

ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD
Volume 19 Issue 1(7) **2014**
SERIES
PHILOLOGY

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Том 19 Випуск 1(7) **2014**
СЕРІЯ
ФІЛОЛОГІЯ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
ODESA I. I. MECHNIKOV NATIONAL UNIVERSITY

ODESA NATIONAL
UNIVERSITY
HERALD

Series: Philology

Scientific journal

Published 4 a year

Series founded in July, 2006

Volume 19, Issue 1(7) 2014

Odesa
ONU
2014

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ВІСНИК ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологія

Науковий журнал

Виходить 4 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

Том 19, випуск 1(7) 2014

Одеса
ОНУ
2014

Засновник та видавець: Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Редакційна колегія журналу:

І.М. Коваль (головний редактор), О.В. Запороженко (заступник головного редактора), В.О. Іваниця (заступник головного редактора), В.М. Хмарський (заступник головного редактора), С.М. Андрієвський, Ю.Ф. Ваксман, В.В. Глебов, Л.М. Голубенко, Л.М. Дунаєва, В.В. Заморов, С.В. Круглов, В.Г. Кушнір, В.В. Менчук, В.А. Сминтина, В.І. Труба, О.В. Тюрин, С.А. Черкез, Є.М. Черноіваненко.

Редакційна колегія серії:

Є.М. Черноіваненко, д-р філолог.наук (науковий редактор); О.В. Александров, д-р філолог.наук; Н.П. Малютіна, д-р філолог.наук; В.Б. Мусій, д-р філолог.наук; В.И. Силантьєва, д-р філолог.наук; Н.М. Шляхова, д-р філолог.наук; О.Г. В'язовська к.філол.наук; Н.М. Раковська, к.філол.наук

Відповідальний за випуск – д. філолог. н, професор В.Б. Мусій

Establisher and publisher – Odessa I.I. Mechnikov National University

Editorial board of the journal:

I.M. Koval (Editor-in-Chief), O.V. Zaporozhenko (Deputy Editor-in-Chief), V.O. Ivanitsia (Deputy Editor-in-Chief), V.M.Khmarsky (Deputy Editor-in-Chief), S.M. Andrievsky, Yu.F. Vaksman, V.V. Glebov, L.M. Golubenko, L.M. Dunaeva, V.V. Zamorov, V.E. Kruglov, V.G.Kushnir, V.V. Menchuk, V.A. Smyntyna, V.I. Truba, O.V. Tyurin, E.A. Cherkez, E.M. Chernoiivanenko.

Editorial board of the series:

E.M. Chernoiivanenko, DrSc (Philology) (Scientific editor); A.V. Aleksandrov, DrSc (Philology), N.P. Malutina, DrSc (Philology), V.B. Musiy, DrSc (Philology), V.I., V.I. Silant'eva, DrSc (Philology), N.M. Shljahova, DrSc (Philology), O.G. Vjazovska, CandSc (Phylology); N.M. Rakovska, CandSc (Phylology)

Responsible for the issue – V.B. Mysiy, DrSc (Philology)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
серія КВ № 11458 – 33ІР від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку вченою радою
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова
Протокол № 9 від 26 червня 2014 р.

© Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова, 2014

З М І С Т

Бароті Тібор

ПЕРЕДСМЕРТНІ ДУМКИ КНЯЗЯ АНДРІЯ
ТА ТРАДИЦІЇ РОСІЙСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ЕЛЕГІЇ 8

Лавський Мариуш

ЯРОСЛАВ ЧЕСЛАВ МІЛОШ ТА ЖАНРИ..... 20

Мусій Валентина

УТОПІЧНИЙ КОНЦЕПТ В РОМАНТИЧНОМУ ТВОРІ..... 33

Нікольський Євген

СІМЕЙНІ ХРОНІКИ ТА РОМАНИ-РІЧКИ ЯК РІЗНОМАНІТНІ ТИПИ ПРОЗИ..... 48

Нямцу Анатолій

АКСІОЛОГІЯ ТРАДИЦІЙНИХ МОТИВІВ В ЛІТЕРАТУРІ..... 57

Подлісецька Ольга

ЗОБРАЖАЛЬНО-ВИРАЖАЛЬНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНОСТІ..... 65

Саєнко Валентина

ПОЕТИКАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ДЗЕРКАЛА У МОДЕРНІЙ ДРАМАТУРГІЇ
МИКОЛИ КУЛІША 72

Соколянський Марк

ОСКАР ВАЙЛЬД ТА БЕРНАРД ШОУ: ПРО СХОЖІСТЬ НЕСХОЖОГО 83

Яніцька Ганна

ВИД З ВІКНА. ЛЬВІВСЬКІ НАРИСИ ГАБРІЕЛІ ЗАПОЛЬСЬКОЇ..... 91

РЕЦЕНЗІЇ

Морсва Тамара

ВИВЧЕННЯ ДІАЛОГУ ЯК ШЛЯХ ДО ЦІЛІСНОГО РОЗУМІННЯ ЛІТЕРАТУРИ 102

Мусій Валентина

ЗБІРНИК ПРАЦЬ РІЗНИХ РОКІВ Л.В. БУБЛЕЙНИК 108

СОДЕРЖАНИЕ

Бароти Тибор	
ПРЕДСМЕРТНЫЕ МЫСЛИ КНЯЗЯ АНДРЕЯ И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ	8
Лавский Мариуш	
ЯРОСЛАВ ЧЕСЛАВ МИЛОШ И ЖАНРЫ.....	20
Мусий Валентина	
УТОПИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ В РОМАНТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	33
Никольский Евгений	
СЕМЕЙНЫЕ ХРОНИКИ И РОМАНЫ-РЕКИ КАК РАЗЛИЧНЫЕ ТИПЫ ПРОЗЫ	48
Нямцу Анатолий	
АКСИОЛОГИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МОТИВОВ В ЛИТЕРАТУРЕ	57
Подлисецкая Ольга	
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ	65
Саенко Валентина	
ПОЭТИКАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ЗЕРКАЛА В МОДЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ МИКОЛЫ КУЛИША.....	72
Соколянский Марк	
ОСКАР УАЛЬД И БЕРНАРД ШОУ: О СХОДСТВЕ НЕСХОДНОГО	83
Яницкая Анна	
ВИД ИЗ ОКНА. ЛЬВОВСКИЕ ОЧЕРКИ ГАБРИЭЛЫ ЗАПОЛЬСКОЙ	91
РЕЦЕНЗИИ	
Морева Тамара	
ИЗУЧЕНИЕ ДИАЛОГА КАК ПУТЬ К ЦЕЛОСТНОМУ ПОНИМАНИЮ ЛИТЕРАТУРЫ	102
Мусий Валентина	
СБОРНИК ТРУДОВ РАЗНЫХ ЛЕТ Л.В. БУБЛЕЙНИК	108

CONTENTS

Baroty Tibor

DEATH-BED IDEAS OF PRINCE ANDREY AND TRADITIONS OF THE RUSSION
ROMANTIC ELEGY

Lavski Mariush

JAROSLAV CZESŁAW MIŁOSZ AND LITERARY GENRES.....

Musiy Valentina

UTOPIA AS A CONCEPT IN ROMANTIC LITERARY WORK

Nikolskiy Eugeny

FAMILY CHRONICLES AND NOVELS-THE RIVERS AS DIFFERENT TYPES OF PROSE....

Njamcu Anatoliy

AXIOLOGY OF TRADITIONAL MOTIFS IN LITERATURE

Podlisetska Olga

FIGURATIVE AND EXPRESSIVE ASPECTS OF ARTISTRY.....

Sayenko Valentina

POETICS OF MIRROR IN MODERNISTIC PLAYS BY MYKOLA KULISH.....

Sokolyansky Mark

OSCAR WILDE AND BERNARD SHAW: ABOUT SIMILARITY OF DISSIMILARITIES.....

Janicka Anna

A WINDOW VIEW. GABRIELA ZAPOLSKA'S FEATURE ARTICLES FROM LVIV.....

REVIEWS

Moreva Tamara

RESEARCH OF DIALOGUE AS A WAY TO THE INTEGRAL UNDERSTANDING
OF LITERATURE

Musiy Valentina

COLLECTION OF ADVANCED STUDIES OF DIFFERENT YEARS BY L.V. BUBLEYNIK ...

УДК 821.161.1-31Толстой:82-143

Тибор Бароти

доктор филологических наук, профессор (Сегед, Венгрия)
Szegedi Tudományegyetem, BTK, Orosz Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2
barotiti@tvnetwork.hu

ПРЕДСМЕРТНЫЕ МЫСЛИ КНЯЗЯ АНДРЕЯ И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ

В центре внимания автора статьи – особенности решения человеком проблемы соотношения конечного и вечного, выражение этого решения в русской литературе. Герои элегий Жуковского, Тютчева, Пушкина, а также Андрей Болконский в романе Л.Н.Толстого «Война и мир» сосредоточены на мысли о неизбежности смерти. Андрей Болконский приходит к этой мысли, дважды переживая пороговое состояние между жизнью и смертью. Делается вывод о связи между характером решения человеком проблемы конечности жизни и признанием им отсутствия или же наличия трансцендентного начала.

Ключевые слова: элегия, романтизм, Л.Н.Толстой, философия жизни, трансцендентное

Одно из главных действующих лиц романа Льва Толстого «Война и мир», князь Андрей, из-за тяжелых ранений, полученных в военных действиях, неоднократно оказывается в предсмертном состоянии, на пороге жизни и смерти, при этом в нем сочетаются рациональное мышление и бессознательный бред сновидений. Благодаря такому необыкновенному, исключительному своему состоянию он приобретает сильно отличающийся от привычного, обыкновенного ракурс восприятия и оценки жизни. Такой новый взгляд на жизнь, на исторические события, участником которых он является, может быть определен известным термином «остранение», предложенным В. Шкловским в книге «О теории прозы». В первой главе своей книги, озаглавленной «Искусство как прием», он объясняет термин «остранения», как известно, на литературном материале, взятом из произведений Льва Толстого. В. Шкловский, между прочим, пишет: «Прием остранения у Льва Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз произошедший...» [6, 12]. В предлагаемой статье указанные в названии статьи эпизоды романа Льва Толстого, передающие предсмертные мысли героя романа, а также аналогичные мысли и положения, изображенные в русской элегии первой половины XIX века, прежде всего в пушкинской элегии, я постараюсь рассмотреть с другой, онтологической точки зрения, близкой, если не тождественной, к обосновывающему христианскую, европейскую культуру – библейскому, евангельскому содержанию.

О романтической элегии и вообще об идеях романтизма принято говорить в плане гносеологическом, познавательном, в тесном соотношении с событиями

исторической, политической и идеологической жизни. Известный ученый Г. А. Гуковский, в своей монографии «Пушкин и русские романтики» пишет: «Романтизм явился откликом на буржуазную революцию во Франции и крушения надежд на нее [...] В плане же общего стадийного движения литературы [...] можно говорить о едином периоде, едином стиле [...] романтизма и предромантизма, его предвестия, объединенном и единством социальной основы (наступлением буржуазии против феодализма), и единством идеологического характера (индивидуализм – как простейшая формула его). Внутри этого периода мы легко различим его ранний этап – предромантизм, или сентиментализм, или школу «бури и натиска»; грань между этим ранним этапом и другим, более поздним, романтическим, явная: это Французская революция» [1, 18-19].

Как известно, основное мироощущение сентиментализма и романтизма – «мировая скорбь», отразившаяся в господствующем жанре эпохи – элегии «общего разочарования». Согласно литературному энциклопедическому словарю «мировая скорбь» – это «выражение не только трагического разлада личности с собой и со средой, [...] но и со всем мироустройством» [2, 222]. Именно такой разлад личности с собой и со средой, вернее со всем мирозданием и представляет собой онтологический кризис, переживаемый личностью, т. е. потерю онтологического чувства обеспеченности бытия, выраженного в жанре элегии «общего разочарования». В русской литературе конца XVIII века – начала XIX столетия элегии такого рода можно найти между прочим среди подражательных элегий Н. Карамзина и переводных стихотворений В. А. Жуковского. Далее я привожу четыре строфы из стихотворения Н. Карамзина, заканчивающие его элегию в восемь строф, под названием «Осень», написанную в 1789 году:

[...]
Странник, стоящий на хълме,
Взором унылым
Смотрит на бледную осень,
Томно вздыхая.

Странник печальный, утешься!
Вянет природа
Только на малое время;
Всё оживится,

Всё обновится весною;
С гордой улыбкой
Снова природа восстанет
В брачной одежде.
Смертный, ах! вянет навеки!
Старец весною
Чувствует хладную зиму
Ветхия жизни [3, 49].

В стихотворении В. А. Жуковского 1811 года, представляющем собой поэтический перевод из Мильвуа и носящем подзаголовок «Романс», выражается та же характерная для элегии общего разочарования мировая скорбь, причиной которой, по моему мнению, является не просто переживание скоротечности жизни и неминуемости смерти, а трагизм потери онтологической обеспеченности, т. е. духовной основы человеческого бытия:

Романс (из Мильвуа)

Минутная краса полей,
Цветок увядший одинокой,
Лишен ты прелести своей
Рукою осени жестокой.
Увы! Нам тот же дан удел,
И тот же рок нас угнетает:
С тебя листочек облетел –
От нас веселье отлетает.
Отъемлет каждый день у нас
Или мечту, иль наслажденье,
И каждый разрушает час
Драгое сердцу заблужденье.
Смотри... очарованья нет;
Звезда надежды угасает...
Увы! кто скажет: жизнь иль цвет
Быстрее в мире исчезает? [3, 162] («Цветок»)

Тютчев, крупный поэт-романтик, в своем стихотворении 1851 года «Наш век» указывает на причину «тоски», т. е. «мировой скорби» человека XIX века: на потерю духовных основ жизни, при этом духовное падение человека он выводит из безверия современного человека. Я привожу первые две строфы из стихотворения Тютчева, состоящего из трех строф:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.
Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры – но о ней не просит
[...] («Наш век»)

Тютчев в своем творчестве неоднократно изображает трагизм современного человека, страдающего «болезнью века»: ценой потери веры и связанным с

ней чувством онтологической обеспеченности бытия приобретающего «призрачную свободу» и вместе с ней упоминаемый выше разлад с мирозданием, а также бессмысленный бунт против Создателя. В стихотворении 1865 года «Певучесть есть в морских волнах» поэт пишет о такой «свободе», а также об отчаянии человека, переживающего разлад с мироустройством (Я привожу три последние строфы из стихотворения в четыре строфы):

[...]
Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, –
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.
Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?
И от земли до крайних звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянный протест?

В стихотворении 1851 года «Смотри, как на речном просторе...» в трагических тонах передан этот разлад между личностью, «человеческим Я» и мирозданием, имеющими одинаковое предназначение:

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
За льдиной льдина вслед плывет.
[...]
Все вместе – малые, большие,
Утратив прежний образ свой,
Все – безразличны, как стихия, –
Сольются с бездной роковой!..

О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значение,
Не такова ль судьба твоя?

Источник изображенного онтологического кризиса человека, «рвущегося к свету из ночной тени» и впоследствии ропщущего и бунтующего, Тютчев в сво-

ей статье «Россия и революция 1848 года» видит в безверии просветителей, а также последующей французской революции. Он пишет: «Человеческое Я, желающее зависеть лишь от самого себя, не признающее и не принимающее другого закона, кроме собственного волеизъявления, одним словом, человеческое я, заменяющее собой Бога, конечно же, не является чем-то новым среди людей; новым становится самовластие человеческого Я, возведенное в политическое и общественное право и стремящееся с его помощью овладеть обществом. Это новшество и получило в 1789 году имя французской революции». Немного далее Тютчев пишет: «...В самом деле, не подумает ли каждый, [...] что новая французская республика явилась миру, дабы исполнить евангельский закон? [...] Революция [...] дух смирения и самоотвержения, составляющий основу христианства, она стремится заменить духом гордости и превозношения, свободное добровольное милосердие – принудительной благотворительностью, а взамен проповедуемого и принимаемого во имя Бога братства пытается установить братство, навязанное страхом перед господином народом. За исключением отмеченных различий, ее господство на самом деле обещает стать Царством Христа» [5, 145].

Забегая немного вперед, я здесь хотел бы отметить, что приведенные выше слова Тютчева о «человеческом Я, заменяющем собой Бога», и не признающем и не принимающем другого закона «кроме собственного волеизъявления», напоминают ловушку Мефистофеля, требующего от Фауста отказаться от представляющей собой духовную, онтологическую основу человеческого бытия трансцендентной плоскости и довольствоваться исключительно одной имманентной рассудочностью. Тютчев в первой части стихотворения под заглавием «Наполеон» 1850 года дух французской революции изображает воплощенным именно в образе Наполеона:

Сын Революции, ты с матерью ужасной
Отважно в бой вступил – и изнемог в борьбе...
Не одолел ее твой гений самовластный!..
Бой невозможный, труд напрасный!..
Ты всю ее носил в самом себе [...].

Общеизвестно, что культ Наполеона и представляемого им индивидуалистического начала долго еще занимает не только европейскую, но и русскую литературу (Достоевский, Толстой). Пушкин в четырнадцатой строфе второй главы «Евгения Онегина», характеризуя дружбу между Онегиным и Ленским, об индивидуализме наполеоновского типа в лирическом отступлении пишет как о распространенном общественном явлении высших слоев общества:

Но дружбы нет и той меж нами.
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,

А единицами – себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно.

И Пушкин дух индивидуализма Наполеоновского типа неоднократно связывает с аналогичным духом поэзии Байрона, например, в девятнадцатой строфе седьмой главы «Евгения Онегина», при описании посещения Татьяной оставленного Онегиным дома, а также в известных строфах стихотворения 1824 года «К морю»:

[...]
Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.
Там он почил среди мучений.
И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений,
Другой властитель наших дум.
[...]

Первый раз князь Андрей был ранен в сражении под Аустерлицем. Толстой об этом пишет в последних главах третьей части первого тома «Войны и мира». Падая, будучи тяжело раненым, князь Андрей открывает себе высокое, бесконечное, успокаивающее небо и на фоне такого открытия переоценивает жизненные ценности, которыми он до этого руководствовался: ««Что это? Я падаю? У меня ноги подкашиваются», – подумал он и упал на спину [...] Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба, – высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками [...]. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того уже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!..» [4, IV, 344]. Несколько далее в девятнадцатой главе, замечая Наполеона, посетившего поле сражения, на фоне открытого им прежде высокого неба он переоценивает свое предыдущее понимание человеческого величия: «...Он знал, что это был Наполеон – его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столько маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нем облаками» [4, IV, 357]. Внимание императора Наполеона к раненому князю Андрею принуждает французских солдат вернуть ему снятый с его шеи золотой образок, повешенный на брата княжной Марьей. Этот же образок приводит князя Андрея к первым предсмертным

размышлениями о смысле жизни и смерти. Не пускаясь в подробное рассмотрение вопроса, здесь я хотел бы только отметить, что последующие первые размышления князя Андрея тайной нитью известного «бесконечного лабиринта сцеплений» связаны с ореолом пантеистического миропонимания, неосознанно для самого героя окружавшего другого персонажа романа, близкого к Пьеру Безухову, Платона Каратаева. В тринадцатой главе первой части четвертой главы «Войны и мира», перед последними предсмертными размышлениями умирающего князя, Толстой пишет о явлении Платона Каратаева, уже расстрелянного. Идея, смысл жизни и смерти, воплощенные в Каратаеве бессознательно, близки к исканиям и открытиям князя под высоким, величавым небом. Толстой пишет в окончании тринадцатой главы первой части четвертого тома: «Но для Пьера, каким он представился в первую ночь, непостижимым, круглым и вечным олицетворением духа простоты и правды, таким он и остался навсегда [...] Каждое слово его и каждое действие было проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал. [...] Он не мог понять ни цены, ни значения отдельно взятого действия или слова» [4, VII, 55]. А последующие ниже размышления князя Андрея, заканчивающие первый том романа в ряду выше упомянутых сцеплений связаны не только с образом Платона Каратаева и воспринимающим его тайну Пьера Безухова, а быть может, через упоминаемый в тексте образок с перспективой и духовностью Евангелия и прежде всего с образом Наташи Ростовской, близким к воплощению именно духа Евангелия, к которому, он, в своих размышлениях, постепенно приближается. Размышления князя, заканчивающие первый том, представляющие собой искания смысла жизни и смерти, по-моему, не в меньшей степени связаны в элегии Пушкина 1823 года «Надеждой сладостной младенчески дыша», а также с его же элегией 1830 года «Элегия», в значительной степени обновивших элегический жанр и наглядно представляющих творческий метод Пушкина.

Князь Андрей, заметив возвращённый ему образок на золотой цепочке, думает: «Хорошо бы это было, – подумал князь Андрей, взглянув на этот образок, который с таким чувством и благоговением повесила на его сестра, – хорошо бы это было, ежели бы все было так ясно и просто, как оно кажется княжне Марье. Как хорошо бы было знать, где искать помощи в этой жизни и чего ждать после нее там, за гробом! Как бы счастлив и спокоен я был, ежели бы мог сказать теперь: Господи, помилуй меня!.. Но кому я скажу это? Или сила – неопределенная, непостижимая, к которой я не только не могу обращаться, но которой не могу выразить словами, – великое все или ничего, – говорил он сам себе, – или это тот Бог, который вот здесь зашит, в этой ладанке, княжной Марьей? Ничего, ничего нет верного, кроме ничтожества всего того, что мне понятно, и величия чего-то непонятного, но важнее!» [4, IV, 360].

Второй раз, как известно, князь Андрей был ранен в битве под Бородином, – на этот раз смертельно. В палатке, на перевязочном пункте, в человеке, сильно страдающем от ранения и медицинского вмешательства, князь Андрей узнал

своего врага: Анатолия Курагина. И совсем неожиданно, после своих воспоминаний о радостном детстве, о своей любви к Наташе и о своем отношении к Курагину он впервые в жизни стал испытывать необъяснимое, сверхъестественное чувство: жалость и любовь к своему злейшему врагу. В тридцать седьмой главе второй части третьего тома мы читаем: «Князь Андрей не мог удерживаться более и заплакал нежными, любовными слезами над людьми, над собой и над их и своими заблуждениями. «Сострадание, любовь к братьям, к любящим, к ненавидящим нас, любовь к врагам – да, та любовь, которую проповедовал Бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал; вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что еще оставалось мне, ежели бы я был жив. Но теперь уже поздно. Я знаю это!»» [4, VI, 263].

Из приведенных цитат становится ясно, что то, что во время первого ранения было непонятно для героя, в конце третьего тома, вследствие второго, смертельного ранения становится его живым опытом, переживанием. И на уровне уже упомянутых выше, известных «сцеплений» это новое открытие князя Андрея – любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам – сближает его с аналогичным переживанием Наташи, описанной в 19 главе первой части третьего тома. Речь идет о том, что молящаяся в церкви Наташа сердцем не повторяет молитву, в которой говорится о пощении и падении врагов: «Она всей душой участвовала в прощении о духе правом, об укреплении сердца верою, надеждою и о воодушевлении их любовью. Но она не могла молиться о пощении под ноги врагов своих, когда она за несколько минут перед этим только желала иметь их больше, чтобы любить их, молиться за них» [4, VI, 81-82].

В тридцать второй главе третьей части третьего тома Войны и мира новое свое переживание любви князь неоднократно связывает с Евангелием. Размышляя об этом своем открытии, он определяет его как новое счастье: «Да, мне открылось новое счастье, неотъемлемое от человека [...] счастье, находящееся вне материальных внешних влияний на человека, счастье одной души, счастье любви! Понять его может всякий человек, но сознать и предписать его мог только один Бог [...]. Да, любовь [...], но та любовь, которую я испытал в первый раз, когда, умирая, я увидел своего врага и все-таки полюбил его. Я испытал то чувство любви, которая есть самая сущность души и для которой не нужно предмета [...]. Любя человеческой любовью можно от любви перейти к ненависти; но божеская любовь не может измениться. Ничто, ни смерть, ничто не может разрушить ее. Она есть сущность души» [4, VI, 390-391].

И может быть, евангельские нити, евангельские мысли связывают и последние предсмертные размышления с возвышенными, молитвенными размышлениями Наташи в церкви еще до чтения синодального письма. Повторяя слова молитвы, произнесенной дьяконом, Наташа мысленно продолжает их в близком к смыслу стихов Евангелия от Матфея: «Сами себя Богу предадим, – повторила в своей душе Наташа. – Боже мой, предаю себя твоей воле, – думала она. – Ничего не хочу, не желаю; научи меня, что мне делать, куда употребить свою волю! Да возьми же меня!» – с умиленным нетерпением в душе говори-

ла Наташа [...]» [4, VI, 80]. Приведенные выше размышления Наташи близки по смыслу к 33 стиху из шестой главы Евангелия от Матфея, где мы читаем: «Ищите же прежде Царства божия и правды Его, и это все приложится вам». Конечно, приведенный 33 стих тесно связан с предыдущими 25–26 стихами, он прямо вытекает из них, говоря о Промысле Божиим: 25: Посему говорю вам: не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи, и тело – одежды? 26: Взгляните на птиц небесных: они не сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?»

