у портретних характеристиках персонажів: «*щічки порожевіли*», «*подоба рум'янцю*». Рідше виступає в пейзажній палітрі, як прояв емоцій: «*палав захід*». *Червоний колір* виступає у декількох відтінкових гам: «небо *малиново палало*», «*живе полум'я*», «*зірчастий вогонь*». Присутність червоної фарби та її опосередкованих відтінків символізує спалах емоцій, їх динамічність, пристрасть, агресію. За українською фольклорною символікою, червоний колір є втіленням любові і життя. «Живе полум'я» в очах мертвого директора школи є проявом життя, любасного захоплення. Як стійке, чисте й світле почуття в червоній гамі відсутнє, натомість — скороминуще захоплення і нетривкість.

Уживаються *синій* і *голубий* кольори у другому, третьому та сьомому розділах. *Синій колоратив* виступає у сенсі духовності, печалі, смутку. В. Шевчук використовує його для опису очей, коли має за мету підкреслити настрої чи риси характеру героїв. Цілком відповідними до характеру Заклунного є його сині очі. *Голубий колір* інколи ототожнюється автором із синім. Говорячи про одну й ту ж саму «книжечку», автор називає її то «голубенькою», то «синенькою». Очі ексцентричної поетеси теж мають мінливий колір, бо порівнюються з кольором «книжечки»: «...дивлячись голубими, як палітурка її книжечки очима» [31, 27]. Невизначеність кольору очей символізує непостійність характеру, бажань, намірів, норм поведінки.

Кількість епізодів, де присутні *зелені* відтінки, незначна. Зелений колір — колір життєвої сили, квітучості, енергії. Знову ж таки очі, як дзеркало душі, є для автора способом вираження усіх символічних рядів цього кольору. Запальна енергія, задержуватий характер Валентини відповідають її зеленим «рисячим» очам. Зелене оновлення природи по весні, перші паростки зелені — знак воскреслого життя і сили. Відновлення і воскресіння своєї душі відчув Заклунний: «... відчувався хоч і спустошеним, але й воскреслим. Отож став біля вікна і лірично почав дивитися на зелені дерева» [31, 26].

Та найбільше автор звертає увагу на **чорний** та **білий** кольори. У повісті відображено безліч опосередкованих відтінків білого й чорного. Аналізуючи контрастуючий взаємозв'язок чорної та білої барви, слід зазначити, що активна їх функція, як готичних барв, згущувати увесь свій колорит для створення атмосфери загадковості, містичності. Кольорова гама чорного і білого застосовується і в передачі почуттів, емоцій героїв, стосунків між ними. Щоб наповнити твір містичністю, химерністю, В. Шевчук послідовно застосовує передусім темні тони. Тим самим закладена смислова єдність кольору надбудовує фон містики, жаху, таємничості. Так закладається готичність через **зображення природи**: «чорний морок», «темрява»; **одяг**: «*тонула в чорному крені*», «*темний костюм*»; **через портрет**: «*обличчя стало, як у негра*», «*сіре обличчя*», «*брудні руки*», «*затягнута сірою шкірою*» та **через інтер'єр**: «*темний коридор*».

Радість, піднесений настрій лірично зображений письменником — «*очі мрійно затуманені*», «*палаючими, ніби зіроньки в небі, очима*», — передаються опосередковано — у світло-білих тонах. У темних тонах — злість, гнів: «*похмурі нахвалки*», «*притемнене натхнення*», «*смутно подивився*», «*в очах залишилася сама смола*».

Символічно навантажена авторська художня деталь — «сіненька книжечка під назвою «Таїни темної плоти», — в образі якої підкреслюється темна сторона людської душі, її темне виявлення третього «Я», за Людмилою Тарнашинською. Ця деталь виступає у виразненні темних аморальних учинків, надмірної ексцентричності, нестриманості, неестетичних, дисгармонійних почуттів, неунормованої поведінки. Прояви темних закутків людської душі зумовлені дією чорта. Образ чорта на екзистенційному рівні і є тією темною стороною душі. Отже, іронічно протестуючи проти моральної неестетичності В. Заклунного і стверджуючи, що винний «натуральний чорт», письменник тим самим вдається до антиципації.

Насиченою та образною є кольорова гама у третьому розділі, де йдеться про те, що почуття Валентини після смерті директора школи «втрапили у своєрідну прострацію»: «*...на заході почали... сплітатися сутінки... очі її лили й лили сіру воду туди, де*

палав захід, можливо саме тим поглядом вона погасила буйноту барв, бо небокрай раптом вицвів і барви померли, а сіре розтікалося хвилями...» [31, 12]. Цей потік емоцій, виражений у ліричній різнобарвності, означає тугу, безнадійність, самотність. Побутові художні деталі в чорному тоні використовуються для зображення нещирості, інтриг: *«Робила вигляд, що пере, але тільки намочувала його одержу... через що його сорочки стали плямисті й сірі, а білизна набрала дивної брудної барви»* [31, 11].

Білий колір у чистому вигляді майже не має свого вираження. Бо білий — це колір чистоти, невинності, святості — з одного боку, а з другого — колір небуття. Тим часом герої повісті живуть емоціями, аж ніяк не відчуючи тиску небуття. Біла барва переважно задіяна у творі опосередковано: *«димові пасемка», «густиий дим», «ясносвітлий», «світла енергія»*. В. Шевчук варіює зображення одного й того ж кольору: *«міражне світло», «світло, що перламутрово грало», «сяючі бісеринки оченят», «прозорі пергаментові вушко»* [31, 16]. Поява в повісті ірреального, містично-готичного супроводжується світлою гамою: *«двері навстіж раптом залилися дивним світлом, хоч виходили в темного коридорця»* [31, 39]; *«швидко розтав, перетворюючись у димову хмарку, забутий капелюшок... зошит, олівець, ножиці...»* [31, 36].

Однією з основних прикмет модерної доби є часто обговорюване філософією і відтворене мистецтвом екзистенційне почуття відокремленості й самотності людини в світі. Цією ж проблематикою позначені усі твори В. Шевчука. Особливо гостро відчуються екзистенційні мотиви в творах, що побудовані на принципі: *«людина — єдинопочаток, центр Космосу»*. Здебільшого саме ерос стирає межі між Людиною і Всесвітом. «Йдеться про одну із архетипних міфологем, міф про Ероса-Ерота. Гесіод писав, що Ерос належить до найстаршого покоління богів, що він народився з Хаосу водночас із зеленню і небом. В орфіків Ерос — «Першонароджений», котрий вилупився із святого яйця. Він сміливий стрілець, усевміючий володар ключів ефіру, неба, моря, зелені, царства мертвих і тартару.. За Ферикидом, сам Зевс, творячи світ, перетворився на Ероса» [32, 118].

Згідно з О. Лосевим, одна антична концепція Еросу *«наділяла його любовними чарами», що притягують людей одне до*

одного... Інша концепція розглядає Ероса в аспекті космічних і теологічних уявлень. Такий Ерос облаштовує світ і створює людей та богів: «Ерос космічний та Ерос творчості» [12, 47]. Перша і друга концепції знаходять художнє відображення своє у повісті «Двері навстіж».

Отже, ерос, як володар неба і землі, царства мертвих і тартару, як той, що мислиться світовою силою, є втіленням Космосу, що поєднує в собі Природу, Всесвіт і Людину в центрі цієї безкінечності як головний елемент буття. Але, будучи центром Всесвіту, як єдина, неповторна, людина приречена на самотність. Ерос космічний і ерос творчості єдині, бо однаково єдині і спільні у прояві неповторного людського «я» як прояву самотності. Як приклад твори В. Шевчука, в яких «головний двигун... — гуманістична віра в людину, в її високість, в її, зрештою, прекрасність...» [19, 31]. Герої Шевчукових творів, як правило, творчі і глибинно мислячі люди. Таким є і Володимир Заклунний. Героїня повісті як одвічний антагоністичний мінус є вираженням концепції хтивого Еросу.

У класичній поезії ерос поступово набирає рис примхливого золотоволосого бешкетника. Його починають сприймати не лише як наділеного любовними чарами, а й як того, хто наділений хтивою звабою плотської чуттєвості. Поступово властиві йому риси почали асоціюватися зі зрадою, гріховністю. Втілення такого еросу і застосовує Валерій Шевчук для означеності гріховного, прикладом якого є пригоди В. Заклунного з ексцентричною поетесою, виписані у четвертому розділі. Мотив гріховності в цій сцені візразу ж забарвлюється темним фоном: «*Їх застала темрява*». На додаток — подія відбувається на цвинтарі, де містичний і негативний заряд енергії. Не менш символічний елемент гріховності — склеп, у який провалилася ексцентрична поетеса. Ця художня деталь є символом падіння, а для Валентина — й зради: «*І він почав усуватися в яму ногами... ніжні руки вхопили його... Валентиніві пальці самовільно розтислися (перед цим міцно трималися за вельми хиткого надгробка), і Заклунний проgrimів... у безодню*» [31, 18]. Авторська примітка символічно влучна: «хиткий надгробок», по суті, як характеристика стосунків подружжя. Хтивий ерос проявляється в по-

вісті в неестетичній натуралістичності портретів персонажів, в характеристиці одягу, поведінки: «виявив еротичну ініціативу», «моя гуля набрала еротичного соку», «на баб зголоднів» і т. п.

Для згущення і готичного нагнітання ерос нерідко застосовується В. Шевчуком у гротескових сценах. Інколи авторські коментарі бувають доволі розкуті та з іронічним відблиском, що служить не стільки розважанню читача, скільки вияскравленню притчевого начала.

У повісті система хронотопічних опозицій різноманітна і системно упорядкована. Найширшими часопросторовими опозиціями є світ живих і світ потойбічний (світ мертвих і темні містичні сили). Основним смисловим принципом, що закладений в опозицію, є обмеженість, замкненість першого і широта, всюдисуша дієвість, необмеженість можливостей другого. Для читача ця опозиція або ж її смислова наповненість є контр-оверсійною до тієї, яку він вважає істиннішою — де світ живих ширший, а світ потойбічний, навпаки, локальний, замкнений, і частково тому, що він для нього невідомий, невимірянний. Обмеженість простору світу живих передається через давній образ **дому** — міцної осілості, захищеності закритого простору. Дія персонажів відбувається в квартирі, у будинку культури, і, надалі розгалужуючись, в кімнаті, у кабінеті, в коридорі, на сцені тощо. Безмежність і всюдисушність потойбічного, невідомого для живих світу, виражена через безмежність і всюдисушність вітру — стихійного й хаосного явища природи. Взаємодія двох протилежних світів значиться відчиненими дверима, вікнами; зовнішній світ в отворі дверей і вікон стикається з внутрішнім.

Просторові смисли доповнюються співвіднесеністю з часом: «...Піднявся на сцену, але спершу зацікавився вікном, яке стриміло з лівого боку, а щоб зосередитись, у те вікно й зирнув. І йому раптом увіч здалося, що саме в цей час до **дверей** його квартири ...підходить чорт, одягнений в жевжика з вусиками... і що той чорт підняв руку, щоб натиснути на кнопку дзвінка. Почулися кроки, **двері** відчинилися... а чорт, ніби вода, прослизнув у **двері навстіж**...» [31, 44].

Розгортання подій з Валентиною і окремо з Валентином розмежовані та віддалені у просторі: він перебуває у райцентрі

в будинку культури, вона — у місті в своїй квартирі. Єдне віддалені між собою події час, синхронність дії героїв.

