



Питання літературо- знавства

Випуск 1

1993

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. Ю. ФЕДЬКОВИЧА

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Науковий збірник

ВИПУСК 1

ЛЬВІВ
1993

З цього випуску починається видання нового наукового збірника "Питання літературознавства" замість збірника "Вопросы русской литературы", який друкувався з 1966 до 1991 р. включно. /Вийшло 57 випусків/.

Сьогодні в Україні існує єдиний літературознавчий часопис "Слово і час", що друкує переважно матеріали найбільш актуальні з політичного та культурологічного погляду.

Напівперіодичні літературознавчі збірники /Львів, Одеса/ мають визначений, але обмежений самими назвами науковий профіль. Щодо збірників "Питання слов'янознавства" та "Іноземна філологія" /Львів/, то вони, маючи міждисциплінарний характер, можуть приділяти літературознавчим питанням обмаль місця. Очевидно, виникла гостра потреба в існуванні широкопрофільного літературознавчого наукового органу. Він мав би об'єднати творчі змагання літературознавців України, зокрема, стати друкованим осередком для працівників вищих навчальних закладів. Таким органом сподіваються стати "Питання літературознавства". Редколегія має на меті заповнити ті "прогалини", котрі існують у вітчизняних періодичних літературознавчих виданнях. Крім цього, ми залучасмо до співпраці зарубіжних вчених.

Створення самостійної, незалежної України рисує принципово нові завдання перед національною наукою. Українська наука повинна позбавитися вторинності, так би мовити, периферійності, односторонньої орієнтації на російську науку. Ми прагнемо вести науковий діалог зі світом на засадах рівноправності. На жаль, сьогодні ця рівноправність ще не досягнута.

Розвиваючи традиції академічної науки, "Питання літературознавства" основну увагу приділятимуть теоретичним аспектам, загальним проблемам історико-літературного процесу, порівняльному літературознавству, досліджуючи ці питання на матеріалі творів світової літератури. Насамперед передбачається дати місце фундаментальним статтям з україністики, але таким, які б не відгороджували літературу нашої нації від культурного загалу, розглядали її саме у світовому контексті. Зокрема, ми хочемо відобразити досвід міжнародного співробітництва у галузі славістики. На жаль, навіть у зональному колі славістичних досліджень україністика ще не посіла належного місця.

Редколегія, змінюючи тематичний діапазон і наукову концепцію збірника, прагне створити періодичний друкований орган, котрий репрезентував би широкий спектр літературознавчої думки в Україні. Зокрема, ми вваляємо своїм обов'язком сприяти подальшому розвитку літературознавчої методології. Намагаючись похвалити теоретичну думку, редколегія вітатиме статті-гіпотези, навіть такі, з думкою авторів яких вона може не погоджуватись. Подібні статті друкуватимуться у дискусійному порядку. Повстання наукової дискусії сприятиме подальшому розвитку науки.

У наступних номерах планується висвітлювати питання викладання у вищій школі, методичний досвід працівників вищої і середньої школи. Редколегія також зацікавлена в оглядах чи конкретних статтях, які відбивали би концепції зарубіжного літературознавства, рівень досягнень національних наукових шкіл. Не виключається друкування окремих розвідок з конкретних вузких питань.

Сучасна наука тяжіє до комплексності досліджень, тому певне місце мають посісти статті зі суміжних наукових дисциплін: фольклористики, міфології, перекладознавства тощо. Водночас редколегія розуміє, що зміст першого випуску нового видання не цілком відповідає проголошеній концепції. Це пояснюється, по-перше, недостатньою кількістю статей відповідного змісту "в портфелі редакції", а, по-друге, певним моральним обов'язком щодо авторів, котрі протягом минулих років надсилали матеріали до нашого попередника - збірника "Вопросы русской литературы".

У подальшому редколегія бажала б перетворити збірник у кварталник /а може, й у часопис/. Та для цього треба розв'язати не тільки видавничо-поліграфічні проблеми, а й мати відповідні - якісно й кількісно - наукові розробки, які будуть друкуватися українською, російською та білоруською мовами - залежно від змісту літературного матеріалу.

Отже, звертаємося до колег-науковців: надсилайте статті, а також сприяйте розповсюдженню та популяризації наукового збірника "Питання літературознавства".

Відповідальний редактор А.Р.В о л к с в

Д.С.Н а л и в а й к о, чл.-кор. АН України,
Київський університет

ПРО ДРАМАТИЗАЦІЮ СТРУКТУРИ РОМАНУ ХІХ СТ.

У відомій праці "Епос і роман" М.М.Бахтін висунув тезу, за якою в літературі нового часу, принаймні з другої половини ХІІІ ст., дедалі посилюється вплив роману — оновлюючий і перетворюючий — на всі інші літературні жанри. "В епоху панування роману майже всі інші жанри більшою чи меншою мірою "романізуються"... Ті ж жанри, які вперто зберігають свою стару канонічність, набувають характеру стилізації" [2, с. 450]. Таку "революціонізуючу" дію роману Бахтін пояснює тим, що серед інших жанрів, давно вже "готових" і почасти мертвих, він є єдиним "неготовим" жанром, перебуває в перманентному становленні й розвитку і, внаслідок такої своєї природи, ізоморфний динамічній новочасній дійсності.

Ця теза набула поширення у літературознавстві й практично застосована у висвітленні літературного процесу ХІХ-ХХ ст.

У плані загальнотеоретичному цю тезу відомого вченого можна визнати конструктивною і плідною, але в плані історико-літературному вона не узгоджується з конкретними фактами й процесами певних епох, виключених Бахтіним в зону активної перетворюючої дії роману. Більше того, вона перебуває у глибокій суперечності з цими фактами й процесами. Конкретика європейського літературного розвитку другої половини ХІІІ і ХІХ ст., принаймні до останньої його третини, з усією очевидністю засвідчує, що в той час сам роман зазнавав великого перетворюючого впливу драми і, навпаки, відбувалася інтенсивна драматизація його структури.

Тут необхідно згадати деякі теоретико-літературні аксіоми, насамперед ту, в якій йдеться про те, що в різні епохи, на різних етапах розвитку літератури, формується певна система жанрів зі своєю ієрархією, котра визначається залежно від ролі того чи іншого жанру у літературному процесі епохи. Друга аксіома полягає в тому,

© Наливайко Д.С., 1993

що жанри, котрі відіграють провідну роль у літературі на певному етапі, не тільки вінчають ієрархію, а й відчутно впливають на весь літературний процес, на інші жанри; це позначається і на їхній структурі. Далі висловлю думку, яка вже не є аксіоматичною: те, що Бахтін писав про роман у межах XVIII–XX ст., тією чи іншою мірою можна сказати про провідні жанри літератури різних епох. Як слушно зазначив Г.К.Косіков, у трактуванні Бахтіна роман стає метонімією літературного процесу нового часу; висновки про дію роману потенційно властиві жанру як такому [11]. З огляду на предмет нашої студії, до цього слід додати: провідні жанри, жанри-гегемони, як правило, активніше виявляють готовність до синтезування інших родів і видів літератури, їхніх художніх набутків і в можливих для них межах здійснюють цей синтез.

З останньої третини XVI ст. і десь до кінця XVIII ст. безперечно провідну роль у системі жанрів західноєвропейських літератур /за винятком хіба що англійської літератури XVIII ст./ відігравали драматичні жанри. Зумовлено це різномірними чинниками, на яких тут не будемо зупинятися /передусім тим, що саме драматичні форми виявилися найбільш адекватними змістові тривалої історичної епохи, сповненої драматичною боротьбою між третім станом, демократією і старим феодально-абсолютистським світом/. У західних літературах до XIX ст., від Шекспіра до Гете й Шіллера, драма висувала найбільш глибокі й хвилюючі проблеми буття і перебувала /разом з театром/ в епіцентрі літературно-мистецького життя, естетико-теоретичної думки. Не кажу тут про класицистичні поетики XVI–XVIII ст., йдеться про такі вершини, як естетичні системи Дідро, Лессінга, Шіллера, Шеллінга, Гегеля.

При цьому всі вони характеризують драму як жанр синтетичний, що поєднує епіку й лірику і тому володіє найбільшими, якщо не універсальними, зображально-виражальними можливостями. Принципово важливу особливість драми, що підносить її на якісно вищий рівень, Шеллінг вбачав у тому, що вона поєднує об'єктивність епосу і суб'єктивність лірики. "Існує лише одне можливе зображення, – писав він, – з якому зображуване таке ж об'єктивне, як в епічному творі, і все ж суб'єкт перебуває в такому ж русі, як в ліричному вірші; це саме те зображення, де дія подається не в розповіді, але постає сама і в дійсності /суб'єктивне змальовується об'єктивним/" [19, с. 398–399]. Тією дією, що становить у мистецтві головний

інтерес, Шеллінг вважав дію внутрішню, але для того, щоб вона справила сильніше естетичне враження, повинна стати наочною, об'єктивізуватися, що й досягається у драмі.

Як "найвищий ступінь поезії і мистецтва загалом" розглядав драму Гегель, підкреслюючи її синтетичний характер. "...Серед інших родів словесного мистецтва, — йдеться у його лекціях з естетики, — драматична поезія... поєднує у собі об'єктивність епосу з суб'єктивним началом лірики, оскільки вона замкнена в собі дію показує в її безпосередній очевидності як дію реальну..." [5, т. 3, с. 538]. Її вищість і безперечна перевага, за Гегелем, у тому, що вона "не розпадається на ліричний внутрішній світ, протилежний зовнішньому світові, а представляє внутрішній світ і його ж зовнішню реалізацію. Отже, те, що відбувається, виглядає зумовленим не зовнішніми обставинами, а внутрішньою волею і характером, набуває драматичного значення тільки у співвідношенні з суб'єктивними цілями й пристрастями" [5, т. 3, с. 540]. Йдеться про органічне поєднання зовнішнього і внутрішнього світу, зовнішньої і внутрішньої дії — у словесно-художньому зображенні, що своїми засобами і параметрами реалізовувала драма і до чого наполегливо просувалася у той час роман.

Розуміння драми як вищого і водночас синтезуючого роду літератури в першій третині XIX ст. стало загальноприйнятим, і на початку 40-х рр. Белінський проголошував, узагальнюючи розробки німецьких естетиків: "Це вищий рід поезії і вінець мистецтва. ...Епічна і лірична поезія являють собою дві абстраговані крайності дійсного світу, діаметрально одна одній протилежні; драматична поезія являє собою злиття /конкретію/ цих крайностей в живе і самостійне ціле" [4, т. 2, с. 8].

Усім цим і пояснюється, чому для становлення роману як жанру провідного й синтезуючого особливого значення набуло освоєння художнього арсеналу драматургії. Без вагань можна твердити, що він не зміг би здійснитися в подібній якості без цього освоєння і без глибокої драматизації своєї структури. Цей процес розпочався у романі XVIII ст., але з найбільшою інтенсивністю і плідністю розгорнувся вже у наступному столітті.

Процес драматизації протікав у різних планах, радикально міняючи структуру роману, який принаймні до середини XVIII ст. залишався переважно розповідним жанром. Звернімо увагу й на те, що тривалий час, аж до XIX ст., роман переважно розвивався екстенсивно, романіст прагнув до охоплення відомого йому світу шляхом додавання все

нових епізодів на спільний сюжетний стрижень. Цей "принцип додавання" можна визначити як провідний композиційний принцип роману на тих етапах його розвитку. Відомий німецький літературознавець В.Кайзер писав: "Коли Лансон розглядає незліченні епізоди як композиційну слабкість і шкідливі вставки, то він не бере до уваги сутність жанру. Йдеться якраз про зображення багатогранного, відкритого світу. Додавання є тут необхідним будівельним принципом" [21, с. 365]. За цим принципом будувалися середньовічні лицарські романи й барокові романи ХУІ ст., пікаресні романи від "Ласарильйо з Тормеса" до романів Лесажа й Наріжного, відігравав він велику "конструкційну" роль і в просвітницькому романі ХІІІ ст. /Дефо, Філдінг, Смоллет та ін./.

Коли цей етап розвитку роману завершився і від екстенсивного змалювання світу він перейшов до зображення інтенсивного, коли на зміну принципу додавання прийшов принцип концентрації змісту і дії, виникла нагальна необхідність в опануванні художнього досвіду і структурних принципів драматичних жанрів. Адже драма, принаймні в європейському культурно-історичному регіоні, засновувалася на принципі концентрації змісту, що композиційно реалізується передусім в єдності дії. Ці принципи закладені в її жанровій природі і визначені ще Арістотелем в його "Поетиці". Процес драматизації роману розпочався у ХІІІ ст., найбільш жваво протікав він у романі англійському, який в той час посів провідні позиції у національній літературі. Еволюція "драматичної композиції" в ньому досліджується у монографії В.Л.Кросса, причому автор доходить висновку: драматизація тогочасного англійського роману протікала досить інтенсивно і виявилася з достатньою виразністю [20].

Але повного розмаху цей процес набув у літературі першої половини ХІХ ст. На цьому етапі епізоди й персонажі романів, на кшталт розробленої драматичної структури, цілком виразно тяжіють до однієї значної події, тієї чи іншої мірою підпорядковуються їй як організуючому центру. А це вже не що інше, як відхід від "хронікального роману" з домінуючим композиційним принципом додавання до "роману події" з чітко визначеним композиційним центром, елементами драматичної композиції.

Подібне поєднання роману й драми цілком свідомо й цілеспрямовано практикував Вальтер Скотт в історичних романах, які відіграли принципово важливу роль у становленні роману ХІХ ст. Відчуваючи нагальну необхідність з'ясування цієї проблеми, котра мала для нього передусім практичне значення, Скотт у 1814 р. перервав працю над своїм першим романом "Веверлі" і написав "Дослід про драму", де звернув

виняткову увагу на питання драматичної композиції. Її єдиним законом він вважав єдність дії, "централізований інтерес", якому підпорядковуються всі епізоди твору. "Один централізований інтерес, — писав він, — що підпорядковує собі побічні епізоди, котрі, в свою чергу, його посилюють, повинен пронизувати все п'єсу. Він повинен розпочинатися разом з п'єсою і розвиватися разом з нею, він повинен постійно бути в полі зору і завжди в русі, доки не прийде до катастрофи; вона все завершує і розв'язує" /цит. за: І5, с. 420-421/. Забороняється вводити в твір епізоди, які не стосуються "централізованого інтересу", а тим більше сюжетні лінії зі своїм "окремим інтересом".

Цього ж принципу єдності дії, що засновується на одному "централізованому інтересі", Скотт дотримується в своїй романістиці, починаючи з "Бевеєрі". Проте єдність дії він розумів не в дусі класицистичної традиції, а орієнтувався на драматургію Шекспіра, котра "відповідає сучасному смаку". У ній він знаходив розгалужену, складну і водночас єдину дію, ради подій, спрямовані; однак, до єдиного центру, ради, що не відволікають уваги від головного інтересу, а, навпаки, своєю розмаїтістю і послідовністю привертать її до нього. Це драматичне чи, точніше, драматургічне ядро у численних романах Скотта виражене по-різному, в одних — з більшою визначеністю /наприклад, у "Бевеєрі", "Пуританах", "Монастирі", "Вудстоку" тощо/, в інших — з меншою /зокрема, в "Квентині Дорварді", "Айвенго", "Кенільворті" тощо/, але воно є в кожному з них. Так, в романі "Айвенго" маємо, за визначенням Б.Г.Рейзова, п'ять сюжетних мотивів: це повторне завоювання головним героєм коханої — Ровени і повторне завоювання королівства Річардом І, процес відьми, звинуваченої у чаклунстві і виправданій, далі — поєстка жінки насильнику, який раніше її збещестив, і, нарешті, фольклорний мотив шляхетного розбійника Робіна Гуда, але всі ці сюжетні мотиви взаємопов'язані та взаємопроникні, зливаються у єдине русло "централізованого інтересу" боротьби короля Річарда за престол /І5, с. 431-440/.

Процес драматизації романної структури з особливою інтенсивністю протікає у реалістичному романі середини ХІХ ст., коли звернення романістів до драми стає загальним явищем. Характерною у цьому плані є творчість Бальзака. В "Етапі про Бейля" він проголошував, що сучасність неможливо змалювати "методами ХVІІ і ХVІІІ ст.", для сучасного роману необхідним є "введення драматичного елемента". Ця тенденція виразно виявилася в його творах; можна сказати, що

Бальзаківський роман активно засвоює драматичну художню систему і вступає у своєрідне змагання з нею. В основі цього явища – притаманне творцеві "Людської комедії" загострене відчуття драматизму життя суспільства, що склалося після Великої французької революції, суспільства, заснованого на законах вільної конкуренції і боротьби за життєві блага. В очах Бальзака він сам був суцільною драмою, про що йдеться у його листах до Ганської. Я не буду тут зупинятися на переосмисленні письменником джерел і механіки драматизму в житті й літературі, зазначу лише, що його джерело він побачив у майнових інтересах, загальній гонитві за грішми, і це, безперечно, було його великим відкриттям. Згадане переосмислення знайшло афористичне вираження у відомій бальзаківській формулі: гроші – це фатум сучасного суспільства.

Для Бальзака драма – це не тільки властивість життєвого матеріалу, з якого будуються твори, а й найбільш адекватні форми його художнього висловлення, трансплантовані в роман. Він був схильний вважати, що в його час драма зі сцени перейшла в роман; про це, зокрема, він писав, приховуючись під псевдонімом, у рекламній статті про "Шагреневу шкіру": "Месьє Бальзак довів те, що треба було довести, а саме: драма, тепер вже неможлива на сцені, можлива ще в розповідному жанрі". Поняття драми у Бальзака неоднозначне, охоплює кілька рівнів і аспектів. Воно включає не тільки життєвий і загальноестетичний, категоріальний зміст, а й зміст структурний, композиційно-сюжетний. "Драма – це ряд дій, діалогів, переживань, які прагнуть до катастрофи", – таке визначення знаходимо в його повісті "Таємнича княгиня Кадіньян". Драмой Бальзак називав також будову роману, а ще частіше – його сюжет / Іб, с. 329-330 /.

Загалом високо оцінюючи роман Стендаля "Паризький монастир", Бальзак вбачав недолік твору в тому, що він не побудований за законами драматичної композиції. У ній же головний елемент – закон єдності дії, який автор нарисув вважав "істинним принципом мистецтва". "Я піду далі, – заявив він, – і не поступлюся заради цього чудового твору істинними принципами мистецтва. Головний його закон – єдність композиції..." / І, т. Іб, с. 410 /. За Бальзаком, єдність композиції досягається або шляхом концентрації дії навколо однієї значущої події, або навколо долі головного героя, носія провідної ідеї твору. Сам він на першому етапі творчої зрілості, наприкінці 20-х і першій половині 30-х років, писав романи й повісті, дотримуючись згаданих принципів "драматичної композиції": це твори з простом і напруженою наскрізною дією, невеликою кількістю персонажів і чітко

визначеними сюжетно-тематичними функціями кожного з них. Причому в одних творах таким організуючим центром є значна подія, що відіграє роль драматичної кульмінації і стягує до себе всі епізоди й сюжетні мотиви /"Шагренєва шкіра", "Музей старожитностей", "Турський священник", "Справа про опіку" тощо/, в інших – драматична доля головного героя, що є сюжетним стрижнем твору; ряд подій знаходяться в одному силовому полі, сповненому драматичної напруги /"Ежені Гранде", "Пощуки абсолюту", "Стара панна" тощо/.

Пізніше, наприкінці 30-х і в 40-ві роки, Балзак, прагнучи до всеохоплюючого зображення сучасного йому суспільства, створив більш складні романні структури, відповідно ускладнилися в них і принципи драматизації, але про це доцільніше сказати трохи далі.

Драматизація розповідних жанрів гостро цікавила й інших видатних /і не тільки видатних/ письменників того часу і з різною мірою інтенсивності втілювалася в їхній творчості. Так, проблема збагачення роману розвиненими формами й засобами драматичних жанрів активно цікавила Стендаля і була предметом його роздумів та творчих пошуків. При цьому найбільший інтерес для нього становили можливості драматичних структур, перенесених в роман, у виявленні "внутрішньої дії" і в наочному її втіленні. Про "незвичайну плідність" перенесення драматичних засобів у розповідні жанри неодноразово писав Діккенс, кваліфікуючи цей принцип як головний у своїй творчій манері. Дослідниця його творчості В.В.Івашова зазначила: "Крайня драматизація прози, на якій наполягає Діккенс, глибоко продумана і усвідомлена ним в процесі власної творчої практики. Письменник постійно вказує на ті засоби, які можуть бути запозичені із драматургії і успішно використані прозаїком" /10, с. 360/.

Ніби узагальнюючі наведені тут думки і прагнення сучасників, Гоголь писав про взаємини роману й драми у тогочасній літературі: "Роман не епопея. Його скоріше можна назвати драмою... Все, що не з'являється, з'являється тому тільки, що пов'язане надто з долею самого героя. Тут, як у драмі, допускається одне тільки тісне поєднання діючих осіб... Він летить, як драма, пов'язаний живим інтересом учасників головної події" /6, т. 8, с. 481-482/.

Процес драматизації роману інтенсивно протікав тоді і в російській літературі, а своє повне й завершене втілення знайшов у творчості Достоевського. На "драматичну структуру" його романів чи на головну роль драматичного елемента в них давно звертали увагу ті, хто досліджував ці романи або роздумував над ними. Вяч.Іванов визначив їх як "романи-трагедії", Т.Манн називав "грандіозними дра-

мами", Л.Гроссман у дослідженні їхньої поетики дійшов висновку, що "роман Достоевського - це філософський діалог, розгорнутий в епопею пригод" [7, с. 63], тяжіння Достоевського до драматичної форми побачив також М.М.Бахтін, пояснюючи це явище тим, що письменник "бачив і мислив свій світ переважно в просторі, а не в часі" [3, с. 38]

Зрозуміла річ, перенесення в роман драматичного принципу єдності дії, який вимагав відповідних композиційних побудов, нагтовхувалося на опір епічної природи романного жанру. Тут передусім мається на увазі те, що роман XIX ст. зберігає й прагнення до можливо широкого охоплення дійсності, тобто до її екстенсивного освоєння; це продемонстрував Бальзак у своїй циклопічній "Людській комедії". Подібне прагнення притаманне й іншим письменникам від Гоголя й Діккенса до Толстого й Дж.Еліот, проявляється у них в інших формах і аспектах. Це протиріччя між "драматичною композицією", що засновується на єдності дії, і відцентровими силами бимагало від романістів складних структурно-композиційних рішень, поєднання масштабних відтворень дійсності з концентрацією дії та змісту, з усіма тими можливостями та перевагами, що дає "драматична форма".

Суть полягає в тому, що єдність дії, яка проймає весь драматичний твір і перетворює його в сюжетно-композиційну цілісність, в романі, котрий зберігає епічну основу, може виявлятися і в єдності дії окремих частин і епізодів, сюжетних ліній і сцен, пов'язаних між собою більш вільно загальним потоком розповіді. Саме у цьому напрямі еволюціонувала романна структура у Бальзака, Діккенса, Достоевського та інших письменників XIX ст. Так, Бальзак, розпочавши зрілий етап творчості романами з "драматичною композицією", тобто з однією центральною організуючою дією, згодом перейшов до створення багатопланових і поліцентричних романних структур, спрямованих на різнобічне, "стереоскопічне" зображення суспільства в його складних зв'язках, контрастах і суперечностях. І якщо у "Втрачених ілюзіях" знаходимо ще відповідно до трьох частин твору три сюжети й три центри дії, то в "Саліах" чи "Кузині Бетті" вже маємо поліцентризм іншого типу, де сюжетні лінії і центри дії перебувають у більш складному взаємозв'язку і взаємопереплетенні. Розпочавши з романних структур традиційного типу, в яких організуючим центром /стрижнем/ є доля головного героя, Діккенс з кінця 40-х років вдав-ся до структур, де "роман-біографія" поєднується з "романом-подією"; маємо кілька сюжетних ліній і локальних центрів дії, котрі, однак, стягуються до єдиного центру /"Торговельний дім Домбі і син" в однойменному романі, Кандіерський суд в "Холодному домі", боргова зв'язниця

Маршалсі в "Маленькій Дорріт" тощо/. Своєрідна романна структура, що поєднує оповідь і "подання сценами" /термін письменника/, була витворена Достоевським, причому в його романах основне навантаження падає на розгорнуті за законом драматичного мистецтва сцени, що йдуть у напруженому темпі одна за одною.

Це "подання сценами" загалом притаманне прозаїкам XIX ст. і є одним з їхніх найуживаніших засобів і найважливіших складників романної структури. Але "подання сценами" зумовлювалося ще одним важливим чинником драматизації роману – прагненням до показу, який в прозі XIX ст. поступово тіснить і розповідь, і опис, зливаючи їх водночас в нову художню єдність.

Отже, драматизація роману полягала і в усе зростаючому прагненні до показу зображуваного, в чому величезну роль відігравало освоєння драматичних засобів і структур. Вальтер Скотт скаржився на те, що у романіста немає ні сцени, ні декорації, ні трупи акторів, у його розпорядженні тільки слово, про все він може лише оповісти, але це він має зробити так, щоб читач все це побачив на уявній сцені [15, с. 457–458]. А все це означало необхідність оволодіння мистецтвом показу, вивчення досвіду драматургії і театру. За висловом Діккенса, в романі має створюватися "сцена оповіді", на якій би герої самі, без втручання автора, розігрували свої ролі /"...грати ролі вже не моя справа: я надаю слово їм самим"/ [10, с. 360–361]. Таким чином, письменник вже нібито не стільки "розповідає", скільки "показує" вчинки й стосунки, характери й долі героїв на "сцені оповіді". Доречно згадати тут і про те, що Мопассан цинік у Флобера "якості постановника", який виводить на сцену твору "живих людей".

Це прагнення до показу найтісніше пов'язане з глибинними світоглядно-естетичними засадами творчості романістів XIX ст., з їхньою демиургічною позицією, яка є однією з визначальних стильових констант реалістичної літератури минулого століття. "Наслідуючи природу", письменники-реалісти у своїй творчості нібито уподібнювалися їй, претендували на всезнання й роль абсолютної креаційної сили у створеному художньому світі. "Романіст знає все", – безапеляційно заявляв Теккерей в "Ярмарку суєти". Своє завершене втілення ця позиція знайшла у Флобера, який порівнював творчість світобудовою, а його автора – з Богом: він повинен бути у творі, як Бог у світобудові, – всюди і ніде [17, с. 172]. Цілком відповідає цій позиції відомий афоризм Толстого: "Боротьба з Богом – ось це таке мистецтво". Його завдання письменник бачив не у дзеркальному відображенні життя, а в проникненні до першоснов і першопричин, у всеохоплюючому синте-

тистому відтворенні. Автор на обов'язково мав бути "невидимим", як це характерно для Флобера чи Толстого, він міг бути й присутнім у творі, відігравати в ньому активну роль, як це, наприклад, бачимо у Гоголя чи Теккерея, але "деміургічна позиція" від цього не змінювалася.

Загалом деміургізм у реалістичній літературі XIX ст. – це специфічна авторська позиція, яка витікала із системи світогляду, що превалювала у XIX ст. в добу реалізму, і яка, врешті-решт, була її структурно-естетичним корелятом / ІЗ, с. 25–31 /. Безпосереднім художньо-стильовим відповідником цієї позиції і є, на нашу думку, спрямованість до специфічної об'єктивації дійсності, прагнення подати її як таку, що не тільки існує за іманентними законами, сама себе розгортає, а й ніби сама себе розповідає. Це й реалізується в показі, розвивається в прозі дедалі інтенсивніше і в творчості більшості письменників, передусім другої половини XIX ст., стає провідним засобом, художньою домінантою. Щоб пересвідчитися в цьому, досить згадати Флобера й Мопассана у французькій літературі, Тrollope й Дж.Еліот – в англійській, Толстого й Чехова – у російській. Характерне тяжіння до показу знаходимо і в українській літературі: найраніше виявилось воно у Нецуп-Левицького, який відходить від оповідної манери, домінуючої в українській літературі того часу, і звертається до "об'єктивного методу", але з усією повнотою це тяжіння розкривається на межі XIX–XX ст. – у творах Франка і Коцюбинського.

Деміургізм як структурно-стильова домінанта – якість, притаманна реалістичній художній системі XIX ст. і оперта на переконаність у тому, що світ, людське буття – це щось складне, але єдине, що існує на основі іманентних законів та відносин і піддається пізнанню і моделюванню, в принципі – до останніх своїх глибин, до першооснов і першопричин. Втрата цієї переконаності літературою XX ст. унеможливила деміургізм як світоглядно-стильову концепцію, перетворив його у деяких письменників на предмет свосвідної естетичної гри. Це, зокрема, характерно для "Чарівної гори" Т.Манна, де автор, виступаючи в іпостасі оповідача, час від часу нагадує про те, що знання його про предмет розповіді аж ніяк не "деміургічні", а "деміургічні" прояви та претензії супроводжує характерними іронічними застереженнями.

А в романі Д.Фавлза "Подруга французького лейтенанта" деміургізм – це вже відверта імітація літератури вікторіанської доби, не позбавлена іронічного підтексту, що автор і дезавулює у фіналі

твору: "Все, що я тут розповідаю – суцільно вигадка. Герої, яких я створюю, ніколи не існували поза межами моєї уяви. Якщо я до цього часу робив вигляд, що мені відомі їхні потаємні думки й почуття, то лише тому, що, засвоївши якомусь мірові мову і "голос" епохи, коли розігрується дія мого твору, я аналогічним чином дотримуюся і загальноприйнятої тоді умовності: романіст стоїть на другому місці після Господа Бога. Якщо він і не знає чогось, то робить вигляд, що знає". Отже, деміургізм, на думку Фаулза, не позбавлену слухності, – це мова і стиль епохи, що виходила зі своїх світоглядно-естетичних критеріїв, і для того, щоб адекватно відтворити цю епоху, її ментальність, необхідно звернутися й до деміургічних стильових структур, але вже як до художньої гри.

Само собою, деміургічні тенденції у реалістичній прозі XIX ст. немислимі без превалювання в її структурі епічного начала, атрибутивна функція якого – розповідати про об'єктивно суще, змальовувати світ у його об'єктивному бутті. Водночас її жанри, насамперед провідний серед них – роман, мають істотні структурні відмінності порівняно з епосом. Не заглиблюючись в це питання, вкажу лише одну з принципових розбіжностей, котра має важливе значення для висвітлення нашої теми. Класичний епос, при всій властивій йому об'єктивації і дистанціюванню зображення, залишався суто оповідним жанром. Величезна конструктивна роль належала в ньому оповідачеві, він був тією центральною постаттю, навколо якої розгорталася панорама розповіді, він визначав її будову й лад, до стилістики включно. Щодо реалістичної літератури XIX ст., то в ній роль оповідача помітно знижується, у стильовому аспекті все виразніше виявляється тенденція до заміни розповіді показом.

Класичним прикладом може служити роман Флобера "Мадам Боварі", який розпочинається в традиційній манері реалістичної розповіді, тобто спочатку ми чуємо голос оповідача, котрий розповідає, як одного разу під час уроку в їхньому класі з'явився новий учень, переросток Шарль Боварі, і про те, як складалося його життя до одруження з Еммою. Далі розповідь поступово стичується, дедалі більше замінюючись показом з його відбором виразних деталей і динамічним малюнком, що закарбовується в пам'яті. При цьому автор відмовляється і від докладних описів, враховуючи ту психологічну закономірність, що чим детальніше письменник описує, тим менше читач бачить. Водночас показ у Флобера розрахований не на суто візуальне сприймання, як іноді вважають, а на "внутрішній зір" читача з його здатністю відтворювати невизначено узагальнений, зі-

зуально нечіткий, а проте живий і експресивно насичений образ. І це був важливий крок у розвитку прози, відхід від докладної і досить-таки статичної описовості, розрахованої на візуальне сприйняття і властивої прозі першої половини XIX ст.

У цьому русі до показу, в якому реалізовувалася деміургічна структурно-стильова настанова, знову ж таки опором для роману була драма і вироблений нею арсенал зображувально-виражальних засобів і структур. За визначенням Гегеля, атрибутивною властивістю драми є те, що вона "замкнену в собі дію показує в її безпосередній очевидності як дію реальну". Драматичні твори невіддільні від театру, і хоч не всі вони, як то кажуть, бачать світло рампи, реалізація на сцені потенційно присутня в них, запрограмована в їхній структурі, а це також означає, що розгортаються вони в іншій буттєвій і часовій площині, ніж твори епічні. Структура драми спрямована на те, щоб представити зображуване у "безпосередній очевидності", в його фізичному втіленні і водночас в наявному існуванні. Це і є показ у його дійсному вигляді, як він віками існував та практикувався у драматичному мистецтві і десь з середини XVIII ст. почав засвоюватися романом.

Це входження показу в роман означало й поступове подолання одновимірного, "площинного" зображення життя з однієї закріпленої точки бачення — точки бачення автора чи його репрезентанта-оповідача. Завдяки органічній зв'язності зі сценою, драматичне мистецтво має змогу подавати в творі не закріплені за автором та площиною його розповіді і в цьому відношенні "незалежні" й самодостатні точки бачення героїв і водночас віри в реальності, що перебувають у різних, частіше конфліктних співвідношеннях. А звідси й можливість розглядати життєві явища з різних точок зору, подавати їх у різних площинах, до чого починає наполегливо прагнути роман в XIX ст. Усіма цими якостями відзначалася передусім драматургія Шекспіра, то ж не дивно, що вона привертала увагу багатьох романістів минулого століття і слугувала для них зразком перебудови роману та збагачення його художніх можливостей.

Загалом показ передбачає зображення життя в незрівнянно більшій предметно-буттєвій наочності і адекватності, ніж оповідь, його "перекличення" в іншу часову і разом з тим буттєву площину. В епічному, розповідному творі обов'язково маємо дві просторово-часові ситуації: оповідача і самої дії, які можуть зближатися, але не можуть злитися. Навіть якщо це одна особа, оповідач і персонаж не тотожні одне одному. Поміж ними немінуча часова і психологічна дис-

танція. Перший про другого говорить ніби з боку, хай і схильоване" / І8, с. 73 /. Показовим у цьому відношенні є роман Теккєрея "Ньюкоми"; автор приписав його письменникові Артуру Пенденнісу і водночас вивів його серед персонажів твору. Але між Пенденнісом-оповідачем і Пенденнісом-персонажем – постійна дистанція, вони існують у різних просторово-часових площинах.

Перед читачем зображуване в епічному творі завжди постає в минулому часі, чи то у віддаленому, чи то у близькому, але обов'язково як таке, що вже звершилося. Тут немає ілюзії безпосередньої присутності, ілюзії наочного розгортання дії; давно чи щойно вона вже мала місце і тепер розповідається, без звершення вона розповідатися не може, що передбачає також момент її осмислення і обробки посередником-оповідцем. Характеризуючи в нотатках з теорії словесності співвідношення і розбіжності між родами літератури, О.О.Потебня зазначив: епос – це *relictum*, тобто він говорить про минуле, це його субстанційний час, тоді як лірика й драма – це *praesens*, їм властиво й минуле актуалізувати, переключати в теперішнє, але роблять вони це по-різному, відповідно до їхньої художньої природи; головна ж розбіжність між епосом і драмою полягає в тому, що "в останній нечас оповідача, посередника між глядачем і подією. Тому – жодних описів, оповідь і монологи зведені до мінімуму. ...Єдність дії і часу зведені до мінімуму" / І4, с. 449-450 /.

У діалогах і монологів, з яких переважно складається драма, в її мізансценах немає двох просторово-часових ситуацій. Є тільки одна – просторово-часова ситуація зображуваної дії, адже діалоги й монологи протікають у тій же часовій площині, що й дія, є її безпосередньою художньою реалізацією. Щодо "авторського тексту", ремарок, то вони надто стислі й мають характер приміток до дії. Все це дає змогу дійти висновку, що "життя, показане в драмі, ніби говорить від самого себе", "дія тут відбувається з більшою достовірністю, ніж в епопеях, повістях, романах"; "сприймаючи образи драми, ми знайомимось не з чиймись розповідями про життєві факти, а ніби впритул з самими фактами" / І8, с. 74-75 /. Рух до показу в романі ХІХ ст. передбачає всі ці елементи, але вони не перенесені механічно. Власне, це було вживлення їх в романну структуру, що потребувало значної трансформації.

Необхідно ще звернути увагу на особливу, функціональну роль поділу драми на сцени й картини, що має зовсім не формальний характер. Передусім тільки в межах сцени чи картини, тобто в межах окремих епізодів, можливий той збіг зображуваного часу / часу дії / з часом

їх "розігрування", що є атрибутивною властивістю драматичного мистецтва. Воно змальовує дію у "безпосередній очевидності". Звичайно, дія драматичного твору може розтягуватися на кілька років, тижнів, місяців і навіть років, але драма не може /на відміну від епічного роду/ зображати плин часу; вона подає в "безпосередній очевидності" сцени й картини, тобто епізоди, в межах яких час дії збігається з часом її відтворення, а між ними пролягають провали, не заповнені матерією розповіді. І це тому, що теперішній час */praesens/*, котрий є субстанційним часом драми, не має протяжності. Він, за висловом Потебні, "тільки мить, що народжується і тут же щезає". Зі структурної точки зору драматичний твір не є цілісною "розповіддю в сценах". Це, власне, майстерно виконаний монтаж вихоплених з потоку життя миттєвостей, що справляє враження цілісності.

Креативна спрямованість, яка утвердилася в реалістичному романі XIX ст., потребувала такого зображення дійсності, коли вона "сама говорить від себе", її показу в "безпосередній очевидності", усунення час від часу, з різною тривалістю, посередника-оповідача /без якого загалом епічний твір обійтися не може, не міняючи своєї епічної природи/. В сутності своїй це було не що інше, як драматизація структури роману, відбувалася вона через поєднання у ньому, в різних співвідношеннях, оповіді й "подання сценами" і через широке використання діалогів та полілогів, яке нерідко перетворюється на головний зображувально-виражальний засіб романістів, набуваючи такого ж поліфункціонального характеру, як у драмі.

Неважко помітити, що роман XIX ст. все виразніше тяжів до побудови розділів як розгорнутих сцен, котрі складаються з опису обстановки й мізансцен /кажучи словами Діккенса, створення "сцени оповіді"/ та з відтворення дії в її "безпосередній очевидності", з діалогів та полілогів, до яких переходить основна зображувально-виражальна роль у цих розділах-сценах. Ця тенденція цілком виразно простежується вже у романах Вальтера Скотта. Він вважав, що описування, оповідь і "драматична форма", тобто діалог, — три основні складники мистецтва романіста, котрі мають органічно поєднуватися і взаємодіяти в тканині твору, при чому особливу увагу він звертав на діалог. Ще далі йшов у цьому напрямі Діккенс, який свідомо мав на меті створення в романах "сцени оповіді", де персонажі самі б розігравали свої ролі, говорили б самі за себе, "без втручання автора". Значний інтерес становлять у цьому плані романи Бальзака, починаючи десь з "Батька Горіо": докладні описи й характеристики

письменник зосереджує на початку творів або його частин, самі ж ці частини будуться за принципом розгорнутої драматичної сцени з напруженою наскрізною дією і великою кількістю діалогів та полілогів, через які переважно передається зміст.

Отже, в літературі XIX ст. з'являються романи з великою мірою наближення до драматично-сценічної структури, зокрема на рівні композиції. Характерним прикладом тут може бути роман Тургенєва "Дворянське гніздо", який, за винятком оповідних екскурсів у минуле, передісторій головних героїв, послідовно будується за драматично-сценічним принципом. Ми не кажемо вже про просту й цілісну дію, що проходить через весь твір, поєднуючи всі його епізоди і всіх персонажів в один вузол, про чітку визначеність зав'язки, кульмінації і розв'язки. Слідування принципам драматично-сценічної композиції виявляється тут і в тому, що його будова орієнтована не тільки на сцени й картини, а й на дрібніші сюжетно-композиційні одиниці драми — на яви або виходи. Обсяг розділів роману, котрі включають одну таку сцену, невеликий і змінюється вони з динамічністю, характерною для п'єс середини XIX ст.

Простежимо, хоча б у загальних рисах, як розгортається цей роман Тургенєва. Перший його розділ — сценка біля відчиненого вікна, характеристика двох літніх жінок, Марії Дмитрівни та Марфи Тимофіївни, та їхня розмова про Гедеоновського. Другий розділ, власне, друга ява — ті ж і Гедеоновський; третій розділ — третя ява, ті ж і вершник перед вікном, Паншин, який претендує на руку Лізи; у четвертому розділі бачимо його вже в кімнаті і тут же з'являється старий музикант, німець Лемм; наступний розділ — це вже "масова сцена" з участю Лізи, проявляються її відносини з Паншином; врешті-решт, у сьомому розділі з'являється Лаврецький, другий з головних героїв любовно-психологічної драми, що розігрується у старому дворянському гнізді. Отже, в усіх розділах послідовно витримується драматично-композиційний принцип, вони розгортаються як розділи-яви за аналогією з драматичними творами. Розгортання йде у швидкому драматично-сценічному ритмі, якому підпорядковуються описи антуражу й мізансцени, і лише докладні біографічні характеристики основних персонажів випадають із цього ритму. В наступних розділах /III—XVI/ подається передісторія Лаврецького, тут твір на певний час переключається в інший, розповідний план. Але далі, повернувшись в теперішній час, Тургенєв звертається до композиційного принципу, за яким розпочинався роман, хоч у другій його половині поділ на розділи-яви не витримується з такою ж чіткістю й послідовністю.

Зрозуміла річ, до цих же драматично-композиційних принципів Тургенев вдавався і в інших своїх романах – в "Рудині" й "Напередодні", у "Батьках і дітях", "Новині", "Весняних водах" тощо. Щодо цього він не був одинаком у тогочасній літературі: аналогічні композиційні принципи простежуємо у багатьох тогочасних письменників, зокрема, в кращому романі Дж.Еліот "Мідлмарч", у Золя, Доде, Фонтане та ін. Скрізь показ превалює над розповіддю, а діалогічні взаємини персонажів організуються в мізансцени. Драматична структура романів з притаманним їй "сценічним оформленням" розділів настільки усталилася в реалістичній літературі ХІХ ст., що Мопассану в першому його романі "Життя" довелося докласти чимало зусиль до того, щоб повернутися, як до головного засобу, до узагальнено-описової розповіді, котра час від часу переходить у зображення конкретних сцен, де персонажі виступають як безпосередні учасники дії. Втім, вже в наступному романі "Любий друг" Мопассан перейшов до усталеної структури.

Отже, драматично-сценічний елемент широко входить в роман ХІХ ст., але при цьому між ним і елементом розповідним, епічним встановлюються різні співвідношення і різна взаємопов'язаність. Тут можливі два основні варіанти: 1. "Розігрувані" сцени включаються в оповідь, пов'язуються нею, але не підпорядковуються її ладові, зберігаючи високу міру художньої автономності в тексті. 2. Сцени-епізоди, що виростають з оповіді, значною мірою підпорядковуються її ладові, вони не тільки оточені оповіддю, а й внутрішньо нею проймаються. Як зазначив В.Д.Дніпров у монографії про Достоевського, другий варіант знайшов завершене втілення у романах і повістях Толстого, в діях яких домінують сцени-епізоди. При всій їхній драматичній енергії і динамізмі, "вони проросли оповіддю, ми весь час відчуваємо трисутність автора, чуємо його голос; поряд з дією, що твориться перед нашою уявою, точиться розповідь, йдеться про дію як таку, що вже звершилася" [8, с. 310].

Інший варіант співвідношення і взаємодії епічно-розповідного й драматично-сценічного елементів бачимо в романах Достоевського. Тут сцени не пройняті оповіддю і не супроводжуються нею невідступно, "зона виникає лише спорадично серед сцени, котра йде своїм ходом. Це не сцена, що розповідається, а сцена з домішкою розповіді" [8, с. 310]. І якщо у Толстого розповідне слово постійно зберігає зображальну силу й аналітичну функцію, то у Достоевського в сценах-епізодах воно змінює свій характер, "приспосовується до обслуговування драматичного процесу, робиться уривчастим і пояснювальним". Відповідно у Толстого в сценах-епізодах психологічний аналіз зберігається за автором, в ньому його заде і коментує; у Достоевського персо-

накі самі займаються і самоаналізом, і психоаналізом одне одного, переважно в діалогах і монологіях, а це означає також, що здійснюється він значною мірою засобами драматичного мистецтва [9, с. 310-311].

Звичайно, було б цікаво простежити за співвідношенням і взаємодією епічно-розповідного і драматично-сценічного елементів у інших великих романістів XIX ст., але для цього бракує місця в рамках невеликої статті. Однак спробуємо хоча б пунктирно позначити окремі істотні моменти. І у Бальзака, і у Діккенса спостерігаємо в цьому плані безперечне тяжіння до "варіанту Достоевського", передусім у пізній творчості, хоч, певна річ, про тотожність тут не може бути й мови. У суто композиційному плані, в оформленні розділів роману як сцен-епізодів, Золя ближче до "варіанту Толстого", але у нього відсутня пройнятість цих сцен аналітичною розповіддю, зокрема психологічним аналізом. Мабуть, серед великих романістів минулого століття в названому плані до Толстого найближче Дж. Еліот, насамперед у пізніх соціально-психологічних романах, в "Мідлмарчі" й "Деронді".

Окремо стоїть Флобер, який уникав розгортання романів у вигляді драматизованих сцен-епізодів і не вбачав у діалозі найефективніший засіб художнього вираження, хоч і не гребував ним. У тканині романів Флобера домінуючими виступають інші стильові компоненти - узагальнено-описова розповідь, що відзначається високою концентрацією художнього змісту, і невласне пряма мова, якою передається внутрішнє життя, внутрішні "жести" персонажів, що не піддаються адекватному вираженню у діалозі. Цим же шляхом пішов і Мопассан у своєму першому романі, але згодом звернув з нього.

Та найяскравіше процес драматизації роману XIX ст. виявляється у піднесенні значення й питомої ваги діалогу. Він розширює свій функціональний діапазон, перетворюється на один з найважливіших компонентів романної структури. Але ж діалог - засіб за своєю природою і сутністю драматичний, епічним жанрам органічна розповідна форма, яка використовувалася в романах XVII-XVIII ст. і для передачі сцен, розмов, зіткнень, колізій і т.ін. Загалом пряма мова не є іманентною формою для епосу, в епіці раніших епох вона з'являлася в потоці розповіді й повністю їй підпорядковувалася, діяла в обмеженому функціональному діапазоні. Та справа, звичайно, не лише в кількісній стороні, не лише в тому, що діалог широко входить в роман XIX ст. і посідає в ньому чільне місце. Ще важливіше те, що тепер діалог у романі міняє свій характер і функції, наближаючись у цьому

відношенні до діалогу в драмі, котрий, власне, є поліфункціональним, оскільки на нього припадає основне навантаження у вираженні змісту. Як писав В.Д.Дніпров, тепер в романах "діалог має... характер чисто драматичний; він не повідомляє нам про обставини або події, ні, тут кожне слово – вчинок, кожна фраза – живе спілкування людей і виявлення їхніх характерів" [8, с. 80-81].

Широке входження діалогу в роман і розширення його функцій наочно розкривається вже у Вальтера Скотта, з якого розпочався незвичайний розквіт романного жанру в літературі ХІХ ст. Велику кількість діалогів він вважав однією з характерних рис своїх романів і розцінював як відхід від розповідної форми до форми "драматичної". Він був цілком свідомий того, що ряснота діалогів зближає його роман з драмою і ставить читача в позицію глядача, переключає його увагу на персонажів і полишає в тіні оповідача. Важливу перевагу "нової форми" Скотт саме й бачив у подоланні суб'єктивізму оповідача і в можливості відтворювати життя об'єктивно, у "безпосередній очевидності". Водночас діалог набуває у нього поліфункціональності, бере на себе не тільки виражальні, а й зображальні завдання, за його допомогою романіст прагне адекватніше передавати не тільки психологію персонажів, а й колорит епохи. "Для нього, – резюмував Б.Г.Рєузов, – діалог був синтетичною формою, яка передавала водночас епоху, характер, переживання, думку і дію, а часто також пейзаж і обстановку" [15, с. 467].

Ці поліфункціональні можливості діалогу як синтетичної форми знайшли подальший розвиток, поглиблення і гитончення у творчості наступних поколінь європейських романістів – у Бальзака і Стендаля, Діккенса і Теккерея, Толстого і Достоевського, Фонтане, Г.Джеймса, Франка та багатьох інших. Це дуже цікавий процес, але на його висвітлення у нас вже не залишається місця. Він може бути вагомим темою для спеціального дослідження.

В плані підсумку нашої теми необхідно зазначити, що цей процес вів до глибокої драматизації структури роману, до ґрунтовної зміни, кажучи словами Т.Манна, його "поетичної позиції". За визначенням Манна, поетична позиція епіки – "так було", позиція драми – "ось, як воно є" [12, т. ІО, с. 273]. Глибокі структурні зміни, що відбулися в романі ХІХ ст. – це зрушення від епічного "так було" до драматичного "ось, як воно є", від епічної оповіді до драматичного показу. Показ є стильовою домінантою, ізоморфною деміургічній світоглядно-естетичній концепції класичного реалізму. Своєї кульмінації даний процес зазнав у Достоевського, в його "романах-траге-

діях", після чого розпочалося його відкочування; якщо ж бути точним, то це відкочування виявилось вже у Флобера, сучасника Достоевського. Як це завжди буває з масштабними зрушеннями й процесами у сфері духовної культури, воно зумовлене комплексом причин, в які тут не будемо входити. І аж ніяк воно не було поверненням до старих форм епіки. В цей же час, в останній третині XIX ст., розпочинається й та "революціонізуюча дія" роману на інші жанри, котру розкрив у своїй праці М.М.Бахтін, неправомірно поширивши зону цієї дії на всю літературу минулого століття.

1. Б а л ь з а к О. Собрание сочинений: В 15 т. М., 1955.
- Т. 15. 2. Бахтин М.М. Эпос и роман: О методологии исследования романа //Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
4. Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1948.
- Т. 2. 5. Гегель Г. Эстетика. М., 1971. Т. 3. 6. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. М., 1952. Т. 8. 7. Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М., 1925. 8. Днепрова В. Проблемы реализма. Л., 1961. 9. Днепрова В. Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978. 10. Ивашева В.В. Творчество Диккенса. М., 1954. 11. Косиков Г.К. О принципах повествования в романе //Литературные направления и стили. М., 1976.
12. Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1961. Т. 10.
13. Наливайко Д.С. Стиль напрямую й индивидуальные стили в реалистичной литературе XIX ст. //Индивидуальные стили украинских писателей XIX-начала XX ст. К., 1987. 14. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. 15. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. М.; Л., 1965. 16. Реизов Б.Г. Творчество Бальзака. Л., 1939. 17. Реизов Б.Г. Творчество Флобера. М., 1955. 18. Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978.
19. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. 20. Croas. The Development of the English Novel. 21. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1951.