Последние дни своей жизни князь Андрей проживает в состоянии странной отчужденности от всего мирского: «Он, видимо с трудом понимал теперь все живое [...] потому, что он понимал что-то другое, такое, чего не понимали и не могли понять живые и что поглощало его всего». Цитата взята из пятнадцатой главы первой части четвертого тома «Войны и мира» [4, VII, 62]. О такой отчужденности князя Андрея, о его состоянии между жизнью и смертью в тексте романа сообщается однако не только в авторской речи, как это случилось в приведенной выше цитате, а через наблюдение – восприятие других персонажей романа, близких к князю – Наташи, княжны Марьи и Николушки. После странного вопроса князя через восприятие княжны Марьи подчеркивается отчужденность от жизни князя: «Княжна Марья слышала его слова, но они не имели для нее никакого значения, кроме того, что они доказывали то, как страшно далек он от всего живого» [4, VII, 63]. И после его встречи с Николушкой, когда княжна заплакала о том, что Николушка останется без отца, князь Андрей «...с большим усилием над собой [...] постарался вернуться назад в жизнь и перенесся на их точку зрения» [4, VII, 64]. И в этом предсмертном состоянии его отчужденности от жизни он все более приближается к евангельской, трансцендентной точке зрения и оценке: «Птицы небесные не сеют, ни жнут, но отец ваш питает их», – сказал он сам себе и хотел то же сказать княжне. «Но нет, они поймут это по своему, они не поймут! [...] Мы не можем понимать друг друга» [4, VII, 64].

Первая часть четвертого тома романа заканчивается описанием смерти князя Андрея. В последней, 16 главе в своих размышлениях о жизни и смерти он приходит к божественному, трансцендентному источнику и жизни, и смерти, онтологически обосновывающему человеческое бытие. Этим источником является любовь. В 16 главе мы читаем: «Засыпая, он думал все о том же, о чем думал все это время, – о жизни и смерти. И больше о смерти. Он чувствовал себя ближе к ней. «Любовь? Что такое любовь? – думал он. – Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я понимаю только потому, что люблю. Все есть, существует только потому, что я люблю. Все связано одною ею. Любовь есть Бог, и умереть – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику». Мысли эти показались ему утешительны» [4, VII, 68]. Немного раньше, в этой же главе Толстой в форме авторской речи дает предысторию размышлений своего героя о жизни и смерти, различая два этапа

в ходе этих размышлений. Первое его открытие было начало вечной любви, и чем более он отдавал себя идее такой трансцендентной любви, тем более он отрекался от земной жизни: «Всё, всех любить, всегда жертвовать собой для любви, значило никого не любить, значило не жить этою жизнью» [4, VII, 65]. А второе впечатление князя Андрея, противоречащее своему первому открытию связано с неожиданной его встречей с Наташей в Мытищах, «Когда в полубреду перед ним явилась та, которую он желал [...], любовь к одной женщине незаметно закралась в его сердце и опять привязала его к жизни» [4, VII, 66].

Указанное в приведенных цитатах противоречие, колебание в размышлениях князя Андрея, изменения в его отношении к жизни и смерти, а также к любви напоминают аналогичный ход мысли лирического героя в стихотворении Пушкина 1823 года «Надеждой сладостной младенчески дыша». Привожу его полностью:

Надеждой сладостной младенчески дыша,
Когда бы верил я, что некогда душа,
От тленья убежав, уносит мысли вечны,
И память, и любовь в пучины бесконечны, –
Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
И улетел в страну свободы, наслаждений,
В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,
Где мысль одна плывет в небесной чистоте...

Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
Мой ум упорствует, надежду презирает...
Ничтожество меня за гробом ожидает...
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно... И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

Приведенное стихотворение Пушкина представляет собой разновидность традиционной элегии, но в сильно измененном виде. От приведенных в начале статьи полностью традиционных элегий общего разочарования стихотворение Пушкина отличается тем, что в элегиях Карамзина и Жуковского из-за отсутствия трансцендентного начала, обеспечивающего онтологическое чувство бытия, земной жизни, мирская жизнь оказывается бессмысленной, невыносимой. Лирический герой пушкинского стихотворения пережил некоторое разочарование в жизни, в ее имманентной плоскости, которую называет «уродливым кумиром». Лирический герой как бы пережил разочаровывающую встречу с демоном, как герой стихотворения Пушкина того же периода «Де-

мон», но в отличие от лирического героя стихотворения «Демон», он не просто констатирует факт встречи и приемы искушения демона, но сам «демонизируется», т. е. смотрит на жизнь как бы с оценкой демона, называя ее «уродливым кумиром». Но стремления героя «уносить мысли вечны, и память, и любовь в пучины бесконечны» свидетельствуют о том, что его «демонизация» всего лишь относительная, частичная, ведь есть в этой жизни ценности достойные спасения. Стихотворение «Демон» 1823 года заканчивается строками, где перечисляются ценности, отрицаемые демоном. И этот перечень дается как бы в иерархической вертикали сверху вниз:

[...]
Неистоимой клеветою
Он провидение искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел –
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

Между предсмертными мыслями князя Андрея и лирическими размышлениями немало сходного: это вопросы жизни и смерти, трансценденции – имманенции (в платоновском ключе мира идей – и мира явлений), смерти как уничтожения без остатка, любви и т. п. Но самое важное, что различает ход мысли и размышлений в этих случаях, это то, что лирический герой Пушкина отстаивает основные жизненные и духовные ценности в качестве основы поэтического – художественного творчества. Восклицанием протеста звучат слова лирического героя: «Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!..» И, на мой взгляд, стихотворение Пушкина не представляет собой отрицания ни жизни (плоскости имманенции), ни трансцендентного начала духовного мира идей потому, что обе плоскости являются источником и условием творчества, вдохновения, красоты. «Впечатления бытия» – могут быть приятными или уродливыми, и без творческого озарения, одухотворения вдохновением сверху они остаются таковыми и нет спасения от «тленья». И именно творческое вдохновение включает эти впечатления, и «память, и любовь» в пучины бесконечны, превращает их в «мысли вечные».

Список использованной литературы

1. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики / Г.А. Гуковский. – М.: Художественная литература, 1965. – 355 с.
2. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.
3. Русские поэты XIX века: хрестоматия / сост. Н.М. Гайденков. – М.: Просвещение, 1964. – 1040 с.

4. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. / Толстой Л.Н. – М.: Художественная литература, 1972 – 1976.
5. Тютчев Ф.И. Россия и революция 1848 года / Тютчев Ф.И. // Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. – М.: Издательский центр «Классика», 2003. – Т. 3: Публицистические произведения.
6. Шкловский В.Б. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М.-Л.: Федерация, 1925.

Статтю подано до редколегії 15.02.2014

Тібор Бароті

Сегед, Угорщина
barotiti@tvnetwork.hu

ПЕРЕДСМЕРТНІ ДУМКИ КНЯЗЯ АНДРІЯ ТА ТРАДИЦІЇ РОСІЙСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ЕЛЕГІЇ

Автор статті сконцентрував увагу на особливостях рішення героями романтичних елегій В.Жуковського, Ф.Тютчева, О.Пушкіна проблеми сенсу життя людини, яка за своєю природою приречена на вмирання. На цій проблемі зосереджена увага і героя роману Л.М.Толстого «Війна і мир» Андрія Болконського. Він двічі переживає «пороговий» стан після двох поранень і звертається до думок про смерть. Встановлюється зв'язок між характером переживання героями означених творів думок про смерть та їхнім розумінням наявності (відсутності) трансцендентного.

Ключові слова: елегія, романтизм, Л.М.Толстой, філософія життя, трансцендентне

Tibor Baroti

Seged, Hungary
barotiti@tvnetwork.hu

DEATH-BED IDEAS OF PRINCE ANDREY AND TRADITIONS OF THE RUSSIAN ROMANTIC ELEGY

The artistic decision of sense of life of person which is on the nature doomed to death is in focus of author's attention. Author uses typological methodology of research. Object of the article – romantic elegies by V. Zhukovsky, F. Tyutchev, A. Pushkin and L.N. Tolstoy's novel «A war and a piece». The heroes of all this works think about extremity of life. A prince Andrey twice comes to the idea about death after two wounds. But first time he pessimistically acknowledges senselessness of person's existences. In second time he finds with optimism ontological explanation of sense of life. Author suggests a conclusion about connection between character of decision of problem of extremity of life and confession by person absences or presences of transcendent forces.

Key words: elegies, romanticism, L.N. Tolstoy, philosophy of life, transcendent,

УДК 821.161.1-1.09

Jarosław Ławski

Doktor habilitowany

Katedra Badań Filologicznych «Wschód – Zachód»

Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

Instytut Filologii Polskiej UwB

15-420 Białystok

Plac Uniwersytecki 1

jlawski@wp.pl

CZESŁAW MIŁOSZ I GATUNKI

Tematem eseju jest poszukiwanie przez poetę, laureata literackiej Nagrody Nobla w roku 1981, Czesława Miłosza [1911-2004] nowych rozwiązań dotyczących gatunków literackich. Pisarz szukał, jak sam pisał, «formy bardziej pojemnej», łączącej poezję, prozę, a nawet elementy dramatu. Forma ta byłaby zarazem niejednorodna estetycznie, łączyła wzniosłość z ironią, przyziemność z patosem, elementy tragiczne z komicznymi. Autor sugeruje, iż Miłosz dokonał «transgresji» tradycyjnych gatunków, wychodząc poza tradycyjny «model» literackiego opisu świata, tworząc model własny, niepowtarzalny i oryginalny.

Słowa kluczowe: *poezja Czesława Miłosza, gatunki literackie, forma, wyczerpania, poszukiwanie.*

*O, Goście i przyjaciele, dziwacy – nie słyszeliście
jeszcze nic o moich dzieciach? I że znajdują się
one w drodze do mnie?*

Fryderyk Nietzsche,
«To rzekł Zaratustra» [15, 272]

FORMA BARDZIEJ NIEPRZYJEMNA

Nastały czasy, które można było przewidzieć. Od jakiegoś momentu obserwować można pewien historycznoliteracki topos w mówieniu o gatunkowych wyborach i strategiach Czesława Miłosza. Zdaje się niemal pewne, powtarzają badacze, że Miłosz, podług własnych słów, poszukiwał «formy bardziej pojemnej», łączącej różne gatunkowe tradycje, rodzaje literackie, formy synkretycznej, ale zaprzęgniętej zawsze w misję odkrywania pełni bytu i istnienia w ich egzystencjalnym i historycznym, indywidualistycznym i społecznym wymiarze. Co to jednak znaczy «forma pojemna», a co «bardziej pojemna»? Co się wypaliło, jakie formy się wyczerpały? A może nie wyczerpały, lecz to Miłosz chce iść dalej i dalej?

Spojrzenie na twórczość autora «Kronik» przeraża i przytłacza: rodzaje, gatunki, idee, tradycje, estetyki uczestniczą tu w niekończącej się paradzie – nazwijmy je tak – «form myśli», kształtów lirycznych błysków [7,]. Czy to wszystko da się

ogarnąć – przez badaczy? Czy może wieloforemność i nieogarnialność to differentia specifica walki Miłosza słowem z istnieniem? Pytania, pytania, badania...

Tymczasem «forma bardziej pojemna» funkcjonuje w badaniach historycznoliterackich jak wytrych: wszystko eksplikuje, bo sam Miłosz tako rzecze, i niczego nie rozjaśnia rozumiejącemu umysłowi czytelnika. Ma on prawo z miłosną nieufnością traktować wszelkie wypowiedzi twórcy. Ma obowiązek wyjścia poza truizm konstatacji, że w celu wyrażenia nieopisywalności świata opisywał ją Miłosz z pomocą wszelkich znanych sobie form rodzajowych, gatunkowych et cetera, przekształcając je, łącząc ze sobą, negując i afirmując. Niewiele też wyjaśni odwołanie do historii przekształceń form gatunkowych. Co z tego, że wskażemy, iż forma wiersza Miłosza korzysta z doświadczeń XIX wieku, ale formuje się i dojrzewa w klimacie XX-wiecznych rozwiązań genologicznych rodem z Młodej Polski, potem XX-lecia międzywojennego: że, dalej, nakładają się później na wiersze genologiczne rozwiązania rodem z XIX i XX wieku z poezji amerykańskiej, irlandzkiej, angielskiej, japońskiej? [16, 12] Za dużo Miłosz namieszał, by przy tym nadmiarze – poza bardzo skoncentrowanym na samym Miłoszu uczonym erudytą – dało się nie tyle rozumieć, ale nawet napawać się, cieszyć wielokształtną Muzą Czesława Miłosza.

«Forma bardziej pojemna» żyje dziś tak, jak inne tego typu kategorie-klucze, interpretacyjne wytrychy: poczciwość Reja, bluszczowatość poetyki Słowackiego, realizm Prusa, groteska Gombrowicza czy lewicowość Broniewskiego. Formuły Słowackiego i Miłosza wyróżnia z ferii tych symplifikatów ich metaforyczny, obrazowy, wieloznaczny charakter. «Forma pojemna» samoistnie wywołuje skojarzenia przestrzenne – oto naczynie, w którym coś się mieści. I jest tego «coś» wiele. Ale oto poeta lepi naczynie jeszcze pojemniejsze, w którym tego «coś» będzie więcej... o wiele więcej. Ile? Czy o ilość chodzi? Ilość przestrzeni słowa ogarniającą «więcej» treści? Nie. Idzie o formę, która wspinałaby się na **inne piętro sensu-znaczenia**.

Ale, ale, powie kto, przecież mamy już formuły i kategorie określające Miłoszowy kosmos słowa: czy nie łatwiej zastosować tu narzędzia takie, jak: historia gatunków, intertekstualizm, badanie dłuższych sekwencji znaczeniowych, takich jak cykl lub tom, analiza metafor («spizarni literackiej» czy «sylwy»), jednorodnej gatunkowo grupy tekstów takich, jak haiku. Niemało pożytku przyniesie ukorzenie dzieła Miłosza w tradycjach od staropolszczyzny, przez XIX wiek po awangardę [19,], od klasycznego antyku po Walta Whitmana, od poetów baroku angielskiego po Tomasza Manna jako autora «Doktora Faustusa», boż przecie marzył Miłosz o wielkiej powieści o XX wieku, czego «Góry Parnasu» zdają się tylko ruiną, szkieletem, niewydarzonym zamysłem, a «Zdobycie władzy» i «Dolina Issy» spełnionymi, lecz nie do końca satysfakcjonującymi realizacjami («Zdobycie władzy» to utwór właściwie nie tyle nieudany, co słaby). Uznanie znajdą poszukiwania tonu dominującego – psalmicznego, biblijnego, awangardowego i antyawangardowego, to znów strategii mimesis i creatio w jego twórczości. A jeśli dodać poszerzający się kontekst gigantycznych przyczynków biograficznych do długiego życia pisarza, musimy przyznać, że ma rację Józef Olejniczak, formułując myśl narzucającą się samoistnie: «Miłosza

i jego twórczości nie da się zamknąć w jednej historycznoliterackiej szufladzie, nie da się znaleźć takiej krytycznej formuły, która byłaby w stanie ogarnąć tę całość. Zawsze pozostaje element tajemnicy, to *coś*, czego krytyk nie będzie potrafił nazwać» [16,]. A jednak... Biada krytykom!

A przecież interpretator jeśli nie sprzeniewierza się swemu zadaniu, dąży do uchwycenia tego właśnie, czego już opisowo wyczerpać nie może. Zbliża się do tego epicentrum transgresji, gdzie słowo pisarza styka się z Niewyraźnym. I momentów zetknięcia się świadomości pisarskiej i słowa wyrazić już nie potrafi, bo są one poznawczym idiolektem, aktem partycypacji, który możemy wyobrażać sobie, imitować, opisywać, ale go powtórzyć nie potrafimy. Bo to niemożliwe. Mnogość, nadmiar, profuzja, hipertrofia, sylwiczność, liryczność, metaforma i hiperforma – jak dotknąć tej Całości Miłosza, będącej wielokształtną, strzępłą Wielością w Jedności, Jednością w Wielkości? Pełnią. Patrzą na ponadtysiącstronicowe «Wiersze wszystkie» Miłosza. I lękam się: może nie da się tego zrozumieć – pojąć?

Jakie bogactwo odwołań... Mickiewicz w «Bon nad Lemanem», Orzeszkowa w «Rozbieraniu Justyny» [19,]. To banalne pamiętać o tych wierszach w przypadku poety, który wystosował liryczne epistoły «Do Alberta Einsteina», «Do Allena Ginsberga», «Do Jerzego Turowicza na jego osiemdziesiąte urodziny», «Do Jonathana Swifta», «Do Józefa Sadzika», «Do księdza Ch.», «Do Lecha Wałęsy», «Do Natury», «Do Pani Profesor w obronie honoru kota i nie tylko», «Do poety Roberta Lowella», «Do Robinsona Jeffersa», «Do Tadeusza Różewicza, poety», «Do zespołu «Tygodnika Powszechnego»... A więc Wałęsa i Ginsberg choć raz razem, obok siebie? A wiersze *dla, przeciwko, na..., o...?*

A wiersze z formą wpisaną w tytuł? – ballada, baśń, daina, dialog, dytyramb, elegia, epigraf, epitafium, fragment, hymn, kronika, legenda, list, modlitwa, notatnik, oda, pieśń, piosenka, podróż, poemat, portret, przypowieść, rozmowa, sen, studium, toast, traktat, walc, wiersz, wykład, wyznanie, zdanie, życzenie. – Tyle gatunkowych odniesień znajdziemy tylko w tytułach liryki Miłosza. Jeden utwór z poematem w tytule, dwa traktaty i ani jednego sonetu, ani jednego trioletu, aforyzmu, fraszki, trenu, epicedium. Choć, gdy się wpatrzyć, i elementy tych gatunków odszukamy w miazdze Dzieła.

Gdzie tu sens. Po co ta różnorodność, na co ten ogród angielski poezji?

Moja wypowiedź jest interpretacją Miłoszowych poszukiwań formy w ścisłym sensie – jest namysłem nad dziełem, ale ze świadomością, że w procesie interpretacji aktywny jest umysł interpretatora; że dociekam tu rzeczy (wierszy) Miłosza na mój sposób wyobrażonych i przeżytych. Drugim słowem-kluczem mej lektury jest forma – w platońskim, ejdetycznym znaczeniu stanowi tu ona pewien wzorzec historycznie uformowany kilku typów rzeczywistości: rodzaju literackiego, gatunku literackiego, tradycji kulturowej, estetyki w sztuce oraz idei.

Każdy z tych zbiorów składa się z szeregu form. Wiemy, ile jest (mniej więcej) rodzajów literackich, znamy pewną liczbę gatunków i form mieszanych, rozróżniamy tradycje takie, jak tradycja poezji amerykańskiej, wschodniej, europejskiej (na

przykład z gałęzią polską i subtradycją romantyczną, a w niej sub-sublinią tyrtejską i mistyczną...), wreszcie rozpoznajemy kanony drzewa estetyki, jego realistycznej, klasycystycznej, surrealistycznej odmiany i dziesiątek innych gałązek. O mnogości świata idei, jego opozycjach i kontaminacjach, takich jak liberalizm – konserwatyzm, oświecenie – romantyzm, gnoza – tomizm et cetera, już nie wspominam. Setki, tysiące form myśli.

Ile z tego zbiera w swym cudownie przerażającym **erudiconie** Miłosz? Wiele bardzo. Za wiele, zdaniem wielu. Tak wiele, że nie ma to sensu w głębokim tego słowa znaczeniu – powiadają oponenci.

Da się to uporządkować? Trzecim słowem fundamentalnym jest dla mnie model – jako konfiguracja określonych, typowych dla tego czy tamtego twórcy wyborów form rodzajowych, gatunkowych, estetycznych, z tradycji i idei. Sądzę, że Miłosz **nie buduje modelu**. Model form Miłosza nie istnieje. Co w zamian? W tym znaczeniu wybór Miłosza jest skrajny – pragnie on wyjść poza model, poza formę i myśl, którą ona wyraża, by rozumieć, partycypować, a może tylko być-pisać. Poetyki normatywne klasycyzmu, sylwy barokowe i forma otwarta romantyzmu czy antyformy awangardowe (nawet dadaizm) były wielogatunkowe i wielorodzajowe, zawsze też wyrażały afirmację lub negację formy (proformalność i antyformalność). Miłosz zdaje się, sądzą, dążyć ku czemuś jakościowo innemu.

Transgresyjna fluktuacja form, ich przepływ, którego sensem jest pozaformalne **poznanie**, wymaga jednak słów – a z nimi form, modeli. Interpretacja musi więc najpierw zbudować model, model z form, by pokazać, gdzie poza hipotezą modelu tkwi poetycka i poznawcza intencja-inwencja Miłosza. On sam zapisał: «Rzeczywistość, żeby dawała się uchwycić, wymaga bohatera, ale wymaga też idei porządkującej» («Rzeczywistość») [13,]. Czy by tego chciał, czy nie chciał, Miłosz daleki był od porządkowania, bliższy Nietzscheańskiemu prądowi myśli, która chce człowieka przekroczyć w nadczłowieku, formę w nadformie, model w metamodelu. Bywa w tym okrutny jak Zaratustra...

I jakkolwiek jesteście ludźmi wyższymi i wyższego rodzaju, wszystko w was jest pokrzywione i niekształtne. Nie ma na świecie kowala, który by mi was porządnie i prosto wykował. Mostami tylko jesteście: niechaj wyżsi po was kroczą! Wy stanowicie stopnie, nie okazujcie więc gniewu temu, kto po was wspina się na **swoją** wyżynę! [15, 273].

Wyobrażamy sobie, że artysta mówi tak do gatunków i rodzajów, z których lepi oryginalną **idiopoetykę**. Zabawne. Wyobraźcie sobie, że Miłosz mówi tak do ludzi. Zastanawiające. Narcyzm? Idiosnkrazja?

Miłosz nie buduje anty- czy metamodelu; raczej skacze po moście form, gatunków, estetyk, pro- i anty-, by wyjść poza to, co jest formalne i modelowe. Czego fundamentem, odsłaniaczem jest słowo. Słowo, które równocześnie odsłania i zasłania dostęp do Niewyraźnego. Czy nazwiemy «to» bytem, istotą, aktem poznania czy logosem, zaiste drugorzędna to kwestia. «To» jest. «Tamto» bywa. Czytaj – «tamto», formy, modele, gatunki et cetera bywa, zmienia się, mija, wraca, mija i tak ad infinitum. Ale «to» jest.

MODEL

Wyobraźmy sobie teraz idealny, skonstruowany Model partycypacji pisarza w tradycjach kulturowych, rodzajowych, gatunkowych, estetycznych i myślowych. Podkreślę: konstruuje tu taki model, by przyjrzeć mu się sub specie poetyki i wyborów Miłosza. Więcej: uważam, że Miłosza wybory on oświetla, ale ostatecznie pozwala zauważyć, iż gatunkowa (i nie tylko) «produktywność» Miłosza wcale nie sprowadza się do: wyborów, łączenia i intertekstualnych gier między elementami zbiorów form, które tu przedstawiamy.

W tym sensie jest to zjawisko pierwotniejszego niż intertekstualizm; gest ze sfery zasadniczych wyborów, dokonujących się w sferze przedkreacyjnej.

Na każdym z poziomów pisarza/twórcę charakteryzuje stosunek do trzech typów aktywności wyobraźni, które to aktywności określają prefiksalne modyfikatory...[7,]

(Wielo-, multi-) – Wyraża zdolność gromadzenia, akumulacji różnych tradycji w przestrzeni erudycyjnej jednego dzieła. To sfera tego, co w moim myśleniu określa pojęcie «erudicon» – zasób zgromadzonych, rozumianych, istniejących w żywym spięciu form idei, estetyk, gatunków et cetera. W tym rozumieniu erudycją jest też umiejętność przyswajania tradycji, gatunków, rodzajów, estetyk, a nie tylko idei.

(Między-, inter-) – To ta część modelu, która wiąże się z wewnętrznymi napięciami, związkami, opozycjami i kontaminacjami o charakterze nie tyle ogólnointertekstualnym, ile precyzyjnie rzecz ujmując: intergenicznym (międzyrodzajowym), intergatunkowym, interestetycznym, interideowym i intertradycyjnym. Ogół tych relacji określa dynamikę ideową i estetyczną dzieła.

(Poza-, trans-) – Ten element określa skalę i sposób dążenia pisarza (generalnie twórcy) do przekroczenia – z wykorzystaniem znanych mu i absorbowanych paradygmatów tradycji, rodzaju, gatunku, estetyk i idei – zastanych form i kształtowania zupełnie nowych i na inne cele ukierunkowanych wersji gatunku, rodzaju itd. Zdolność do stworzenia nowych jakości form w tym wymiarze bardzo często określa klasę oryginalności twórcy.

Istnieje też, zapewne, grupa takich typów aktywności twórczej, które stanowią elementy specyficzne, spoza modelu zarysowanego (wielo-, inter-, poza-), wyrażających się w – na przykład – skondensowanej aktywności imitowania i łączenia cudzych poetyk (centon, camp), negacji, niszczeniu zastanych modeli form, rozbijaniu ich (patrz dadaizm) albo imaginatywnym (utopijnym) projekcie kreacji modeli zupełnie nowych. I właśnie te typy aktywności wyobraźni, umysłu, intuicji twórczej spoza wzorca określają bardzo często specyfikę imaginarium pisarskiego.

Wydaje się, że trudno wyjść poza **totalność Modelu**. Określa on wszystko i... raz jeszcze każde zakwestionować ufność w metodę badań, która w rezultacie wysiłków badawczych daje tylko konfigurację takich czy innych form, modeli, paradygmatów.

Ale, pomimo wszystko, rozwińmy Model:

– Tradycja – określa, w jakim z wielkich i małych nurtów – od kontynentalnych do lokalnych mieści się twórczość pisarza. W tradycji jest cały historyczny, kulturowy, mentalny bagaż twórcy. Naprzód przynależy on do jednej z wielkich tradycji

kontynentów, potem do tradycji narodowej, dalej lokalnej (na przykład bretońskiej czy śląskiej), a nawet do tradycji sublokalnej (poziom miejsca, pewnej przestrzeni). Równie ważne są tu tradycje religijne, prądy myślowe, idee – w tym miejscu tradycja swobodnie przechodzi w sferę form idei. Większość imaginariów twórczych to albo monolity tradycji, albo ich konglomeraty. Multi-, inter- i transtradycyjna aktywność pisarza albo zakorzenia go w już istniejących paradygmatach, albo wykorzenia, by usadzić jako mniej lub bardziej osobliwe zjawisko, któremu udało się wspiąć na poziom nowej tradycji, transtradycji, metatradycji.