Хронотоп фіксується і такими орієнтирами, як **низ-верх, морок-світло**. Закнений простір світу живих асоціативно поєднується із темрявою: *«Повів її по цвинтару як екскурсовод, натхненно оповідаючи ...при цьому їх застала темрява»* [31, 18]; необмежений світ мертвих — зі світлом: *«...і вона повернулася в бік дверей, які до цього були прихилені... і побачила їх навстіж, а прочіла тих дверей було залито густим, міражним світлом, в якому поколихувалася постать... директора школи...»* [31, 56]). Через те, що життя героїв твору, що перебувають у стані сварки/примирення, важко назвати моральним, а поведінку — принциповою, бо є абсурдною деякою мірою, а отже, низькою, В. Шевчук символічно зображує духовне падіння героя твору — Валентина Заклунного, — доносячи свою думку до читача через такі часопросторові топоси, як **цвинтар, темрява, склеп**.

Отже, опозиція замкненості/розімкненості, мороку/світла доповнюється і взаємодіє з опозицією низу/верху. Світ живих часто-густо низький, аморальний, а світ мертвих — нагорі: *«Валентин... смутно подивився на неї, подумки помолився до його вершителів»* [31, 29].

Дані опозиції відкриваються у метафізичному вимірі. Життя людини трактується В. Шевчуком як сутність екзистенціалізму — внутрішніх шукань людиною своєї межі, можливостей, свого місця і призначення, тому вона здатна впадати у крайнощі: то опускається до низьких учинків, то відчуває духовне оновлення; то блукає кривими стежками у темряві, то йде рівною світлою дорогою. У пошуках душевної рівноваги знаходиться і Валентин Заклунний. Він повсякчас занурюється у свій внутрішній світ, намагається осмислити буття. Тому автор детально розробляє мотиви доріг як «крутого сходження до самого себе» [8, 146]. Але в творі це реальна фізична дорога, яку письменник називає **«дорогою випробувань»**. Через фізичний страх та біль, потерпання від прикрих випадків у дорозі відкриваються внутрішні проблеми душі, стан сум'яття та випробування. Фізичний шлях Заклунного до райцентру є частиною життєвого шляху — як зовнішнього, так і внутрішнього.

Хронотоп кризи та життєвого перелому виступає ціннісно-сміисловою структурою в повісті. Його метафоричним уособленням є **хронотоп порогу, сходів, коридору, вулиці**. Даний хронотоп є головним місцем дії у повісті, де стаються **події криз, падінь, оновлення, рішень**. Місцем, де долається межа між прірвою стосунків подружжя, є **хронотоп порога**: «*Потоптався трохи біля під'їзду... рішуче рушив під сходи... переступив порога*» [31, 54].

В організації фабульного хронотопу в аналізованому творі допомагає пейзаж. Читачеві зрозуміло, що дія відбувається весною і, надалі, влітку. З оповіді раз у раз виринають то зелені дерева, або ж зелена трава. Фабульний час тривалості твору в цілому сягає не менше трьох років. З авторської ремарки відомо, що минуло два роки поза дією твору. Отже, дія відбувається впродовж року.

2. Образна система

2.1. Система персонажів: їх характери

«Герой Шевчукових творів, — за резонним спостереженням Романа Корогодського, — за світосприйняттям — поет» [8;135]. У повісті «Двері навстіж» героєм є поет за фахом і до того ж співак та краєзнавець. Протиставлена йому ділова жінка з сильними характером Валентина.

Другорядні дійові особи групуються за ступенем їх діяльної активності і значимості. До персонажів, що причетні до дії і життєвих перипетій, тобто до тих, що частково мотивують початок і подальший розвиток подій, слід віднести **директора школи, ексцентричну поетесу, жевжжика**. Поверхово й схематично окреслені такі персонажі, як *вчительки Софія та Галина Петрівна, Сірокрапка, директор будинку культури, голова філії*. Бездіяльними, лише фоновими, є *цвинтарний сторож, дружина директора школи, шофер, директор горілкового заводу, президент «бананової республіки», вчителька Заклуного*.

Життя героїв твору насичене містичністю, пронизане складним плетивом душевних поривів, спогадів, жадань і замірів, химерними мареннями, фантазмагоричними з'явами, деформованими візіями. Принципово звучить мотив самотності — це

прояв Шевчукового екзистенціалізму, за твердженням Л. Тарнашинської: «Його твори сучасної тематики якраз і занурюють у вбивчий для людського духу розчин суспільного буття й дають зразки виживання душі шляхом несподіваних мутацій, перероджень та відроджень. Є всі підстави вважати, що в цьому своєму протистоянні абсурдному світові письменник — свідомо чи несвідомо — шукав опертя в екзистенціалізмі» [24, 118]. Дослідниця говорить про екзистенціалізм як художній засіб письменника, за допомогою якого він досліджує людські душі, «я» окремого індивідуума, його внутрішні поривання, які призводять до тих чи інших учинків, подій. Руйнування зв'язків людини зі світом, іншими людьми, її замкнутість — провідна проблема творів Валерія Шевчука, яка має місце і в повісті «Двері навстіж».

Чаша самотності і відчуженості не обминула й подружжя Заклунних, в житті якого настала криза.

Будучи тонким психологом людської душі, автор прагне всебічно пізнати суть людини, збагнути, що її штовхає на аморальні вчинки. Повторюваність, як композиційний фокус чи скреп, відображає рутинність, абсурдність буття, неприродність подій, що відбуваються. Рефрен діє в повісті з правильною періодичністю, своєрідною циклічністю та з певним нашаруванням чи то подій, чи то персонажів. Та головне, що утворюється коло, в якому існують герої, приречені на рутину повторюваності. Валентин як поет, що має тонку душу, відчуває це найгостріше: «*В світі все теж неоригінальне і все банально повторюється...*» [31, 19]. Даних персонажів сповна можна вважати карикатурними стереотипами, взятими з реального життя. Це й ексцентрична поетеса зі своїми екстравагантними ідеями; «вилинялий поетик» Сірокрапка (промовисте прізвище!) з «сірими віршами», це й директор школи, в якого «*любовний сказ тривав з правильною періодичністю*»; і директор будинку культури, «*від якого невиносно несло скипидаром*»; та Валентин Заклунний з поетесами і їхніми нічними прогулянками цвинтарем.

Не менш абсурдним є бездумне Валентинине засліплення Костею. Але вершителем абсурду, за готично-притчевою ло-

гікою автора, є чорт: «У читача ...можуть виникнути сумніви, як це вчителька, ...яка, напевне, мала б мати свою інтелігентність... зв'язалася з таким бовдуром... І тут я, автор цього опусу, хочу знову нагадати, що бовдуром Костя не був, а тільки оболонкою чорта, який тимчасово в Костю вдягся...» [31, 50].

У повісті «Двері навстіж» образ чорта зберігає свій національний колорит. У народі в різноманітних повір'ях, забобонах наділяли його такими рисами, як розбишацтво, зле глузування, неприродна веселість, агресивність. Розглядаючи на екзистенційному рівні цей символ, слід погодитися з Л. Тарнашинською, що він є уособленням третього «я» людини, «що сидить у нутрі нашому, невпізнаний ворог наш...», який затишно згорнувшись насподі душі, до часу солодко хропе, але водночас і «стежить за нашим кроком, за кожним порухом мислі і за кожним нашим бажанням... Прийде момент, і він скаже своє слово або примусить людину нагнутися й узяти в руки камінь...» [24, 119].

У В. Шевчука немала низка творів, що в них конфлікт будується на баталіях між чоловіком та жінкою. «Але жінка чомусь є каталізатором виверження злого духу. Автор чомусь обходить увагою такий людський інстинкт, як збереження роду, сімейного вогнища, — передусім властивий жінці-Берегині» [11, 6]. У одній із своїх повістей Валерій Шевчук наводить ряд українських приказок про жіноцтво «в подобі» сатани: «Баба та чорт — то собі рідня», «І так багато лиха, а Бог ще й жінок наплодив». У повісті «Двері навстіж» теж відчутні «сатанинські» мотиви в трактуванні жіночого образу: «Жінка — це продукт інерційної гри втомленого божого розуму» [31, 38]; «І йому здалося, що дур з її голови почав виходити, навіть легеньку, хитливу пару уздрів, а в тій парі весело усміхненого бісика...» [31, 56]. Темна сила асоціюється у творах В. Шевчука не з усім жіночим началом, лиш з часткою самореалізаційної програми поза нормальними правилами гри за умов порушення гендерної рівноваги.

У повісті чортику належить широкий спектр діяльності. Але силу дії має і потойбічний світ мертвих. Звернення Валентина до «душ з вічності» і до неба зумовило появу сили з потойбічного світу.

«Два начала — чоловіче і жіноче, — два полюси різнозаряджених полюсів людського буття» [11, 6]. Деякі літературознавці вважають, що В. Шевчук відносить чоловіка до плюсової істоти, а жінку — до мінусової. Чи є підстави так трактувати на матеріалі даної повісті погляд В. Шевчука? Валентина постає своєрідним провідником, через який темна сила увійшла в їхнє з чоловіком життя. В творі це зображено досить символічно: «... Двері розчахнулися, і в тих дверях навстіж... побачив струнку, ділову жінку...» [31, 31]. Валентина, маючи зв'язок з директором школи та жевжиком, які однаковою мірою були втіленням темної сили, розчахнувши двері, впускала її у своє і чоловікове життя. Але й Валентин не без гріха: його ігри з темною силою провокують поведінку героїні.

Варто особливу увагу приділити такому діючому персонажеві, як директор школи Борис Іванович. З перших сторінок письменник наділяє його яскравою глузливою характеристикою: «... по-коначому щирячи... неприродно білі зуби» [31, 8], і з перших же сторінок його супроводжує «загулялий чортик». Автор свідомо поєднує ці два образи. Директор школи для чортика є об'єктом, за допомогою якого він здійснює свої «чортівські забаганки». Смерть Бориса Івановича ще яскравіше підкреслила його роль. Як зазначає автор: «... смерть директора школи... була зовсім не викиданням цього героя із дійства, а навпаки, йому простелено килимця для його продовження» [31, 22].

Метаморфоза, яка відбулася з директором школи, підкреслює містичність і готичність твору. Вона покриває його оболонкою марень, візій, снів, що призводить до абсурдних учинків героїв. При цьому автор оголює прийоми химерності.

Слід зазначити, що Валентин Заклунний є тим героєм, який намагається осмислити буття, знайти вихід зі свого монотонного існування. Його звернення до потойбічних сил, «душ з вічності», яких він називає своїми приятелями, зумовлене почуттям самотності, безвиході. Безпорадні заклики поета звучать як прагнення гармонії зі світом, а головне — із самим собою. Намагаючись осмислити суть свого життя, Заклунний занурюється в себе. Втікаючи від крихкої дійсності, знаходить спокій на цвинтарі, де найглибше відчувається вічність і мізерність часу.

Характеризуючи особливості внутрішньої людини в творах Валерія Шевчука, Р. Корогодський помітив таке: «Самотні люди в подружньому житті є найнещасливішими істотами, і в цьому загроза для сім'ї номер один, загроза суспільної властивості» [8, 151]. Спостерігаючи за сутністю родинного конфлікту між чоловіком та жінкою, слід погодитися з висловленою через художній код логікою письменника, «що в жіночому та чоловічому началах живе одвічний антагонізм двох різнозаряджених полюсів людського буття» [11, 6].

2.2. Своєрідність образу автора-оповідача та образу читача.

Письменника характеризує широка амплітуда мистецьких пошуків у межах різних художніх методів, засобів. Тому в його творах чимало новаторських підходів до традиційних естетичних напрацювань. Особливий підхід відчутний і до образу оповідача, в якому поєднуються двійник свідомості автора й авторська особистість. Наратор — особа, вигадана автором. Від імені і через посередництво оповідача ведеться нарація про події та героїв. Образом автора називається відображена у творі особистість автора-творця, який виявляє свою точку зору на зображене. Поєднання образів оповідача й автора зумовлене межею між різними життєвими функціями. Інколи автор ніби зумисне забуває про вигадану ним особу оповідача і його функції перекладає на себе: «*Не описуватимемо, що відбувалось із Валентиною Заклунною в будинку відпочинку <...> Досить знати, що Валентина в будинку відпочинку коханця знайшла, а може, знайшов її він... про це чоловікові ще сповістить, а ми маємо матеріал... зв'язаний із Валентином...*» [31, 36].