Стаття надійшла до редколегії 04.04.92

Summary

In the 19th century the novel turns from extensive representation of reality to intensive one; the dominant "principle of supplement" gives way to a principle of concentrated action and content. The most important feature of the novel of the period is assimilation of the achievements of drama. The process of dramatization of the novelistic structure is under way, and this process is being surveyed in the article. Its various manifestations are being studied here, such as "dramatic composition" of the novel, change of delineation in the narrative for demonstration, "representation by scenes", use of dialogue as a multifunctional means, etc.

М.Г.Соколянський,
проф., Одеський університет

НЕОРОМАНТИЗМ ЯК ЛІТЕРАТУРНА ТЕЧІЯ

Поняття "неоромантизм" не можна вважати загальноприйнятим у світі. Користуються ним німецькі, австрійські, польські, російські, іноді французькі дослідники. Достатньо познайомитися з німецькомовними, французькими чи польськими довідковими виданнями, щоб переконатися: у межах різних національно-культурних традицій один і той же термін наповнюється неідентичним змістом [19, с. 1099; 24, с. 168; 28, с. 520-521]. Немає цього поняття в англійських та американських словниках літературознавчих термінів, хоча в окремих англо-мовних працях воно вживається [21, с. 1221; 23].

Перша критична стаття про неоромантизм в Росії з'явилася ще 1894 р. [8]. У першому словнику літературознавчих термінів так званого радянського періоду вміщено статтю "Неоромантизм" [13]. Окрема стаття з трактуванням цього поняття є у п'ятому томі "Краткой литературной энциклопедии", не обійшли його й упорядники "Литературного энциклопедического словаря" [1987 р.]. Між тим упорядники "Словника літературознавчих термінів" В.М.Лесин і О.С.Пулинець, як і редактори подібного російського словника, проігнорували його.

Немає повної єдності у ставленні до цього терміна і серед істориків літератури. Так, автор досить ґрунтовної монографії про творчість Р.Л.Стівенсона – письменника, якого навіть у навчальній літературі прийнято подавати як засновника англійського неоромантизму, – в основних розділах книги навіть не вживає слова "неоромантизм", а на останніх сторінках пояснює свою позицію: "...Не варто вводити термін, поки немає теоретичного обґрунтування його, поки не сформульовано естетичну суть поняття, що він виражає..." [5, с. 189]. Вимоги слухні, але ж не кожне історико-літературне поняття витримає перевірку такими критеріями.

Зауважимо, що може йтися не про те, вводити чи не вводити сьогодні терміни /та хіба вони вводяться декретування?/, але про конкретний зміст терміна, який давно увійшов до вжитку. У працях про Стівенсона, Хаггарда, Конрада, Кіплінга, Ростана, Гюфманстала та деяких інших авторів, в академічних історіях англійської та німецької літератур, у посібниках і передмовах до видань художніх творів він активно використовується.

© Соколянський М.Г., 1993

Шоправда, тлумачиться це поняття не завжди однозначно, та його обсяг і межі встановлюються по-різному. Л.Г.Андрєєв дотепно назвав неоромантизм "робочим терміном" [1, с. 134]. Втім, і робочий термін корисний та правомірний лише тоді, коли за ним стоїть низка явищ, типологічна спільність котрих не викликає сумнівів.

Який же ряд літературних явищ постає за звичним, але ще не досить з'ясованим поняттям "неоромантизм"?

Найбільш репрезентативний перелік імен англійських неоромантиків: Стівенсон, Конан-Дойл, Хаггард, Хенлі, Конрад, Кіплінг, Квіл-лер-Куч /іноді під цією ж рубрикою зустрічаються прізвища Честертон та Уайльда/. З континентально-європейських письменників називають Ростана, Гофманстала, молодого Гауптмана, кількох німецьких та австрійських поетів рубежу століть; ряд польських літераторів, що стояли на платформі "Молодої Польщі" [17]; з американських письменників — джека Лондона... Однак у визначенні обсягу поняття "неоромантизм" та належності до нього тих чи інших письменників повної єдності поглядів не існує.

Розширвальне тлумачення терміна виявилось і в часи його виникнення, має воно місце і нині. Так, Д.С.Мережковський називав "неоромантизмом" усе те у мистецтві кінця XIX ст., що було породжене бунтом проти традиційного реалізму або натуралізму: "...Найбільш цікаво простежити перші кроки художнього анархізму, протестом нових літературних шкіл проти усіх старих принципів та законів реалізму, позитивізму, натуралізму, що майже нероздільно панували протягом останніх тридцяти років у європейських літературах. Початок і кінець нерідко бувають схожими: недарма ж багато критиків визначили цей новий рух ім'ям неоромантизму..." [8, с. 99].

Таким чином, ще на межі століть увійшло до вжитку і досі повністю не пішло з нього ототожнення неоромантизму з декадансом. З'явилася також тенденція позачасового, так би мовити, аісторичного розуміння цієї категорії. У книзі, спеціально присвяченій проблемі неоромантизму, автор зараховує до неоромантиків не тільки Стівенсона, Конрада і Честертонна, а й С.Лагерлеф, О.Блока, О.Гріна, В.Хлебникова, зрілого Верхарна, раннього Альберті, Р.-М.Рільке, Р.Даріо, Гарсія Лорку, Е.Багрицького, К.Паустовського та ін. [12]. При цьому ігноруються будь-які історичні рамки, і такий підхід може породити сумніви у коректності використання історико-літературного терміна.

Проте звернемося до конкретних явищ і фактів літератури кінця XIX ст., коли виявився великий інтерес до романтичного мистецтва.

Далеко не байдуже ставлення Стівенсона та його англійських послідовників до романтичної літератури першої третини XIX ст. загальновідоме. Згадаймо, наприклад, молодий Уайльд бачив у Д. Енн Кітсї провозвісника "ренесансу англійського мистецтва". У Німеччині Рікарда Хух на межі століть виступила з двотомною працею про романтичне мистецтво. Якою б різною не була соціокультурна ситуація в обох країнах, у цього тяжіння до романтичної естетики є спільний ґрунт.

Формула Д.Мережковського "художній анархізм" навряд чи точна, але своєрідний бунт проти деяких форм у мистецтві середини століття, відштовхування від них помітні у літературі кінця XIX ст. Справа не тільки і не стільки у критичному ставленні деяких письменників кінця XIX ст. до реалізму 40-60-х років, хоча і воно цікаве; згадуються у зв'язку з цим панегірики Честертона детективній літературі або скептичні зауваження Стівенсона про Теккерея і Тrollope. Саме дійсність кінця сторіччя з її утилітаристськими цінностями та загрозою бездуховності викликала хай опосередковану, але досить чітку естетичну реакцію.

Прагнення уникнути у мистецтві буденності та життєвого прагматизму ускладнювалося чисто естетичною реакцією на інерцію художніх форм середини століття, спробою протиставити їм щось своє. Проте звести цю спробу виключно до неоромантизму було б неправомірно.

Навіть загальне порівняння історико-літературного процесу кінця XIX ст. та межі століть з першою третьою чи серединою століття дає змогу виявити значні розбіжності. Перша третина минулого століття у мистецтві західноєвропейських народів проходить під знаком повної гегемонії романтизму, у літературі провідних літературних держав Заходу в середині століття домінує критико-реалістичний напрям. Щодо літературного життя останньої третини сторіччя, то воно більш строкате і плюралістичне: різні напрями і течії активно розвиваються і взаємодіють між собою. Це і символізм, і натуралізм, і дещо модифікований реалізм, і неоромантизм... Навіть у межах якоїсь однієї національної літератури складно виділити домінуючий у той час напрям або течію. Таким чином, неоромантизм є лише однією з течій, що розвиваються у літературі fin de siècle.

Безперечно, у цієї течії було власне обличчя. Чи можна встановити його неповторність, так би мовити, від біографії – через неповторність романтичних поворотів в індивідуальних долях художників? Згадати, що Стівенсон був за материнською лінією нащадком старовинного роду Бальфурів, що, незважаючи на нездоров'я, він поїхав за

коханою жінкою до Америки, а пізніше жив на Самоа; згадати, що Конрад віддав багато років життя морю, пройшовши шлях від юнги до капітана; згадати морські та клондайкські злигодні Джека Лондона і т.ін. Але за багато буде й винятків – доля зовсім не романтичних: спокійне життя зрілого Кіплінга, небагате буття провінційного лікаря А.Конан Дойла, який заради заробітку почав писати оповідання про Шерлока Холмса; стабільний журналістський добробут та згодом професорство А.Квіллера-Куча, нагородженого лицарським званням тощо.

Неспроможність біографічного підходу до вивчення неоромантизму по-своєму визначив О.Уайльд. У 1897 р., знаходячись у Редінгській тюрмі, він прочитав листи Стівенсона з острова Самоа і залишився вкрай розчарованим: "...Мені стало ясно, що романтичне оточення – це найгірша атмосфера для романтичного письменника. Живучи на Гауер-стріт, Стівенсон міг би написати "Трьох мушкетерів"; на острові Самоа, проте, він писав до "Таймса" листи про німців-колоністів. Я бачу сліди тяжких зусиль у прагненні вести натуральне життя. Для того, щоб рубати дрова для себе чи на користь іншим, зовсім не обов'язково вміти описувати цей процес... Копаючи землю, Стівенсон просто підсилював штучність ситуації..." [26, с. 520]. Історія західноєвропейської літератури переконує: пошук романтичних особистостей серед письменників неоромантичного напрямку, як правило, виявився б безплідним.

Існували у середовищі англійських письменників, яких йменували неоромантиками, й особисті зв'язки. Стівенсон, наприклад, у 1890-ті роки написав дві книги у співавторстві з В.Е.Хенлі, але Стівенсон співробітничав і з іншими авторами – більш випадковими, ніж його "друг-ворог" Хенлі /наприклад, зі своїм пасинком Ллойдом Осборном/. О.Уайльд зустрічався з Р.А.М.Стівенсоном – кузеном видатного письменника; втім, чудовий оповідач Р.А.М.Стівенсон за способом життя зовсім не походив на свого родича. Деякі неоромантики /Хаггард, Хенлі та ін./ були членами "Севільського клубу", а Уайльд – деякий час кандидатом у члени цього клубу; але ж у тому ж клубі були Е.Госс і Г.Джеймс – письменники, творчість яких на той час вже не позначена романтичними рисами.

Говорити про єдину ідеологічну платформу неоромантиків теж навряд чи правомірно. Скоріше спільність може бути знайдена в їхній негативній програмі. У творчості багатьох із них відбилися неприйняття буржуазного практицизму та філістерського спокою, відштовхування від деяких традиційних форм художнього відображення, полеміка з іншими течіями, що зміцніли на філософсько-позитивістському ґрунті, передусім з натуралізмом.

Щодо їхньої позитивної програми, то тут впадають у вічі значні розбіжності. Так, Кіплінг і Хенлі були апологетами могутньої британської імперії, тоді як у Стівенсона буржуазна цивілізація взагалі не викликала добрих почуттів. З точки зору джінгоїста Хенлі, Стівенсон, який поїхав до Америки, був справжнісіньким репатріантом. Конан Дойл став у 1902 р. "сером" за апологію британської політики у Південній Африці. Конрад не сприймав жодних форм шовінізму, незалежно від того, в якій частині світу вони розквітали. Серед німецьких літераторів-неоромантиків теж не було єдності соціальних поглядів. Наприклад, Гауптман у молоді роки був близький за поглядами до соціал-демократів, тоді як Я. Вассерман був схильний трактувати добро і зло як позачасові категорії, а Гофман-сталь у своїх роздумах про мистецтво, здавалося б, був далекий від яких-небудь соціальних проблем.

Очевидно, у пошуках прикмет своєрідності літературної течії слід звернутися не стільки до декларацій, скільки до художньої спадщини неоромантиків з метою виявлення принципової спільності у поетиці й пафосі творів.

Влучне зауваження Дж. Гордона про митців другої половини століття, які "пройшли через романтизм хронологічно або естетично" [16, с. 33], згадується, коли йдеться про течію, що нас цікавить, Стівенсон і його послідовники в Англії, а також представники дрібніших течій, котрі нерідко пов'язують з неоромантизмом /наприклад, британські "естети"/, безперечно, пройшли через романтизм естетично, не тільки засвоївши досвід романтичного мистецтва, а й запозичаючи з нього на шляху власної світоглядної та творчої еволюції.

На думку Я. Лавріна, у неоромантичному мистецтві кінця XIX ст. помітні "всі риси романтичної ментальності вкупі з повною втратою романтичної віри" [20, с. 14]. У цьому твердженні є серйозне перебільшення, коли йдеться про "всі / ? - М.С. / риси романтичної ментальності". Крім цього, напевно, чи все питання зводиться до раціонального тяжіння та емоційного відштовхування. Шукати романтичні традиції слід не у сфері загальнотеоретичних постулатів, а у художньому світі неоромантиків - у тематиці, проблематиці та поетиці їхніх творів.

Якню спорідненість з романтиками можна помітити вже у тяжінні до екзотики, властивому читцям неоромантичної течії. Справді, від книг багатьох письменників межі століть твори Стівенсона і Гофман-стала, Хаггарда і Конан Дойла, Конрада, Лондона та деяких інших

відрізняються багатоманітною екзотикою. Це може бути екзотика місця дії, іншими словами, – географічна екзотика: Африка Хаггарда, Індія Кіплінга, море Конрада, Клондайк або південні моря Джека Лондона... Екзотичним може бути й час дії. Щодо історичної екзотики, можемо згадати "Чорну стрілу" Стівенсона, деякі п'єси Ростана, "Олександр у Вавилоні" Я.Вассермана та ін. Джерелом екзотичного є і фантастика, котра виводить за межі достовірності, підкреслена ірреальність; прикладами можуть бути "Дивна історія доктора Джекіла та містера Хайда" Стівенсона або "Портрет Доріана Грея" Уайльда.

Ще один різновид екзотики – екзотика авантюристична; приклади знаходимо у Стівенсона, Хенлі, Хаггарда. Та й активний ренесанс детективної прози наприкінці століття якоюсь мірою є втіленням того ж тяжіння до екзотики – екзотики авантюристичної. Зауважимо, що тут зв'язок з романтичним мистецтвом не менш очевидний; від циклів новел Конан Дойла і Честертона – до найважливішого джерела, а саме: детективних оповідань Едгара По. Врешті-решт, тяжіння до екзотики може виявлятися навіть в описах, здавалося б, цілком реалістичних /наприклад, у характеристиці різноманітних кольорів та пахощів у прозі Уайльда/; це, можна сказати, екзотика незримого.

Романтична традиція дається взнаки і в конфігурації персонажів. У неоромантиків неможливий "роман без героя", хоча б у теккерівському сенсі. Герой, чи головний персонаж, не просто є центром наративу; він один висунутий на "авансцену" дії, а інші – мають епізодичний, якщо не службовий, характер. Такі Джекіл-Хайд, Шерлок Холмс, пастор Браун, конрадівський Джим, Едіп у драмі Гюґо та ін.

Спільність з майстрами початку XIX ст. виявляється і у палітрі неоромантиків – у доборі зображувальних засобів. Якими б неповторними індивідуальностями не були Стівенсон і Хаггард, Кіплінг і Уайльд, Конрад і Лондон, усі вони схильні до гри контрастами у зображенні подій, в угрупованні персонажів, у портретних і пейзажних фрагментах. Верленівський девіз /"не повний тон, але півтону"/, програмний для символістів, абсолютно чужий естетиці неоромантиків. Основну причину тяжіння до поетики контрасту слід, мабуть, вбачати у посиленій увазі митців до загострених конфліктів /між особистістю і зовнішнім світом або у духовному світі окремої особи/, котра дає творчості романтичний поштовх.

Подібно до своїх великих попередників, письменники-неоромантики мали виняткову пристрасність до гротеску, передусім до гротескного сполучення фантастичного з реальним /"Дивна історія доктора Джекіла

та містера Хайда" Стівенсона, "Портрет Доріана Грея" Уайльда, "Копі царя Соломона" Хаггарда та ін./. Причому в неоромантиків гротеск переважно не є формою комічного; винятки, як, наприклад, "Кентервільський привид" Уайльда, дуже рідкісні. Але ще "у романтичному гротеску сміх редуціювався та набув форми... сарказму" [2, с. 44]; таким чином, і в цьому аспекті генетичний зв'язок очевидний.

Своєрідною конкретизацією загального тяжіння до гротеску був сюжетний мотив двійництва, надзвичайно поширений у творчості неоромантиків. Пошуки джерел цього мотиву приводять до поезій Мюссе і Гейне, до прози Гофмана, Шаміссо та Андерсена. Образи двійників стали, як відомо, "найгострішою формою художнього змалювання романтичної двохсвітності" [4, с. 83-88]. Неоромантики мали великий інтерес до художнього дослідження розірваної свідомості, тому активно використовували засіб, запозичений з арсеналу романтичного мистецтва. Приклади такого використання знаходимо у Стівенсона /"Маркгейм", "Дивна історія доктора Джекіла та містера Хайда"/, Уайльда /"Рибалка та його душа", "Портрет Доріана Грея"/, Конрада /"Темний напарник"/, Кіплінга /"Мрія Дункана Пареннесса"/ та ін. [22; 27].

У розвитку і співвідношенні різних жанрів у неоромантичній літературі також спостерігається певна орієнтація на мистецтво романтиків. Знову, як і на порозі XIX ст., різко збільшилася питома вага "малих форм" у мистецтві слова, і у тому чимала заслуга неоромантиків. Новела, казка, балада – ці форми стають не менш, але більш поширеними, ніж роман чи поема. Англійський дослідник А.Евэнс, розмірковуючи про зміну ціннісних орієнтацій у читачів останньої третини сторіччя, зокрема, про посилену увагу до "малих форм", звертається за прикладами до Стівенсона, Конан Дойла та інших письменників того ж ряду [15, с. 255-257].

Значною мірою неоромантикам зобов'язана своїм розквітом англійська новелістика. Жанр балади, котрий приваблював уже першого неоромантика Стівенсона, поширився й у німецькій літературі /Бюріес фон Мюнхгаузен, Лулу фон Штраус-і-Торней, Агнес Мігель/. Популярним жанром стає казка у різних її варіантах /Стівенсон з "Новими арабськими казками", Кіплінг, Уайльд/. Невипадковим є інтерес неоромантиків до дитячої та юнацької читальної аудиторії. При ретроспективному вивченні спадщини письменників-неоромантиків можна говорити про власну жанрову систему, що сформувалася у рамках цієї літературної течії.

Перелік дрібних ознак неоромантичної літератури, які свідчать про орієнтацію на мистецтво романтизму, можна було б продовжувати,

але навряд чи у тому є необхідність. Принципова спільність і генетична спорідненість у даному випадку цілком очевидні. Постає досить важливе питання: чи зводиться все у неоромантизмі лише до повторення пройденого, чи не є відродження засобів романтичного мистецтва своєрідним історико-культурним анахронізмом? Таке питання може виникнути і при читанні деяких літературознавчих праць. Обмежимося одним прикладом: "...Стівенсон – засновник, теоретик і провідна постать англійського романтизму останньої чверті XIX ст., значного літературного напрямку, який прийнято називати неоромантизмом..." [II, с. 251]. Звідси неоромантизм являє собою лише романтизм кінця століття, тобто повторення того, що вже мало місце в історії літератури.

Навіть поверховий огляд усієї сукупності художніх явищ, що йменуються неоромантизмом, не дає змоги ідентифікувати два поняття – романтизм і неоромантизм – вже за обсягом. Романтизм був широким ідеологічним рухом, який охопив усі види мистецтва, філософію, соціальну та історичну думку. Неоромантизм виявився лише у досить вузьких рамках художньої літератури. "...В основі романтизму лежить певний тип художньої свідомості..." [9, с. 154]. Про неоромантизм цього не скажеш; крім цього, у плуралістичній картині розвитку літератури кінця XIX ст. та межі століть, жодна з літературних течій не формує і не віддзеркалює "певного типу художньої свідомості".

Навряд чи правомірне й трактування неоромантизму як епігонського романтизму, котре зустрічається у деяких німецькомовних працях. Звичайно, зовсім не обов'язково надавати поняттю "епігонський" суто оціночний зміст. Епігонське явище у мистецтві – це явище, позбавлене нової якості, але зовсім не завжди ідейно або художньо хибне. Прикладами "виживання" творів епігонського романтизму можуть бути романи Т.Майн Ріда або, припустимо, "Гедзь" Е.-Л.Войнич. Остання книга, написана в анахронічній для 1890-х років манері, зберігла, однак, своє значення і з захопленням сприймалася кількома читацькими генераціями далеко за межами Англії.

Як справедливо писав В.М.Тинніов, "кожний літературний напрям певний час шукає свої опірні пункти у попередніх системах..." [10, с. 281]. Письменники, про яких ми пишемо, знайшли такий ґрунт у мистецтві романтизму, але цим, безумовно, не обмежилися. В їхній творчості виникла нова якість – те, що передусім характеризує цю течію і досі викликає до неї інтерес.

У творчості неоромантиків своєрідно інтегрувалися різноманітні традиції. Спираючись на завоювання романтиків, письменники кінця

XIX ст. не могли не звернути увагу на якісно нові художні відкриття проміжного етапу, а саме: європейської реалістичної літератури середини XIX ст.

Навіть у прагненні до змалювання екзотики талановиті письменники-неоромантики не виглядають епігонами. За характером відтворення ця екзотика має інші властивості порівняно з романтизмом початку XIX ст. Наприклад, орієнталізм світу східних поем або романтична атмосфера острова Гайде у "Дон Жуані" Байрона значно міром умовні. І картина загалом, і окремі деталі досить екзотичні, і вже тому функціонально виправдані; питання про їхню достовірність у межах романтичної естетики позбавлене глузду. У неоромантиків екзотичні атрибути дії виписуються із значно меншою долею умовності, вони більш точні й співвіднесені з реальністю. Традиція реалістичного опису помітна й у образі Шотландії XVIII ст. у Стівенсона, і в морській екзотиці Конрада, й у кіплінгівській Індії. У наведених прикладах, як і в інших випадках, змальований світ не тільки добре відомий авторові; йому вдалося якомога точніше, з мінімальною долею умовності відтворити цей світ. Тут, до речі, проходить межа між романтиками та неоромантиками. Стівенсон, зокрема, не міг вибачити своєму улюбленому письменникові В.Г'юго некомпетентності у зображенні корабля, що тоне, у "Трудівниках моря"; з його точки зору, серйозні неточності різко порушували і закони жанру, і загальну широтональність оповіді [25, с. 21].

"...Мистецтво, — викладав своє творче кредо Дж.Конрад, — може бути визначене як цілеспрямована спроба віддати вищу справедливість зовнішньому світові, виявляючи правду, всебічну і єдину, що лежить у підґрунті кожної її частини. Ця спроба знайти в його обрисі, в його кольорі і тінях, у формах матерії та у життєвих явищах основне, стійке та невід'ємне — ту єдину переконливу якість, саме правду їхнього існування..." [14, с. IV-V]. Це прагнення "віддати вищу справедливість зовнішньому світові" щодо екзотичних картин — чи то кіплінгівська Індія, чи то конрадівське море, — завжди зберталася реалістичним зображенням.

У свою чергу, це прагнення еспиралося на досвід критико-реалістичної літератури — досвід, позв який не міг пройти кожен майстер неоромантичної прози. Цікаво, що Уайльд, відгукуючись на прозу Кіплінга, підкреслював "глибинний журналістський реалізм" його "Невигаданих оповідань з гір" та "реалістичний у краткому сенсі характер книги "Три солдати" [18, с. 41]. Абстрагуючись від оціночних

нюансів у судженнях Уайльда, зауважимо, що слово "реалізм" виникає у цьому контексті цілком закономірно.

Якщо у системі персонажів неоромантичного твору дається зна- ки орієнтація на традиції європейського романтизму, то у створенні окремого характеру /передусім у прозі/ відчутні й інші тенденції. Вироблені реалістичною літературою засоби типізації, звичайно, вра- ховані Стівенсоном і багатьма його послідовниками. Р.Тімс пра- вильно стверджував, що Стівенсон більш, ніж Е.По чи Бульвер-Літтон, "тягів до психологічного реалізму", і знаходив у "Дивній історії доктора Джекіла та містера Хайда" близькість до подуків французьких психіатрів кінця століття /Азана, Шарко, Бернхейма/, які по-новому підходили до вивчення складної людської свідомості [27, с. 90-93].

Психологізм творів більшості неоромантиків настільки очевид- ний, що "відхиленням від норм" вважається недостатня вираженість цієї творчої якості. Наприклад, слабкий психологічний малюнок у романах та оповіданнях Кіплінга обумовив той факт, що тонкий психолог Г.Джеймс у 1897 р. пророкував баладам свого молодшого сучасника велике майбутнє, але про перспективи розвитку Кіплінга-прозаїка відгукнувся стриманіше, щоб не сказати - скептично [18, с. 67-69]. Ці визнання автора "Жіночого портрету" знаходимо в його листі до Стівенсона.

Традиція проникнення до психології героя, прагнення зрозуміти складну внутрішню мотивацію його вчинків йдуть від реалістів сере- дини сторіччя до Стівенсона, а від нього - до таких різних про- заїків, як, наприклад, Уайльд та Конрад. Кожен з них, особливо Конрад, у створенні характеру чималою мірою спирався й на тради- цію реалістичної прози Діккенса, Теккерея, Флобера, Дз.Еліст, Достоевського.

Згадаймо хоча б захоплене використання мотиву двійництва, його інтерпретації у Стівенсона, Уайльда чи Конрада. У кожному випадку орієнтація на Гофмана та Шаміссо помітна, але не слід недооцінювати і вплив художніх уроків Достоевського, котрий вия- вився незалежно від того, якими були теоретико-естетичні деклара- ції окремих майстрів прози кінця XIX ст. [29, с. 738-751]. За- галом проза західного неоромантизму тяжіла до поглибленого погляду внутрішнього світу особистості і чимало запозичила від реалі- стичного роману 1850-60-х рр. з його "принципово новим художнім психологізмом" [7, с. 83].

Певна орієнтація на художні надбання реалістичного роману дається взяти і в оповідній техніці деяких неоромантиків-прозаїків. Мабуть, кіплінгівський лаконізм навряд чи був можливим у дофлоберівський період розвитку європейської прози. Особливо вражає вплив реалістичної манери на творчі пошуки Конрада, якого Т.Манн назвав "першим оповідником епохи", - шукання, нові відкриття саме у манері оповіді, коли герой і події зображуються з точки зору не тільки оповідача, який все знає заздалегідь, а й одного з персонажів - очевидця подій, котрі зображуються. Варіативність оповідних позицій відрізняє Конрада, як і деяких його сучасників, від Флобера, Тrollope, Дж.Еліот, але спадщина цих майстрів, безумовно, відіграла важливу роль у становленні й розвитку Конрада-оповідника.

Якщо у прозі неоромантиків вплив реалістичного детермінізму виявляється переважно у сфері зображувальних фрагментів та у плані наративу, то у неоромантичній драмі він відбився передусім на характері діалогу. Це помітно і у тих творах, де рельєфно позначилася романтична традиція. Наприклад, у трагедії Гуго фон Гофманстала "Едіп і сфінкс" багато примет романтичного впливу: виняткові за своїм масштабом пристрасті нагнітаються з першого ж акту, кохання диктує Едіпу його вчинки, у фіналі - апофеоз кохання Едіпа та Іокасти. Цілком у романтичному ключі антична фабула перебудовується і перекроюється заради авторського рішення, герой самовиявляється у величезних монологах. Але ж притому є в окремих сценах діалоги, де панує зовсім реалістична, земна мотивація того, що сталося /наприклад, діалог псаря із вартовим на початку другої дії/.

Взаємовплив двох різних стильових стихій, як правило, не мав у творчості неоромантиків механістичного характеру. Власне, саме там, де відбувається справжня інтеграція художніх заповідей реалізму середини сторіччя на підґрунті свідомого звернення до романтичних джерел, народжується нова якість; йдеться про неоромантизм як самостійну літературну течію.

Прагнення описати взаємодію двох принципово різних традицій у межах однієї течії призводить деяких дослідників до механістичного розриву між категоріями "метод" і "стиль". З точки зору А.О.Бельського, у цій течії переважає романтичний стиль у рамках реалістичного методу [3, с. 90-100]. Дискусія про співвідношення категорій могла б завести нас далеко від конкретного предмета дослідження; нагадаємо лише, що метод і стиль - це категорії, між якими існують складні динамічні стосунки. Не можна ігнорувати роз-

біжності між цими категоріями, але не можна і подавати їх як "позиції", де "стоять" різні художні тенденції. Внаслідок подібного підходу художній твір починає виглядати не як художня цілісність, а як конгломерат окремих ознак.

Приклад несистемного підходу зустрічаємо і у цитованій вище книзі, де пропонується розрізняти два різновиди неоромантизму – "гуманітарний та онтологічний" [12, с. 1]. За визначенням автора, "специфіка творчого методу гуманітарного неоромантизму – у використанні тих чи інших романтичних засобів при провідній ролі реалістичного методу"; щодо "онтологічного неоромантизму" – це "романтичний творчий метод з використанням деяких реалістичних засобів" [12, с. 15–16]. З таких дефініцій можна зрозуміти, що метод існує окремо, засоби – окремо, а зв'язки між стилем і методом тут просто не враховуються.

Неоромантизм – категорія історико-літературна. У явища, котре визначається цим поняттям, є більш-менш чіткі історичні рамки, а саме: межа XIX і XX ст. У соціальному та гносеологічному контексті цього своєрідного історичного періоду тільки й могла з'явитися художня тенденція, про яку йдеться.

"Залежно від національних умов літературні течії можуть бути виражені з різною мірою чіткості..." [6, с. 147]. Це зауваження В.М.Жирмунського стосується і неоромантизму, який контрастно виявився у польській, німецькомовних, американській літературах, з особливою силою – в англійській поезії та прозі. В інших літературах через національно-історичні причини неоромантизм розвивався або слабкіше або у дитячому переплетенні з іншими течіями.

Від часу його появи нас віддаляє вікова відстань, яка спонукає спеціалістів уважніше придивитися до цього оригінального, але мало вивченого явища.

І. Андреев Л.Г. Западноевропейская литература: XX век // Вопр. литературы. 1983. № 8. 2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. 3. Бельский А.А. Неоромантизм и его место в английской литературе конца XIX века // Из истории реализма в литературе Англии: Межвуз. сб. научн. тр. Пермь, 1980. С. 90–100. 4. Вачс-лов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. 5. Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX века. Л., 1984. 6. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. С. 147. 7. Карельский А. От героя к человеку // Вопр. литературы. 1983. № 9. 8. Мережковский Д.С. Неоромантизм в драме // Вестн. иностранной литературы. 1894. № II. С. 99–123. 9. Тертерян И. Романтизм как целостное явление // Вопр. литературы. 1983. № 4. 10. Тынянов Ю.Н. Поэтика.

- История литературы. Кино. М., 1977. II. У р н о в М.В. На рубеже веков: Очерки английской литературы /конец XIX-начало XX веков/. М., 1970. 12. Ц а р я к Д.К. Типология неоромантизма. Киплинер, 1984. 13. Ч е ш и х и н-В е т р и н с к и й В. Неоромантизм //Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. М., 1925. Т. I. С. 514-515. 14. С о н г r a d J. The Nigger of the "Harcissus". Harmondsworth, 1965. 15. E v a n s I f o r. A Short History of English Literature. Harmondsworth, 1971. 16. G O R D O N "Decadent Spaces": Note for a Phenomenology of the Fin de Siècle / Decadence and the 90s / Ed. by Ian Fletcher. Stratford, 1979. 17. К r z y ż a n o w s k i J. Neoromantizm Polski. 1890-1918. Warszawa, 1963. 18. K i p l i n g R. The Critical Heritage /Ed. by H.L.Green. London, 1971. 19. Larousse en 3 vols. Paris, 1966. V. 2. 20. L a v r i n j a n k o. Aspects of Modernism. From Wilde to Pirandello. New York, 1968 (1st impr.-1935). 21. L e g o i s E., C a z a n i a n L. A History of English Literature. London, 1954. 22. H i y o s h i- M a s a o. The Divided Self. New York, 1969. 23. O j a l a A a t e s. Aestheticism and Oscar Wilde. Helsinki, 1954. P.1. 24. S i e r o t w i d s k i St. Słownik terminów literackich. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1966. 25. S t e v e n s e n J. Familiar Studies of Men and Books. London, 1882. 26. The Letters of Oscar Wilde / Ed. by R.Hart-Davis. London, 1962. 27. T y m m s R. Doubles in Literary Psychology. Cambridge, 1949. 28. W i l p e r t G e r o f e n. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1969. 29. Zeitschrift für Slavistik. 1983. N. 5.

Стаття надійшла до редколегії 21.03.92

S u m m a r y

The essay deals with the problem of neo-romanticism as an original phenomenon in the development of world literature. The integration of the romantic traditions and the post-romantic (realistic) features in neoromantic works and aesthetics are analysed. The usage of the term "neo-romanticism" in the XXth century is also discussed.

О.Г.Ковальчук, доц.,
Ніжинський педінститут

АКСІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ

У сучасній генології дослідження жанрових проблем з аксіологічної точки зору тривалий час лишалися на периферії. Лише у 80-х роках інтерес до них зріс настільки, що з'явилися підстави говорити про вихід їх на одне з цільних місць: "1950-1960-м рокам було власне звернення до найгостріших питань жанрового багатоманіття, яке відбивало рух літератури тих років: до проблем роману і псевдороману, сатири і трагедії. 1970-ті роки з їх пафосом НТР - прагненням до наукової точності і системності - звернулись до типології жанру, до проблем жанрового ряду. На початку 80-х років виразніше стали звучати акценти аксіологічні, пов'язані з осмисленням історичного руху вітчизняної літератури з її місцем у сучасному мистецтві" [12, с. 3].

Ці зміни не були іманентними, властивими лише генології як окремому розділові теорії літератури, не виходили тільки з її потреб. Актуалізація аксіологічних проблем йшла у руслі боротьби мистецтвознавства за вироблення нового, глибшого розуміння естетичної функції мистецтва. Рух теоретичної думки йшов від розуміння його як монофункціонального естетичного феномену до утвердження поліфункціональних можливостей /дослідники нині пропонують різні за повнотою і термінологічною чіткістю ряди функцій мистецтва, але в них все частіше наголошується на ціннісно-орієнтаційній функції [25, с. 5-22]. Подібні процеси відбуваються не тільки у нашому літературознавстві: досить згадати праці теоретиків з Німеччини [26; 27; 28; 30; 31].

Вторгнення аксіології у жанрову проблематику активізувало пошуки за кількома напрямками: з'ясовується генезис ціннісно-оціночних форм мислення у генології, визначаються оптимальні форми класифікації жанрів, специфіка зображувально-оціночного відображення у різних жанрах, досліджуються особливості жанрового руху.

© Ковальчук О.Г., 1993

Окремі питання частково розв'язані, інші – потребують поглибленого вивчення, а то й точнішого з'ясування. Так, не виникає розходжень у розумінні того, що в античній естетиці ціннісно-оціночний підхід до генологічних явищ першим запропонував Арістотель /характеристику жанрової теорії Арістотеля, зокрема її аксіологічного аспекту, див: 9, с. 27–28/. Диференціюючи характери в аксіологічній площині /мірилом тут виступають етичні якості, "жанрові критерії пов'язуються з етичними властивостями поданих постатей", 29, с. 15/ – характери, сповнені чеснот і обтяжені вадами, характери людей звичайних, сучасників, Арістотель закріпив за ними і певні жанри. Наприклад, трагедія відтворює образи кращих людей, комедія "воле відтворювати образи людей гірших, ніж наші сучасники" [I, с. 41]; інші жанри, як-от: буколічна поезія, ідилія, повинні змальовувати людей звичайних.

Закріплення за жанром певного типу героя, аксіологічно означеного, дало підстави для утвердження у майбутньому аксіологічної диференціації самих жанрів. Ю.Стеннік вважав жанрову теорію Арістотеля "прототипом жанрової системи класицизму з її розподілом поезії на високу і низьку – залежно від предмета зображення" [19, с. 179].

Логіку цього процесу простежила С.Скварчинська /щоправда, вона актуалізувала дещо інший аспект жанрової теорії Арістотеля/: "Певний поштовх до розрізнення в якійсь гідності і вартості жанрів дав уже Арістотель, ствердивши, що "поезія поділилась на види відповідно до особистої вдачі поетів: поважніші з них відтворювали прекрасні вчинки і таких же прекрасних людей, а більш легковажні – вчинки людей нікчемних, складаючи насамперед глузливі пісні, тоді як перші творили гімни та енкомії"; він пов'язав певні жанри з "поважнішими думками", інші – з "думками пересічнішими". Це дало початок приписуванню певним з них – трагедії, епopeї, гімnodії – більшої "шляхетності", ніж іншим жанрам, зокрема сатиричним" [32, с. 155].

Певних результатів досягнуто у систематизації жанрів. Вихідним при цьому є розуміння того, що жанр поряд з іншим має й оціночну "спеціалізацію": "багатоманіття і різнохарактерність жанрових модифікацій художньої структури кожного виду мистецтва визначаються іншими її сторонами – п і з н а в а л ь н о ю , о ц і н о ч н о ю і м о д е л ь о в ч о ю" [6, с. 408].

Головні засади класифікації жанрів, виходячи саме з оціночного аспекту, вироблені М.Каганом. Диференціюючи характери в аксіологіч-

ній площині, він визначив два аксіологічні полюси – максимального ступеня позитивної оцінки і найрізкішого заперечення. На цих двох полюсах групуються славослівні і сатиричні жанри, а жанрова градація досягається внаслідок "східчастого руху від одного аксіологічного полюса до іншого". Окремими віхами у цьому русі є проміжні жанрові серії, як-от: "серія жанрів, які відбивають скорботу за втраченими цінностями – трагедія, реквієм, похоронний марш, елегія, меморіальні архітектурні і скульптурні споруди" [7, с. 417–418].

М.Каган мав на меті виробити універсальну схему. Він окреслив найголовніші принципи класифікації, водночас звертаючи увагу на жанрові наслідки "епічного чи ліричного повороту сюжетно-тематичних жанрів" [7, с. 418], своєрідність оціночної спрямованості іронічно-пародійних жанрів, які, нібито звеличуючи явище, насправді заперечують його.

Таким чином було зроблено перший крок, за яким, здавалось би, дуже природно має прийти наступний. Та при "накладанні" стрункої у своїй узагальненості схеми на окремі види мистецтва поки що не вдається сформувані чітко зорієнтовані аксіологічно жанрові системи. Це, зокрема, стосується літератури, де систематизація жанрів відбувається за родовою ознакою. На вразливість цієї концепції, виходячи саме з потреб літературознавства, вказувала свого часу Л.Чернець: "При всій плідності вихідних методологічних заasad... схема М.С.Кагана багато в чому суперечлива, в усякому випадку, при застосуванні до літератури" [23, с. 102].

З'ясувалося, що одні групи жанрів, пов'язані з певною родовою основою, легше систематизуються за аксіологічним принципом, інші – значно важче. Краще систематизуються драматичні жанри, гірше – ліричні, ще складніше – епічні. "Єдиний аксіологічний принцип виділення характерний для системи драматичних жанрів /трагедія, драма, комедія, трагікомедія, мелодрама, водевіль, фарс/, для багатьох, але не всіх, ліричних жанрів /ода, елегія, сатира, епіграма, епітафія і т.ін./. Епічні жанри не мають єдиного принципу виділення" [5, с. 17].

Подолати цю класифікаційну бар'єр важко, але можливо. У першу чергу, мабуть, треба з'ясувати специфіку оціночного процесу на жанровому рівні, визначити своєрідність оцінки у межах жанру.

Оціночна спрямованість жанру виявляється у пафосі виділяючи "ряди жанрових членувань" у зв'язку з підсистемами мистецтва,

М.Каган при розгляді оціночного аспекту художньої творчості звернув увагу саме на пафос – "поетичний пафос мистецтва" [6, с. 410]. Це можливе тому, що пафос оціночний за своєю природою: "Зміст пафосу оціночний, оскільки виникає в процесі зіткнення ідеалів особистості з дійсністю..." [18, с. 58]. Дана обставина і дає змогу пов'язувати пафос з аксіологічною проблематикою: "Оціночна природа пафосу дозволяє розглядати його з позицій сучасної аксіології" [18, с. 59].

Але чіткому співвіднесенню категорії пафос і жанр заважає термінологічний різнобій, нерозробленість типології оцінок /та й принципу оцінювання/. І хоч увага до цих проблем посилювалась, питань лишилось чимало, передусім у галузі термінології: "В останнє десятиріччя... все більшої самостійності набуває питання про типи художнього утвердження і заперечення в літературі, термінологічно оформлюване, між іншим, по-різному /як види ідейно-емоційних оцінок, види пафосу, естетичні категорії і т.п./" [17, с. 47].

Базовим все ж має бути поняття "пафос", визначення якого можливе у різних типах оцінок, від оціночної тональності – емоційно-оціночної домінанти – до естетичних категорій. В усякому випадку літературознавці нині стверджують можливість визначення пафосу за допомогою естетичних категорій: "А оскільки пафос – це жива пристрасть, що виникає як ствердження ідеалу, ствердження прекрасного, як ідейно-естетична оцінка дійсності, то його можна визначити в естетичних категоріях" [22, с. 10].

У зв'язку з цим дуже легко і природно простежити співвіднесеність на рівні пафос-жанр у драматургії. Існує чітка відповідність естетичної категорії жанру /трагічного – трагедії і под./" [11, с. 37]. Але на всі літературні жанри ця співвіднесеність не поширюється, тому ширшу систему треба будувати все ж не на співвіднесенні естетична категорія-жанр, а пафос /у найрізноманітніших його формах/-жанр.

На цьому шляху, окрім термінологічних розбіжностей, слабкої дослідженості категорії "пафос", труднощі виникають ще й за рахунок того, що існують "безоціночні" жанри, тобто жанри без яскраво вираженого пафосного спрямування. Одна справа ода, епіграма, гімн, комедія, поема, інша – етюд, новела, оповідання, повість, роман. Жанри першої групи пафосно чітко зорієнтовані, дають "миттєву", дуже концентровану і окреслену оцінку; навіть вибір жанру при осмисленні матеріалу вже сигналізує про остаточний оціночний присуд /не полишаймо при цьому поза увагою, що при оцінюванні одного й

того ж матеріалу може виявлятися різне його бачення, а отже, несконче оцінювання – відмінним відповідно буде й вибір форми: "Може бути один об'єкт, одна вихідна тема і ситуація, але різні письменники створять різні за жанром поеми: один напише комедію, інший – водевіль, третій – драму чи трагікомедію. Вирішувати все буде позиція художника, його бачення життя, своєрідність обдарування, оцінка автором матеріалу" [21, с. 17].

Для підтвердження досить навести класичний приклад – роздуми про співвідношення життєвого факту, матеріалу і жанру, висловлені вустами оповідача у повісті Т. Шевченка "Прогулка с удовольствием и не без морали": вражений силою духу скаліченого на війні матроса, який, не вагаючись, не думаючи про власне майбутнє, прагне віддати оплачену кров'ю винагороду на звільнення покріпаченої сестри, оповідач міркує так: "Як хочете, а подвиг не зовсім звичайний. – А що, – подумав я, – коли б мені пощастило надати цьому простому сюжетові форми героїчної поеми, або... Та ні, жодна інша форма поезії, окрім поеми, не пасує до цього сюжету. Поема або нічого" [24, с. 503].

Вибір жанру у такому випадку не тільки світить про загальну підсумкову оцінку, а й визначає особливості формування "оціночного поля" /М.Поляк/, його своєрідність, робить відчутнішими ті критерії, за якими відбуватиметься оціночне адаптування подій, фактів, героїв. Будь-яке явище в такій оціночній системі відразу посідає своє місце в ієрархії цінностей. Тобто створюється світ, у якому діють власні оціночні закони.

Та у реалізмі питома вага таких жанрів порівняно невелика. Прагнучи відобразити життя таким, як воно є, письменники-реалісти намагаються подати максимально об'єктивну оцінку світу, уникнути прямолінійних /а то й однозначних/ оцінок, актуалізувати процесуальне оцінювання, що породжує інтерес до зовні безоціночних жанрів.

Враховуючи цю особливість сучасного мислення, теоретики збагатили аксіологічний ряд в межах аксіологічної осі за рахунок залучення поняття нейтральності. Врешті-решт, жанрова система /на аксіологічній основі/ окреслилася таким чином: "Жанрові групи розташовуються на полюсах позитивної і негативної оцінки. На одному боці розташовуються славослівні, гімнові, величальні і т.п., на іншій – жанри інвективного, сатиричного характеру тощо... Між цими полюсами розташовується практично безмежний спектр різноманітних ціннісних відношень – зворушливе, сентиментально-жалісливе або піднесено-романтичне і т. ін. – впритул до нейтральних" [3, с. 170].

Відношення, близькі до нейтральних, мабуть, резервуються за епічними жанрами. Типовий приклад – роман, жанр, у ході історичного розвитку якого актуалізувалася жанрова ознака – саме нейтральність, "Приблизно до середини минулого століття слово "роман" у російській та інших європейських мовах /де воно збереглося/ набуло порівняно нейтрального значення певного жанру художньої літератури" / 2, с. 137 /.

Пов'язування жанру з поняттям нейтральності дало змогу завершити, цілісно організувати систему, сформовану за аксіологічним принципом: центр системи утворюють жанри /чи жанрові форми/, близькі до нейтральних /або пафосно нейтральні/, крайні точки аксіологічної осі посідають групи жанрів із протилежним пафосним спрямуванням, інші жанри розташовуються за градацією між полюсами і центром системи.

Така жанрова система, мабуть, універсальна, бо універсальний сам принцип оцінювання – диференціація явищ на позитивні і негативні, що у житті відбувається ще у сфері підсвідомості: "У підсвідомості чуттєве сприйняття помічає впливи оточуючих морально-позитивними чи морально-негативними знаками, які безпосередньо зливаються з емоційними настроями" / 20, с. 207 /.

Підсумовуючи розмову про систематизацію жанрів на аксіологічній основі, ще раз уточнимо позицію, пов'язану з розумінням поняття безоціночності, нейтральності. Деякі жанрові форми, обрані художником, можуть бути справді нейтральними за своєю оціночною спрямованістю. Безоціночність у них іде від розгубленості перед життям, невмінням, небажанням чи неможливістю оцінити його і тому з свідченням того, як формулює Адорно, що "поетичний суб'єкт визнає своє безсилля" /цит. за: 15, с. 13 /.

Загалом у жанрах, зовні нейтральних, оціночна спрямованість частіше проступає при переході на інший рівень жанрової класифікації: жанровий різновид. Наприклад, обираючи жанр роману, автор орієнтує читачську свідомість за кількома напрямками – пізнавальна місткість, тип конфлікту, особливості структури і т.ін. Оціночна спрямованість виявляється при переході на інший рівень класифікації – різновид роману /сатиричний роман і роман-поема/.

При диференціації жанрів з аксіологічної точки зору можливий і такий підхід. В основі його лежить пов'язування з відповідним жанром не оціночного процесу, а типу цінностей – етичних, моральних, інтелектуальних. Тут, однак, теж є певні труднощі. Лише окремі жанри виразно пов'язуються з визначеним типом цінностей: "... Мож-

на виділити деякі форми і жанри, в яких на перший план висуваються цінності естетичні /наприклад, пейзажна лірика/, але настільки ж правомірно виділяються, скажімо, жанри, де головну роль відіграють моральні /байка, притча/ чи інтелектуальні /філософська лірика/ цінності" [10, с. 166]. Цілісну систему вибудувати дуже важко, оскільки складніші, синтезні форми, передусім великі епічні жанри – роман, повість, мають справу і з естетичними, і з моральними, і з інтелектуальними цінностями.

Ряд складних проблем постає при дослідженні ціннісної природи жанру. Група питань відокремлюється при розгляді жанру як об'єкта оцінювання. Розглядаючи жанр з цих позицій, виділяючи групи "високих" /ода, поема, трагедія/ та "низьких" жанрів /сатира, байка, комедія/, теоретики класицизму виробили принципи їхньої аксіологічної ієрархізації.

Спроби групувати жанри за цінністю свою історико-культурну продукції істотливо виявили передусім у межах класицизму та близьких до нього художніх епох; процес актуалізації того чи іншого жанру за рахунок набуття ним виняткової цінності відтворює Т. Міхаловська на матеріалі польської поезії /вона використала теоретичні трактати ХVII–ХVIII ст./. Вимальовується така картина динамічного розвитку жанрів: "У трактатах, які з'явилися у ХVII і на початку ХVIII ст., це місце /першу позицію. – 0 1./ завжди посідав епос /epica poesis /; чим глибше у вік ХVIII, тим частіше припадало воно епіграмі і "poezji kunsztownej" /poesis curiosa, poesis artificiosa /" [30, с. 82]. До речі, подібний рух дослідниця зауважила і в інших епохах. "Однак, якщо оцінки Арістотеля схилились у бік трагедії, то елліністична епоха з жанрів, які створені "шляхетними особистостями", обрала епопею" [30, с. 82].

Практика ціннісної ієрархізації жанрів часом дається взнаки у літературознавстві новітніх часів /ми не гіг оримо тут про побутову свідомість, де феномен ціннісної ієрархізації жанрів – у формі наділення винятковою цінністю великих епічних форм, передусім роману, – тримається досить стійко/. Щоправда, висуваються інші критерії – не рівень "шляхетності" героя, закріплений за певним жанром /як у теоретиків класицизму/, а, наприклад, спосіб творення характеру, рівень індивідуалізації героя. "Найвищим ступенем артистизму є творення характерів, індивідуалізування, тому роман стоїть найвище на сходинці цінностей, драма вище трагедії" [33, с. 17]. У нинішніх спробах ієрархізувати жанри враховується також важливість матеріалу, проблематика.

Оцінюючи явища такого порядку, С.Скварчинська правильно вказує, що тут робиться помилка логічного характеру: ціннісні мірки прикладаються до одного об'єкта, а результат екстраполюється на інший. "Традиційне пов'язування цінності з предметами генологічними виникло, на нашу думку, з перенесення цінності конкретного літературного матеріалу, окресленого ними, на них самих." [32, с.155].

Негусто вирішуються проблеми, пов'язані з розробкою ліній: жанр-естетичний ідеал. Як відомо, естетичний ідеал – критерій оцінки будь-якого художнього явища. За логікою, одним із показників при оцінюванні художнього твору, визначення його ціннісного статусу мала б стати відповідність твору певним жанровим нормам. Та, як стверджує М.Верлі, "з літературознавчої точки зору безглуздо оцінювати якість жанру чи стилістичного аспекту..." [4, с. 152]. Звернемо увагу й на судження Н.Копистянської: "До жанру як до поняття взагалі не можна застосовувати якісно-оціночні характеристики." [13, с. 182].

Водночас, маючи, залишається предметом оцінки гармонізація таких понять, як жанр і зміст твору, оригінальність, новизна жанрових рішень чи навпаки, – стереотипність жанрового мислення. Ця проблема постає по-новому у контексті історико-функціонального вивчення літератури – нове жанрове прочитання твору нерідко суперечить авторському визначенню жанру. Відповідно до нового жанрового прочитання переформовується оціночне поле, яке у художньому творі взаємодіє з іншими полями /на думку М.Полякова, "у художньому творі перетинаються аксіологічне поле, яке включає в себе безліч суспільно-ціннісних елементів, і морфологічне поле, котре становить собою безліч матеріально-просторових елементів" [16, с. 25]/. Встановлюється також нова система відрахунку, звірення з якою явищ, подій, героїв може призвести до зміни їхнього ціннісного статусу.