– Rodzajowość – na tym poziomie twórca określa: rodzaj uprawianej sztuki, sztuk (artysta XX-wieczny coraz częściej bywał na przykład i reżyserem, i pisarzem) oraz rodzaj (genus) w obrębie sztuki/sztuk, który preferuje (dramaturg i/lub poeta et cetera). Rodzajowość realizuje się – jeśli przyjmiemy, że mamy do czynienia tylko z pisarzem – na poziomie wyboru w zakresie tradycji europejskiej między liryką, epiką i dramatem – ich wyborze, łączeniu/oddzieleniu (od satyry mennipejskiej do «czystej» powieści) w niezliczonych konfiguracjach, a w końcu (czasem) na próbach wspięcia się na poziom oryginalnych rozwiązań rodzajowych, form, modeli nieznanymi poprzednikom (jeśli zaś artysta łączy, jak Taras Szewczenko, Józef Czapski, malarstwo z pisarstwem, sprawa jest jeszcze bardziej złożona).

– Gatunek – i tutaj ilość wyborów genologicznych jest specyficzna dla wyobraźni twórcy, podobnie, jak jego umiejętność zderzania, konfrontowania i przekształcania gatunków. Rasowy twórca dokonuje tych wyborów niejako intuicyjnie, dobierając formy gatunkowe do form idei, predylekcji wyobraźni, typu tradycji; równie naturalnie z nimi eksperymentuje intergatunkowo, dążąc do osiągnięcia w jednym gatunku czy z użyciem wielu gatunków konfrontowanych zjawiska transgatunkowości. Nie jest ona (choć czasem bywa) poszukiwaniem nowych tylko form. Przeciwnie – transgatunkowość polegać może na usiłowaniu osiągnięcia w zakresie gatunku już istniejącego «czystości» formy lub wykształcenia subformy.

– Estetyka – w połączeniu z wyborami rodzaju, gatunku, tradycji, idei tworzy ona ogromnie skomplikowanym, specyficzny świat, który daje się przyporządkować historykowi literatury, estetykowi, badaczowi idei. Wybór wzniosłości czy groteski, następnie ustanowienie relacji między nimi lub ich braku, określa pisarza tak samo, jak wybór ideowy. Transestetyczny wysiłek pisarza rzadko tylko sprowadza się do wypracowania subwariantu w zakresie formy, jaką jest na przykład groteska. Im bliżej XXI wieku, tym większa aktywność interaktywna. Nie zawsze jednak uwarunkowana nową formą estetyczną (były nimi jeszcze tragigroteska, makabreska, tragifarsa, absurd, camp, estetyki łączące film, malarstwo, słowo).

– Idee – dawniej (średniowiecze?) zadowalaliśmy się innowacją myślową w ramach obowiązującego Modelu Wszechświata [8,]; dziś ambicją «porządnego» pisarza pozostaje wykreowanie multiideowego kosmosu, pełnego interideowych relacji, z których wyłania się Wielka Osobliwość – myśl własna, transideowy produkt intelektualisty.

Dawniej – antyk, średniowiecze – twórczość zaszła się na wyrażeniu i potwierdzeniu Wielkiego Modelu, którego słowo i pisarz byli piewcami-trybikami.

Nowożytność ukazała możliwość rozmontowywania i przekształcania Wielkiego Modelu aż po zbudowanie modernistycznego i postmodernistycznego Antymodelu idei, tradycji, rodzaju, gatunku, estetyki.

Co dalej? Nowy Wielki Model? Bezmodelowość? Renowacja, Powrót Wielkiego Modelu? By powstał nowy model, konieczna byłaby zmiana cywilizacyjna o nieznaną nam skalę wstrząsowości; z towarzyszącą jej przemianą wiedzy o wszechświecie i życiu. Z zupełnie nieoczekiwaną – straszną lub dobrą – zmianą warunków tworzenia «historii» przez wspólnoty ludzkie. Wyższą ekspresją takiego Nowego Modelu byłaby nowa sztuka. Odnowiona sztuka, być może w jakimś wymiarze wychodząca poza nieskończoną ilość kombinacji form (tradycji idei, rodzajów, gatunków, estetyk), jaką daje dzisiejszemu artyście świat. Czy to nie utopia sztuki? Nie lepiej się jej strzec?

Czy nie jesteśmy skazani na wieczne budowanie i dekonstruowanie modeli? Wieczna powtórka, nieustająca rekombinacja, nieskończone potwierdzanie i konstatacje Modelu – czy tylko tyle? A może jako ludzie więcej nie możemy? Limes poznania, epistemologiczny szlaban to właśnie może konieczność multi-, inter-, trans-, quasi-, enty- kreacji? Może jąkamy się, usiłując wymówić słowo, którego nigdy nie wymówimy, poprzestając na pięknym i żalonym powtarzaniu pierwszych dwu sylab? (Co za pomysł! – jąkanie się jako metafora tworzenia...)

A może przekroczenie jest możliwe? Mistyka albo sztuka? Poznanie albo tworzenie. A może jedno i drugie? Jedno obok drugiego.

Tu przyszła pora na Miłosza.

W prostym zdaniu dokonał on niezamierzonej autocharakterystyki, pisząc do Amerykanów... «Ponieważ literatura polska zawsze bardziej skłaniała się ku poezji i teatrowi niż ku powieściopisarstwu, pozostała słabo znana w krajach anglojęzycznych i często padała ofiarą wytartych frazesów» [12,]. Miłosz sam «skłaniał się» ku poezji i... prozie. O powieści marzył. Przywołuję to zdanie, by jeszcze mocniej zaznaczyć, iż nie tylko tworzenie, ale i badanie wytworów określa **ruch** między niezliczonymi formami Modelu. Nawet w przypadku krytyki (która czasem staje się, choć nie często, twórczością) zmiana jakości, wyjście poza formy i modele jest przepustką do oryginalności. I nie chodzi tu o «metatwórczość» czy «transkreację» albo «nadartystę» na podobieństwo nadczłowieka Nietzschego.

Chodziłoby o coś więcej niż zapisał Nietzsche: «Jeżeli chcecie piąć się ku wyżynom, używajcie własnych nóg! Nie każcie się nieść w górę, nie siadajcie na cudzych plecach i głowach!» [15, 280].

Praca w głębi i z wnętrza Modelu – to praca na własnych nogach, ale i cudzych plecach, głowach, na wytworzonych formach.

Niezliczonej (a może i zliczonej?) liczbie artystów z czasów narodzin, potwierdzenia i dekonstrukcji Wielkiego Modelu towarzyszyło tymczasem marzenie o tym, by poza Model, modelowość, formalność, słowo wykroczyć. By dać się porwać poza Model. Poznać, a nie pisać o poznaniu; poznać, a nie tylko pisać o pisaniu. Poznać. I tyle. Aż tyle. Chyba że «porwanie» i «przekroczenie» jest wytworem Modelu. Jego założonym kontekstem?

Jak na tym tle – wszechobejmującym tle, tle wnętrza i zewnątrz Modelu – wypada poeta znad Niewiaży?

Bez trudu umieścimy go (tradycja) w środku kontynentalnej tradycji europejskiej, w jej środkowo- i wschodnioeuropejskim nurcie, odnodze polskiej, strumieniu litewsko-wileńskim, potem dołączymy tę europejskość i skonfrontujemy z amerykańskim światem tradycji, stanowiącym z kolei pomost ku mniej (afroamerykańska) lub bardziej (azjatycka, japońska, zen) ważnym tradycjom, z których czerpie, których formy inkrustuje europejską treścią. Europejski, a nawet lokalny z ducha, jest w ten sposób poeta twórcą światowym, euroamerykańskim, amerykańsko-euroazjatyckim et cetera. Sztejnje odbijają się w Świecie, Świat przegląda się w Sztejniach [20, 40].

Na poziomie multi-, inter- i transgeniczności (rodzaj – typ sztuki, a w sztuce rodzaj...) Miłosz jest wyraźnie artystą słowa. Nie ma nic z *happenera*, wielorodzajowego zonglera, który jak Salvador Dali czy Andrzej Żuławski przerzuca się od malarstwa do słowa, od pisania do reżyserowania. Jest monolitem rodzajowym nawet w łonie sztuki słowa – jako przede wszystkim poeta, potem prozaik, ale już nie dramaturg (czy praca w radio nie powinna w nim była rozwinąć tej gałęzi rodzajów?). Jest jako poeta lirykiem, jako prozaik nade wszystko eseistą, potem epistolografem, a na końcu powieściopisarzem. Jako dramaturg jest nikim. Nawet jeśli podejmował próby.

Gdy z poziomu rodzajów patrzymy na Miłosza transgeniczność widać, że realizowała się ona w tych lirycznych formach, gdzie liryka łączy się z prozą («Siedem wykładów wierszem»), w mniejszym stopniu w eseju (takim jak «Spizarnia literacka», gdzie esej ulega liryzacji, nostalgizuje się), czy w «Dolinie Issy» (bardziej liryczny traktat intencyjny niż epicka opowieść). Nowa jakość wyrasta tu na pograniczu liryki i eseju (tak w poezji, jak w prozie).

W przestrzeni gatunków (gatunki!) wybór określił już świat rodzajów. Miłosz, nie wydaje mi się «poetą wyczerpania» [16, 11] – użyłbym formuły: **poeta gatunkowej konkluzji**. W sferze form lirycznych zbiera on wiele (ale bez przesady: nie wszystko) z tradycji europejskiej, amerykańskiej liryki, w sposób zdumiewający, pełen determinacji tworzy napięcia międzygatunkowe (w obrębie tradycji romantyzm – współczesność na przykład między poematem opisowym a własnymi poematami, aforyzmami «Zdań i uwag» Mickiewicza a własnymi sentencjami itd.) [4,]. W gruncie rzeczy nie widzę tu takiej spazmatyczności gatunkowych poszukiwań w liryce, jak u Słowackiego, Micińskiego, Różewicza. W prozie jeszcze mniej dramatyzmu: czy Miłosz tworzy własny subgatunek eseju? Czy «Dolina Issy» to nowy typ powieści w podtypie powieści inicjacyjnej? Nie chodzi więc – w poezji – o zarysowanie perspektywy nowego gatunku ani o takie wykorzystanie potencji starych, by odsłoniły się ich nowe poznawcze i estetyczne walory. W moim przekonaniu gigantyczny wysiłek intergatunkowy Miłosza, poruszający i tak niezgłębiony horyzont znaczeniowy jego Dzieła, obrysowuje mapę gatunków lirycznych tylko po to, by zawiesić gatunkowość jako taką. By w formie ni to liryki, ni to prozy uchwycić moment «przekroczenia». Jeśli to możliwe, jeśli...

Sądzę – pisałem już o tym – że to w tych z pozoru niebłyskotliwych formach liryki transcendentnej, w błyskach myśli, wspomnień i wrażeń krystalizuje się «moment wieczny», transmutacja słowa przez słowo. Słowo, które opuściło gatunkowość, choć swą ziemską częścią zanurzone jest w kosmosie kultury, form, modeli. Ale w nim samym albo między słowem a słowem odsłania się To Inne, dokonuje się *apocalypsis*, zniszczenie form, by zaprosić na ucztę sensu, partycypować w źródle znaczeń.

Estetyka – wydaje się i tu Miłosz tworem określonym: z jednej strony związanym z prastarą dykcją patosu, wzniosłości, mimesis, z drugiej strony – co już arcynowożytne – złączone z *creatio*, pełnym ironicznej, choć czasem subtelnej, czasem furiackiej inwencji. Transestetyczna jakość z tego powstaje? Jakiś estetyczny miłoszyzm, jakaś miłoszewszczyzna? Idiom estetyczny Miłosza przybliżają w poliestetycznym świecie pisarza słowa: subtelność, finezja, delikatność. Czyżby chodziło tylko o miarę, skalę, skupienie, a nie inną jakość. Skondensowana wzniosło-ironiczna, subtelno-finezyjna poetyka jest – sądzę – inną jakością. Którą – tak! – powinniśmy precyzyjnie nazwać. Nie szukałbym nowości estetycznej w prozie Miłosza – tyle o niej.

Idea – zaczęliśmy od żonglerki formami tradycji jako formy nowożytnego erudycionu, zakończymy ideami dzieła jako najjaskrawszą odmianą, warstwą erudycyjnej magmy. Czy są w niej warstwy dominujące? Nurty, idee, myśli przewodnie? To palimpsest myślowy, intelektualny oksymoron, wielka metafora? Miłosz to gnostyk, nieortodoksyjny chrześcijanin? Lewicowiec czy konserwatysta? Antymesjanista czy – strach rzec – kryptoneomesjanista? Mistyk czy racjonalista? I tak dalej, i dalej. Nie jest moim celem określenie w tym miejscu intelektualnego profilu pisarstwa. Nie dokonuje on jednak transgresji intelektualnej istniejących form, modeli, paradygmatów ani jako gnostyk, chrześcijanin, antyheglista, neoromantyk, postromantyk. To «coś» nieocenionego poznawczo, sądzę, jest poza... Idee tylko przygotowują podejście do skoku w To Inne.

Osobliwa trampolina myśli, bardzo europejska, polska, romantyczna, kształtuje dyskurs Miłosza. Lecz sama transgresja jest już jedyna w swoim rodzaju – zapisana w liryce, w transgatunkowych formach, gdzie wyraża się wielokontynentalna, ale w rdzeniu swym polska, wschodniopolska tradycja kultury, w której wzniosłość i kontestująca ją ironia są nierozdzielne. A idee, idea... Ideą jest tu pisanie-poznanie. Partycypacja. W słowie przez wielkie «S», ale za pomocą wysoko wartościowanego słowa poezji.

POZAMODELOWOŚĆ – WOKÓŁ «TEGO JEDNEGO»

Ja... – Cała konstrukcja i dekonstrukcja Modelu przegląda się w «ja» i z niego wypływa. Podmiot twórczości Miłosza określiłbym jako genetycznie, kulturowo określony (wschodnioeuropejski), kreacyjnie i poznawczo «mocny», silny, wyrazisty. Tylko taki mocny – «ambitny» podmiot mógł rozpętać tę gigantomachię form i modeli, składających się na nie idei, estetyk, tradycji, rodzajów, gatunków. I mógł nie

przepaść w tej wielości. Jest to podmiot bardzo zdystansowany do natury, człowieka, świata, a jednocześnie nader zdystansowany do tego, co można by nazwać ekstasis, boskością, Tym Innym rozumianym jako to, co Boskie, jako Nie-Natura.

Z tego paradoksalnego, niekomfortowego zawieszenia podmiot ów podejmuje pisarskie doświadczenie → ruchu ku bytowi i refleksji o tym, co Boskie, w którym nie ma możliwości partycypacji. Na pytanie, jak pokonać dystans do bytu i dystans ku Boskiemu, Miłosz odpowiada nie jak mistyk, ale jak metafizyk – ruchem ku esencjom słowa, słowa-bytu.

W tym zbliżaniu się do niego otwierają się poznawcze furtki: słowa jako nośnika «wartości naddanej», jedności metafizycznej, do czego prowadzi coraz częściej ponawiana refleksja autotematyczna. Dalej furka oglądu, partycypacji zbliżonej do mistycznej, w której «ja» i nie-«ja» zlewają się z sobą (to Miłosza mistyka jaźni i mistyka natury). W końcu na drugą stronę prowadzi most, w którym zbiegają się drogi oglądu i słowa, intuicji obrazów i odkryć myśli – droga Wyobraźni jako mocy transgresyjnej. Ale nie jest to, w ścisłym znaczeniu tego słowa, wyobraźnia romantyczna [8, 723].

Tu ujawnia się własne, oryginalne imaginarium Miłosza. Nie potrzebuje ono ekstazy nadform, gatunków i rodzajów estetycznych, skrajności frenezji i mistyki, modernistycznego mieszania tradycji i idei. Wyobraźnia Miłosza kontempluje Model, ale nie jego ruinę czy rozpad. Miłosz jest z Modelu i za jego pomocą odsłania się w jego słowie kilka pól transgresji – bynajmniej nie tych, które Model każe hołubić. Model tak czy owak chce być rozumny, pojmowalny.

Noesis, logos, imaginatio – kategorie te wychylają się poza to, co modelowe, formalne. Wszystko, co przynoszą, jest zapisywane w języku Modelu, w gatunkach, ideach i tym podobnych, ale zrozumieć daje się tylko jako **doświadczenie** człowieka. **Przeżycie**, a właściwie niepsychologicznie rozumiana partycypacja w Tym Innym. Jeśli Ono/To jest i daje się w nim uczestniczyć, «ja» jest ocalone, świat i słowo stoją na fundamencie metafizyki. O to (o To!) chodziło. Nie szło o jakiś most ku nadartyście i nadgatunkom. Nadczłowiek też jest **tylko** człowiekiem. I nie jest tym, kogo i czego pragniemy. Nie jest tym, co – choć to banalne – może nas ocalić. I nie chodzi również o nieskończoność, ale o To, co ma jej istotowe przymioty. To właśnie chodzi o to, «Jak powinno być w niebie». Gdzie trwa «To Jedno»:

Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni.
Wędrowiec przybywa, mapa go tutaj wiodła,
A może pamięć. Raz, dawno, w słońcu,
Kiedy spadł pierwszy śnieg, jadąc tędy
Doznał radości, mocnej, bez przyczyny,
Radości oczu. Wszystko było rytmem
Przesuwających się drzew, ptaka w locie,
Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu.
Wraca po latach, niczego nie żąda.

Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja [14, 914].

Rytm, pamięć, patrzenie, powrót, ja, być. To liryka transcendentna. (Zauważyliście, że nie używam słowa «epifania»?) To jedno. Jedno słowo, by opowiedzieć Jedno. Dalej już jest To Inne, które opowiadać można bez końca. Czy trzeba?

Sam w sobie niepoznawalny, apofatyczny podmiot transcendentny znajduje w końcu swoje graniczne doświadczenie. Otwiera się na To, co bez końca. Ile z tego dochodzenia piękna wynika po drodze, ile piękna!

I nie chodzi tu o jakąś metafizyczną ekstazę, gadkę z Bogiem, wielkie mistyczne Niewiadomoco! Miłoszowe wyjście «Poza-« uczy pokory, pozwala zrozumieć, że słowo jest tylko słowem, że jest w pewnym sensie drogą, tylko drogą do poznania-przeżycia. I jako takie przyznaje rację literaturze, odkrywa jej splendor – chwałę tego ułomnego bytu, jakim jest sztuka. Bytu potrzebnego nam jak powietrze, choć czasem dławiącego nadmiarem form, gatunków, znaczeń...

Zrzędził Miłosz i narzekał na upadek pocziwej figury poety, którą już romantycy nadkruszyli, a zdegradowali moderniści. Z tych ostatnich naigrywał się Bolesław Prus... «Poeta ma obowiązek tworzyć nowe światy, a raczej nowe nadświaty i zapełniać je nie ludźmi rzeczywistymi, ale nadludźmi...» Tak więc... «Na poetyckich terytoriach rzekami płynie wino, choć poeta prawie nie ma azotu; jest czysty tlen, jeżeli nie ozon» [18,]. Tak, po co ta poezja? Poeci? Ich gatunki...? Tu miejsce na to, by dopowiedzieć, iż w poszukiwaniu formy bardziej pojemnej u Miłosza nie najważniejsze są forma i pojemność, ale kategoria «bardziej». Literatura nie udzieli nam bowiem odpowiedzi na święte pytania ludzkości – może do odpowiedzi przybliżyć lub nawet doprowadzić, ale odpowiedź jest już poza nią samą. Literatura może lepiej, bardziej, trafniej przybliżyć do Tego Innego. Bez względu na to, czy rozumiemy To Inne jako Nic, Boga, Kulturę, a czasem siebie samego.

Większość ludzi rozpatruje życie i twórczość w perspektywie wyjątkowo tajemniczej hipotezy sensu przez wielkie «S». Estetyk lub kulturoznawca, jak Maria Gołaszewska, ma prawo napisać o sensie jako hipotezie warunkowanej kulturowo:

Mit sensu traktowany jest jako konieczna utopia, funkcjonująca w antroposferze – ma ona wprowadzić status bytu możliwego, lecz zarazem działa, funkcjonuje na zasadzie powszechnie obowiązującej konieczności wewnętrznej, wewnętrznego przymusu, by człowiek myślący mógł zbliżyć się do prawdy, do zrozumienia co najmniej siebie samego, stawiającego pytania, nie broniącego się przed samoświadomością [6, 172].

W tym – nomen omen – sensie sam sens należy do «kultury». Jest częścią immanentystycznego projektu istnienia, bez jakichkolwiek «poza-« i «nad-«, bez celu poza godnym trwaniem.

Nie mam wątpliwości, iż sens Miłosza, sens jego gry w tradycje (jej częścią gra w gatunki), jego gra z Modelem daleko wykraczają poza sens kulturalistycznie rozumianego sensu.

Są Sensem spoza kroniki istnienia. Kroniki istnienia zapisanej w *Kronikach*, ale też tych w setkach, tysiącach słów, fraz, gatunków i rodzajów, tradycji i estetyk. Dopiero participatio odsłania jedno w tej mnogości, Jedno w wielkości form, modeli, postaw artystycznych. To więcej niż... «Kolejne ćwiczenia stylu, przygotowujące ostateczną wersję, która nie nastąpi» [14, 919].

Kropka. Teraz potrzebna jest kropka. Trzeba ją stawiać nawet przeciwko Nietzschemu i nadludzkim aspiracjom.

Ileż zawdzięcza jej sama poezja...

Список використаної літератури

1. Apokalipsa. Symbolika – Tradycja- Egzegeza, T. 2. – Białystok, 2007. – 908 s.
2. Banowska L. Miłosz i Mickiewicz: poezja wobec Czesława Miłosza i Jana Józefa Szczepańskiego // *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość* / Banowska L. – Białystok, 2012. – s.
3. Chodźko B. Poeta i myśliciel. «List pół-prywatny» – Czesław Miłosz wobec «Prelekcji paryskich» Adama Mickiewicza // *Pogranicza, cezury, zmierzchy* / B. Chodźko. – Kraków, 1991. – s.
4. Czesława Miłosza «północna strona» / [red. M. Czermińska, K. Szalewska]. – Gdańsk, 2012. – 491 s.
5. Gołaszewska M. Mit sensu – hermeneutyczna analiza idei z nadaniem aksjologicznym // *Człowiek – dzieło – sacrum* / M. Gołaszewska. – Opole, 1998. – 556 s.
6. Gutowski W. Młoda Polska według Czesława Miłosza // *Pogranicza, cezury, zmierzchy* / W. Gutowski. – Kraków, 1991. – S. 277-342.
7. Kulczycka D. O apokaliptycznej świadomości Julii Hartwig // *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza* / D. Kulczycka / [red. K. Korotkich, J. Ławski]. T. II. – Białystok, 2007. – s.
8. Kulesza D. Ekstaza, manicheizm, arystokracja. O «Świecie» i o przełomie, którego nie było // *Pogranicza, cezury, zmierzchy* Czesława Miłosza / D. Kulesza. – Białystok, 2012. – s. 79-100.
9. Kuncze A. Tożsamość i postmodernizm / A. Kuncze. – Katowice, 2003. – s.
10. Janicka A. Czesław Miłosz wobec wieku dziewiętnastego. Przypadek pozytywizmu // *Pogranicza, cezury, zmierzchy* / Janicka A. – Kraków, 1991. – s.
11. Lewis C. S. Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej / C. S. Lewis / [przeł. W. Ostrowski]. – Kraków, 1995. – s.
12. *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość* / [red. J. Sztachelska, G. Moroz, M. Kamecka, K. Szymborska]. – Białystok, 2012. – 449 s.
13. Miłosz Cz. Historia literatury polskiej / Cz. Miłosz. – Kraków, 2010. – 644 s.
14. Miłosz Cz. Ogród nauk / Cz. Miłosz. – Lublin, 1986. – 275 s.
15. Miłosz Cz. Wiersze wszystkie / Cz. Miłosz. – Kraków, 2011. – 1406 s.
16. Nietzsche F. To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo / F. Nietzsche. – Warszawa, 2000. – 438 s.
17. Olejniczak J. Czytając Miłosza / J. Olejniczak. – [wyd. 2]. – Katowice, 2011. – 376 s.
18. *Pogranicza, cezury, zmierzchy* Czesława Miłosza / [red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski]. – Białystok, 2012. – 723 s.
19. Prus B. Mądrość życiowa // *Wczoraj – dziś – jutro. Wybór felietonów* / B. Prus. – Warszawa, 1973. – 390 s.
20. Stala M. 20 szkiców o poezji i krytyce // *Pogranicza, cezury, zmierzchy* / M. Stala. – Kraków, 1991. – s.
21. Turkiewicz H., «Krajobrazy i być może duchy Litwy nigdy mnie nie opuściły». Wyznaczniki małej ojczyzny w poezji Czesława Miłosza // *Pogranicza, cezury, zmierzchy* / H. Turkiewicz. – Kraków, 1991. – S. 31-51
22. Zielińska M. Recepcja Czesława Miłosza w niemieckim kręgu kulturowym // *Pogranicza, cezury, zmierzchy* Czesława Miłosza / M. Zielińska. – Białystok, 2012. – S. 139-154.

Статтю подано до редколегії 15.05.2014

Лавський М.Я.