В Шевчук звертається до іронічно стилізованої авторської постаті, яка підкреслено ретельно наслідує старовинні взірці оповідного етикету: «*Як бачить читач, я твора будую згідно класичних канонів сюжету*» [31, 31]. Письменник звертається безпосередньо до реципієнта, тим самим витворюючи образ читача. Образ читача в повісті «Двері навстіж» співвіднесений з функцією читача як безпосереднього героя твору. Читач уведений у систему дійових осіб повісті. Досягає цього автор за допомогою звертання оповідача твору до читача, як до свого не

лише уявного співрозмовника. Наприклад: «Категоричний читач у цьому місці міг би запитати: «А чому вони при таких стосунках не розійшлися?» А тому, пояснюю від себе, що перебували у стані війни» [31, 23].

Введений у систему твору образ читача допомагає не тільки глибше осмислити події, сплетені в сюжет, відображеність читачької свідомості прогнозує тип оцінки зображеного в творі реальним читачем.

Автор запрошує читача в майстерню авторських художніх засобів, допомагає виявити роль, значення дійових осіб, подій, деяких епізодів: «Ця історія, — оповідає автор, — деякими нитками влітається в основу, що є предметом цього опусу, отже, є в ній композиційна потреба, тим більше, що ексцентрична поетеса, як побачить читач, далеко не вийшла із життя Валентина Заклунного...» [31, 17]. В. Шевчук зумисне руйнує ілюзію «справжнього життя», він часто на очах читача komponує фавулу і позафавульні елементи, вносить власні коментарі, демонструє продовження: «Мені ж, авторові цього опусу, здається, що причина тут емоційно-психологічна, а щоб її збагнути, треба повернутися до головної героїні дійства...» [31, 48].

Звернення автора-оповідача до реципієнта звучить як давня розповідь-переказ в усній формі чи у формі авторської чернетки. Про це свідчить велика кількість авторських внутрішньотекстових приміток. Дуже часто письменник акцентує увагу на змісті приміток, які коригують читачеву увагу: «Розповів Валентин і про друге сидження... (так і справді було, і він тут не брехав, як пам'ятає уважний читач)» [31, 56]. Слід зазначити, що примітки досить часто іронічні та виражені в удавано благопристойній формі: «Костя не належав до тих (із інтелігентного кода)» [31, 48]; інколи автор не приховує свого глузливого ставлення: «(очевидно, з горя і вживав замість самогону скипидар)» [31, 43].

Усі примітки до тексту твору належать оповідачеві. В основному ці внутрішньотекстові примітки подаються безпосередньо за фрагментом тексту, якого вони стосуються.

Не менш значущими є функції ремарок. З їхньою допомогою наратор розлогіше чи лаконічніше подає портретні та

психологічні характеристики персонажів, інформує стосовно умов дії та часу їх протікання. У ремарках чітко окреслені такі елементи характеру, як міміка, жести, реакції, дії на прохідні та неординарні події: «*скривився*», «*зімружила по-рисячому очі*», «*загарячився*». Особлива увага приділяється інтонації, тембру голосу дійових осіб: «*сказав зовсім не бароково-монументальним голосом, а отим звичним, півжіночим*», «*інфантильно перепитала*». Інколи в ремарках передається емоційність персонажів, розкривається їх темперамент: «*захоплено спитала*», «*трагічно мовила*». Щоб створити іронічну настроєвість, В. Шевчук використовує синонімічний ряд до слів **сказати, мовити**: «*відрізала*», «*ревнув*», «*пробекала*», «*фуркнула*».

Яскраво демонструє єдність образів автора й оповідача такий позафабульний чинник, як ліричний відступ. Тут мають місце міркування автора-оповідача з приводу композиції, сюжетних ліній, учинків чи характеристик героїв твору. Ліричний відступ автор використовує як спосіб ближче поспілкуватися з читачем, руйнуючи при цьому ілюзію правдивості твору. Інколи в ліричних відступах з домінантою особи оповідача створюється фон правдоподібності. Той же оповідач апелює до читача через спогади, уточнення: «*очевидно, гадати-мемо*», «*згадаймо*». Тим часом авторський відступ у душі: «*Тут завершується преамбула до другої дії...*» [31, 29] руйнує ілюзію «справжнього життя», проте чіткою межею окреслюються сюжетні чинники композиції. Отож, значимість ліричних відступів оповідача й автора однакова. Вони ідеально співіснують і гармонійно доповнюють один одного, при цьому оголюють художні прийоми.

Часто зустрічаються філософські авторські відступи, вкленені в уста героя Валентина Заклунного або ж у його думки: «*І думав він про те, що життя нестале, марнотне, як цілий світ*» [31, 28]. На фоні легкої іронічної оповіді вона звучить як крик душі, як внутрішні пошуки життєвого твердого ґрунту. Думка автора в устах героя сповнена екзистенційною сутністю внутрішнього шукання істини і гармонії.

Деякі авторські відступи носять розважальний характер: «*Сірокрапка із суму... обпився... а на лисині, як на чудотворній,*

з'являлися краплі... ті краплі склалися з дев'яносто шести відсоткового спирту...» [31, 51].

Образ автора-оповідача, таким чином, має змогу з різних часопросторових та емоційно-психологічних позицій творити художню дійсність твору. Образ читача підпорядкований основній меті — створенню, формуванню і збагаченню в процесі сприйняття, залежачи від типу читацького усвідомлення.

2.3. Образи, взяті з природного і речового оточення

Як правило, відношення пейзаж-людина в художньому творі будуються на принципах психологічного паралелізму — контрастного протиставлення або ж зіставлення картин природи з душевним, емоційним станом людини. «Природа, — як зазначає Ф. Степун, — акомпанує людським переживанням. Вона акомпанує так тонко, немовби вона не природа, а душа...» [Див. 3, 115].

Три іпостасі пейзажу постають у повісті «Двері навстіж»: Природа-людина-вища сила і гармонія. Коли людина самотня, її душа неконтрольовано єднається з природою, несвідомо милується її красою, величністю. Природа є втіленням сили, вічності, гармонії. Мабуть, тому, втрачаючи зв'язки з метушливим буттям суспільства, людина шукає єдності з нею. Такими людьми є і герої Шевчукових творів, а зокрема, повісті «Двері навстіж». Що як не виявом самотності є краєзнавче захоплення Заклунного місцевим цвинтарем, а отже, якоюсь мірою і природою.

Могутня сила **вітру** асоціюється із силою, кликаною Валентином. Утворюючи цей асоціативний ряд, письменник підкреслює, що вища потойбічна сила теж належить до витоків природи. В. Шевчук — майстер створення настрою твору через пейзаж. У даному творі настроєвість містифікованого, напруженого й жахливого через природні явища передає **вітер**.

Вираження найтонших людських порухів через пейзаж глибоко образне й ліричне: «...тим поглядом вона погасила буйному барв, бо небокрай раптом вицвів і барви померли» [31, 16]. У «нешасливому» тринадцятому розділі відбувається аварія, в якій Заклунний ламає руку. Відчуття нещастя, негараздів підсилює

дош. В останньому чотирнадцятому розділі відбувається відхід темної сили із життя живих, повернення у потойбічний світ. У спільному сні Заклунних це зображено вельми символічно: *«А привидівся їм снігопад, хоч стояло літо, а ще привиділося, що сильний вихор вимітав із дворів сміття, старі газети... І в тому летячому накопиську блимали обличчя: ...ексцентричної поетеси, поета Сірокрапка... І все це зліталось й сідало біля цвинтаря...»* [31, 57].

Душі Заклунних очищаються, в їхньому житті відновлюється мир, відновлюється ланцюг «Природа—людина—вища сила і гармонія».

Важливу роль у повісті відіграє **інтер'єр**. Він підкреслює часопросторові й готичні складники твору. Назва твору теж інтер'єрна — «**Двері навстіж**». Вираз звучить як запрошення увійти. Тут відчувається наскрізний мотив **Дому**. Цей символ, до якого часто звертається В. Шевчук, двері навстіж — вільний вхід для всіх, тут присутні люди різних інтересів, різних прошарків суспільства. Але всі вони самотні й безпорадні у буттєвому сенсі. Їх несе стихія часу, вони залежать від обставин, вищої темної сили, яка повсякчас ними керує. Закінчується повість риторичним запитанням: *«Хто керує тим хором, співаками якого мусимо бути й ми?»* [31, 58]. І кожен, хто заглибиться в онтологічний вимір Шевчукової повісті, відповідь на це присутнє питання по-своєму, ще раз обміркує свою життєву позицію та свої добрі і лихі наміри, зможе стати над тимчасовістю земного буття і подумати над вічними загадками любові.

* * *

Розглянута повість на рівні образної системи та структурної організації, поетики композиції, в основі якої лежить дзеркальний принцип, що укрупнює онтологічного значення події, подовжує їх у часі і просторі, доводить мистецьку довершеність твору. Композиційна обдарованість письменника стоїть на рівні з видатними митцями літератури.

Твір сконденсований і зібраний на усіх можливих композиційних рівнях. Багатозначність різнопланових подробиць, художніх деталей, символів гармонійно вплітається в основний

структурний вузол твору. Відчувається новаторство в галузі готичної поетики у поєднанні з іронією та екзистенційністю. Прикметою повісті є достовірність опису, яскравість і переконливість змальованих сцен. Цього досягає автор за допомогою хронотопічних опозицій, кольорових та еротичних елементів. Повторюваність, як тип фокусування, слугує концентрації і нарощуванню конфлікту. Рефрен створює зигзагоподібний сюжет, що надає своєрідності й зовнішній композиції.

Повість динамічна та багата на асоціативні й символічні ряди. Тому інтерпретувати і досліджувати її можна по-різному. Аналізуючи твір на метафізичному рівні, слід підкреслити, як оригінально виявлено філософські проблеми буття людини, домінуючі в усіх творах Валерія Шевчука.

Таким чином, співвіднесеність, взаємозв'язок усіх складових елементів зображення і вираження в повісті слугують повнішому і глибшому розкриттю її змісту, підтекстових смислів, що, в свою чергу, створює у читача позитивні емоційні враження від пізнаного через художній код багатства життєвих асоціацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрій Романа. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого/ Романа Багрій // Сучасність. — 1998. — № 11. — С. 38–40.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа: Очерки по исторической поэтике Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М., 1975. — С. 243–400.
3. Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под. ред. П. А. Николаева. — М., 1980. — С. 120–126.
4. Введение в литературоведение / Под. ред. Г. Н. Поспелова. — М., 1976. — С. 16–48.
5. Горский И. К. Исторический роман Сенкевича / И. К. Горский. — М., 1966. — 260 с.
6. Давыдов Ю. Диалектика произведения искусства / Ю. Давыдов // Вопросы литературы. — 1972. — № 5. — С. 203–227.
7. Довгалецький М. Поэтика (Сад Поэтический). — К., 1973. — 434 с.
8. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини / Роман Корогодський // Дзвін. — 1996. — № 3. — С. 135–153.