Вкрай важливу роль відіграє також жанр, жанровий аспект твору при ціннісній адаптації художнього явища читачем, адже "читання – це ціннісно-активне відтворення твору в уяві читача, асиміляція твору відповідно до настанов, цінностей, "кодів" культури чи даної епохи". А жанр "як культурно-історичний тип умовності", визначає "межі інтерпретації текстів" [8, с. 4].

Чимало питань виникає при вивченні жанру і стилю під відповідним кутом зору. Зокрема, йдеться про розрізнення функцій, розподіл "ролей" між жанром і стилем при художньому осмисленні дійсності

/саме з аксіологічної точки зору/. Навряд чи має сенс закріплювати аксіологічну функцію лише за однією категорією /а розподіл теоретички бачать так: "Стиль – категорія, яка розробляє переважно аксіологічну функцію мистецтва і водночас принципи художньої оцінки дійсності. Жанр – категорія, яка розробляє переважно моделюючу функцію мистецтва і водночас принципи художнього відтворення дійсності в мистецтві" [14, с. 5] /. Точніш, тут, мабуть, треба розрізнити оціночні рівні: за с лем, справді, "закріплена" роль "генератора" оціночної системи, бо саме у його надрах визначаються оціночні принципи, закладаються підвалини оціночної системи. Жанр виходить на інший – більш функціональний, сказати б, прикладний, рівень оцінювання.

З'ясуванню цих проблем заважає слабка диференціація даних категорій. Вказуючи на існуючий розрив, Р.Коміна запропонувала власне трактування /в основу вона поклала аксіологічні принципи/.

За жанром дослідниця резервує комунікативну, за стилем – пластичну функцію. Подібне розмежування не лише на структурному, а й на аксіологічному рівні треба проводити при розгляді конкретного літературного матеріалу: "Підкреслюючи закономірну спільність жанру і стилю як підсумовуючих утворень, здатних втілювати узагальнюючі художні ідеї /програми цілих напрямів, відкриття нових життєвих типів/, маючи на увазі здатність жанру і стилю представити в структурі твору в ролі принципово нероздільних сюжетно-композиційних прийомів, окремих "експресем", треба виразніше уявляти особливу функцію кожного із цих складників, їх різну аксіологію" [12, с. 3].

Такими бачимо головні напрями дослідження жанру з аксіологічної точки зору в сучасній генології. Системне – і систематичне – вивчення цих питань фактично тільки розпочинається. Серед першочергових завдань – моделювання оціночного "механізму" жанру, вивчення процесів жанрової еволюції /саме з аксіологічної точки зору/, тобто питання, без розгляду яких дуже складно, а то й неможливо, з'ясувати закономірності літературного розвитку.

Необхідність цих досліджень інспірована не теоретичними, а, в першу чергу, практичними потребами; необхідність вивчати /особливо зараз/ літературний процес з ціннісних вимірах.

Та це лише один бік проблеми. Інша – власне генологічна. Література ХХ ст. сприймає як норму відсутність будь-яких норм. Навіть жанр губить стабільні ознаки, його контури "розмиваються". Те, що називають "обсягом жанру", втрачає позицію за позицією.

У таких умовах і має актуалізуватись аксіологічний підхід, бо він дає змогу відчувати жанрову динаміку. Втрачаючи інші ознаки, жанр так чи інакше утримує оціночний потенціал, бо освоєний матеріал має бути оцінений – така природа людського мислення. Рух форми можна простежити за тим, чи втрачає чи нарощує вона свою "висоту", тобто за рахунок зміщення від одного аксіологічного полюса до іншого, що пов'язане з характером літературного розвитку.

У межах окремої форми виробляється свій "механізм" оцінювання: кожен жанровий різновид має власну стратегію і спосіб оціночної "побудови" образу, кожна з них має оціночний центр, котрий нерідко зміщується і т.ін. Саме за цими особливостями жанру і можна досліджувати його рух у сучасній літературі.

І. Арістотель. Поетика. К., 1967. 2. Будагов Р. Язык, история и современность. М., 1971. 3. Васильев А. Жанр как явление художественной культуры // Искусство в системе культуры. Л., 1987. 4. Верли. М. Общее литературоведение. М., 1957. 5. Захаров В. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1970. 6. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971. 7. Каган М. Морфология искусства. Л., 1972. 8. Казаркин А. Жанровые границы интерпретации текста // Проблемы литературных жанров. Томск, 1983. 9. Кирков Д. Исторический путь на жанровата теория // Литературна мисъл. 1976. № 6. 10. Кожин В. О различии эстетических и художественных ценностей // Контекст. 1986. М., 1987. 11. Козлов А. Эстетична і жанрова характеристика української драматургії критичного реалізму // Творчий метод і естетичні категорії. Дніпропетровськ, 1986. 12. Коминя Р. Жанр: аксіологія, методика // Проблеми літературних жанрів. Томск, 1983. 13. Копыстянская Н. Понятие "жанр" в его устойчивости и изменчивости // Контекст. 1986. М., 1987. 14. Лейдерман Н. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы жанра в англ.-американской литературе. Свердловск, 1976. Вып. 2. 15. Млечина И. Типология романа ГДР. М., 1985. 16. Поляков М. Цена пророчества и бунта. М., 1975. 17. Руднева Е. Идеиное утверждение и отрицание в художественном произведении. М., 1982. 18. Руднева Е. Пафос как эстетическая категория // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе. Днепропетровск, 1978. 19. Стенчик Ю. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Л., 1974. 20. Титаренко А. Анти. деи. М., 1984. 21. Фролов В. Судьбы жанров драматургии. М., 1979. 22. Фролова К. Творческий метод и эстетичні категорії // Рад. літературознавство. 1984. № 12. 23. Чернец Л. Литературные жанры. М., 1982. 24. Шевченко Т. Повна збірка творів: У 3 т. К., 1949. Т. 2. 25. Шпильова О. Мистецтво і духовний прогрес людства // Сучасна наука про літературу. К., 1985. 26. Xsthetik heute. Berlin, 1978. 27. Egrebbeck J. Was kann Kuast? Halle/Leipzig, 1979. 28. Jurschik R. Xsthetische Beziehungen. Berlin, 1976. 29. Michatowska A. Poetyka i poezja. Warszawa, 1982. 30. Michatowska E. Staropolska teoria geneologiczna. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974. 31. Redeker H. Abbildung und Wertung. Leipzig, 1980. 32. Schober R. Abbild - Sinnbild - Wertung. Berlin; Weimar, 1982.

33. S k w a r c z y n s k a S. Wstep do nauki o literaturze.
Warszawa, 1965. T.3. 34. W o y c i c k i K. Historia literatury
i poetyka. Warszawa, 1914.

Стаття надійшла до редколегії 10.06.92

S u m m a r y

The subject matter of the article is a conceptional approach to the analysis of genre in axiological projection which is worked out in modern genology, first of all the conception of the differentiation of genres in axiological plane suggested by M.Kagan. The attention is paid to the attempts of differentiating genres which are based on connecting them with a certain type of values - ethical, moral, intellectual. Under investigation is a complex of problems having the following direction : pathos - genre, genre - aesthetical ideal, genre - style, the practice of hierarchisation of genres.

Т.П.Маевская, проф.,
Нежинский пединститут

О ПОЭТИКЕ ПРОЗЫ И.С.ШМЕЛЕВА И Н.С.ЛЕСКОВА /К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ/

Поэтическое начало, приходящее русской литературе конца XIX-начала XX ст., во многом сказалось на своеобразии реализма этого периода, на тех качественных изменениях, которые претерпевает реалистическое искусство в движении времени. В связи с этим уникальным явлением русской прозы в целом безусловный интерес представляет творчество И.С.Шмелева и Н.С.Лескова, прозаиков, близких по поэтичности и самобытности русского искусства слова и художественному воссозданию русского национального характера. Эти писатели, продолжая гоголевскую традицию поэтической прозы, создали великолепные ее образцы...

© Маевская Т.П., 1993

В контексте данной статьи поэтическая проза рассматривается в русле традиционной прозы, ее внутренних возможностей. Это понятие не соотносится с лирическим родом, оно означает не родовое, а стилевое явление.

Поэтическая проза имеет свою прочную традицию. Прежде всего — Гоголь. Андрей Белый писал: "Весь размах лирики, данный ритмами, от которых себя отвлекает в прозе Пушкин, вложил Гоголь в прозу, заставил задрагивать, как струны, вытянутые свои строки, дающие звук ассонансов и аллитераций... Гоголь же и волнует, и удивляет нас через сто лет; и это есть факт им осуществленной победы, граничащей с революцией нашей словесности" [4, с. 5]. Можно обратиться к более ранним истокам поэтической прозы. Это стихи Библии и их переводы. Книга Песни Песней. Произведения древнерусской литературы, такое ее поэтическое творение, как "Слово о законе и благодати" Илариона.

Для поэтической прозы характерно философское осмысление мира, обращение к идеальным и ценным ценностям и прежде всего к духовности человека, его высокому назначению. Одной из существенных примет поэтической прозы, если воспользоваться определением категории "высокого, возвышенного" в работе Канта "Критика способности суждения" / § 27 /, является образное воплощение мысли о такой "способности духа, которая превышает всякий масштаб внешних чувств".

К поэтической прозе обращались многие писатели мировой литературы. "Кто из нас в дни, когда нами овладевает гордыня, — писал Бодлер об Алонзисе Бертроне, — не мечтал о чуде поэтической прозы — музыкальной без ритма и рифмы, достаточной гибкой и в то же время настолько неровной, чтобы она могла следовать за лирическими движениями души, волнами мечтаний и порывами совести?" [2, с. 244-245].

Это "чудо поэтической прозы" нашло воплощение в стихотворениях в прозе Бертрона и Бодлера, Эдгара По и Малларме, в русской литературе прежде всего можно назвать Тургенева, Гаршина, Короленко и многих других прозаиков конца XIX — начала XX ст. Тургеневские "Стихотворения в прозе" получили мировой резонанс, они опираются на национальную традицию и типологически сопоставимы с западноевропейской и, в сущности, ознаменовали новое жанровое образование. Нельзя не согласиться с венгерским литературоведом Ж.Зельдхейм-Деак, которая, рассматривая жанровую структуру цикла "Стихотворений

в прозе" Тургенева, констатирует: "...Следуя традициям Брюсова и Тынянова, большинство современных советских исследователей считают этот жанр прозаическим" [7, с. 190]. Вопрос о природе ритмизации прозы во многом спорный и, безусловно, представляет несомненный научный интерес. Что касается данной статьи, то в ней не затрагивается стиховедческий аспект исследования.

Поэтическая проза — это не только стихотворения в прозе, это и такие фрагменты традиционной прозы, для которых характерна тенденция к ритмической организации, метафоричности, синтетичности образов, и, безусловно, которым свойственна лирическая тональность и музыкальность.

Подобные явления в традиционной прозе привлекали внимание многих исследователей. Природа этих явлений с различных точек зрения исследуется в работах Б.Эйхенбаума, А.Жовтиса, Н.Балашова, Т.Сильман. К этому вопросу обращается и зарубежное литературоведение, например, Ж.Зельдхейм-Деак, С.Мак-Лафлин.

Необходимо остановиться на различной интерпретации возможной вариативности включения стихотворений в прозу в текст эпического повествования, поскольку наблюдения особенностей поэтики прозы Лескова и Шмелева в какой-то мере отталкивались от исследований названных выше ученых. Так, Ж.Зельдхейм-Деак, утверждая, что стихотворения в прозе "являются ощущимо и принципиально самостоятельными, замкнутыми в себе произведениями", оспаривает точку зрения тех ученых, которые "считают отдельные части произведений традиционной прозы стихотворениями в прозе" [7, с. 191]. Например, размышления князя Андрея при виде одинокого старого дуба в "Войне и мире", которые Б.Эйхенбаумом возведены в ранг "лирической вставки", "стихотворения в прозе" [12, с. 182]. Начало "Страшной мести" Гоголя А.Жовтис определяет как "стихотворение в прозе" [6, с. 122]. По словам Зельдхейм-Деак, С.Мак-Лафлин относит некоторые эпизоды многих тургеневских произведений — "Призраки" и "Довольно", строки о молодости в "Первой любви", описание душевного состояния Елены в финале "Накануне", эпилог "Отцов и детей", пролог "Вешних вод" — к стихотворениям в прозе [7, с. 191].

Не оспаривая утверждения Зельдхейм-Деак о жанровой самостоятельности стихотворений в прозе, все же можно не согласиться с ее отрицанием возможной стилиевой общности собственно стихотворений в прозе и лирических вставок или стихотворений в прозе, включенных в эпическое повествование.

Небезынтересно обратиться к наблюдениям Н.И.Балашова над поэтикой, по его же терминологии, "элементов стихотворения в прозе", по позднейшему определению, — просто "стихотворение в прозе", в эпическом тексте Л.Толстого, начиная от автобиографической трилогии и заканчивая "Хаджи Муратом" / I, с. 297–325; 3, с. 146–153 /. Толстовские стихотворения в прозе, включенные в эпическое повествование, рассматриваются Балашовым в основном на уровне авторской внутренней речи. В качестве классического примера ученый приводит "думы князя Андрея" о высоком, бесконечном небе после ранения под Аустерлицем "как стихотворение в прозе созерцательно-пейзажного характера и как своего рода авторский внутренний монолог на уровне лирической синкретичности" / I, с. 308 /.

Такие явления Т.Сильман называет "лирическими вставками в прозаическом тексте" и рассматривает их в стилевом аспекте, на уровне музыкально-лирической окраски / 9, с. 190 /. Т.Сильман справедливо подчеркивает, что эти лирические вставки представляют собой "особым образом организованную лирическую прозу" / 9, с. 190–191, 201–203 /, заметим, структурные черты которой проявляются в виде тенденции, не переходя за границы прозы.

Представляется возможным увидеть в выше приведенных наблюдениях ученых, несмотря на некоторую полемичность, подтверждение такого стиливого явления в поэтике русского реализма как поэтическая проза, к которой относятся стихотворения в прозе как самостоятельный жанр и как фрагменты, включенные в текст эпического повествования.

Поэтическая проза открывает неограниченные возможности для проникновения в духовный мир человека. Именно эта особенность способствовала ее активному включению, не ограниченному жанровыми канонами, в систему русского реализма. Можно говорить о триединстве поэтической прозы: человек, стоящий в центре всей русской литературы, действительность, природа.

Стихотворения в прозе, лирические вставки в прозаическом тексте — одна из ярких примет поэтики лесковских произведений. "Детские годы", "Путимец. Из апокрифических рассказов о Гоголе", в сущности, весь цикл о праведниках и чудаках — легенды "действительные" и "апокрифические" и многие другие произведения писателя.

Стихотворение в прозе находим во "Владычном суде" /1876/ — жестокой лесковской вещи о страданиях человека, драматической судьбе мальчика-кантониста. С драматическими жизненными обстоятельст-

вами как бы контрастирует лирическая миниатюра о природе и ее единении с миром и человеком: "Таких очаровательных теплых дней, совершенно неожиданно прорывающихся среди зимней стужи, я нигде не видал, кроме нашей Украины, и преимущественно в самом Киеве... Это почти что-то феноменальное, — это какой-то каприз, шалость, заигрывание, атмосферная шутка с землей, — и земля очень весело на нее улыбается: в людях больше мира и благоволения" [8, т. 6, с. 119].

Столь же поэтичны исполненные глубочайшего трагизма взаимоотношения человека и природы в произведении "Солнце мертвых" /1923/ Шмелева: "Цветет миндаль. Голые деревья — в розовато-белой дымке. В тени, под туей, распустились подснежники — из белого фарфора будто. На луговинках золотые крокусы глядятся, высыпали дружно. Потеплее где, в кустах, — фиалки начинают пахнуть... Весна? Да, идет весна.

Черный дрозд запел... К морю повернется — сплет морю, и виноградникам, и далям... Тихие, грустные вечера весной. Поет он грустное. Слушают деревья в белой дымке, задумчивые. Сплет к горам — на солнце. И пустырю сплет, и нам, и домику, грустное такое, нежное... Здесь у нас пустынно, — никто его не потревожит...

Вот уже и ночь. Дрозд замолчал. Зарей опять начнет... Мы его будем слушать — в последний раз" [II, с. 77-78].

"Солнце мертвых", как известно, принесло Шмелеву мировую славу. Писатель назвал это произведение эпопеей. В литературе также отмечен его "масштабный, эпический характер", несмотря на композиционную мозаичность [II, с. 12]. Вместе с тем шмелевское произведение поэтично и лирично. И эта особенность заложена в названии. Структуру трагического произведения Шмелева, глубоко личного, можно представить таким образом: его эпичность — ствол дерева, поэтичность, лиризм — его крона. В названиях отдельных фрагментов, как бы закодировано "высокое" содержание, философский смысл: "Хлеб с кровью", "Тысячи лет тому...", "Три конца", "Конец концов".

Что касается "Лета Господня" Шмелева, то это апофеоз поэтической прозы, ее вершина в творчестве писателя. В этом творении писателя как бы в девственной чистоте представлено триединство: человек, действительность, природа.

Небезынтересно сопоставить шмелевскую повесть "Неупираемая Чаша" /1918/ с лесковским рассказом "Несмертельный Голован" /1880/. Эти произведения посвящены человеку высокой нравственности, большой

одаренности — великому труженику. Несмертельный Голован в одноименном рассказе Лескова — бывший крепостной, который посвятил свою жизнь служению людям. Илья Шаронов, герой "Неупиваемой Чашы" — крепостной живописец. Эти образы покоряют своей цельностью, внутренней красотой, правду жизни находят в христианских идеалах. Они беззаветно преданы народу и родине. Незаурядные, талантливые, душевно чистые, близкие природе, они всем своим нравственным строем противостоят действительности. Натуры глубоко поэтичные и вместе с тем реальные.

Герои Шмелева и Лескова — "положительные типы русской жизни" /М.Горький/. В них нашла художественное воплощение идея Ф.М.Достоевского о "положительно прекрасном человеке". Характеризуя философскую и этическую сущность шмелевского и лесковского героя, можно обратиться уже к выше приведенному определению Кантом категории "высокого", "возвышенного".

И Лесков, и Шмелев в душевном строе своих героев воплотили мысль о такой "способности духа, которая превышает всякий масштаб внешних чувств".

Что определило жизненный и творческий путь Ильи Шаронова? Он свято следовал напутствию, которое получил от своего учителя живописи в Италии — русского художника Ивана Михайловича: "Помни, Илья, народ породил тебя — народу и послужить должен. Сердце свое слушай" [10, с. 204]. Перед Шароновым открывается возможность остаться в Италии и перспектива свободы и славы. Но все это меркло, когда "до тоски тянула душа на родину": "Помнил Илья тихие яблочные сады по весне, милую калину, как снегом, замеченные черемухи и убранные ягодами раскидистые рябины. Помнил синие колокольчики на лесных полянах... И снеговые сугробы помнил, вязкие пути и ледяные навесы в соснах. Помнил гул осенних лесов, визг и скрип санный в полях, и звонкий, и гулкий, как колокол, голос мороза в брезнах. Весенние грозы в светлых полях и ласковую, милую с детства радугу..." [10, с. 206-207].

Перед нами стихотворение в прозе со своими стилистическими особенностями: повторы, сравнение, поэтическая метафора. "...Гулкий, как колокол, голос мороза в брезнах", — ведь это образ истинной поэзии, это поэзия в прозе и — вместе с тем — проза. Немало можно привести подобных примеров, которые воссоздадут мир шмелевской прозы.

Поэтическая проза более, нежели традиционная, склонна к яркой поэтической метафоре, аллегории, символу, ей не чужды синтаксические повторы, параллелизмы, аллитерации.

"Неупиваемая Чаша", по словам О. Михайлова, "...грустный сказ о жизни, или, скорее, о житии Ильи Шаронова, сына дворового маляра Терешки и тягловой Душки Тихой", который "напоен и в самом деле подлинной поэзией" [10, с. 16].

Все картины "Неупиваемой Чаши", связанные с трагической жизненной ситуацией героя, его творческим духом и драмой любви, проникнутые лиризмом и поэзией. Им свойственна поэтическая образность и своеобразная шмелевская сказовая форма повествования и в конечном итоге — они легендарны.

Илья Шаронов — это тот же лесковский праведник, человек-легенда. Шмелевский герой и лесковский Нечесмертельный Голован сопоставимы в главном — это высота духа, народное признание и бессмертие.

О Нечесмертельном Головане читаем: "Он сам почти миф, а история его — легенда" [8, т. 6, с. 351].

Илья Шаронов стал "нечесмертельным", создав необычную икону "Неупиваемая Чаша". Хотя он "живописал Пречистую с чашей как мученицу, и без Младенца", нарушив этим уставное ликописание, ее тайный смысл был разгадан: "Чаша сия и есть Младенец. Писали древние христиане знаком: писали Рыбу и Дверь, и Лозу Виноградную, — знамение сокровенное от злых" [10, с. 235]. Народ наименовал ее по-своему — "Упиваемая Чаша". По народному поверью, она была чудотворной, исцеляла людей: у глядевших на нее "радость исходила в душу".

О Нечесмертельном Головане людская легенда гласила, что он не пожалел "теплой крови своей за народую" и спас народ от мора, от язвы: "Изболясь за людей, бросил язве шмат своего тела на тот конец, чтобы он прошел жертвией по всем русским рекам из малого Орлика в Оку, из Оки в Волгу, по всей Руси великой до широкого Каспия, и тем Голован за всех отстрадал, а сам он от этого не умрет ... Он человек нечесмертельный" [8, т. 6, с. 366, 371].

И когда Нечесмертельный Голован совершил свой легендарный подвиг, народ избавился от мора, возвратился к жизни вместе с весенним возрождением природы: "...Поля и луга уклочились густой зеленью, и привольно стало по ним разбегать молодому Егорию светлохрабром, по локоть руки в красном золоте, по колени ноги в чистом серебре, во лбу солнце, в тылу месяц, а по концам звезды переходные. Отбелились холсты свежей яревой росой, выехал вместо витязя Егория в

поле Иеремия пророк с тяжелым ярмом, волоча сохи да борон; засвистали соловьи в Борисов день, утешая мученика, стараниями святой Мавры засинела крепкая рассада, прошел Зосима святой с долгим костылем, в набалдашнике пчелиную матку пронес; минул день Ивана Богословца, "Николина батюшки", и сам Никола отпразднован, и стал на дворе Симон Зилот, когда земля именинница" [8, т. 6, с. 371]. Поистине поэтическая картина именин земли. Она как бы соткана из образов, вятых из кристалльных источников народной поэзии.

А.А.Горелов отметил "двоение повествовательных стихий" в создании образа Голована. Первая фиксировала "подлинность происходившего, предлагала измерению героя земной и постоянный масштаб". Вторая — изменчивая стихия могла казаться былью и при этом поражать /но и чировать!/ ... правдоподобием суеверно-бытовых открытий" [5, с. 245, 246]. Далее Горелов совершенно справедливо подчеркнул, что поэтическая стихия "Несмертельного Голована" была способна к "идеализирующе-героическим взлетам", возносившим героя "на верх величия народного" [8, т. 6, с. 367]. И в "Неупиваемой Чаше" образ Ильи Шаронова воссоздан в поэтическом стилевом ключе и так же, как лесковский герой, вознесен "на верх величия народного".

Идея бессмертия великого духа героев символизировала веру авторов в торжество положительных жизненных начал.

Предметом изображения в поэтической прозе обычно является идеальная сторона реального. Во многом поэтическая проза восходит и соприкасается с романтизмом.

Обращение писателей-реалистов на разломе эпох к поэтической прозе сопоставимо с активизацией романтической тенденции в этот период, что, в свою очередь, вело к поиску новых методов исследования человека и мира.

1. Б а л а ш о в Н.И. Элементы "стихотворения в прозе" у Льва Толстого в 1850-60-е годы //Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. М., 1978. 2. Б а л а ш о в Н.И. Бертран и стихотворения в прозе //Бертран Алоизис. Гаспар из тьмы. М., 1981. 3. Б а л а ш о в Н.И. Стиль ритмической прозы Тургенева в свете автопереводов //Славянские литературы: IX Международный съезд славистов. М., 1983. 4. Б е л ы й А н д р е й. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. 5. Г о р е л о в А.А. Н.С.Лесков и народная культура. Л., 1988. 6. Ж о в т и с А. Границы свободного стиха // Встр. литературы. 1966. № 3. 7. З е л ь д ж е й и-Д е а к. Стихотворения в прозе И.С.Тургенева: К проблеме жанра // Рус. литература. 1990. № 2. 8. Л е с к о в Н.С. Полное собрание сочинений: В II т. М., 1956-1958. 9. С и л ь м а н Т а м а р а. Заметки о лирике. Л., 1977. 10. Ш м е л е в И.С. Избранное. М., 1989. 11. Рукописи не горят...: Из антологии русской прозы XX века /Сост. и авт. предисл.

Олег Михайлов. М., 1990. 12. Э й х е н б а у м Б. Лев Толстой: Семидесятые годы. Л., 1974.

Стаття надійшла до редколегії 12.II.90

S u m m a r y

The genre originality of the "Country" by Bunin appears as a synthesis of traditional and new traits. The epic, historic and civic characters bind the narrative with the traditions of the classics. Their renovation is embodied in intensification of personality source, associativeness and segment structure of narration.

И.Д.А л ь б е р т, доц.,
Львовский университет

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ И.А.БУНИНА "ДЕРЕВНЯ"

Проблема жанра, его природы и разновидностей, жанрообразования, типологии, эволюции жанров и стилей, привлекает постоянное внимание литературоведов [10; 15; 16; 17 и др.]. Есть немалые успехи в изучении этих вопросов, однако трудные и спорные проблемы существуют, что особенно касается жанра повести, ввиду его промежуточности, "гибридности" /между романом и рассказом/. Повесть в начале века интенсивно вовлекалась в процессы жанрового обновления и взаимодействия. Все это определяет целесообразность изучения тех или иных образцов этого жанра.

Анализ повести Бунина "Деревня" в аспекте жанровой специфики оправдывается не только эталонным значением этого произведения и для писателя и в развитии реализма начала века; данный аспект представляется, кроме того, наиболее сложным, рождающим спорные суждения. Притом исходным в настоящем анализе служит отношение к жанру как типу художественной системы, попытка учесть его целостность и взаимосвязанность всех элементов, из которых в качестве главных выделяются идейный замысел, сюжетно-композиционная основа, характеры, образность.

© Альберт И.Д., 1993

Задумав повесть как книгу о деревне, Бунин постепенно расширяет границы замысла, рождается тема "всей русской жизни" [6]. Россия мыслится как страна деревенская в истоках и развитии*. В центре внимания — страна и народ, современность и история, быт и нравы, фольклор, литература, психология, мораль, воспитание, отношение к государству, революции, природе, хозяйству, собственной судьбе и многое другое. Громадный и сложный материал требовал емкой жанровой структуры, более емкой, чем повесть в своих традиционных рамках. По этому пути и направляется писательский поиск.

Сюжет "Деревни" предельно прост, хроникален. Но система событий в их логически-временной и причинно-следственной связях не совпадает с сюжетной основой. В повести три части: первая посвящена в основном Тихону, вторая — Кузьме, в третьей на первый план выдвигается сама Дурновка, и сливаются воедино две сюжетные линии.

Как в первой, так и во второй главе, Бунин использует прием путешествия. Событийный план развивается изолированно в каждой из глав, в них можно выделить кульминацию /душевные кризисы, пережитые Тихоном и Кузьмой/. Кульминацией и одновременно развязкой завершается третья глава /свадьба Молодой и Дениски/. И хотя есть возможность проследить общую канву событий, сквозной сюжетный стержень четко не обозначен. Трудно вычлениить и традиционные сюжетные элементы, относящиеся ко всей повести**. При ослабленности внешних связей между частями повествования его целостность определяется единством концепции, героев, художественной структуры.

Кузьма и Тихон — действительно главные герои "Деревни"; сосредоточившие в себе и вокруг себя ее основную проблематику***. И стяжатель Тихон, энергичный, угрюмый, властный, и правдоискатель Кузьма, добряк, поэт, мечтатель, — натуры истинно русские, возвращенные

* "Да она вся деревня...", — заявляет философ-самоучка Балашкин [I, т. 2, с. 70].

** Бунин подчеркивает самостоятельность глав: "Я бы очень хотел, чтобы каждая из них начиналась с новой страницы..." [5].

*** Ввиду замечания Бунина: "Главное в этой повести — не столько персонажи, сколько весь уклад, весь быт русской жизни" [6], Н.В.Тимохина отводит образам братьев Красовых в основном служебную роль [20]. Думается, нельзя обеднять значение этих образов, противопоставлять их фону.

русской почвой, родной средой, укладом, нарисованные, по выражению Горького, "с подлинным верно". Да и трагическая нескладница их судеб связана с судьбой народа, определена общим уровнем жизни. Потому-то и вывод Тихона - "Пропала жизнь, братуша!" [I, т. 3, с. 125] - получает расширительный, почти символический смысл и /хотя сам Тихон и не понимает этого/ звучит как призыв к реализации высокого человеческого предназначения, к этическим и нравственным ценностям. Привычному фатализму, возводящему в абсолют пагубное воздействие среды на личность, автор противопоставляет глубокую и смелую мысль о нравственной ответственности каждого и перед собственной судьбой и перед историей; он чувствует зависимость государственного устройства и будущего страны от нравственного уровня общества, строя народной жизни*.

Жанровое своеобразие "Деревни" во многом определяется установкой на изображение быта. То, что прежде служило чаще всего лишь фоном, у Бунина несет важную социально-нравственную нагрузку. В потоке будней главным образом реализуется сюжет его повести. Считая будни самой трагической стороной народной жизни /"А в этой жизни страшней всего было то, что она проста, обдана, с непонятной быстротой разменивается на мелочи..." - I, т. 3, с. 70/, обычно замалчиваемой в литературе, Бунин по сути полемизирует в своей книге с народниками и неонародниками, "изобразителями сусальной Руси" [I, т. 9, с. 267], с модернистской мистической трактовкой народа России.

Писатель ориентировался на традиции Л.Толстого и Гл.Успенского. "Только их изображения я считаю ценными для себя" [4, с. 320]. Если традиции Толстого определяли подход к психологической структуре народных характеров, то у Гл.Успенского Бунина привлекает анализ экономических и нравственных, религиозных и психологических устоев народной жизни. С его же традициями, очевидно, связано пренебрежение приемами литературной занимательности, своеобразный сюжетный аскетизм, черты очерковой манеры. Но художественный поиск Бунина выходит за рамки преемственности: изображение им потока будничной жизни, максимально приближенное к ее естественному те-

* "Мы еще не думали о России как о целом - это произведение указало на необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически", - писал о повести Горький [9, с. 53].

чению, определялось его настойчивым стремлением преодолевать сюжетную и вообще всякую литературную условность⁴².

Взаимопроникновение родов и жанров, характерное для литературы XX в., всего заметнее отразилось в повести. Это видно и в "Деревне". В ней есть черты, сближающие ее с романом: две главных и несколько побочных линий, крупный план в изображении главных героев; их характеров, судеб, с кризисами и внутренней борьбой, картина жизни страны в момент революционного потрясения, в связях истории и современности. Это дает повод для суждений, что в "Деревне" "органично соединились особенности жанра повести и романа" [18, с. 25]. Но правомочно ли — даже с учетом переходных явлений — отбирать у этого произведения право на жанровую определенность? Тем более, что и незавершенность жизненных историй героев, и неразрешенность конфликтов, и простота фабулы, и другие структурообразующие признаки жанра повести в "Деревне" превалируют. Вопрос в том, как удастся писателю в традиционные рамки жанра вместить содержание столь значительной концентрации.

Присущий Бунину "дар ритма и синтеза" /отмеченный Рене Гилем [8] / проявляется в соединении больших кусков повествования " в организации художественного материала. Два повествовательных пласта в "Деревне": изображение быта и нравов и лирические историко-философские монологи братьев [14] нельзя расчленить без ущерба для художественной целостности. Тем более невозможно отделить от изображения жизни реакцию на нее героев.

Каждая из трех глав повести показывает реальность новыми гранями, в новых связях. В первой главе по пути Тихона на ярмарку и домой возникает картина "великой нищеты и великого убожества деревни" [2, т. 5, с. 12], сплавленная с отражением глухой, подспудной работы в сознании героя. В общую картину убогих будней вписано изображение мужицкого бунта, неожиданно начавшегося, в один день окончившегося по всему уезду, ничего не принесшего в Дурновку, по мысли автора, кроме ярости и невероятной путаницы понятий⁴³. неизбежно нарастает тревога в душе Тихона, происходят мрачные события /смерть Родьки, позор Молодой/, нагнетаются зловещие предчувствия, отмечаясь в страшных пророчествах Макарки, во властном и грозящем

⁴² "Мне хочется писать без всякой формы, не соглашаясь ни с какими литературными канонами..." [7, с. 47].

⁴³ "Поорали дурновцы, побезобразничали, да и смолкли..." [2, т. 5, с. 23].

пени нищего: "Расплатится мать сыра-земля, разрыдается" [I, т. 3, с. 51].

Во второй главе русская жизнь, данная сквозь призму восприятий Кузьмы, не ограничена пределами Дурновки; здесь и уездный город, и стольный Киев, здесь Кузьма вступает в общение с разными людьми — мужиками, мещанами, рабочими, дворянами. И предстают не только будни, но и праздник — революция, а там и горькое похмелье — репрессии, погромы. Именно в этой главе от темы Дурновки Бунин переходит к теме России, ее прошлого и настоящего. Сложнее и неотступнее с картинами действительности связана мысль и душевные метания героя, страдающего вместе с автором книги от бед русской жизни.

Масштабы повествования, расширяясь во второй главе, в третьей вновь сужаются. Читатель возвращается в Дурновку, где встречаются и спорят братья, ведут исповеднические беседы, размышляют о жизни, не случайно: здесь истоки истоков, основа основ русского бытия. В третьей главе звучат гневные обвинения строю, допускающему превращение русской деревни в "царство голода и смерти" [2, т. 5, с. 125], и обнажаются во всей остроте глубокие противоречия социального и исторического мышления Бунина. Как образ широкого обобщения рисуется Серый, в нем фокусируются главные идеи бунинской концепции русской жизни, в том числе и о связи нищего быта с безвольными, спутанными характерами. Вот что стоит на пути России к прогрессу, по мысли Бунина. Отвергая революцию, не веря в ее способность разорвать порочный кругооборот жизни, Бунин видит единственное спасение в духовном просветлении личности и народа, о чем и тоскуют, сами того не осознавая, русские люди в его повести.

Финал третьей главы и всей книги — свадьба Дениски и Молодой, на фоне метели, "буйной темной мути" [I, т. 3, с. 132]; сквозь мрак которой не разглядеть даже человеческих лиц... Заканчивая повесть на этой зловещей ноте, образом, являющим сплав конкретики с обобщенной символикой /метель — хаос; опасность/, писатель придает композиции произведения разомкнутый характер, вовлекая читателя в "додумывание...: судеб, идей и вопросов" [I9, с. 33].

Особенности внутренней структуры "Деревни" определяются и самобытностью образов и спецификой их соединения друг с другом. Это касается больших образных единиц и малых "кирпичиков", из которых возводится "здание". Представляется возможным выделить в повести ведущие принципы ее внутренней организации, вытесняющие традиционные структурные признаки жанра /последовательное развитие событий,

строгую соразмерность всех звеньев сюжета и др. / - это сегментная^{*} или фрагментарная композиция и ассоциативность, т.е. образно-смысловая связь.

При слабо обозначенном центральном сюжете в повести существенно возрастает значение внесюжетного материала^{**}, усиливающего концентрированность и емкость ее содержания. Именно внесюжетным материалом воссоздается жизненный фон, на котором показываются судьбы братьев^{***}. Но это не просто фон. Мужики, нищие, странники, ночные сторожа /многих из них стремится понять, разгадать Кузьма/ со своими речами, поступками, настроениями - все вместе - это образ живой, многоликой народной России, взбудораженной революцией.

Уже отмечалась важность для Бунина традиций Гл.Успенского. Последний замечал, что его очерки "должны показаться беспорядочными, мечущимися с предмета на предмет", ибо такой представляется и сама русская действительность, особенно деревенская. Но, несмотря на это, писатель верил, что жизнь все-таки идет "вперед... к правде, к торжеству ее..." [21, с. 595-596].

Беспорядочность, случайность господствуют в сцеплении сцен, эпизодов, сплетении контрастов в "Деревне". Как у Успенского, в этом - отражение авторской жизненной концепции. Но Бунин, свободный от народнических иллюзий Успенского, одновременно лишен и его демократической веры в народ; потому-то наблюдаемые вокруг хаос, отчаяние он возводит в некий абсолют, самой структурой повествования подчеркивая гибельную неустроенность русской жизни.

Тяготение к образам многозначной и масштабной символики /образ метели, платок, истасканный наизнанку, как символ понапрасну загубленной жизни/, с одной стороны, и к щедрому бытописанию, изобилию живых и разнообразных подробностей обстановки, быта, с другой - характерные приметы стилистики "Деревни". Отмеченная многими, в том числе Горьким [9, с. 49], перегрузка повествования деталями быта, этнографизмом, как правило, служит не только воспроизведению объективных реалий, жизненного фона, но и передает атмосферу, пси-

^{*} Л.И.Кожемякина считает сегментность типологическим свойством построения бунинской прозы [13, с. 18].

^{**} Приведем характерные высказывания исследователей: "...собрание двух больших рассказов о ...Красовых и коротких новелл о мужиках" [11, с. 18]; "ткань... повести состоит из маленьких... законченных сцен и картин" [20, с. 45].

^{***} Среди эпизодов, внешне независимых от сюжета, назовем встречу с мужиком у пруда, истории Ваньки Красного, Однодворки, Иванушки, Блыва, Акимы, украинских крестьян с Черниговщины и др.

холодильник, эмоции. Так, к примеру, как в этом отрывке: "Навоз, моча, дождь, — все слилось и образовало густую коричневую жижу. Свиры грязно-серой волнующейся массой сбились в один угол... Кабаны болезненно, настойчиво ныли и урчали... — Скука... — подумал Тихон Ильич" [I, т. 3, с. 44]. От скуки, злобного томления Дениска избивает Серого, проезжие мецане совершают надругательство над Молодой бесчинствует Макарка... Жестокие события — часть быта, порождение его вязкой, засасывающей власти.

Ассоциативность как доминанта внутренних связей открывает новые возможности постижения мира и человека. Прорываясь сквозь оболочку случайности в сегментной структуре повести, можно уловить взаимозависимость будничных явлений и общих основ жизни, связь быта, экономики и культуры, психологии и поведения. С помощью отбора и сопоставления деталей, временных сдвигов, ретроспекции. обыденность словно "подсвечивается" изнутри светом философского, исторического, нравственно-эстетического опыта. Задерживая внимание на частностях, подробностях, лицах, поступках, воссоздавая атмосферу грязной и скучной жизни, насыщая ее тревожными и бестолковыми слухами о войне, земле, революции, автор развивает и многократно повторяет важные для него идейные мотивы о Руси без хозяина, о смешении великого и убогого в настоящем и прошлом народа, о стихийной противоречивости национальной психики, об иррациональной власти прошлого, о бессмысленной гибели русских людей, задавленных уродливым бытом, и об их неистребимой жажде любви, гармонии, духовности.

Концентрированная уплотненность повествования в "Деревне" возникает за счет многослойных напластований. В повести диалектика души сливается с диалектикой поведения, и этот сплав включается художником в картину действительности. К примеру, во второй главе образная ткань — это сращение духовной жизни Кузьмы /в которой сиюминутные впечатления вызывают образы прошлого, события 1905 г. — сложный комплекс политических и этико-философских раздумий/ с широкой картиной действительности. Тревожные метания героя от одного неразрешимого противоречия к другому, людские толпы, шум голосов, яростные споры — вся эта сумятица вышедшей из берегов жизни сообщает лихорадочный ритм повествованию. Основной его компонент — внутренний монолог, близкий к формам несобственно-прямой и косвенной речи, трудноуловимые переходы от объективного к экспрессивно-оценочному изображению и наоборот.

Опираясь на ассоциативно-смысловые сцепления, логико-ритмические повторы, их внушающее воздействие, соединяя образы по принципу нагнетания или контраста, автор то усиливает чувство безысходности жизни под властью пещерного быта, то вносит в мир Дурновки свет человечности, красоты.

Характерное для русской прозы начала столетия тяготение к лиризации повествования сказалось на жанровой специфике "Деревни". Правда, сам Бунин заявлял: "В "Деревне" ни грусти, ни лирики нет и в помине..." [6]. Нельзя ни пренебречь этим суждением, ни полностью принять его*.

Бунин прав, говоря, что его повесть написана "очень просто, очень объективно, очень реально" [6]. В ней господствует вещная, предметная дедаль, прямое, а не метафорическое значение слов, изобразительный план. На наш взгляд, в структуре повествования доминирует, конечно, эпическое начало. Однако разрушение традиционной эпичности совершается в результате ее взаимодействия со специфическими проявлениями лиризма.

"Антилирическая" ориентация автора проявилась в работе над разными редакциями повести. Видно, как Бунин "глушил" лирику. При последней правке он вычеркнул, например, такие строки: "И порой, под вечер, подолгу стоял там кто-нибудь из мужиков, задумавшись и заглядевшись в поле, держа за плечами плетушку с колосо-" [2, т. 5, с. 102], вписанные в картину тоскливой осени с одинокой птахой на былинке. От редакции к редакции обеднялся в лирическом плане образ Молодой: "Какой /тяжелый/ могильный камень лежит на ее скрытой /странной/ душе. // как случилось то, на что решилась она, обезумевшая от ненависти к Родьке, от лютых побоев, от жажды любви, — может быть, и от поруганных чувств к нему, Тихону Ильичу, — и от своего позора, от страха, что Родька, наконец, узнает про этот позор..."**.

Автор отстраняется от лирического вживания в мир, далекий от норм красоты и человечности. Но откуда же тогда этот мощный эмоциональный напор, о котором так прекрасно сказал Горький?*** Активиза-

* В статье Р.С.Спивак [18] убедительно говорится о "синкретизме" родовой структуры повести, менее доказательно — о законах лирического сюжета, по каким соединяются эпические картины. Л.В.Иезутова неоправданно, на наш взгляд, определяет жанр "деревни" — "повесть-поэма" [12].

*** Подчеркнутые слова опущены в редакции 1915 г. [2], взятые в скобки — при подготовке издания в "Петрополисе"/Берлин, 1934/ — [3].

*** "Дорог мне... скромно-скрытый, затаенный стон о родной земле, дорога благородная скорбь, мучительный страх за все и все это — ново" [9, с. 53].

ция субъективного начала, внутренняя страстность выражается и в лирико-публицистических монологах Кузьмы, Тихона, и в двуплановости повествования, в насыщении эпического начала многозначным эмоционально-смысловым содержанием посредством оценочного акцента, контекстных ассоциативных сближений. Слитность физического и душевного, острота "душевного зрения" характеризуют портретные и пейзажные зарисовки. Природное для Бунина всегда неотделимо от человеческого и оттого от его пейзажей чаще всего веет изумительной душевной неустроенностью, реже — великолепие их красок контрастирует с тоской будней. Подчас и сама интонация становится формой выражения авторского чувства.

"Деревня" была симптоматичным явлением в жанровом отношении как синтез традиционных и новых признаков. Единство авторской идейной концепции легло в основу "механизма" преобразования и уплотнения жизненного материала, объединения разрозненных сцен, эпизодов, очерков, характеров в художественное целое. Не совпадая с романной протяженностью во времени и пространстве, с романной всесторонностью, "Деревня" вобрала содержание, близкое к роману. В ней отразилась потрясенность старого уклада и человеческого сознания как симптом катастрофической ситуации в стране. Социально-гражданский пафос повести неотделим от традиции, как и эпическая масштабность, суровый реализм. Но налицо и трансформация традиций, обновление завещанной классиками эпичности. Интенсификация личностного начала, рождающего непривычные формы сюжетостроения и стиля, сращение изобразительного и лирического планов, бытописи и аналитизма, публицистики и экспрессивной символики — все это вместе определяет типологический и одновременно своеобразный характер жанровой природы "Деревни".

1. Б у н и н И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965—1967. 2. Б у н и н И.А. Полн. собр. соч. Пг., 1915. 3. Б у н и н И.А. Собр. соч. Берлин, 1934. Т. 2 /Справкой автора/. Рукописный отдел ГВИЛ, ф. 218, № 772. 4. Б у н и н И.А. Письмо Н.С. Клецову //Новый мир. 1956. № 10. 5. Б у н и н И.А. Письмо издательству А.Ф. Маркса //Рукописный отдел ГВИЛ, ф. 360, оп. 1, д. 16. 6. Б у н и н И.А. Интервью /К-ский. О новой повести Бунина //Одесский листок. 1910. 12 марта. 7. Б у н и н И.А. Письмо Н.Путешникову. В большой семье. Смоленск, 1960. 8. Г и л ь Р е н е. Письмо И.А. Бунину, 1921 г. //Б а б о р е к о А. И.А. Бунин: Материалы для биографии. М., 1967. С. 203. 9. Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961. 10. Д о л г о п о л о в Л.К. На рубеже двух веков //Русская повесть XIX в. Л., 1973. 11. З а б е л и н И.В. Идеино-художественная проблематика и стиль повести Бунина "Деревня". Иркутск, 1965. 12. И з а у и т о в а Л.А. Роль семантико-композиционных повторений в создании символического строя повести-поэмы И.А. Бунина "Деревня" //Иван Бунин и литературный процесс начала XX в. Л., 1980. 13. К о ж е м я к и н а Л.И. Сюжетно-композиционная организация рассказов И.А. Бунина 1900—1910-х годов: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тоски,

1983. 14. Крутикова Л.В. "Деревня" Бунина // Учен. зап. Ленинград. ун-та. Л., 1960. Вып. 68. 15. Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3. 16. Синенко В.С. Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1971. 17. Соколов А.Г. Введение // Из истории русского реализма XIX-начала XX в. М., 1986. 18. Спивак Р.С. Жанровая структура в "деревне" И.А. Бунина // Иван Бунин и литературный процесс начала XX в. Л., 1985. 19. Твардовский А.Т. О Буине // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. 20. Тимохина Н.В. Композиция повести И.А. Бунина "Деревня" // Русская литература XX в.: Советская литература. М., 1972. 21. Успенский Г.Я. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 9.

Статья надійшла до редколегії 20.06.90

Summary

The aesthetic N.Leskov's and I.Shmelev's texts is considered in the context of "poetic prose", item as the fragments of traditional narration for which the tendency to rhythmic organization, metaphoric, synthetic, lyricism and musicality are characteristic features.

Such approach to the analyse of short novels of Leskov and Shmelev demonstrate their aspiration to the philosophic comprehension of the world, to the ideal spiritual values.

М.Свенцицкая, соискатель,
Донецкий университет

ПОЭТ И ВРЕМЯ В "ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ" А.АХМАТОВОЙ

"Поэма без героя" стоит особняком в творчестве А.Ахматовой. Она заняла прочное место среди глубоко почитаемых, но слабо читаемых произведений. Поэма всегда считалась ребусом, и по вполне понятным причинам. Ведь многие из действующих лиц либо погибли, либо были брошены за колючую проволоку; "третьи, седьмые, двадцать девятые смыслы" [1, с. 431] поэмы воспринимались как желание автора резко и навсегда отсечь попытки властей предрежащих найти в поэме "крамолу". По-видимому, здесь корни и традиционной литературоведческой трактовки ее как шифра, который необходимо разгадать, чтобы докопаться до истинного содержания произведения [7, с. VI].

© Свенцицкая М.С., 1993

Ключом к этому шифру служат внетекстовая реальность и произведения других авторов.

Может показаться, что такая трактовка автором предполагается: "у шкатулки ж тройное дно", "...сознаюсь, что применила симпатические чернила" [I, с. 459]. Но гораздо существеннее другое: "До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях "Поэмы без героя". И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной... Никаких третьих, седьмых, двадцать девятых смыслов поэма не содержит" [I, с. 431].

Дело в том, что Ахматова одной из важнейших основ поэмы считала тайну, т.е. ореол непонятности, дымку, скрывающую происходящее. Действительно, с первого взгляда, все темно и неясно, все двоится и множится, каждый предмет отбрасывает тень и кивает на другой, а "третьи, седьмые и двадцать девятые смыслы" кажутся более реальными, чем первый и единственный.

А между тем он есть, и отнюдь не зашифрован. Ведь Ахматова всегда очень четко и ясно говорила о том, что нужно знать читателю, и умалчивала о том, что знать необязательно. Это касается как вопросов "кто есть кто" /например, вряд ли кто-нибудь не узнал Блока/, так и более серьезных вещей. И если автор воздерживается от того, чтобы сделать поэму более понятной, значит она понятна и так. Данная статья представляет собой попытку понять то, что написано, не прибегая к расшифровке того, что автор хотел оставить тайным. Особое внимание будет уделено отношениям со временем, отражению и преодолению его, роли поэта в осуществлении связи времен, а также смыслу заглавия поэмы.

Главное в "Поэме без героя", как и во всем творчестве А. Ахматовой, — бег времени через человека. Бег времени несет в себе уничтожение, гибель, и поэтому исходная ситуация поэмы, как отмечалось многими литературоведами [7; 8], — апокалиптические предчувствия. "До смешного близка развязка" [I, с. 446]; "Все равно подходит расплата" [I, с. 445]; "гибель где-то здесь, очевидно" [I, с. 441]; "не последние ль близки сроки" [I, с. 439]. Предчувствие общей гибели роковым образом соединено с предчувствием общего предательства: слова "крик петуший нам только снится" [I, с. 441] напрямую переключаются с библейскими: "Говорю тебе, Петр, не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься, что не знаешь Меня".

Несмотря на это, "беспечна, прятна, бесстыдна маскарадная болтовня" [I, с. 441]. Ситуация "пира во время чумы", и если уж гово-

речь об аллюзиях, то эта наиболее существенная, не зря здесь введена карнавальная стихия, ведь карнавал в своем изначальном значении — игра со смертью.

Поэт сопротивляется смерти, уничтожению, бегу времени, борется с ними. Эта борьба с самого начала заявлена в двух эпиграфах к поэме. Они стоят рядом, но их смысл абсолютно полирен. С одной стороны, "иных уж нет, а те далече" /Пушкин/ а с другой — "Deus conservat omnia" /надпись на входе Фонтанного Дома/. Пушкинские слова — это результат бегства времени, который действительно развеивает людей по миру, и эти слова Ахматова могла бы сказать о многих своих друзьях и недругах. Но "Бог сохраняет все", т.е. в конечном счете ничего не исчезает: надпись на доме, где жил поэт, — именно предначертание судьбы. И судьба эта совершается: "Гибель где-то здесь, очевидно", — говорит поэт, а буквально на следующей странице: "Смерти нет, это всем известно" [I, с. 442]. Это не противоречие, а явленное преодоление гибели поэтически: словом, которое возвращает погибшее, восстанавливает исчезнувшее. Именно поэтому "хрупки могильные плиты ... мягче воска гранит" [I, с. 442].