Білостоцький університет, кафедра літературознавчих досліджень «Захід-Схід»
jlawski@wp.pl

ЧЕСЛАВ МІЛОШ ТА ЖАНРИ

Темою статті є пошуки поета, лауреата Нобелівської Премії в 1981 році, Чеслава Мілоша [1911-2004] нових рішень, що стосуються літературних жанрів. Письменник шукав, як він сам писав, «форми зв'язку», що з'єднує поезію, прозу, і навіть елементи драми. Ця форма була естетично неоднорідною, об'єднувала риторику із іронією, профанність з патетичністю, елементи трагічного з комічним. Автор припускає, що Мілош звернувся до трансгресії традиційних жанрів, виходячи за традиційну «модель» літературної картини світу, створюючи модель, неповторну і оригінальну.

Ключові слова: поезія Чеслава Мілоша, літературні жанри, їхні форми, межі, пошуки.

Mariusz Jarosław Lavski

University of Białystok,
department of literary studies «West-East»
jlawski@wp.pl

CZESŁAW MIŁOSZ AND LITERARY GENRES

Abstract: *The essay describes Czesław Miłosz's (1911-2004) quest for new literary genres. The poet had «always aspired to a more spacious form» that would combine poetry, prose and elements of drama. Such a target form was expected to be aesthetically heterogeneous, merging the lofty and the ironic, the mundane and the solemn, the comic and the tragic. The author of the essay claims that Miłosz went far beyond the boundaries of traditional literary genres and, trespassing the line of traditional «mode» of describing the world, came up with a unique, original form. The author also suggests that in Miłosz's lyrical poetry the inexpressible experience of existence is conveyed by means of a transcendental «I» which both uses and contaminates the given literary forms. The «experience of existence» is accessible thanks to the categories that can hardly be described in unequivocal terms: examination, word and imagination (originally understood as: noesis, logos, imaginatio).*

Keywords: *Czesław Miłosz's poetry, literarygenres, exhausted form, search*

УДК 82-3/-9.801.731

Мусий В.Б.

доктор филологических наук, профессор,
кафедра мировой литературы,
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
urd7@rambler.ru

**УТОПИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ В РОМАНТИЧЕСКОМ
ПРОИЗВЕДЕНИИ**

В статье идет речь о русской литературной утопии эпохи романтизма. Выделено три тематических группы произведений. В каждой из них идеальная (воображаемая) действительность противопоставлена реальной для авторов модели мироустройства, таким образом, главной является антитеза «идеальное – действительное». Однако в группе произведений о возвращении героя к эпохе идеального состояния человечества эта оппозиция реализуется на уровне «первоначальная гармония – современное состояние отчуждения», в произведениях о будущем научно-техническом прогрессе – «научное – косное», в так называемых социальных утопиях – «свобода и нравственность – деспотия и бесчеловечность».

Ключевые слова: утопия, романтизм, проза, семантические оппозиции, К.С. Аксаков, И.В. Киреевский, В.К. Кюхельбекер, В.Ф. Одоевский, Н.А. Полевой, А.Д. Улыбышев

Известно, что утопия является одной из разновидностей нравоописания и характеризуется отображением места, в котором реализована идеальная, с точки зрения автора, модель мироустройства. Литературоведы уже неоднократно обращали внимание на этот жанр, предложили ряд вариантов его типологии [2]. Мы остановимся на особенностях утопии в творчестве писателей-романтиков. Одна из ее разновидностей точнее может быть определена как ухрония, поскольку представляет собой путешествие героя (непосредственное или воображаемое) в идеальное время. Чаще всего это прошлое. Герой попадает в эпоху собственного детства, как, к примеру, в «Облаке» К.С. Аксакова, в «золотой век» всего человечества, как в «Блаженстве безумия» Н.А. Полевого, или нечто «дожизненное», как в «Опале» И.В. Киреевского. Отсюда – мотив припоминания счастья, которое дано было пережить ему в идеальном прошлом. Поскольку же речь идет о романтической утопии, эти произведения строятся на антитезе «идеал – действительность» и, как правило, завершаются отказом героя возвращаться в мир привычного, будничного, бездуховного. В действительном мире происходящее с ним оценивается как пример «коловратности счастья» [12, 222], выглядит как смерть [12, 496]. Но для мечтателей-романтиков это единственный путь к переходу в тот мир, где любовь одухотворена, неотдели-

ма от красоты и искусства. Так реализуется мотив избранничества романтика. Сосредоточившись на имеющем субстанциальный характер идеале, путем медитации, переживая творческий экстаз или же используя магические средства, исключительная личность обретает трансцендентное знание, однако так и остается в одиночестве, поскольку никто из окружающих, даже из числа дружески настроенных к герою людей, не в силах приблизиться к такому же переживанию единства с Абсолютом.

В «Облаке» К.С. Аксакова счастье представлено как возвращение героя к состоянию непосредственной гармонии с миром, которое он пережил в детстве. На непосредственность переживания единства с универсумом указывает ответ возлюбленной героя Эльвиры на его вопрос о том, кто она. «Зачем, – замечает она, зная бедняку, откуда падает луч солнца, который согревает его? Небо послало счастье человеку – наслаждайся и благодари» [12, 493]. Рассказ строится на мифологическом мотиве опасности нарушения табу на проникновение в чужую тайну (Зевс и Семела, Амур и Психея). В романтической литературе этот мотив является структурообразующим, к примеру, в «Лоэнгрине» Рихарда Вагнера. Условием пребывания Эльвиры на земле рядом с Лотарием, в котором она полюбила «милое дитя», было незнание им, что она из иного мира, из небесного пространства. В тот момент, когда герой окончательно припоминает, где впервые увидел свой идеал, возможность для них земного счастья умирает. В «Облаке» выделено три композиционных части. Четвертую, которая занимает менее половины страницы, можно считать эпилогом. Первая и третья части близки по своему содержанию. Симметрия проявляется в том, что главное событие, о котором в них идет речь, происходит ночью. Суть этого события в следующем: герой неожиданно для себя оказывается свидетелем разговора «старика», похожего на «большое облако», и «девушки-облака». Они говорят о чуждости им земного мира, где нет свободы и «трудно ходить», а люди «рады» в любой момент лишит «тебя твоего счастья» [12, 496]. Асимметрия заключается в том, что Эльвира в третьей части готова отказаться от пребывания в родной для нее «привольной» воздушной стихии ради возлюбленного, душу которого она оживила и для которого станет «ангелом-хранителем». Хотя ясно, что пребывание ее среди людей возможно лишь до тех пор, пока они не будут знать, кто она. Поэтому особую роль в произведении приобретает мотив припоминания счастья непосредственности, которое дано человеку в детстве. И речь идет не столько о Лотарии, сколько обо всех людях. Слушая пение Эльвиры, герой «Облака» возвращается к переживаниям детства, подавленным впоследствии «туманом времени», и понимает, что его и Эльвиры «души близки друг к другу» [12, 490]. А повествователь, сообщив о том, что переживает его герой, вспоминает о собственном детстве. «Я, по крайней мере, – признается он, – твердо уверен, что я летал в детстве» [12, 490]. И распространяет возможность переживания чего-то подобного на всех. В результате возникает обобщенно-личная конструкция: «С нами часто это бывает;

с кем этого не случилось?». «Кто знает, – продолжает он, – это может быть, воспоминание такого же происшествия, но которое мы забыли и вспомнить не можем, может быть, и у каждого из нас в детстве была девушка-облако или что-нибудь подобное...». Просто не каждому дано вспомнить об этом состоянии, а потому и вернуться к счастью. Для Лотария возвращение к переживанию непосредственного единства с миром, своего рода «золотому веку», оказалось возможным благодаря тому, что его душа не умерла: хотя он и жил «пустой» и «бесцветной» жизнью, он оставался мечтателем,

Герой «Опала» И.В. Киреевского возвращается не к собственному детству, а к тому изначальному идеальному состоянию гармонии с космическим пространством, которое было дано всему человечеству, но позже оказалось возможным лишь для тех, кто способен отказаться от временного (слава, власть, богатство) ради вечного, от внешнего ради внутреннего, от материального ради духовного. Оказавшись на звезде, Нурредин замечает не только то, что было для него «странно и невиданно: горы, насыпанные из граненых бриллиантов, огромные утесы из чистого серебра...», но и переживает встречу с родным, а потому понятным «без слов». Ему кажется, что он слышит «какой-то мудреный рассказ о несбыточном, но бывалом» [12, 217]. Можно провести параллель между картиной жизни на звезде и той истинной землей, которую описывает своим друзьям Сократ перед тем, как принять яд, в диалоге Платона «Федон». Сообщая об открытой им истине, что земля «совсем иная, чем думают те, кто привык рассуждать о ее размерах и свойствах», Сократ, обращаясь к Симмию, сообщает, что на самом деле «земля покоится чистая в чистом небе, где ходят звезды» [9, 403]. Увидеть ее сможет только тот, кто доберется до крайнего рубежа воздуха или же сделается крылатым. И если бы «по природе своей он был способен вынести это зрелище, – говорит Сократ о встрече такого человека с «тамошней землей», – он узнал бы, что впервые видит истинное небо, истинный свет и истинную землю». Описывая ее, он называет цвета разных ее частей: «В одном месте она пурпурная и дивно прекрасная, в другом золотистая, в третьем белая...». Отсюда – и многообразие цветов и деревьев, произрастающих на этой истинной земле, камней и металлов, которыми она «изукрашена». Люди же, обитающие на ней, «видят солнце, и луну, и звезды такими, каковы они на самом деле». «И спутник всего этого – полное блаженство», – заключает свой рассказ Сократ [9, 406]. Сообщает же он об этом открытом им знании об «истинной» земле своим ученикам с тем, чтобы они не сокрушались из-за его смерти. Ведь те, «о ком решат, что они прожили жизнь особенно свято, их освобождают и избавляют от заключения в земных недрах, и они приходят в страну вышней чистоты над землею и там поселяются. Те из их числа, кто благодаря философии очистился полностью, впредь живут совершенно бестелесно и прибывают в обиталища еще более прекрасные, о которых, однако же, поведать нелегко» [9, 409]. Точно так же и герой И.В. Киреевского свободен от привязанности к чему бы то ни было в земном мире и страдает

лишь из-за потери своего опала, обладавшего магической силой переносить его в мир мечты. В отличие от Сократа, он лишен возможности возвращения в прекрасный мир, ибо, как сообщают ему волхвы, для «каждого человека есть только одна звезда» [12, 221]. И еще одно обращает на себя внимание при сопоставлении описаний «истинной» земли. В «Опале» особую роль приобретает музыка, звучащая то ли в сердце героя, то ли слышащаяся ему извне. Как известно, в романтическом идеале соединились этическое и эстетическое. В результате мир оценивался с точки зрения его соответствия Красоте. Высшим проявлением духовного для романтиков была музыка. Для Нурредина переживание «необъятной гармонии» на звезде оказывается возможным благодаря погруженности жизни на ней в музыку. И прекрасная девица, которая «пленила его сердце» на этой звезде, представляется ему Музыкой Солнца.

Мотив припоминания счастья благодаря восприятию музыки позволяет судить о выражении в произведениях К. Аксакова и И. Киреевского того панэстетизма, о котором писала З.Г. Минц применительно к неомифологизму символистов. Исследовательница подчеркнула, что «осмысление основ мироустройства в эстетических категориях», «признание *эстетической природы мирового духа*» были усвоены символистами у романтиков, а выражены впервые еще в античной классике [8, 78]. В связи с этим мотив припоминания прошлого идеального состояния особенно важен в тех произведениях романтиков, в которых воссозданы элементы античного миропонимания. Античность привлекала романтиков свойственным ей антропоцентризмом и оптимизмом мирозерцания. Хотя боги древних греков могущественнее и мудрее людей, между ними часто устанавливаются дружеские отношения. Уверенность в величии человека, его близости богам была основой выраженного древними греками оптимизма. Возможно, поэтому в сочинениях романтиков, исходивших из того, что человек сможет наиболее полно достигнуть ощущения полноценности существования лишь при условии гармонии с Космосом, так часто упоминаются имена античных художников и мыслителей. Выявляя, чем был вызван интерес романтиков к античности, Т.П. Емельянова и Л.Е. Семенов пишут: «С этого момента в истории человечества была задана та предельная высота человеческой самооценки, которая, имея своим мерилom Абсолют, по определению являлась наивысшей. Максимализм романтической антропологии черпал вдохновение из этого неиссякаемого источника» [3, 40]. Переживание единства со Вселенной, которое было доступным человеку античности позволяло, по их мнению, приблизиться к усвоению законов трансцендентного, решить вопрос об индивидуальном и универсальном. Основными в романтической утопии мотивами становятся постижение исключительной личностью изначальной связи человека с Космосом и осознание им в качестве своего главного предназначения ее восстановление. Показательна в этом ключе повесть Н.А. Полевого «Блаженство безумия». Центральный герой повести, Антиох, был убежден в избранничестве человека [11, 173]. Он верил в бессмертие души и в возмож-

ность для человека в момент переживания им любви вспомнить о своем первоначальном пребывании в идеальном мире. Кроме характерной для романтиков идеи двоимирия, в «Блаженстве безумия» выражена и другая идея, имевшая принципиальное значение для многих романтиков [5] – андрогинности. Для Антиоха любовь – это состояние, имеющее онтологический смысл. Она тождественна существованию. Но в современном ему мире люди забыли о своем ангельском предбытии. И сам он убеждается в возможности возвращения к идеальной жизни лишь после того, как узнает в Адельгейде вторую половинку прежнего целостного «я». Это припоминание родного, но забытого происходит постепенно и каждый раз ему предшествует пение Адельгейды. Он вспоминает, что в той стране, где он видал ее и где она знала его, она была «ангелом Божиим» [11, 173]. В «очарованных райских садах» они составляли существо, которое теперь пребывает в земном мире, но в разделенном состоянии, в облике двух разных людей – его самого и Адельгейды. Там, в этих «райских садах» людям незнакома двойственность, из-за которой они страдают в земном мире. Таким образом, слияние мужского и женского начал в единое гармоничное целое – это одновременно и прошлое человечества («до-бытие земного»), и его будущее. Поэтому Антиох противопоставляет действительность мечте, превращающейся в реальность лишь для того, кто нашел половину своей души, а потому получил возможность войти в невидимые сады «подышать их райскими ароматами, напиться жемчужной живой воды их, отведать их золотистого винограда» [11, 195]. То есть, совершить то путешествие в идеальную страну, о котором и идет речь в утопиях и ухрониях.

Другая группа произведений, которые относятся к жанру утопии, – о великих научных достижениях в будущем. К ним относится «4338-й год» В.Ф. Одоевского, по мнению которого, как пишет Ж. Зельдхейи-Деак, прогресс человечества был напрямую связан с научным и техническим прогрессом [4, 51].

Работа В.Ф. Одоевского над «4338 годом» в значительной степени была обусловлена реальными обстоятельствами. Во второй половине 1820-х гг. в Европе распространились разговоры о комете, появление которой ожидалось в 1832 году. Действие в произведении «проходит за год до сей катастрофы» [10, 102]. Оно написано в форме писем путешественника по России китайца XLIV столетия Ипполита Цунгиева в Пекин. Увидел же его записи сомнамбул, современник автора, не пожелавший «объявить своего имени». Цунгиев неоднократно в своих письмах возвращается к разговорам обитателей России о комете. Свое первое письмо он заканчивает констатацией: «...падение Галлеевой кометы на Землю, или, если хочешь, соединение ее с землею, кажется делом решенным; приблизительно назначают время падения нынешним годом, – но ни точного времени, ни места падения по разным соображениям определить нельзя» [10, 105]. Можно было бы предположить, что В.Ф. Одоевский строит свое произведение на основе мифологической эсхатологической модели: в нем пойдет речь о катастрофе, после которой закончится жизнь на

Земле. Однако это не так. Студент Главной Пекинской школы с удивлением обнаруживает, что гости первого министра, проживающего «близ Пулковой Горы, возле знаменитой древней Обсерватории» [10, 111], «с насмешкою говорили об ожидаемом бедствии» или же толковали «о текущих делах, о будущих планах, как будто ничего не должно перемениться». Сообщение о подобной реакции обитателей России на грядущую встречу земли с кометой направлено на то, чтобы в еще более выгодном свете была представлена модель их мироустройства как идеального, поскольку даже такая угроза, подчеркнем, событие эсхатологического характера, не пугает уверенных в собственных силах людей. В их мире царят наука и нравственная гармония. Читателю представляется картина небывалого до сих пор технического прогресса. Люди совершают путешествия с помощью электроходов и гальваностатов (воздушных кораблей, каждым из которых управляет «особый» профессор, находящиеся в корабле «весьма тонкие, многосложные снаряды показывают перемену в слоях воздуха и предупреждают направление ветра» [10, 105]). Электроходы снабжены великолепно освещенными гальваническими фонарями, проносят пассажиров мимо Ерзерумских башен «в одно мгновение ока» [10, 104]. Развитие математики позволило «отучить ум от усталости, приучить его переходить мгновенно от одного предмета к другому», теперь «самая сложная операция» благодаря математическим формулам становится «с первой минуты легкою» [10, 126]. Научный и технический прогресс стал основой системы теплохранилищ, а тем самым – победы над неблагоприятным климатом. К науке тянутся все. Залы академии не вмещают всех желающих учиться. Быть ученым почетно. Даже в любви, создании семьи женщины отдают предпочтение образованности. Молодые люди не в состоянии добиться взаимности, пока не прославятся как ученые-первооткрыватели.

Однако это не означает, что В.Ф. Одоевский был сторонником «чистоты» науки от человеческого фактора. Он был убежден в необходимости союза науки и поэзии. П.Н. Сакулин приводит в связи с этим фрагмент статьи писателя «Наука инстинкта»: «Наука должна стать поэтической и по методу исследования и по своей конечной цели, и по самому построению ученого, и, наконец, по способу выражения своего содержания. Наука, лишенная поэзии, собирает факты, обломки происшествий, отрывки рукописей и списывает их; наука поэтическая, бросив взгляд на собранное ремесленником, восстанавливает древний мир из обломков, дополняя неизвестное поэтическим инстинктом» [13, 490]. Здесь, на наш взгляд, выразилась свойственная романтикам устремленность к гармонии, слиянию в единое целое рационального и интуитивного, или, выражаясь языком самого В.Ф.Одоевского – «инстинктуального». О таком романтическом тяготении к синтезу свидетельствует и фрагмент произведения, в котором описана встреча героя с историком г. Хартиним. Тот сравнивает состояние наук в прошлом и в современном ему обществе. Давнее разделение общества на «сословия Историков, Географов, Физиков, поэтов – каждое из этих сословий дей-

ствовало отдельно – дало повод к счастливой мысли ныне царствующего у нас государя, который сам принадлежит к числу первых поэтов нашего времени: он (...) решился (...) соединить эти различные сословия не одною ученою, но и гражданскою связью». В результате трудятся вместе, преследуя одну научную цель, историк и «несколько хронологов, филологов, антиквариев, географов; минеролог «имеет под своим ведением нескольких металлургов»... [10, 122 – 123]. В России 4338 года «музыка входит в общее воспитание как необходимая часть его, и она также обыкновенна, как чтение и письмо; иногда играют чужую музыку, но всего чаще, особенно дамы, <...>, импровизируют без всякого вызова, когда почувствуют внутреннее к тому расположение» [10, 113]. Знак синтеза науки и искусства в утопии В.Ф. Одоевского – гидрофон. Клавиши этого музыкального инструмента приделаны к бассейну, из отверстий в котором «вода падала на хрустальные колокола и производила чудесную гармонию. Иногда вода выбегала быстрою, порывистою струей, и тогда звуки походили на гул разъяренных волн, приведенный в дикую, но правильную гармонию; иногда струи катились тихо» [10, 113]. Не менее важно в данном плане описание сада рядом с домом министра. Сад засажен редкими растениями. Они освещаются электрическим зарядом, который одновременно оказывает благотворное химическое воздействие на деревья и кустарники. А красота этих деревьев и кустарников, в свою очередь, воздействует на людей, их эмоциональное состояние.

Перечисленные наблюдения путешественника Цунгиева подводят нас с главной особенностью созданной Одоевским утопии: это картина гармонического сочетания в жизни идеального мира практического, полезного, рационального, технически безупречного – науки, с одной стороны, и прекрасного, духовного, приятного – искусства и поэзии, с другой. Следовательно, люди, которые принадлежат этому идеальному мироустройству, гармонически развиты, живут полноценной жизнью.

Особенно важны с точки зрения проблемы нравственного состояния обитателей совершенного общества фрагменты писем Цунгиева, посвященные так называемому «животному магнетизму». Начиная с распространения идей Франца Антона Месмера, в России, как и Европе в целом, усилился интерес к бессознательному: гипнозу, сновидениям, сомнамбулизму – ко всему, что можно было отнести к «животному магнетизму». Свидетельство интереса русских писателей к этим явлениям – «Орлахская крестьянка» В.Ф.Одоевского, «Черная женщина» Н.Греча, статья Осипа Сенковского (барона Брамбеуса) «Черная женщина и животный магнетизм. По поводу романа Черная Женщина, Н.Греча. 1834». Нас фрагмент о животном магнетизме в «4338 годе» заинтересовал в связи с тем, что в нем, как нам кажется, Одоевский показал, в какой степени выше в нравственном плане люди в идеальном обществе будущего, чем в современном ему. Оказывается, они не боятся того, что их мысли и чувства (тайное, интимное) будут известны другим. Такое свойственно лишь тем, кто не

думает и не замышляет ничего дурного. Они открыты миру, непосредственны. Смысл подобного представления действия животного магнетизма становится понятным после замечания Ипполита Цунгиева о том, что «распространение магнетизации совершенно изгнало из общества всякое лицемерие и притворство: оно очевидно невозможно» [10, 115]. Соединение высокого уровня развития наук, техники с высоким духовным и нравственным уровнем обитателей России 4338 года – это и есть то, что, по мнению писателя, позволит спасти мир, избежать катастрофы.

Представляя свою модель мироустройства как реальность, В.Ф.Одоевский обращается к традиционным для жанра утопии приемам. Это и наличие чуда, и хронотоп дороги, и прием остранения, и отсутствие индивидуализации персонажей, которые представлены не как характеры, а как образы-маски. Сюжет «4338 года» отражает не перемены ситуаций, а отдельные моменты в жизни общества. Это также переключает внимание читателя с событий, ожидания чего-то необычного, изменений в судьбе персонажей на состояние среды. И герои, и состояние мира от начала до конца остаются неизменными. Очевидны и такие особенности поэтики «4338 года», которые являются специфическими для него. В первую очередь – линейный характер времени. Автор предлагает читателю отправиться вперед, в будущее, представляя, таким образом, поступательность технического и нравственного развития человечества.

Среди утопий эпохи романтизма следует назвать также те, в которых акцент сделан на преобразованиях социально-этического характера. Это, к примеру, «Сон» А.Д. Улыбышева, роман А.Ф. Вельгмана «МММCDXIVVIII год. Рукопись Мартына Задека», в котором решаются серьезные социальные и политические задачи [1], «Европейские письма» В.К. Кюхельбекера.

В основе рассказа «Сон», герой которого переносится в Россию будущего (через триста лет) – просветительская установка, свойственная философской, исторической, общественной и художественной программам А.Д. Улыбышева. Писатель, публицист, автор работ по эстетике был убежден, что в идеальном обществе обязателен синтез науки и искусства, рационального и эстетического, разумного и духовного. В гармонично развитом человеке (а именно такими Улыбышев представляет жителей будущей России) воплощены нравственность и образованность. Люди окончательно преодолели эгоизм, жестокость, алчность. Они открыты, доброжелательны, непосредственны. Синтез науки и искусства позволил им достигнуть технического совершенства. Но главная альтернатива деспотизму и косности в рассказе А.Д. Улыбышева – духовность и нравственность. Отсюда – оппозиция, на которой строится рассказ: «современники героя – граждане России будущего». В отличие от соотечественников героя, людей XIX века, членам будущего общества присуще развитое чувство национального достоинства. Граждане России через 300 лет стали нацией. Это стало возможным в результате их освобождения: они перестали быть рабами. Дальнейшим шагом для них стало формирование общенациональной культуры.

Проходя по Петербургу будущего, герой рассказа замечает необычность костюмов его жителей: это кафтаны, в которых соединено «европейское изящество с азиатским величием». И когда он спрашивает величавого старца, представляющего общество будущего, с каких пор русские носят такую одежду, тот отвечает: «С тех пор, как мы стали нацией» [10, 90]. А потом объясняет, что было главным условием возможности осуществления этого великого шага в преобразовании русского общества: «С тех пор, как, перестав быть рабами, мы более не носим ливреи господина». Старец вспоминает о первом в жизни страны переломе. Он был осуществлен волей Петра Великого. Русские люди устремились к образованию. В этом состояла главная заслуга Петра. Однако, по мнению величавого старца, гений Петра был «скорее подражательным, чем творческим». «Варварский народ», какими и в самом деле в то время были русские, перенял лишь внешние формы цивилизации. Кроме того, это копирование европейского опыта было лишено национального духа. Наконец, объясняет старец, люди освободились не только от рабства (рабских ливрей), но и от копирования чужеземцев. Он, правда, не говорит конкретно, каким образом была достигнута свобода, но можно догадаться, что, говоря о «великих событиях», он имеет в виду революцию. «Великие события, – сообщает старец, – разбив наши оковы, вознесли нас на первое место среди народов Европы и оживили также почти угасшую искру нашего народного гения. Стали вскрывать плодотворную и почти не тронутую жилу нашей древней народной словесности, и вскоре из нее вспыхнул поэтический огонь, который и теперь с таким блеском горит в наших эпопеях и трагедиях. Нравы, принимая черты все более и более характерные, отличающие свободные народы, породили у нас хорошую комедию, комедию самобытную» [10, 90]. Итак, ведущими характеристиками России будущего оказываются свобода, осознание собственной самобытности, единство нации и нравственная высота. Они и являются слагаемыми авторской модели идеального мироустройства.