9. Корогодський Р. Втеча від самотності, або Апологія рідного дому / Р. Корогодський // Стежка в траві. Житомирська сага. Валерій Шевчук. Твори в двох томах. — Т. 1. — Харків: Фоліо, 1994. — С. 12–24.
10. Костенко Ліна. Геній в умовах заблокованої культури / Ліна Костенко // Літ. Україна. — 1991. — 26 вересня. — С. 5–6.
11. Логвиненко Олена. Війна статей, або загадка мінливої води // Олена Логвиненко // Літ. Україна. — 1996. — 15 червня. — С. 4.
12. Лосев А. Ф. Эрос у Платона / А. Ф. Лосев // Бытие-имя-символ/ Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993. — Т. 2. — 734 с.
13. Майдаченко П. Проза Валерія Шевчука: Поетика умовності / Петро Майдаченко // Радянське літературознавство. — 1988. — № 2. — С. 12–20.
14. Онишко О. Реальність химерного / О. Онишко // Вітчизна. — 1989. — № 11. — С. 197–200.
15. Покальчук Юрій. Традиції Гоголя і «магічний реалізм» / Юрій Покальчук // Вітчизна. — 1984. — № 10. — С. 138–160.
16. Поспелов Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений Г. Н. Поспелов // Вопросы методологии и поэтики. — М., 1961. — 453 с.
17. Потєбня А. А. Из записок по теории словесности. — Х., 1905. — 105 с.
18. Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком / Микола Рябчук // Вітчизна. — 1998. — № 2. — С. 174–177.
19. Рябчук М. Особливості творчості В. Шевчука (Штрихи до портрета Валерія Шевчука) / Микола Рябчук // Українська мова та література в школі. — 1984. — № 6. — С. 27–33.
20. Саєнко В. П. Поетика кольору в оповіданні «За мить щастя» Олеся Гончара / Валентина Саєнко // Історія української літератури ХХ ст.: практичні заняття. — Одеса, 1999. — С. 114–126.
21. Саєнко В. П. Поетика композиції твору «За мить щастя» Олеся Гончара / Валентина Саєнко // Історія української літератури ХХ ст.: практичні заняття. — Одеса, 1999. — С. 102–114.
22. Словник-довідник літературознавчих термінів. — К.: Академія, 1997. — 750 с.
23. Сподарець В. В магічному кристалі химерного жанру (Валерій Шевчук «На полі смиренному») / В. Сподарець // Духовна спадщина Київської Русі. — Одеса: Маяк, 1997. — Вип. 2. — С. 88–96.
24. Тарнашинська Людмила. Свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі («Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму») / Людмила Тарнашинська // Сучасність. — 1995. — № 3. — С. 117–127.

25. Тарнашинська Людмила. Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. — 1998. — № 6. — С. 46–51.
26. Ткаченко А. Мистецтво слова. (Вступ до літературознавства) / Анатолій Ткаченко. — К.: Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.
27. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточно-славянском культе Николая Мирликийского) / Б. А. Успенский. — М., 1982. — С. 73–80.
28. Фашенко В. В. Новелістична композиція (мікро- і макроструктура) / Василь Фашенко // Вибрані статті. — К.: Дніпро, 1998. — С. 83–122.
29. Шупта-В'язовська О. Часопросторова організація новели М. Коцюбинського «У грішний світ» / Оксана Шупта-В'язовська // Діалог душ. — Одеса: Астропринт, 2001. — С.42–47.
30. Шевчук В. Із темних джерел життя. Українська готична новела ХХ ст. / Валерій Шевчук // Літ. Україна. — 1995. — № 4–5. — С. 7.
31. Шевчук В. Двері навстіж / Валерій Шевчук // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 116. — С. 6–58.
32. Шумейко Т. Ерос у Тичини / Т. Шумейко// Сучасність. — 1991. — № 3. — С. 116–148.

ОБРАЗ «СВОЄЇ ТЕРИТОРІЇ» ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ В ЕСЕЇСТИЦІ Ю. АНДРУХОВИЧА

Статтю присвячено аналізу образу «своєї території» як концептуальному засобу вираження авторського світобачення в есеїстиці Ю. Андруховича.

Ключові слова: есе, простір, місто, образ, концепт.

В статті аналізується образ «своей территории» как концептуальный способ выражения авторского мировоззрения в эссеистике Ю. Андруховича.

Ключевые слова: эссе, пространство, город, образ, концепт.

The article is analyzing the image of «his territory» as an expressive way of author's philosophy of life in Yuriy Andrukhovich's essays.

Key words: essay, space, town, image, concept.

З часів появи перших есеїв, з виходом книги «Дезорієнтація на місцевості» Ю. Андруховича стало зрозумілим, що простір і час постають тими концептуальними важелями, на яких вибудовується образний ряд, який, у свою чергу, стає втіленням авторського світобачення. Безперечно, основним предметом есеїстичного осмислення митця є культурно-історичний ландшафт сучасного світу, тобто хронотоп — час і простір у їхній єдності «в якому триває тяглість культури» (С. Грабовський). Певна місцевість у певний часовий відрізок стає для автора не просто приводом для міркувань чи елементом творів, яку прийнято слідом за М. Бахтінім іменувати «хронотопом», а й концептом, особливим образом, що підпорядковує собі всі інші поняття й образи, природа яких культурно-історична, міфологічна та індивідуально-екзистенційна водночас.

Крім того, за Андруховичем міцно закріпилося поняття «представник геопоетики»; рубрика газети «Дзеркало тижня», в якій він активно друкується протягом останніх кількох років, також називається «Геопоетика». Сам автор у творі «Впритул до недосяжного» так тлумачить це поняття: «Хочу подякува-

ти за слово «геопоетика» — вперше я почув його 1998 року в Москві, і належало воно Ігореві Сіду. Півтора року тому я вибрав саме це слово — як цілком виразну альтернативу до слова «геополітика», що з дедалі відвертішою нахабністю вдиралося в наші долі, реалізуючи себе на рівні міжурядових угод, проєктів, таємних і явних домовленостей, але не тільки... Насправді йдеться про досяжність недосяжного. Про те, що хоч будь-які тривалі й послідовні махінації з територіями, ментальностями, культурами загалом вдаються, час до часу трапляється неочікуване — вибух людського і політичного, і геополітична система не спрацьовує, дає збій» [2, 235–236].

Прикметно, що часово-просторова образність або ідея пересування в часі і просторі часто автором виноситься у назву книги чи окремого есею, однак при цьому Андрухович уникає безпосередніх назв-топонімів, а надає перевагу своєму — інтимно-особистому варіанту іменування певної території. Відтак може скластися враження, що назва і текст стоять ніби на протилежних позиціях, але це попереднє і неточне враження. Так, твір «Усередині свободи» присвячено Нью-Йорку та його знаменитій статуй Свободи, а в творі «Атлас. Медитації» йдеться про Центрально-Східну Європу. В есеї «Після балу» розповідається про Стокгольм та особисте «відкриття» його автором, а твір «Вступ до географії» — своєрідна авторська презентація Німеччини, Баварії зокрема. Цей перелік можна продовжити: «Мала інтимна урбаністика», «Країна мрій», «Рятування в житах», «Ангели і демони периферії», «Справжня історія однієї Європи», «Місто-корабель», «Бездня між безодень», «Ефекти гальорки», «Центрально-східна ревізія» тощо. У публіцистиці Юрія Андруховича є заголовки-топоніми: «Carpathologia cosmophilica», «Місце зустрічі Germanschka», «Швейцарська Швейцарія» тощо.

Подекуди назва зовсім не відображує певну часово-просторову точку, однак твір все одно презентує певну місцевість у конкретний відрізок часу: «Про неможливість кохання» (про Росію), «Шкура бика, розжоване серце» (про Іспанію та Україну), «Ерц-герц-перц» (про Галичину й Австро-Угорщину).

У заголовках більшості його книг есеїстики також зустрічаються образні назви-топоніми: «Дезорієнтація на місцевості»

(Івано-Франківськ, 1999), «Моя Європа» (К., 2000), «Диявол ховається в сирі» (К., 2006) тощо. Такий вибір заголовка є абсолютно доречним для жанру есе, котрий у Андруховича також по-своєму названо «спробами», адже в основі есе — завжди новий індивідуальний погляд на «звичні» предмети, які наче «затребуються», «екзаменуються» автором на можливість і доречність свого існування. «Незавершена» думка есеїста, будучи спрямованою на предмет, і його мислить незавершеним, точніше неохопним спільною і єдиною думкою, адже це містить загрозу мнимій тотальності. Когнітивний досвід есе, на відміну від трактату, орієнтований не на поняття, адже в цьому випадку не уникнути редуції реального досвіду існування предмета, але на образ, що «розширює» і «поглиблює» свій предмет.

Усі ці наведені приклади свідчать про те, що час і простір — важливий компонент есе Андруховича, а часово-просторова (географічна, зокрема) образність — важливий засіб вираження авторського світобачення. Це й не дивно, адже його есеїстика виникає внаслідок частих подорожей до інших країн і поступово складається в «книги спостережень» над нинішніми особливостями світового культурно-історичного ландшафту. Свою особливу увагу до тої чи іншої території сам автор мотивує в есеї «Дезорієнтація на місцевості», посилаючись на слова ферганського поета Шамшада Абдуллаєва: «Місцевість користується людиною — її зосередженістю, її перебуванням в оптичній меланхолії. Подібно до відображення у дзеркалі, місцевості необхідний сторонній погляд, аби вона з'явилася і зрадила себе» [4, 62]. Такий висновок напрошується і після ретельного опанування більшості текстів Андруховича з точки зору їх тематики і проблематики, адже, по суті, головна тема есеїстики митця — це пошук своєї території, тобто місця, де людина почувається вільно, де їй комфортно і затишно, а головне, де вона знаходить однодумців; це особлива «субстанція з самих лише ідей, почуттів, містифікацій», яка для автора є своєрідним продовженням себе, своїх світоглядних позицій і разом з тим містком до вікових традицій, вартих оновлення. Оцей топос, який для автора є близьким з цілої низки аспектів, автор назвав «моя територія». Він же винесений у назву одного з програмних есе-

їв збірки «Дезорієнтація на місцевості» «Час і місце, або Моя остання територія». В творі ми знаходимо і певні прикмети **«своєї території»**: *«це сама дійсність, але вона твоя»*; *«кореневий простір»*; *«це моя лінія оборони, це я сам»*; *«на цій території я добачаю певні ознаки того, що сам розумію як «пост-модерне»*; *«в цій частині світу міфологія компенсує історію, родинні перекази тут важливіші й достовірніші від підручників»*; *«особливий стан душі, особливий спосіб ставлення до світу»*; *«суцільні «вузли сполучень» вертикального з горизонтальним і навпаки»* тощо. І хоча есей «Час і місце, або Моя остання територія», по суті, присвячено постмодернізму та Галичині, яку автор обожає, однак «своєю територією» для автора є і Центральна Європа як втілення певної єдності і унікальності, й окремі географічні точки на інших континентах. Тож вивчення моделі «своєї території» Ю. Андруховича варто проводити за такою схемою: рідний Станіславів — Галичина (зі Львовом включно) — Україна (її східна та західна частини, які відмінні за багатьма чинниками) — Європа (насамперед, її центрально-східна частина). Вказані хронотопи для автора є «своїми», проте ступінь «своєї тожсамості» для автора, однак, не вимірюється кілометрами. В одній ситуації «своєю територією» виступає тільки Івано-Франківськ (Станіславів), в іншій — ціла Галичина, ця «підозрювана і зневажувана частина світу», в третій — Центральна Європа — «територіальна ефемеріда, така собі географічна примара, паралельна реальність». Вибір «варіанту» «своєї території» в кожному окремому випадку зумовлений контекстом, низкою порушених проблем та рядом інших чинників, про які варто говорити в кожному окремому випадку. Дотичним до образу «своєї території» є й образ «не-своєї території», тобто якщо не ворожого для автора топосу, то ментально та історичного далекого, у багатьох аспектах неприйняттого за певних обставин.

Станіславів: місто як «середмістя»

Отже, концепція «своєї» території вибудовується в Андруховича індуктивним шляхом: рідна домівка — більші міста — Україна — Європа. Цікаво, що образ Станіславава якнайяскравіше створюється в ранніх есеях, натомість у пізніших творах,

зокрема в тих, що увійшли до збірки «Диявол ховається в сирі», цей образ зустрічається вряди-годи. Це можна пояснити, зокрема, тим, що письменник чимдалі, тим менше буває в рідних краях, хоч в усіх інтерв'ю називає Станіславів місцем, де він народився і живе постійно і не збирається куди-небудь переїжджати.