Как же происходит это преодоление? Здесь очень важно вступление к поэме: "Из года сорокового, как с башни, на все гляжу, как будто прощаюсь снова с тем, с чем давно простилась, как будто перекрестилась и под темные своды схожу" [I, с. 430]. Тут важны два момента: обреченность /"прощаюсь снова с тем, с чем давно простилась"/, ситуация постоянного прощания, бесконечного возвращения прошлого хотя бы в своей поэтической памяти. Ведь именно о ней идет речь. "Под темные своды схожу", — это своды подвала памяти, о котором подробно говорится в стихотворении с таким же названием. Отсюда сквозная роль памяти как силы, "сохраняющей все", противостоящей разрушению и смерти. Позиция диктует и поэму — "И как будто припоминая что-то, повернулась вполоборота..." [I, с. 438] — бессмертный ахматовский профиль, оглядка Лотовой жены, поза, сама по себе означающая соединение прошлого и будущего, принятие всего в прошлом и перенесение его в настоящее и будущее. В этом свете становятся понятны и те слова, которые мнились указанием на наличие некоего шифра в поэме. Так, "у шкапулки троянсе дно" [I, с. 457] вовсе не в общепринятом смысле, а потому, что "есть три эпохи у воспоминаний", как сказано в одном из поздних стихотворений [I, с. 426], тем более, что начать — шкапулка, ларец, укладка — фигурирует во многих поздних стихотворениях /"И в памяти черной пошарив, найдешь..." [I, с.

407], "Царскосельскую одурь прячу в ящик пустой, в роковую шкатулку, в кипарисный ларец..." [I, с. 413], "И в памяти, словно в узорной укладке..." [I, с. 324] /. Что же касается "симпатических чернил", то и они здесь вовсе не для зашифровки содержания, а напротив: "...А так как мне бумаги не хватило, я на твоем пишу черновике" [I, с. 433]. Речь идет опять-таки не о сокрытии, а о восстановлении поэтической памяти реалий прошлого, чужого слова. И если вообще говорить об отношении к чужому слову в поэме, то здесь это принципиально важно. В собственном авторском слове "чужое слово присутствует", и автор этого не скрывает, а напротив, подчеркивает, потому что важен ему не сам по себе источник цитаты /которых, как правило, великое множество, и ни один не является окончательным/, а важно, что это "голос памяти", и надо его оживить, вернуть, дабы он вместе с другими голосами противостоял бегу времени; в нем оживает и возвращается прошлое.

Что же еще нужно для этого возвращения? Обратимся опять ко вступлению. "Из года сорокового, как с башни, на все гляжу..." [I, с. 436]. То есть, чтобы сохранить реалии тринадцатого года, надо поглядеть на них "из года сорокового", из другого времени, а потом еще и из третьего /"Третье посвящение", 1956 г./. И реалии тринадцатого года переосмысливаются в зависимости от того, из какого времени /"с какой башни"/ на них смотреть, и, изменяясь, они оживают. Здесь сталкиваются лицом к лицу разные времена, каждое время оживает, отражаясь в другом. Именно в этом смысле "Только зеркало зеркалу снится..." [I, с. 497]. Но два зеркала, поставленные лицом к лицу, отражают анфиладу зеркал. Точно так же и два времени, приведенные к очной ставке, открывают бесконечность времен как в сторону прошлого, так и в сторону будущего. И в поэме равнозначно: "Только зеркало зеркалу снится, тишина тишину сторожит" и "Как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет". Зримым становится бег времени, когда все уходит и повторяется вновь, как в зеркале. Не зря так много говорится о гадании /перед зеркалом, чтобы видеть будущее/ — эпитафии из Пушкина и Жуковского. И не зря дьявольская арлекинада несется по Белому Зеркальному Залу, и гость из будущего в балетном либретто "выходит из зеркала, traverse la scene", и скрывается в другом зеркале" [2, с. 232]. И, конечно, символично, что комната героини превращается в Белый Зеркальный Зал [I, с. 442].

Грядущее и прошлое стоят лицом к лицу, и в этом открывается бесконечность времен, так что все времена можно видеть одновременно. Отсюда спрессованность времен и пространств, когда "Евения дождей — это рядом" [I, с. 438]; "это где-то там, у Тобрука, это где-то здесь, за углом" [I, с. 463]; "ветер, то ли вспоминая, то ли пророчествуя, бормочет" [I, с. 450]. Каждая эпоха важна не в своей эмпирической конкретике, а в спрессованности и единстве перед лицом бега времени.

Обычные расстояния уничтожены, но между "помнить" и "вспомнить", други, "расстояние, как от Луги до страны атласных баут" [I, с. 458]. Вот единственное расстояние, которое значимо в поэме. И характерно, что если между далекими понятиями расстояние упраздняется, то между близкими — наоборот, появляется. Но и здесь все не так просто. Что такое "помнить" и "вспомнить"? Первое — наверное, носить в себе свое прошлое, постоянно ощущая с ним кровную связь, вину и долг перед ним. "А я всю ночь веду переговоры с неукротимой совестью моей" [I, с. 281], а в начале поэмы: "Это всплески жесткой беседы, когда все воскресают беды, а часы все еще не бьют" [I, с. 437]. Второе же, по-видимому, означает забыть, вычеркнуть, а потом не жиданно вернуться. И если в первом случае — позиция весьма достойная, то во втором чувствуется какое-то предательство, преступление перед прошлым. Но автор одинаково причастен и к тому, и к другому, не зря же "крик петуший нам только снится", и "разве я других виноватей?" [I, с. 441, 459]. Все здесь неоднозначно, зыбко и нестойко. Да и "помнить" и "вспомнить" можно понять по-другому. "Помнить" — как состояние единения с прошлым, а "вспомнить" — как художественное претворение этого единства, когда "это все наплывает не сразу. Как одну музыкальную фразу, слышу шепот..." [I, с. 442]. Но тогда это уже понятия близкие, и расстояние от Луги до Италии оказывается незначительным. И дело не в установлении истины, а в неопределенности, противоречиях. В поэме не только "бунт вещей", как отмечал автор [2, с. 221], но и бунт времен, расстояний, ситуаций, вообще всех обыденных понятий, которые под напором бега времени сдвигаются со своих мест, перемешиваются друг с другом, спрессовываются, пульсируют и т.д. Потому и реплики живут отдельно от человека, их произносящего в "Интермедии", и "звук оркестра, как с того света", и живущая самостоятельно тень / "тень чего-то мелькнула где-то" [I, с. 416], и вся "петербургская чертовня".

Главный же смысл карнавала, "дьявольской арлекинады" / "этот хаустом, тот Дон-Куаном, Даппертутто, Иоханааном" [I, с. 433] / —

то, что в одном времени собраны герои разных времен, бунт времени, когда вроде бы собраны все герои, все времена, но все это на краю гибели превращается в "страшный праздник мертвой листвы". И здесь важно не то, кто нарядился Фаустом, а кто Дон-Жуаном, а то, что, говоря словами одного из поздних ахматовских стихотворений, "составившийся Дон-Жуан и вновь помолодевший Фауст столкнулись у моих дверей" [I, с. 351], прошлое оживает и возвращается, отражаясь, как в зеркале, в других эпохах, и перед последним судом встанут все мертвые всех времен. Отсюда и неясности, недоговоренности — "кто в кого влюблен... и кто автор, и кто герой", и шествие то ли праздничное, то ли погребальное, и в третьем портрете героини в ролях каждому мерещится свое [I, с. 455, 456, 445]. И, может быть, намеренно А.Ахматова по-разному называла прототипы своих героев, например, "верста" — то Маяковский, то поэт вообще [I, с. 859, 270].

И все эмпирические детали, в сущности, не важны, а если важны, — то как осколки прошлого, случайно уцелевшие в памяти. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчалиницы-эпохи и оставив за собой свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок — дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры. К этому перечню можно добавить: "сухья в иссиня-сером снеге", "коридор Петровских коллегий", "гривы, струи, мучные обозы", "тучи вороньих крыл" и т.д. В поэме идет постоянное сопоставление: "Дом Адалини, в который в 1942 году будет прямое попадание авиабомбы" [I, с. 452], старый клен в окне — вначале оснеженный, потом увечный [I, с. 455].

Каждый предмет не равен сам себе, и рядом с ним, теперешним, существует он же в будущем и в прошлом. Тут разгадка и двойного шага, о котором Ахматова говорит в прозе о поэме [2, с. 229], и разгадка появления "тени без лица и названья" [I, с. 440]. Это день будущего и одновременно тень прошлого, потому что, "как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет". И очень характерно, что в начале поэмы она просто "затесалась" среди ряженных на карнавале. А в четвертой главе первой части — "кто-то с ней "без лица и названья" — в кавычках, то есть с явной отсылкой к началу, уже о Блоке, о герое, о "трагическом тембре эпохи" [I, с. 407]. Можно, конечно, сделать вывод, что и в начале речь шла о Блоке, но скорее всего дело обстоит иначе. Вчитаемся еще раз в начало: "С детства ряженных я боялась, мне всегда почему-то казалось, что какая-то лиш-

няя тень — то, чему нет места в настоящем, вестник прошлого преступления или будущей трагедии. Такой и есть в поэме Блок, предвестник трагедии поколения, а "чтоб они потомкам достались, их стихи за них постарались" / I, с. 441 /. Становится зримо, "как в прошедшем грядущее зреет..."

Именно это имеется в виду в третьем посвящении: "Сплю — мне снится молодость наша, та, его миновавшая чаша" / I, с. 435 /. Ахматова слишком хорошо знала, какая чаша миновала погибшего поэта. И не зря при его смерти на пороге героини она говорит: "Он не знал, на каком пороге он стоит, и какой дороги перед ним откроется вид" / I, с. 453 /. Тут опять "бунт вещей", и порог дома Ольги Глебовой-Судейкиной, на котором застрелился поэт Всеволод Князев, превращен в тот порог, тот исторический перелом, с которого началась гибельный путь всего поколения. И так сказать можно было только "из года сорокового", с этой башни можно было все это увидеть, так же как и повторение одного и того же "балета" и в прошлом, и в будущем.

Очень важно здесь "Третье и последнее посвящение", написанное в 1956 г. Это новое время — третье зеркало, а отражается в нем все то же. Сравните:

"А за ней войдет человек...
Он ко мне во дворец Фонтанный
Опоздает ночью туманной
Новогоднее пить вино.
И запомнит крещенский вечер,
Клен в окне, венчальные свечи
И поэмы смертный полет..." / I, с. 435 /.

А в первой главе:

"Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год" / I, с. 436 /.

Таким образом, то, что было в тринадцатом году, вновь повторяется в сороковом, а потом и в пятьдесят шестом, снова и снова в разных зеркалах происходит та же измена, гибель, кружатся тени прошлого. Но что характерно — для читателя время движется наоборот; из своего настоящего /шестидесятых и далее/ он попадает вначале в сороковые /"из года сорокового"/, а потом уже в более отдаленное прошлое тринадцатого года, как будто бы действительно

спускаясь по ступеням подвала памяти. В поэме-предпринята попытка раскрутить время в обратную сторону, а не только "остановить мгновение", сохранить от разрушения то, что было когда-то. Раскручивание и преодоление двойного хода времени дает возможность встать над ним, когда, как сказано в Откровении Иоанна Богослова, "времени больше не будет". Сравним: "Не клади мне руку на темя, пусть навек остановится время на тобою данных часах... [I, с. 463].

А в результате – рывок в бесконечность, объединение всех трудных времен и людей, живущих в трудные времена.

Теперь становится понятным смысл заглавия. Тут, конечно, и отталкивание от литературной традиции /поэма без героя – почти оксюморон/, и изрядная доля противопоставления текущей современности /"когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой"/. Не зря же в первой главе с такой иронией:

"Крик; "Героя на авансцену!"

Не вознуйтесь: дымде на смену

Непременно выйдет сейчас

И споет о священной мести..." [I, с. 441].

"Не волнуйтесь" – именно потому, что настоящего героя не будет, а будет только тот, кто "дымде на смену". Настоящего же героя нет, ибо все множится в различных зеркалах, повторяется в различных эпохах, и неважно, кто были действующие лица – танцовщица Глебсва-Судейкина или Коломбина, поэт Князев или Арлекин – важна неизбежность измены, гибели и повторения. И единственный герой поэмы – бег времени, все уничтожающий и все возрождающий, прочее – его исчадия, тени и призраки.

Писать поэму без героя в то время, которое официально объявило себя героическим, а "звание" героя объявило высшим званием системы, было не только протестом, но и подчиненной. Философский смысл поэмы в том и состоит, что на самом деле время было безгеройным, время личностей и героев закончилось, все клубится; мельтепит, суетится – уже без них, и только мельтешение и осталось. Это время пришло на смену старому, как на смену Христу приходит Антихрист.

Поэму можно рассматривать как малый Апокалипсис – Апокалипсис интеллигенции, Петербурга /как у Мандельштама – "твой брат, Петрополь, умирает"/, и шире – гибель духа, веры, культуры. Но бег времени, главный герой, не только уничтожает, но и возрождает, причем именно в уничтожении – возрождение, и так же сама поэма в конечном счете преодолевает гибель и самим фактом своего сущест-

внии служит возрождению культуры. Но она и предостерегает - ведь наше "безгеройное" время, в сущности, уже содержалось в прошлом, когда все были героями и личностями /"как в прошедшем грядущее зреет..."/. То есть, всякий расцвет содержит свою гибель, а в каждой гибели - возрождение и обновление. Это закономерность движения времени, и поэма является попыткой эпического воссоздания Апокалипсиса, где гибель и возрождение нераздельны и неслиянны.

1. А х м а т о в а А. Стихи и проза. Л., 1976. 2. А х м а т о в а А. Сочинения: В 2 т. М., 1987. 3. В е л е н к и н В. В сто первом зеркале. М., 1987. 4. Д о б и н Е.С. Анна Ахматова. Л., 1965. 5. Ж и р м у н с к и й В.М. Творчество А.Ахматовой. Л., 1967. 6. Н а й м а н А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. 7. Т и м е н ч и к Р. К отзвукам западно-европейской поэзии у А.Ахматовой // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, XVI Mouton, the Hague, 1973. 8. Ц и в ъ я н Т.В. К дешифровке "Поэмы без героя" // Труды по знаковым системам. Тарту. 1970. Вып. 4.

Статья напечатана до редколлегий 26.02.91

С у м м а р у

The article represents the results of the analysis of the author's viewpoint and time organization in "Poem without hero" by A.Ahmatova. The present work shows the embodiment and overcoming of "the run of time", which play a central role in the epic whole of the poem; reveals the formation of the author's consciousness which overcomes the without-hero-ness and ruination of its time.

В.А. Г л а з и ц к а я, асп.,

Львовский университет

ТРАГИЧЕСКОЕ И ГЕРОИЧЕСКОЕ В ПОВЕСТИ В.БЯКОВА "В ТУМАНЕ"

Любое произведение о Великой Отечественной войне несомненно в большей или меньшей мере соприкасается с понятиями трагического и героического. Интерес к трагическому и героическому на войне

© Глязницкая В.А., 1993

особенно обострился в последние годы. Не только самоотверженность и смелость были на этой войне. Зачастую в сложных ситуациях тесно переплетались героизм и подлость, мужество и карьеризм, предательство и трусость, стремление к победе и необузданная жестокость к своим и чужим и т.д.

Именно к этим аспектам войны обращено пристальное внимание белорусского писателя Василя Быкова. Каждое его произведение открывает новые грани проблемы трагизма на войне, ее соотношение с понятием героического характера, поступка.

Когда в 1987 г. в седьмом номере журнала "Дружба народов" появилась новая повесть В.Быкова "В тумане", многие читатели, вероятно, вспомнили его "Западня" /1964 г./, потому что сюжетные линии этих произведений в чем-то схожи.

Герой "Западни" лейтенант Клименко, командир разведчиков, попадает в плен. В фашистском застенке он ведет себя достойно, но враги выискивают его, объявляя предателем. Финал повести остается открытым, читатели верят, что Клименко докажет свою честность и преданность Родине.

Герой повести В.Быкова "В тумане" белорусский рабочий Сущеня после диверсии на железной дороге попадает в руки фашистов, стойко переносит пытки, но враги коварно отпускают его домой, и все в деревне считают Сущеню предателем. Стрель из клеймо герой так и не смог.

Сюжеты действительно очень близки, но опасности самоповторения нет, так как писатель в данном случае идет не по кругу, а по спирали, витки которой открывают новые горизонты постижения противоречий военной действительности, соотношения трагического и героического на войне. В повести "В тумане" В.Быков углубляет, стремится познать в уже знакомой ситуации духовные недра, раскрывает категории трагического и героического в основном средствами психологического анализа, психологической характеристики героев, их поступков, а не только сюжетными средствами, как было в "Западне".

Повесть "В тумане" небольшая по объему, внимание сконцентрировано преимущественно на трех образах: мнимый предатель Сущеня и двое партизан, которые едут выполнять приговор — Костя Буров и Войтик. Внешне — обычный, рядовой эпизод войны. Но несложная фабула повести становится основой для глубокого психологического сюжета, и развитие ее дальше довольно неожиданно — все герои погибают, причем гибель "предателя" Сущени оказывается более героичной, чем смерть партизана Войтика.

Внешний трагизм повести, выраженный в гибели героев, сочетается с внутренним трагизмом, который проявляется в столкновении противоположных чувств в характере каждого из них. Наиболее выразительно это прослеживается в чувствах Бурова и Сущени, и во многом внутренние конфликты этих героев обуславливают внешние трагические ситуации.

С самого начала повести ощущается психологическая напряженность повествования. Состояние партизан, едущих исполнить приговор, очень беспокойное, нервное. Писатель замечает: "Все это не нравилось Бурову, да и Войтику тоже", "душа Бурова плакала как на поминках" [2, с. 6]. Краткими штрихами В. Быков закладывает основу внутреннего трагизма героев, который вскоре сольется с внешними трагическими событиями.

Когда действие повести переносится в дом Сущени, мгновенно изменяется ход повествования, и внутренняя борьба в душе Кости Бурова определяет дальнейшее развитие действия. Маленький сыншишка Сущени так трепетательно не умеющий произносить правильно слова, так доверчиво прислонившийся к колену Бурова, своими чистыми глазенками переворачивает душу Кости. В ней начинается борьба развитого чувства долга, необходимости подчинения приказу и зародившегося сомнения в правильности этого приказа и в обоснованности обвинений в предательстве. Интуитивно чувствуя, что Сущени не мог быть предателем, Буров непроизвольно долго тянет с исполнением приказа: то не хочется стрелять в хате, неудобно и во дворе, а потом надо подождать, пока Сущени выроет себе могилу. Таким образом, внутреннее сопротивление приказу, который не был подготовлен изучением фактов, обуславливает внутренний и внешний трагизм повествования: в душе Бурова борются противоположные чувства, и эта борьба совпадает с безысходностью трагичной ситуации: враги нападают на их след, перестрелка заканчивается смертельным ранением Кости.

Процесс столкновения разнородных начал происходит и в душе Сущени, которого военные обстоятельства поставили в безвыходное положение.

Углублению трагедии Сущени способствует краткая информация, введенная как воспоминание о его довоенной жизни. Сущени вырос в честной семье белорусских крестьян. Стремление к правде и чистоте в отношениях с людьми, которое воспитали в нем родители, он пронес через всю жизнь. В любых жизненных ситуациях герой стремил-

ся сставаться самим собой: открытым, честным, пусть иногда простоватым, но зато всегда искренним. Теперь стечением роковых обстоятельств Сущеня загнан в тупик: оставаясь внутренне честным человеком, не изменив Родине и своей совести, сделав в экстремальных ситуациях все выборы по совести, для окружающих он стал предателем, презираемым человеком. И это противоречие оказывается для Сущени неразрешимым, поэтому судьба героя во всех случаях должна была закончиться трагически, даже если бы он и не погиб.

Первый внутренний конфликт возникает в Сущени, когда идет подготовка к диверсии. Он знает, что авария задумана примитивно, враги могут раскрыть ее причины и тех, кто ее осуществил. Но, чтобы не выглядеть трусом в глазах людей, Сущеня соглашается участвовать в диверсии.

Затем мучительные внутренние раздумья в фашистском застенке: Сущене предложили сотрудничать с немцами и тем самым пообещали сохранить жизнь. Он опять оказывается перед выбором: "И жить хочется и хочется человеком остаться. И то и другое вместе не получается, надо выбирать одно" [2, с. 36]. В.Быков детально воспроизводит размышления Сущени, в которых нет героического пафоса, мыслей о долге и патриотизме. Герой думает о жене и сыне, как им жить, если он станет предателем, как его родные смогут смотреть людям в глаза. Внутренняя борьба заканчивается выбором смерти. Сущеня совершает героический поступок: даже ценой жизни и свободы он не предал собственных убеждений, не изменил своим принципам. Но враги все же выпускают его, и односельчане считают Сущеню предателем.

Вот почему так обреченно и безысходно встречает партизан Сущеня, он понимает их недоверие и даже внутренне соглашается с их намерениями. Возможно, на их месте он действовал бы так же. Поэтому и не сопротивляется, не пытается оправдаться, осознавая всю невозможность этого. Он готов к смерти, считает ее неизбежной. Сущеню угнетает только то, что его смерть не смоет клейма с жены и сына, они навсегда останутся семьей предателя. С образом героя связана не только трагедия жестоких военных обстоятельств, трагедия внутренней борьбы, но и трагедия недоверия, корни которой находятся в довоенном времени, эпохе культа личности Сталина, на что указывают некоторые довоенные эпизоды, изображенные в повести.

Это очень важный нюанс в трактовке В.Быковым трагического, это то новое, что он внес в изображение острых противоречий войны, ее сложных конфликтов. Важно отметить: многие военные коллизии

писатель теперь связывает с теми условиями, в которых жили и воспитывались советские люди в преддверии войны. Трагедия недоверия к человеку стала одной из всеобщих бед жизни нашего общества, она искалечила судьбы многих людей, поэтому ее художественное исследование в повести В.Быкова приобретает особый смысл, раскрывает новые грани причин многих военных трагедий, в том числе и судьбы Сущени.

В конце повести, несмотря на жестокие превратности, Сущени остается жив и как будто бы свободен: погибли оба партизана, приехавших его расстрелять. Но невеселые мысли одолевают героя, и вскоре он понимает, что выход ему остается только один. Да и этот выход — смерть — в сущности ничего не меняет, так как умрет он все равно с клеймом предателя, доверие людей будет навсегда утеряно. Преодолеть это жестокое стечение обстоятельств герой уже никогда не сможет. Здесь писатель видит одно из неразрешимых противоречий войны, оборачивающихся подлинной трагедией для человека.

Таким образом, внутренние противоречия Сущени неизбежно принимают трагический характер, ибо несмотря на правильность нравственного выбора, он все равно оказывается в антагонистических ситуациях. Они не разрешаются ни ценой внутренних страданий героя, ни даже ценой его смерти.

С трагедией недоверия связана и судьба третьего героя повести — партизана Войтика. Но здесь не ему не доверяют, а он сам, воспитанный в атмосфере всеобщей подозрительности сталинского времени, никому не верит и этим способствует трагедии многих людей, оказываясь ущербным, обездушенным.

Долгое время Войтик остается на втором плане повествования, запоминается лишь его недовольство холодом, приказом... Образ данного героя раскрывается постепенно, в основном в кризисных ситуациях повести.

Оставленный в карауле Войтик не предупредил Бурова о появлении врагов, он убежал, и тем самым стал виновником смертельного ранения Кости и трагической развязки их судеб. Но Войтик не чувствует угрызений совести и вины перед товарищем. Он не привык искать причины несчастий в собственных поступках, а стремится найти виновных на стороне. Вот и сейчас он уверен, что причина трагических событий — том, что Буров своевременно не выполнил приказ командира. Формально рассуждения Войтика не лишены логики: если бы Буров расстрелял Сущени сразу, то трагедии могло бы не быть. Но это формально, а по существу трагедия все равно бы произошла — погиб бы

честный человек. Это мало заботит Войтик, который в отличие от Кости Бурова не сомневается в вине Сущени, ибо в подобных обстоятельствах он поступил так, в чем подозревается Сущени: "Его угораздило пробыть в лапах полиции каких-нибудь оляса или час, но и того достало, чтобы погубить трех человек, а Сущени провел две недели в СД и уверяет, что не предал" [2, с. 56].

В.Быков особенно "не копается" в душе Войтика, очевидно, тонкие душевные движения этому герою вообще недоступны. Но некоторыми фактами прошлой жизни Войтика писатель направляет работу читательского восприятия, раскрывая пружины его поступков.

С помощью вставных эпизодов ретроспекций в довоенную жизнь, В.Быков изображает карьеру Войтика, которая свидетельствует о нем как о мелочном и завистливом обывателе. Войтик несколько раз оказывается в альтернативных ситуациях, но выбор, который он делает, каждый раз раскрывает прежде всего его эгоистическую натуру. Он отступает от семьи бывшего начальника и покровителя, когда его репрессируют. Войтик предает даже родную мать в первые дни войны, рассуждая: "Она уже старая, ей все равно, а я молодой, мне надобно жить" [2, с. 42]. И когда Войтик узнал о том, что мать расстреляли, то его состояние писатель передает одним словом: "Посокрушался..."

Войтик решает идти к партизанам, потому что деваться ему некуда: его ищут фашисты как одного из бывших районных начальников, матери уже нет в живых, жить и скрываться ему нигде. Таким образом, решение Войтика связано не столько с внутренней потребностью защищать Родину, сколько с неблагоприятными внешними обстоятельствами. Вот почему уже будучи партизаном, Войтик совершает очередное предательство — указывает полицейским дом, где прятался раненый лейтенант. Угрызений совести при этом Войтик снова не испытывает, убеждая себя в правильности поступка: лейтенант все равно тяжело болен, а хату полицейские и без его помощи наверняка бы позже нашли.

Вот такой человек становится верш. телем правосудия над Сущени. В конце повести трагизм всего повествования чрезвычайно обостряется, ибо остаются в живых двое: мнимый предатель и предатель подлинный, лишь формально принадлежащий к народным мстителям.

Войтик не верит и не может поверить, что Сущени сохранил под пытками честное имя. Думается, что в этом и вина Войтика, и беда его, с чем связана своеобразная драгичность и его образа. Войтик — жертва предвоенных лет, когда ему, как и остальным людям, внушали,

что враги повсюду и верить никому нельзя. Такая политика рассчитана на людей типа Войтика. Они становились механическими исполнителями, теряя многие нравственные черты. Войтик, не раздумывая, исполняет любые приказы начальства, свято веря в их правильность и неизбежность. Трагизм его судьбы заложен еще в предвоенные годы, когда он постепенно утрачивал собственные суждения и такие человеческие черты, как доброта, милосердие, сочувствие. Но трагедия Войтика не вызывает сопереживания, поскольку в значительной степени он сам в ней виноват: смогли же в тех обстоятельствах сохранить лучшие черты Суцеля, Буров и др.

Но как ни спасался Войтик от гибели, как ни старался сохранить собственную жизнь, смерть все же находит его: при переходе через шоссе партизана замечают полицейские и убивают.

Таким образом, судьбы трех главных героев повести являются по-своему трагическими. Думается, не случайно В.Быков "умертвил" всех их. Прежде всего такой исход событий подсказан логикой жестоких военных обстоятельств, которые почти всегда исключали счастливый конец: смерть наступала и праведников и грешников. Почти во всех произведениях В.Быкова нет благополучных исходов: герои либо гибнут, либо всю последующую жизнь переживают острую душевную боль.

В повести "В тумане" писатель использует классическую ситуацию: перед смертью обнажается душа человека, спадают маски, которые прикрывают истинное духовное лицо в обычной жизни. Чувствуя дыхание смерти, до последних минут жизни сохраняют человеческое достоинство и Буров и Суцеля. Войтик же так и умирает "человеком-винтиком, слепком своего времени, податливой глиной в руках обстоятельств" [3, с. 228]. Внешне его смерть — это гибель партизана при выполнении задания. Но и в мирное время, и в военной жизни он следовал лишь собственным корыстным интересам. Войтик совершает мелкие предательства не из-за давно задуманного коварства или преступных замыслов, он просто не выдерживает испытания на стойкость и мужество, доброту и человечность. Не имея твердых нравственных принципов, Войтик пасует перед трудностями, становится "податливой глиной в руках обстоятельств". Поэтому гибель Войтика только внешне трагична, а на самом деле подлинного трагизма лишена.

О трагизме произведений В.Быкова пишут многие исследователи его творчества. Но вот категорию героического при анализе его повестей почти не употребляют, хотя трагическое и героическое в них часто взаимосвязаны, дополняют и объясняют друг друга.

В повести "В тумане" настоящих героев на первый взгляд нет. Отсутствуют внешне яркие личности, самоотверженные порывы, все происходит уж слишком буднично и обыкновенно, даже в тумане! Дело в том, что героизм персонажей В. Быкова — это не одноразовый порыв, не всплеск мужества, за которым — небытие. Такой одноразовый порыв может совершить почти каждый человек в экстремальной ситуации под влиянием мгновенной эмоциональной реакции. Но стать героем в обстоятельствах, когда приходится страдать длительное время, на протяжении которого не меняются нравственные установки человека, он не идет на компромисс со своей совестью, на такое способен далеко не каждый. Человек, однажды совершивший выдающееся деяние, проявивший стойкость и мужество в течение короткого времени и попавший в ситуацию, требующую длительного максимального напряжения духовных сил, да еще без расчета на то, что подвиг его станет известным, не всегда выдерживает такое испытание и выходит из него героем.

Длительная экстремальная ситуация проверяет твердость жизненных принципов героя, сохранение которых в данном случае и является для В. Быкова проявлением настоящего героизма. Именно такой героизм, связанный с испытанием человека на прочность, требующий длительных, максимальных усилий человеческой воли, характерен для лучших героев белорусского писателя.

Так, можно назвать героической судьбу и гибель Кости Бузова, несмотря на то, что погибает он в случайной перестрелке с врагами, не выполнив перед этим приказа командира. Но вспоминается предыдущая жизнь Кости, его первый маленький подвиг — поджог собственной машины, чтобы она не досталась врагам. Даже то, что Бузов не выполнил приказ, а значит не пошел против совести, не совершил несправедливого расстрела, даже это является проявлением стремления героя к справедливости и правде. Бузов не изменяет этому стремлению в самых тяжелых ситуациях, и здесь проявление нравственного здоровья персонажа, а значит, у человека есть основа для героизма, как его понимает В. Быков.

Героична в полной мере и судьба Сущени. Тяжелейшие испытания, выпавшие на его долю, способны выдержать лишь люди, имеющие твердую нравственную основу. Сущени с честью выходит из сложных, противоречивых ситуаций, в которые попадает волею жестоких военных обстоятельств. Этот герой не совершает ни одного эффектного, бросающегося в глаза поступка. Он не идет с гордо поднятой головой на казнь, не

устраивает смелых и дерзких нападений на врагов, он даже раздумывает над тем, что ему выбрать: жизнь ценой предательства или смерть. Сущени живет и действует по совести, и этого оказывается достаточно, чтобы стать героем.

Именно такой героизм — героизм как испытание нравственности, цельности человека, в первую очередь ценит и изображает В.Быков.

Трагическое и героическое в судьбах Бурова и Сущени переплетаются, находятся в нераздельном единстве. Судьба же Войтика свидетельствует о том, что героическое и трагическое не всегда являются адекватными понятиями: образ данного героя убеждает: внешний трагизм судьбы может быть лишен героизма. Это очень интересный поворот проблемы, ведь обычно трагическое принято считать одновременно и героическим. В.Быков пытается не только разграничить, но и художественно исследовать эти явления, что ему и удалось сделать в повести "В тумане".

Война в произведении В.Быкова — не атаки и бои, не радость победы над врагом. Война — постоянное мучительное испытание человеческого духа, его нравственности, поединок между трагически противоречивыми обстоятельствами и волей человека. "Простота" повествования обманчива, писатель исследует вещи, на первый взгляд, обыденные, но оттого и особенно страшные.

Трагическая ситуация, изображенная в повести, как лакмусовая бумажка, проявляет каждого героя, испытывает на прочность его нравственные качества. Буров и Сущени выдерживают испытание, не изменяют себе, в каждом из них писатель обнаруживает что-то светлое, святое. Именно это "что-то" — единственное, что позволяет героям остаться личностью, — выбрано писателем в качестве критерия истинного героизма. Жизнь и гибель Бурова и Сущени трагичны и героичны. Трагические судьбы данных героев связывает с судьбой Войтика общая трагедия недоверия, которая уходит корнями в предвоенное время. Но смерть Войтика, в отличие от гибели Бурова и Сущени, лишена не только героического начала, но и подлинного трагизма. Война для него — естественное продолжение рабского существования, к которому он привык и во имя сохранения которого совершает свои мелкие предательства.

Таким образом, в повести "В тумане" В.Быков углубил художественное исследование психологических состояний и нравственных переживаний человека на войне, влияния экстремальных обстоятельств на судьбу человека и роль свободного нравственного выбора, осмысление соотношения трагического и героического.

1. Б у к о в В.Р. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1985.
2. Б у к о в В.В. В тумане // Дружба народов. 1987. № 4. С. 3-64.
3. О г н е в В. Три судьбы // Знамя. 1987. Кн. II. С. 226-229.

Стаття надійшла до редакції 03.10.90

S u m m a r y

In the article "The Tragism and Heroism in the Novel "In the Mist" by V.Bukov" V.Glusitaka gives a special analysis of embedment the tragism and heroism in the novel "In the Mist" by V.Bukov. These categories are various. The main characters and the main conflict of the novel / an unjust accusation of Sushchenja's betrayal / confirm this.

О.Д.Огул, доц.,
Чернівецький університет

ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ "СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ"
ТА ДЕЯКИХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ТЕКСТІВ
/Спроба лінгвістичної розвідки/.

Останнім часом з'явилася чимало праць, в яких робляться спроби встановити місце і час написання, а також автора "Слова о полку Ігоревім" [5; 7; 9, вип. 3]. Винятковий інтерес для літературознавців становить і аргументація автентичності видатного пам'ятника давньоруської літератури. Саме тому суттєвим видається зіставлення тексту "Слова о полку Ігоревім" з іншими відомими творами різномовних літератур того часу /такими як "Пісня про Роланда" та "Пісня про Нібелунгів"/.

Як відомо, у сучасному літературознавстві досить поширилося історико-типологічне зіставлення текстів, "котре пояснює подібність генетично непов'язаних явищ подібними умовами суспільного розвитку" [4, с. 194]. Подібні думки висловлювали О.І.Вілецький, Г.І.Поспелов, В.М.Самарін, А.Р.Чичерін, А.Р.Волков, М.Б.Храпченко, А.А.Роспаль та ін. Системний підхід відкрив нові перспективи у визначенні найбільш загальних та взаємозумовлених у літературних текстах диференційних ознак /ДО/, подібних чи відмінних в аналізованих текстах [1, с. 14-19; 8, с. 35-38; 13, с. 39].

Основні характеристики типологічної подібності, за якими визначаються диференційні ознаки, мають, як правило, літературний характер, тобто простежуються в ідейному та психологічному змісті, в мотивах і сюжетах, у поетичних образах і ситуаціях, в особливостях жанрової композиції та стилю [4, с. 69, 192-230].

Однак подібні літературні характеристики можна висловити за допомогою мови і, навпаки, тільки в літературних творах мова здобуває свою повну завершеність. Внаслідок взаємозв'язку літератури та мови можливий і інший – лінгвістичний підхід до аналізу літературних явищ, а, отже, і до виділення ДО. Останні визначаються

на основі лексико-семантичної групи слів однієї частини мови зі спільним значенням /ЛСГ/, котра у своїх частинах – лексико-семантичних центрах /ЛСЦ/ – відбиває актуальні моральні установки, мінливі у суспільному житті. Диференційні ознаки у вигляді ЛСЦ – це сукупності компонентів, що при вираженні одного і того ж понятійного аспекту об'єднуються суміжними етимологічними значеннями, близькими синтагматичними, епідигматичними, парадигматичними зв'язками та опосередковано служать для пропагування наявної системи оцінки моральних цінностей. Внаслідок цього ЛСЦ відрізняються у різний час за своїм семантичним набором, його кількістю та вживаністю у складі ЛСГ, що дозволяє використати їх як диференційні ознаки. Тому подібна ієрархічна організація, їх певна послідовність в актуалізації компонентів ЛСГ, що виявляється у співвідносній кількості компонентів, близьких частотах їх вживання, можуть вважатися показниками типологічної подібності таких творів XII ст., як "Пісня про Нібелунгів" та "Пісня про Роланда".

Вибір саме цих творів для зіставлення зі "Словом о полку Ігоревім" зумовлений належністю даних текстів XII ст. з близьким обсягом вибірки /37360 та 30400 слів/ до народного героїчного епосу з характерними для нього батальними сценами, де вживається актуальна для Середньовіччя аудацийна* лексика.

У "Пісні про Нібелунгів" /кінець XII ст./ у міфологічній формі розповідається про ранню подію Великого переселення народів – розгром гуннами Бургундського царства /VI ст./. У "Пісні про Роланда" /початок XII ст./ поетизуються дещо пізніші події VIII ст.: військовий конфлікт між військом Карла Великого, що поверталася із походу, та арабськими загонами Матруха і Айшуна.

У досліджуваних текстах прикметники зі значенням "сміливий, хоробрий", що визначалися за формалізованою методикою Л.В.Бистрової, М.Д.Капатрука і В.В.Левицького, поділили на п'ять основних ЛСЦ^{***}, послідовність актуалізації яких в основному збігається. Національна специфіка виявилася лише в ЛСЦ-4, якому в давньофранцузькій мові /ДФ/ відповідає актуальний аспект "хоробрість як вияв шляхетного походження та поведінки". Замість нього у середньс-

* Зі значенням "сміливий" /до лат. *audax* "сміливий"/.

*** Процедурі виділення ЛСЦ за системними характеристиками див.: [2; 3; 6].

верхньонімецькому /СВН/ тексті функціонує пізніший за понятійним ставленням ЛСЦ "хоробрість як присутність духу, відсутність страху".

Згідно з кількістю актуалізованих прикметників, частоти їхнього ужитку в обох пам'ятках домінує ЛСЦ "хоробрість як військова доблесть" /384 слововживання - три СВН слів та 204 слововживання - сім ДФ слів/: *Kuene*(303), *snel*(68), *balt*(13), *ber*(103), *franc*(51), *fier*(28), *isnel*(7), *combatanz*(6), *querer*(2), *balz*(1), *manevi*(1).

Друге місце посідають компоненти ЛСЦ-2 "хоробрість як нагнана якість воїна", яких об'єднує подібність етимонів "добрий, придатний", спільні синтагматичні та паг'дигматичні характеристики. До ЛСЦ-2 належать 74 слововживання - три СВН компонентів та 84 слововживання - три ДФ компоненти: *guet*(60), *biderbe*(8), *vruul*(6), *ben*(51), *prez*(20), *vallant*(13).

На третьому місці - компоненти ЛСЦ-3 "хоробрість як властивість чоловіка", котрі, як правило, характеризують воїна щодо його відповідності ідеалогії фізичної сили /десять слововживань - три СВН слова та 22 слововживання - три ДФ слова/: *ellenthafft*(6), *degenlich*(1), *gemeit*(3/46), *fert*(17/22), *hardi*(4), *vertuus*(1).

СВН ЛСЦ-4 утворюють 12 слововживань трьох компонентів; їх об'єднує семантичний стрижень "відсутність страху". Див.: *unvervecht*(1) *unverzagt*(1), *ubermuete* (2/10)

*, а СВ ЛСЦ-4 входить до свого складу 17 переносних вживань слів зі значенням "благородний": *chevalerus*(5), *vassal*(5), *noble*(2), *riche*(2).

На останньому місці за ступенем актуалізації перебувають ЛСЦ-5 "хоробрість як понадірний потяг": *geturates* (1) - *os* (1).

Як бачимо специфіка системних /епідигматичних, синтагматичних та парадигматичних/ характеристик прикметників, що належать до різномовних ЛСЦ, адекватність їхнього функціонального навантаження /474 слововживання - 14 СВН компонентів та 426/284/ слововживань - 18 ДФ компонентів/, ієрархічність актуалізації засвідчує, без сумніву, типологічну подібність як і лексико-семантичної групи зі значенням "сміливий, хоробрий", так і різномовних текстів, де вона функціонує. Ймовірним поясненням цьому може бути лише та обставина, що у різномовних лицарських творах західноєвропейської літератури, котрі сягають одного часу написання, акцентуються близькі сторони

* Дріб засвідчує співвідношення аудакційного вживання слова /тобто у значенні "сміливий"/ до зафіксованого у тексті. Алгоритм визначення див.: [2; 6].

успільної ідеології. Цей факт дає змогу досліджуватися встановленими ЛСЦ як диференційними ознаками /ДО/ для ідентифікації автентичності "Слова".

Видатний пам'ятник давньоруської літератури "Слово о полку Ігоревім" створений на рикінці XII ст. на Сіверщині /тепер Чернігівська область/, за однією із гіпотез, наставником Новгород-Сіверського князя Ігоря [5; 7]. Відзначаються певними жанровими розбіжностями, котрі є наслідком впливу фольклорних "плачів" та "слав", даний твір може характеризуватися і монументально-історичним стилем - у тексті змальовуються величезні простори, монументальні образи, "сила великая" героїв, постійна часова динаміка [5, с. 5-18]. Однак головною ідеєю цього твору /на противагу попереднім/ є не стільки прославлення військової доблесті, типове для героїчних епосів Середньовіччя, скільки заклик до національно-державного єднання князів та князівств для оборони Руської землі [5], що позначається на аудиторній лексиці.

Компоненти досліджуваної групи зустрічаються у цьому досить невеликому за обсягом творі порівняно часто - 29 слововживань "храбръ, буй, буй туръ, яръ туръ, удал, дрѣзъ" на близько 3000 слововживань тексту. Належність цих слів до певних ЛСЦ визначалась як за їхнім перекладом у відповідних словниках [9; 11] чи паралельних текстах, так і на основі контексту за характером ситуацій та сполучуваності, за суміжністю етимологічних значень та за значенням морфологічно пов'язаних слів /буй буйствувати, буйство- "умілість"/.

До складу ЛСЦ-1, котрий покриває семантичну ділянку "хоробрість як військова доблесть", входять за своїми етимологічними, морфологічними та контекстуальними характеристиками, досить подібними до ДФ та СВН, такі прикметники як "хоробрі /храбръ/" /17 слововживань/, "буи" /п"ять/, "буи туръ /три/, "яръ туръ" /два слововживання/. "Хоробръ" подібно до СВН kueneгаезе, давньоанглійських *searþ, sepe* етимологічно співвідноситься з значенням "острий" /пор. литовське *scarbs*, давньоісландське *searpr* та давньоіндійське *kharas* [12, т. 4, с. 264]. Подібно до СВН kuene, suel, balt, цей прикметник вживається з позначеннями воїнів, їхніми іменами /п"ять слововживань/ та позначенням сукупності воїнів /"плък, русичи, гнездо, дружина-аки туръ" - дев"ять слововживань/. Комплекс значень, що стоїть за прикметником, асоціюється з ратними навичками та стійкістю в бою як СВН kuene,

ber, hardi , хоробрим є Мстислав, "иже зарѣза Редєк перед цѣлки Касожьскими" [10, с. 38], чи той, хто на полі бою ворогів-половців "сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую" [10, с. 49]. З абстрактними та конкретними іменниками /"тѣло, сердце, мысль" – три слововживання/ прикметник актуалізує за зразком СВН *manlich* похідні семи "стійкий, мужній, сміливий": "вау храбрая сердца въ жестоцеѣ харалузе скована, а въ буети закалена"; "изрони жемчужну душу изъ храбра тѣла"; "храбрая мысль носить Вашъ умъ на дѣло" [10, с. 47–49].

Прикметник "буи" /етимологічне значення "великий за розмірами, швидкий" [12, т. 1, с. 234] /, відбиває подібно СВН *balt*, *znel* , з суміжним етимологічним епічне значення "сміливий", виступаючи типовим орнаментальним епітетом до власних імен Роман, Мстислав, Святослав /часто у сполученні зі словом "турь"/. Саме цей прикметник уособнює нестримну, неприборкану силу: "буй турь Всеволод тамо турь, поскачаше... лежать поганые головы половецкая" [10]. Те, що цей архаїчний прикметник виражає своєю усіченою формою /"буи,мов СВН *balt* / значення "сміливий", чітко видно з однокорених слів: "высоко плаваеши-на дѣла въ буети" /в отваге/ [10, с. 49]. Третій компонент ЛСЦ-2 "яръ турь" /"весняний, гарячий"/, характеризує вищий ступінь виявлення певної якості, актуалізує сечу "відважний, як належить бути воїнові". "Яръ туре Всеволод! Стоиши на борони, прыщєши на вои стрѣлами, гремєши о шеломи мечи харалужныи..." [10, с. 42].

Із компонентів ЛСЦ-2 "хоробрість як найвища якість особистості воїна", куди належать ряд вживаних ДР слів: "добрь, добльстныи, добль", з'являється лише прикметник "удалой", семантично пов'язаний із сучасним російським "удаваться, удача" [12, т. 4, с. 148–149]. "Ты бо можеш посуху живыми шерешеры /-списами/ стрѣляти – удалыми сыны Глѣбовы" [10, с. 48].

У тексті відсутні ад'єктивні компоненти ЛСЦ-3 "хоробрість як властивість чоловіка", хоча з'являються однокореневі похідні /"Мужаймься сами: переднюю славу сами похитимъ"; "Иже истягну утъ крѣпостию своею и сердца своего мужеством"/. Крім цього, іменник "крѣпость" може перекладатися і як "мужність" / *elancelancraft* лат. та ДР *fortitudo* – *fortis,fort* /.

Компоненти ЛСЦ-4 "хоробрість як відсутність страху" /ДР "неу-страшен"/ у цьому пам'ятнику не простежуються /мабуть, внаслідок великого семантичного навантаження ЛСЦ-І/.

ДГ прикметник "дрѣзь" /ЕЗ "сильный", а звідти російське "дерзновенный" / належить до ЛСЦ-5 "хоробрість як понадмірний потяг", зберігає семантико-етимологічні зв'язки з латинським *audax*, *audax* - *audax* - *audax*, ДФ. оз СВН *getursted* / І2, т. І, с. 503-504 /. Ці зв'язки виявляються у словосполученні з антропонімічним іменником, де прикметник актуалізує семи. "...Аще и вѣща душа в дрѣзь тѣлѣ, нѣ часто бѣды страдаше" [І0, с. 52].

Підіб'ємо підсумки. У "Слові о полку Ігоревім" досліджувана група внаслідок певних обставин /спрямованість, незначний обсяг вибірки/ не є повністю завершеною системою, проте в ній визначилися чотири основних ЛСЦ. Незважаючи на певні семантичні та частотні розбіжності, ієрархічна організація актуалізованих ЛСЦ є досить близько до організації західноєвропейських ЛСЦ XII ст. Крім цього, в усіх різномовних текстах XII ст. до інакше місце посідає ЛСЦ-І "хоробрість як військова доблесть" /основне - від 60 до 90 % - семантичне навантаження/. Це ще один доказ на користь певної типологічної подібності досліджуваних пам'яток /подібні ідеологічні установки розвинутого феодального суспільства/, а звідти і на користь автентичності "Слова".

Переконаливішого результату, на нашу думку, можна було б досягти, зіставивши ЛСЦ /=ДО/ в межах декількох актуальних оціночних груп та використавши паралельно і літературні критерії. Тоді буде змога поєднати мовознавчий і літературний підходи в єдиному філологічному дослідженні.

І. В о л к о в А.Р. Виды и формы межнациональных литературных взаимоотношений: Типологический аспект. Черновцы, 1981. 2. В о л к о в а З.Н. Сопоставительное исследование семантического поля "доблестный" в свете проблематики старофранцузского языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1973. 3. Ж е р н о в е й Г.Я., О г у й А.Д. Семантика компонентов лексико-семантической группы со значением "смелый, храбрый" и членение ее пространства: На материале старофранцузского и средневерхненемецкого текстов // Соврем. проблемы романистики. Функциональная семантика: Тез. Всесоюз. конф. Калинин, 1986. С. 108-110. 4. Ж и р м у н с к и й В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. 5. Л и х а ч е в Д.С. Героический пролог русской литературы // Слово о полку Игореве. М., 1984. С. 3-33. 6. О г у й А.Д. Историко-семасиологическое изучение прилагательных со значением "смелый, храбрый" в немецком языке: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Одесса 1988. 7. О х р и м е н к о П.П. Проблемы места возникновения "Слова о полку Игореве" и социальной принадлежности ее автора // Вопр. рус. лит.-л. Львов, 1972. Вып. 1/19/. С. 34-38. 8. Р о б т а л ь А.А. К вопросу о типологическом изучении литературы // Вопр. рус. лит.-л. Львов, 1972. Вып. 1/19/. С. 34-38. 9. Словарь-справочник "Слова о полку Игореве". М.; Л., 1965, 1967, 1984.

10. Слово о полку Игореве. М., 1984. 11. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3 т. СПб., 1893, 1895, 1903. Т. 1-3. 12. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1964, 1967, 1973. Т. 1-4. 13. Храпченко М.В. Размышления о системном анализе литературы // Контекст-1975: Литературно-теоретические исследования. М., 1977. С. 37-59.

Стаття надійшла до редколегії 26.03.92

Summary

This paper deals with historical-typological comparison of "The Song of Igor's Campaign" with the "Song of Roland" and "Song of Nibelunges". These poems were typologically compared on the basis of linguistical distinctive features /DF/. The analysis of hierarchical structure of textual lexico-semantic paradigm and their frequencies showed their typological similarity and proved the identity of "The Song of Igor's Campaign",.

Тадаси Накамура,
г. Саппоро /Япония/

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА НОВУЮ ЯПОНСКУЮ ПРОЗУ

"Надо забыть Чехова. Иначе, я больше не сделаю ни одного шага вперед. Если я не забуду его взгляд с горькой улыбкой на жизнь и человека, я не смогу пережить нынешнее время". Это не слова русского человека, а цитата из сочинения известного японского критика.

Русская литература играла конструктивную роль в возникновении и развитии современной японской литературы. Она формировалась под сильным влиянием европейской. На первый взгляд, воздействие русской литературы на японскую является только частью данного явления. Но это не так. Японский литератор воспринимает русскую литературу иным образом, чем другие европейские писатели. В Японии интеллигенты говорят о Чехове, Толстом и Достоевском так, как будто они писатели их страны. Для японцев русская литература всегда была не только объектом художественного восприятия. Они считали своими

© Накамура Тадаси, 1993

проблемы, поставленные русскими писателями. Каждый раз, мучаясь собственными общественными противоречиями, перечитывали русскую литературу и находили в ней своих предшественников.