Рассказчик сообщает о том, как изменился облик Петербурга: «общественные школы, академии, библиотеки всех видов занимали место бесчисленных казарм, которыми был переполнен город» [10, 87]. Вместо «пустынного памятника тирана», «забвенью брошенного дворца» (так назвал Михайловский дворец, резиденцию тирана Павла I, убитого во время дворцового переворота, А.С. Пушкин), герой рассказа видит «Дворец Государственного Собрания». Поскольку Россия в будущем – это страна, в которой люди научились бережно относиться к природе, изменился облик земли. Еще более важно, что этой стране уже не нужна громадная армия. «Леса, поддерживающие деспотизм, – заявляет гражданин новой России, – рухнули вместе с ним». Теперь каждый житель России готов защищать ее от внешних врагов. Но делает это не по приказу, а по велению своей души. «Каждый гражданин, – говорит величественный старец, – делается героем, когда надо защищать землю, которая питает законы, его защищающие, детей, которых он воспитывает в духе свободы и чести, и

отечество, сыном которого он гордится быть» [10, 91]. Служба, необходимая для спокойствия общества, исполняется по очереди всеми гражданами. А те деньги, которые раньше шли на содержание армии (две трети доходов всех жителей России), теперь направляются на «увеличение общественного благосостояния, на поощрение земледелия, торговли, промышленности и на поддержание бедных, число которых под отеческим управлением в России, благодаря небу, с каждым днем уменьшается» [10, 91]. Поэтому об обитателях этой страны можно сказать, что все они граждане и патриоты.

Среди художественных особенностей рассказа А.Д. Улыбышева обращает на себя внимание его форма – сна. Она традиционна для жанра утопии. Причем, рассказчик замечает, насколько разные сны видят люди. Любовнику сны помогают тем, что в них он, наконец, обретает интимное счастье. Тщеславный человек во сне видит ту награду, жажда обладания которой лишала его сна. А затем рассказчик сообщает, что может радовать во сне «патриота», «друга разума» и «филантропа». И читателю становится очевидным, что теперь он говорит о самом себе. Далее следует описание героем увиденного во сне, того, что «согласуется с желаниями и мечтами» всех членов общества «Зеленая лампа» [10, 87]: это расцвет освобожденной от тирании родной страны. Форма сна подчеркивает условность, иносказательность (параболичность) произведения.

Поскольку в рассказе сравниваются (точнее, противопоставляются) две России – одна, в которой живет герой, видящий сон, а другая – о которой он мечтает (видит во сне) – одним из основных художественных приемов является антитеза «настоящее – будущее». Представим два образа России в виде таблицы:

Петербург, в котором находится герой (Россия настоящая)	Петербург, который он видит во сне (Россия в будущем)
...монастырь (знак фанатизма)	...триумфальная арка
Посредники между людьми и Богом – архиерей, дюжина священников и дьяконов, «обращенных в лакеев»	...музыка: «Музыка – единственное искусство, которое с правом допускается в наших храмах. Она – естественный язык между человеком и божеством, так как она заставляет предчувствовать то, чего ни одно наречие не может выразить и даже воображение не умеет создать» [10, 89].
Знак России – двуглавый орел с молниями в когтях	Символ новой России – феникс, «парящий в облаках и держащий в клюве венец из оливковых ветвей и бессмертника». «Как видите, мы изменили герб империи, – сообщает герою его спутник из будущего. – Две головы орла, которые обозначали деспотизм и суеверие, были отрублены и из пролившейся крови вышел феникс свободы и истинной веры» [10, 89]
«деспотизм и суеверие»	«свобода и истинная вера»

Так последовательно с помощью антитезы подчеркивается совершенство жизни в идеальном свободном будущем через триста лет.

Во всех утопических произведениях присутствует прием остранения, который помогает читателю с неожиданной стороны увидеть привычное, задуматься о нем. Так лучше становится понятным совершенство идеального и безнравственность и обреченность мира, потерявшего общечеловеческие ценности. Герой рассказа «Сон» переживает состояние иностранца, поскольку все, что он видит, кажется ему невероятным чудом. «Я, – сообщает он, – был потрясен всем тем, что видел, и по необъяснимой, но частой во сне непоследовательности забыл вдруг свое имя, свою страну и почувствовал себя иностранцем, впервые прибывшим в Петербург. Приблизясь к старцу, с которым я, несмотря на его высокий сан, заговорил беспрепятственно: «Сударь, – сказал я ему, – извините любопытство иностранца, который, не зная, должно ли верить глазам своим, осмеливается спросить у вас объяснения стольким чудесам» [10, 89]. И далее с помощью этого старца знакомится с неожиданным для него устройством жизни в Петербурге.

Как это и свойственно законам поэтики произведений утопического жанра, герой «Сна» путешествует по незнакомому ему миру. Он в нем – новичок. Поэтому ему необходимы проводники – обитатели этого незнакомому ему мира. Они хорошо осведомлены в истории и настоящем состоянии устройства жизни в идеальном обществе и рассказывают герою обо всех этих особенностях, о переменах, свидетелями или участниками которых они стали. В рассказе «Сон» герой принадлежит миру Петербурга первых десятилетий XIX века, а все остальные персонажи – Петербурга XXII века. Проводником в этом новом для героя мире является величественный старец. Впервые они встречаются в храме. Старцу, как одному из важных государственных чиновников, было поручено возглавить в тот раз службу. В его воззвании к гражданам герой обратил особое внимание на такие слова: «Только если мы будем жить согласно законам человечности и чувству сострадания к нашим несчастным братьям, которое сам бог запечатлел в наших душах, мы сможем надеяться ценой нескольких лет добродетели достигнуть вечного блаженства» [10, 88]. Позже герой узнает, что – это старец служит в «Святынище правосудия», которое открыто для каждого гражданина и где во всякий час можно требовать защиты законов.

Обращает на себя внимание соотношение линейности (разомкнутости) и замкнутости в этом рассказе. Поскольку речь идет о путешествии героя из своего настоящего в будущее, движение событий в рассказе имеет линейный характер: с каждой минутой ему открываются все новые и новые знаки незнакомому ему Петербурга. Однако любому сну приходит конец. Завершается и сон героя. Он вновь оказывается в «родном» ему Петербурге XIX века, где вопят пьяные мужики, где их тащат в участок и где звучит не хор ангельских голосов, исполняющих сочинение гениального Гайдна [10, 88], а рожок и барабан. Вопли горожан и резкие звуки – знаки дисгармонии, несвободы, грубости, которые хо-

рошо знакомы герою, живущему в деспотическом мире. Здесь, на наш взгляд, уместно сказать о том, что в воображении человека первой половины XIX века рожок и барабан были неразрывно связаны с муштрой и парадом. Сошлемся на следующие строки работы Ю.М. Лотмана «Декабрист в повседневной жизни»: «Начиная с Павла I в войсках (в особенности в гвардии) установился тот жестокий режим обезличивающей дисциплины, вершиной и наиболее полным проявлением которого был вахтпарад». И далее ученый приводит в качестве аргумента строки из послания Т. фон Бока Александру I: «Парад есть торжество ничтожества, – и всякий воин, перед которым пришлось потупить взор в день сражения, становится манекеном на параде, в то время как император кажется божеством, которое одно только думает и управляет». Таким образом, повседневность в изучаемую нами эпоху была «представлена муштрой и парадом» [7]. Мы думаем, что, приблизив своего читателя к совершенству будущего мироустройства, а затем «возвратив» его к грубой действительности, писатель как бы предложил ему выбирать: где же лучше, а также задуматься, что нужно сделать, чтобы жизнь общества стала такой, как во сне героя.

В «Европейских письмах» В.К. Кюхельбекера повествование ведется от лица путешественника в XXVI столетии по Европе американца (Америка здесь представлена как «естественная преемница Европы» [6, 313]). Автор сразу же оговаривает условность этого путешествия: «Мы, – объясняет он цель подобного виртуального путешествия, – предполагаем, рассматривая события, законы, страсти и обыкновения веков минувших, быстрым взглядом окинуть и наш век. Посему мы мысленно переносимся в будущее» [6, 302]. Итак, представлена точка зрения американца XXVI столетия, которая передана через призму видения жителя России XIX века. Основная антитеза, на которой строится увиденная им картина мира, – «мы – они». То, что относится к «мы», характеризуется наличием счастья, порядка, гуманности. Европа же в восприятии этого «американца», имеет противоречивый характер: это родина и рабства, и просвещения, и убийства с грабежами, и искусства с наукой, и инквизиции, и кротости. Время понимается им как нечто, имеющее циклический характер: европейские цивилизации развивались не линейно, но переживали рождение, расцвет, угасание и возвращение к дикости, которая, в свою очередь, постепенно преобразовывалась в культуру, и так далее. Та Европа, по которой он путешествует, «уже снова одичала», поэтому можно лишь вспоминать о ее прошлом величии. Однако, как следует из его писем, все же что-то очень важное закрепляется и сохраняется. То есть история – не простой круг, а спираль. В конечном итоге время, в которое живут все, кто для героя писем входит в категорию «мы», – «счастливое», поскольку «политика и нравственность» теперь «одно и то же», «правительства и народы общими силами стремятся к одной цели» [6, 307]. Его рассуждения проникнуты историческим оптимизмом. Я, признается он, «был возвышен над всем земным; я был уверен, что человек не мгновенен, что и род человеческий самыми переменами, самыми

мнимыми разрушениями зреет и усовершенствуется» [6, 309]. Как и в утопии А.Д. Улыбышева, у Кюхельбекера появляется образ «мыслящего мудреца». Это старшина российского поселения Добров. Главное в нем – откровенность, утонченный вкус. Он «человек самый деятельный, самый трудолюбивый». Высшими качествами для него являются «во всем быть вполне человеком» [6, 318] и гражданственность [6, 319]. Описывая Доброва, «американец» из XXVI столетия переносится мысленно на позицию человека XIX (то есть, сливается с «автором», который, как читатель узнал вначале, стал на точку зрения человека будущего). С позиций человека XIX века, то есть эпохи автора, Добров – «идеальный, невозможный» [6, 319] человек. Среди современников автора много «отличнейших» и «превосходнейших» умов, имеющих представление «об истинном достоинстве человека». Однако, замечает человек XXVI века, «обстоятельства не позволяли им приобретать силу и твердость души, необходимые к исполнению всего, что они признавали в теплой вере сердца непрременною обязанностью человека» [6, 320]. Итак, вновь возникает оппозиция «мы – они», разделяющая людей разных исторических эпох. И вновь звучит мысль о гармоничности развития человека в будущем.

Выводы. Романтики, выдвигают на первый план тождество духовного и прекрасного и представляют переживание необходимости этого тождества как обретение их героями-избранниками трансцендентного знания. Идеальный мир, в котором эти герои обретают счастье, существует лишь в их воображении. Но согласно романтической концепции только то, что получено на основе интеллектуального, духовного опыта, рождено на основе имажинации, и является истинным. В научной и социальной утопии представлено общество будущего, достигшее окончательной завершенности и не требующее дальнейшего усовершенствования. Повествование ведется от имени «путешественника» (чаще всего это чужестранец – житель Америки, Китая, а также человек XIX века, отделенный от идеального будущего столетиями), который попадает в незнакомый ему мир и внимательно изучает каждую из его сторон. Все остальные персонажи принадлежат идеальному обществу и выполняют роль комментаторов, помогающих незнакомцу приспособиться к их миру. Выражены такие признаки публицистического стиля, как открытая тенденциозность, полемичность, эмоциональность. В тексте выражена точка зрения самого автора, который заинтересован в том, чтобы его программа идеального миро- и человекоустройства стала понятной и близкой читателю. Очевидна установка на противопоставление мира, в который попадает герой-путешественник, тому миру, который является для автора и его читателей «своим», но несовершенным. Главной особенностью, выделенной нами в каждой из разновидностей романтической утопии, является, на наш взгляд, ее сосредоточенность на состоянии самого человека, то есть, модель идеального мироустройства (как прошлого «золотого» века, так и будущего) обязательно предполагает образец идеального человека, приблизиться к которому должен каждый читатель.

Список использованной литературы

1. Белова Т.В. Проблема власти и личности властителя в романе А.Ф.Вельтмана «МММCDXIVVIII год. Рукопись Мартына Задека» / Белова Т.В. // Историко-литературный сборник. Выпуск 4, посвященный юбилею профессора И.В. Карташовой. – Тверь, 2006. – С.89 – 92.
2. Бесчетникова С.В. Утопическая парадигма художественного мышления переходной культурной эпохи (на материале русской прозы рубежа XX – XXI вв.): [монография] / С.В. Бесчетникова. – Донецк: Лебедь, 2007. – 500 с.
3. Емельянова Т.П. Романтическая интерпретация греческого мифа в контексте развития отношений человека к традиции («Пентисилея» Г. Клейста) / Т.П. Емельянова, Л.Е. Семенов // Романтизм: грани и судьбы. Ученые записки Научно-исследовательской лаборатории комплексного изучения проблем романтизма Тверского государственного университета. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С.40 – 45.
4. Зельдхейн-Деак Ж. Две утопии: Владимир Одоевский: *4338 год* – Мор Йокаи: *Роман будущего столетия* / Ж. Зельдхейн-Деак // *Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum.* – Szeged, 2006. – Т. XXIV. – С. 50 – 59.
5. Капитанова Л.А. Романтический мотив жизнетворчества в «Блаженстве безумия» Н.А. Полевого / Л.А. Капитанова // Романтизм и его исторические судьбы. Материалы международной научной конференции (VII Гуляевских чтений). – Часть 1. – Тверь, 1998. – С.61- 66.
6. Кюхельбекер В.К. Сочинения /Сост., подготовка текста, комментарии В.Д. Рака и Н.М. Романова. – Л.: Художественная литература, 1989. – 576 с.
7. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни. Бытовое поведение как историко-психологическая категория [электронный ресурс] / Ю.М. Лотман // Режим доступа: http://old.eu.spb.ru/conspect/12_semiotica2.htm
8. Минц З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – 1979. – Вып. 459: Творчество А. Блока и русская литература XX века. III Блоковский сборник. – С.76 – 120.
9. Платон. Избранные диалоги / Платон; пер. с древнегреч. – М.: Художественная литература, 1965. – 443 с.
10. Русская литературная утопия / Сост., общая ред., вступ. статья и комментарии В.П. Шестакова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1986. – 320 с.
11. Русская романтическая новелла / Сост., подгот. текста, вступ. статья и примеч. А. Немзера. – М.: Художественная литература, 1989. – 384 с.
12. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820 – 1840 гг.): Сб. произведений / Сост. и авторы комментариев А.А. Карпов, Р.В. Иезуитова и др. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. – 672 с.
13. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. – Писатель / П.Н. Сакулин. – М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1913. – Т. 1. – Ч. 1. – 617 с.; Т.1. – Ч. 2. – 479 с.
14. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М.П. Холл; пер. с англ. и предисловие В.В. Целищева – Новосибирск: Наука. Сибирская издательская фирма РАН, 1997. – 794 с.

Статтю подано до редколегії 15.05.2014

Мусій В.Б.

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова,
кафедра світової літератури
urd7@rambler.ru

УТОПІЧНИЙ КОНЦЕПТ В РОМАНТИЧНОМУ ТВОРІ

У статті йдеться про російську романтичну утопію. Проаналізовано три тематичних групи романтичних творів. В кожній з них ідеальна модель світобудови протиставлена сучасності. Таким чином, головною є антитеза «ідеальне – дійсне». Однак в групі творів про повернення героя до давнини як часу гармонії і тому ідеального стану людства протиставлені «єдність» та

«відчуження». У творах про майбутній науково-технічний прогрес людства на першому плані протиставлення інтелектуального – відсталому. Так звана соціальна утопія звертає увагу на антитезу «свобода – деспотія».

Ключевые слова: утопія, романтизм, проза, семантичні опозиції, К. Аксаков, І. Кирєєвський, В. Кюхельбекер, В. Одоєвський, М. Полевой, О. Улибишев

Valentina Musiy

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of World literary
urd7@rambler.ru

UTOPIA AS A CONCEPT IN ROMANTIC LITERARY WORK

***Abstract:** The article deals with the peculiarities of utopia as artistic genre in Russian literature of Romantic epoch. The main purpose of the article is to study literary works by V. Odoevskiy, N. Polevoy, K. Aksakov and other writers. Author of the article uses typological methodology and also hermeneutic strategies. Results of the comparative research of works are following: three thematic groups of romantic utopias were distinguished. In each of them opposition «ideal (imaginary) – actual reality» is the central. This sign is typical for all romantic utopias. However in the group of works about the return of hero to the epoch of the ideal state of humanity this opposition is realized at level «primary harmony – the modern state of alienation»; in works about future technical progress – «scientific – ignorance, unreceptive to new ideas»; in the so-called social utopias – «freedom and morality – despotism and inhumanity». The main feature of romantic utopia is that the program of ideal person is more important for author and the reader than the program of ideal society.*

Key words: utopia, romantic, prose, semantic oppositions, K. Aksakov, I. Kirievsky, V. Kyukhel'beker, V. Odoevsky, A. Ulybyshev

УДК 820/888.09

Никольский Е.В.

доктор филологических наук, доцент
кафедра отечественной истории и культуры
Московский государственный университет Геодезии и картографии
Гороховский переулок, 4, Москва, Россия
eugenius-08@yandex.com

**СЕМЕЙНЫЕ ХРОНИКИ И РОМАНЫ-РЕКИ КАК РАЗЛИЧНЫЕ
ТИПЫ ПРОЗЫ**

Из обзора, приведенного в данной статье, явствует, что сама по себе проблематика форм и способов репрезентации семейной истории в художественной (а так же документально-исторической прозе) является актуальной и неразрешенной, как для российского, так и для мирового литературоведения. Предлагается анализ основных жанровых характеристик романов семейных хроник и так называемых романов-рек. Делается вывод, что эти два жанровые типы прозы имеют важные отличия друг от друга, что весьма актуально для дальнейшего научного рассмотрения проблематики и поэтики прозаических произведений, созданных в XIX-XXI столетиях.

Ключевые слова: дифференциация прозаических жанров, романы-реки, семейные хроники, зарубежная литература, проблематика, поэтика, хронотон

Постановка проблемы. Появление в XIX-XX веках многочисленных семейных романов с большей или меньшей точностью определяемых как «семейные хроники», или «романы-реки» – «Будденброки» Томаса Манна, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Семья Тибо» Мартен дю Гара, «Хроника Паскье» Дюамеля, – явление общеизвестное. Отметим, что в современном литературоведении не сложилось точного определения и типологии жанра семейной хроники. В западноевропейской и отечественной компаративистике своеобразие семейной хроники является одной из менее разработанных проблем. В научно – критической литературе это терминологическое сочетание [или близкие ему синонимические определения] время от времени **встречаются уже более полувека**¹. Семейная хроника, соединяя историю жизни человека с жизнью и

¹ Порохняк Н. «Роман-сімейна хроніка з погляду літературознавчої антропології» // Питання літературознавства. – Вип. 79 – Чернівці, 2010. В таком контексте стоит обозначить монографию Lu Yi-Ling. The family Novel. Toward a generic definition/ Yi-Ling Ru. New York; Peter Lang Publishing Ins., 1992. P. 215.; а также : Dell Kersin. The Family Novel in North America for Post – war to Post – Millennim: A study in Genre [Электронный ресурс]/ Kersin Dell – Режим доступа: http://ubt/opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/330pdf/diss_dell.pdf; и, конечно, Furst L.R. «The Ironic Little Dark Chasms of Life»: Narrative Sirategies in John Galssworthy's Forsyte Saga and Thomas Mann's Buddenbrooks/ Lillan R. Fust// LIT: Litcrature Interpretation Theory. 2006. Vol. 17. Issuc 2. P. 157-177. Такой подход мы находим и в книге: Dell Kersin. The Family Novel in North America for Post – war to Post – Millennim: A study in Genre [Электронный ресурс] /Kersin Dell – Режим доступа: http://ubt/opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/330pdf/diss_dell.pdf «The Family Novel in North America from Post – war to Post – Millennium: A sludy in Genre». Pp. 33-35

историей общества, формирует изображение закономерностей общественных изменений, проявляющихся в становлении героя, в особенностях его социального бытия и психологии. Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте соответствующих исторических эпох. При этом время измеряется продолжительностью жизни поколений, а историческая эпоха представлена через призму частной жизни. Сужение семейной тематики в первой половине XIX века и, напротив, ее последующее распространение имеют причины и социально-исторического и типологического порядка.

Цель нашей статьи – показать основные различия между романами семейными хрониками и романами-реками

Изложение основного материала. Для формирования четкой дефиниции такого романного субжанра, как семейная хроника мы, чтобы разрешить выявленные выше противоречия, рассмотрим специфику отображения времени в произведениях этого жанрового типа. Традиционно хроника определяется как литературный жанр, произведение, содержащее изложение исторически достопримечательных событий в их временной последовательности. Хроника призвана запечатлеть факты времени для потомства; в центре ее – время как субъект исторического процесса.

Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте соответствующих исторических эпох. При этом время измеряется продолжительностью жизни поколений, а историческая эпоха представлена через призму частной жизни. В развитии художественной семейной хроники, как отмечает И.П. Видуэцкая, «обычно действуют представители трех последних поколений, а история рода в более отдаленные времена в сжатом виде сообщается в начале. Она создает своеобразный зачин, являющийся знаком того, что перед нами семейная хроника» [1, 207].

Для произведений этого жанра характерно: соблюдение принципа четкой хронологии, господство линейного принципа, что текстуально оформляется датировкой событий (Т. Манн), обозначением действия глав (К.Маккалоу), соотношением событий романа и событий истории, а также естественными принципами старения или взросления персонажей. Этим отличаются черты семейной хроники от романов поколений.

Линейный принцип определяет «хронику», в то же время история поколений может быть представлена иными способами (ретроспекция и воспоминания, как в романе В. Шишкова «Угрюм-река», или в романе Дж. Стейнбека «Гроздь гнева»). Отличающей чертой этих произведений является то, что их действия не протянуты во времени, и составляют меньший временной отрезок. Художественное время в семейной хронике представлено жизнью 2-4 поколений и занимает значительный период в истории общества, что формирует еще одну специфичную черту жанра – соотношение истории страны с историей семьи. Историзм романа – семейной хроники своеобразен: крупные события,

присутствующие в романе, как правило, не интересуют автора сами по себе, но они находят отражение как имеющие значение для данной семьи (формирование характера подрастающего, или же изменение взглядов взрослого поколения). Таким образом, авторы предлагают именно несколько иной взгляд на историю, как бы снижая её масштабы и очеловечивая её. Художественное время может расширяться за счет сведений о родословии героев (вплоть до XVI в. и далее, если учесть, что само действие происходит в XIX – XX вв.)

Рассматривая специфику этого жанра, следует изучить семантику первого слова в названии жанра – «семейная». Этот аспект жанрообразования подразумевает изучение своеобразной проблематики, сюжетно-фабульных сторон произведений, а также категорий времени и пространства. В контексте проблематики можно отметить, что роман – семейная хроника исследует (в различной степени) традиции семьи, её микроклимат, проблемы отцов и детей, в этот жанр включено также и изучение конфликтов и социальных связей семьи (проблема индивида и общества не является сугубой прерогативой этого жанра, но в нём она тоже присутствует).

Роман рассматривает судьбу двух и более поколений¹, но при этом, в отличие от биографического романа, где в центре стоит судьба одного человека, любое поколение самоценно для автора, хотя порою акцент всё же делается, как правило, на одном поколении. Задачи биографического романа и романа – семейной хроники различны, отсюда и вытекает их проблемное и жанровое своеобразие.

В качестве дополнительного жанрообразующего критерия литературоведы также выделяют объем произведения. Возможно, объем текста (примерно одинаковый для обоих жанров) служит основой для суждения об идентичности хроники и романа-реки.

Как известно, особой разновидностью многотомной прозы является так называемый «роман-река» [roman-fleuv]. Метафора роман-река введена Роме-ном Ролланом, чтобы охарактеризовать весь его многотомник «Жан-Кристоф» [3]. Ныне этот термин западного литературоведения, обозначающий серию романов, каждый из которых выступает как самостоятельное произведение, но все связаны между собою общностью героев, или сюжета. Например, «Национальные эпизоды» (1873-1912, 46 томов) Переса Гальдоса. В XX столетии наблюдается расцвет жанра романа-реки: Р.Роллан «Очарованная душа» (1922-33, 7 книг); М.Пруст. «В поисках утраченного времени» (1913-27, 7 книг); Ж.Дюамель. «Жизнь и приключения Салавена» (1920-32, 5 книг), а также «Хроника семьи Паскье» (1933-44, 10 книг); Ж. Ромен «Люди доброй воли» (1932-46, 27 т.), Ч.П.Сноу «Чужие и братья» (1940-70, 11 томов) [5, 6, 7].

¹ Подробнее см. наши статьи: Никольский Е.В. Истоки и развитие жанра «семейная хроника» в русской литературе: от Нестора до наших дней // Традиции в русской литературе. – Нижний Новгород, 2011. – С. 11-23; 2) Никольский Е.В. К вопросу о специфике жанра романа-семейной хроники и его зарождении в русской классической литературе // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях. Кирилло-Мефодиевские чтения. – М., 2009. – С. 314-320.

Истоки романов-рек мы находим в западноевропейской и американской словесности девятнадцатого века, в том числе и в творчестве таких романистов, как Дж.Ф. Купер и Э. Троллоп.