Містечко Станіславів (Івано-Франківськ) згадується вже в одному з ранніх есеїв «Ерц-Герц-Перц», потім детальніше — в есеї «Вступ до географії». Автор аж ніяк не ідеалізує його, хоча пише з теплою і симпатією: «Не далі, як місяць тому, у брудному передноворічному Станіславові з його бридкими дощами, воронами і горілчаними чергами я вигадав сам про себе такі рядки: «Патріарх не може жити в неволі, Патріарх повинен жити в Тиролі...» [3, 33] або «Мій Станіславів усе-таки (хвала Богові!) відрізняється від Дніпропетровська, Кривого Рогу чи Запоріжжя, які в свою чергу нічим не відрізняються між собою» [5, 8].

Автору вдалося створити образ Івано-Франківська як міста «середмістя», своєрідного «топосу між» чимось важливим, однак без цього «між» не виникло б чогось важливішого і присутнішого; разом з тим, автору вдалося створити образ Станіславова у трьох часових вимірах. Все це автор об'єднує у власну дефініцію-метафору міста: це територія, де «виразно бракує виразності — вона мусить вигадуватись або снитися». Так, у зображенні цього маленького західного містечка не зустрінемо розгорнутих урбаністичних пейзажів, деталізованих замальовок, описів навколишніх гірських краєвидів тощо. Натомість автор особливо уважний до його історичного минулого: він у захваті від того, що Станіславів має кількасотлітню історію, що його назва напряду пов'язана з іменем славетного гетьмана Станіслава Потоцького. Есеїст намагається у своєрідний спосіб «підняти» рейтинг сучасного брудного міста в очах читачів, наголосивши на тому, що він причетний і до іншого славного імені — графа Йосифа Потоцького, похованого у приміщенні колишнього костелу Діви Марії в центрі міста. Автор описав сцену поховання графа настільки наочно, що може скластися враження, ніби він був особисто присутній на цій церемонії.

Тут на повну включено авторську фантазію у домислюванні подій, що не мають документального підтвердження. Вимисел в есе — дофантузовування, додавання до того, що насправді існувало чи існує, чому є документальне чи якесь інше підтвердження; він полягає в художній трансформації автором відомого факту через діалог, пейзаж, портретну характеристику. Він є допоміжним інструментом, стосується деталей, штрихів. Вимисел буває обґрунтований, вірогідний чи невиправданий. У даному випадку описано сцену поховання графа Потоцького зі слів знайомого авторові історика мистецтва. Причому опис, за словами письменника, здійснено саме в тому місці, де ймовірно відбувалися події 250 років тому. Можливо, тому опис такий зримий і вірогідний: «Оплакування не знає стриму, розпач не має меж. Прощання з тілом триває не один день, саркофаг відкрито, напівтемрява, мухи, свічки, латинські слова реквієму. Найпалкіші графові васали вриваються до костелу верхи на конях, а потім з відчайдушними криками наносять собі ножові рани. Це свідчить про розпуку. Господи, чому Ти забрав його, а не мене?» [8, 57].

Ця своєрідна «реставрація минулого» потрібна авторові, що зробити такі висновки: Станіславів, звичайно, не такий шанований істориками, як Львів чи Чернівці, але він лежить «в зоні перетині їхніх тіней, королівської і князівської», що для розповідача є дуже важливим, адже він постійно наголошує на тому, що європейську людину створила спадковість, у даному випадку йдеться про спільність української і польської історії, а відтак, про вписаність історії України в історію Європи. Саме тому автор описує сучасні архітектурні принади міста у їх зв'язку з історичним минулим: «Все це діялося ... у приміщенні колишнього костелу Найсвятішої Диви Марії, званого ще «колегіатою», в самій серцевині старого Станіслава, при майдані Шептицького, який свого часу побував і пляцом Фердинанда, і площею — чомусь Урицького» [8, 57].

Улюблений прийом створення образу міста — контраст, який ґрунтується тому, що певні архітектурні деталі міста зображено «тоді» і «тепер». Причому домінують описи сучасні і з них можна у своєрідний спосіб реконструювати колишнє роз-

кішне архітектурне вбрання міста: «Це середмістя — базарне, облуплене, з катастрофічними будинками, шурами і мотлохом. Це, даруйте, «високий штиль», об'єкт моїх колишніх інспірацій. Був той час, коли я намагався перебрати на себе реставраторські функції й за допомогою найеферментнішого з матеріалів — мови — відбудувати хоча б фрагменти стін, веж, кохань і снів, які обов'язково — так я хотів — мусили тут траплятися» [8, 58]. Автор екстраполює маленький Станіславів на всю Україну, вбачаючи в його рідному місті маленьку модель його рідної країни: «Це наша країна, обдerta провінція, кінець віку, кінець світу і всього іншого. Це *наша територія — другої не дано*. Територіальних претензій поки що не передбачається» [8, 58].

Отже, Станіслав як своя територія для автора — це місто з міцним українсько-польським історичним корінням; з сучасним обличчям, яке неприйнятне для автора, бо міцно офарблене радянськими реаліями («європейську людину створила спадковість. І коли вона порушується, настає порожнеча, патріотично прикрита Франковим іменем»); з примарним майбутнім, яке дає привід для скептичних узагальнень на кшталт того, що воно [майбутнє] «настільки далеко, що можна до нього не дожити».

Галичина як «кореневий простір»

Простір Галичини в есеях Андруховича створюється всебічніше і опукліше у порівнянні з образом Станіслава. Це і не дивно: автору для відтворення Галичини як особливої — «своєї» — території вже замало культурно-історичного підходу, він його вдало поєднує з міфопоетичним.

Для автора Галичина — це не просто кілька українських областей, які чимось відрізняються від інших. Це особлива територія, яка є «спадковою Європою», адже колись Галичина була єдиною територією з сучасною Польщею. Найповніше це відтворено в есеї «Час і метод, або Моя остання територія», однак і в інших творах цей образ можна зустріти. Ось як сам автор це пояснює в проекті «Інший формат»: «Для мене Галичина, галичанство, галицькість відкрилися певною самоцінністю в момент зрушень на зламі 80–90-х... Галичина — якась така са-

моцінність, яка означає твою територію на цьому світі. З іншого боку, безумовний спротив викликає в мене те, коли чогось стає забагато. Тоді хочеться створити якусь противагу. Хочеться якось це підважувати — наскільки воно істинне... Галичина для мене є якимось таким шматком цього світу, — хай цей світ швидше уявний — без якого не можна. Бо він означив для тебе певні координати. Вони достатньо вільні, ти в них рухаєшся, але без них ти втрачаєш будь-яку ідентичність» [7, 29–30].

Галичина в інтерпретації Юрія Андруховича постає особливим — міфологічним простором, адже її унікальність і неповторність публіцистично доводиться не за допомогою раціональних доказів, а ґрунтується на вірі і власних переконаннях, має особливу логічну структуру, відмінну від позитивного мислення, при якому принцип «виключеного третього» не дотримується, суть заступається походженням, подіям приписується особлива спрямованість, близькість у часі приймається за причиново-наслідкову тощо.

Як відомо, основою міфологічного простору є уявлення про космос і хаос, котрий треба подолати. Галичина в текстах Андруховича — це особливий простір, втілення гармонії хоча б через те, що пронизане специфічним відчуттям «присутності вдома», котре визначає особистий ґрунт, даючи особливе право на істину для автора. Це специфічне втілення космосу, незважаючи на те, що автор аж ніяк не ідеалізує цю територію. Навпаки, він неодноразово підкреслює, що унікальність цієї місцевості якраз в тому і полягає, що є втіленням суміші у найкращому сенсі цього слова. Конгломератну природу Галичини як «фікційної спільності», «брахманської конфедерації» можна умовно звести до таких позицій: всі галичанські місцини в той чи інший спосіб прилегли до структури Карпат, де «пройшло розмежування латинського та візантійського світів, унаочнене в розмежуванні західного і східного обрядів»; на території Галичини можна знайти представників кількох десятків національностей і релігійних поглядів, які тут унікально співіснують вже не одне століття; Галичина є спадкоємицею Австро-Угорської імперії, завдяки якій збережено чимало цінного для сучасної України (мову, діалект, архітектуру тощо); ця територія є вті-

ленням унікального географічного ландшафту, адже тут і гори, і ліси, і річки, і озера тощо; це буферна зона між Західною Європою і Східною.

Варіанти Галичини як своєї території в текстах Андруховича можна множити, проте всі вони об'єднані семою «унікальний» чи «неповторний»: «це місце для обсервації, для споглядання, для вдивляння і спостереження»; «це особливий релікт міжвоєнної архітектури, уламок того міфічного львівсько-варшавсько-віденсько-паризького вектора, про який сьогодні циркулюють лише чутки і легенди»; «наскрізь штучна, зшита до купи білими нитками псевдоісторичних домислів і політиканських інтриг»; «ущелина між тисячоліттями, ...наша пам'ять, наша надія, наша самотність»; «це дуже вразлива територія, це сама дійсність, але вона твоя». Це справді міфічний простір, адже складається з фрагментів, що розрізняються якостями фізичними і містичними, що мають квазінаукові пояснення (наявність/відсутність/різна концентрація позитивної і негативної «енергетики»). До того ж психофізіологічні механізми, що породжують цю архетипічну структуру, універсальні («це сама дійсність, але вона твоя»). Звісно, «базовим» переживанням тут залишається егоцентрична позиція суб'єкта пізнання, адже починається з дитячого засвоєння світу автора, простір навколо якого розташовується концентричними зонами, що розрізняється ступенем близькості / віддаленості, засвоєності / відчуженості, захищеності / проникливості.

Уособленням хаосу по відношенню до Галичини є інша — не галичанська Україна і звісно Схід, тобто Росія, образ якої еффемерний — «а втім, Росія далеко і взагалі її майже немає», проте зрозуміло, що це зовсім інша — «не-своя» територія для автора. Натомість образ «не-України» створено детальніше. Автор не робить детального порівняння Галичини з іншими областями України. Він обирає лише одну територію — Полісся — і крізь призму свідомості поліщука репрезентує галичанську ментальність. Цей прийом умовно можна назвати «ствердження через заперечення», відтак усі «переваги» Галичини крізь поліську свідомість сприймаються з точністю до навпаки: «З перспективи Полісся Галичини не існує, точніше, вона є, але цей факт

нічого не вартий... Галичина облудна і фальшива, це смердючий звіринець, переповнений східними й химерами, в Галичині можливі лише покручі на кшталт Бруно Шульца або всі ці маленькі станіславські Кафки, і якщо ти не покруч, а, наприклад, Стефаник, то тобі залишається невблаганно спиватися в першому-ліпшому Русові» [10, 119].

Варто також наголосити, що Галичина в багатьох текстах наче реставрується, відновлюється в авторській свідомості, у своєрідний спосіб оприявнюється для читача (сам автор часто наголошує, що його образ — це *сон наяву*). Це ще одна ознака її як міфологічної території, адже це місце, де відбувається повернення з «сучасного» в «минуле», причому обидві «нульові точки» — початок часу і центр простору — в певних випадках збігаються. Крім того, завдяки своїй постійній активності і незгасимій актуальності міф наче постійно присутній «тут» і «зараз». Можна собі уявити, що для автора існує певна «інша реальність», здатна актуалізуватися в сучасному просторі і навіть впливати на його майбутнє.

На думку Андруховича, «популяризація» галичанських традицій та історичного минулого надзвичайно корисна для сучасної України, адже через них їй не варто доводити всьому світу свою європейськість, оскільки саме галичанською територією Україна коренево (генетично) зв'язана з Європою. На думку автора, європейськість буває формальна і змістовна. Формальна європейськість — це ситуація, в якій ми «творимо новий міф, ... наводимо якісь расові, антропологічні, географічні аргументи, сягаємо про Трипілля, скіфів-орачів, про язичництво, або, навпаки, християнство, відраховуємо назад цілі тисячоліття, демонструємо писанку або сирного коника» [3, 40]. Змістовна ж європейськість — зазірання в саму сутність Галичини, визнання її унікальності. Правда, Тамара Гундорова скептично прийняла концепцію європейськості Юрія Андруховича. У статті «Ностальгія та реванш. Український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності» вона наголошує, що піднесення Галичини — це «топология ідентичності», особлива іпостась національної культурної самосвідомості. Функція Галичини як локальної України — бути буфером між Сходом і Заходом.