В данной статье ограничимся периодом с 1868 г. по настоящее время. В Японии мы пользуемся специфической хронологией, основанной на царствовании императоров. В статье также будем разделять время по этому принципу. Соотношение с европейским летоисчислением таково: 1/ эра Мейдзи /1868-1912/; 2/ эра Тайсё /1912-1926/; 3/ первая половина эры Сёва /1927-1945/; 4/ вторая половина эры Сёва /1945-1989/.

В нашем обзоре мы исключаем поэзию, потому что влияние русской поэзии на японскую было очень слабым из-за большой разницы между русской и японской грамматиками и фонетиками.

1. Эра Мейдзи /1868-1912/

Современная эпоха в Японии началась с Реставрации Мейдзи в 1868 г. Новое правительство поняло трудности дальнейшего поддержания феодализма и изменило курс на централизацию власти и развитие промышленности. Вследствие этого японское общество быстро изменилось.

Для нового правительства, главной задачей которого было превращение Японии в империю, слово "модернизация" означало полное подражание Европе. Один из представителей общественного мнения того времени Фукудзава Юкичи /1834-1901/ в книге "Краткий очерк цивилизации" /1875/ сравнил восточную цивилизацию с западной. Он посоветовал японцам узнать, насколько Япония отстала в своем развитии, и подражать Западу. По его мнению, европейская цивилизация была конечным пунктом человечества. Фукудзава и другие просветители знакомили японцев с европейской мыслью и литературой. А молодые интеллигенты учились европейским языкам и старались читать в оригиналах европейские книги. Можно сказать, что самосознание японских интеллигентов формировалось не столько общественными условиями, сколько непосредственным соприкосновением с европейской мыслью, и поэтому было достаточно абстрактным.

Конфликт духовного самосознания интеллигенции с еще в значительной степени феодальным обществом стал той почвой, на которой возникла современная литература Японии.

Первым писателем, сознательно выразившим это в литературном произведении, был Футабатеи Симей /1864-1909/. В его первом романе "Плывущее облако" /1887-1889/ подробно изображается пробуждение

современного самосознания героя Бундзоу, его конфликт с людьми и уход из общества. Общий замысел своего романа Футабатеи определил так: "Изображение внутреннего мира человека и общей тенденции развития Японии". Можно сказать, что его намерение в некоторой степени увенчалось успехом. "Плывущее облако" — первое произведение современной японской литературы потому, что автор сознательно показывал противоречия между личностью и обществом.

Футабатеи Симей достиг этого благодаря русской литературе XIX в. Изучив русский язык, он прочитал произведения Гоголя, Гончарова, Тургенева и других писателей в оригинале. В статье "Общий очерк о романе" /1886/ под влиянием Белинского и Добролюбова он разработал теорию "настоящего реализма". Литература для него — средство поиска правды; писатель выступил против традиционной в Японии концепции литературы как развлечения.

Кстати, Футабатеи был первым переводчиком русской литературы на японский язык. Из переведенных им рассказов особенно интересным является "Свиданье" Тургенева. Именно этот перевод показал возможности изображения природы в прозе. До этого в Японии природа, пейзаж воспевались только в поэзии. Рассказ "Поле Мусасино" /1898/ Куникида Doppo /1871–1908/ написан под непосредственным влиянием этого перевода.

В связи с романом "Плывущее облако" следует отметить, что Футабатеи определил положение и характер героя, исходя из мотива "лишнего человека" русской литературы XIX в. Это не случайно. Один из японских интеллигентов того времени, Футабатеи Симей мучился несовершенством общества, угнетавшим его самосознание. В русской литературе XIX в. Футабатеи Симей видел своих предшественников. Долгое время после Футабаты на японскую литературу оказывал влияние мотив "лишнего человека", заимствованный из русской литературы XIX в.

Обратимся к роману Симдзаки Тоусон /1871–1943/ "Нарушение заповедей" /1906/. Это первое произведение социального реализма в Японии. Его герои происходят из самых низов общества. Автор хотел доверить свое отчужденное самосознание людям, униженным обществом. Во время работы над романом он, несомненно, вдохновлялся романом Достоевского "Преступление и наказание". Обратим внимание на сходство персонажей обоих романов. Тоусон понял "Преступление и наказание" с помощью статьи Мережковского "Толстой и Достоевский". Легко сделать вывод, что в это время Тоусон был заинтересован не

противоречиями общества, а собственным самосознанием, самосознанием отчужденного человека.

У японских писателей того времени не было того критицизма, какой был у русских в XIX в. Японские писатели были больше заинтересованы своим внутренним миром. Это как раз совпадает с традиционным мотивом японской литературы — мотивом "неделового человека".

"Неделовые люди", с одной стороны, "отстраняют" общество своим самоопределением, "внеобщественным" существованием. У них сохраняется критицизм в отношении установившегося авторитета или морали, и им достается сильный оппозиционный пафос. Но, с другой стороны, "неделовые люди" теряют объективный взгляд на себя в тех или иных общественных условиях. Действительно, с точки зрения влияния на последующих писателей, рассказ "Постель" /1907/ Таямы Катай /1871-1930/ по сравнению с "Нарушением заповеди" имеет историческое значение. В рассказе подробно повествуется о духовном и физическом влечении писателя к своей ученице. И герой почти полностью совпадает с самим автором. Из-за этого совпадения рассказ лишился объективного взгляда на общество, обрел сильный субъективный пафос. После этого рассказа было опубликовано много подобных произведений. В конце концов, японская литература превратила импортированный из русской литературы мотив "лишних людей" в традиционный мотив "неделовых людей". После окончания русско-японской войны /1904-1905/ японское правительство считало, что цель европеизации в некоторой степени достигнута и взялось за переформирование общественного настроения. Одним словом, это была попытка ввести патриархат, который для интеллигенции был ни чем иным, как угнетением современного самосознания. В то время приобрели популярность произведения о свободной любви и половом влечении: "Vita Sexualis" /1909/ Мори Оугай /1862-1922/, "Преданность" /1909/ Ивана Хоумей /1873-1920/, "Письмо жене, которая рассталась со мной" /1910/ Тикамацу Сюкоу /1876-1944/ и др.

Для писателей интерес к подобным вещам стал своеобразной негативной реакцией на государственную мораль. Итак, чтобы понять, почему так горячо приняли Андреева и Арцыбашева в конце эры Мейдзи, необходимо помнить об общественных условиях того времени.

Правительство, пользуясь "случаем большой измены", вскоре было оппозиционный дух писателей. В 1911 г. правительство выдвинуло якобы имевший место заговор с целью убийства императора социалистами и анархистами. 12 человек были казнены, в том числе

Коутоку Сюсуй /1871-1911/, имевший дружеские отношения со многими писателями. Интеллигенция была напугана. Писатели отвернулись от проблем общества и государства, ограничив поле зрения только окружающим узким мирком. Их произведения утратили дух оппозиционности по отношению к существующему порядку. Стало преобладать вульгарно-объективное изображение без глубокого размышления и критицизма.

Исикава Такубоку /1887-1912/ назвал эту мрачную эру "закрытым периодом". Он стал искать выход из создавшегося положения. Его заинтересовали народники и движение эсэров в России. Он писал стихи, до сих пор популярные в Японии, и заслуживает звания единственного народного поэта в истории японской литературы.

2. Эра Тайсё /1912-1926/

В конце эры Мейдзи правительство усилило давление на политическую и идейную оппозицию. Однако в сравнительно мирном и спокойном обществе правительство постепенно смягчило контроль над оппозиционерами. До "серебряной эпохи" русская литература систематически переводилась на японский язык непосредственно с русского. Раньше японские интеллигенты знакомились с русской литературой главным образом по переводам с английского. Нобори Сёму /1889-1958/, Ёнекава Масао /1891-1965/ и другие переводчики интенсивно переводили современников - Блока, Белого, Бальмонта и др. Наибольшее внимание читателей того времени привлекал Л.Толстой.

Мусякодхи Санаэцу /1885-1975/, Нагаё Ёсиро /1888-1961/ и другие писатели печатались в журнале "Сиракаба /Береза/" /1910-1923/ и называли себя толстовцами. Они были недовольны вульгарно-объективной литературой конца эры Мейдзи и отстаивали гуманизм как идею. Для них Л.Толстой был "учителем жизни", и они старались познакомиться молодое поколение с его произведениями. Представители этой школы верили в то, что идеальное общество может образоваться вследствие неограниченного расширения человеческого "я", если каждый человек будет гармонично образован по "воле человечества". Конечно, им не хватало познания реальной жизни, в которой человек не может жить без строгого ограничения своего "я". Они понимали Толстого по-своему, буквально приняли его предложения после "Исповеди". А поскольку у них не было традиции христианства, они не могли до конца осознать многие мучения русского писателя, считали его творчество безусловным подтверждением человеческих качеств. Такое по-

нимании Толстого было лавным в течение всей эпохи Тайсё. Это типичное явление в истории японской современной культуры: не реформировать себя со. ликосновением и сопротивлением с другими культурами, а наоборот, перекраивать их по своей мерке.

Достоевского японцы не противопоставили Толстому, а считали писателем, который находится "на линии" Толстого. Для некоторых поэтов и писателей того времени Соня из "Преступления и наказания" с её духом самопожертвования была идеальной женщиной. Прототип Сони можно заметить в стихотворениях Муруо Саисеи /1889-1962/ и в рассказе "Проститутка" /1925/ одного из представительных писателей "Пролетарской культуры" Хаяма Йосики /1894-1945/.

Писатели — наследники течения "объективной повести" берегли традицию "неделовых людей": строить свою реальную жизнь вне общества и детально изображать ее. Так возникло специфическое явление японской литературы — "личный роман", в котором почти совпадают автор и герой, теряется объективный взгляд автора на героя. Здесь следует выделить Хироцу Кадацуо /1891-1967/, который, используя метод "личного романа", в то же время сохранил в своем творчестве взгляд на общество и идейность. Он увлекался Чеховым и перевел несколько его рассказов с английского языка. Критик Хироцу определил суть чеховского героя как "трагедию человека с разрушенным характером". Этот термин характеризовал людей, которые утратили энергичность и независимость в угнетенных общественных условиях и только пассивно реагировали на окружающий мир. Хироцу считал интеллигентов эры Тайсё людьми с "разрушенным характером" и себя — таким же человеком.

Положение японского общества медленно, но необратимо ухудшалось /экономическая депрессия, забастовки крестьян и рабочих, разрушение Токио вследствие землетрясения и т.д./. Идеи русской революции 1917 г. постепенно оказывали влияние на интеллигенцию Японии. Некоторые писатели, находившиеся под влиянием литературной школы "Сиракаба", даже перешли на социалистическую платформу. Известный писатель Арисима Такео /1876-1923/ уже давно был увлечен идеями социализма: во время пребывания в Лондоне он посетил Кропоткина, затем попробовал подражать стилю Горького в рассказе "Визгливые насекомые" /1910/. Арисима бесплатно передал свое поместье крестьянам, но, в конце концов, написал: "У меня, барина по происхождению, нет права участвовать в революции будущего нового общества". и покончил жизнь самоубийством. Акита Ужак /1883-

1962/ и другие христианские гуманисты стали марксистами. Разночинцы, например, писатель Хаяма Йосики, критик Аоно Суэйоси /1890-1961/, именно в это время начали свою деятельность. Символическим событием стало самоубийство писателя Акутагава Джуносуке /1892-1927/, который развивал теорию "искусства для искусства" в течение всей эры Тайсё. Но на закате жизни Акутагава признал новое литературное поколение и счел свои произведения "отсталыми". Вскоре после начала эры Сёва произведения "пролетарской литературы" пости полностью заняли страницы литературных журналов.

3. Первая половина эры Сёва /1927-1945/

В Японии пролетарская литература процветала с 1925 по 1933 г. Количество произведений и тиражи были выше, чем в Германии 20-х годов. Теоретическим руководителем движения стал Курахара Корежито /1902-1989/. В 1925-1926 гг. он жил в Москве и наблюдал за процессами в советской литературе того времени. После возвращения в Японию Курахара пытался подчинить литературное движение влиянию компартии Японии, вызвав недовольство писателей таким "нелитературным" курсом.

"Пролетарская литература" не дала выдающихся художественных произведений. Исключение составляют только рассказ "Весенний ветер" /1928/ Накано Сигехару /1902-1979/ и повесть "Снегозащитные насаждения" Кобаяси Такидзи /1902-1933/, опубликованная после смерти автора. Историческое значение этого движения заключается в том, что оно оказалось антитезисом к существовавшей литературе. Пролетарское движение вернуло литературу к общественным проблемам и "идейности". Однако эти качества схематически проявились в произведениях в результате некритического "импорта идеологии" из СССР.

Само революционное движение в Японии было не столько политическим, сколько моральным. Интеллигенция стремилась к органической связи с обществом, преодолению своей оторванности от него, вызванной популярной традицией "неделового человека". У интеллигенции того времени не хватало интереса к собственному внутреннему миру.

В этот период на японский язык активно переводилась молодая советская литература /Фадеев, Гладков, Шолохов, Маяковский, Леонов, Пильняк и др./. В первые десять лет эры Сёва интерес к советской культуре усилился настолько, что вскоре японцы были

ознакомлены, например, почти с каждой новой театральной постановкой Мейерхольда. В этот период даже представитель "искусства для искусства" Дзиндзай Киёси /1903-1957/ переводил Бабеля и других "попутчиков".

Постепенно сторонники "пролетарской литературы" пришли к своеобразному пересмыслению, "самопроверке" своего прошлого. Они сделали вывод: их стиль слишком схематичен. Эти писатели уделяли внимание в основном следующим двум направлениям:

1. Реализм, отражающий жизнь народа. Так, Хаяма Йосики оставил в 1934 г. спокойную жизнь Токио, бродяжничал в горах. Работая поденщиком, он опубликовал "Люди в горах" /1938/, "Мутный поток" /1940/ и другие произведения, в которых чувствуется его интерес к жизни люмпенпролетариата. В юности Хаяма мечтал жить так, как Челкаш, зачитывался ранними романтическими рассказами Горького. Как грубое произведение данного направления можно отметить роман "Река Исикари" /1938-1939/ Хонжеу Муцуо /1906-1939/.

2. Автобиография. Рассказ "Первая г. мять" /1937/ Токунага Сунао /1899-1958/, тилогия "Прощание с песней" /1940/ Накано Сигехару стали достижениями этого направления. Токунага в статьях часто вспоминал Горького и настаивал на "возвращении к Горькому".

Интересно, что открытие I съезда Союза писателей /1934/ не оказало никакого влияния на участников движения "пролетарской литературы". Они уже пережили разрушение всей идеологии. В творчестве Горького, например, их привлекала не "Мать", а романтические, автобиографические произведения писателя.

В этот период огромный интерес у интеллигенции вызывали произведения Достоевского, особенно после перевода "Философии трагедий" Л. Шестова в 1934 г. Поэтому можно говорить, что японцы тогда приняли или Достоевского в интерпретации Шестова. Для "потерянного поколения" Японии Достоевский стал писателем, до конца обнаружившим отчаяние и нигилизм маленького человека. Японцы зачитывались, в частности, "Записками из подполья", а Ставрогин и Иван Карамазов были любимыми героями. Типичное представление интеллигенции того времени о Достоевском содержится в статье "Жизнь Достоевского" критика Кобаяси Хидео /1902-1982/. Мотив "Записок из подполья" и интерес Достоевского к городской трущобе оказали влияние на повесть "Зимний дом" /1936/ Абе Томодзи /1903-1976/, повесть "Фуген" /1936/ Исикова Тэюн /1899-1983/, повесть "Под какой звездой?" /1939-1940/ Таками Дзюн /1906-1965/ и на многие другие художественные произведения того времени. В общественной

обстановке разгрома идейного движения и подъема милитаризма, одиночества и недоверия, потери надежд на будущее интеллигенты "потерянного поколения" находились в духовном состоянии, близком к "подпольному".

4. Вторая половина эры Сёва /1945-1989/

"Послевоенная школа" - под таким общим названием принято объединять писателей, которые активно работали в 1945-1950 гг. /период между поражением Японии и началом корейской войны/. В это время Токио и многие другие города страны превратились в руины в результате землетрясения, процветал черный рынок и проституция, улицы были полны нищих и бродяг. В таком хаосе писатели, принадлежавшие к "послевоенной школе", исследовали сущность человека. Они принадлежали к поколению 30-х годов, испытывавшему крах революционного движения.

Влияние Достоевского является существенным элементом литературы "послевоенной школы". Сиина Риндзо /1911-1972/ писал даже, что никакого влияния японской литературы на себе не ощутил, а разбудил его Достоевский. Его ранние произведения /рассказ "Полномочный банкет" /1947/, повесть "Вечный пролог" /1948 и др./, действительно, можно считать продолжением тем и мотивов великого русского писателя. Незаконченный роман "Мертвая душа" /1946/ Ханья Ютака /род. 1910/ большей частью состоит из абстрактных диалогов между двумя персонажами. По словам автора, он пытался пародировать Петра Верховенского и Ставрогина /"Бесы"/. Подобным образом Нома Хироси /1915-1991/ заставил одного из персонажей рассказа "Ощущения разрушения" /1948/ говорить и поступать так же, как Кириллов.

Литература "послевоенной школы" достигла специфического качества: абстрактный и экзистенциальный стиль без определенной идеологии, пристальное рассмотрение внутреннего мира человека. Следует учитывать и своеобразное положение общества: поражение в войне, хаос жизни и разрушение всяческих авторитетов. Со стабилизацией общества, восстановлением экономики после 1950 г. "послевоенная школа" постепенно теряла своих приверженцев. Влияние русской литературы на японскую постепенно уменьшается. Впоследствии в Японии усиливается интерес к произведениям, изображающим психологию и чувства людей в обыденной жизни. В последние годы

Нью-Йоркская литературная школа /США/ оказывает большое воздействие на японскую литературу.

Перевод выдающихся произведений русских писателей — от Шолохова, А. Толстого, Эренбурга до Айтматова и Солженицына — по-настоящему начался только после второй мировой войны. Однако японцев интересовала советская литература, главным образом, с политической точки зрения. Например, "Оттепель" Эренбурга, "Один день Ивана Денисовича" Солженицына стали предметами обсуждения в Японии потому, что были поняты как отражение политического положения в СССР. А перевод романа Булгакова "Мастер и Маргарита" получил только небольшой отклик у читателей.

Бума на советскую литературу после начала перестройки в Японии также не наблюдается. Если "Плаха" Айтматова, "Дети Арбата" Рыбакова, некоторые произведения деревенской прозы переводились, то Петрушевская или Битов вообще неизвестны японским читателям.

Однако не угасает интерес к советской филологии. В Японии широко известны теории формалистов, Бахтина и тартусской школы, которые дают импульс творчеству таких писателей нашего времени, как Оуэ Кензабуро /род. 1935/, Симада Масахико /род. 1961/.

Итак, мы проследили историю новой японской литературы с точки зрения влияния на нее русской литературы, упомянули почти обо всех литературных школах, — столь велико влияние русской литературы на японскую.

Модернизация осуществлялась в Японии не так равномерно и постепенно, как в Европе. Страна, почти 300 лет, не имевшая никаких отношений с заграницей, внезапно начала сплошную европеизацию общества. Вследствие этого в культуре произошел сильный разрыв между элементами традиционными и импортированными из Европы. В своих произведениях современные японские писатели уделяют большое значение поиску ответов на вопросы: "как жить?" и "что делать?". Именно поэтому японская интеллигенция охотнее читала русскую литературу, чем западноевропейскую.

Соотношение литератур обеих стран не всегда было синхронным. Например, в 1939–1940 гг. японская интеллигенция зачитывалась Достоевским, но такой интерес не был ни научным, ни систематическим. В большинстве случаев рецензии японцы очень субъективно интерпретировали русских писателей. Примером может служить понимание творчества Л. Толстого представителями литературной школы "Сиракаба".

Таким образом, влияние русской литературы на японскую отражает специфические черты самой японской литературы и культуры.

Стаття надійшла до редколегії 04.01.92

З у м о в и

The article is dedicated to the little known for the Russian professional reader questions of Russian literature influence on the new Japanese prose. Perception of the Russian material (I. Turgenev, L. Tolstoy, F. Dostoevsky) by the Japanese literary men (Futabatei Simey, Tayate Katay, Nagaya Ejiro) is given in the context of the concrete historical changes in the literary process of Japan.

В.М.Тихомиров, проф.,
Н.Б.Мантулс, асп.,
Запорожский университет

А.И.ГЕРЦЕН И ФРАНЦУЗСКИЕ ПРОСВЕТИТЕЛИ /ВОЛЬТЕР, РУССО/

На связь Герцена с просветительской идеологией и эстетикой, в частности французской, указывали в своих трудах Я.Эльсберг, Г.Поспелов, Л.Гинзбург, Л.Матюшенко, В.Туниманов, Л.Ланский и другие советские исследователи. [3, с. 22, 76-77; 4; 5, с. 161, 165, 167, 170, 172; 6, с. 125; 8, с. 241, 259; 9, с. 184-185]. Однако указания этих ученых, несмотря на ценность, остаются лишь отдельными замечаниями и наблюдениями. Назрела необходимость посвятить исследованию данной проблемы специальную работу.

Своеобразие Герцена, его притяжение и отталкивание от просветительства лучше всего выявляются при сопоставлении общественно-политической и эстетической позиции русского писателя с позицией французских просветителей. Именно французская прогрессивная мысль XVIII ст. в непримиримой борьбе с феодальными отношениями вырабатала основные очертания просветительской идеологии, получившей широкое распространение в других европейских странах, в том числе в России XVIII-XIX ст.

© Тихомиров В.М., Мантуло Н.Б., 1993

Г.Поспелов писал о "классическом выражении" просветительства во французской литературе XVIII ст. [7, с. 37].

Осознанная общность исторических задач и стремлений определяет огромный интерес Герцена к французским просветителям, прежде всего к Вольтеру, Дидро и Руссо. Сочинения писателя пестрят многочисленными ссылками на этих "титанов", как называл их Герцен [2, т. II, с. 33]. Французские просветители не только повлияли на формирование мировоззрения Герцена, но и "сопровождали" его творческий путь, воздействовали на художественное творчество.

Отдавая себе отчет во всей многогранности проблемы "Герцен и французские просветители XVIII ст.", мы выделяем в ней следующие аспекты: закономерность обращения Герцена к великим просветителям XVIII ст., в частности французских, осознание им своей общности и принципиального различия с ними, традиции Руссо и Вольтера в творчестве русского писателя.

В "Былом и думах" Герцен приводит интереснейшие суждения своего друга Т.Н.Грановского: "Твои мнения, — сказал ему Грановский, — точно так же исторический момент в науке мышления, как и самые писания энциклопедистов. Мне в твоих статьях нравится то, что мне нравится в Вольтере и Дидро; они живо, резко затрагивают такие вопросы, которые будят человека и толкают вперед..." [2, т. 9, с. 209]. Другими словами, Грановский восхищался силой революционно-пропагандистской мысли энциклопедистов и Герцена, в этом видел их близость.

В статье "Революция в России" /1857/ Герцен провел прямую параллель между пропагандистской деятельностью энциклопедистов, в частности Вольтера, и своей собственной. В этой же статье Герцен сделал вывод о том, что Россия накануне революционной ситуации 1789 г.: то же хищное дворянство, грабившее народ с беспощадной жестокостью, те же отсталость и ужасающая бедность крестьянства. "Не правда ли, как все это сбывается на наше современное состояние?" — пишет Герцен [2, т. 13, с. 27]. Однако это не означает, что писатель не видит различий между общественно-политическими ситуациями в двух странах.

Герцен с болью писал о торжестве в современном буржуазном обществе мещанства, культа наживы, об оскудении светлых идеалов просветителей XVIII ст., великих лозунгов 1789 г. "Все мельчает и вянет на истощенной почве — нет талантов, нет силы мысли; мир этот пережил эпоху славы, время Шиллера и Гете прошло так же,

как время Рафаэля и Буонаротти, как время Вольтера и Руссо...", — писал Герцен в 1847 г. в книге "С того берега" [2, т. 6, с. 57].

С точки зрения Герцена, не столько Западная Европа, сколько феодально-крестьянская Россия продолжает традиции Просвещения. Именно на ней прежде всего лежит ответ просветительских идей XVIII ст. "Мы не берем в расчет, что половина речей, от которых бьется наше сердце и подымается наша кровь, сделались для Европы троизмами, фразами" [2, т. 10, с. 239].

Все сказанное объясняет огромный интерес Герцена к просветительству XVIII ст., в частности французскому, стремление "примерить" его идеи к современной русской жизни.

Из французских просветителей наиболее близкими Герцену по духу были Вольтер и Руссо. Именно их русский писатель чаще всего вспоминал в своих сочинениях. Можно предположить, что Вольтер и Руссо представляли предельное выражение качеств, присущих самому Герцену — отрицание, ирония, любовь, сострадание. "Что за огромное здание воздвигнута философия XVIII ст., у одной двери которой блестящий, язвительный Вольтер... и у другой — мрачный Руссо, полубезумный, наконец, но полный любви..." /Здесь и далее подчеркнуто нами. — В.Т., Н.М./, — записал Герцен в "Дневнике" в 1842 г. [2, т. 2, с. 208]. Истоки альтруизма Руссо определяются как "чисто демократическая реабилитация" человека, любовь к "массе". С этой позиции критикуется аристократизм Вольтера, замкнувшегося в своей иронии. Все это отнюдь не означает умаления Герценом заслуг Вольтера. Более того, в ряде случаев беспощадный вольтеровский смех для Герцена оказывается ближе, чем плач Руссо. Испытывая негодование и горечь по отношению к торжеству мещанства в современной Франции, в "Письмах из Франции и Италии" /1854/, Герцен берет себе в союзники Вольтера. Видна прозрачная аналогия между собственным беспощадным отрицанием бездуховности мещанства и разрушительным смехом Вольтера. "Действительно, смех имеет в себе нечто революционное... Смех Вольтера разрушил больше плача Руссо..." [2, т. 5, с. 89]. В "Письмах с того берега" /1858/ Герцен опять ставит "эгоиста" Вольтера выше "любящего Руссо" [2, т. 6, с. 129]. Как видим, оценка двух великих французских просветителей была у Герцена достаточно противоречивой. Она во многом зависела от злобы дня, конкретных обстоятельств, колебаний самого писателя между радикализмом и либерализмом. Одно несомненно, Вольтер и Руссо всегда были духовными спутниками Герцена. Именно они прежде всего стоят у исто-

токов Великой французской революции, которую Герцен чрезвычайно высоко ценил. "Французская революция! Да знаете ли вы, что, породив такую эпоху, человечество отдыхает целые столетия? Дела и люди этих торжественных дней истории останутся, подобно маякам, предназначенным освещать дорогу человечеству...", — писал Герцен в рецензии на трагедию Ф. Понсара "Шарлотта Корде" [2, т. 6, с. 243].

Итак, отношение Герцена к злой, беспощадной иронии Вольтера не было безусловно положительным. Ей Герцен противопоставил смех сквозь слезы Гоголя и Белинского, в котором одновременно выражается любовь и негодование. Эти же качества писатель высоко ценил в Руссо, который, "страстно любя мир", ненавидел его пороки [2, т. 6, с. 28].

Приклоняясь перед гуманизмом Руссо — "поэта братства и любви", критикуя бездуховность мещанства, искажившего естественные понятия свободы и счастья, Герцен закономерно должен был дать оценку руссоистской теории естественного человека.

Писатель во многом соглашается с Руссо в критике неестественности, неразумности цивилизации: "... Я не могу безусловно принять за вранье того, что он говорит об искусственности в жизни современного ему общества: искусственным кажется неловкое, натянутое, обветшалое. Руссо понимал, что мир, его окружавший, неладен..." [2, т. 3, с. 92]. Однако, с точки зрения Герцена, Руссо "не сообразил, что восстановление первобытной чистоты более искусственно, нежели выжившая из ума цивилизация" [2, т. 3, с. 92]. В отличие от Руссо и других просветителей XVIII ст., Герцен выдвинул положение о том, что человек придет к естественному, природосообразному состоянию в далеком будущем, в процессе своего исторического, антропологического развития. "Человек не отошел, как думали мыслители XVIII века, от своего естественного состояния, он идет к нему" [2, т. 3, с. 294]. С точки зрения Герцена, в результате тысячелетнего развития общество придет, наконец, к "безыскусственному, прямому воззрению", к гармонии человека и природы, это произойдет в результате успехов науки и прогресса разума.

Идеи, первоначально изложенные Герценом в "Письмах об изучении природы", в середине 40-х годов художественно воплотились в его романе "Кто виноват?" и повести "Доктор Крупов".

В связи с рассматриваемой нами проблемой весьма интересно отношение Герцена к педагогической системе Руссо, к его идее

"естественного" воспитания. В "Былом и думах", описывая воспитание собственного сына, Герцен вспоминал Руссо. Друг писателя Кетчер, имевший "эмилевское понятие" о воспитании, советовал ему воспользоваться педагогической системой великого женева — "исторгнуть ребенка из искусственной жизни и сознательно возратить его в дикое состояние..." [2, т. 9, с. 231]. Как писал Герцен, он и сам был "не очень далек от этого взгляда", но все-таки возражал против "фанатизма" этой системы, которая "отрешала ребенка от исторической среды, делала его в ней иностранцем" [2, т. 9, с. 232]. Итак, с позиции историзма Герцен не принял утопических стремлений Руссо и его последователей отгородить личность от влияния внешних условий, оставить ее наедине с природой. Указанные страницы "Былого и дум" повествуют о середине 40-х годов, времени работы Герцена над романом "Кто виноват?". Не случайно в этом произведении автор также обратился к педагогическим идеям Руссо. Имена Руссо и Вольтера появляются на страницах романа еще до Бельтова.

Дядя Бельтова, богатый помещик екатерининской эпохи, поссорился с родными и уехал в Европу, где познакомился с учением французских просветителей. Конечно, увлечение екатерининского вельможи идеями просветителей было данью моде. Поэтому оно не пошло дальше чтения современных книг, покровительства руссоисту Жозефу, разговоров об общественном благе. Демократизм, революционность Жан-Жака, конечно, прошли мимо его внимания.

Более глубокое воздействие идеи Руссо имели на Бельтова, которого воспитывал женевец Жозеф, пропагандист педагогических идей своего великого соотечественника. Как писал автор, в результате этого воспитания Жозеф сделал из Бельтова "человека вообще, как Руссо из Эмиля..." [2, т. 4, с. 120].

В условиях жесточайшей николаевской цензуры Герцен не имел возможности полностью раскрыть антисословную, демократическую сущность воспитательной системы Руссо. Однако он показал, как женевец в соответствии с идеями Жан-Жака стремился воспитывать в Бельтове человека свободного, проникнутого "любовью к ближнему" и к общему благу [2, т. 4, с. 98]. В итоге, стремясь в духе Руссо освободить личность Бельтова от тлетворного влияния порочной феодально-крепостнической среды, Жозеф "своим отшельническим воспитанием" сделал все, чтобы его воспитанник вообще не понимал действительности [2, т. 4, с. 92]. Бельтов пасует и даже "трусит", по словам автора, соприкасаясь с "серым светом" реальности.

Конечно, Герцен видел недостатки руссоистской системы воспитания, которая ради освобождения от порочных обстоятельств создавала "человека вообще". Аналогичная критика в адрес Руссо звучит и в романе И.С.Тургенева "Дворянское гнездо" при описании воспитания Лаврецкого. Однако стремление руссоистов воспитать человека естественного, свободного от влияния порочных обстоятельств, было для Герцена весьма привлекательным. А бескорыстный пропагандист этих идей Жозеф вызывает несомненную симпатию автора и читателя.

В последующем творчестве Герцена, особенно в повестях "Доктор Крупов" /1846/ и "Поврежденный", связи с традициями Руссо и Вольтера усиливаются.

Повесть "Доктор Крупов" благодаря своей философской насыщенности, "теоретической" стройности восходит к жанру просветительской философской повести. Структура произведения, группировка эпизодов подчинены доказательству и развитию "чрезвычайно важной теории" доктора Крупова о неразумности, безумии людей и даже всего человечества. Метод доказательства — переход от частных случаев к "общей статистике помешательства" [2, т. 4, с. 263].

Полное отрицание разумного смысла человеческого существования дает основание для сопоставления "Доктора Крупова" с вольтеровским "Кандидом". Тем более, что в пользу такого сопоставления свидетельствуют частые ссылки Герцена на испепеляющую силу смеха Вольтера. Да и чуткие современники Герцена /Грановский, Белинский/ сразу же после его вступления в литературу стали сравнивать писателя с Вольтером.

В "Кандиде" критика неразумности человеческих отношений доходит до изображения сумасшествия всего человечества. "Бросив взгляд на этот шар, или, вернее, на этот шарик, я думаю, что Господь судил его какому-то зловредному существу ..", — говорит Мартэн, выражая мысль самого Вольтера [1, с. 343].

Переключаясь с вольтеровской критикой исторического оптимизма доктора Панглоса /"все необходимо и создано для лучшей цели"/, Герцен писал в "Докторе Крупове": "Историки стремятся везде выставить .. триумфальную разумность и необходимость всех народов и событий совсем напротив, надобно на историю взглянуть с точки зрения патологии..." [2, т. 4, с. 264].

Кровопролитные, бессмысленные войны, безумная жестокость религиозного фанатизма, отчуждение людей от разумной естественности в их личных взаимоотношениях — все эти картины патологического

безумия человечества описаны Вольтером и Герценом. Поэтому можно сделать предположение, что "Доктор Крупов" соотносится с "Кандидом" не только типологически, но и контактно. Разумеется, эту контактную связь не следует увеличивать. Тем более, что Герцен устами рассказчика заявил: "Не гордость и пренебрежение, а любовь привела меня к моей теории..." [2, т. 4, с. 266]. Так автор стремился уравновесить в повести два начала /пренебрежение и любовь/, о которых он писал, сравнивая Вольтера /пренебрежение, скепсис/ с Руссо /любовь/ в "Дневнике" за 1842 г.

Начало любви и сострадания в повести Герцена воплощено прежде всего в образе безумного Левки. Может быть, в этом образе дана своеобразная трагически-грустная пародия на естественного человека в духе утопий Руссо и других французских просветителей.

Повесть "Поврежденный" /1851/ создавалась Герценом в период духовной драмы в связи с глубочайшим разочарованием в европейской цивилизации. В этот период обострился интерес русского писателя к Руссо, объявившему цивилизацию злом и ложью еще в XVIII ст.

В жанровом отношении повесть "Поврежденный", как и "Доктор Крупов", весьма близка к просветительской философской повести. Эта близость подкрепляется несомненной общностью проблематики. В центре повести Герцена — проблема "человек и природа", точнее, трагические последствия отчуждения личности от гармонии с природой в современном цивилизованном мире. Поэтому вполне закономерным является "присутствие" в повести Вольтера и Руссо, полемизирующих по данному вопросу [2, т. 7, с. 375].

Подобно философской повести XVIII ст., повесть Герцена отличается четкой структурой: каждый эпизод "играет" на общую нравственно-философскую проблематику, каждое лицо в той или иной мере соотносится с идеей. Правда, в отличие от вольтеровской философской повести, у Герцена персонаж отнюдь не является простым рупором идей и среды, он более многогранен и многомерен в соответствии с жизненной правдой.

Композиционно повесть делится на три части, связанные единством философской проблематики: описание природы, встреча с "поврежденным", объяснение его истории в финале.

В начале повести удивительная, свободная природа Средиземноморья возле Ниццы контрастирует с неестественностью человеческих отношений. Именно в общении с природой уставший лирический герой находит то "бескорыстное" и "настоящее", чего лишился современный человек [2, т. 7, с. 364].

Идейная значимость пейзажной зарисовки проявляется лишь в соотносённости со второй частью — во время философских откровений "поврежденного" Евгения Николаевича. Последний заявляет, что наша планета "больна", у людей "ум за разум зашел", "равновесие потеряно". В духе идей Руссо "поврежденный" предлагает спасение современного человечества от пороков цивилизации: "К природе... к природе на покой" [2, т. 7, с. 377]. Его спутник, лекарь, сразу же доводит эту мысль до парадокса, заявляя, что Евгений Николаевич предлагает людям отправиться "врассыпную по лесам" [2, т. 7, с. 377].

Разумеется, "поврежденный" знает обратную, теневую сторону руссоизма, помнит он и иронические реплики Вольтера в адрес Жан-Жака: "...учиться ходить на четвереньках поздно" [2, т. 7, с. 375]. И все-таки в своем ответном страстном монологе, полном любви к людям и страдания за их пороки, он произносит: "...Когда такие страдания и плач людей становились громче и громче, зло очевиднее и очевиднее, тогда я перестал прятать истину. Мы погибшие люди, мы жертвы новых отклонений..." [2, т. 7, с. 375]. По существу "поврежденный" высказывает мысли, выраженные самим Герценом в работе "Чтоб выразуметь эту исповедь страдальца" /по поводу Руссо/. По мнению Герцена, Руссо несет в себе "скорби всего человечества XVIII ст.", "всепоглощающую любовь к нему" [2, т. I, с. 329].

В третьей части повествуется о драматической любви Евгения Николаевича к горничной Ульяне. Их естественное чувство стало жертвой векового социального разъединения и взаимного непонимания между господами и слугами.

Рискованно сравнивать такие несоизмеримые величины, как Руссо, которого при жизни объявили сумасшедшим, и "поврежденного" Евгения Николаевича. Однако в пользу такой аналогии свидетельствует то, что сам Евгений Николаевич, отстаивая свои выстраданные убеждения, берет себе в союзники именно Руссо.

Эту аналогию прежде всего нужно искать в истоках "повреждения" Руссо и персонажей Герцена. В книге "С того берега" Герцен писал, что "современники не могли ему /Руссо. — В.Т., Н.М./ простить, что он высказал тайные угрызения их собственной совести, и вознаграждали себя искусственным хохотом презрения... Они смотрели на поэта братства и свободы как на безумного; они боялись признавать в нем разум, это значило бы признать свою глуп-

пость, а он плакал об них" [2, т. 6, с. 87]. Итак, люди не могли простить Руссо, что он высказал беспощадную правду о них /"тайные угрызения их собственной совести"/. И "поврежденный", по словам лекаря, говорит "такие вещи, ну просто волге дыбом становится, — все отвергает" [2, т. 7, с. 376].

В повести "Доктор Крупов" естественные качества личности оказались воплощенными в образе "глупорожденного" Левки, в повести "Поврежденный" носителем руссоистских мыслей о гибельности цивилизации для личности, об утрате ею естественной простоты и гармонии с природой становится "поврежденный" Евгений Николаевич. Так выражается мысль о невозможности в "нормальных условиях" воплощения руссоистской идеи "естественного" человека. Герцен, как отмечалось выше, предвидит такое воплощение лишь в далеком будущем.

Итак, мы исследовали главные, хотя и не все проблемы притяжения и отталкивания Герцена от французских просветителей Вольтера и Руссо. За пределами исследования остались вопросы этики, философские проблемы.

1. Вольтер. Поэмы. Философские повести. Pamphlets. К., 1989. 2. Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1957. 3. Гинзбург Л.Я. "Былое и думы" Герцена. М., 1957. 4. Ланский Л. Герцен и Франция // Лит. наследство. Герцен и Запад. М., 1985. 5. Матюшенко Л.И. От психологического течения критического реализма к социалистическому / А.И. Герцен // Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. М., 1973. Т. 2. Кн. 1. 6. Погосянов Г.Н. История русской литературы XIX в. М., 1981. 7. Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. М., 1983. 8. Туниманов В.А. А.И. Герцен // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3. 9. Эльсберг Я.Е. Герцен. М., 1963.

Стаття надійшла до редколегії 10.12.91

S u m m a r y

The article is dedicated to the problem of influence of the French enlighteners' ideas (Voltaire and Russe) on A.Gertsen — the Russian writer and public figure of the 19th century, in particular on the structure of his works. " The Past and Thought's ", " Who is to Blame? ", " The Insane ".

ВОЛОДИМИР СВИДЗИНСЬКИЙ І РОСІЙСЬКА ПОЕТИЧНА ТРАДИЦІЯ

Творчість українського поета ХХ ст. В.В.Свідзинського – явище багато в чому унікальне. За життя поет опинився ніби на периферії тодішнього літературного процесу, а після трагічної загибелі його творчість кілька десятиліть була забута. І навіть повернення його до літератури відбувається нелегко. Наприклад, до однотомника 1986 р. /далі цитуємо за цим виданням/ – виявилося можливим включити лише незначну частину збірки 1922 р. "Ліричні поезії". Мабуть, перша книжка поета втрачена назавжди. Тим часом видання 1986 р. [9], яке ознаменувало лише з невеликим запізненням 100-ліття поета, засвідчило новим читачам виняткову самотність його хисту, рідкісну цілісність творчої особистості і чи не безпрецедентну духовну незалежність.

Зрозуміло, що наукове вивчення творчості В.Свідзинського – справа майбутнього, хоч перші успішні кроки вже зроблено [4; 5; 10; 16]. Серед багатьох проблем, котрі належить осмислити, і та, що винесена в заголовок статті. Феномен Свідзинського полягає, можливо, саме в тому, що яскраво національний, український поет водночас постає і митцем специфічно слов'янським. Він успадкував не тільки традицію, культуру всього ареалу, а й характерне світовідчуття та світорозуміння, спричиняє як цілісність – аж до найглибших генетичних витоків.

Саме в цьому зв'язку належить оцінити і здійснений ним український переклад "Слова о полку Ігоревім", і переклади з поетичної класики /уринок із "Русалки" Пушкіна, "Дубовий листок оторвался от ветки родимой..." Лермонтова; останній твір відомий також у перекладі М.Зерова, кожен переклад має свої чесноти, а обидва перекладачі репрезентують тип письменника, для якого у розвитку літератури домінує загальногуманістичний, інтегративний сенс, що далекі не суперечить розвитку національному/. Перекладав Свідзинський також прозу І.Тургенєва, просякнуту духом російської поезії ХІХ ст. У його власній творчості можна виявити спільне й співзвучне з Анненським, Блоком, Гумільовим, Волошиним, найбільше ж – із Тютчевим.

Складність, однак, полягає у тому, що надзвичайна органічність обдарування Свідзинського примушує взяти під сумнів перше враження, чи є це насправді "ремінісценції" та "приховані цитації", чи особливі типологічні "співзвучності", вельми властиві такому типові митців, позаяк вони, митці, перегукуються із самим "джерелом звуку". а не з іншими "відгуками".

Можна послатися хоч би й на "казкове начало" в поезії Свідзинського, стійкий мотив казки, казковості, нарешті, на казку як таку в його жанровій системі. У світі казкового поет чується якнайприродніше, для нього це своєрідна "немотивована реальність", засвідчена інтонацією оповіді про неімовірне як про достеменне. Тут, як у казках Пушкіна, і персонажі, і читачі "чудо бачать наяву". Аналогію з Пушкіним можна розвинути далі: якщо фантастично-дидактичні казки "Сопілка" і "Чудесна тростка" міцно вкорінені в українському фольклорі, як пушкінські казки – в російському, то екзотична казка "Нанана Боселе" /"зулуська", як зазначив автор у підзаголовку/ так співвідноситься з ними, як загадково неподібна до інших "Казка про золотого півника" – з рештою казок Пушкіна.

Особливий, суттєвий ліризм Свідзинського тяжіє до філософської медитації, поглинає в собі і емоційність, і предметно-зорову, пластичну конкретику, і змагання духу. Тема пам'яті постає у винятковій значимості: ставлення до минулого виступає як "організуючий" принцип морально-філософських засад:

... І я дивлюсь, і всі шасливі дні,

Що спопеліли в сонячнім вогні.

Як віял, таємною рукою .

Розгорнене, встає переді мною...

Звичайно, не можна не помітити тут виразну пушкінську ремінісценцію /"Воспоминание безмолвно предо мной свой длинный развивает свиток..."/, причому це не є спільність із якогось випадкового збігу, але спільність самого задуму і способу втілення: "не просто думка, а життя думки і мука думки" [7, с. 110]. Така творча спрямованість особливо ріднить В.Свідзинського з Ф.Тютчевим.

Свідзинський, як і Тютчев, створив високі взірці філософської лірики, проте щойно встановивши це найсуттєвіше спільне, слід перейти до не менш суттєвих розбіжностей. Їх можна сконцентрувати у тому, що коли Тютчев – філософ-лірик, то Свідзинський – лірик-філософ. Тобто самий "склад" лірико-філософських імпульсів у цих поетів принципово різний. Але читача поезій, звичайно, приваблює

саме не умісно виявлялася подібність, а вона досить помітна: і в космогонічних "міфах" обох поетів, і в наявності таємничих "струмів" /суто духовної природи/, що ними пройняті вірші, і в духовній беззапеченості самопізнання та самовизначення у світі – не тільки особистісному, а й родовому – загальнолюдському.

Проте найбільш виразно і наочно спільність двох поетів виявилась у переживанні особистої трагедії, що спіткала обох – смерть коханої жінки. Торкнутися незабгненої таїни небуття, непроникної пильми через загибель найближчої людини – для поета такої духовної конституції це означає битися живою душею і думкою в незворушну залізну браму, котра ніколи не відчиниться перед живим.

...А на гробі твоїм,
Над чорторіями мороку,
Над кучугурами тьми –
Сіє-посіває чебрик,
Щедрик творящого літа.
На гробі твоїм –
Високе полум'я дня.
І літо, і чебрик, і день,
І сонця дугасті мости –
Все, що любила ти!

Останній рядок миттєво воскрешає в пам'яті: "Любила ти, и так, как ты, любить – нет, никому еще не удавалось!" – але суттєвіше тут глибинно-спільне, що полягає у зболено-непримиренній, намарне запитальній інтонації.

Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня...
Тяжело мне, замирают ноги...

Друг мой милый, видишь ли меня?..

Таке потрясіння дивовижним чином єднає в собі роздум інтенціональний, спрямований назовні, до цілого світу, і ту глибоку, самозаглиблену рефлексію, котра звертає свідомість до себе самої в пошуках останнього опортя. У своєму горі Тютчев часто і гнівний, і нетерпимий, наче готовий відмовитися від власних прозрінь щодо "всепоглинаючої і миротворної безодні", яка чекає на всіх. Свідзинський – людина наступного століття, а головне – дещо іншої душевної та психічної організації. Непоправність нещастя – лише відправна точка поетичного роздуму, в розлогості якого відгукуються старовинні "ляменти на жалісний погреб..." людини. "Нема тебе

на землі!" — ця початкова фраза вірша повториться згодом уже без окличної інтонації: крапка знаменуватиме усвідомлену безнадійність, а думка зосередиться не так на власній втраті, як на тій єдиній, котрої ніхто ніколи не верне: "Чи тобі на життя позаздрено?.." Каже присутня у Свідзинського і тут /щодо Тютчева неможливо це навіть уявити/: як пошук "живої", "живлючої води". Той пошук відкрив йому на "неходжених дорогах": живої води немає навіть у сонця, бо навіть воно знає, що має колись померти і не сподівається цьому зарадити.

Минає час, але не вщухає біль. Як писав Тютчев близькому другові Олександрові Георгієвському, коли пересвідчився, що навіть далеко подоріж не приносить заспокоєння: "Не живеться, мій друже, Олександрє Івановичу, не живеться. Гноїться рана, не гоїться..." [13, с. 205; далі цитується за цим виданням]. І всі принади Швейцарії, що він їм навіть і віддавав належне, все-таки залишилися нездоланною антитезою до цього нестерпного болю:

...Здесь сердце так бы все забыло,
Забыло б муку всю свою.
Когда бы там — в родном краю —
Одной могилой меньше было...

Він так і не здолав свій біль, у певному розумінні й сам ніби помер: "...Строю и я, как бы живой...", "...На что при этой же луне с тобой живые мы глядели..." Він, що так неперевершено втілював у символічно універсалізованих образах усі грані буття: космічний лад, історичні катаклізми, осінню втому природи... Але тут — "Друже мій, тепер усе випробувано — ніщо не допомогло, ніщо не втішило, — не живеться — не живеться — не живеться..." [6, с. 382].

Інший поет, що народився через 12 років після смерті Тютчева і жив настільки інакшим життям, у цілком відмінних умовах, — цю свою незагойну рану і заговорював, і ятрив:

Тинь на песок набережний упала,
Не одірв ти її від піску;
Не одірвати ж від мислі печалі,
Як спогадаю руку тонку.
Ручу тонку,
і вечір осінній,
І трави намогильний шовк...
Все непотрібне в нім кружів тлінім,
Дорогоцінна повіки любов.

Ось він, здебільшого невловний "модус переходу" інтимного переживання у буттєвий роздум, та межа, за якою і сама любов "осмислюється як зусилля матерії до самопізнання" /І.Дзюба/. Перейшовши цю межу, поетична думка зринає ще вище, творить світсобраз, у якому б, у супереч невластивому закономі, "голос твій знов зазвучав на землі". Але і це не кінець, думка лягає на нове коло крутої спіралі – настільки крутої, що остання строфа потребує відбивки від попередніх: тут, у розрідженому повітрі верховин, здійснюється граничне узагальнення:

.....
Падають гори, зникають ріки,
Сходить крає з молодого лица.
Сохне, як травка, дуб великий –
Мрія любові не знає кінця.

Такі злети трапляються навіть у поезії не часто – чи не тому вони виразно перегукуються:

Гаснут во времени, тонут в пч странстве
Мысли, события, дела, корабли.
Я ж вночу в свое странствие странствий
Лучшее из наваждений земли... [2, с. 157].

Майбутні дослідники поезії Свідзинського виявлять ще й інші подібні перегуки. Мабуть, це справді не ремінісценції, а якийсь особливий ефект резонансу, співзвучності споріднених і співмірних величин. Тютчев: "Полнеба обхватила тень, лишь там, на западе бродит сиянье..." Свідзинський: "Півнеба осінь прилягла, півнеба – в володінні літа..."

Тютчев:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, –
Питайся ими – и молчи.

Свідзинський:

Із мурованого покою
Виходити смутно мені.
Тільки в самотині
Южна бути собою.

Хто дає мені душу чужу,
Коли я з людьми? Чому їм кажу
Не ті заповітні слова, не ті,
Що родилися в самоті?..

Цей вірш, датований 1933-1935 рр., — це одне виразне свідчення типологічної спорідненості лірико-філософських світів Тютчева і Свідзинського. Знамените тютчевське "Silentium !" співзвучне з цим твором українського поета послідовно за кількома визначальними позиціями. Не тільки афористичне "Мысль изреченная есть ложь" близьке, як бачимо, Свідзинському, а й наступний образ джерел, замулених, скаламучених стороннім втручанням, і рішучий вибір самотності /"О чиста святість самоти!.."/ як неодмінна умова душовної зосередженості. Бо ще раніше було написано:

Три радості у мене неоди́мані:
Самотність, труд, мовчання...

На цьому напрямі буттєвої думки, — причому в зв'язку із самою поетовою концепцією мови, слова, — принципово важливим є ще один твір, написаний Свідзинським в останній рік життя: "Умруть і небо, і земля..." Ця "антиутопія" одразу ж примушує згадати "Останній катаклізм" Тютчева, хоча вже від самого початку виникає і "розподілення". У Тютчева остання руйнація постає як тотальна, безповоротна, а стихія води поглинає і упокорює все суще:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных,
Все зримое опять покроют воды
И Божий лик изобразится в них...