Еще в 1820 Джеймс Фенимор Купер написал целую серию романов из американской жизни («Пионеры», 1823; «Последний из могикан», 1826; «Степи», иначе «Прерия», 1827; «Открыватель следов», иначе «Следопыт», 1840; «Охотник за ланями», иначе «Зверобой, или Первая тропа войны», 1841), в которых изобразил борьбу пришельцев-европейцев с американскими индейцами. Героем этих романов является охотник Натти (Натанэль) Бампо, выступающий под различными именами (Зверобой, Следопыт, Соколиный Глаз, Кожаный Чулок, Длинный Карабин), энергичный и симпатичный, вскоре сделавшийся любимцем европейской публики. Идеализированными являются у Купера не только этот представитель европейской цивилизации, но и некоторые из индейцев (Чингачгук, Ункас).

Распространение и развитие эта традиция получила в творчестве малоизвестного в России английского писателя Энтони Троллопа (1815–1882) – одного из наиболее успешных и талантливых романистов викторианской эпохи. В произведениях Троллопа отразились проблемы его времени – политические, социальные и семейные. Наиболее известными произведениями Троллопа являются его шесть романов из серии «Барсетширские хроники»¹, действие которых развивается в вымышленном графстве Барсетшир, на западе Англии и его главном городе Барчестере. Предметом художественного изображения в этих романах стали жизнь, быт и нравы духовного сословия, играющего наряду с помещиками (ленд-лордами) ведущую роль в жизни провинциальной Англии.

В провинциальных городах, в которых нет ни промышленности, ни серьезной торговли, главным местом действия является собор, а главными действующими лицами – англиканские священники, их жены и дети. Каждый из романов является законченным произведением, и за исключением двух первых тесно романы между собой не связаны, но хронологически продолжают друг друга, и многие герои переходят из книги в книгу. В Барсетшире царят мир, всеобщее уважение и своеобразная простота нравов. Самые разнообразные типы священников и светских героев населяют Барчестер, административный центр графства и резиденцию епископа.

Параллельно и чуть позже Энтони Троллоп начал еще одну серию романов – из парламентской жизни, всего шесть книг: «Простишь ли ты ее?» (Can You Forgive Her?, 1864), «Финиас Финн» (Phineas Finn, 1869), «Бриллианты Юстасов» (The Eustace Diamonds, 1873), «Финиас возвратившийся» (Phineas Redux, 1874), «Премьер-министр» (The Prime Minister, 1876) и «Дети герцога» (The

¹ («Смотритель» (1855, The Warden); «Барчестерские башни» (1857, Barchester Towers); «Доктор Торн» (1858, Doctor Thorne); «Фремлейский приход» (1861, Framley Parsonage); «Домик в Оллингтоне» (1864, The Small House at Allington); «Последняя Барсетширская хроника» (1867, Last Chronicle of Barset)

Duke's Children, 1880). В них Троллоп попытался воплотить свои общественно-политические воззрения. Обе романские серии имели успех и были переведены на основные европейские языки.

Во французской литературе XIX века мы тоже находим истоки романов-рек. Так, Оноре де Бальзак создал серию романов «Человеческая комедия» (1830-48), а Эмиль Золя [2] – двадцатитомник «Ругон-Маккары» (1871-93). Другой пример этого жанра мы находим у Виктора Гюго. Монументальное эпическое полотно позднего романтизма, роман-«река» «Отверженные» был создан им на чужбине, в годы вынужденной эмиграции из бонапартистской Франции. Вскоре роман стал самым популярным его произведением. Идея животворной любви, милосердия, торжества добра над злом – вот стержень книги. Среди «отверженных» и Жан Вальжан, осужденный на 20 лет каторги за то, что воровал хлеб для своей голодающей семьи, и маленькая замарашка Козетта, превратившаяся в очаровательную девушку, и дитя парижских улиц Гаврош... В романе много сюжетных линий, дана широкая панорама низов французского общества.

Итак, устойчивая традиция «романа-реки» – одно из очевидных подтверждений связи литературы XX столетия с реализмом и романтизмом XIX в. Самым значительным явлением прозы конца века был 20-томный роман Золя «Ругон-Маккары» [2], создававшийся в прямой зависимости от «Человеческой комедии» Бальзака. Потребовалось, однако, некоторое время, чтобы зависимость эта писателем была осознана.

Каждый из романов, входящих в эпическое полотно, несмотря на эти связи, воспринимается как произведение вполне самостоятельное, со своим объектом, своим героем и своей частной, историей, завершенной в каждом данном случае. Однако Золя – автор не просто многих романов, но трех больших циклов¹.

В многотомности – эпическая природа искусства Золя [2], его своеобразие как писателя «позитивного» XIX в., вдохновленного идеей научного прогресса и устремленного к всеохватывающему познанию природы и общества. Как и Бальзак, Золя отправлялся от общей идеи, общего плана, такой объект и такой метод предполагавшего.

Традиции Золя во многом определили развитие французского романа в XIX и XX столетиях, но со временем меняется и проблематика романов-рек [2]. Чему примером произведение Ромена Роллана «Жан-Кристоф». После многих странствий, разочарований в любви и дружбе, творческих озарений и неудач в заключительной части романа автор приводит своего героя-бунтаря к

¹ «Ругон-Маккары» состоит из следующих романов: «Карьера Ругонов» (1871), «Добыча» (1871), «Чрево Парижа» (1873) «Завоевание Плассана» (1874), «Проступок аббата Муре» (1875), «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876), «Западня» (1877), «Страница любви» (1878), «Нана» (1880), «Накипь» (1882), «Дамское счастье» (1883), «Радость жизни» (1884), «Жерминаль» (1885), «Творчество» (1886), «Земля» (1887), «Мечта» (1888), «Человек-зверь» (1890), «Деньга» (1891), «Разгром» (1892), «Доктор Паскаль» (1893). Позже были написаны еще два цикла: «Три города» («Лурд», 1894; «Рим», 1896; «Париж», 1898) и «Четвероевангелие» («Плодовитость», 1899; «Труд», 1901; «Истина», 1903. Четвертая часть написана не была).

вере, к возможности разрешить социальные конфликты мирным путем, к идее внесоциального всемирного братства интеллигенции – интернационалу Духа («Грядущий день»). Смерть Жана-Кристофа Роллан изображает символической картиной: герой, переходя бурный поток, выносит на своих плечах младенца – Грядущий день. После века сочувствия «маленькому человеку» с его немощами и слабостями Роллан в Жан-Кристоф воплотил мечту о «большом человеке». Жан-Кристоф – олицетворенная мощь, но не сверхчеловеческая нищенская, а созидательная творческая мощь гения: он бескорыстно отдает себя искусству, а через это служение – всему человечеству. Роман «Жан-Кристоф» – роман идей, в нем мало примет быта, мало событий, **основное внимание сосредоточено, как и в последующем романе-реке Анатоля Франса «В поисках утраченного времени» [4] на внутреннем мире героя, на его духовной эволюции.**

Значительным явлением послевоенной эпохи стало творчество патриарха английского критического реализма Чарльза Перси Сноу (1905–1980). Цикл его романов под названием «Чужие и братья» охватывает огромный пласт времени длиной в полвека и описывает широкий социальный спектр британского общества: политиков, ученых, университетских преподавателей. Повествование объединено фигурой главного действующего лица – юриста и ученого Льюиса Элиота, который берет на себя роль в постановке и разрешении многих морально-этических конфликтов, связанных с расширением человеческих знаний. Эпопея «Чужие и братья» во многом перекликается с романским циклом Энтони Пауэлла «Танец под музыку времени». Конфликт «двух культур» – «физиков» и «лириков» – главная тема, волновавшая Сноу на протяжении всей жизни, поскольку его всегда беспокоило, с чем человек науки войдет в новый век.

Энтони Пауэлл размышляет о главной проблеме романиста – достижении гармонии между видимым и воображаемым, между реальным и идеальным. В 1975 г. английский прозаик завершил серию «Танец под музыку времени» в двенадцати томах – одно из крупнейших полотен нравов и бытописания в современной английской литературе. Автор разворачивает перед читателем картину жизни высшего английского общества и артистической богемы. Повествование охватывает четыре десятка лет (цикл создавался в течение четверти века). Заслуга писателя в том, что он достиг высокой степени правдивости в обрисовке характеров.

В то же время его творческий метод стал воплощением своеобразной авторской философии, подразумевающей наличие двух неразрывных сторон в человеческой жизни: видимой, повседневной и скрытой, альтернативной. Например, школьные друзья то и дело случайно встречаются через сорок лет, кто-то размышляет о картине, написанной неким художником, а через считанные минуты – по случайному совпадению – знакомится с этим художником, и так далее. Человеческий опыт, по мысли Пауэлла, на самом деле лишь сновидение

некоего высшего существа, о бытии которого мы ничего не знаем. Жизнь как текст, человек как романист, создающий этот текст, – эта идея, воплощенная в творчестве Пауэлла, отчасти сближает английского классика с постмодернизмом.

Из нашего обзора следует, что роман-река – собрание мини-романов, расположенных в хронологическом порядке и составляющих единое целое. Но сам термин «роман-река» носит не строго сциентический, а ярко выраженный метафорический характер, а проблематика рассмотренных нами произведений весьма широка и многообразна: от нравоописания и изображения быта (англиканское духовенство или парламент Британской империи у Энтони Троллопа), освоения новых пространств и «диалога культур» у Фенимора Купера, широких панорам жизни французского общества (Виктор Гюго, Оноре де Бальзак и Эмиль Золя), до подробного биографического повествования («Жан-Кристоф» Романа Роллана). К этому типу зарубежные литературоведы порою относят и «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси и «Семью Тибо» Роже-Мартен дю Гара.

Однако все то, что объединяет эти произведения – это их многотомность, а не общность композиционного построения и проблематики.

Поэтому у нас возникает предположение, что семейная хроника и роман-река все же разные жанры романной прозы. Тем более, что сам по себе объем произведения не становится ведущим жанрообразующим фактором, является скорее дополнительным критерием.

Отметим, что семейные хроники могут быть и однотомными («Буденброкки» Томаса Манна, «Дело Артамоновых» Максима Горького, «Проклятый род» Ивана Рукавишников, «Дети Ванюхина» Григория Ряжского, ряд хроник, написанных в советский период русской литературы), а также состоять из нескольких частей («Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси, «Московская сага» Василия Аксенова, «Хроника четырех поколений» Всеволода Соловьева). Только во втором случае мы можем говорить (при том весьма условно) о них как о романах-реках. Поэтому ввиду размытости критериев и образной дефиниции термина мы не считаем целесообразным его использование при описании и анализе семейных романов-хроник.

Выводы. Основное отличие «романа-реки» от семейной хроники состоит в их разнонаправленности. Иными словами, «роман-река» центробежен: семья, судьбы героев выступают в качестве фона- или средства- для развёртывания событийного полотна (отображения объективной реальности социума). В линейном времени – чёткая связь с метафорой реки, когда автор ставит цель показать само течение жизни, нежели вписать её в рамки сюжетно-композиционных и повествовательных структур. Тогда как семейная хроника отличается центростремительностью. Здесь семья – это основной фокус, точка преломления видения социально-исторического процесса. В романе реке превалирует стремление к максимальной объективизации, и отсюда привлекательность данного жанра для писателей-натуралистов второй половины XIX века.

В то время как центрированность семейной хроники заведомо тяготеет к субъективности и определению места индивида в историко-социальных и политических процессах. Таким образом, если использовать терминологию классического советского литературоведения, то роман-река ближе к эпическому жанру, собственно и упомянутые нами произведения часто и именовались в русскоязычных работах преимущественно эпопеями. А семейная хроника, где в центре концепция личности (и, как правило, не одной) – к собственно романтической прозе.

Список использованной литературы

1. Видуэцкая И.П. Пошехонская старина в ряду семейных хроник русской литературы / Видуэцкая И.П. // Салтыков-Щедрин. 1826-1976. Статьи. Материалы. Биография. – Л.: Наука, 1976. – 330 с.
2. Владимирова М.М. Романый цикл Э. Золя «Ругон-Маккарь». Художественное и идейно-философское единство / Владимирова М. М. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1984. – 265 с.
3. Зарубежная литература XX века: Учебник под редакцией Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 1996. – 385 с.
4. Фрид Я. Анатолий Франс и его время / Фрид Я. – М.: Художественная литература, 1975. – 285 с.
5. A Short Guide to the World Novel: from Myth to Modernism [archive] par Gilbert Phelps, éditions Routledge, Londres, 1988, 270 p.
6. Laurent Pasquier: étude psychologique de l'évolution d'une âme moderne par Madeleine Edna Bickert, éditions Oberlin College, 1942
7. Guide du roman de langue française : 1901-1950 [archive] par Gerald Prince, University Press of America, 2002, 190 p.

Статтю подано до редколегії 23.01.2014 р.

Нікольський Є.В.

Московський державний університет Геодезії та картографії
кафедра вітчизняної історії та культури
eugenius-08@yandex.com

СІМЕЙНІ ХРОНІКИ ТА РОМАНИ-РІЧКИ ЯК РІЗНІ ТИПИ ПРОЗИ

З огляду, наведеного в даній статті, впливає, що сама по собі проблематика форм і засобів репрезентації сімейної історії в художній (а так само документально-історичній прозі) є актуальною і невирішеною, як для російського, так і для світового літературознавства. Пропонується аналіз основних жанрових характеристик романів сімейних хронік і так званих романів-річок. Робиться висновок, що ці два жанрові типи прози мають важливі відмінності один від одного, що дуже актуально для подальшого наукового розгляду проблематики і поетики прозових творів, створених у XIX-XX століттях.

Ключові слова: диференціація прозових жанрів, романи-річки, сімейні хроніки, зарубіжна література, проблематика, поетика, хронотон

Eugen Nikolskiy

Moscow State University of Geodesies and Cartography
Department of native history and culture
eugenius-08@yandex.com

FAMILY CHRONICLES AND NOVELS-THE RIVERS AS DIFFERENT TYPES OF PROSE

***Abstract.** From the overview presented in this article shows that, in itself perspective forms and methods of representation of family history in art (as well as the documentary-historical prose) is a topical and unresolved, both the Russian and the world literature.. Provides an analysis of the main genre characteristics of the family chronicles and the so-called novels-the rivers. The conclusion is that these two genre types of prose have important differences from each other; that is very important for further scientific consideration of the problems and poetics of prose works, created in the XIX- XXI centuries.*

***Key words:** differentiation of prose genres, novels-the rivers, family chronicles, foreign literature, problems, poetics, chronotop.*

УДК 82.0

Нямцу А.Е.

доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой славянской филологии и сравнительного литературоведения
Черновицкий национальный университет имени Ю. Федьковича,
ул. Коцюбинского, 2, г. Черновцы, Украина, 58012
niamtsu@yandex.ru

АКСИОЛОГИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МОТИВОВ В ЛИТЕРАТУРЕ

В статье анализируются антиутопические модели, а также рассматриваются основные приемы, определяющие возникновение острых нравственных антиномий в сознании бессмертной личности.

Ключевые слова: антиутопия, бессмертие, трансформация, конфликт.

Антиутопическая фантастика вырастает из традиций классических утопий прошлого и ориентируется на художественное моделирование негативных социумов, создание вероятностных моделей нежелательного будущего. В подзаголовке знаменитой «Утопии» Т. Мора указано: «Золотая книга о наилучшем устройстве государства...», и этот трактат открывает важную страницу в истории общечеловеческой мысли, стремившейся на протяжении многих столетий создать некую идеальную модель мифологического «золотого века», который можно было бы реализовать в социальной практике цивилизации. Попытки обнаружить идеальное мироустройство имеют долгую историю [1, 5, 6, 7].

Они «реализовывались» многими авторами и разными способами, среди которых самым распространенным, пожалуй, был сон: А.П.Сумароков «Сон «Счастливое общество», А.Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву» (глава «Спасская Полесь»), А.Д.Улыбышев «Сон», Н.Г.Чернышевский «Что делать?» (четвертый сон Веры Павловны), Ф.М.Достоевский «Сон смешного человека» и «Подросток», Г.П.Данилевский «Жизнь через сто лет» и мн.др. На первых порах мотив сновидений в известном смысле мотивировал «правдоподобие» утопической картины, создаваемой авторским воображением, а также в определенной степени смягчал цензурные ограничения. В дальнейшем он становится очевидной условностью, которая позволяет писательской фантазии путешествовать по моделируемым странам и эпохам. Следует подчеркнуть, что фантастическая поэтика изначально была важнейшим элементом утопии, но утопические сочинения не адекватны сугубо фантастической литературе и несводимы к футурологическим проектам. Наконец, фантастика в утопиях и особенно в антиутопиях выполняет не декоративную функцию, она содержательна.

Важнейшими характеристиками антиутопических моделей в литературе являются следующие.

- Тотальная стандартизация всех сторон жизнедеятельности социума и отдельной личности, ее общественной и, главное, личной жизни.
- Антиисторизм утопии в ряде случаев снимается в антиутопии жестко детерминированной привязанностью к реалиям эпохи-реципиента жанра.
- В утопии человеческая натура неизменна. В антиутопии именно личностное начало становится центральным объектом переконструирования (смотри номера в интерпретации Е.Замятина). Тоталитарно-технократические цивилизации многих антиутопий аннигилируют в человеке человеческое начало, утверждают в нем господство животного, звериного (О.Хаксли «Обезьяна и сущность»). «Живой робот» определяет сюжетное развитие «Заводного апельсина» Э.Бёрджеса, у героя которого хирургическим путем удалили совесть.

Оставшаяся «человекоподобная» оболочка не имеет ничего общего с человеком мыслящим, одухотворенным (сравни: «Остров доктора Моро» Г.Уэллса, «Сим удостоверяется» Г.Каттнера). В утопии часто наблюдается гиперболизация духовного начала, в ней значительное внимание уделяется различным аспектам культуры. Для антиутопического мироустройства духовность противопоставлена, ибо она формирует личностей, способных критически оценить окружающий их мир.

- Разрушение всех сложившихся традиций мироустройства, насаждение новых, созданных «сильными мира сего», то есть своеобразный нигилистический пафос социального экспериментирования.
- Унификация духовной жизни, ее подчинение нормам и установлениям, насаждаемым «сверху». В этом плане можно говорить об определенной «классицистичности» антиутопических моделей, потому что все они в большей или меньшей степени ориентируются на безусловное доминирование государства над отдельным человеком, подчинение интересов личности интересам общества (в советской песне были такие слова: «Раньше думай о Родине, а потом о себе...»), которые достаточно ёмко выражают отмеченное выше). В конечном итоге это привело к пренебрежительному отношению к самому человеку.
- Притчевость. Сохраняя эту характеристику на протяжении всего периода своего существования, антиутопии последних десятилетий приобрели довольно страшную узнаваемость и способность быть похожими на конкретные социальные, национально-исторические континуумы.
- Многоаспектная разработка психологического плана для установления (констатации) степени духовной деградации личности в антиутопических условиях жизни (существования).
- Одномерность моделируемого мира, его жесткое разделение на полярные категории. Всё выпадающее из нормы или превосходящее ее, устраняется путем насилия или уничтожения.

- Активность гносеологической и прогностической функций. Антиутопии представляют мир, каким он не должен быть и тем самым предоставляют возможность реально воздействовать на действительные социальные процессы в конкретной стране.
- Последовательное вторжение государства во все сферы социальной, духовной и интимной деятельности индивидуума, насильственное внедрение в его сознание обязательных норм общежития, реакций на окружающий мир. С этой точки зрения антиутопии являются своеобразной художественно-публицистической конкретизацией платоновского идеала, доведенного в его умозраительной эволюции до абсурдного предела.

Изначально жанр утопии воспринимался как своеобразный мысленный эксперимент, который помогал глубже осмыслить реальную действительность и в незначительной степени предполагал практическую реализацию элементов традиционной жанровой схемы. В интерпретации данного контекста следует учитывать принципиально важное соображение: антиутопическая эстетика, которая завуалировано определяет сюжетное развитие и характер последовательно возникающих конфликтов, основана на насилии, она антииндивидуальна, ибо вместо отдельного человека культивирует феномен толпы, стада. Таким образом осуществляется обесценивание личности. Презрение к личности мстит, человек массы уничтожает индивидуальность и тем самым в конечном итоге уничтожает себя.

Разрабатывая универсальные проблемы, фантастика активно использует общекультурные образцы, вобравшие в себя многовековой опыт человечества, которые приспособляют традиционные структуры разных генетических групп к противоречивому социально-идеологическому и духовному контексту современной эпохи. Это позволяет создавать модели экзистенциальных процессов и тенденций времени, «конструировать» альтернативные варианты истории, художественно осмыслить их содержательное наполнение, исследовать современность в контексте универсальных онтологических представлений. С этой точки зрения принципиально важной является прогностически-моделирующая ориентация фантастических трактовок общеизвестного материала.

В фантастике XX в. отчетливо прослеживается тенденция активной трансформации легендарно-мифологических, литературных и других традиционных структур, которые используются авторами для создания ассоциативно-символических слоев, позволяющих сконцентрировать в едином художественном целом чрезвычайно сложные и противоречивые общечеловеческие проблемы.

Жанровая и содержательная эволюция утопии привела к трансформации самого термина. В литературе параллельно с классическим жанром прослеживается становление и активное развитие «сатирической утопии», «фальшивой утопии», «отрицательной утопии», «контрутопии», «дистопии», «какотопии» и т.п., то есть антиутопии (всесторонний анализ данной проблемы осуществлен в монографии Е.Шацкого: 14). Антиутопические традиции складываются и раз-

виваються в произведениях В.Ф.Одоевского «Город без имени» (1839), Бульвер-Литтона «Грядущая раса» (1870), «Эревуон» С.Батлера (1872), «Через Зодиак» П.Грега (1880), «В пурпурной мгле» М.Конрада (1895), «Наполеон из Ноттингхилла» Г.Честертон (1904), «Машина останавливается» Э.М.Фостера (1911) и мн.др.

Подлинного расцвета этот жанр достигает в литературе XX в. Будущее не утверждается и не прославляется, а подвергается уничтожающей критике, пародируется, наделяется гротесковыми характеристиками. Показательно, например, заглавие исследования английского историка Ч.Уолша «От утопии к кошмару», который подчеркнул: «Все убывающий процент воображаемого мира – это утопии, все растущий его процент – кошмары. Антиутопия или перевернутая утопия была в XIX веке незначительным обрамлением утопической продукции. Сегодня она стала доминирующим типом» [7, 8]. Если, например, О.Уайльд считал, что «прогресс есть претворение Утопий в жизнь» [7, 59], то уже в начале XX столетия известный польский исследователь жанра утопии А.Свентоховский, отталкиваясь от концепции «Легенды о Великом инквизиторе» Ф.М.Достоевского, подчеркнул доминантную характеристику большей части утопических моделей: «Самая ужасная тирания никогда не стремилась к такому безусловному задержанию прогресса, как многие утопии, намеревавшиеся стереть всякую тиранию с лица земли... Тюрьма, хотя бы она была устроена согласно всем требованиям гигиены, комфорта и эстетики, не перестает быть тюрьмой; мягкое и красивое ярмо не перестает быть ярмом. Современное голодное человечество жаждет больше хлеба, чем свободы; но если оно когда-нибудь насытится в будущем общественном строе, оно возжаждет свободы. А тогда его не удовлетворят регламенты, охватывающие глубочайшие тайники жизни. Ни одна из утопий не указала до сих пор, каким узлом соединить личность с коллективом, чтобы этот узел был не давящей петлей, а паутиной нитью, и какой силе естественного притяжения к массе подчинить ее, не прибегая к тягостному насилию. ...гораздо больше интересуется то, как произвести возможно больше благ, как всех накормить и одеть, как охранить их существование, чем то, как гарантировать свободу личности, не нарушая прав общества. Дело это отложено и будет решено не прежде, чем предстанет перед судом людей сытых и обеспеченных в своем существовании» [5, 410-411]. В антиутопии прогресс трансформируется в регресс, у нее нет качественных отличий от настоящего, что характерно для классической утопии.

С этой точки зрения чрезвычайно показателен роман Д.Кунца «Полночь», который является своеобразным образцом одного из перспективных современных течений в фантастике. Писатель не просто использует новейшие философские и этико-психологические концепции, связанные с попытками осмыслить драматические антиномии, возникающие в процессе столкновения человеческого и искусственного начал. Он концентрирует внимание на тех основополагающих онтологических и нравственных конфликтах, которые не-

избежно возникают в непростых взаимоотношениях между человеком и цивилизацией.

Во многих фантастических моделях принципиальную роль играет модель Зоны, которая концентрирует события и конфликты в пределах экзистенциально напряженного хронотопа. Как правило, роль такой Зоны играют остров, убежище, город (село), замок и т.п. Таковыми, например, являются города Инферно (Б.Маккамон «Несущий смерть»), Безнадега (С.Кинг «Безнадега»), Милвил (К.Саймак «Все живое...»), Мидвич (Д.Уиндем «Кукушата Мидвича»), Санта-Мира (Д.Финней «Похитители плоти» и др. Характерной особенностью таких хронотопных универсумов являются их провинциальная обыкновенность, похожесть на другие пространства: «Мидвич был типичной английской деревенькой, где, как известно, ничего и никогда не происходит... И почему именно Мидвич был избран ареной жутких событий... навсегда останется загадкой) [6, 179-180].

В романе К.Саймака «Все живое...» в самом начале жестко определяются онтология и аксиология художественного хронотопа. Загадочная стена отрезала от цивилизации захудалый провинциальный городок, который вскоре становится своеобразным испытательным полигоном, разворачивающиеся на котором события могут повлиять на судьбу всего человечества. Таких городков-моделей в современной фантастике огромное количество, они моновариантны по своим формально-содержательным характеристикам. Модель Д.Кунца является одним из показательных примеров синтеза интертекстуальных взаимовлияющих культурных традиций в едином художественном пространстве.