Це ніщо інше як «інституціоналізована традиція». Вона пише: «Ця постмодерністська орієнтація на Захід інакша. Вона близька усталенню себе в просторі центрально-європейському — в «коридорі між трьома морями, «між Сходом і Заходом». Це не так засвоєння принципово інакшого, як ностальгійна спроба повернення (реставрації!) спільного минулого (австрійсько-монархічного), яке звичайно ідеалізується через перспективу маленьких наративів (спогадів бабки, вигляду колишньої мапи, топографії пам'яті, закріпленої фетишами-пам'ятниками). В контекст такого західницького топосу локальної інакшості літератури входить Рільке 90-х, а не пізніших років, тобто і «чеський» Рільке, «галицький» Рот, «дрогобицький» Бруно Шульц. Географічно такий топос будується навколо історії Станіслава, галицького міста, обділеного «великою історією», що лежить «якраз на середині шляху» між королівською минулою славою Львова та князівською славою Чернівців (це все у масштабах імперії Габсбургів). Ідеологічно він (топос) несе в собі тугу за Імперією, звичайно ж, західною, Австрійською, а не Московською. (Остання — принципово інакша (зовнішня) перспектива, відтворена в романі Андруховича «Московіада») [13, 167–168].

Київ і Львів: два варіанти одного образу

Образ великого міста — чи не найпоказовіший у публіцистиці митця. «Урбаністичні портрети» Нью-Йорка і Відня, Вроцлава й Ужгорода, Мальброка й Стокгольма, створені автором, є неповторні й цікаві, незабутні й по-своєму вишукані. В основі їх описів — щоразу нова концепція, щоразу нові авторські міркування, неповторюваний раз від разу погляд на світ. Це і не дивно: однакових міст, як і однакових вражень після перебування в них не буває, проте є два міста, які породжують відносно сталу авторську образність, яка лише варіюється й примножується. Йдеться про Львів і Київ як знакові міста не тільки для автора, а й для кожного українця.

Уже в збірці «Дезорієнтація на місцевості» 1999 року Львову присвячено окремий есей «Місто-корабель», ідея якого в тому, що місто Лева є полісом «приналежності до багатьох культур

водночас і разом з тим неприналежності до жодної з них цілком» [25]. Митець захищає ідею того, що місто Лева є унікальним з багатьох причин, однак найголовніша з них у тому, що це поліфонічне місто. Навіть його варіанти звучання в різних мовах породжують додаткові відтінки значень, цінні для автора. Він неодноразово підкреслює, що унікальність Львова насамперед у його вмінні органічно поєднувати різновекторні, відмінні за суттю речі, що з часом зливаються в нерозчленоване єство, котре приваблює і зачаровує. Відчутно, що чари міста, яке колись заснував Данило Галицький, відчув на собі й автор. Звідси такі пафосні епітети на його адресу на кшталт «найдивніше з майбутніх міст європейського Сходу». Однак найчастіше автор використовує метафори, що підкреслюють ідею про Львів як «місто всьогості»: «Місце перетину двох осей, що ділять безіменний простір на схід-захід і північ-південь»; «місто стертих кордонів»; «вододіл двох морських басейнів»; «об'єкт найрізноманітніших інвазій — духовних, політичних військових, звичаєвих, мовних». Юрій Андрухович «віднаходить» латинські, візантійсько-грецькі, вірменські, єврейські, італійські акценти в архітектоніці Львова, порівнює його з Парижем, Римом, Ригою, Талліном, докладно розповідає про історію рідного міста, спираючись на праці авторів минулого, зокрема, Івана Крип'якевича. Зрештою, публіцист відшуковує найвдалішу назву-характеристику Львову, іменує його «містом-кораблем»: «Маємо чудову нагоду бути пасажирами одного з кораблів, який пливе, як здається нам, у загалом передбачуваному напрямі. Можливо, це навіть ковчег, де... нас зібрано, щоб урятувати кожної тварі по парі. Можливі й інші метафори з кораблями — п'яний корабель, корабель дурнів, корабель смерті. А може, як у Рота, — місто стертих кордонів, пливучий Трієст, мандрівний Львів, Львув, Львов, Лемберг, Леополіс, Сінгапур...» [30]. Звісно, корабель є багатозначним символом в історії культури, однак найчастіше він виступає «емблемою радості й щастя... Корабель — символ близький до священного острова, оскільки обидва відрізняються від безформеного й ворожого моря...; в християнському символізмі Церква уподібнюється до корабля» [див. с. 257–258]. Юрій Андрухович називає Львів

кораблем, який на свій борт зібрав усіх, хто прагне прямувати в Європу, яку автор, безперечно, обожає. З другого боку, для нього це майже священне місто, своя земля обітована, оскільки «лежить посередині світу». Концепція Андруховича — есеїстична за суттю, тому не позбавлена ідеалізації, однак привертає увагу насамперед вишуканістю художнього втілення та неординарністю підходу у письменницькому і публіцистичному «відкритті» українського міста.

Якщо есе «Місто-корабель» — спроба всеукраїнської (всеєвропейської?!) есеїстичної презентації міста Лева, то твір «Мала інтимна урбаністика» — особистісні одкровення автора про Львів на тлі іншого українського мегаполіса — Києва. Твір є багато в чому автобіографічним, адже в його основі — особистісні враження, приватні медитації, нав'язані змушеним перебуванням у двох столицях — Західної і Східної України. В основі автобіографічного методу Андруховича — спогади як можливість жити вдруге, як джерело пізнання та міркування. Тому автобіографічні мотиви, будучи актом самоспоглядання і самовикладу, можна визначити унаочненням авторського самопізнання, що в жанрі есе виходить з моменту довершеності останнього. Вкраплення в текст фактів власної біографії розширює можливості твору та посилює інтерес до нього в читача, котрий завжди знає, що автобіографічний акт увінчаний його особистістю, що герой вирвався із вимірів твору і продовжує існувати поза ним. Однак факти власного життя потрібні авторові в якості відправної точки для власних міркувань, зокрема, і про відмінність двох великих українських міст.

Як можна судити з тексту, автор не ідеалізує жодне з них. Він навіть намагається створити ілюзію того, що його підхід до створення образу двох урбаністичних топосів однаковий — про це свідчить анафора «Добре, що я не живу в Києві / Львові». Проте незважаючи на те, що ця ілюзія наявна в тексті, все ж таки обидва міста зображуються неоднаково. Львів постає містом юності, тому описується інтимно-тепло, хоч і без прикрас. Львів зображується ніби у двох вимірах — справжньому й паралельному. Справжнє місто — це жакливі передмістя й новобудови, нагромадження промислових територій, залізобетон,

«фатальна безпорадність міської влади з водою, каналізацією, транспортом» [14]. Інший — паралельний, таємний Львів — це «перегляд фільму Тарновського, прогулянка Личаківським цвинтарем, опівнічне збігання в темряву схилами Високого Замку» [14]. Обидва обличчя Львова, тим не менш, близькі авторові. Чого не можна сказати про Київ, який зображено виключно в похмурих тонах.

Для зображення столиці України автор обирає переважно негативні епітети й метафори: *«Примара молодості», «неукраїнське місто», місто «в зоні якихось інакших, «неукраїнських», ментально-психологічних впливів»*. Митець наголошує на суцільній механістичності київського існування, на тому, що цей поліс не об'єднує, а роз'єднує навіть те, що колись було скріплене. Улюблений троп Андруховича для створення образу Києва — негативне порівняння: «Для мене Київ — це острівці в океані, маленька шопта людей, які тут живуть, розкидані по редакціях, студіях» або «Київ — це насправді з десяток мініатюрних фортець». Інколи автор так захоплюється негативізмом, що застосовує гротескові образи типу *«навколо блукають монстри з перекривленими пиками і щось неясне варнякають своєю напівмовою»* чи *«велетенські пересування знеособлених людських потоків, взаємна настороженість, ізольованість імпровізації, веселощів духу і гри в людських стосунках — усе це свідчить про київську людність як про гігантську хаотичну збиранину чужих і непотрібних одне одному людей»*. Головний «вирок» Києву такий: це місто, в якому немає свята, яке завжди з тобою; натомість є велике Ніщо, яке здатне вбити всіх і кожного. Автор використовує уяву й вимисел, аби створити образ цього Ніщо: «Воно безпомилково виокремлює з людського потоку всіх інакших, несхожих, придивляється до їхньої жестикуляції, прислухається до мови, виловлює душевні порухи і найдрібніші коливання настрою» [20].

Неприязнь до Києва Ю. Андрухович аргументує особистими причинами: в цьому місті колись було вбито його найкращого друга та й сам письменник, як можна судити з сьомої частини есею, ледь не став жертвою бандитського нападу саме в столиці. Можливо, тому в описах полісу так багато негативіз-

му та образності, що асоціюється зі смертю та темрявою. Поступово автор підводить читача до думки, що Київ — це велика прірва-пастка, потрапити в яку може кожен. Цікаво, що образ Львова також асоціюється з прірвою, однак іншого характеру: «Львів спостерігає за тобою, чи радше дивиться в тебе, наче відома Ніцшевська прірва. Від нього не сховаєш нічого — це чудовий детектор. Це майже детектив, перед яким не вислизне у сфери тотально прихованого ні національна зрада, ні звичайне собі перелюбство, ні навіть мале шахрайство за грою у бридж. Тільки от що важливо: Львів усе пробачає. Бо в родині всяке трапляється. Тому насправді це ніяка не прірва, а так собі — громадська яма, спільний паділ, переповнений випарами людського тепла історичний відстійник» [20].

Як бачимо, і Київ, і Львів асоціюються з прірвою. Однак якщо Львів-прірва — своєрідний засіб очищення, оскільки не несе в собі нічого загрозливого, а навпаки, є своєрідним духовним каталізатором для автора, то Київ-прірва — це пастка, вибратися з якої не може ніхто. Сам автор в есеї «Мала інтимна урбаністика» говорить, що вже кілька разів собі давав обітницю не приїжджати до столиці, однак щоразу зраджував сам собі, оскільки розумів, що за теперішніх реалій це неможливо.

Отже, в основі зображення двох полісів — принцип контрасту. Якщо Львів — це «щось», то Київ — «Ніщо». Якщо Львів — місто-родина, то Київ — місто збайдужілих один до одного людей. Київ — місто, де нема свята, що завжди з собою, відповідно Львів його має. І головне: обидва міста — це варіанти одного образу прірви. У першому випадку прірва є засобом очищення, в другому — деградації й смерті.

«Концепцію» Андруховича негативно сприйняла інша відома письменниця Оксана Забужко. В есеї «Метрополія і провінція», який був надрукований у газеті «Столичные новости», а згодом увійшов до книги «Репортаж з 2000-го року», вона створила образ Києва, в якому є свято, що завжди з тобою. За переконаннями Забужко, саме Київ є гетерогенним містом, а не Львів чи інший урбаністичний простір. «Столиця — о ста лицах, і повертається до кожного тим, на яке собі в неї заслужиш. Київ дає вибір... У Києві завжди можна залишатися собою, і за-

вжди можна загубитись — він із щедрістю мегаполіса гарантує тобі стовідсоткову, для включеного спостерігача (а якраз таким і є письменник!) абсолютно неоціненну «невидимчастість», навіть якби ти торгував своїм писком по всіх телеканалах зранку до вечора: київська вулиця не розрізняє облич» [24]. Авторка порівнює Київ з Римом і Єрусалимом, називає його «містом-сфінксом», «містом-Протеєм», галактикою, навіть не планетою. Найголовніша прикмета мегаполісу — бажання об'єднати всіх і кожного, «зцементувати націю», адже саме така функція в столиці держави. На її думку, кожен зможе відшукати «свій» Київ і радить це зробити всім, у тому числі й Андруховичу. Вона переконана, що відкриття Києва як своєї території в патріарха Бу-Ба-Бу ще попереду.