Існує думка, що в усій поетичній космології Тютчева "Божий лик" має читатися як зоряне небо: саме воно і відіб'ється наостанку. Свідзинський уявляє кінець усього живого ще більш похмурим і катастрофічним: безгодним.

... Замкнуться голоса природы,
И, набегавши здалека,
Не будут плыскотать воды.

Отже, всепоглинаючий "безмовний холод" не залишить місця і для такого прояву життя, такої сфери його, як вода. "І злоба без людей зачакне, і смерть без здичіч помре..."

Здавалося б, це картина настільки ж невтішна, як і апокаліптичне видіння А.Фета "Ніколи", пройняте шопенгауєрівським космічним песимізмом: "...Земля давно остыла и вымерла...", "...в пространстве затерялось время..."

Проте антиутопія Свідзинського, врешті-решт, — лише засіб утвердження незнищенності людського духу, котрий над цією охололою пусткою залишиться довіку в образі буйного степового вітру — саме до нього і звернена "антитеза" твору:

Твоє не стихне трембітання;

Ти в мороку, серед руїн,

Луною давнього змагання

Все повторитимеш один.

Слова поетів прозорливих,

Уболівальників земних,

Благання їх пісень журливих

І скарги, і прокльони їх.

Отже, і тоді, коли загине все, — залишиться Слово, котре було й "на початку".

І слово винагороджує поета: тут, у рідній стихії мови, Свідзинський і сам подібний до чарівників і чаклунів, яких чимало зустрічає читач у його творах. І хоча, на відміну від Тютчева, він не вдається до неологізмів — розквітність його мови незмінно вражає; навіть неприхильна до Свідзинського критика визнавала, що він "творчість свою запозичує із сирої глибини українського слова" [15, с. 302].

Власне Свідзинському відчуття і розуміння слова виявляється надзвичайно близьким до того, яке в поезії ХХ ст. постало на противагу девальвації художнього висловлювання і яке так вичерпно пояснив Б. Пастернак щодо О. Блока: "...Коли в цьому царстві усталеної і лише тому непомічуваної неприродності хто-небудь відкрив рот не задля схильності до красного письменства, а через те, що він щось знає і хоче сказати, це справляє враження перевороту, ніби розчахнуто двері і в них проникає кум того життя іззовні, наче не людина сповіщає про те, що діється в місті, а саме місто устами людини заявляє про себе. Так було і з Блоком. Таке було його самотнє, по-дитячому незіпсоване слово..." [8, с. 428].

І Свідзинський опинився поряд із поетами, для яких пошук "незіпсованого" /у його версії — "незайманого"/ слова диктувався завданням "писати в р о з м і р і с в і т о в о м у" [8, с. 428], у "розмірі" буттєвого пізнання.

Те, що Свідзинський природно стає саме в цей ряд світової поетичної традиції, засвідчено ще одним поетом, В. Стусом. В авто-

біографічній замітці "Двоє слів читачеві" він писав про свою спершу "необачно велику" любов до Пастернака і далі називав поетів, найближчих йому на час написання цієї замітки /1969/: Гете, Свідзинський, Рільке... [I, с. 222].

Як і Тютчеву, Свідзинському властиве пошадання гармонії. Крім цього, якщо філософсько-поетична думка переважно звернена до дисонансів, недосконалостей, обтяжена нерозв'язними суперечностями, то у Свідзинського більше, ніж у будь-кого, домінує "замирена" внутрішня колізія, "інтимне порозуміння людини з добрими, гномічними силами землі..." [II, с. 8]. Проте ця гармонійність світосприймання поета все ж не варто перебільшувати: драматизм буття взято у його творчості у незвичному ракурсі, в іншому масштабі. Далєбі не ідилічні стосунки зі світом у дивовижному вірші "Одступається небо..." /1931/.

...А я хотів би глухо скритись... -

це бажання виникає з украй невтішного відчуття власної відчуженості, причетності, із байдужості "видного дня" до людини, загубленої у ньому:

...Щоб відстань і навала днів

Затьмили прахом незрушенням

І образ мій, і спомин мій.

Тютчевська безстрашність думки є в цьому позові, "смирнення паче гордості"! Або ж - якої невимовної гіркоти сповнене одне тільки порівняння своїх "приречених пісень" із золотими навісочками на труні /"Такі ночі, так сяють дні...", 1934/. Але найгіркіші рядки написано роком раніше, у вікопомному 1933 р. /"Моя радість самотня й загублена..."/:

...Ніхто не шукає привіту в мене

І скорб мій - більше нічий.

Нам залишається запізнити біль за прекрасного поета, котрий пройшов свій шлях із цим відчуттям. Не втікають і свідчення нечисленних мемуаристів, що й серед сучасників були шанувальники його поезій. Як хотілося би впевнитися принаймні, що він не лише знав /но міг не знати/ афористичні рядки Ератинського, а й розумів, що вони також ж міром стосуються і його:

Знайшов я друга в своїм поколінняі -

І читача знайду в прийдешнім я! [I4, с. 136].

І. Б о р и с о в В.М., П а с т е р н а к Е.Е. Матеріали к творческой истории романа Б.Пастернака "Доктор Живаго" //Новый мир.

1988. № 4. 2. Волошин М. Новые стихи. М., 1927. Сб. 2.
 3. Дзюба І. "Засвітився сам од себе" // Свідзинський В. Медо-
 бір: Поезії. Б.м., 1975. 4. Дзюба І. Слово про поетове дитин-
 ство // Слово і час. 1990. № 10. 5. Дзюба І. Володимир Свід-
 зинський // Письменники Радянської України: Літературно-критичні
 нариси. К., 1987. 6. Литературное наследство. Т. 97: Федор Ивано-
 вич Тютчев. М., 1983. Кн. I. 7. Маймие Е.А. Русская философ-
 ская поэзия. Поэты-любимцы. А.С.Пушкин. Ф.И.Тютчев. М., 1976.
 8. Пастернак Б. Воздушные пути: Проза разных лет. М.,
 1983. 9. Свідзинський В. Поезії. К., 1986. 10. Свід-
 зинський Вадим. Спогади про брата // Слово і час.
 1990. № 10. 11. Стус В. Дорога болю: Поезії. К., 1990. 12. Та-
 ров А. Творческий путь Тютчева // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М.,
 1972. 13. Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. I.
 14. Филипович П. Поезії. К., 1989. 15. Червоний шлях. 1923.
 № 2. 16. Іременко В. Лірика Володимира Свідзинського // Свідзинський В. Поезії. К., 1986.

Стаття надійшла до редакції 10.02.91

Summary

Volodymyr Svidzinsky is an outstanding ukrainian poet, whose creativity is not yet reaserched. In case of close textual analyses his poetry reveals its connections with the world, mostly Russian literature, especially with the metaphysical tradition of Tjutchev. This results not only from direct influence, but shows the special coherence of the approach to any subject in the range of metaphysical lyrical poetry.

Т.Николеску, проф.,
 Миланский университет /Италия/

И.А.БУНИН И Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ

Устойчивость темы неприятия Буниным Достоевского в литературо-
 ведении не должна заслонять реальной картины сложного, противоре-
 чивого сплетения бунинских чувств. Его отрицание не было продикто-
 вано субъективизмом завистливого ретрограда - достаточно познако-
 миться с воспоминаниями близких к Бунину в эмиграции Г.Адамовича,
 И.Одоевцевой, А.Бахраха, Г.Кузнецовой и, наконец, с дневниками са-
 мого писателя и его супруги Веры Николаевны. Нельзя также терять

© Николеску Т., 1993

из виду историко-литературную перспективу. Следует отметить, что довольно сильные полемические выпады против Достоевского в устных высказываниях, в литературно-критических работах Бунина отсутствуют как таковые.

Конечно, по темпераменту, стилю жизни и характеру перед нами два глубоко различных типа. Аристократически-замкнутому Бунину претили надрывность, дисгармония, вечные споры и духовные обнажения героев Достоевского. В минуту старческой раздражительности у него могло вырваться: "Не зная, кого больше я ненавижу как человека — Гоголя или Достоевского" [8, т. 3, с. 47].

Но эти субъективные суждения — часть рецепции Достоевского в начале XX в., когда наряду с влиянием Бунина резко осознавание роли Достоевского как предшественника символистов. В свою очередь, последние дали новое /часто неожиданное и блестящее/ освещение наследия Достоевского, противопоставляя его любимому Буниным Толстому. В то же время отмежевывавшиеся от символистов группы держались более умеренных оценок /так, Лумилев считал, будто весь Достоевский "умещается" в одном стихотворении Тютчева/.

Бунин же представляет традицию, восходящую к Пушкину, которая в сфере прозы приводит к Л. Толстому. Размеры данной статьи не позволяют подробно уточнить сложное отношение символистов к Пушкину и еще более сложную проблему пушкинской традиции в русской литературе конца XIX-начала XX вв. Напомним лишь разделение А. Белым пушкинской и лермонтовской традиций в поэзии: целостность и гармония Пушкина трактуется как отсутствие "истинной глубины" /"эта целостность должна раздробиться"/. Его пиетет перед Толстым и скептическое, а то и отрицательное отношение к Достоевскому взаимосвязаны, ибо первое частично определяет второе. Вот слова Бунина о Мережковском: "Достоевским он был ушиблен раз навсегда, превозносил его, молился ему..." [6, с. 343]. В той мере, а какой символисты пережили "синдром Достоевского" [4], Бунин пережил "синдром Толстого". В оценках Достоевского он исходил из критериев толстовской поэтики. По рассказу Адамовича, Бунин восторженно относился к роману "Анна Каренина" и его героине, а сравнение Анны "со всеми Сонечками, Грушеньками и Настасьями Филипповнами" его глубоко задевало. И тут интересны споры Бунина с символистами и поклонниками Достоевского с Мережковским и Гиппиус/ и даже с молодыми Г. Ивановым и Адамовичем.

В тех спорах проблема "Достоевский-Толстой" оборачивалась разными ракурсами. В.Н. Бунин-Муромцева рассказывает: "Вечером Ян и З.Н. долго спорили о Достоевском... Ян доказывал, что Толстой геничен, а Достоевский нет..." [8, т. 2, с. 59]. Бунинские оценки Достоевского отчасти обусловлены родственностью с толстовскими, отчасти самостоятельны. Так, Г.А. Адамович, подчеркивая независимость Бунина от Толстого, указывает на отказ Бунина "признать превосходство этики над эстетикой, что так существенно для Толстого", и замечает: "Какое-то безотчетное противостояние Толстому не исчезло у Бунина никогда, и если перечесть, например, "Несрочную весну", то нельзя не почувствовать, что по замыслу и устремлению что-нибудь более антитолстовское трудно себе и представить" [1, с. 181].

И если Бунин, говоря о Достоевском, постоянно сопоставляет его с Толстым, то это скорее всего лишь дань традиции, установившейся с начала XX в. Следует напомнить также об интересных высказываниях участников анкетирования, проведенного в юбилей Толстого /1960 г./ журналом "Фигаро Литератур". Самого Достоевского Бунин, несомненно, знал хорошо и остро чувствовал его именно потому, что не принимал. Антипатии бывают более осознанными, чем симпатии. Достоевского Бунин рассматривал как бы под увеличительным стеклом, и, при всей субъективности бунинских оценок, им не откажешь в меткости.

Достоевский, даже вызывая раздражение и полемику, занимал в интеллектуальном мире Бунина свое место. Знаменательно, что, когда в ноябре 1917 г. Бунины сообщили о столичном перевороте, они читали вслух "Село Степанчиково" [8, т. 2, с. 193].

Судя по дневникам, воспоминаниям да и произведениям Бунина, его внимание к Достоевскому усилилось в годы эмиграции /до второй мировой войны/. Этому способствовал интерес к творчеству Достоевского в эмигрантском окружении, в послереволюционной Европе, интерес к писателю, раскрывшему "загадочную русскую душу". В юбилейном 1921 году интерес этот повысился вплоть до некой "инфляции", как выразился один тогдашний немецкий журнал. Почитателями Достоевского были А. Жид, с которым Бунин познакомился после его известной лекции о Достоевском, другие парижские знакомые Бунина. Поклонники Достоевского были и среди литературно-интеллектуального окружения Бунина в эмиграции /Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Степун, Н. Бердяев, Л. Шестов, Г. Адамович, Г. Иванов и др./.

Но главная причина интереса к Достоевскому — духовный кризис Бунина в годы эмиграции, острое ощущение дисгармонии жизни. Он

начинает отдавать должное Достоевскому как выразителю таких чувств. Особенно он ценил проницательность автора "Бесов": "Достоевский до конца с гениальностью понял социалистов, всех этих Шигалевых, Толстой не думал о них, не верил. А Достоевский проник до самых глубин их" /8, т. 3, с. 182/. Напомним также слова В.Н. Буниной-Муромцевой: "Начала читать "Бесы". Первая глава удивительно хороша..." /8, т. 3, с. 233/. Как известно, в семье Буниных всегда делились впечатлениями о прочитанном. После прочтения "Дневника писателя" Бунин отметил: "Очень умное все" /8, т. 3, с. 135/. Однако не сдавался: "Удивительно умен, ловок — и то и дело до крайней глупости неправдоподобная чепуха. В общем скука, не трогает ничуть" /8, т. 3, с. 138/. Однако эпитет "умен" постоянно применяется к Достоевскому: "Все прекрасно, тонко, умно..." /8, т. 2, с. 125/; вспомним также оценку "Братьев Карамазовых". "Прекрасный писатель", — говорит Бунин в воспоминаниях Адамовича. Особенно нравилось Бунину описание Петербурга: "Но кое-что у него удивительно. Этот нищий, промозглый, темный Петербург, дождь, слякоть, дырявые калоши, лещины с кошками, этот голодный Раскольников с горящими глазами и топором за пазухой, поднимающийся к старухе — процентщице. Это удивительно. Пушкинский Петербург — блестящий, парадный ... а он первый показал что-то совсем другое, изнанку пушкинского" /1, с. 182-183/. Адамович суммировал: "Достоевский терпеть не мог" /1, с. 182/. Но мы видим, что в этом категоричном отрицании следует еще разобраться.

Помимо раздраженного старческого брзжания тут было неприятие поэтики, образа мира. Тот же Адамович, однако, отметил, что Бунин "согласился бы" при всем при том с тезисом "красота спасет мир", "даже если разошелся бы в истолковании: понятия красоты" /1, с. 181/ со своим предшественником. Остановимся на этом подробнее.

Прежде всего Бунин имел претензии к композиционным принципам Достоевского: "слишком интересно", "слишком длинно", "будто одним дыханием", — словом, "скудных страниц нет..." А проза "должна быть скуповата". Эти упрёки в адрес манеры Одоенцевой фактически содержат полемическое отмежевание от поэтики Достоевского. Вот определение интриги: "Сахарная, сусальная выдумка..." /3, с. 382/. Или типичный прием Достоевского: "Собрать всех вместе и — скандал..." /8, т. 2, с. 241/.

Не нравились Бунину безразличие Достоевского к природе [6, с. 382], длинные, напряженные и немного истеричные, по его мнению, диалоги [1, с. 182]. Адамович передает следующий диалог с Буниным: "Да, — воскликнула она с мукой. — Нет, — возразил он с содроганием... Вот и весь ваш Достоевский. — Иван Алексеевич, побойтесь Бога, этого у Достоевского нигде нет! — Как нет? Я еще вчера читал его... Ну нет, так могло быть! Все выдуманно и очень плохо выдуманно!" Он отвергал определение Мережковского: "тайновидец духа". И не потому, что формула искусственна /"да разве можно видеть дух иначе, как через плоть?"/, а потому, что для Бунина Достоевский не творец живого, а писатель "абстракций": "Героями Толстого жили. А герои Достоевского дают только пищу для умишлования... Он-то уже о природе никогда не писал. У него всегда ж дождь, слякоть, туман и на лестницах воняет кошками. У него ведь нет описаний природы — от бездарности..." [6, с. 349]. Особо отметим позицию Бунина, не принимающего это "умишлование" и противопоставляющего метод Толстого: "Ну, я прочел "Кроткую". Все прекрасно, тонко, умно /здесь и далее подчеркнуто нами. — Т.Н./, но он рассказчик, гениальный, но рассказчик, а вот Толстой — другое. Вот поехал бы Достоевский в Альпы и стал бы о них рассказывать. Рассказывал бы хорошо, а Толстой дал бы какую-нибудь черту, одну, другую — и Альпы выросли бы перед глазами" [8, т. 2, с. 147]. У Достоевского — неконкретность видения и воплощения, он умеет рассказывать, а не "показывать", "воплощать". Поэтический мир самого Бунина отличается как раз плотностью, осязаемостью, особой тонкостью и в то же время точностью зрения, слуха, обоняния. Для многих современников Бунина "видеть", "глядеть", "наука видеть" были основными в искусстве /Белый, Петров-Водкин и др./, хотя иногда Бунин не принимал их модернизма. И в этой критической оценке Достоевского Бунин не столько традиционалист, сколько представитель литературы "рубежа веков", — как это ни неожиданно. Может, в таком аспекте перспективно изучать Бунина и его литературный контекст.

Итак, в бунинском отрицании Достоевского сложно сплетались отталкивание и притяжение. Это присутствие "плюса" в общем "минусе" проявляется не только в критических оценках Бунина, но проникает в структуру его произведений, в чем-то зависимых от поэтики Достоевского. Зависимость, конечно, относительная: речь идет о "пробере" в области, типичной для Достоевского, о своеобразном "серегновании", полемическом "жесте".

Известно, что в начале 1910-х годов, после "Деревни", в творчестве Бунина как бы наметился новый период, одна из характерных черт которого — внимание к "трещинам" жизни. Дисгармонические звуки в "Суходоле" с его ужасом отцеубийства являются /после грустной, милой поэтичности "Антоновских яблок"/ аналогией центральному мотиву "Братьев Карамазовых". Подобная ситуация "отец-барин" и "незаконнорожденный сын-слуга". И хотя отсутствует ситуация "все дозволено", импульс отцеубийства рождается на близкой к Достоевскому психологической и экзистенциальной основе — ненависть, обостренная унижением неравенств.

От "Суходола" у Бунина идет новая линия, пусть и не магистральная, но интересная: с этой поры он тематически и поэтически сходится с Достоевским.

После "Деревни" у Бунина растет напряженность действия, та динамичность, которую он прежде порицал; усиливается насыщенность ограниченного отрезка времени событиями, внезапность сюжетных поворотов. "Бездействие" или замедленный темп ранних бунинских рассказов сменяются "гдрут" и "слишком". А в эмигрантский период даже утверждается тип "страшного рассказа" /"Страшный рассказ", "Убийца", "Обреченный дом", "Пожар"/. Внимание автора привлекают ужасы, убийства, пожары, необъяснимые насилия, роковые неожиданности, события газетных хроник. Тут "програнным" произведением кажутся "Петлистые уши" /1917/ — рассказ, как бы сотканный из пожелки с Достоевским. Его герой, Адам Соколович, называет Достоевского "злым автором, совавшим Христа во все свои бульварные романы" /3, т. 4, с. 391/. Эпитетом "бульварный" сам Бунин пользовался для определения романов Достоевского/. Рассказ этот — случай из "хроники". В вариантах рассказа характер газетной хроники более подчеркнут, нежели в окончательном тексте. Герой называет себя "выродком", в тексте то и дело подчеркивается его "странность". У Бунина: "Не заметить и не запомнить его было нельзя, и всякий, кому он попадался на глаза, испытывал чувство смутной неприятности, какого-то беспокойства и, отворачиваясь, думал: "Ах, какой ужасный господин!" /3, т. 4, с. 386/. Если Достоевский давал своим преступникам возможность раскаяться, то бунинский герой, наоборот, видит в каждом "страсть к убийству и вообще ко всякой жестокости..." Более того, он считает муки совести "сказкой", полагая, что "пора написать о преступлении безо всякого наказания" /3, т. 4, с. 369/. Именно этой теме посвящены "Пет-

лист"е уши". Поскольку скоро вся Европа станет "сплошным царством убийц", преступление разворачивается в "пространстве цивилизации", города — как и у Достоевского. Соколов, как и Раскольников, изображен на фоне Петербурга, описанного в тонах темных и холодных /вспомним "Двойника"/. Тут Невский кажется "в ледяной мути огромным потоком" [3, т. 4, с. 392], тут "нищенский, никем не пропущаемый, ярко-желтый гроб" [3, т. 4, с. 386], тут, помимо мостов, прохожих, памятников, такие красноречивые сценки, как избивание лошади. Прогулка героя полна реминисценций из Гоголя, Некрасова, Достоевского, отчасти Белого, но избивание лошади или беседа-исповедь в трактире с двумя моряками, завершаемые иррациональным убийством проститутки, уже вполне в духе Достоевского. Однако здесь — преступление без наказания и раскаяния.

Отсюда — прямая линия к "Убийце" и "Обреченному дому" /1930/, в которых замечаем чуть ли не пересказ Достоевского. Хотя процентщица замечается старым часовщиком, "одиноко живущим тут над своим магазином", а Раскольников — "каким-то большим черным мужчиной..." прибежавшим с чепором в руке [3, т. 5, с. 402], преступление помещается в специфическое для Достоевского пространство — город, дом. Тут типичные для Достоевского "лиловые стены... ржавая вывеска над витриной... мрачное и загадочное выражение черных окон вверху" [3, т. 6, с. 402]. Мрачность усугублена бесцельностью убийства. В годы эмиграции городское пространство — контраст тишине хуторов и милому запустению усадеб — все более становится у Бунина реминисцентным по отношению к Петербургу Достоевского. В "Молодости" видим "глубочайший двор громадных кирпичных корпусов, темно глядящих несметным числом голых окон, мелких квартир", "черный ход", "крутую и темную лестницу" на седьмой этаж, "крохотную прихожую", комнату, "удивительно узкую и длинную". А "за окном... с семиэтажной высоты, плоско белели бесконечные снежные пустыни, нечто столь скудное и ненужное, что возможно только возле Петербурга" [3, т. 5, с. 413]. В "Архивном деле" анекдотичным пересказом звучит судьба Акакия Акакиевича и Макара Девушкина, она же ностальгически отблескивает в "Далеком". "Человек из подполья" и Соня Мармеладова вспоминаются читателю "Мадрида" и "Трех рублей", хотя тут драматически реализуется идея спасения, человечности, доброты. У позднего Бунина тема любви осложнена мотивом преувеличенной страстности, отсюда трагические развязки "Дела корнета Еланина", "Сына", мимолетность счастья в водовороте ритмов "Темных аллей".

При известном автобиографическом подтексте тональность этого "Огня пожирающего" /рассказ написан в 1927 г./ — есть обобщение более ранних мотивов /"Грамматика любви", "Митина любовь"/, с особенной силой выразившихся в очень небунинском "Деле корнета Еланина", повести в духе Достоевского /1925–1926 гг./. В этой "нечеловеческой истории" прослеживается связь с романом "Идиот", назрелым в свое время Бунинным "бульварным романом"; "ложным", "загадочным", "сверхъестественным", "необычным" "ужасным", "удивительным", однако послужившим созданию "глубоко художественного произведения".

Одоевцева вспомнила, что Бунин разыгрывал знакомых, сочиняя "новеллы" в духе Достоевского. Именно в "Деле корнета Еланина", "странном, загадочном, неразрешимом" /3, т. 5, с. 260/, Бунин, по его выражению, "вывернул перчатку наизнанку": это рассказ о его лучшем поступке, но в духе рассказа о самом дурном поступке на вечере у Настасьи Филипповны /6, с. 383/. Тут дописан "вариант финала "Идиота". Перед нами "старый и неприветливый" дом с "темным коридором", "могилины", черные интерьеры, лишённые окон, комната-гроб с типичным освещением из одной точки /но луна — "опаловый фонарик" /3, т. 5, с. 264/, посреди разбросанной одежды на постели — убитая, и нет даже пятен крови. Ср. у Достоевского: "Рогожин ступил на крыльцо... Поднимаясь по лестнице... отпер дверь... вошли в залу, пред самым кабинетом..." /5, с. 501/. "Тяжелая занавеска была спущена и входы закрыты... в комнате было очень темно" /5, с. 502/. Смерти предшествуют, как и у Достоевского, карты /там — в карты, тут — "в записочки"/. Жизнь Сосновской с ее метаниями напоминает жизнь Настасьи Филипповны: она точно так же "в свободное время много читала", записывала свои "мечты и взгляды на жизнь", но, трагизированная человеческой подлостью, "мысленно влеклась к смерти". У Достоевского: "Кругом в беспорядке, в ногах, у самой кровати, на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты... В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги..." /5, с. 503/. "Кровь всего этак в пол-ложки... вытекла; больше не было". У Бунина: "растянутые конечности", "на кресле, возле дивана, лежали женские панталонки и пеньюар, над ними голубая с перловым отливом рубашечка, обшита из очень хорошей темно-серой материи и шелковое серое манто. Все это было брошено на диван, но тоже не замазано ни одной каплей крови..." /3, т. 5, с. 265/. Обстоятельства загадочного

убийства, исповедь Елагина, "уголовного волка... озверелого от праздной и разнузданной жизни", заставляют вспомнить "Сына" /1916/ и "Митину любовь" /1925/, а также "Крейцерову сонату" и "Дьявола", если не декадентский культ смерти. Но сам Бунин протестовал против такого сближения, предпочтительнее указать на "модерность" [4] психологии, "неизбежную тяжесть безликого пола, тяготящую под лицом человеческой любви" [7, с. 336]. Так сюжет Достоевского развит в новых, "декадентских" аспектах. Бунин, правда, говорил, что "Толстой всегда думал о смерти, а Достоевский никогда не писал о ней", и подчеркивал, что и Толстой знал негармоничные духовные состояния, "приводя в пример его отношение к половому вопросу" [8, т. 2, с. 59]. Но склонность к эротизму, почти патология, которую мы не встречаем у Толстого, наоборот, находим у Бюссона и Сологуба.

Итак, неоднозначное отношение Бунина к Достоевскому выразилось, во-первых, в неоднократном категорическом неприятии преимущественно поэтики, но с признаками определенных достоинств, и, во-вторых, в своеобразном "миметизме", в "соревновании" с Достоевским, когда создавались вещи в его манере на очень близкие темы. Это свидетельствует о мощном влиянии Достоевского на литературу эпохи, перед которым не смог устоять даже самостоятельный талант Бунина. Таким образом, опровергается представление о стремлении Бунина "отгородиться" от своей эпохи и "литературных соседей". И здесь — предпосылки для пересмотра и более глубокого анализа проблемы "Бунин и модернизм".

1. Адамович Г. Воспоминания // Знамя. 1988. № 4.
2. Белый А. Луг зеленый. М., 1910.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965-1967.
4. Бунин М.А. Письмо к П.М. Бицилли от 17 марта 1936 г. // Рус. лит. 1961. № 1 / 4 /.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8.
6. Одоевцева И. На берегах Сены. Париж, 1982.
7. Степун Ф. Литературные заметки // Современные записи. 1926. № 27.
8. Устами Буниных: В 3 т. Париж, 1977-1982.

Статья надійшла до редакції 10.03.91

Summary

The article is dedicated to I. Bunin's thoughts about F. Dostoevsky's works. Using the little known material for the home reader and comparing some Bunin's short stories with F. Dostoevsky's works the author of the article argues against the traditional opinion that I. Bunin's attitude to F. Dostoevsky was negative.

В.В.Хорольский и, доц.,
Запорожский университет

РУССКАЯ КРИТИКА РУБЕЖА XIX-XX ВВ. ОБ О.УАЙЛЬДЕ

Рубеж века прошлого и века нынешнего стал для русской литературы периодом необычайно интенсивного освоения эстетического опыта других культур. Известная своей "отзывчивостью", русская культура переживала в это время расцвет критической и переводческой мысли, что повлияло и на творчество русских писателей, и на состояние отечественной критики.

А.Блок, подводя итоги литературного развития в начале XX в., писал в статье "Литературные итоги 1907 г." о двух тенденциях, определивших это развитие: "1/ преобладание переводной литературы над оригинальной, 2/ преобладание всякой критики над художественным творчеством" [8, т. 5, с. 216]. В данном полемическом замечании есть большая доля истины: русские символисты, вышедшие в те дни на авансцену литературной жизни, были энтузиастами перевода, причем, как отметил П.Куприяновский, "ориентация на европейскую цивилизацию и космополитический размах были противопоставлены символистами ограниченной и коснеющей, по их мнению, в русской отсталости либерально-народнической культуре того времени" [16, с. 17]. Считая, что "стремление к символизму и мистицизму — то общее, что выделяется" на сером фоне современных литератур", они утверждали: "только с декадентским движением в литературе... начинается в ней т.е. в русской литературе. — В.Х./ полоса широкой интеллигентности и отзывчивости к большим западноевропейским темам" [16, с. 17]. В творчестве самих символистов, особенно "старших", есть немало точек соприкосновения с европейской литературой конца века. Б.Михайловский писал по этому поводу: "Произведения старших представителей русского символизма имели аналогии в творчестве П.Верлена, С.Малларме, раннего М.Метерлинка, Ж.Роденбаха, Ж.Лафайта, О.Уайльда и др." [20, с. 229].

Имя Оскара Уайльда (1854-1900) было привычным для читателей революционных журналов. "Русское богатство", "Золотое руно", "Космополис", "Мир искусства", "Вестник Европы" и др. регулярно помещали материалы о жизни и творчестве английского художника словес, как, впрочем, и о других английских писателях той поры [В.Шу,

© Хорольский В.В., 1993

Р.Киплинг, Г.Уэллс, Дж.Голсуорси, А.Саймонс/. В отечественном литературоведении лучше прослежена линия "Россия - Франция", поэтому конкретизация наших представлений о восприятии одного из представителей искусства Англии представляется актуальной. Трудно вычленишь какие-либо закономерности в процессе освоения чужого опыта, отсюда и отсутствие обзоров критического восприятия Уайльда в работах англичан М.В.Урнова, А.А.Аникста и др. Но постановка вопроса "Уайльд в России" необходима, она проливает дополнительный свет на переходную эпоху, характер литературной борьбы, в которой имя одного художника нередко используется для защиты противоположных тезисов. Широкое общеевропейское движение против утилитаризма в искусстве многих обязало теории "искусства ради искусства", адептом которой был Уайльд. Вместе с тем русские читатели видели, что Уайльд - не только апологет "чистого искусства", его творчество шире чем же провозглашенных принципов. Здесь истоки споров, порой далеко уходящих от эстетики.

Знакомство с идеями .. произведениям Уайльда происходило в России в период становления "нового" искусства, в годы взаимно- и противодействия декаданса и реализма. Естественно, эпоха наложила отпечаток на характер апперцепции. Как правило, представители различных школ и течений в русской критике соглашались с тем, что имя О.Уайльда должно стоять в одном ряду с именами Д.Рескина, У.Пейтера, т.е. рядом с оппонентами утилитарной филс офии искусства, ниспровергателями позитивистской эстетики.

Символисты конца прошлого века воспринимали Уайльда прежде всего как проповедника эстетизма, короля жизни, стоящего над "пошлостью" низменной действительности. Их исследования, посвященные творчеству английского писателя, отличались благожелательным тоном, нередко переходящим в восторженный энтузиазм. Впрочем, этот тон нельзя назвать некритическим, а тем более раболепно-заискивающим: уже первый серьезный критик Уайльда - редактор "Северного вестника" А.Вольнский /его А.Белый, один из поклонников Уайльда, метко назвал представителем "религиозно-эстетической" критики/ - выступил против "дразнящих афтризмов", против релятивизма автора "Намерений". Рецензируя "Намерения", Вольнский противопоставил "панэстетизму" Уайльда традиционный гуманизм и художественный реализм. В декабрьском /1895 г./ номере "Северного вестника" русский критик писал: "Отрицая как предмет художественной обработки и энтузиазм массовых движений и даже вообще всякую человеческую психологию, Оскар Уайльд

отнимает у искусства тот предмет, те материалы, которые составляют неизбежный элемент в артистическом созерцании художника" [II, с. 316]. Справедливо упрекая Уайльда в разрыве связи между природой и искусством, поэт-религиозного оптимизма Волянский видел в его афоризмах проявление нищенства и богохульствующего нигилизма. По его мнению, отказ от идеалов делает философию Уайльда ущербной, свидетельствует о "незаконченности, сбивчивости мировоззрения" [II, с. 317]. Позже моральный критерий станет основой критического отношения к Уайльду со стороны академического литературоведения /П.Коган, Ф.Шиллер/. Иной была реакция художников, тяготеющих к эпатажу, дендизму, панэстетизму /т.е. восприятию мира сквозь призму эстетических категорий/. Типична позиция К. Бальмонта, который, объявив англичанина "гениально одаренным поэтом" [6, с. 598], сравнивал его с орхидеей /"ядовитый и чувственный цветок"/, которая "радует" вопреки своему дурману. В.Брюсов — переводчик "Баллады Рэдингской тюрьмы" — выступил в предисловии к поэме против возвеличивания Уайльда. Русский символист несколько преувеличил роль готической символики, усмотрев в завораживающе-монотонном повторе одних и тех же образов "чудовищную фантазмагорию" [9, с. 5]. Отвергая мысль К.Бальмонта, утверждавшего, что Уайльд — самый выдающийся английский писатель конца прошлого века, Брюсов особенно возражал против уподобления Уайльда Ницше: "В то время, как с годами в афоризмах Ницше вскрываются все новые, неизгладимые глубины, — поверхностные парадоксы Уайльда на наших глазах блекнут и отцветают" [15, с. 55].

Конечно, характеристика взглядов Уайльда в кратких обзорах /например, в библиографической заметке в Санкт-Петербургских "Книжках недели" 1897 г./ не могла в те годы быть полной и грешила такой же непоследовательностью и "сбивчивостью", как и его взгляды. Спорным оказался вопрос о социально-политической направленности эстетизма Уайльда. Вопрос этот решался с разных позиций, но в целом критикам не была в должной мере учтена национальная специфика английского декаданса, его большая антибуржуазность /по сравнению с Францией и Россией/.

Дионео /И.Шкловский/, З.Венгерова, К.Чуковский /последний, кстати, считал в 1905 г., что "декаденты — враги мещан, враги врагов пролетариата", т.е. являются его, пролетариата, "тайными союзниками" [28, с. 51] усматривали в эпитафии Уайльда вызов буржуазному миропорядку /подчас не замечая существенных противоречий этого

"вызовы". В то же время А.Блок, критикуя русский дендизм и минимум революционность эстетического бунтарства, восклицал: "Так вот он — русский дендизм XX века! Его пожирающее пламя затеплилось когда-то от искры малой части байроновской дуги; во весь тревожный редшесть-вующий нам век оно тлело в разных Брэмелях, ядруг вспыхивая и опаяя крылья крылатых Эдгара По, Бодлера, Уайльда, в нем был великий соблазн — соблазн "антимещанства"; да, оно попало кое-что на пустошах "филантропии", "прогрессивности", "гуманности" и "полезностей"; но, попав кое-что там, оно "перекинулось за недо-дозволенную черту" [8, т. 6, с. 56]. Трагический переход Уайльда "за недодозволенную черту" подвел своеобразный итог борьбы художника "желтых 90-х" с господствующей моралью. З.Венгерова с полным основанием указывала на дилетанство прерафаэлитов как на исходную точку антивикторианского бунта: "Английский эстетизм как школа в литературе и в искусстве был непосредственным порождением прерафаэлитизма" [10, с. 177].

В статье "Апостол красоты /Джон Рескин/" З.Венгерова утверждала, что "стремление к красоте в жизни вошло в плоть и кровь Англии, слилось с требованиями прогрессивных элементов английского общества, слилось с рабочим движением" [10, с. 11]. Подобное восприятие английского эстетизма, обусловившее во многом энтузиазм, о котором говорилось выше, не лишено основания. Действительно, эстеты воинственно выступили против буржуазного строя, и прав был Н.Минский, когда, называя представителей "новых настроений" певцами "в стане русской революции" [21, т. 2, с. 476], он задавал риторический вопрос: "Разве искреннейший эстет, друг прерафаэлитов — Моррис — не был в то время автором социальной утопии и одним из главарей рабочего движения?" [21, т. 2, с. 477]. Любопытно, что и в русской литературе эстеты-декаденты чувствовали себя "бунтарями". Г.В.Плеханов, отвечая на статью Н.Минского "Новая религия", где тот пытался сблизить эстетизм и социализм, поместил в журнале "Современный мир" свою знаменитую отповедь "Евангелие от деизма", в которой, в частности, отметил, что герой Гюисманса /речь шла о романе "Наоборот"/ — "враг мещанства", что не мешает ему оставаться "мещанином до мозга костей", ибо "он никогда не посягнет на основу мещанского экономического порядка" [21, т. 2, с. 474]. Критик-марксист был прав, когда советовал не придавать большого значения таким "тайным союзникам" пролета-

риата, как декаденты. Но Плеханов был чересчур прямолинеен, он писал о декадентстве: "Занесенное к нам с Запада, оно и у нас не перестает быть тем, чем было у себя дома: порождением "бледной немочи" [22, т. 14, с. 164]. Случай с О.Уайльдом, например, показывает, что дело обстоит не столь однозначно. Это хорошо понимал А.В.Луначарский, который назвал автора "Портрета Дориана Грея" "утонченнейшим эстетом", а в "Диалоге об искусстве" /1905 г./ поставил его в один ряд с Рескиным, Ницше, Моррисом [20, т. 7, с. 124]. Свою статью "Вильям Моррис в Париже" Луначарский начал словами: "Со времени торжества капитализма в Англии искусство было там оттиснуто на задний план. Отчасти отчаянным протестом против нового порядка явилось появление ультраэстетизма несчастного Оскара Уайльда" [20, т. 5, с. 321]. Отмечая, что защита "чистого искусства" провозглашена у О.Уайльда "очень отчетливо" [18, т. 1, с. 214]. Луначарский в то же время говорил о нем с сочувствием и без плехановской прямолинейности. Не только критики декадентского толка, но и представители демократически-либерального направления /З.Венгерова, Дионео, Н.Берг, А.Редько/ приветствовали в лице Уайльда замечательного мастера слова, не приемлющего социальные и художественные каноны позднебуржуазного общества. Автор известных в те годы "Писем из Лондона", корреспондент "Русского богатства" в Лондоне, Дионео утверждал: "До тех пор, пока ценится вообще талант, произведения Оскара Уайльда будут находить восторженных поклонников" [14, с. 116]. Позже он несколько умереннее отзывался о вкладе Уайльда в литературу. В творчестве Уайльда переводчики /в частности, Н.Гумилев, К.Бальмонт, Я.Мацкевич/ видели "дивное сочетание глубины мыслей с музыкальностью и красочностью стиля". Суд над Уайльдом не зачеркнул его репутации, а трагический конец его жизни и звал немало толков, стимулировал работу критической мысли. В 1905 г. в "Вестнике литературы" появилась основательная статья Н.Берга, который, следуя за З.Венгерово, в целом правильно характеризовал основные этапы духовной эволюции "короля жизни". В статье "Поэт добра и зла. Литературная характеристика Оскара Уайльда" особо подчеркивается блеск драматургических приемов, красота диалогов и самобытность стиля драматурга, стиля, который несет на себе "печать особой, исключительной оригинальности" [7, с. 73]. Справедливо указывая на то, что "кличка "декадента-эстетика" далеко не характеризует со всех сторон его литературной физиономии" Берг в то же время пытался доказать, что "добро и зло одинаково достойны взять с бою свое

место в жизни, если они рождены величием чувства и мысли, если они прекрасны, — вот основной тезис оригинального мировоззрения Уайльда" [7, с. 76]. Вопрос спорный: с одной стороны, имморализм Уайльда очевиден. Однако "основной тезис" его мировоззрения — все же панэстетизм, т.е. абсолютизация прекрасного, превращение его в единственно важную часть триады "Истина — добро — красота". Превращая красоту в цель Бытия, Уайльд не был апологетом аморальности, как намекал Н.Бетт; его идеал сложнее. Мнение о развращенности декадентов долгие годы накладывало свой отпечаток на трактовку нравственных исканий английского художника слова. Даже в 1913 г. А.Редько подошел к драме Уайльда несколько предвзято. В статье "Драма мысли и драма жизни Оскара Уайльда" он определяет путь Оскара Уайльда как "путь эстетизма и индивидуализма", путь "от короля жизни к клоуну-арестанту", утверждая, что "своего логического краха Уайльд не заметил" [23, с. 284]. Интересно комментируя "Портрет Дориана Грея", критик считает героев романа /Безила, Генри, Дорина/ ипостасями авторского портрета. Уайльд, не отождествляя себя ни с кем из них, действительно, наделил их всех своими качествами. Дориана можно назвать "Фаустом эпохи декадентства", которого соблазняет Мефистофель — лорд Генри. Однако едва ли стоит трактовать эстетику Уайльда как "эстетику зла", а его выстраданную "Балладу Реддингской тюрьмы" — как попытку эстетизировать страдания. Это нечто большее, чем "заупокойный рассказ о самом себе".

Тема "Уайльд в тюрьме" активно обсуждалась на страницах русских журналов. В 1907 г. О.Серо написал книгу "Процесс Оскара Уайльда", где воспроизвел все нюансы тяжбы, но так и не ответил на вопрос, справедливого ли осудили Уайльда. В 1908 г. появилась статья Дионео "Вторая слава", где вновь говорилось о посмертной судьбе "Мальчика из Эльдорадо", который в свое время "играл беззаботно драгоценными камнями". Дионео писал, что "в лице Оскара Уайльда наказали тех, которых даже в Англии не дерзает касаться закон" [12, с. 30]. В 1908 г. Дионео вновь подчеркивал, что судили не столько порок, сколько пренебрежение к суду и к обществу в целом. Уайльд презирал /на словах/ "общественность", социальные вопросы, но в то же время его письма об Ирландии — "отчет об одной из величайших трагедий в Европе". В 1908 г. Дионео опубликовал статью "В поисках смысла жизни", посвященную выходу в свет "Собрания сочинений" Уайльда, а в 1913 г. — очерк о посмертной судьбе идей и образов О.Уайльда, где, впрочем, повторил ранее сказанное [13]. В отличие от пишущих в те годы о произведениях английского автора /напр., рецензия

В.Гофмана в "Современном мире", сентябрь 1909 г.; статья З.Венгеровой в "Вестнике Европы", 1907 г.; рецензии М.Ликиардопуло и А.Саймонса, статья последнего "Искусство и английская публичка" была помещена в № 10 журнала "Весы" за 1906 г./Дионео более последователен в литературных оценках и критериях, более внимателен к эволюции уайльдовского творчества, что позволяет ему в пестрой мозаике парадоксов и образов художника проследить какую-то закономерность.

Возможно, Дионео был и автором короткой неподписанной рецензии на Полное собрание сочинений Уайльда, выпущенное в 1906 г. в издательстве П.П.Саблина [24]. В том же году был переведен очерк К.Гагемана о творческой биографии Уайльда - "Петрония XIX века"; позже этот очерк стал предварять собрания сочинений Уайльда до тех пор, пока К.Чуковский не написал более точный и гораздо более талантливый очерк жизни и творчества Уайльда, который и стал предисловием к четырехтомному собранию его сочинений [25, с. 5], увидевшему свет в 1912 г. Очерк К.Чуковского "Оскар Уайльд", включенный в книгу "Люди и книги", свидетельствует о том, что русская дореволюционная критика очень высоко ценила великого острослова. Говоря о его позднем творчестве, Чуковский подчеркивал, что "Баллада Рэдингской тюрьмы"/"стон оскорбленного сердца"/ "ударяла по самым основам форсайтовского строя" [29, с. 655]. Критик не закрывал глаза на двойственность протеста эстетизма, для которого "удовольствие" стало смыслом жизни. Чуковский шел от внешних примет: от манер, быта, одежды и т.п. На фоне яркого портрета героя он выписывал "родовой портрет" эстетизма. Чуковский проникательно увидел в безобидных, на первый взгляд, увлечениях /тяга к искусственному, к драгоценностям/ признаки духовного кризиса. Менее убедительно мнение, будто русские символисты ценили Уайльда, поскольку "трудно представить более яркого врага символизма" [29, с. 656]. О.Уайльд не принял символизм, но почему он оказался "врагом"?

Не смог выдвинуть последовательную концепцию и Ю.А.Айхенвальд, поместивший в 1908 г. в № 5 "Русской мысли" свои "Литературные заметки", посвященные творческому пути Уайльда. Обильно цитируя знаменитые парадоксы, изощряясь в собственных, критик лишь слегка коснулся принципиальных вопросов соотношения искусства и правды, пользы и красоты в эстетике Уайльда. Сильным местом очерка Ю.Айхенвальда, позже переработанного [4], был анализ психологии Уайльда, попытка увидеть, как поза аморалиста стала частью личности. "Уайльд не признавал разницы между лицом и личиной" [3, с. 159], - резюми-

ровал критик. Как и Уайльд, Айхенвальд видел в искусстве неповторимое, интуитивное. "Индивидум должен быть индивидуальностью" [3, с. 160] – вот кредо обоих. Естественно, что русский критик кое-что заимствовал в манере Уайльда-эссеиста /те же афоризмы, способ ассоциативного, импрессионистического письма и т.п./. В духе импрессионистической критики была написана и небольшая книга Н.Абрамовича, где О.Уайльд сопоставлялся с Ф.Достоевским. Критик считал обоих учениками Ницше [1, с. 31]. В работе Н.Минского "Идея Саломеи" восхвалялась декадентская идея пьесы, ее "опьяняющая и удушающая атмосфера". Минский крайне субъективно подходил к творениям английского драматурга, утрируя "дыхание незримого", ссчитая обстоятельный анализ образов Саломеи и Иоканана с айхенвальдовским импрессионизмом, с навешиванием ярлыков, с упоением красотами собственного слога [19, с. 176, 177, 179].

Таким образом, Уайльд был весьма популярен в России. Пик его популярности приходится на период 1907–1909 гг. Новая вспышка интереса критиков к идеям британского мыслителя-парадоксалиста относится к концу 1910-х годов, а также к началу 1920-х, когда была опубликована книга /единственная в нашей стране после 1917 г./ А.Аксельрода [5], разговор о которой выходит за рамки настоящей статьи. Далеко не полный перечень критических оценок показывает как достижения, так и ограниченность дореволюционной критики. Наличие правильных суждений в трудах З.Венгеровой, Дионео, К.Чуковского все же не позволило создать целостное представление о творческом пути художника. Но показательна сама отзывчивость критиков, свидетельствующая об интернациональном пафосе русской литературы. Их статьи и высказывания, которые еще предстоит изучить подробнее, послужили фундаментом работ А.Аксельрода, А.Аникста, М.Урнова и других исследователей. Идеи и образы Уайльда вошли в духовную атмосферу, в арсенал русского символизма, стали импульсом для рефлексии А.Блока, В.Брюсова, К.Бальмонта, А.Белого, выдающихся теоретиков и практиков искусства XX в. А это и заставляет вновь обратиться к забытым ныне спорам.

1. А б р а м о в и ч Н.Я. Религия красоты и страданий: Уайльд и Достоевский. Б.м., б.г. 2. А б р а м о в и ч Н.Я. Предисловие //Уайльд О. Душа человека при социализме. М., 1907. 3. А й х е н в а л ь д Ю. Литературные заметки //Русская мысль. М., 1908. 4. А й х е н в а л ь д Ю. Этюды о западных писателях. М., 1910. 5. А к с е л ь р о д А. Мораль и красота в произведениях Уайльда. Иваново-Вознесенск, 1923. 6. Б а л ь м о н т К. Поэзия Оскара Уайльда //Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи.

М., 1983. С. 506-602. 7. Берг Н. Поэт добра и зла. Литературная характеристика Оскара Уайльда // Вестн. лит-ры. 1905. 23 февр.
 8. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960-1963. 9. Брессов В. Предисловие // Уайльд О. Баллада Реддингской тюрьмы. М., 1915. 10. Венгеров З. Собр. соч. СПб., 1913. Т. I.
 11. Волынский А. "Намерения" О. Уайльда // Северный вестник. 1895, № 12. 12. Диего О. Из бездны // Рус. богатство. М., 1913. № 3. 13. Диего О. Рефлексы действительности: Литературные характеристики. М., 1960. 14. Золотое руно. М., 1908. № 6. 15. Куприяновский П. Сквозь время. Ярославль, 1972. 16. Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. 17. Луначарский А.В. Об искусстве: В 2 т. М., 1982. 18. Минский Н. Иден Саломеи // Золотое руно. М., 1906. № 6, 7, 9. 19. Михайловский В.М. Символизм // Русская литература конца XIX-начала XX века. 1901-1907. М., 1971. 20. Плеханов Г. Литература и эстетика. М., 1958. 21. Плеханов Г. Сочинения. М., 1925. 22. Редько А. Драма мысли и драма жизни Оскара Уайльда // Русское богатство. М., 1908. № 7. 23. Русское богатство. 1906. № 5. 24. Уайльд О. Душа человека при социализме. М., 1907. 25. Уайльд О. Полн. собр. соч. / Под ред. К.И. Чуковского. СПб., 1912. 26. Уайльд О. Эстетический манифест. М., б/г. 27. Чуковский К.И. Циферблат г. Бельтова // Весы. 1906. № 2. 28. Чуковский К.И. Люди и книги. М., 1960.

Статья надійшла до редакції 05.07.84

S u m m a r y

The article deals with the reception and early evaluation of O.Wilde /1854-1900/ in Russia. The investigation is primarily based on the most representative articles of Z.A.Vengerova, Dioneo /I.Shklovsky/, A.Volynsky, K.Balmon et c. which were published in magazines "Severny Vestnik", "Russkoye Bogatstvo", "Vesy" and others. The vagaries of critical appraisal are pre-conditioned both by O.Wilde's exotic personality and by cultural situation in Russia at the beginning of the XXth century.

The article underscores the difference of "Russian" and "English" Wilde and explores the backgrounds of major subjective interpretations.

А.Р.В о л к о в, проф.,
Ю.И.П о п о в, доц.,
Черновицкий университет

РЕЦЕПЦИЯ "РОБИНЗОНА КРУЗО" Д.ДЕФО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В западноевропейском литературоведении существует мнение, будто "Робинзон Крузо" Д.Дефо был мало известен в России, а рецепция его русской литературой незначительна. Так, французский "робинзоновед" Поль Доттен, автор обстоятельного двухтомного исследования "Даниэль Дефо и его романы" /1924/ утверждал: "Практический и прочно стоящий на земле пуританин Робинзон настолько далек от мистической души славян, что они не смогли по достоинству оценить его глубокую значимость" [21, с. 453]. Повременам соглашайтесь с таким мнением. Оно проистекает, по-видимому, из заранее заданного, искаженного представления о славянской культуре и литературе. Точнее — о русской, в частности и в особенности. Русский же материал известен французскому ученому лишь в незначительной степени. Кроме того, Доттен в своем исследовании рассматривает только явления макрорецепции. Однако теория традиционных сюжетов и образов как части сравнительного литературоведения предполагает исследование не только макрорецепции, объемлющей все произведение /перевод и переработка, в том числе адаптация для детей/ или основные структурные компоненты /заимствование сюжета, сюжетной модели, образов-персонажей/, но и микроуровневую рецепцию: номинацию, литературное цитирование, прямые ссылки, реминисценцию, образную аналогию, аллюзию, — вкрапленные в художественную ткань произведения-реципиента.