Идея личного бессмертия всегда волновала человечество как в плане сугубо прагматическом, так и с точки зрения нравственно-психологических проблем, которые неизбежно возникали у гипотетического обладателя вечной жизни. Многочисленные мифологические и легендарные модели вечного бытия индивидуума подвергались всестороннему исследованию в литературе разных эпох, которая пыталась осмыслить онтологические и аксиологические проблемы, с которыми, по мнению авторов, должен столкнуться индивидуум и общество в случае практической реализации идеи беспредельной жизни. Мировая литература разработала огромное количество интерпретаций мотива, в котором обнаруживаются доминантные истолкования. При этом основными причинами, определяющими возникновение острых нравственных антиномий в сознании бессмертной личности являются следующие:

- Постепенное осознание героем невозможности полноценного восприятия и переживания уникальной в своем многообразном проявлении человеческой жизни.
- Понимание своей абсолютной разьединенности с человечеством и конкретными людьми (любимыми, родственниками, друзьями) из-за их биологической конечности, то есть смертности.

- Полная утрата перспективы полноценной человеческой жизни: у обладателя вечной жизни есть только прошлое; настоящее и будущее совмещены в одномоментном состоянии. Понятие противоречивости жизни утратило для него всякий смысл. Страх небытия, преследующий человека на протяжении всей его жизни (особенно с приближением старости), замещается в сознании бессмертного своим превосходством над окружающими, которое в конечном итоге оказывается мнимым.
- Абсолютное однообразие существования обладателя вечной жизни обусловлено бесконечной повторяемостью однотипных (похожих) состояний и ситуаций, вследствие чего утрачивается их эмоционально-психологическая новизна (иными словами, жизнь перестает быть интересной: все уже было, все знакомо). Отсюда – всепоглощающая скука и поиски средств её устранения, которые только усиливают разочарование.
- Физическое бессмертие неравнозначно духовному бессмертию. Сознание своей исключительности перед окружающими размывает у бессмертного этические представления, обесценивает всё ранее значимое.
- Для бессмертного фактор времени утрачивает всякую онтологическую значимость, ибо он по сути всегда оказывается вне настоящего. Теоретически (часто и практически) бессмертный может получить все, что он хочет, у него есть возможность попытаться исполнить все задуманное. Однако первоначальное стремление к этой всевозможности и вседозволенности с роковой неизбежностью трансформируется в яростное нежелание жизни-существования и провоцирует стремление вновь стать нормальным человеком (в многочисленных попытках бессмертных прекратить своё существование явно ощутима тоска по человечности).
- Вечность обременительно-однообразна и тосклива (в том числе – молодая и здоровая) уже хотя бы потому, что она исключает новизну восприятия мира. В самом общем виде данный аспект намечается уже в древнегреческих мифах: так, олимпийские боги заполняли свою вечность вполне человеческими интригами и развлечениями, постоянно отступая от «предначертанной» идеальности; они также довольно часто скучают.
- Внутренний мир бессмертного, как правило, – мир деформированных ценностей и представлений о реальной жизни, которую они уже забыли. Этот мир антиценностей возникает в результате образования перевернутой модели поведенческих ориентиров жизни человека: если у обычных людей всегда существует часто непреодолимое противоречие между «могу» и «хочу», то обладатель вечной жизни рано или поздно может достигнуть задуманного. Однако при этом он чаще «может», чем «хочет». Единственное, чего он в принципе не может – вновь стать человеком.

- Именно на этом драматическом столкновении реально возможного и желаемого строится большинство нравственно-психологических конфликтов и противоречий в сознании бессмертного. Поэтому во многих литературных вариантах данного мотива история бессмертного осмысливается как история духовного умирания личности. Состояние «без смерти» оказывается существованием «без жизни», потому что нормальные человеческие ценности противопоказаны онтологии бессмертного. Поэтому индивидуальная вечная жизнь всегда эгоистична, даже если она «оправдывается» аргументами высшей целесообразности.
- Бессмертный по сути находится вне времени в своеобразном «параллельном» мире, застывшем, пугающе однообразном и тоскливом. В этом мире отсутствует чрезвычайно важный фактор – идея развития. С определенного момента у обладателя вечной жизни прекращается процесс накопления воспоминаний, а сама память становится мучительным и раздражающим фактором. Монотонность бессмертного существования обуславливает постепенную утрату желаний: они либо уже исполнились, либо потускнела их первоначальная привлекательность.
- Бессмертие – это «могучая монотонность бесконечно повторяющейся жизни» [3, 11], или, если воспользоваться изящной формулировкой С.Лема, фатальная необходимость «повторять человеческое существование, но повторять его так, как пьяница повторяет избитую мелодию, бросая всё новые и новые медяки в музыкальный ящик» [1, 176]. Такие «медяки»-эликсиры постоянно нужны бессмертному для продления своего существования, но однажды у него возникает и становится непреодолимым желание испытать действительно что-то новое, неизведанное. *В этой ситуации у него есть последняя возможность удовлетворить «одну, но пламенную страсть» – умереть.*

Список использованной литературы

1. Лем С. Солярис. Непобедимый. Звездные дневники Ийона Тихого / С. Лем. – М. : Правда, 1988. – 480 с.
2. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
3. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1. / А. Е. Нямцу – Черновцы : Рута, 2002. – 270 с.
4. Нямцу А. Е. Фантастические парадоксы человеческого мира / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1998. – 120 с.
5. Свентоховский А. История утопий / А. Свентоховский. – М., 1910. – 264 с.
6. Уиндем Д. История с лишайником; Кукушата Мидвича. Дж.Браннер. Планета в подарок; Рожденный под властью Марса / Д. Уиндем. – Киев : Зовніш торгвидав, 1993. – 592 с.
7. Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. – М. : Прогресс, 1991. – 405 с.
8. Шацкий Е. Утопия и традиция / Е. Шацкий. – М.: Прогресс, 1990. – 456 с.

Статтю подано до редколегії 21.04.2014 р

Нямцу А.С.

Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича
кафедра слов'янської філології та порівняльного літературознавства
niamtsu@yandex.ru

АКСІОЛОГІЯ ТРАДИЦІЙНИХ МОТИВІВ В ЛІТЕРАТУРІ

У статті аналізуються антиутопічні моделі, а також розглядаються основні прийоми, що визначають виникнення гострих моральних антиномій у свідомості безсмертної особистості.

***Ключові слова:** антиутопія, безсмертя, трансформація, конфлікт.*

Anatoliy Njamcu

U. Fedkovich Chernivci University
Department of slavonic philology
niamtsu@yandex.ru

AXIOLOGY OF TRADITIONAL MOTIFS IN LITERATURE

***Abstract:** The anti-utopian models are analyzed in the article and the basic techniques of determining the occurrence of acute moral antinomies conscious immortal personality are discusses.*

***Keywords:** dystopia, immortality, transformation, conflict.*

УДК 82.091

Подлісецька О.О.

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра теорії літератури та компаративістики
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, г. Одеса, Україна, 65058
podlisecka@ukr.net

ЗОБРАЖАЛЬНО-ВИРАЖАЛЬНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНОСТІ

Стаття присвячена двом основним принципам реалізації творчого задуму: зображенню та вираженню. Досліджуються особливості наукового функціонування цих двох понять та символічна невичерпність вираження художнього світу твору.

Ключові слова: зображально-виражальні аспекти, художній світ.

*Квіти квітнуть всюди для всіх,
хто тільки хоче їх бачити.*

Апрі Матіс

*Якби митці могли сказати в словах те,
що мають сказати, то вони
не прагнули б творити власне як митці*

І. Кант

Проблема зображення та вираження у творі постає з часів античності. Ще Платон предметом мистецтва вважав буття, хоча і не дійсного світу, а того, що постає в результаті пригадування. Мистецтво, таким чином, за Платоном, є відображенням відображеного [Див: 10]. Згодом Аристотель у «Поетиці» здійснив спробу визначити простір художньої дійсності: це простір можливого, що має дві важливі функції – не відходити від дійсності, але, з іншого боку, визволитися від світу. За словами Гете, «...митець, вдячний природі, яка породила і його самого, приносить їй ... зворотно якусь іншу природу, але природу, народжену з почуття й думки, природу, по-людському завершену» [5, 91]. Отже, Гете, говорячи про «іншу природу», вочевидь, має на увазі естетичну природу літератури та образну природу творчості. О. Потебня, Е. Гуссерль, Р. Інгарден, Г.-Г. Гадамер, М. Бахтін, Ю. Лотман помітили, що для читача художній твір дає можливість витворити власну дійсність, яка «оживає» в процесі читання.

Г.-Г. Гадамер охарактеризував драму філософії у «нестачі мови», оскільки для нього філософія – це постійне намагання відшукати мову. Велика перевага мистецтва, на думку філософа, – у його (мистецтва) правдивості та буттєвості, перед яким все блідне. Це ж саме, здається, можна сказати і про окремий вид мистецтва – літературу. Адже, «розуміючи, що говорить мистецтво, людина зустрічається, таким чином, сама з собою, (...). Мова мистецтва у тому й полягає, що вона звернена до інтимного *всіх і кожного* (виділення Г.-Г. Гадамера).

Все зводиться до того, як промовляють речі» [4, 395]. Так, розуміючи, про що говорить літературний твір, занурюючись у його художній світ, вибудовуючи певний лад у ньому, читач «знаходить себе».

Дійсно, і філософія, і мистецтво, і література зокрема стикається з проблемою зображення та вираження, як це демонструє Ф. Тютчев у поезії «Silencium»:

Як серцю виказати себе?
Як іншим зрозуміти тебе?
Ти думку висловиш – і вмиєть
Уже неправда в ній дзвенить.
О, не мути джерел ясних;
Мовчи, мовчи, живись од них!

Проблема зображально-виражальних аспектів художності залишається актуальною, і **мета** статті – прослідкувати особливості наукового функціонування поняття «зображення» та «вираження» і довести мовно-символічну невичерпність вираження художнього світу твору.

Відомо, що зображально-виражальні засоби формують художній образ, за допомогою них реалізується художній твір. Зображення і вираження – два основні принципи реалізації письменником творчого задуму, кожен з яких зумовлений жанровими та стильовими особливостями художнього феномену, системою відповідного формотворення. Зображення безпосередньо стосується принципів, сформульованих Платоном та Аристотелем. Воно спрямоване на мистецьке відтворення явищ довкілля та внутрішнього світу людини, на розкриття загальнозначущого через одичне та неповторне. Вираження пов'язане зі створенням такого образу, аналогів якому немає [6, 395]. Художня дійсність концептуальна, вважається цілісною (зображення) і водночас безмежною (безкінечність вираження), «зосередженою єдністю» (вислів Гегеля), співвідносною з предметною реальністю.

Але саме вираження, на думку Г. В'язовського, дозволяє найповніше відобразити реальну дійсність, хоча й «зобразити все у всій повноті і реальній послідовності література не може, та й потреби в цьому немає, ... мистецтво не копіює життєві явища, а зображає їх вибірково, так, щоб у деталі висвічувалася сутність, в малому – велике, а в незначному – значне і значуще» [3, 151]. Звісно, художній образ неможливо *звести* до логічних понять, але його можна *перевести* на мову логічних понять.

У вигляді парадоксу проблему зображення та вираження у літературі формулює американський філософ Д. Серль, запитуючи: «Як може бути одночасно вірним і те, що слова мають у художньому тексті звичайні значення та те, що правила, що надають певні значення цим словам, тим не менш, не дотримані?» Філософ наводить приклад з казки «Червона шапочка»: як може бути так, що слово «червона» означає «червона», при тому, що правила, що співвідносять

слово «червона» з реальним червоним кольором, не мають сили?» [16]. Отже, перед нами два способи зображення: зображальний та виражальний. Сприймаючи образ Червоної Шапочки, читач не сприймає її як дівчинку в червоній шапці, а саме як образ, як Червону Шапочку. Пригадавши теорію О. Потебні, саме на цьому прикладі спостерігаємо процес переходу безобразного слова в образне.

Оскільки література є знаковим витвором не тільки на мовному рівні, художній світ – це окремий семіотичний рівень, рівень презентаційних (представлених) символів. Таким чином, художність – це поєднання і виражальних, і зображальних аспектів. Думки дослідників сходяться на тому, що мова як домінуючий чинник творення художнього світу, має два рівні або проходить два етапи: означення (зображення) та пояснення (вираження). Звісно, пояснення розглядаємо у значенні «пояснення-для-себе», знаходження ідеї. Зокрема, Є. Фаріно стверджує: «Наша мова пропонує нам вже готовий набір граматичних форм і категорій, однак одночасно пропонує і великий ступінь свободи через розвинену синонімію і еквіваленцію» [14, 25]. «Помилкою було би вважати, що література говорить однією лише мовою, – уточнює Є. Фаріно, – найчастіше література промовляє також і всіма можливими властивостями цього світу. У таких випадках світ отримує права своєрідної іншої «мови», стає «засобом комунікації» [14, 26]. Про те ж саме, але з позиції автора, а не літературознавця, говорить письменник-новеліст Олег Лишега: «Речі повинні зберігати в собі якийсь певний запах, колір, фактуру. Я не повністю трансформую їх у слова. У тому всьому повинен бути залишок містичного невидимого матеріального світу. Він невидимий, але повинен бути присутнім» [7, 46-47].

Два ступені мовної організації художнього світу розглядає Г. Клочек у залежності від жанру твору: «у великому епічному полотні предметів багато, і більшість із них виконує функцію мінімальної значущості – вони необхідні для виконання завдань. Функціональність предметів, на думку дослідника, інтенсифікується при зменшенні обсягу жанрової форми. Г. Клочек зіставляє зображально-виражальні засоби роману та новели та помічає, що «у новелі різко збільшується кількість предметів, у яких підвищена виражальність і які набувають статусу художньої деталі» [15].

Досліджує зображально-виражальні аспекти твору і М. Пащенко, який вважає, що формою мислення, здатною найкоротшим шляхом виразити будь-яке поняття, є троп. М. Пащенко зазначає, що «така ознака образного мислення як асоціативність (...), постає на рівнях макроструктури твору переважно ліричних та ліризованих форм епосу, (...), виступає домінуючою в організації поетичних структур і образного світу в цілісність» [9, 170], при чому «новелістична форма, як і лірико-поетична, краще, ніж великі епічні форми, піддається композиційному сегментуванню і постає одномоментно осяжно і зриміше як архітектонічне ціле. Вона виявляє суперечність, в той час, коли роман власне розкриває її, причому послідовно та мотивовано і що важливо – з усією широ-

тою і докладністю» [9, 172]. Так досліджувані аспекти художнього світу твору можуть змінюватись в залежності від жанру твору.

Родом літератури, у якому виражальний аспект представлений найбільше, М. Бахтін вважає лірику: «Тільки в поезії мова розкриває всі свої можливості, адже вимоги до неї тут максимальні: всі сторони її напружені, (...), і мова перевершує себе саму», але все ж «поезія тим не менш долає її як мову, як лінгвістичну визначеність» [1, 278]. Отже, роль та значення зображально-виражальних аспектів змінюються в залежності від роду та жанру літератури. Про невичерпні можливості вираження «невимовного» та «долання» мови як лінгвістичної визначеності говорить і Марина Цветаєва: «И какое счастье, что все это было не наука, а Лирика, – то, чего всегда мало, дважды – мало: как мало голодному всего в мире хлеба, и в мире мало – как радия, то, что само есть – недостаток всего, сам недостаток, только потому и хватающий звезды! – то, чего не может быть *слишком*, потому что оно – само *слишком*, весь излишек тоски и силы, излишек силы, идущий в тоску, горами двигающую» [13, 544].

Але незалежно від жанру і виду мистецтва загалом, у кожному витворі мистецтва, на думку Г.-Г. Гадамера, «засвідчує про себе лад у цілому, може, не той лад, що за змістом збігається з нашими уявленнями про лад, що єднав колись такі близькі речі з близьким світом, але в них присутнє завжди нове й потужне пульсування духовних енергій» [4, 26]. Філософ має на увазі три прояви ладу, які втілені в цьому найдавнішому понятті наслідування: «світовий лад, музичний лад і душевний лад» [4, 25].

Ю. Лотман розмірковує над цілісністю літературного твору, виходячи зі співвідношення таких понять, як ідея і структура: «Неможливо досягнути ідею, відірвану від авторської системи моделювання світу, від структури твору. Ідея не міститься в якихось, навіть вдало дібраних цитатах, а виражається у всій художній структурі. Ідея в структурі – завжди модель, бо вона відтворює образ дійсності. Поза структурою ідея немислима» [8, 10]. Розрізнення у творі ідеї та структури, на нашу думку, – це теж своєрідний поділ художнього світу твору на «явний» та «прихований», «зримий» та «відчутний» світи, а отже, на «зображення» та «вираження». Ідея тут – це вираження, яке розвивається через зображення. Адже саме через події, описи, діалоги, вчинки героїв постають мотиви, які, у свою чергу, створюють передчуття, на основі яких читач формулює ідею твору. Діалектика зображального та виражального начал словесного художнього образу найбільшого вираження отримує у підтексті. Все залежить від того, які функції зображально-виражальні засоби виконують у творі, на якому рівні структури художнього твору вони розглядаються, з якою метою в даному випадку вживаються, бо будь-який прийом виступає засобом тільки стосовно мети (ідеї). Зображально-виражальні засоби – це елементи мистецької майстерності письменника (спосіб налізовлюване, мовно-стилістична вправність тощо), які зумовлюють розкриття можливостей його таланту, створюють неповторну своєрідність художньої літератури, забезпечують її життєвість за законами краси.

П. Флоренський стверджував, що ікона – не знак божества, а вікно у інший світ, через яке йде спілкування з «вищим духом». Можна сказати, що для християнина ікона – не зображення, не позначення, не заміщення бога, а його «реальне втілення», інша форма його буття, що дає змогу людині вступати у особисте з ним спілкування. Так само художній твір – це не позначення звичного нам реального світу, а інший реальний світ, «друга реальність», світ, аналогів якому у природі не існує.

У статті вже було зауважено про складність «дібрати слова» у мистецтві та невичерпні можливості вираження у ліриці зокрема. Тепер слід актуалізувати проблему невимовного у межах зображення та вираження літературного твору.

Говорячи про зображальні можливості літератури, не можна обминати увагою і «несказанне», «невимовне» у деяких творах, те, що навіть важко назвати підтекстом, оскільки підтекст – це теж у певній мірі зображення, хоча й не налізовлюване. Про невимовне в літературних творах говорить і М. Зубрицька: «Часто в художніх текстах ми стикаємось з випадками, коли сам автор закладає неможливість мовної інтерпретації, а можливі тільки якісь емотивні впливи чи позамовна сугестія». Тоді невимовне, на думку дослідниці, сягає глибин, «не відчутних на «дотик» [12, 54]. Дослідниця погоджується з філософами усіх часів, що питання про те, «як висловити налізовлюване, неосягнене, неповторне, нескінченне, небачене і невідчутне на дотик?» [12, 67] так і залишиться невіршеним.

За словами Андрія Белого, теоретика російського символізму, «слово пов'язує безсловесний, незримий світ, який роїться в підсвідомій глибині моєї особистої свідомості, з безсловесним, беззмістовним світом, який роїться поза мою особистістю. Слово створює новий, третій світ – світ звукових символів, за посередництвом якого висвітлюються таємниці поза мною розташованого світу, як і таємниці світу, заховані всередині мене» [2, 227].

На думку В. Подороги, «мова, зміщаючись у невидиме, залишає нас без можливості пояснити та коментувати, вона більше не представляє світ. .. не намагайтесь бачити те, що невидиме, а бути у ньому, належати йому! Тоді тільки ми починаємо читати...» [11, 363]. Думки дослідників-літературознавців та філософів сходяться на тому, що межі вираження безкінечні (підтекст, «принцип айсбергу», «езопівська мова», символ – це, по суті, різні позначення одного явища). Крім того межі вираження не дають остаточної інформації та завжди залишають читачу місце для множинності інтерпретацій. Вираження прямо пов'язане із зображенням: зображення у своїй об'єктивно-суб'єктивній багатоплановості виражає ідею, створює «новий маленький космос» (визначення Г.-Г. Гадамера). Пригадавши природу художнього образу, розуміємо, що процес читання та інтерпретація образу – це постійне творче читацьке конструювання вираження через зображення, співтворчість, діалогічність, відгадування та знаходження певних духовних енергій.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. К эстетике слова / М. Бахтин // Контекст – 1973. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1973. – С. 276 – 279.
2. Белый А. Магия слов / А. Белый // Критика. Эстетика. Теория символизма. – М.: Искусство, 1994. – т. 1. – С. 227.
3. В'язовський Г. Світ художньої літератури. Дослідження / Г. В'язовський – К.: Дніпро, 1987. – 252 с.
4. Гадамер Г.- Г. Актуальность прекрасного / Г.- Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
5. Гете Й.-В. Статьи и мысли об искусстве: Сборник статей под редакцией А. С. Гущина / Й.-В. Гете. – М.–Л.: Искусство, 1936. – 412 с.
6. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / [Автор-укл. Ю. І. Ковалів] . – К.: ВЦ «Академія», 2007. – (Енциклопедія ерудита). – Т. 2. – 2007. – 624 с.
7. Лишега О. Інший формат / О. Лишега. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2003. – 50 с.
8. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство, 1998. – 704 с.
9. Пащенко М. До проблеми вивчення метафоричної структури новели / М. Пащенко // Історико-літературний журнал / відп. ред. Н. П. Малютіна . – № 16. – 2009. – С. 163–180.
10. Платон. Диалоги / Платон. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998. – 512 с.
11. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы / В. А. Подорога. – Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция, Логос, 2006. – 688 с.
12. Зубрицька М. Homo legens. Читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
13. Цветаева М. Проза / М. Цветаева. – Кишинев: Лумина, 1986. – 544 с.
14. Jerzy Faguno. Введение в литературоведение. Часть II. / Jerzy Faguno. – Katowice, 1980. – 250 с.
15. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття / Г. Клочек // Режим доступу: <http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com>
16. Серль Дж. Р. Логический анализ художественного дискурса (Электронный ресурс) / Дж. Р. Серль // Логос. – 1999. – № 13. – Режим доступу: http://ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm

Статтю подано до редколегії 15.05.2014

Подлисецкая О.О.

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра теории литературы и компаративистики
podlisecka@ukr.net

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Статья посвящена двум основным принципам реализации творческого замысла: изображению и выражению. Исследуются особенности научного функционирования этих понятий и символическая неисчерпаемость выражения художественного мира произведения.

Ключевые слова: *изобразительно-выразительные аспекты, художественный мир.*

Olga Podlisetska

Odessa National Mechnikov University
Department of Theory of Literature and Comparative Literature
podlisecka@ukr.net

FIGURATIVE AND EXPRESSIVE ASPECTS OF ARTISTRY

Representation and expression are two basic principles of creative project realization by a writer, both are predefined by genre and style features of the artistic phenomenon and corresponding form-building system. The purpose of the given article is to trace the features of scientific functioning for concepts of «image» and «expression», and to prove linguistic and symbolic inexhaustibility of the artistic world expression in literary works.

As literature is a significant creation not only at linguistic level, the artistic world is a separate semiotic level, the level of presentation characters. Thus, artistry is the combination of both expressive and graphic aspects. Expression in its variety of objective and subjective plans expresses an idea, creates «new little space» (determination by G.G. Gadamer).

The limits of expression are endless, as they do not give final information and always leave a reader some place for multiplicity of interpretations.

Key words: *figurative and expressive means, artistic world, semiotic level of a literary work.*

УДК 821.161.2:82–2

Саєнко В.П.

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра української літератури
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, 65058, Одеса, Україна
minichnatf@rambler.ru

**ПОЕТИКАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ДЗЕРКАЛА У МОДЕРНІЙ
ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША**

У статті йдеться про особливості трактування образу дзеркала у творчості Миколи Куліша. На прикладі аналізу п'єси «Мина Мазайло» сформульовано не лише індекс дзеркала, але і його концептуальне значення як у системі відкриття світовідчуття героїв та ідейного змісту твору, так і в розширенні й поглибленні поетикальних можливостей модерної драматургії ХХ ст. З цією метою проаналізовано поліфункціональність і художню переконливість однієї з ключових речей, яка виявляється незамінною у світі дзеркальних – вторинних і несамостійних – персонажів філософської за духом комедії «Мина Мазайло». Як доводить аналіз, реїзм (від лат. res – річ) слугує, з одного боку, естетичному проникненню в глибинну сутність характерів героїв, а з іншого, – конструюванню кризь призму такої речі, як дзеркало, екзистенційного смислу поведінки героїв, їх самосвідомості і світовідчуття у зв'язку з соціальними ролями, у співвідношенні з діяльністю персонажів п'єси, які охоплені змістом цієї важливої для них речі. Отже, дзеркало виступає alter ego кожного з них, своєрідним екзаменатором, що перевіряє родину Мазайлів на конвеєрі часу, на довгостроковість національної пам'яті, «організованої та отверділої в речах пам'яті громади» (К. Ісупов). У такий спосіб «слово» (дзеркало) акцентується як вчинок, який входить в «інтуїцію речі».

Ключові слова: Микола Куліш, дискурс, концепт, індекс дзеркала, універсализація смислової глибини, поетикальні особливості, річ.

Миколі Кулішу належить одне з першорядних місць побіч справді високої проби українських драматургів ХХ ст. – В. Винниченка, К. Буревія, Є. Плужника. Їх модерністичний театр був не тільки суголосний епосі бурхливого перетворення театру-парламенту в театр-аналіз, театр-експеримент, але й становив присутню й оригінальну ланку світового культурного поступу. За десять років, які було відпущено Кулішеві на літературну творчість (з 1924 по 1934) створено 14 п'єс, кожна з яких – шедевр, бо випередження часопросторових меж однієї культурної парадигми, горизонталі й вертикалі породило театр майбутнього, пророчу драматургію, семіозис якої – вельми актуальна літературознавча проблема.