І дійсно, 2005 року автор написав есеї «Вдячність. Уривками», в якому висловив слова найширшої вдячності всім, хто був причетним з його оточення до політичних змін в Україні. В цьому творі автор освідчується Києву в коханні: «Дякую дням і ночам, прожитим у Києві наприкінці листопада. Дякую Києву — це найкраще на світі місто» [138].

Отже, образ «своєї території» посідає першорядне місце в есе Андруховича, адже лейтмотивно обігрується в багатьох текстах уже майже десять років. Концепція своєї / не-своєї території захищається автором на рівні есеїстичного твору, а не на рівні наукового трактату. Тому годі шукати в його текстах посилання на поважні джерела, глибинні висновки, переконливі аргументи. Представлені «спроби» так і залишаються спробами, адже всі запропоновані висновки є авторськими і суб'єктивними, подекуди імпресіоністичними, натомість ці спроби дали можливість говорити про новий поворот у розвитку жанру есе: читач із задоволенням прочитає тексти, в яких потужне репортажно-нарисове начало, наявні елементи «авторської» рецензії і навіть саморецензії, а автобіографічні елементи органічно співіснують з вимислом і уявою, і вся ця суміш інтонується авторською іронією — у всьому насмішка автора, яка ефектно — по-письменницьки вишукано й по-журналістськи влучно замаскована зовнішньою благопристойністю.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ботанова К.* Потяг до змін / К. Ботанова // Українська правда. — <http://www.2pravda.com.ua>
2. *Андрухович Ю.* Дезорієнтація на місцевості / Андрухович Ю. — К., 1999. — 128 с.
3. *Андрухович Ю.* Диявол ховається в сирі / Андрухович Ю. — К., 2006. — 320 с.
4. Інший формат. Юрій Андрухович. — Івано-Франківськ, 2003. — 60 с.
5. *Забужко О.* Метрополія і провінція // Забужко О. Репортаж з 2000-го року. — К., 2001. — С. 20–26.
6. *Корабль* // *Керлот Х.* Словарь символов. — М., 1994. — С. 234.
7. *Гундорова Т.* Ностальгія та реванш. Український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 144. — С. 165–172.

Юлія Запорожченко

**ИМИДЖ ГЕРМАНИИ В РОМАНЕ
Б. ШЛИНКА «ЧТЕЦ»**

Стаття присвячена імагологічній проблемі сприйняття Німеччини у творчості сучасного німецького письменника Б. Шлінка. Представлений новий авторський імідж, що коректує традиційні уявлення про повоєнну Німеччину.

Ключові слова: імагологія, імідж Німеччини.

Статья посвящена имагологической проблеме восприятия Германии в творчестве современного немецкого писателя Б. Шлинка. Представлен новый авторский имидж, корректирующий традиционные представления о послевоенной Германии.

Ключевые слова: имагология, имидж Германии.

The article is devoted to the imagological problem of perception of Germany in the works of the contemporary German writer B. Schlink. It deals with the new author's image, correcting the traditional perception of postwar Germany.

Key words: imagology, image of Germany.

Бернард Шлинк входит в немецкую литературу в начале 1990-х. Его роман «Чтец» (1995 г.), затронувший актуальную для немцев проблему вины и ответственности за преступления Второй мировой войны, переводится более чем на 30 языков и моментально оказывается в списке бестселлеров Европы и Америки. В Германии роман берлинского профессора правове-дения входит в обязательную школьную программу и становится «самой успешной немецкой книгой последних десятилетий» [6, 197]. Такой интерес к творчеству непрофессионального пи-сателя связан в первую очередь с обращением автора к «болез-ненной» теме немецкого прошлого, а также переосмыслением и корректировкой уже устоявшегося послевоенного имиджа Германии. Этот имидж был связан с комплексом «коллектив-ной» вины и уже давно стал частью немецкого самосознания. Когда в 1980-е гг. в контексте «спора историков» стали акту-альными дискуссии о «преодоленном» прошлом, Б. Шлинк говорил о невозможности забыть то, что «просвечивает сквозь настоящее» и является болевой точкой нескольких поколений.

Имидж Германии, предлагаемый Б. Шлинком, интересен тем, что он смотрит на проблему глазами «второго поколения», т.н. «поколения детей», уже не ощущавшего личную причастность к нацистскому прошлому, но продолжающего испытывать чувство стыда за свою немецкость.

Имидж Германии, реализованный в литературном произведении, является предметом изучения имагологии — современной области компаративистики. Имагология, фиксируя черты национального взаимовосприятия, «реконструирует литературные образы стран и народов», созданные в национальном сознании и воплощенные в литературе [5, 1]. По определению Д. Наливайко, имидж представляет собой интегрированный этно- и социокультурный дискурс, отличающийся устойчивостью и продолжительностью» [4, 27]. Основными показателями имиджа, по мнению М. Кагана, следует считать проективность, обобщенность, наглядность, диалогичность [1, 15–27]. Важным свойством имиджа является его вторичность по отношению к действительности и его «искусственность». Во-первых, уже потому, что создателем имиджа выступает «автор со своей субъективностью, со своей культурой и ментальностью, своей идеологией и ангажированностью» [4, 32–33]. Во-вторых, имидж опирается не на реальность, а на наше представление о реальности («то, что мы хотим видеть») [2, 130–131]. Тем не менее, имидж претендует на соответствие действительности благодаря стремлению к типизации. Здесь следует обратиться к немецкому исследователю М. Фишеру, определяющему имиджи как «имаготипичные» высказывания о нациях, выражающие то, что типично для данной нации или национальной литературы [8, 20].

Выделив некоторые характерные черты имиджа, обратимся к ситуации, сложившейся в Германии в 1990-е гг. На первый взгляд кажется, что новые проблемы, связанные с объединением Германии и поиском идентичности, должны были давно вытеснить прежние дискуссии о незавершенном преодолении прошлого и от избавлении от комплекса вины. Перестав испытывать личную связь с историей, писатели молодого поколения постепенно могли бы формировать имидж новой Германии.

Но когда из биполярного мира (Америка/СССР) Германия фактически попала в полярный, главным оказалось не конструирование нового имиджа о себе, а осознание собственной идентичности как таковой. Требованиям времени отвечала идея Б. Шлинка о «многослойности» Германии, слои которой «так плотно прилегают друг к другу, что сквозь настоящее всегда просвечивает прошлое». Это прошлое «не забыто и не завершено, оно продолжает жить и оставаться злободневным» [7, 196]. Более того, массовое сознание в большинстве случаев опирается на прошлый опыт, старые представления и ощущения, легко перенося их на восприятие новой действительности [3]. Этим вполне объясняется и то, что прежние представления механически переносятся на имидж современной Германии.

В одном из интервью Б. Шлинк признается, что его роман «Чтец» во многом повлиял на представление о Германии за рубежом [9]. Но еще до появления этой книги, в 1980-е гг., Шлинк осваивает ключевые темы романа в эссеистике и «неожиданном» для юриста жанре детектива, где расследуются современные преступления, связанные с нацистским прошлым. Прежде всего, Шлинк интересуется конфликт «второго поколения», разрывающегося между желанием понять истоки преступлений, совершенных поколением родителей, и стремлением осудить эти преступления. Как автор, так и главный герой его романа Михаэль Берг принадлежат к этому поколению, которое не принимало непосредственного участия в войне, но на судьбе которого эта война отразилась. После того, как в Америке роман Шлинка был воспринят «очередной» книгой о Холокосте, Шлинк заявил: «Я написал книгу не о Холокосте (...) я написал о своем поколении и его отношении к поколению родителей, а также к тому, что это поколение совершило». Уже поэтому роман воспринимается как биография целого поколения, которое «бьется над самыми трудными вопросами немецкой истории XX в. и послевоенных десятилетий» [6, 210].

Обозначив основной конфликт романа, рассмотрим более детально, как осуществляется формирование имиджа Германии у Б. Шлинка. Имидж как «мыслительно-чувственная категория», которая фиксирует смысл формы и содержание объекта

в субъективном восприятии реципиента [3, 122], формируется в результате постоянного «художественного сотрудничества» субъекта и объекта. Такой «путь» имиджа от автора к реципиенту представляет собой сложный психо-ментальный процесс («бег с препятствиями»). В монографии «Образ и воображение» Б. Коваль выделяет 4 стадии формирования имиджа: а) исход информации; б) обработка поступившей информации реципиентом; в) внешние благоприятные и неблагоприятные флюиды; г) влияние реципиента на поведение оригинала. Основываясь на предложенной классификации, представим процесс формирования имиджа Германии в романе Б. Шлинка «Чтец».

1. Исход информации

Первая стадия связана с первичным отбором информации, проходящей через естественный фильтр. Поскольку имидж не может формироваться «из ничего», то существует определенный «имиджийный импульс», который будет воспринят реципиентом полностью либо частично. Б. Коваль сравнивает этот первичный импульс (первообраз) с «кубиком-рубиком», каждая грань которого излучает различные информационные лучи. Из множества лучей некоторые воспринимаются реципиентом, остальные — рассеиваются [3, 128–129].

Через такой «естественный фильтр» в послевоенной Германии проходила информация о жизни в концлагерях. Сознательное умалчивание некоторых подробностей привело к тому, что все представления о концлагерной жизни, основанные на скудной информации, застыли «в виде расхожих клише» [7, 134]. «Второе поколение», не бывшее непосредственным участником тех трагических событий, стало воспринимать свое прошлое как *отсутствующее*, довольствуясь лишь иллюзией полной картины мира. В романе Б. Шлинка пишет: «Аушвиц был нам известен лишь по воротам с их надписью, по многоярусным деревянным нарам, кучам волос, очков и чемоданов; Биркенау — по арочной башне с боковыми порталами и подъездным железнодорожным путям; Берген-Бельзен — по горам трупов, найденных и сфотографированных союзниками после освобождения лагеря» [7, 134]. Временная дистанция в не-

сколько десятилетий, отделявшая «второе поколение» от «поколения родителей», а также отсутствие информации обусловили отрывочное и фрагментарное восприятие прошлого.

2. Формирование «основного имиджа»

На втором этапе происходит обработка первичной информации реципиентом (т.е. автором). Повествователь выступает в роли второго, более тонкого фильтра, обладающего своей шкалой ценностей, своим жизненным опытом. Информационная насыщенность и общий смысл имиджа изменяются, в результате складывается некое устойчивое восприятие объекта (*basic image*). Он уже серьезно отличается не только от самого оригинала, но и от исходной информации. «Основной имидж» — не точная копия оригинала, а лишь субъективное представление о нем [3, 129–130].

Приведем пример. При выборе сюжета «имиджийным импульсом» для автора стала реальная история об обвинении надзирательниц концлагеря Майданек. Б. Шлинку была хорошо известна история этого процесса. Суд над 15 охранницами концлагеря шел в течение 5 лет (1975–1981). Женщинам предъявлялось обвинение в причастности к истреблению 250 тысяч заключенных. В итоге часть подсудимых была оправдана, некоторых осудили на различные сроки тюремного заключения. Среди них была и Хермина Браунштайнер (прототип героини романа Ханны Шмиц). Ее прозвали Кобыла, т.к. она якобы пинала узниц лагеря коваными сапогами. Хермина была осуждена на пожизненное заключение, через 15 лет была помилована и вышла на свободу, так и не признав своей вины и не раскаявшись в содеянном. Героиня Шлинка, в отличие от нее, раскаивается и незадолго до освобождения завещает все свои сбережения жертвам концлагерей. Можно найти множество совпадений и отличий в судьбе реального прототипа и героини романа. Но главное — в уникальности «импульса», который, пройдя авторскую коррекцию, начинает восприниматься как типичное и закономерное. На эту ситуацию обращает внимание Б. Хлебников: это был единственный в истории Германии случай, когда «суд приговорил к пожизненному заключению

женщину за преступления, связанные с временами национал-социализма» [6, 198]. Благодаря более тонкому личному фильтру, через который проходит первичный импульс, формируется основной имидж, усиливающий суггестию. Учитывая способность имиджа типизировать, о которой говорит М. Фишер, история Ханны Шмиц прочитывается скорее как типичная, чем исключительная.