Рецепция "Робинзона Крузо" в России началась более 200 лет тому назад и продолжается донныне. Доттен полагал, будто первый русский перевод "Робинзона" относился к 1837 г. Эту ошибку исправил М.П.Алексеев, установив: впервые роман Дефо переведен Я.Трусовым в

© Волков А.Р., Попов Ю.И., 1993

1762 г. [2, с. 83], т.е. ровно на 125 лет ранее даты, от которой французский исследователь начинает историю восприятия "Робинзона" в России. За этим переводом последовали многочисленные новые переводы, переработки, адаптации для детей. Их общее число достигает пяти десятков. В России были широко известны и "постдефовские" робинзонады "Остров Фельзенбург" /1731/ И. Шнабеля, "Новый Робинзон" /1779/ И. Кампе, "Швейцарский Робинзон" /1812/ И. Висса и др.

Следует также учесть, что русская читающая публика знакомилась с романом Дефо еще до его перевода на русский язык по французским и немецким переводам. Действие исторического романа Г.П. Данилевского "Мирович" /1875/ относится к тому же 1762 г., когда вышел перевод Трусова. В "Мировиче" упоминается роман Дефо. Эта книга входила в круг чтения высшего общества второй половины XVIII в.: заточенному в крепость царевичу Иоанну Антоновичу "Мирович... читал... любимую книгу покойной жены князя, купленный ею гамбургский перевод на немецкий язык "Робинзона Крузо" [9, с. 110]. В другом месте ссылка на эпизод романа свидетельствует о том, что "Робинзон Крузо" был знаком не только знати; полицейскому приставу Жихареву снится сон о том, "как Робинзон, уезжая с пустынного острова, где жил двадцать восемь лет, взял с собой на память козий зонтик, такую же шапку, слугу Питницу и одного из попугаев, который отчетливо твердил: "Бедный Робин, бедный! Куда занесла тебя судьба?" [9, с. 221]. Подробно пересказывая сон персонажа там, где впоследствии достаточно было бы одной фразы, автор стилистически подчеркивает то, что в культурной жизни России XVIII в. роман Дефо представлял уже осваиваемое, но еще не достаточно вошедшее в широкий интеллектуальный обиход явление. Таким образом, писатель, описывая в 70-х годах XIX в. события более чем столетней давности, использует упоминания о "Робинзоне Крузо" для воссоздания исторического колорита. Роман Дефо выступает как составная часть духовного быта второй половины XVIII в. Например, Татьяна в "Евгении Онегине" в начале XIX в. читает Ричардсона и Руссо/. Конечно, "Мирович" - не документ, он представляет не прямое, а косвенное доказательство. Однако доказательство весомое ибо прозу Данилевского отличает документально точное знание исторического материала.

Упоминания о Робинзоне имеют и другую важную, идейно-нравственную и художественную, функцию. Они вызывают у читателя образную аналогию - антитезу. Ведь роман Дефо читают люди, на которых возложена обязанность охранять царевича Иоанна, с младенческого возраста

томящегося в заточении по приказу Елизаветы Петровны. В течение двадцати лет Иоанн находится в одиночном заключении, оторванный от родных и лишенный естественных человеческих контактов. Положение Робинзона на острове предпочтительнее страшного существования Иоанна среди людей, природа менее жестока, чем люди — эта мысль ассоциативно возникает при чтении романа Данилевского.

В первой половине XIX в. "имя Робинзон стало у нас нарицательным" [2, с. 89], — отмечал М.П.Алексеев и в доказательство приводил выдержки из произведений Н.Н.Хмельницкого, М.Ю.Лермонтова и И.С.Тургенева. Персонажи популярной в свое время сатирической комедии Хмельницкого "Воздушные замки" /1818/ "погружены в мечтания, не имеющие никакой опоры в действительной жизни, а главный герой, оставшийся мичман Альнаскар, все еще грезит об адмиральском чине, об открытии новых земель, о каком-нибудь острове, где он станет властелином:

Да чем же, Боже мой, я хуже Робинзона?
И я могу открыть прелестный островок,
Там, сделавшись царем... построю городок,
Займусь проектами, народными делами,

Устрою гавани, наполню их судами —
И тут то я до вас, алжирцы, доберусь.
Смиритесь! Не то... пойду, вооружусь,

И вы познаете воителя десницу" [2, с. 85].

В "Герое нашего времени" /1840/ М.Ю.Лермонтова робинзоновская образная аналогия возникает, когда в "Княжне Мери" Грушницкий описывает московского франта Раевича: "Он игрок: это видно тотчас по золотой огромной цепи, которая извивается по его голубому жилету. А что за толстая трость — точно у Робинзона Крузо! Да и борода кстати, и прическа а la moujik" [14, с. 65]. С одной стороны, в среде русской аристократии сравнение с плебеєм Робинзоном не могло не носить иронически-оскорбительного характера. С другой стороны, можно с уверенностью предположить авторскую /намеренную или интуитивную/ стилистическую параллель: перечисление Лермонтовым зримых, предметных деталей /золотая цепь, голубой жилет, толстая трость, прическа/ свидетельствует об использовании, освоении традиции Дефо, который первым обратился к "технике подробностей" /по выражению М.Полякова [16] /.

Рассказ И.С.Тургенева "Контора" /1847/ вновь содержит прямоту ссылки повествователя на героя и сюжетную подробность из романа

Дефо: "Я подошел к шалашу, заглянул под соломенный намет и увидел старика, до того дряхлого, что мне тотчас же вспомнился тот умирающий козел, которого Робинзон нашел в одной из пещер своего острова" [19, с. 135]. Точность, колоритность и одновременно иронический характер образной параллели несомненны. Представитель зрелого реализма XIX в., Тургенев использует робинзоновскую образную аналогию с откровенно комической целью.

Названными писателями отнюдь не ограничивается ряд русских авторов, так или иначе осваивавших робинзоновский материал. Рецепция активизируется и делается разнообразной. Создается робинзонада. Доттен из них отмечает лишь "Робинзона в русском лесу" /1881/ О.Кацулковой, однако до этой робинзонады были написаны "Петербургские Робинзоны" /1874/ С.Дестунис и "Русский Робинзон" /1879/ С.Турбина. Бесспорно, не авторы этих робинзонад определяли развитие русской литературы. Бесспорно и то, что количество русских робинзонад несравненно меньше числа немецких или французских. В то же время произведения С.Дестунис, С.Турбина, О.Кацулковой — свидетельство освоения робинзоновской традиционной сюжетной модели русской литературой 70—80-х годов XIX в. [6]. Чуть ли не у каждого значительного русского прозаика проявляется микрорецепция романа Дефо.

Без номинации робинзоновская традиционная сюжетная модель и образы использованы в "Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил" /1869/ М.Е.Салтыкова-Щедрина. Ссылка на "Робинзона" нет, однако сюжет /генералы сказываются на необитаемом острове/ вызывает в памяти аналогию с романом английского писателя, так же как появление на острове мужика, который ассоциируется с образом Пятницы. Фигуры генералов в одних рубашках и с орденами на шее, находка на необитаемом острове газеты "Московские ведомости" и невероятные сообщения в ней, необычайная легкость, с которой мужику удалось прокормить господ и даже вывезти их с острова, придает сказке гротескно-пародийный характер и усиливает ее сатирическое звучание.

Фарсово-анекдотический характер получает робинзоновский мотив в драме А.Н.Островского "Бесприданница" /1878/. Провинциальный актер Аркадий Счастливцев в результате учиненного им на пароходе скандала был высажен на пустынный остров посреди Волги. Паратов, одно из главных действующих лиц пьесы, вызывает неудачливого актера и делает его чем-то вроде собственного шута, нарекая

Робинзоном. Эта номинация проясняет реминисценцию и подчеркивает пародийность использования драматургом робинзоновской ситуации и самого имени героя.

В повести А.П.Чехова "Степь" /1888/ встречаем образную аналогию-уподобление одного из персонажей герою Дефо. Девятилетний Егорушка, увидев едущего вместе с ним по степи отца Христофора без рясы, поражен сходством священника с героем английского писателя: "Егорушка нашел, что в этом неподобающем его сану костюме он, со своими длинными волосами и бородой, очень похож на Робинзона Крузе" [20, с. 22-23]. Мастер емкой и многозначительной портретной характеристики Чехов дает описание персонажа через непосредственное восприятие ребенка. Учитывая, что повесть написана на основе детских и отроческих воспоминаний писателя, можно судить о месте, которое занимал "Робинзон" в круге детского чтения самого Чехова. Думается, не случайно автор на протяжении небольшой повести еще раз возвращается к образу Робинзона, когда тот видится заболевшему Егорушке: "О. Христофор снял кафтан, и Егорушка увидел перед собой Робинзона Крузе. Робинзон что-то размешал в блюдечке, подошел к Егорушке и зашептал..." [20, с. 96]. Путешествие по степи, общение с природой, рассказы о разбойниках ассоциировались в воспаленном детском сознании с образом Робинзона. "Степь" — поэтический шедевр Чехова, в котором он с тонким лиризмом показал "степь и степных людей". То, что в повести дважды упоминается герой Дефо, символизирующий со времен Руссо единение человека с природой, представляется закономерным и художественно обоснованным.

М.Горький в рассказе "Коновалов" /1896/ предвосхищает характерное для человека XX в. стремление вырваться из абсурда буржуазного существования и одновременно развенчивает идею бегства от цивилизации в духе превратно истолкованного Руссо опять-таки с помощью робинзоновской реминисценции. Герой рассказа восхищается книгой "...насчет англичанина-матроса, который спасся от кораблекрушения на безлюдный остров и устроил на нем себе жизнь. Интересно, страх как! Очень мне понравилась книга; так бы туда к нему и поехал. Понимаешь, какая жизнь? Остров, море, небо — ты один себе живешь, и все у тебя есть, и ты свободен! Там еще дикий был. Ну я бы дикого утопил — на кой черт он мне нужен! Мне и одному не скучно..." [7, т. 3, с. 50]. Реминисценция выполняет в данном случае важную идейную функцию: является метафорой комплекса утопических представлений об абсолютной свободе. Горький определил свое отношение к этому комплексу идей, вкладывая робинзоновскую мечту в уста босика,

пьяницы Коновалова, и иронически снижая ее с помощью просторечья в языке персонажа.

В послеоктябрьский период Горький вновь обращается к образу Робинзона. В первой части "Жизни Клима Самгина" /1927/ учитель Клима Томилин высказывает анархистский взгляд на общество и роль человека в нем в виде парадокса, который автор иронически именует "медным": "Ошибочно думать, что энергия людей, соединенных в организации, в партии, увеличивается в своей силе. Наоборот: возлагая свои желания, надежды, ответственность на вождей, люди тем самым понижают и температуру и рост своей личной энергии. Идеальное воплощение энергии — Робинзон Крузо" [7, т. 19, с. 125]. Фигура Робинзона служит в данном контексте символом, философской метафорой, воплощающей абсолютный идеал индивидуализма в личной энергии.

В рассказе А.С.Грина "Человек с человеком" /1913/ образ Робинзона Крузо и его уединенной жизни использован для доказательства преимущества одиночества. Живущий вне человеческого окружения Робинзон счастливо лишен воздействия внешнего зла, которое люди приносят друг другу: "Идея печальной, красивой свободы, удаления от зла человеческого слита... с особенным напряжением душевныи и физических сил человека" [8, с. 473]. Полностью на интерпретации романа Дефо в духе революционного времени построена повесть Б.А.Лавренева "Сорок первый" /1924/. Ссылки на Дефо в тексте повести подчеркивают генетическую связь произведений и ориентируют читателя на восприятие заимствований на макроуровнях — сюжетном и образов-персонажей. В частности, в названии "Главы пятой, целиком украденной у Даниеля Дефо, за исключением того, что Робинзону не приходится долго ожидать Пятницу" [13, с. 170], чувствуется авторская самоирония, и одновременно читатель нацеливается на вполне определенное восприятие героев. Пересказ поручиком Говорухой-Отроком содержания "Робинзона Крузо" Маротке можно рассматривать как развернутую реминисценцию, которая является, с одной стороны, сюжетной параллелью, а с другой — идейной антитезой повести: индивидуализм героя Дефо противопоставлен чувству пролетарского коллективизма героини Лавренева. Робинзоновский сюжетно-образный материал выполняет ориентирующую функцию, нацеливает читателя на совершенно определенные содержательные комплексы и в то же время является важным компонентом идейно-тематической и сюжетной структуры "Сорок первого". Ссылка на героя романа Дефо помогает уяснить сюжетную структуру повести А.Р.Беляева "Остров по-

гибших кораблей" /1927/. Сама по себе эта ссылка: "Мы, если хотим, Робинзоны. Но Робинзоны XX века" [4, с. 187] не несет существенной стилистической нагрузки, однако она, как у Лавренева, ориентирует читателя, вводит в русло определенных ассоциаций и позволяет автору прибегнуть к заимствованию на сюжетном уровне. Опираясь на традиционную сюжетную модель робинзонады, Беллев создает сатиру на нравы буржуазного общества. В конечном итоге, реминисценция служит цели иронического осмысления художественного материала.

Л.А.Кассиль в автобиографической повести "Швамбрания" /1931/ населяет сказочную страну своего детства наиболее известными героями детской литературы, среди которых Робинзон и Пятница [12, с. 77]. В повести есть еще одно упоминание героев Дефо, несущее более серьезную идейную нагрузку. Действие разворачивается после февраля 1917 г., и один из персонажей произносит слова, звучащие символически: "Костюмы Робинзона и Пятницы еще менее удобны сейчас, чем латы Дон Кихота и Санчо Пансы..." [12, с. 182]. Герои Дефо как бы символизируют прошедшее детство героев повести, а в более широком масштабе — уходящую старую эпоху. То есть реминисценция выполняет метафорическую функцию, сходную с той, которую она выполняла в "Жизни Клима Самгина".

Ставшие общеизвестными, герои Дефо упоминаются и в повести Э.Г.Казакевича "Синяя тетрадь" /1961/. Зиновьев уподобляет свое пребывание с Лениным в Разливе робинзоновской ситуации: "Может быть, я надоел вам на этом необитаемом острове? Вероятно, и Пятница временами надоел Робинзону..." [II, с. 81-82]. Сложные отношения Ленина с Зиновьевым и то обстоятельство, что Зиновьев "на каждый случай жизни мог вспомнить подходящую цитату" [II, с. 87] позволило Казакевичу "реконструировать" возможный разговор. Образная аналогия ситуативно оправдана и соответствует складу ума персонажа: стереотипное уподобление свидетельствует о банальности, несамостоятельности мышления Зиновьева.

Микрорецепция "Робинзона Крузо" важна для идейно-художественного замысла повести А. и Б. Стругацких "Обитаемый остров" /1968/. Она проявляется на разных уровнях. Название повести — своеобразная аллюзия: авторы как бы от противного намекают на важнейшее условие робинзонады — необитаемый остров. Заглавие первой части — "Робинзон" — представляет прямую ссылку. Номинация подразумевает образную и сюжетную параллель; герой "Обитаемого ост-

ропа" Максим Каммерер оказывается в робинзоновской ситуации эпохи межпланетных путешествий: попадает на чужую планету, его космический корабль разрушен, ему противостоит враждебный антигуманный мир. Сюжетно-образная параллель в свою очередь подводит к идейному сопоставлению: герои обоих произведений – люди новой формации, вступающие в единоборство с враждебным миром. А.Зеркалов отмечает: "Обитаемый остров" – робинзонада... Герой Дефо, горожанин и искалеченный приключений XVIII века, один на один сражался с живой природой малого острова. XXII век – иные масштабы и иной противник. Максим вступает в бой с планетой, с ее социальной структурой, с антиприродой, созданной человечеством". Как видим, идейно-эстетический потенциал романа Дефо предоставляет возможности для всяческих интерпретаций. В случае произведения Стругацких можно говорить о его "футурологизации". Котати, явление не единственное в этом роде, вспомним "Робинзон космос" /1955/ Ф.Карсака.

Общеизвестность романа Дефо открывала возможности использования робинзоновской традиционной сюжетной модели с сатирическими и юмористическими целями /например, рассказ А.Т.Аверченко "Робинзон", 1910/. На необитаемом острове оказываются интеллигент Павел Нарымский и шлик Пров Иванович Акациев. Шлик и в этой ситуации стремится выполнять привычные обязанности, запрещая Нарымскому строить без разрешения дом, охотиться, даже читать книги. Ирония автора перерастает в сатиру в кульминации рассказа, когда Акациев спасает заплывшего слишком далеко Нарымского, однако делает это не из гуманных соображений, а в уверенности, что по возвращении в Россию ему удастся заставить Нарымского уплатить огромный штраф либо отправить его в тюрьму. В данном случае реминисценция подчеркнута номинацией в названии рассказа, которая в свою очередь указывает на ситуативно-сюжетную параллель.

С добродушной самоиронией обращается к робинзоновскому материалу М.А.Булгаков – автобиографический рассказ "Пропащий глаз" /1926/. Врач в деревенской больнице, оторванный от всех культурных центров, решает проблему: бриться каждый день или нет, и в связи с этим вспоминает историю "об одном англичанине, попавшем на необитаемый остров. Интересный был англичанин. Досиделся он на острове даже до галлюцинаций. И когда подошел корабль к острову и лодка выбросила людей-спасателей, он – отшельник – встретил их револьверной стрельбой, приняв за мираж, обман пустого водяного поля. Но он был выбрит. Брился каждый день на необитаемом острове.

Помнится громаднейшее уважение вызвал во мне этот гордый сын Британии... И твердо решил я, что буду бриться через день, потому что у меня здесь ничем не хуже необитаемого острова" [5, с. 129]. Но от бриться оторвал срочный вызов, а в дальнейшем повествователь не брился неделями. "Но все же английские замашки не потухли вовсе на муравьевском необитаемом острове, и время от времени я вынимал из черного футлярчика блестящую игрушку и вяло брился, выходил гладкий и чистый, как гордый островитянин. Маль лишь, что некому было полюбоваться на меня" [5, с. 125].

Герои Дефо упоминаются в комедии С.В. Михалкова "Раки" /1954/, способствуя сатирической обрисовке одного из действующих лиц пьесы, самовлюбленного бюрократа Лопсухова. Его помощник Уклейкин вставляет в текст доклада, написанного для начальника, "любопытную цитатку из Робинсона Крузо... насчет проявления личной инициативы и мобилизации внутренних ресурсов" [15, с. 79]. Невежественный начальник, читая доклад, попадает в ситуацию, когда не в состоянии объяснить: о какой "пятнице" идет речь. Комизм ситуации обусловлен широкой популярностью книги Дефо, что предполагает знание ее каждым мало-мальски образованным человеком.

Особое место среди обращений к робинзоновской традиции занимает рассказ И. Ильфа и Е. Петрова "Как создавался Робинзон" /1932/, построенный как анализ и правка редактором молодежного журнала романа о советском Робинзоне. Авторы остроумно высмеивают как литературные штампы, так и вульгарно-социологический подход к художественному творчеству. Сатира распространяется не только на отечественные подделки "Робинсона Крузо". Пародируется сам принцип тиражирования Робинзонов. Обличая рутину и бюрократизм, Ильф и Петров одновременно иронизируют над авторами многочисленных робинзонад. Редактор, анализируя "Советского Робинзона", как бы препарирует традиционную робинзонаду, разлагает ее на составляющие компоненты и доводит каждый из них до абсурда, соединяя несоединимое: так сама ситуация изоляции человека на острове теряет загадочность и романтичность и приобретает анекдотический характер, когда на острове, помимо Робинзона, оказывается председатель месткома и сборщик взносов! Намеренной приземленностью, владением бытовизмов и анахронизмов иронически переосмысливаются традиционные схематичные компоненты робинзонады. Так, по требованию редактора, волна выбрасывает на остров стол, бутылку чернил и неогороемый

шкаф /1/. Автор пытается спасти свое творение введением любовной темы /мотив, имеющий место во многих робинзонадах/, однако редактор безапелляционно отвергает "нездоровую эротику", так же как, в конце концов, и сам необитаемый остров заменяется вполне обитаемым полуостровом. В финале редактор доводит правку до "логического" конца:

— А Робинзон? — пролепетал Молдаванцев.

— Да. Хорошо, что вы мне напомнили. Робинзон меня смущает. Выбросьте его совсем. Налепая, ничем не оправданная фигура нытика" [10, с. 197].

Сатирический эффект достигается с помощью обыгрывания сюжетно-образной структуры романа Дефо, отдельных эпизодов и подробностей /чего стоит толстовка из обезьяньих хвостов и попугай в роли будильника!/, пародируются также подражания "Робинзону Крузо" /советский Робинзон по аналогии с французским, немецким, американским/.

Обращение русских писателей к "Робинзону Крузо" не исчерпывается вышеприведенными примерами. Робинзоновские мотивы находим, например, у Ф.М.Достоевского, В.Я.Брюсова, А.А.Ахматовой, А.Г.Гонтова, суждения о Робинзоне и робинзонадах — у В.Г.Белинского и А.И.Герцена. В мемуарной литературе имеется множество свидетельств: на протяжении веков русские дети играли в Робинзонов. Из многих свидетельств ограничимся двумя. Л.Толстой описывает в "Детстве" игру в швейцарского Робинзона. С.И.Аллилуева вспоминает, что на даче И.В.Сталина в Зубалово для детей был устроен "Робинзоновский домик" — "настил из досок между тремя соснами, куда надо было влезать по веревочной лестнице" [3, с. 24].

Однако сделанная выборка достаточно репрезентативна и дает основания прийти к выводам, что освоение робинзоновского традиционного сюжетно-образного материала, не говоря уже о переводах, адаптациях для детей и переработках-робинзонадах, было активным и основательным, постоянно имело место в русской литературе на микрорецептивных уровнях: образные аналогии — "подсказываемые" /"Мирович"/ или называемые /"Герой нашего времени", "Контора", "Степь", "Синяя тетрадь"/; реминисценции /"Говесть о том, как один мужик двух генералов прокормил", "Бесприданница", "Консвалов", "Робинзоны", "Пропавший глаз", "Остров погибших кораблей", "Обитаемый остров"/. В "Человеке с человеком" и "Климе Самгине" Робинзон выступает как символ, как образное доказательство.

Различные виды микрорецепции могут сочетаться. В произведении "Как создавался Робинзон" иронически переосмысленная сюжетная и образная реминисценция выступает в качестве основного художественного приема, на котором держится вся структура. В "Обитаемом острове" имеется и аллюзия, и образная параллель, и прямая ссылка — номинация. Впрочем номинация оказывается почти обязательной /кроме сатирической сказки Щедрина и "Пропавшего глаза" Булгакова/. В ряде случаев упоминание о героях Дефо является прямым свидетельством их общеизвестности и популярности его книги: "Мирович", "Швамбрения", "Раки".

Межлитературная микрорецепция достигает цели только тогда, когда иноязычное произведение в переводе органически вошло в духовный мир данного народа. Характерный пример тому — восприятие романа и героев Дефо русской литературой.

Микрорецептивные компоненты в произведениях-реципиентах выполняют различные функции, но всегда рассчитаны на то, чтобы вызвать у читателя привычные, совершенно определенные понятия, отношения и ассоциации.

Эти сложившиеся отношения и ассоциации нередко бывают весьма далеки от первоначального идейно-эстетического насыщения заимствованного традиционного мотива или образа. Пуританин и индивидуалист Робинзон был воспринят на русской почве со значительной долей иронии, более того, нередко образ и ситуация романа Дефо служат цели сатирического осмысления художественного материала. Это не мешает микрорецептивным обращениям к роману Дефо для воссоздания исторического колорита либо при складывании концепции или самой структуры произведения.

1. Аверченко А.Т. Одиннадцать слонов: Рассказы. М., 1989. 2. Алексеев М.П. "Робинзон Крузо" в русских переводах //Сравнительное литературоведение. Л., 1983. 3. Аллилуева С.И. Двадцать писем к другу. К., 1991. 4. Беляев А.Р. Человек-амфибия. Одесса, 1981. 5. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. 6. Волков А.Р., Попов Д.И. Русские робинзонады //Вопр. рус. лит. Львов, 1987. Вып. 2./50/. 7. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949-1955. 8. Грин А.С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 3. 9. Данилевский Г.П. Мирович. М., 1985. 10. Ильф И., Петров Е. Собр. соч.: В 5 т. М., 1981. Т. 3. 11. Казакевич Э.Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1988. Т. 1. 12. Касилья Л.А. Избранные повести. М., 1948. 13. Лавренев Б.А. Избранные произведения: В 2 т. М., 1972. Т. 1. 14. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 4. 15. Михайлов С.В. Соч.: В 2 т. М., 1954. Т. 2. 16. Поляков М.Я. Цена пророчества и бунта. М., 1975. Стругацкий А., Струг

г а ц и й Б. Жук в муравейнике. Кишинев, 1983. 18. Т о л -
 с т о й Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978. Т. 1. 19. Т у р г е -
 н е в И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1975. Т. 1. 20. Ч е х о в А.П.
 Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1972. Т. 7. 21. D e t t i n D.
 Daniel De Foe et ses romans. Paris, 1924. G.2. Robinson Crusoe;
 Etude historique et critique.

Стаття надійшла до редколегії 11.12.91

Summary

The "Robinson Crusoe" was Translated in Russia in 1762. The Hero of Defoe became one of the most frequently citing personages of the Occident literature in the works of the well-known Russian Writers (Lermontov, Turgenev, Ostrovski, Chekov, Gorki, Bulgakov etc.) The assimilation of the Defoe's novel in Russian literature goes by different ways (translation, adaptation, remaking, reminiscence, image analogy).

К.А.Т и т я н и н, ассист.,
 Каменец-Подольский пединститут

ХАРАКТЕР ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ ОБРАЗОВ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1900-1930 ГГ.

Начало XX в. в русской литературе – время довольно широкого обращения к образам, которые называют традиционными, т.е. такими, многократное обращение к которым в литературе составило традицию, показало закономерность их повторения /об общих чертах этого процесса в литературе XX в. см./12, с. 9-23/. Это относится и к русской прозе. Характерная для этого периода переоценка старых и рождение новых ценностей обусловили и несколько иное отношение литературы и действительности. Когда литература не успевает осмыслить действительность, эстетическое пространство между ними становится все осязаемее, возрастает роль условных форм в искусстве. Отсюда и усиление философской окрашенности литературы начала века, одно-

© Титянин К.А., 1993

временное тяготение к символизму и реализму у некоторых писателей. Эти факторы, а также кризис позитивистских идей, господствовавших ранее, религиозные искания в среде интеллигенции так или иначе могли способствовать появлению традиционных образов в прозе дооктябрьского периода. Но и прозе после 1917 г. присуще коренное свойство дореволюционной литературы — "интенсификация художественного языка" [2, с. 124-126], и до конца 20-х годов, времени пока неполного господства социального заказа для писателя, эти художественные потенции могли еще развиваться по имманентно-эстетическим законам. Поэтому представляется возможным в данной статье условное установление таких временных рамок /1900-1930 гг./ для рассмотрения общего характера функционирования и трансформации традиционных образов в русской прозе. Несколько большее внимание будет уделено функциям художественного времени у этих образов. При этом, новозаветные образы, относящиеся к указанному периоду, мы вынуждены исключить из круга рассматриваемых здесь традиционных образов, описав их в другой статье.

В начале века так называемый традиционный реализм с его преимущественно жизнеподобными художественными формами продолжает развиваться (см., напр., 6). Но характерно, что и эти художники /И. Бунин, А. Куприн и др./ используют традиционные образные структуры.

Так, традиционный образ у Бунина появляется вследствие его религиозно-философских исканий и особого, свойственного ему, как никому другому, чувству сопричастности к жизни всего исторического человечества. В рассказе "Смерть пророка" /1911/ изображен библейский Моисей. Бунин не называет своего героя по имени, лишь схематично связывает с ним события, известные по Пятикнижию, а сам подвиг выведения израильтян из Египта аллегорически представлен Бунинным как несение "самого тяжкого камня для здания". Путешествующему по Ближнему Востоку Бунину его Моисей видится в библейской временной дали. При этом прошлое представляется Бунину насквозь "освоенным": "Я опять пережил, совершенно как свое собственное, это далекое евангельское утро в элеонской оливковой роще... Я всем существом почувствовал: ах, какой это ничтожный срок — две тысячи лет... Нет, это совсем ничего не значит, то что я живу на земле не во дни Петра, Иисуса, Тиверия, а в так называемом двадцатом веке" [4, т. 5, с. 305], — писал он позднее в рассказе "Ночь" /1925/. Отсюда — переплетение его лирического повествования с мотивами "древней

индусской мудрости" о двух путях в жизни: Пути Выступления и Пути Возврата, сурами о Великой Вести и Отходной из Корана, рассказом Саади из вступления к "Тулистану" о человеке, опьянном запахом роз. /"кто может, пусть свяжет это с нашим рассказом" [4, т. 3, с. 199], - говорит Бунин/. Но в то же время пророк и непосредственно близок автору рассказа, ведь о смерти его он пишет так, что за этим опутим художественный опыт психологического проникновения Л.Толстого в предсмертное состояние человека /"Смерть Ивана Ильича", 1886/. Подобно толстовскому герою, пророку приходится победить страх смерти и в награду за это преодоление он умирает, "не заметив конца своих дней".

Традиционный образ у А.Куприна в рассказе "Каждое желание" /1917/ выполняет прежде всего роль особого сюжетно-композиционного средства, ведь появление Мефистофеля /у Куприна это Мефодий Исаевич Тоффель - Меф.Ис.Тоффель/ заставляет персонажей обнаружить свой характер с наибольшей полнотой и с нужной автору стороны. "Экспериментальное" введение этого образа само по себе отодвигает бытовой материал на второй план. Характер произведения тогда близок к притче. Отсюда, например, неопределенность места действия. Описывая город, в котором живет герой, Куприн намеренно смешивает приметы уездного городка, Киева и даже Петербурга. Купринский Тоффель соблазняется милым простодушием канцелярского служителя Ивана Степановича Цвета. Но ему придется убедиться в безграничности этого простодушия и оценить его, хотя вообще его мнение о человеке не переменится, ведь даже Цвет подчас обнаруживает в своей душе позыв к злым желаниям. Оригинальность в разработке этой темы у Куприна в том, что проникая в самые заветные желания Цвета, меняется и сам Меф.Ис.Тоффель, так что даже "глаза дьявола становятся темно-карими, глубокими, почти ласковыми" [9, т. 7, с. 192].

А использование Куприным библейских образов Соломона и Суламыды /"Суламида", 1906/ - проявление той традиционно романтической линии в его творчестве, которая обращена и к современности /"Гранатовый браслет", 1911/, и к условно-исторической теме в "Суламида". Схема поведения романтического героя применима к купринскому Соломону: в нем совершается движение от разочарования в жизни /однажды утром он продиктовал: "Все суета сует и томление духа, - так говорит Екклесиаст"/ к любви, которая становится для него формой самой жизни /ср. отношение к любви как к спасению от жизненных разочарований у романтиков/. Да и библейское время спосреду-

ется романтической концепцией "двоемирия". Но в повести нет, конечно, романтически построенного внутреннего мира героев, романтизм "Суламифи" — в обращении к живому духу предания, особому очарованию наивной любви, присущему "Песни Песней". А в основе его повести /несмотря на разнообразие использованных им источников: библейские тексты, работы Э.Ренана, А.Веселовского/ оказывается несколько мелодраматическая схема, и мотив ревности неизбежно входит в эту схему в качестве интриги. Ср. лишь "внесюжетное" упоминание о ревности в "Песни Песней": "люта, как преисподняя, ревность" [8:6] и иной смысл "драматического" поворота в судьбе Соломона: он наказан Богом за то, что "развратили жены сердце его" и "склонили к иным богам" [3 Цар. II:3-4].

Естественным следует считать появление традиционных образов в символистской прозе рассматриваемого тут периода. Ведь в символистской доктрине заложено особое представление о времени. Значимым оказывается только духовно преображенное будущее /оно же — вечность/, а настоящее и прошлое едины в своем лишь предварительном, становящемся характере и несовершенством противостоят будущему. Внутри прошедшего и настоящего временные дистанции несущественны, образ традиционный и современный при таком подходе существуют как бы в едином времени и в одном символистском художественном восприятии.

Характерна в этом смысле одновременная отнесенность к разным эпохам традиционного образа у В.Я.Брюсова в романе "Огненный ангел" /1907-1908/. Фауст и Мефистофелес даны в его романе прежде всего глазами довольно простодушного рассказчика Рупрехта. Этот, так сказать, первичный взгляд на Фауста близок по характеру восприятия к представлениям, отраженным в "Истории доктора Иогенна Фауста, известного волшебника и чернокнижника", книге, изданной И.Шписом в 1587 г. Но перед нами стилизация немецкой рукописи XVI в., сделанная Брюсовым, который уже не мог не учитывать художественный опыт "Сцены из Фауста" А.Пушкина, фаустовского начала в Печорине М.Лермонтова. Но ощутимы эти литературные фигуры уже в зоне авторского взаимодействия с рассказчиком; и только через русские персонажи может читатель-современник Брюсова разглядеть их основу — гетевских героев. Фауста Брюсова можно отнести, таким образом, одновременно к культурам XVI, XIX и XX вв.

Причудливую диалектичность переходов, семантическую гибкость в обыгрывании взаимоотношений традиционных парных персонажей да-

монетрирует Ф. Сологуб в романе "Творимая легенда" /1914/. Так, дихотомическая неразрывность Дон-Кихота и Дульцинеи /Альдонсы/ дана у Сологуба как изначально ложная. Принц Танкред, разыгрывающий перед простодушной сельской учительницей Альдонсой роль рыцаря из Ламанчи, не столько Дон-Кихот, сколько Дон-Жуан. Однако он вовсе лишен своеобразного благородства последнего. Внешняя изысканность в нем опопшлена безудержным стремлением к наслаждениям, порочным взглядам на женщину, доставшимся ему по наследству. Когда Альдонсу, его бывшую возлюбленную, ведут в кандалах к месту казни и она бросается к проезжающему мимо своему Дон-Кихоту с криком: "Любимый, спаси меня!", то этот скульптурно красивый в рыцарском одеянии Танкред - Дон-Кихот - Дон-Жуан оказался способным спокойно проскакать мимо. Наложение традиционных образов нужно тут Сологубу для повышенной информационной плотности нового образа в условно-аллегорическом повествовании о королевстве Ортруды.

Как ироническую персонификацию использует Ф. Сологуб еще один традиционный образ - "Лознгрин" /рассказ "Лознгрин", 1911/. Переплетных дел мастер Николай Балкашин скрывает, подобно Лознгрину, свое имя от волюбленной Эльзы /Машеньки Пестряковой/, боясь, что она отвергнет его как жениха. Но Сологуб видит и иную сторону этого события: "Лознгрин всегда останется Лознгрином, и мечтательный образ не поблекнет потому, что любовь не только сильнее смерти, но страшной в своей обыденности жизни" [14, с. 435]. В этих авторских словах отражена, впрочем, не столько образная связь героя рассказа с оперным и легендарным Лознгрином, сколько своеобразная символистская риторика, что сужает и временное поле вокруг традиционного образа.

Творчество М. Кузьмина современные исследователи тоже склонны относить скорее к постсимволизму, чем к акмеизму [10, с. 3-16]. Появление у этого писателя традиционного образного материала обусловлено необыкновенным стилизаторским даром, присущим ему. Создавая как будто нечто заведомо вторичное, он выражал на самом деле в чужих образах интимнейшие стороны своего поэтического сознания. Таков у Кузьмина образ Александра Македонского /"Подвиги Александра Великого", 1909/. Среди источников этого образа следует назвать и "Деяния Александра" /II-III вв./ Псевдо-Калисфена, и "Александрю", и многочисленные переделки и переложения этого повествования на Западе и Востоке. Оригинальность образа Кузьмина

в его внутренней психологической коллизии, о чем как об анахронизме, но и как о достоинстве писал Вяч. Иванов [5, с. 48—49]. Эта почти полная психологическая "освоенность" традиционного образа необычайно близко ставит историческое прошлое ко времени автора.

Все традиционные образы, описанные выше, относятся к предреволюционному времени. Переходя к периоду после 1917 г., отметим специфические социально-исторические и историко-литературные моменты, так или иначе сказавшиеся на использовании традиционного образного материала в литературе этой поры.

Литературный процесс первого десятилетия после революции в общем определяется переходом от возникающих в литературе под непосредственным давлением действительности "эксперимента", "отказа от "совершенства" [15, с. 261] ко все большей роли социального заказа для художника. В связи с этим следует рассматривать и проблему интенсификации художественного языка, которая в это время касалась прежде всего форм народной речи в литературе; и стремление литературы этого времени, в известном смысле, заново строить отношения между формами искусства и формами действительности [2, с. 121—174].

В этих условиях закономерно ожидать появление традиционных образов, во-первых, у писателей, перенесших в послереволюционное время ядро своего художественного мира /Л. Андреев, М. Булгаков, хотя его образ Воланда в точном смысле уже выходит за установленные тут временные рамки/, во-вторых, у писателей, окружавших своего героя "экзотическим материалом" /И. Эренбург/ и, в-третьих, у продолжавших работать представителей волны стилизаторства /Б. А. Садовской, А. В. Чаянов, отчасти С. А. Клычков/.

Обратимся к произведениям названных писателей.

Как воплощение целого комплекса дьявольских черт предстает перед нами образ Хулио Хуренито в одноименном романе И. Эренбурга /1921/. Это и дьявол в точном смысле слова /Хуренито прежде всего провокатор, значит и "клеветник"/; и русский черт, родственник соответствующему персонажу из "Братьев Карамазовых" Ф. Достоевского; и сатана /Хуренито — "противник" этого мира, помогает его гибели/; и "хромой бес", подобный персонажу Лесажа, правда, только по сюжетно-композиционной роли в романе И. Эренбурга, представляющего собой ряд связанных новелл; и Антихрист /Хуренито самовольно берет на себя роль Христа в сцене, пародирующей "Леген-

ду о Великом Инквизиторе" Ф.Достоевского: "он целует в высокий крутой лоб" "важного коммуниста в Кремле" за "здоровое однодумье" [16, с. 261]. Традиционный образ выполняет у Эренбурга роль понятия, которому найдено конкретное воплощение. Так строится аллегорический образ, а лежащее в его основе понятие имеет при этом не всевременной, а, скорее, вневременной характер. Это в значительной степени лишает данный традиционный образ функции расширения художественного времени.

"Дневник Сатаны" /1919/ Л.Андреева построен как психологически разработанная притча. В этом случае временная функция традиционного образа не выделяется по отношению к другим образам-персонажам. Недаром, убедившись, что сатанинское начало в людях оказалось более сильным, чем мог предполагать очеловечившийся Сатана-Вандергуд, он даже начинает думать, что его земной знакомый Фона Магнус — один из его побочных братьев. Некоторые реминисценции у Андреева из "Потерянного рая" Мильтона и "Фауста" Гете носят внешний, поверхностный характер, а мотив лермонтовского "Демона" ощутим в пародийном плане: Сатана-Вандергуд влюблен в Марию, напоминающую Мадонну, но она оказывается содержанкой Магнуса.

В двух обликах существует дьявол в рассказе А.В.Чаянова "Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей" /1921/. О переходе из одного облика в другой автор ничего не говорит, так что дьявол представляется у него вездесущим. Прусский офицер Сейдлиц, "странный похожий на героя семилетней войны", "значительный и властвующий" человек с потухшим взором, которых встречает рассказчик, — таковы дьявольские личины, изображенные в рассказе. Тот же "значительный и властвующий" дьявольски входит через зеркальную поверхность в героя другой повести Чаянова — Алексея /"Зенещанское зеркало", 1922/. Воплотившись в его отражение, дьявол почти оживает и самим Алексеем. Эти образы у Чаянова, "творца московской гофманиады" [II, с. 5], как называет его В.Муравов — следствие сознательной игры чужой, романтической точкой зрения. Традиционный образ тут сам по себе не увеличивает временные пределы вокруг себя, но вместе со всей системой персонажей соотносится с современным для автора планом.

Прозу С.А.Клычкова нельзя назвать стилизаторской, мы лишь условно помещаем его рядом с Чаяновым. Народно-поэтические представления, мотивы, образы для него не чужая точка зрения, которой можно оперировать по своему усмотрению, а в значительной степени его

собственная. Но все же только до известной степени. Ведь писатель, конечно, не бессознательно вписывает своих героев в некий универсальный сюжет земного и внеисторического бытия. И если образы его, лишенные наигранности — не стилизаторство, то ведь именно к этому приближался такой мастер стилизации, как М. Кузмин.

Образы чертей и леших у Клычкова — следствие сознательного и полного подчинения себя русской народно-поэтической стихии /роман "Чертухинский балакирь", 1926/. Леший Антюттик /он же черт, т.к. "анчутка" — один из эвфемизмов в названии черта/ — образ, близкий по стилю к гоголевским нечистым, по функции — к черту в "Братьях Карамазовых" Достоевского. В то же время, в сознании рассказчика мифологически неразделимы тот же леший Антюттик и мельник Спиридон, его дочь Феклуша и царевна Дубравна.

А в романе Клычкова "Князь мира" /1927/ такое наименование дьявола идет прежде всего от его употребления в раскольничьей, сектантской среде, а не от христианской демонологии, в которой оно восходит к Евангелию от Иоанна /12:31/. Поэтому "князь мира" у Клычкова имеет ряд своеобразных низших фольклорно-мифологических воплощений: младенец, родившийся с целкови́ком на груди; "Батрак", помогающий успешно вести хозяйство, "барин Бачурин" /для чертухинцев это табуированное наименование черта/.

Б. А. Садовскому изначально присуще ощущение художественного времени как вечности в определенном, весьма широком, культурном пространстве. При такой основе его произведения напоминают бессознательный повтор близких и далеких архетипов. Отсюда — стилизации, в которых глубина проникновения в "материал" отодвигает на второй план даже мягкую иронию автора /напр., "Черты из жизни моей", 1907/. А написанные уже в 20-е годы "Малия" и "Карл Вебер" построены как художественные сны. Традиционные образы и сюжетные мотивы тут снуют и переплетаются именно, как в сновидениях, с их своеобразной алогичностью. Подчиняясь и логике Гофмана, и логике Гауфа, умевшего в особом волшебном пространстве сливать сказку и новеллу, использует Садовский в повести "Малия" мотив о яблоках профессора Костериуса, напоминающих фиги маленького Мука, чудесно превращающие носик Амалии в уродливый нарост. Этот основной мотив сочетается с троекратным сказочным повтором /три жениха Амалии/, с обыгрыванием настроений гоголевского майора Ковалена /глава "нос"/. Причудливого сочетается в "Карле Вебере" /1923/ главный мотив узнава-

ния /Карл разыскивает Иду как возлюбленную, а найдя ее, узнает, что она его сестра/ с образами Агасфера, иронически трансформированного в Конфетти, обреченного на вечные скитания и все таки смерть, хотя и "не от рук человеческих"; образами Мазепы и Петра I /Мазепа в стилизованно-фольклорном изображении, Петр I - в близком к историко-бытовому/; образом барона Мюнхгаузена, литературная ипостась которого и есть для Садовского его "реальность" /он все время стремится как бы "подтвердить" характер его, заданный Распэ/; образом Дон-Жуана, восьмидесятилетнего испанского маркиза, как бы воссоздающего несостоящуюся старость Дон-Жуана, и обобщенно напоминающего все свои литературные прототипы, но автор /усложняя игру ?/ предпочитает говорить о нем как об однофамильце знаменитого литературного героя. Итак, традиционный сюжетно-образный материал в самых различных трансформациях составляет основу этого повествования у Садовского, имеет самоцельное значение, порождая особый временной сплав и новое художественное целое.

Характер трансформации традиционного образного материала в описанных выше произведениях весьма разнообразен и подтверждает только общие закономерности для подобных структур в XX в.: полисемантизм в трансформированных образах, преобладание в них нравственно-психологического аспекта над событийным, сопряжение современных и традиционных ценностей. Все приведенные нами примеры использования традиционного образного материала - закономерное проявление той "интенсификации художественного языка" в литературе данного времени, о которой шла речь во вступлении.

Характер функционирования традиционных образов связывался в данной статье и с литературными направлениями, к которым принадлежал тот или иной писатель, и с его индивидуальными особенностями; обуславливался, естественно, способом трансформации образа. Среди форм трансформации нужно назвать и осовременивание библейского образа за счет сопряжения с литературным мотивом из русской классической литературы XIX в. при частичном сохранении пространственно-временных координат протообраза /"Смерть пророка" И. Бунчина/; и сохранение этих координат с одновременной ориентацией на романтическое миропонимание /"Суламифь" А. Куприна/; и трансформацию образов в нравственно-психологическом плане в сочетании с изменениями пространственно-временного плана /"Каждое желание" А. Куприна/; и осовременивание внутреннего мира традиционного литературного героя,

остающегося в рамках протообраза и минувшего образ, положивший начало традиции /"Огненный ангел" В. Бросова/; и осовременивание-персонализацию на основе пародии /"Творимая легенда" Ф. Сологуба/, и на основе мягкой иронии /его же "Лознгрин"/; и тонкую психологическую разработку при сохранении пространства и времени протообраза /"Александр Великий" М. Кузмина/; и ориентацию на романтический культурный пласт как способ осовременивания /рассказы А. Чаянова/; и сознательное использование фольклорно-мифологической поэтики для осовременивания фольклорных же образов /романы С. Клычкова/; и, наконец, максимально свободное обращение с традиционными структурами у Б. Садовского в его "мистифицированном" времени, включающее почти все названные способы трансформации.

Традиционная образная структура, возобновляя в той или иной степени подход ко времени, свойственный протообразу, как правило, "удваивает" художественное время в произведении-реципиенте. Это может сказываться различным образом. В данной статье подчеркивалась лишь специфическая способность традиционного образа к расширению временных пределов вокруг себя. Препятствовать этой способности могут, как свидетельствуют разобранные нами случаи, притчеобразное построение произведения /"Дневник Сатаны" Л. Андреева/, аллегорический характер образа /"Хулио Хуренито" И. Эренбурга/, изначальная установка стилизатора на восприятие времени создателей протобраза /рассказы А. Чаянова/.

1. Андреев Л. Н. Повести и рассказы: В 2 т. М., 1971. 2.
2. Белая Г. А. Проблема активности стиля: К исследованию исторической продуктивности стилей 20-х годов // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 122-177. 3. Бросов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. 4. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965-1967. 5. Иванов Вяч. О прозе М. Кузмина // Аполлон. 1910. № 7. Отд. 2. С. 43-51. 6. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. 7. Клычков С. А. Чертухинский балакирь: Романы. М., 1988. 8. Костяхин Е. А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972.
9. Куприн А. И. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1964-1974.
10. Лавров А., Тименчик Р. "Милые старе миры и грядущий век": Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. М., 1990. С. 3-15. 11. Муравов В. Творец московской гофманиады // Чаянов А. В. Венецианское зеркало. М., 1990. С. 5-23.
12. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века. К., 1988. 13. Садовский В. Лебединые клики. М., 1990.
14. Сологуб Ф. К. Голодный блеск. К., 1991. 15. Чудакова М. О. Сквозь звезды к герниям: Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4. С. 260-272. 16. Эренбург И. Хулио Хуренито // Эренбург И. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1928.

Статья написана с редколлегий И. И. 12.91

Summary

The poetic value of the so-called traditional image in the Russian prose of the first three decades of the 20th century is given to the transformation of traditional images and its impact on plot and style characteristics of a novel. Temporal relations within traditional poetic structures are likewise taken into account.

Г.В.Ч у й к о, асп.,
Чернівецький університет

"ЛІТЕРАТУРА ГРАМОТНИХ ЛЮДЕЙ"

Останнім часом з'явилось чимало творів, у центрі яких – Митець або людина, що стоїть близько до мистецтва. Гуманізація суспільних відносин зумовила зростання інтересу до особистості, а література відображає те, що відбувається у суспільстві, вчить жити. Мабуть, з цим завданням пов'язане виникнення у літературі теми "літератури грамотних людей" – графоманії. Письменників хвилює проблема складного співіснування у мистецтві таланту і неталанту, проникнення у мистецтво сторонніх людей. Образ нехудожника вже неодноразово зустрічався у літературі. Очевидно, свій початок воно бере від маленької трагедії Пушкіна "Моцарт і Сал'єрі"; такий шлях проникнення в мистецтво і називають сал'єризмом. Тема знайшла продовження у творах Гоголя, Чехова, Булгакова, Бондарєва, Тендрякова та ін.

Читав, спробував сам... вдалося. Почав оббивати пороги журналів. Несподівано надрукували /а раптом – талант?/. За тією ж схемою, іноді використовуючи знання з теорії літератури, сотворив ще дещо – не те, не друкують. Чому: не гірше ж від інших? І знову трата часу і паперу в перемішку з відвідинами видавництва, і адією прорватися через той невизначений кордон, що відділяє просту версифікацію від літератури. І на це – ціле життя, від невміння вчасно зупинитися, розібратися. Причини, що призводять до гармонії, можуть бути різними, і типи таких "письменників" – також. Одна справа, коли графоман нічого не вимагає від людей – "тихий" графоман, котрий рано чи пізно зрозуміє, що він, на жаль, не Митець і

© Чуйко Г.В., 1993

задоляється своїм скромним існуванням, не вимагаючи визнання /як Савва Ілліч в "Побаченні з Нефертіті" /1963/ Тендрякова/. Інша, коли "непризнаний геній" починає заздрити більш вдалим і по можливості /користуючись владою/ мстити.

Письменники В. Дрозд і С. Бсін досліджують спільну тему. У романах "Спектакль" /1984/ і "Гладіатор" /1987/ вони намагаються відповісти на питання: яким чином графомани отримують перепустку в літературу, хто їм в цьому допомагає.