«Сила ...имиджа определяется не степенью его правдоподобия, — пишет Б. Коваль, — а способностью воздействовать на сознание и психику людей ... внедряться в глубинные сферы личного и группового восприятия, оттесняя бывшие предрассудки и стереотипы» [3, 131]. Корректируя устоявшиеся представления о Германии, Б. Шлинк фактически предлагает новый имидж Германии «второго поколения». Судьба представителей «второго поколения» по-прежнему связана с понятиями стыд и вина, ставшими концептуальными для немецкой картины мира. Меняется лишь степень личной причастности к преступлениям прошлого. Влюбившись 15-летним подростком в сорокалетнюю Ханну Шмитц, бывшую надзирательницу концлагеря, Михаэль Берг, с одной стороны, чувствует сильное влечение к ней, но с другой — стыдится рассказать об этой связи своим друзьям. Позднее, увидев ее среди бывших надзирательниц женского концлагеря на процессе против нацистских преступников, он стыдится еще и того, что восемь лет назад любил ее. Сама Ханна стыдится своей безграмотности, причем настолько, что готова взять на себя вину за всех осужденных, лишь бы не выдать своего «убожества». Чувство «личного» стыда героев перекликается с коллективной виной «второго поколения» за прошлое нации и за настоящее, которое терпит в своем близком окружении бывших преступников.

Для «второго поколения» характерно личностное дистанцирование от событий прошлого и, вместе с тем, осознание своей причастности и связанности с прошлым через предыдущее поколение. В этом состоит и двойственность отношения Михаэля к Ханне, которое он определяет как «необременительную близость и одновременную удаленность». Чувствуя внутреннюю связь с Ханной, он отправляет ей в тюрьму аудиозаписи книг,

надиктованные им на магнитофонную ленту (от «Одиссеи» до «Дамы с собачкой»). Но стыд и нежелание осознать свою связь с «преступницей» заставляют сохранять дистанцию: все письма Ханны оставались без ответа. Встретившись с постаревшей Ханной незадолго до ее выхода на свободу, Михаэль, который должен был помочь ей адаптироваться в новом для нее мире, осознает, что «отвел Ханне некую нишу», однако места в его жизни для нее не нашлось [7, 178–179].

3. Внешне благоприятные и неблагоприятные факторы

На этой стадии формируется «окончательный имидж» (final image) в результате воздействия со стороны благоприятных и неблагоприятных факторов. Фактически, такие столкновения имиджей разных субъектов происходят постоянно и на всех стадиях. В итоге формируется новый имидж, получающий право на самостоятельное существование и собственную ауру влияния [3, 130].

Так, положительное влияние на формирование имиджа оказал Восточный Берлин, а точнее — серая и унылая атмосфера города, куда Б. Шлинк приехал зимой 1990 г. читать лекции в университете Гумбольдта. Ассоциация с Германией 50-х гг., знакомой писателю с детства, возникла сразу: «Мир без цвета и полутонов, серые дома, плохие дороги, слабое движение, деревянный забор, крошащийся в руках».

Примером неблагоприятного воздействия на имидж можно считать существовавший в Германии внутренний запрет на темы, связанные с немецкой историей, в контексте т.н. «спора историков» и дискуссий об относительности немецкой вины. Спор историков разгорелся в Германии в 1986 г. Берлинский профессор Э. Нольте, не отрицая трагедии и ужасов нацизма, утверждал, что и другие диктаторские режимы совершали подобные преступления. Таким образом был поставлен под вопрос тезис об уникальности национал-социализма. Друзья и родные Б. Шлинка, первыми прочитав рукопись, предупреждали его о том, что книга идет вразрез с существующим курсом и, возможно, нарушает существующие табу в связи с недавним «спором историков». Шлинк возразил, что его кни-

га — не о прошлом, а о мироощущении целого поколения, которое «апеллирует к прошлому, используя его для сравнений с нынешним днем, хотя для подобных апелляций и сравнений уже недостает моральных оснований».

Сегодня на арену выходит новое поколение (т.н. «третье поколение» или «поколение внуков»). Оно говорит о прошлом легкомысленно и цинично; «демонстрирует, что прошлое, Третий Рейх и Холокост набили им оскомину, а объясняется это той банальной назойливостью, с которой школа и СМИ заставляют молодежь обращаться к прошлому» [7, 205]. «Третий Рейх и Холокост и для этого поколения играют важную роль», — говорит Б. Шлинк в одном из интервью. Но их отличает уже не «нравственный пафос», а «научная и художественная» легкость, с которой они относятся к истории.

4. Влияние рецепиента на поведение оригинала

Четвертая фаза означает процесс «обратного» воздействия рецепиента на оригинал [8, 130]. Имидж страны, предложенный Б. Шлинком, не является пассивной категорией, а напротив, обладает самостоятельной энергией и способностью влиять на массовое сознание. Это подтверждается бурной и неоднозначной реакцией критики на роман, а также успешной экранизацией романа в 2008 г. Стивеном Долдри (роль Ханны исполняла Кейт Уинслет).

Имидж — это сложная система, состоящая из многих проявлений отдельных сторон оригинала. «Все они пульсируют, асинхронно развиваются, рождаются и умирают, попадают в поле внимания или выпадают из него» [3, 131]. Так, образ Германии Третьего Рейха дополняет «множество книг и кинофильмов». С тех пор, как были показаны «Выбор Софи», «Список Шиндлера» и сериал «Холокост», мы не только «освоили мир концлагерей», «но даже начали кое-что присочинять и разукрашивать». Но есть страницы истории, которые несомнестимы «с игрой фантазии» [7, 134]. Действительно, образ Германии состоит из многих «кусочков мозаики», но это не означает, что каждый фрагмент дает целостное представление о сути явления [9].

Успех данной книги обусловлен, на наш взгляд, тем, что Б. Шлинк использовал устойчивый имидж Германии, предложив авторскую интерпретацию этого имиджа. Устами своего героя Шлинк говорит: «Я написал нашу историю все-таки для того, чтобы избавиться от нее, хоть избавиться от нее не могу». Это устойчивый и консервативный образ, ставший составной частью немецкого самоощущения. Фактически, прежний имидж дополнился новыми компонентами, выступающими как оппозиции (дистанция / причастность, ответственность / право на осуждение).

Таким образом, Б. Шлинк пересматривает ключевые для немецкой национальной идентичности понятия (вина, стыд, ответственность, прошлое) с точки зрения представителей «поколения детей», которым «оставалось лишь цепенеть от ужаса, стыда и сознания собственной вины» [7, 95]. Уже повзрослевший Михаэль понимает, что «страдания от любви к Ханне в определенной мере повторяли судьбу ... поколения. (Они) были немецкой судьбой, которой я не мог избежать» [7, 155]. Как оказалось, смысловое ядро имиджа остается более или менее стабильным, однако временная дистанция позволяет говорить о формирующемся новом взгляде на проблему национальной вины. Хотя прошлое все еще играет определяющую роль в немецком сознании («когда мы бывали за границей, то разговоры о прошлом Германии заставляли нас осознать себя немцами»), но «дети» и «внуки» уже получили право переоценивать прошлое, осуждать тех, с кем они связаны «узами кровного родства, узами поколения, исторической судьбы». В этом — внутренний конфликт Михаэля Берга, в пространстве романа вынужденного балансировать между желанием помочь Ханне и стремлением осудить ее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — СПб. : Петрополис, 1996. — 415 с.
2. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием / С. Кара-Мурза — М. : Алгоритм, 2000. — 688 с.
3. Коваль Б. И. Образ и воображение. (История. Теория. Практика) / Б. И. Коваль. — М. : Academia, 2010. — 246 с.

4. Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія : предмет і стратегії / Д. С. Наливайко // Літературна компаративістика. — 2005. — Вип. 1. — С. 27–44.
5. Орехов В. В. Російська література та імагологічний дискурс у російсько-французькому літературному діалозі першої половини ХІХ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук / В. В. Орехов. — К., 2008. — 35 с.
6. Хлебников Б. Автопортрет второго поколения. Послесловие переводчика / Б. Хлебников // Б. Шлинк. Чтец. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — С. 197–209.
7. Шлинк Б. Чтец / Б. Шлинк. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — 221 с.
8. Fischer M. Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte / M. Fischer. — Bonn : Bouvier, 1981. — 254 S.
9. Herr Schlink, ist «der Vorleser» Geschichte? // FAZ.net. — Режим доступу: <http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~E4BC8CB8678FC45ACAF6C612446AFA6F2D~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

НАШІ АВТОРИ

1. **Соколянський Марк** — доктор філологічних наук, професор (Любек, Німеччина).
2. **Нямцу Анатолій** — доктор філологічних наук, професор, зав. кафедрою слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького Національного університету імені Юрія Федьковича.
3. **Шляхова Нонна** — доктор філологічних наук, професор, зав. кафедрою теорії літератури та компаративістики ОНУ імені І. І. Мечникова.
4. **Сподарець Надія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
5. **Пашенко Микола** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ОНУ імені І. І. Мечникова.
6. **Іванова Олена** — доктор філологічних наук, доцент кафедри журналістики ОНУ імені І. І. Мечникова.
7. **Подлісецька Ольга** — кандидат філологічних наук, ст. викладач кафедри теорії літератури та компаративістики ОНУ імені І. І. Мечникова.
8. **Раковська Ніна** — кандидат філологічних наук, доцент, зав. кафедрою світової літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
9. **Мазурик Анастасія** — аспірантка кафедри світової літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
10. **Бароті Тібор** — доктор філологічних наук, професор кафедри російської філології Сегедського університету (Угорщина).
11. **Черноіваненко Євген** — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики, декан філологічного факультету ОНУ імені І. І. Мечникова.
12. **Мусій Валентина** — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
13. **Морєва Тамара** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
14. **Малиновський Артур** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.

15. **Добробабіна Ольга** — викладач кафедри світової літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
16. **Малютіна Наталія** — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
17. **Фокіна Світлана** — кандидат філологічних наук, викладач кафедри світової літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
18. **Синявська Леся** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
19. **Грищевич Михайло** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ОНУ імені І. І. Мечникова.
20. **Сасенко Валентина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.
21. **Шевченко Тетяна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики ОНУ імені І. І. Мечникова.
22. **Запорожченко Юлія** — кандидат філологічних наук, ст. викладач кафедри зарубіжної літератури ОНУ імені І. І. Мечникова.

Наукове видання

**ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

Збірник наукових праць

Випуск 15

Українською та російською мовами

Відповідальний редактор

Є. М. Черноіваненко

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*

Редактор *Н. Я. Рихтік*

Технічний редактор *М. М. Бушин*

Дизайнер обкладинки *В. І. Костецький*

Здано у виробництво 03.02.2011. Підписано до друку 17.02.2011.
Формат 84x108/32. Папір офсетний. Гарнітура «Newton». Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 15,97. Тираж 300 прим. Вид. № 37. Зам. № 156.

Видавництво і друкарня «Астропринт»
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855
www.astroprint.odessa.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.

Проблеми сучасного літературознавства : Збірник
П 781 наукових праць / Відп. ред. Є. М. Черноіваненко. — Оде-
са : Астропринт, 2011. — Вип. 15. — 304 с.
ISBN 978-966-190-280-9

ББК 83.00я43
УДК 82.09(083)