Ярослав Петруня /герой "Спектакля"/ на відміну від Пилаєва /"Гладіатор"/ - натура слабовільна і тому рефлексуюча: "Слова, слова, слова", "словесна патока" [2, с. 233], - там, де потрібні дії, рішучість. Він - "творчо активний письменник" [2, с. 210], котрий раптом зникає, і не тільки з літературного "горизонту". Що за цим - творча криза? смерть? Твір, що публікується - роман Петруні в трьох книгах, - як три спроби спортсмена. Роман - роздум, сповідь про себе, літературу, своє місце в ній. Надричний, гіркий тон розповіді і слово-сигнал: катастрофа /нагадування про одноіменний роман того ж автора/, що неодноразово вживається, створюють напругу і для читача. Варіант Ярослава Петруні - "зверху - вниз", розповідь про те, як зовсім не безталанний письменник всіляко намагається запевнити в цьому і себе, і читача: "...Адже талант був, був". Свій талант Ярослав "розміняв на мідяки" [2, с. 247] /за Бермудом/, не зберіг: "Я жив так, ніби робив першу спробу жити, а попереду, як у спортсмена, ще дві спроби, а може, їх і безліч" [2, с. 216]. Він проміняв свій талант на те, щоб стати відомим у своїй сім'ї і навіть за її межами" [2, с. 213]. Виявилось, що жити насправді немає ні часу, ні змоги. Він письменник не за покликанням, натхненням, а за професією. І після марних спроб зрозуміти себе, а, отже, виправдатись у чечому, потрібно з гіркою іронією визнати, що власна "творчість" /понад 100 творів/ - "графоманія, розтягнута в часі" [2, с. 224]. Усмішка Ярослава у дзеркалі схожа на перекупницьку - свій талант він продав, занепав. Втрачена можливість реалізувати письменницький талант, зате у всій повноті виявився "талант дегустатора життя" [2, с. 285]. Колись давно він приніс рукопис повісті /широї, хай недосконалої, редакторів Бермуду і почув, як і сам Дрозд: "Пиши, як усі, і буде тобі, Ярослав, зелена вулиця" [2, с. 232]. І змирився: сів і написав, "як усі", "слабкуватий" характер підвів, - і попав у неволю до Бер-

мута. Надрукували. І пішло-поїхало. Критерій написаного Ярославом: чи візьме Бермут. І надалі відомий письменник успішно крокував у життя, намагаючись "не переступати межі, за якою треба відстояти написане" [2, с. 280].

Слабкі й характер Ярослава не тільки занаставляв талант, а й зміцнив страх заглянути в себе, спробувати розібратись. А оскільки "глибокі, серйозні книги" для інших, обранців, з'явились заздрість і ненависть до них, "принципових наполегливих", що змогли відстояти себе.

Виявилось, що душу не можна плондрувати безкінечно, настане "екологічна криза". І сучасний "продавець слів" повинен заглянути в себе і жхнутися. Але такий вже Петруня чоловік: скільки б разів не клявся, не обіцяв змінитися, писати "справжнє", — знову і знову виникають на горизонті хутра, машина чи щось інше. Згадуються слова Бермута: "Великий письменник — велика машина" [2, с. 232].

Ще у дитячому віці Петруня відчував себе обранцем, котрий належить до іншого світу, знаючи, як писати, аби надрукували. Працюючи у редакції, Петруня доводив, що буде письменником, а у відповідь на зауваження товариша, нібито "з нахаб великих письменників не буває", сказав: "Тільки з таких і бувають. Скромність — перша ознака посередності" [2, с. 305]. І навіть після гіркої сповіді Петруні, слабо вірилося у можливість переродження героя.

Роман має назву "Спектакль", мабуть, за аналогією з відомим афоризмом /життя — театр/. У цьому сенсі життя Петруні та інших героїв — справді "спектакль", вистава. Обидва герої — Ярослав і Веня /з роману С.Єсіна/ — "слабкуваті" характером і придатні хіба що в актори. Режисер життя повинен бути сильним — відповідно Бермут і Пилаєв. І створюють вони трагедії. Отже, перед нами "маленькі трагедії Ярослава Петруні, зіграні ним самим" [2, с. 321].

Пилаєв — сам режисер власного життя, вистави. Цей адміністративний і літературний хизак з добре розвинутим "хапальним рефлексом" нікому не дозволить втручатися небажаним чином, він ще й життєві програми для інших складає. Це тип сильний і небезпечний. Поет, що пише пісні, він же високий адміністратор на радіо, а також графоман-початківець. Як і Бермут, він ділою від мистецтва, Хлопчик з шахтарського села, наділений "пробивною силою", аумів відрези-серувати, прорахувати всі ходи свого і чужого життя [4, с. 14]. Раніше Пилаєв нетерпимо ставився до успіхів інших, того ж Вені, тепер боїться кар'єристів. Давно визначив, що кар'єра тренера йому

не пасує – не ті масштаби, і серед усіх покликань обрав найбільш вигідне і престижне – письменникам "лафа". З точки зору Пилаєва, писати просто: "сідай і твори літературу" [4, с. 42]. Але якщо Петруні був талант, то звідки йому б узятися у Пилаєва /не за наказом же/: "Бога не обдуриш, немає у нього іншого таланту, крім таланту інтригана" [4, с. 20], – вважає Веня. Виявилось, що власний талант можна замінити посадою і чужим обдаруванням. Пилаєв – це справжній ізяїн життя, не дарма Веня назвав роман Пилаєва "Колбой, або Хазяїн життя".

Таким чином, перед читачем постають два типи графоманів, умовно назовемо їх сильним /Пилаєв/ і слабким /Петруня/. Вони прийшли до "паперотворчості" з різних причин. Різні і водночас подібні, бо обидва намагаються втриматись на плаву в літературі, грати роль письменників, хоч насправді є тільки імітаторами. Чого вартий хоча б словничок з римами і синонімічні ряди Ярослава і записничок Пилаєва з думками Вені, котрі вчасно і влучно використовуються. Обом здавалось, нібито обрали літературу, – хотіли бути письменниками, – а обрали себе, визначили мету і вирішили за відомою формулою, що вона виправдовує засоби. Як і пушкінський Сальєрі, вони часом апелюють до класиків, підпираючи власні думки. І, мабуть, головна схожість: Петруня і Пилаєв не відбулись би як графомани, якби не допомога ззовні. В романах є ще по одному настільки ж помітному герою – це Веня і Бермут, також подібні. Мотив двійництва характерний для таких творів. Не дарма Бермут заявляє Ярославові, що вони – "сіамські близнюки", він без Бермута – "голий король". І Пилаєв не може існувати без Вені. Бермут і Веня – творці своїх "шефів" як письменників, і рукописи своїх патронів вони правлять, доводячи до середньопрохідного рівня.

Бермут і Веня знають собі /і своїм смисленам/ справжню ціну. Бермутові "зависники" не дали змоги піти далі, у літературі він нічого не міг досягти і вирішив, що краще критикувати і редагувати інших. Влада редактора над Ярославом з виходом першого на пенсію слабшав, підсилюючи муки письменника. Та Бермут і надалі розробляє ту ж золоту жилу – Петруню. Веня також розуміє, що він не письменник [4, с. 21], бо ж пробував /і опис цієї спроби – метод роботи "тихого" графомана/ і впевнився: літературного хисту не має; та і добрі вчителі вчасно розтлумачили, що таке література і художня творчість. Веня міг би з успіхом грати роль письменника та не визнавав "літератури грамотних людей" [4, с. 44]. Мабуть,

у цьому трагізм його існування. Та й яка спокуса: б'єталанний Пилаєв – зміг. Але "маленька людина", "літературний раб" Веня на відміну від "шефа" вважає, що "коли не бути чарівником, то краще бути звичайною людиною, а не ілюзіоністом" [4, с. 39].

Багато чого поєднує Ярослав і Веню, і перше – зрада і бажання виправдатись /обидва пишуть романи-виправдання/. Звичайно, Пилаєв не далекий від цього, та на відміну від слабких натур він не зраджує себе – продовжує виконувати власну програму-максимум, накреслену раніше. А Ярослав і Веня – рефлексуючі інтелігенти – зраджують себе і мистецтво. Петруня – свій талант заради успіху, Веня – тим, що свідомо став помічником і захисником Пилаєва. На певному етапі життя /для Ярослава – послаблення диктату Вермута; для Вені – нечувана, на його думку, підлість "шефа", його роман, де "мистецтво увірвалося до особистого життя" [4, с. 72]/. Вони раптом прокинулися, схаменулися. І виявилось, що життя минуло. Отут власне і виникла марна спроба все повернути, зрозуміти і оправдати себе: "Адже все рівно, коли розігнутися рабу" [4, с. 177], – вважає Веня. Але "деякі людські якості неможливо віддати на зберігання, а потім отримати" [5, с. 361]. Пізно. Скільки б обіцянок не давав собі Петруня, як би не запевняв нас автор у можливості переродження героя, згадуються слова крика: Петруня і в каятті – грає, і вистава триває [8, с. 37]. Та й слова героя: "Сам гаразд не знаю, коли лицедію" [2, с. 277], – насторожують. Кінець роману "Гладіатор" цілком логічний: автор поступово підводить до "конфузу" з Венею. Герой пізно відважився на протиставлення, серце не витримало, і не зміг він вбити Пилаєва. Фінал роману "Спектакль" залишається відкритим: чи то помер герой, чи то, переживши творчу кризу, повернеться в літературу /хотілося б, у справжню/. Веня гине. Та чи все завершується його смертю? Не судилося Вені розрахуватись із власним творінням. Занадто довго Веня тішив себе ілюзіями, не помітив вчасно, що цинізм, підлість шефа – це його життєва позиція.

Зіткнувшись у житті з сильнішими людьми, герої зламались: прийняли нав'язані правила гри, стали конформістами. І обоє прекрасно знали, який вибір зробити. Тому-то й не звинувачують духовних наставників. І обидва досліджують власне життя, намагаючись збагнути, коли ж це почалось. У Ярослава – з дитинства, від великого бажання стати письменником будь-яким шляхом, за почуттям зверхності ніколи було аналізувати свої вчинки. А Веня, живучи

у власному світі, і уявити собі не міг, що хтось заради того, аби виплисти, може топити інших. Веня, згідно зі своїм прізвищем Заложников, так і залишається на все життя і після смерті /бо ж він встиг виправити чергову пробу пера Пилаєва/ заложником шефа – друга-ворога, його віце-підданим. У співтовариші в помсті Веня. обирає "Гамлета". "Гамлет помагає нам зрозуміти, що Веня і Пилаєв мало чим відрізняються один від одного", – вважає Г. Бгоренкова, – але "Гамлет шукав істину, а Веня – ховався від неї" [3, с. 144], працюючи спокоєм. Весь роман – спроба втекти від відповіді за зроблене, від себе /у Ярослава – навпаки/.

Веня впевнений у необхідності боротися з негідником його ж способом. Порушена світова гармонія, і це потрібно виправити. Веня осудив Пилаєва на смерть. Образа пересилила здоровий глузд і вроджену інтелектуальність героя. І не дарма згадується заложниковський афоризм: "Якщо жити за звірячою психологією, то перетворишся в якогось хижака" [4, с. 205]. Ось Веня і перетворився в хижака – "в якогось", "трагічний автор, котрий ро-мажує мечем картонним". Він повинен покарати Пилаєва, бо суспільство до цього ще не готове. Суспільство породжує імітаторів, штовхає до конформізму в літературі і житті – немає закону, що не дозволяв би писати, – і ще не передбачало карі за це. Але суспільство – люди, часто такі, як Бермут і Веня. Вони створюють і підтримують графоманів.

Бермут і Пилаєв – сильні натури романів, це "сили зла", хижак /очі Пилаєва горять "вовчим блиском"/; для їхнього позначення відповідає образ Мефістофеля. Ярослав усупереч волі підписує контракт на написання нової поеми. І посередником тут – Бермут-Мефістофель. Рука Ярослава тягнеться до аркуша паперу, щоб скріпити диявольський акт про продаж душі, і в цей момент у Бермута з'являються "двоє гострих ріжок" [2, с. 333]. Можна згадати і слова першого редактора газети, де працював Петруня: "...У душі Петруні чорти з янголами б'ються навкулачки і, мабуть, янголів переважають" [2, с. 300]. Пилаєв – Мефістофель "комунальних клартир" – з диявольським хитрістю домагається своєї мети.

Герої обох романів гублять душі, людські якості, живуть і працюють механічно. Звідси порівняння з машиною, звіром. Ярослав порівнює себе з машиною з виключеним двигуном, з літаком, що розвалюється у повітрі, "штампувальним автоматом, який продукує мертві слова" [2, с. 213]. Пилаєв – "танк важкий і безжалісний" [4, с. 51], поїзд, залізний робот, однак найбільш точне і харак-

терне порівняння – з ножем, що розкривається. Веня також з гіркотою називав себе машиною [4, с. 134]. У Ярослава виникає асоціація зі смертельно пораним звіром. Від Пилаєва постійно тхне небезпечкою, і Веня бачить його в образі змії, змія-Горинича, трьохголового Цербера.

Вирішенню завдань, що стоять перед авторами романів, сприяють і особливості їх побудови. Передусім йдеться про форму розповіді. У випадку Ярослава Петруні – це сповідь-виправдання, котра потребує ширості від автора. У цьому романі власне три романи з різним ступенем ширості і завершеності, з поступовим наближенням до справжнього. А характер оповіді допомагає глибше відтворити психологію героя, його внутрішній світ. Пилаєв також пише сповідь "егоїста і сучасного шанобливця" [4, с. 83]. Внутрішній монолог головних героїв іноді трохи відсторонений, якби оцінка стороння. Обидва твори близькі до пригодницького жанру. Петруня назвав роман "детективом душ", де дія – дослідження, її виправдання; змальовується внутрішній стан людини, чапа терпіння котрої переповнилась. "Гладиатор", – по суті, роман про підготовку вбивства, що не вдалося. Іронічно звучить означення: "драма із сучасного життя" [4, с. 194]; потрібно серйозніше: трагедія. У Ярослава – також трагедія, трагедія розуміння. Обидва автори використовують певну гротесковість, іронічний тон письма, який з часом переходить у саркастичний /передусім у Єсіна/, – це й ставлення авторів до зображуваних явищ, героїв. Петруня навіть визначив жанри окремих глав; тон розповіді змінюється відповідно до "жанру" глави, та й вести розповідь у пригодницьких главах доручено слідчому. Обидва романи – своєрідне "звертання" себе наживоріт.

Як Пилаєв зобразив Веню, наділивши його власними вадами, обілюючи себе, так, здається, чинить і Ярослав. Згадаймо зображення Самути і мотив двійництва, що виникає у зв'язку з цим: і чиновник, і безпорадний слідчий далеко не безгрішні в моральному відношенні. Ярослав наділив Самуту власною заздрістю /як Пилаєв Веню – підлістю/ і вклав в уста дружини злі слова: "Вам закортіло Геростратової слави, Самуте? Навіщо ви його убили? Ви завжди заздрили його талантові" [2, с. 269]. Більше підходить тут паралель з Салґері, як у Єсіна. Напродується аналогія: Пилаєв – "сучасний Моцарт" /згідно з Веней/, сам Веня – Салґері, бо ж зв'язилась у нього заздрість, що шеф зміг осилити роман, а він, повіривши "алгебру гармонії", написав повість і далі не пішов. Не тільки відчуття

з'явилось, він навіть сів за свій паралельний, виправдувальний роман. "Учень Раскольников" довго /як Сальєрі/ обгрунтовує своє рішення вбити Пилаєва: і про світозу гармонію базикає, і аргумент пушкінського героя використовує [4, с. 191], і його потрібно зупинити. Але хто претендує на роль Моцарта? Пилаєв? Вертерсов? І за яким правом? Тільки у змученій уязі Вені можливе виникнення такої душки. Ніхто не чекав, що Веня перетворить свій виправдувальний роман у досить своєрідний переспів Пушкіна, Достоевського та інших відомих йому письменників.

В обох романах багато ремінісценцій, передусім у "Гладиаторі". Веня — людина "книжна", живе у власному світі літературних образів і не помічає, що у життя власні закони [4, с. 52]. Літературними цитатами та ім'ям любить скористатися і Бермут /новий Хлестаков/. Це спроба виправдатися класиками, стати рівним їм хоча б у вигаданих недоліках.

У зв'язку із пушкінським мотивом /"Моцарт і Сальєрі"/ в романах виникає тема справжнього мистецтва, таланта. І перше слово в судженні про талант віддане Бермуту — законодавцев. літературних норм: "Талант — відхилення від норми, і в смислі загальноприйнятої моралі — тех" [2, с. 245]. Але в тій же главі хамелеон Бермут стверджує інше: "Талант без моральної позиції і характеру в наші дні суспільно небезпечний" [2, с. 147]. Протилежні судження? Мабуть, друга, загальноприйнята думка висловлюється, оглядаючись на представника влади, а перша — близька до суті Бермута. Таким чином, талантові дозволено багато. З висновком Бермута можна посперечатися словами чесного, хоча й боязкого, Вені: "Мистецтво завжди моральне" і не робиться за чийсь рахунок. "Письменник повинен оберігати душу, не опускаючись до бандитизму". І кажучи словами С.Єсіна, "у мистецтві... нічого не приховаш" [4, с. 74], в кожному творі — особистість його автора.

Романи С.Єсіна і В.Дрозда власне не про письменників, а про тих, хто тільки маскується під них, створюючи "літературу грамотних людей", тобто просто макулатуру. За перо беруться люди, які не уявляють собі, хто такий письменник і що таке література, втішаючи себе аргументом: не я один такий.

І. Д р о з д В.Г. Демократизація. Гласність. Література: Письменницька анкета //Київ. 1988. № 5. С. 99-103. 2. Д р о з д В.Г. Спектакль //Дрозд В.Г. Спектакль: Романи. К., 1985. С. 209-399. 3. Е г о р е н к о в а Г. Мы пришли в этот храм //Москва. 1988. № 1. С. 190-203. 4. Е с и н С.Н. Гладиатор //Есин С.Н. Глади-

тор: Романы. М., 1987. С. 3-218. 5. Е с и н С.Н. Романы о нелю-
 бимых героях //Есин С.Н. Гладиатор: Романы. М., 1987. С. 357-363.
 6. Л а т ы н и н а А. Осколки голосграммы //Лит. газ. 1987. 18 февр.
 С. 7. 7. Л и т в и н о в В.М. Плата за талант. М., 1988. 8. П а н-
 ч е н к о В. Темы для вариаций? //Лит. обозрение. 1987. № 12.
 С. 37-39.

Стаття надійшла до редколегії 22.09.90

S u m m a r y

The article analyses two novels - "Performance"(1984) by V.Drozd and "Gladiator"(1987).by S.Yesin in the context of the problem of possibility of coexistence of talent and false talent in atr and literature. Special attention is given to the analysis of graphomania theme in these novels; to the images of the main personages presented as different types of graphomans and the means of realisation of the chief concept of the novels.

З в а р и ч І.М., асист.,
Чернівецький університет

ВАРІАТИВНІСТЬ У ФОЛЬКЛОРІ І ЛІТЕРАТУРІ

Варіативність як явище повторюваності у фольклорі традиційно вважають однією з основних ознак, що різнить його від літератури. Тому про варіативність як таку в літературній творчості не йдеться. Терміни "варіант", "редакція", "версія", "інтерпретація" та інші служать для позначення певних змін текстологічного характеру в літературному жанрі. Вони не пов'язуються з варіативністю, їх існування: авторомне, обмежене текстологією.

Але природа варіативності, торкаючись глибинних процесів психології творчості, може бути розглянута не як ознака, що відрізняє фольклор від літератури, а як така, що тісно пов'язує їх.

Принципово розбіжності між колективною та індивідуальною творчістю з точки зору психології немає. Л.С.Виготський переконливо довів це в книзі "Психологія мистецтва", зіставляючи народну билину і поему Пушкіна як продукти однакових творчих процесів. Різниця між ними полягає тільки в кількісному співвідношенні традиції і новаторства /авторського внеску в традицію/.

Вплив традиції на творчість народного співця, безумовно, великий. Але традиція у творчості письменника при глибокому її вивченні відіграє набагато більшу роль, ніж може здатися на перший погляд. "Якщо б ми хотіли порівняти, що в кожному літературному творі зроблено самим автором і що одержав він у готовому вигляді від традиції, ми дуже часто, майже завжди, побачили б, що до особистої авторської творчості належить віднести тільки добір тих чи інших елементів, їх комбінацію, варіювання у відомих рамках загальноприйнятих шаблонів; перенесення одних традиційних елементів в інші системи і т.п.

Інакше кажучи, і у архангельського співця, і у Пушкіна ми завжди можемо помітити наявність обох моментів – особистого авторства і літературних традицій. Різниця буде полягати тільки в кількісному співвідношенні цих моментів" [1, с. 28].

© Зварич І.М., 1993

Механічним вважає розмежування літературної та народної поезії В.М.Соколов, ідентифікуючи творчі процеси фольклору і літератури. Таких же поглядів на дану проблему дотримувався В.Кроче [4, с. 565].

О.О.Потебня писав, що фольклор і література "відносяться одне до одного як стадії передуюча і наступна" [6, с. 393].

В.Я.Пропп називав фольклор лоном літератури, її передісторією [7, с. 31]. Таким чином, з історичної точки зору – це єдиний, взаємопов'язаний процес розвитку людського пізнання дійсності.

Пізнання – це накопичення і передача інформації, тобто комунікативний зв'язок між поколіннями. Цей зв'язок можливий тільки завдяки мові, яка "зміцнює і фіксує створене душею і тому дає їй змогу перейти до нової творчої діяльності" [6, с. 192].

Оскільки мова – продукт роботи свідомості, то істотною і закономірною є постановка питання про неї як про фактор, що пов'язує мову фольклор і літературу.

"Оскільки свідомість людини є свідомість мовна" [5, с. 16], тобто є моделюючою системою, що втілюється у звичайній мові, то саме вона повинна бути покладена в основу пояснення зв'язків, схожості і різниці між фольклором і літературою як двома системами, об'єднаними мовою /а отже, свідомістю/ і побудованих за мовним типом. Свідомість, що втілює себе в мові і тільки в ній, визначає цим своєю мовною природою. Думка мовця і думка слухача не ідентичні за своїм змістом, думка сприймаючого – це варіант думки мовця, бо вони, за словами О.О.Потебні, "сходяться між собою тільки в слові". Цьому принципові підкорює весь процес пізнання: здобутий досвід як інваріантна основа передається для подальшого накопичення нового знання /варіанта/, який у свою чергу інваріантний щодо наступного. О.О.Потебня писав: "...Різноманітні напрями людської думки не повторюються, тому що не випадкові і не принесені ззовні, а випливають з самого життя людини" [6, с. 191].

Отже, всяке індивідуальне сприйняття однієї і тієї ж думки /слова, твору/ є унікальним і неповторним. У зв'язку з цим воно істинне, бо іншим бути не може. Вони різноцінні.

Якщо думка не може бути однією і тією ж, то кожне виконання, наголос, співцем одного і того ж твору навіть без зовнішніх змін /текстуальних/ буде варіантом щодо всіх минулих актів його виконання. Те ж саме відбувається у свідомості кожного слухача /читача/. "Мистецтво є мова митця. І як за допомогою слова не мож-

на передати іншому свої думки, а можна тільки збудити в ньому його власну, так не можна її передати і в творі мистецтва, тому зміст цього останнього /коли він завершений/ розвивається вже не в митцеві, а в розуміючих" [6, с. 181].

Суть самостійного життя твору — в його можливості викликати різний зміст думки не тільки у різних читачів, а й в одного і того ж /при кожному повторному впливі на нього/. У цьому ж суть співтворчості, співтворчості творця і сприймаючого. Робота свідомості над сприйняттям і нагромадженням нового змісту думки починають суть варіативності. Якщо б ми могли записувати зміст сприйняття читаючого, наприклад, "Війну і мир", то в кожному випадку такого читання ми мали б нову епопею.

Визначивши людську свідомість як мовну, а всі надбудовані над свідомістю моделі як вторинні моделюючі системи, ми правомірно можемо описувати мистецтво як вторинну мову, а мистецький твір — як текст цієї мови" [5, с. 16].

Звичайно, зміна структури мови пов'язана з відсутністю критеріїв перевірки її істинності для кожної створюючої її сучасності; оскільки "дух є те, чим він сам себе творить, і він творить себе тим, чим він є в собі" [2, с. 5]. Тому мова — це об'єктивна даність, що відповідає здібності суспільної свідомості втілити себе у доступних їй носіях інформації. Усі недоліки і позитивні риси всякої мови є відображенням форм суспільної свідомості, що породжує її.

Зміна структури мови — це варіативне співвідношення традиції і новаторства. І кожна сучасність у своєму новаторстві претендує на істинність пізнання дійсності. Але ця істинність завжди виявляється відносною. Такою є природа пізнання.

М.А. Ігнатенко зазначив, що кожна епоха намагається відобразити себе через "міф-концепцію", створивши образ конкретно-історичної людини. І кожна епоха реалістично /"на свій лад реалістично"/ відбиває саму себе в концепції про ідеал людини, тобто "ідеально відображає себе такою, якою здатна відобразити її на даному етапі людина" [3, с. 17]. Тому в історичному плані варіативність — це деформація традиції в напрямі удосконалення. Передусім йдеться про більш повне і близьке до істини /так здається кожній сучасності/ пізнання дійсності.

Зв'язок між старим /традиція/ і новим /новаторство/ — своєрідний діалог, акт комунікації, котрий відбувається в комунікатив-

ній системі з усіма притаманними їй якостями: мовою, структурою і моделюванням дійсності, здатними забезпечити повідомлення, тобто зв'язок /передачу інформації/.

Код мови традиції забезпечує однакову реакцію на подібні ситуації. У цьому пояснення типологічної подібності літературних явищ.

Якщо ж традиція, що розвивається, уявляється комунікативною системою, то її змінювання перш за все залежить від зміни виду комунікації. Маємо на увазі усний /фольклорний/ і письмовий /опосередкований текстом/ зв'язок між тим, хто передає інформацію, і тим, хто її сприймає.

Кардинально змінений тип комунікації не значить, що даний процес зовсім не пов'язаний з попереднім типом зв'язку.

Змінився тільки тип зв'язку /писемність/ і спосіб збереження інформації /фіксований текст/. Суть же залишилась незмінною — збереження і передавання досвіду художнього засвоєння дійсності. З виникненням писемності удосконалився засіб передавання цього єдиного процесу зв'язку між старим і новим.

Співвідношення традиції і новаторства визначається характером інваріантних і варіантних відносин між елементами їхніх мов.

Зміна типу комунікативного зв'язку призводить до змін у самій структурі традиції. Це пов'язане з виділенням індивідуальної свідомості із колективної. Поступово формується чисто літературна традиція. О.О.Потебня підкреслив, що "тільки тривале спадковне користування писемністю та її удосконаленнями дає особистій думці помітну самовпевненість, властиве наш. у часові ставлення до минулого" [6, с. 395].

Але відокремлення того, хто сприймає /реципієнта/, від того, хто передає, має не тільки позитивний ефект: втрачено багато моментів, котрі в комунікації, опосередкованій текстом, передати неможливо /міміка, жести, реакція, аудиторії, інтонації тощо/.

У перші століття виникнення писемності на літературу великим впливав код мови фольклорної традиції. Ранній анонімний період в історії літератури яскраво демонструє домінуючу роль колективного досвіду художнього засвоєння дійсності. Все зруйнувався механізм контактної комунікації і творець звільнився від безпосереднього впливу аудиторії /співтворчості/, а код мови колективної творчості /традиції/ продовжував впливати на літературу.

Письменник, відокремлений писемністю від аудиторії все більшою мірою звільнявся від впливу колективної традиції, колективної свідомості в творчості. Індивідуальність набувала все більшої ваги і значення у створенні нової традиції – нового досвіду художнього засвоєння дійсності. Так народжувалася традиція з домінуючою творчою індивідуальною волею. Це сталося тоді, коли мова колективної традиції зруйнувалася і деякі її елементи були замінені новими, не тільки здатними передавати індивідуальні повідомлення, а й відповідати колективним потребам. "Не випадково мистецтво у своєму розвитку відкидає застарілі повідомлення, водночас з вражаючою наполегливістю зберігаючи в своїй пам'яті художні мови минулих епо:" [5, с. 24].

Сталість /інваріантність/ і змінюваність /варіативність/ фольклорної і літературної традицій пояснюється властивістю свідомості, на якій вони ґрунтуються.

-- Колективна традиція більш стала, її мова змінюється відповідно до змін у свідомості колективу, що відбувається набагато повільніше, ніж у свідомості індивіда. Звичайний тип комунікації /творець-аудиторія/ визначає природу колективної творчості і закріплює сталість /інваріантність/ мови традиції фольклору, оскільки творець /співець, залежить від впливу аудиторії і усної форми збереження інформації.

Таким чином, інваріант /традиція/ якійсь час існує і потім під тиском нового часу, проблем, національної специфіки розвитку мистецтва, зміни естетичних смаків руйнується. Але завжди певна частина його елементів залишається, модернізується і входить до нової, інваріантної основи нової традиції, котра відповідає потребам часу.

Мистецтво – пізнання дійсності. Процес пізнання – це шифрування і дешифрування інформації, традиція, що розвивається. Думка інваріантна щодо слова. Всяке знання – варіант попереднього знання. Тому виникнення писемності /фіксованих текстів/ не виключає варіювання.

Код мови тексту і код сприймаючого – різні речі. Думка; гордовжена текстом у свідомості читача, – варіант цього тексту. Народження нового /варіанта/ через сприймання старого – єдиний спосіб пізнання, тобто він можливий в процесі комунікації. Тому розвиток традиції /постійно-змінювані, інваріантно-варіантні відносини у фольклорі та літературі/ розглядається у даній статті як єдиний комунікативний процес.

1. В ы г о т с к и й Л.С. Психология искусства. М., 1986.
2. Г е г е л ь. Философия истории //Собр. соч. М.:Л., 1935. Т. 8.
3. И г н а т е н к о М.А. Генезис сучасного художнього мислення. К., 1986.
4. К о к к ь я р а Дж у з е п п е. История фольклористики в Европе. М., 1960.
5. Л о т м а н Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
6. П о т е б н я А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
7. П р о п п В.Я. Специфика фольклора //Фольклор и действительность. М., 1976.

Стаття надійшла до редакції 31.07.89

С у м м а р у

The article sticks to the problem of variations in folklore and literature.

Mechanism of functioning of texts in literature is being analysed. Likeness and difference of variations in folklore and literature are being determined, not so much separating as drawing together these two phenomena.

Г.Р.Х у с а и н о в а, асп.,
Институт мировой литературы

ПРИМЕНЕНИЕ СРАВНИТЕЛЬНОЙ МЕТОДИКИ Р.М.ВОЛКОВА К ИЗУЧЕНИЮ СТИЛЯ И СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ БАШКИРСКИХ СКАЗОК О МАЧЕХЕ И ПАДЧЕРИЦЕ

Р.М.Волков разрабатывал характеристику стилизованных средств и делал сравнительный анализ сюжетосложения главным образом на материале восточнославянских сказок о невинно гонимых [2]. Названный сюжет получил широкое распространение в сказках многих народов, в том числе тюркоязычных. Опираясь на предложенную Р.М.Волковым методику, рассмотрим башкирские волшебные сказки о мачехе и падчерице.

Р.М.Волков писал, что "можно установить особенности сказочного стиля не только для отдельных народов, но и дифференциацию стиля среди одного и того же народа, а вместе с тем и то общее, что есть в стиле сказки у всех народов мира" [2, с. VI]. Этот подход представляется существенным для нашей работы.

© Хусаинова Г.Р., 1993

В восточнославянском материале Р.М.Волков выделил три типа зачина: хронологический, топографический, о присказке.

В башкирских вариантах сказок о мачехе и падчерице, как и в восточнославянских и других, преобладает хронологический зачин типа: "борон-борон заманда" /"в давнее-давнее время"/, "борон заманда" /в давнее время/, "борон замандарза" /"в давние времена"/, "элекке бакытта" /в прежнее время/. Такой зачин в башкирских сказках о мачехе и падчерице устойчив, хотя башкирской сказочной традиции известны и другие зачины, например, "булган, ти" /"был, говорят"/, "йәшәгән, ти" /"жил, говорят"/, "бар ине, ти, ык ине, ти" /"было, говорят, не было, говорят"/. Распространен зачин, который "содержит указание на недостоверность и тем самым отрицает то, что утверждается остальными элементами" [4, с. 23]: "Борон-борон заманда, кезе команда, урзек урядник, дөйгөм дөсөтник, тәлкә турә, каззар казый булып хезмәт иткән сакта; һайыскан, һалдат, карға карауып, ярганат йасауы, алыу атаман, ябалак янарал булганда..." /"В давнее-давнее время, когда коза была командой, утка - урядником, верблюд - десятником, лиса - начальником, гуси казыями служили; сорока была солдатом, ворона - караулом, летучая мышь - осаутом, медведь - атаманом, сова - генералом..." [2, с. 290] /.

В башкирских сказках о мачехе и падчерице отсутствует чисто топографический зачин. Смешанный зачин /хронологический с топографическим/ налицо в сказке "Кукушка" АТ 403 В /"Подменная жена"/ и отчасти АТ 409 /"Мать-рысь"/: "Борон-борон заманда Әрмәт итәгәндә..." /"В давнее-давнее время у подножия горы Армет..." [2, с. 217] /. Незначительную распространенность топографического зачина отметил Р.М.Волков [2, с. 18], а затем румынский исследователь традиционных формул сказок Н.Рошилу [4, с. 32], что подтверждается и материалом башкирских сказок.

Среди башкирских вариантов исследуемого сюжета привлекает внимание своей специфичностью зачин сказки "Ишле и Суябика" отчасти АТ 480 /"Мачеха и падчерица"/ [1, с. 242]. В нем содержится эtiологический мотив: "Нинә быш йылғаны Поя тип атағандар за, был ауылды нинә Ишле тип атағандар? Быш тирәлә халыҡ кайҙан килеп сыҡкан? Былай булған ул" /"Почему эту реку называли Суя, почему деревню называют Ишле? Откуда здесь появился народ? Это было так"/. В других сказках эtiологический мотив появляется только в концовке.

В отличие от зачина, так называемые исходные сказок "гораздо много численнее и разнообразнее" [4, с. 54] как в славянских, так и в

башкирских сказках. В первую очередь Р.М.Волков выделял тексты, которые заканчивались мотивом благополучия героя. Из одиннадцати пять вариантов содержат исход с таким мотивом. Во всех текстах в исходе делается ударение на то, что герои "важили "частливо".

Из башкирских сказок о мачехе и падчерице одна заканчивается наказанием отрицательного персонажа: "Карт утын эзер-ей эе, карсыгын утта яндыра" /"Старик готовит дрова и сжигает старуху в костре" [I, с. 233] /. Такая формула наказания довольно распространена в башкирских сказках. Обычно наказывающий спрашивает у наказываемого: "Иңе ун ике сана утын кәрәкме, әллә ун ике тай кәрәкме?" /"Ты хочешь двенадцать с женой дров или двенадцать кобыл?"/. Если наказуемый просит дрова, его сжигают в костре, если кобыл, — привязывают к хвостам кобыл. Последний мотив встречается также в сказках казахского, таджикского, румынского и других народов.

Сказка "Мать-рысь" АТ 409 имеет исход с этимологическим мотивом: "Угәй инә кызын тирк кырыс койроғона тарып ебәреләр. Тейгән ере — сокор, теймәгән ер — тау, арас — тышка сәсе эләккән ере урман бута. Бына шуңан калған урман, таузар" /"Родную дочь мачехи привязали к хвостам сорока лошадей. Где тело касалось земли, — образовывались ямы, где не коснулись, — горы; где камни, кусты зацепляли волосы, образовался лес. Так получились леса и горы" [6, оп. 172, л. 73] /.

В башкирских текстах, в отличие от разобранных Р.М.Волковым восточнославянских, не отмечен исход со свадьбой. Видимо, потому, что все сюжеты контаминированы, т.е. после обычного сюжета действие не завершается.

В пяти из рассмотренных нами сказок сочетаются оба мотива исхода: благополучие героя и наказание отрицательного персонажа. Например: "Йыландар, пандыктан ысыдамыш сырып, угәй эсә менән кызын сагырга тотонгандар. Гөлбикәгә аяҡы да аламагандар, ти" /"Змеи выползли из сундука и халили мачеху и ее дочь. А Гөлбикә даже близко не подходили, говорят" [I, с. 242] /. Еще пример. "Үзүрә өлө лә тормош кәтөп яталар" /"Родную дочь мачехи привязали к хвостам сорока коней и прогнали в степь. А сами и поньне живут" [6, оп. 141, л. 67] /.

Р.М.Волков выявил на русском материале два вида наказания злых персонажей: сожжение на костре и разрывание лошадьми. Эти виды наказаний характерны и для башкирских сказок, но, кроме них,

отмечены еще три вида наказания: удушение, гибель от змеиных укусов, окаменение. Таким образом, в башкирских сказках встречаются как специфическое наказание /гибель от змеиных укусов/, так и наказание, присущее многим сказочным традициям /например, привязывание к хвостам лошадей/. Здесь подтверждается тезис о сходном и специфическом.

Наблюдения Р.М.Волкова о роли "вставных завязок" находят подтверждение. Такие заставки обнаружены в двух башкирских сказках: Так, в сказке "Кукушка" девушки по очереди идут по воду. В ведро каждый раз попадает золотая рыбка и просит отпустить ее. Выполнившая просьбу рыбки падчерица становится красивой, а родная дочь мачехи, ответившая рыбе отказом, — некрасивой [I, с. 217].

В сказке "Ханский сын Халмана" АТ 511 /"Чудесная корова"/ и АТ 403 В /"Подмененная жена"/ вставной завязкой можно назвать такой эпизод: мачеха стирает платок своей дочери и вешает сушить, а потом говорит падчерице: "Постирай и повесь сушить свой платок. Чей платок раньше высохнет, та пойдет в гости к хану" [5, л. 171].

Р.М.Волков акцентировал сюжетную роль "вспомогательных мотивов". В частности, он обратил внимание на то, что "в ряде сказок на различные темы сказочная интрига развивается мотивом узнавания, ставшим типическим приемом сказочного стиля" [2, с. 32]. В такой же функции "вспомогательный мотив" предстает в башкирских текстах. В сказках "Карауз" АТ 511 /"Чудесная корова"/ и АТ 510 /"Золушка"/, "Ханский сын Халмана", "Кукушка", "Падчерица" АТ 511 /"Чудесная корова"/ [I, с. 224], "Сивая корова" АТ 511 и АТ 510 [I, с. 228], где обычное повествование контаминируется с сюжетом "Подмененная невеста", узнавание происходит по тому, как мать-птица прилетает кормить сына. Для сказки на сюжет "Золушки" характерен мотив узнавания по башмачку /"Карауз"/.

"Рядом с мотивом о вещем советнике может быть поставлен мотив, совпадающий с ним по существу и часто по схеме — вещие животные..." [2, с. 40]. Вещая собачка, предвещающая удачу или неудачу, присутствует в башкирских сказках "Клубок" АТ 485 А /"Мачеха и падчерица"/ [I, с. 234], "Падчерица Гульбика" /АТ 480 "Мачеха и падчерица"/. Типичная схема такова:

Улэргэ киткэн апакай,
Байып кайта, ләң-ләң!
Байырга киткэн апакай,

Улеп кайта, ләң-ләң!

Сестричка, посланная на смерть,
Возвращается с богатством, гав-гав!
Сестричка, отправившаяся за богатством,
Смерть с собой везет, гав-гав!

К служебным вспомогательным сюжетам относятся также мотивы чудесного вырастания /возрождения/ помощника-животного из крови или костей в сказках "Падчерица", "Падчерица и мачеха" АТ 511 /"Чудесная корова" / 6, оп. 183, л. 98 /; "арские смотрины невес- ты - в сказках "Сивая корова", "Карауз", "Ханский сын Халмана".

У восточных славян Р.М.Волков выявил пять типов сюжетов о мачехе и падчерице: "Про кобылячью голову", "Морозко", "Золушка", "Буренушка", "Мачеха, преследующая падчерицу из зависти к ее красоте". В сравнительном указателе восточнославянских сказочных сюжетов [3] дополнительно названы еще три типа: АТ 313 Н /"Бегство от ведьмы"/, АТ 480 В /"Василиса Прекрасная"/, АТ 485 А /"Мачеха и падчерица"/. Из них первые два отсутствуют в репертуаре башкирских сказок, а третий /АТ 485 А/ представлен в двух вариантах. Это сказки "Клубок", "Падчерица Гульбика", где падчерица идет за клубочком /в восточнославянских сказках - за веретеном/.

Наиболее распространенных башкирских сюжетов о мачехе и падчерице четыре: 1/ падчерице помогает чудесная корова; 2/ мачеха посылает падчерицу за клубочком; 3/ мачеха отдает падчерицу на растерзание демоническим существам; 4/ падчерица помогает чудесный горшок. Пятую, смешанную группу, образуют сказки "Кукушка", "Падчерица и птицы" [7, 1986], "Умная девушка" [6, оп. 172, л. 73]. По содержанию они далеки от сказок перечисленных выше групп и выявлены в единичных вариантах.

Р.М.Волков отмечал, что одним из наиболее распространенных у восточных славян является сюжет "Про кобылячью голову". Ученый исследовал пять украинских, четыре русских и три белорусских варианта. В украинских текстах действуют кобылячья и человеческая головы, а в белорусских и русских - медведь. Для украинских сказок характерно, что к падчерице в полночь приходит кобылячья голова, испытывая и награждая девушку. В белорусской и русской версиях падчерица вынуждена играть в жмурки с медведем. Что касается башкирского материала, прямых соответствий сюжету "Про кобылячью голову" не отмечено. Тем не менее, сказку "Ишляе и Суябика" приближают к названному сюжету мотивы увоза девушки в лес, образ чашки, благополучный исход. В тексте названной башкирской сказки к падчерице не приходит демоническое существо, образ мачехиной дочери отсутствует.

Чудесная корова встречается в сказках "Падчерица", "Сивая корова", "Карауз", "Ханский сын Халмана". Помогавшая сироте корова -

это не просто волшебный помощник, данный образ отражает анимистические народные представления. Можно предполагать, что их корни уходят в тотемизм. Корова — как бы приданое сироте от покойной матери, оставленное ей как благословение, охраняющее от несчастий. Корова служит воплощением последующей материнской опеки.

Как уже отмечалось, функции коровы заключаются в помощи падчерице. И в сказке "Падчерица", и в сказке "Ханский сын Халмана" мачеха приказывает падчерице перебрать гору пшеницы и пшена, разделить их. В первой сказке корова велит падчерице сломать ей рога. Из одного рога вылетают воробьи, а из другого — жаворонки и перебирают пшено и пшеницу. Во второй сказке корова съедает зерна и выплевывает крупу.

В сказке "Сивая корова" корова мычит, поднимая голову к небу, о неба падает одежда для падчерицы, и девушка в ней идет в сабантуй.

В сказке "Ханский сын Халмана" падчерица влезает в одно ухо коровы и выходит из другого — красиво одетая. Данный мотив распространен у многих народов /в том числе у восточных славян, румын и др./, но обычно речь идет о коне.

В сказке "Падчерица" достоин внимания мотив гибели коровы: по настоянию мачехи корову режут. Из ее костей вырастает яблоня. В других башкирских вариантах подобный мотив отсутствует. Представленные четыре варианта сюжета "Чудесная корова" контаминируются с сюжетом "Подмененная невеста", что отмечено и у восточнославянских сказочников, но встречается редко.

Ближние сюжетные параллели с восточнославянскими содержат сказки "Падчерица и кикимора", "Падчерица, выведенная замуж за царевича" /действие в основном происходит в бане; чтобы протянуть время до первых петухов, падчерица придумывает нечистой силе разные задания/.

Говоря о сюжетах "Морозко", "Золушка", следует отметить, что башкирские версии совпадают с ними только частично. Имеем в виду мотивы отправки в лес, смотрины невесты, узнавание по башмачку и т.п., которые содержатся в сказках "Ишляе и Суябика", "Карауз", "Сивая корова".

Не распространены у башкир варианты о мачехе, преследующей падчерицу из зависти к ее красоте /Р.М. Волков оценивает их как характерные для восточных славян/. Единичная башкирская запись такого содержания — "Живое зеркало" [6, оп. IIО, л. 277] — скорее всего свидетельствует о русском влиянии.

В башкирских сказках о мачехе и падчерице часто встречается мотив превращения в птицу /в пяти из одиннадцати вариантов/. Л.Г.Бараг пишет, что "ни в балтском, ни в славянском фольклоре нет сказок о матери-птице" [1, с. 356]. Однако Р.М.Волков отметил такой мотив в русской сказке - вариант "Белая уточка" в сборнике А.Н.Афанасьева [2, с. 147]. Специфичность его башкирской интерпретации в том, что женщина превращается в птицу тотемного характера /лебедь, кукушка/.

Среди башкирских сказок о мачехе и падчерице выделяется вариант, где мачеха велит зарезать падчерицу, ибо нечем накормить гостя. Кости она приказывает отдать собаке, но старик кладет их в дупло дерева. И кости превращаются в птицу, которая роняет иглы в рот мачехи, глядящей наверх, на поющую птицу. С этой версией перекликается сказка "Умная девушка", где мачеха также велит зарезать падчерицу. Мотив своеобразного наказания мачехи отмечен в башкирской версии "Мачехи и падчерицы": ночью перышко растерзанной мачехой птицы вырастает в длину и, подобно аркану, душит мачеху [6, оп. 172, л. 73]. Сказка "Падчерица и птицы" представляет интерес мотивом оживления птицами падчерицы, убитой своими сводными сестрами [7, 1986].

Подобные варианты не отмечены в сказочном репертуаре восточных славян. Не обнаружены в восточнославянском материале параллели к сюжету "Чудесный горшок", очень популярному у башкир /горшок добывает падчерице дом, пищу, одежду, жениха/.

Таким образом, представляется возможность применения аналитических идей Р.М.Волкова в нескольких планах: сравнительной стилистики, сопоставления версий и сюжетных контаминаций сказок. Сказки о мачехе и падчерице рассмотрены в этих аспектах. Обнаруживаются межнационально-сюжетные параллели устойчивого характера. Однако следует отметить и своеобразие версий, связанное с этностилевыми традициями. Результаты анализа башкирского материала с учетом исследования Р.М.Волкова [2] открывают возможные пути выявления региональных, межрегиональных общностей сюжетосложения и поэтического языка сказок, а также конкретно-национальную и региональную специфику сказочных традиций.

1. Башкирское народное творчество: Сказки/ На башкир. яз. Уфа, 1976. 2. В о л к о в Р.М. Сказка: Розыскания по сюжетосложению народной сказки. Том 1: Сказка великорусская, украинская и белорусская. Одесса, 1924. 3. Восточнославянская сказка: Сравнительный указатель сюжетов. Л., 1979. 4. Р о ш и я н у Н. Традиционные формулы сказки. М., 1974. 5. Архив Башкирского научного центра Уральского отделения АН России, ф. 3, оп. 47/21. 6. Архив Башкирского

университета. Кабинет башкирской формулы сказки. М., 1974. 7. Фольклорный фонд ИИЯЛ. Материалы экспедиций 1982, 1986 гг.

Стаття надійшла до редакції 20.II.90

S u m m a r y

Article analyses questions of the application of comparative methodic of the ukrainian slavist R.h.Velkov to the study of the style and build of plot of Bashkir tales about stepmother and stepdaughter.

З М І С Т

ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Надівайко Д.С. Про драматизацію структури роману XIX ст.	5
Соколянський М.Г. Неоромантизм як літературна течія	24

ПОЕТИКА

Ковальчук О.Г. Аксиологічний аспект дослідження жанру	37
Маевская Т.П. О поэтике прозы И.С.Шмелева и Н.С.Лескова /К постановке проблемы/	47
Альберт И.Д. Жанровое своеобразие повести И.А.Бунина "Деревня"	55
Свенцицкая Э.М. Поэт и время в "Поэме без героя" А.А.Ахматовой	64
Глязицкая В.А. Трагическое и героическое в повести В.Выкова "В тумане"	72

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Отуй О.Д. Історико-типологічне зіставлення "Слова о полку Ігоревім" та деяких західноєвропейських середньовічних текстів /Спроба лінгвістичної розвідки/	82
Накамура Т. Влияние русской литературы на новую японскую прозу	88
Тихомиров В.М., Мантуло Н.Б. А.И.Герцен и французские просветители /Вольтер, Руссо/ ..	98
Соловей Е.С. Володимир Свідзинський і російська поетична традиція	107
Николеску Т. И.А.Бунин и Ф.М.Достоевский...	115
Хорольский В.В. Русская критика рубежа XIX-XX вв. об О.Уайльде	124

ТРАДИЦІЙНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ

В о л к о в А.Р., П о п о в Ю.И. Рецепция "Робинзона Крузо" Д.Дефо в русской литературе	133
Т и т я н и н К.А. Характер функционирования и трансформации традиционных образов в русской прозе 1900-1930 гг.	144
Ч у й к о Г.В. "Литература грамотных людей"	154

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

З в а р и ч І.М. Варіативність у фольклорі і лі- тературі	163
Х у с а и н о в а Г.Р. Применение сравнительной методики Р.М.Волкова в изучении стиля и сюжетосложе- ния башкирских сказок о мачехе и падчерице	168
До уваги авторів	180

C O N T E N T S

LITERARY PROCESS TYPOLOGY

N a l l i v a y k o D.S. About the 20-th century structure dramatization.	5
S o k o l y a n s k y M.G. Neo-romanticism as a literary trend.	24

POETICS

K o v a l c h u k O.G. Axio.ogical aspect of genre investigation	37
M a y e v s k a T.P. About poetics of N.S.Leskov's and I.S.Shmelov's prose (To the statement of a problem)	47
A l b e r t I.D. J tre peculiarity of I.A.Bunin's narrative "The Village"	55
S v e n t s a t s k a E.M. Poet and time in A.A.Akhmatova's "Poem without a Hero"	54
G l y u s i t s k a V.A. Tragic and heroic in V.Bikov's narrative "In the Mist"	72

COMPARATIVE STUDY OF LITERATURE

O g u y O.D. Historical and typological comparison of "Tale of Prince Igor's Battles" and some west European medieval texts (An attempt of linguistic prospect)	82
N a k a m u a T. Russian literature influence on the new Japanese prose	88
T i k h o m i r e v V.M., M a n t u l o N.B., A.I.Gartsen and French enlighteners (Voltaire, Russe)	98
S o l o v e y E.S. Veledimir Svidsinnsky and Russian poetic tradition	107
N i c k o l e s k u T. I.A.Bunin and F.Dostoevsky	115
K h o r e l a k y V.V. Russian critique of the end of the 19-th - the beginning of the 20-th centuries about O.Wilde	121

TRADITIONAL TOPICS AND IMAGES

V o l k o v A.R., P o p o v Yu.I. Perception of "The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe". by D.Defoe	133
T i n y a n i n K.A. Functioning and transformation character of the traditional images in Russian prose of 1900-1930	144

Chuyko G.V. "Competent people's literature"	154
---	-----

FOLKLORISTICS

Zvarich I.M. Variations in folk-lore and literature	163
---	-----

Khusainova G.R. "M.Volke's comparative methods usage in styl and plot analysis of Bashkir tales about the step-mother and the step-daughter	168
---	-----

Збірник наукових праць

Міністерство освіти України

Чернівецький державний університет ім. Ю.Федьковича

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Науковий збірник

Випуск I

Художній редактор О.М.К о з а к

Технічний редактор І.Г.Ф е д а о

Підп. до друку 05.03.93. Ф-мат 60x84 1/16.

Папір офс. Офс. друк. Ум. друк. арк. 10,46.

Ум. фарбо-відб. 10,8. Обл.-вид. арк. 11,36.

ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ім. Ю. ФЕДЬКОВИЧА

м. ЧЕРНІВЦІ - 12 бул. КОЦЮБИНСЬКОГО, 2

Львівська обласна книжкова друкарня.

290000 Львів, вул. Стефаника, 11

ISSN 0321-1215

Питання літературознавства. 1993. Вип. 1. 1—180.