Дозволю собі коротко зупинитися на дискурсивному аналізі п'єси «Мина Мазайло», а ще вужче – на концепті «дзеркало» в художній системі твору, який

відкриває евристичні моделі, запроваджені Кулішем з інтенсивністю і творчою непересічністю, гідною подиву, що увиразнюють референтну, кодову й інтертекстуальну сфери української драматургії, яку ставлять у ряд із театром Шекспіра. І хоч авторка цієї студії не прибічниця таких аналогій і пояснень одного явища мистецтва через інше, але встановлення висоти культурної планки з включенням світових критеріїв не завадить у розпізнанні світла українського рисорджименто, яке осяяло ХХ ст. і органічно перейшло в нове тисячоліття. І правий Юрій Шерех, твердячи, що українська література багато в чому випередила передові літератури світу, не виявляючи експансії по відношенню до них, залишаючись у тіні. Творчість Миколи Куліша будить цілий спектр потужних емоцій, будучи при цьому, як символ української культури ХХ ст., явищем неоднозначним і відкритим різноманітним інтерпретаціям.

Поняття «дискурс», розроблене Мішелем Фуко ще в 1960-ті рр., дотепер залишається в нас доволі екзотичним, а тому не зайвим буде дати хоча б найзагальніше його визначення. Дискурс – це засіб бачення світу, що відбився в мові. Він відображається в найрізноманітніших, а не тільки вербальних практиках, а отже, не лише відбиває світ, а й проектує і створює його. Поняття «дискурс» містить у собі суспільно прийняті способи бачення й інтерпретування навколишнього світу і дії людей та інституційні форми організації суспільства, що впливають саме з такого бачення. В «Археології знання» Фуко писав про це так: «Завдання полягає не в тому – уже не в тому, щоб розглядати дискурси як сукупності знаків (тобто елементів, що відсилають до змістів або уявлень), але в тому, щоб розглядати їх як практики, що систематично створюють об'єкти, про які вони говорять» [11, 2]. Так і художній дискурс актуалізує системи цінностей творця і читача, які тривають у культурно зумовленому часі. Дискурсивна система створюється на підлозжі взаємодії таких феноменів, як концепт, який розуміється як «згусток культури в людській свідомості; те, завдяки чому культура входить у ментальний світ людини» [8, 43], себто смисловий палімпсест, який увібрав у себе історію народу, особливості етнічного світобачення, емоційні константи ментальності та евристичні моделі. У просторі літературного дискурсу концепт збігається з образом-символом. До його головних характеристик належать такі, як (1) «синтетичність, створеність за рахунок комплексу чуттєвих сприймань, серед яких домінують зорові враження; (2) у його структурі потенційні аспекти знака – означене і означуване – не сформовані і не розділені; (3) він більше пов'язаний з об'єктами дійсності, а не з категоріями смислу; (4) сфера побутування образів – суспільна свідомість, де вони постають суб'єктивно забарвленими і обростають асоціаціями; (5) образ може бути присутнім у свідомості лише за умови віддаленості об'єкта з поля прямого сприйняття; (6) образ – модель дійсного об'єкта, взятого в його цілісності, але він не може цілковито збігатися з ним; (7) відхилення образу від прообразу (матеріального субстрату) має межу, зумовлену межами класу образів» [1, 4].

Наскрізним семіотичним концептом, багатогранно навантаженим у п'єсі «Мина Мазайло», є художній образ дзеркала, на якому побудована інтерпретація національно й універсально вагової проблематики твору та його поетика. Семіотика дзеркала в літературі найповніше досліджена німецькими вченими та філологами Тартуської школи (див. [10]). В українському літературознавстві спеціально ця проблема не вивчалася. Про роль дзеркала в драматургії Миколи Куліша не згадується, хоч це присутній елемент поетики, через який можна розкрити таємничий художній світ великого драматурга, для розуміння якого ситуація у сфері опозиції утилітарне / символічне ще складніша, ніж може здатися. І річ тут не стільки в міметичній концепції мистецтва як дзеркального відображення життя, ідентичної транскрипції дійсності, властивій неореалізму з домішками експресіонізму, символізму і необароко. Звертання до концепту дзеркала дало змогу Кулішеві далеко відбігти від прагматики злободенності, далі розвинувши традицію драми ідей, драми-притчі і філософемі, що вище за часові прив'язки і є переконливою за мірою імпровізації на тему мандрівного сюжету про трагедію переродження людини, зокрема й національного, до якого прагне головний герой п'єси, наділений іменем **Мина** не випадково, бо те походить від гр. **місяць**, що артикулює його місячний характер, тобто залежний і вторинний.

Українофобські ідеї і прагнення Мазайла, на які автор п'єси вказує семантикою імені героя, кривим *дзеркалом* відгороджують від нього не тільки власний родовід, але і генеалогію народу, історія якого нараховує тисячоліття цивілізаційного розвитку, з якого він випадає. Зовнішнє ушляхетнення, яке Мина вбачає в тому, що прибирає собі краще з його точки зору ім'я, *щоб виділитися з власного роду, ще більше підкреслює його сутність справдешньої «масової людини»*. Елітарність, до якої він прагне, виявляється фікцією, бо, згідно з концепцією Ортеги-і-Гасета («Бунт мас»), усе навпаки: інтенція злитися з масою, бути як всі саме й характеризує щонайвиборнішу елітарність. Але Мина з національним лицарством і шляхетністю не по дорозі. Через те ім'я це прекрасно демонструє. Так опрозорується вторинність як родова пляма, що важким каменем лягла на свідомість персонажа; його сліпа пристрасть до відчуження людської сутності від національної підкреслює хворобу, що аналогічна провінційності – не тій, яка означена опозицією метрополія-провінція, а тій, яка, за Марком Павлишиним, «складається з дрібних злочинів і зрад, спричинених самозакоханістю, вузьколюбістю і сліпотою, які були і продовжують бути причиною Розп'яття як у прямому, релігійному сенсі, так і в алегоричному, політичному» [6, 27].

Уживаючи в тексті твору 32 рази образ дзеркала, Микола Куліш дуже ретельно розрахував його місце, присутність і відсутність у всіх картинах, діях, явах, прекрасно використав семіотичні потенції дзеркала, серед яких такі:

1. Як модель сприйняття, особливо зорового, дзеркало служить візуальною метафорою, що артикулює буття героїв, вкладаючи його в оптичні картини, що

і складають текст «Мини Мазайла», зумовлюють його виняткову сценічність, театральність.

2. Семіотичні потенції зреалізовані в «Мині Мазайло» і в тому, що дзеркало відбиває все зримає, що потрапляє в його «поле зору, спонтанно, непередбачувано і беземоційно, а через те концептуально вагомо».

3. Непроникливість дзеркала (і руйнування його властивостей при намаганні її порушити), безмовність зображення співвідносять зі сновидіннями, привидами, а отже, з потойбічним світом, минулим не лише Мини, але і його предків. У цьому ж напрямку діє і просторова зміна правого-лівого в зображенні, себто, змішування добра і зла, культури і безкультур'я, моральності й імморальності.

4. Через те, що побачене дзеркальне зображення не можна сприйняти навпацки, воно двовимірне, а тому є моделлю брехні, обману, отже, на філософському рівні, є моделлю суперечності між **видимістю** і **сутністю**. Відтак виконує аксіологічну функцію, оцінюючи поведінку героїв і тих ідей, які вони сповідують, свято вірячи, що переживуть внутрішній комплекс неповноцінності, змінивши личину, позбувшись родової «плями» українства.

5. Зображення тотожне оригіналу і водночас від нього відмінне. Так Куліш досягає парадоксу тотожності, як з іменами трьох Мазайлів – Мина, Рина, Лина, що відрізняються лише однією літерою, але з парадоксально подібними характерами людей без власного коріння, забудькуватими міщучками з обмеженою психологією.

6. Використав Микола Куліш і дзеркало як форму діалогу персонажа з самим собою. Так виникає тема роздвоєння і двійництва. Так виникає ефект рефлексії, хворобливої самосвідомості героїв п'єси. Так виникає опозиція, окреслена в межах: *дивитися в себе / на себе, що візуалізує метафору дизгармонійної душі, що губить вітальну силу і стає перекотиполем*.

7. Виступає дзеркало в Миколи Куліша і як модель вісника, тобто джерела і транслятора повідомлень, важливої інформації, яка продукується не тільки у вербальних формах.

8. Відлуння (ехо-відбиття) звука і **тінь** (антивідтворення) виступають як кореляти відбитку, що розпросторюється в часі, набуває сили універсального закону співіснування сутностей – органічної і вторинної, отже, мертвої, безперспективної і в кінцевому рахунку трагічної втрати свого Я у псевдосвіті імітацій і підробок під справжнє буття.

9. Постає дзеркало і як прилад, що породжує безкінечність, себто розширювач хронотонічних меж, завдяки яким герої п'єси можуть побачити і своїх предків, і своє майбутнє людей без роду і племені, що розчиняються в невідомості, втрачають самодостатній субстрат Я у світі. Отже, дзеркало тут моделює безкінечний регрес, що асоціюється з неясністю майбутнього, з фатальною втратою пам'яті, а отже, нівеляцією особистості, духовного начала героїв.

10. Семіотичні потенції пов'язані і з кривим дзеркалом, що є моделлю гіперболи і літоти, художнього перебільшення і применшення внутрішніх інтен-

цій родини Мазайлів (окрім сина Моки), що, прагнучи до чужого, втрачаючи своє, стоїть на життєвому роздоріжжі, з якого виходу немає. Як у лупу, автор розглядає своїх героїв, таким чином віднаходячи питомі засоби інтерпретування діалектики душі, властивих їм поведінкових моделей і їх умотивувань, що разом і складає психологічний аналіз і психологічний синтез в драматургії, відрізняючись від психологізму в прозі. У п'єсі «Мина Мазайло» використано дзеркало як оптичний прилад, за допомогою якого оголюються якісні характеристики героїв.

11. Дзеркало допомагає інтерпретувати опозицію дійсності й ілюзій, чужого-свого, зовнішнього-внутрішнього. Воно інтерпретує світ героїв відповідно до опозиції верх-низ, контамінуючи складники цієї опозиції в системі карнавального дійства фарсу «Мина Мазайло».

12. Дзеркальність на рівні мікропоетики, мовної організації тексту, фонетичного, морфологічного і синтаксичного його спорядження обертається невичерпністю атома Слова, райдугою символу, гармонією зовнішньої і внутрішньої форми, образною доцільністю кожного штриха і деталі у відтворенні гуманітарної аури нації, кодом якої є мова і культура. Принцип дзеркала в окремій фразі, абзаці, мізансцені, яві й дії помножує смислові варіації, створює ефект резонансу, що кореспондує глибинні шари ідейного змісту, приховані ресурси архетипних образів, котрі ожили під пером славетного драматурга, отримавши енергію нових трансформацій. І тут спрацьовує закон збереження і помноження духовного багатства, помічений тонким поцінувачем краси в літературі Юрієм Олешею, який, учитуючись у рядки пушкінської поезії, раптом відкрив таку закономірність: «При одному щасливому прочитанні рядків «Там упоительный Россини, // Европы баловень, Орфей!» я помітив, що слово «Орфей» є в надто великій мірі зворотним прочитанням слова «Євро», прочитане з кінця, дасть «Орфе», а саме це майже «Орфей»! Таким чином, у рядок, що починається зі слова «Європи» і кінчається словом «Орфей», наче вставлено дзеркало» [7, 361]. Отже, дзеркало, введене в художню модель світу, укрупнює переваги мистецтва як самобутньої сфери людської діяльності, що має багато функцій і здатність переміщення в просторі й часі на крилах фантазії та літературної гри. Воно помножує відбитки, як це сформулювала Анна Ахматова, співвідносячи дзеркало і сон, у знаменитому афоризмі: «Только зеркало зеркалу снится».

Але спершу трохи статистики і сформулюємо індекс дзеркала та його питомої ваги в контексті твору. У п'єсі концепт дзеркала наділений високою частотністю, за якою проглядає певна логіка в системі функціонування. Коротко її можна схарактеризувати так: 1) частотно переважаючі дзеркальні сцени педальюються в **першій яві першої дії** (їх аж шість – більше, порівняно з іншими діями і явами), що свідчить про вдалу експозицію двох героїнь (Улі й Рини), які грають ніби другорядні ролі в конфліктному розкладі, але принципово важливі в поляризації взаємин між прибічниками і противниками розмежовуючої ідеї, служать «приступкою» (В. Шкловський) для розкриття центральних персонажів і антиципують генеральну тему та конфлікт. 2) Принцип дзеркальнос-

ті спрацьовує й на структурному рівні: адже **перша і четверта дії** складають симетричну відповідність за індексом дзеркала і своєрідну рамочну конструкцію п'єси. Якщо перекласти структуру «Мини Мазайла» на мову аналогії з віршем, наприклад, зі строфою, яка називається катреном, то виходить, що така паралель небезпідставна. Як у катрені римуються рядки кільцевим (1-й і 4-й рядок) і суміжним римуванням (2-й і 3-й), так і в п'єсі М. Куліша принципом симетрії найтісніше пов'язані перша і четверта та друга і третя дії. 3) Індекс дзеркала відтіняє і композицію п'єси, що нагадує за точністю і доцільністю виписаних компонентів (одиниць тексту) чіткий графічний малюнок. Ця графіка передає дев'ятий вал постійно наростаючого конфлікту, агональність якого завершується футбольним голом у ворота Мини і Мазайлів, але залишається відкритим, як у «Ревізорі» М. Гоголя, завершеному багатозначною німою сценою. 4) Індекс дзеркала може бути покладений і в основу своєрідної типології героїв. Залежно від кількості контактів із дзеркалом (їх найбільше в Улі і жодної в Моки), встановлюється розмежування типів української людини і ментальності, за Кулішем, а також увиразнюється міра розчахнутості душі, спокушеної імітацією, схильної до підробок, заміни святого на грішне у світовідчутті і національній причетності.

М. Куліш прекрасно використовує архетипний образ дзеркала, що є «1) інструментом візуальної магії; 2) міфологемою відбитку й альтернативі реального; 3) позицією і образом проективного бачення, універсалією культури. Архаїчна семантика дзеркала синкретизує властивості органіки і якості артефакта <...> виконує роль кордону, маркуючого вхід у потойбіччя <...> вказує на можливість нетутешнього бачення: **дзеркало** вказує на місцезнаходження втрачених речей і істот, воно є автономною зображуючою пам'яттю. З другого боку, **дзеркало** є індикатором людського і навіть особистого (нечисту силу не видно, біси не мають свого обличчя і не відбиваються у дзеркалі), воно наділене мовою і характером» [3, 217] (курсив мій. – В. С.).

Первісне навантаження образу дзеркала зв'язувалося з магичними символами для неусвідомлених спогадів, поверненням до пракоренів, до генетичного коду людини. Саме в цій іпостасі виступає **дзеркало** в п'єсі «Мина Мазайло» в кульмінаційній сцені родинного диспуту-скандалу з приводу відмови від українських коренів через зміну прізвища, коли рішуча тьотя Мотя, для якої «легше бути ізнасілованной, ніжелі українізірованной», диктаторським способом резюмує: «Дядько Тарас пристає на мою пропо...», а дядько Тарас так само гостро парирує: «Подумай, що скажуть на тім світі діди й прадіди наші, почувши, що ти міняєш прізвище...» [5, 109]. Але потім впадає в стан перманентних коливань, до якої з опозиційних внутрісімейних груп пристати, і не втримується на висоті. Отже, **дзеркало** є своєрідним способом бачення людини і відтворення глибоко внутрішніх пристрастей і якостей у кількох аспектах: у тому, якою вона є насправді, у тому, якою їй хотілось би бути, і в тому, якою вона має можливість стати.

Дзеркало є для героїв комедії своєрідною інспекцією свого впливу на оточуюче середовище і знаком такого автокоментаря, що позбавлений самокри-

тичності. Водночас це і сигнал про нежиттєздатність таких типів людей, що не закорінені в минуле і не дбають про майбутнє свого роду, народу. Постійне заглядання героїв «Мини Мазайла» в *дзеркало* дає можливість скупю, але виразно підкреслити спостережену автором властивість поведінки незанихтих малоросіян, обмежених і комплексуючих, але без міри наділених здатністю до маскараду, підміни реального бажаним, жонгливання величністю, кокетством, показухою, які часто доходять до абсурду і викликають відразу. Перед люстром постійно позують Мазеніні-старші, тітка Мотрона, дочка Рина, її подруга Уля. Не уникнув цієї альтернації і дядько Тарас. І картина вийшла невтішна, бо і він виявився непослідовним, слабкодухо реагуючи на тиск тьоті Моті й упертих родичів, відступившись од ним же самим проповідуваної ідеї, а потім «розколовся» 50:50%, демонструючи не тільки власне двійництво, але й ментальну рису українства, його нерозсудливості й духовної та моральної маргінальності, спровокованої бездержавним існуванням і заблокованими підходами до власного буття у світі. *Дзеркало* – постійна трибуна героїв п'єси М. Куліша, прижиттєвий постамент, на який вони будь-що прагнуть видряпатися, щоб похизуватися і самоствердитися, той критерій мізерної «істини», яким дорожать.

За всієї очевидності центральною постаттю, навколо якої закрутилася сімейна круговерть, є Мина Мазайло, пристрасті якого, хоч і «шекспірівські» за силою вияву, але такі мізерно-абсурдні, що стають об'єктом насміху і жорсткої сатири з боку автора за допомогою принципів дотепності і прийомів комічного. П. Рудін називає шедевром сцену, коли, залишившись на самоті, Мазайло вітає сам себе перед *дзеркалом*, репетируючи сцени свого майбутнього життя: «Мазайло, Уші врозь, ду-кою, но-кі!.. Лино! А вийми й подай сюди до люстра до революційний парадний мій сюртук (*Став перед люстром*)» [5, 165]. Залишившись наодинці зі своїм двійником, alter ego перед люстром, міняючи маски (то улесливості, то офіційної серйозності, то поважності) і прибираючи певні пози, відповідно жестикулюючи, Мина уявляє себе людиною із «благородних чинів». І більшого щастя йому не треба, а саме в цьому і полягає комізм ситуації, яким блискуче користується драматург. І тут *дзеркало* як міфологема відбитку й альтернації реального виступає джерелом розрізнення брехливої душі і прибраних нею личин, способів маскуванню, наявність псевдокопій, мімікрій і підробок під персонажів твору, які нагадують театр тіней з оптичним ефектом двійництва.

Система сцен, згуртованих за принципом градації, дає надзвичайний естетичний ефект із точки зору розвитку характерів та з погляду переконливості художньої концепції. Але спершу ретельно виписується кожна сцена, пов'язана з атрибутом дзеркала, в якому, як на екрані, відкривається і друга сторона медалі, зворотний бік речей. Це своєрідний діалог героїв зі своїм дзеркальним двійником, де можна скинути маску і постати на повний зріст своїх прихованих інтенцій. Навіть чоловіки заглядають у *дзеркало* по-жіночому настирливо, демонструючи підводну частину айсберга своєї натури, виставляючи напоказ свої маски. Так, «Мазайло сам. Однині я Мина Мазенін. (*Став перед люстром*). Здрастуйте, Мазенін Мино Марковичу! (*Привітаєсь на другий голос*).

А-а, добродій Мазенін? Моє вам!.. (*Ще привітався на третій голос*). Товаришу Мазенін! Здрастуйте! (*Ще привітався*). Здоров був, Мазенін. Зайдімо?.. Гм. (*Помріяв трошки*). Ви не знайомі? (*Подавши комусь руку*). Дуже приємно – Мазенін. (*Уклонився*)» [5, 161]. Приміряючи нові й старі маски, різноголосо спілкуючись зі своїм дзеркальним зображенням, Мина Мазайло знаходить партнера для «діалогу» – люстро, – що є, по суті, «озовнішненим аутоаналогом», у якому герой щонайбільше відкривається, виходить із постійної своєї ролі добропорядного глави сімейства, бо по-дикунськи «дбає про честь роду», задовольняючи дріб'язкові примхи здаватися не тим, ким є насправді. Із дзеркальної глибини і тьмяності вирізьблюються безпідставні амбіції на суспільне вивищення, коли скине національний одяг. А дім Мина Мазайла нагадує гротескню «кімнату сміху», в якій все спотворено пристрастю позбутися українського духу, вийти з власного ряду і вписатися будь-якою ціною в потужніший, як йому здається, національний ряд, забувши поклик крові та роду.

Дзеркальність відтворення трьох Мазайлів – Мина, Рина і Лина, помітна і в їхніх іменах, диференційованих лише за однією літерою, посилює історичну перспективу зображення, що дало змогу авторові включити історичні алюзії, стереоскопічний потенціал яких переростає межі сімейної історії приватної людини, котра заблукала серед трьох сосен. Коментуючи ситуацію «людина перед *дзеркалом*», М. Бахтін говорить, що *в дзеркалі особистість бачить не себе (для цього потрібна естетично компетентна позиція Іншого), а 1) особу, яка Я хоче показати Іншому; 2) реакцію на нього Іншого; 3) реакцію на реакцію Іншого*. Ця тріада, затуляючи Я від себе (схожа з триединою структурою театральної гри за Брехтом), неявно натякає на старовинну репутацію дзеркала як диявольського скла. Тому за наявності дзеркала людина не позбавляється самотності, але поглиблює її: у дзеркалі відбувається погана об'єктивізація і насильна корекція автообразу Я, який склався в пам'яті» [2, 34–35].

З усією виразністю Мина, Рина і Лина, ці три варіанти одного типу, змальовуються як сімейний моноліт, до речі, теж перед *дзеркалом*. Їхня фантазія прискорено прямує до грані абсурду. У дев'ятому акті четвертої дії все доведено до апогею:

...Всі троє перед *дзеркалом*.

Мазайло. Чули? Помер Мазенін, Мина Маркович.

Мазайлиха. Засмучені тяжко, про це жалібно оповіщають всіх родичів і друзів дружина...

Рина. І дочка Мазеніна... (*Замислилась*) [5, 163].

Варто відмітити паралель, проведену драматургом між Мазенініми-батьками і їхньою дочкою, представницею молодого покоління, якому належало майбутнє. Образ сім'ї як внутрішнього суспільного форпосту теж увібрив у себе потворні риси калічення, що з новою силою постало в радянській іпос-

тасі, котра вияскравлюється через універсальний прийом дзеркального відтворення, – атрибут лукавого, карнавального світу, в якому Мазайли втратили себе, бо подбали про те, щоб відхреститися від історичних коренів, хоч їм здається, що цим досягають ідеалу вивищення, шляхетності. Саме тому *дзеркало* відіграє ідейно-естетичну роль «екрана», на якому виписана доля Мазайлів, їх минулого, сучасного і майбутнього. На цьому екрані без святкового глянцю демонструються картини минулого України і невтішного майбутнього, коли й далі плодитимуться безбатченки-мазайленята.

Цікавими в дзеркальному відбитку, як зосереджуюча мить життя, пасіонарна ситуація і екзистенційний вибір, є численні картини під спільною кодовою назвою «Уля в дзеркалі». Ніжна, красива, емоційна дівчина з достеменним зовнішнім індексом українки любить похизуватися перед люстром. Невипадково автор у ремарці зазначає, що Уля до люстра – як жадібна до води. Цей портрет вимальовується вже з перших мікросцен п'єси. В люстрі передусім Уля хоче бачити себе красунею, з очима, як вечірні озерця в степу, гарно вдягнуною, щасливою, заміжною за перспективним юнаком. Та спершу, не розголошуючи таємницю, в дзеркалі треба знайти відповідь, що відчуває вона, і подумки поспитати в нього, чи Мока – гідна її партія і чи він захоплюється не тільки укромною, словниками й історією їх вивчення й укладання, але й нею, Улею. За її уявленнями, знайти собі «прекрасну партію» – значить самореалізуватися і самовизначитися. Але як? Вона не знає. І вагається між Сциллою і Харібдою – між Риною, що намовляє Улю зіграти на патріотичних почуттях Моки і відтягти його від обов'язків свідомого оборонця національних святинь, і Мокою, який усе більше переконує у своїй правоті, викликаючи дівчину на інтимний діалог сердець, демонструючи національне вміння опоетизувати кохання, вивісти красу почуття в переконливій словесній формі, за допомогою коду української мови і широких її семіотичних, оціночних, естетичних властивостей, інспірованих в усному мовленні і писемній культурі.

Творча палітра Миколи Куліша, заснована на концепті «дзеркало», надзвичайно різноманітна. Спеціальної розмови заслуговує проблема задзеркалля в художній інтерпретації автора «Мини Мазайла».

У п'єсі Микола Куліш не просто включив дзеркало в предметний ряд, віднісши до світу речей, серед яких живуть його герої. Як доводить аналіз, реїзм (від лат. *res* – річ) слугує, з одного боку, естетичному проникненню в глибинну сутність характерів героїв, а з іншого, – конструюванню крізь призму такої речі, як дзеркало, екзистенційного смислу поведінки героїв, їх самосвідомості і світовідчуття у зв'язку з соціальними ролями, у співвідношенні з діяльністю персонажів п'єси, які охоплені змістом цієї важливої для них речі. Отже, дзеркало виступає *alter ego* кожного з них, своєрідним екзаменатором, що перевіряє родину Мазайлів на конвеєрі часу, на довгостроковість національної пам'яті, «організованої та отверділої в речах пам'яті громади» (К. Ісупов). У такий спосіб «слово» (дзеркало) акцентується як вчинок, який входить в «інтуїцію речі».

Як бачимо, дзеркало – осереддя між світом реальним і містичним, реальним і казковим. Тільки казка ця – з трагічною розв’язкою для мазайленят, що мімікрією не поліпшують свій рід і життєздатні сили, а, змінюючи природні ролі, самознищуються у своїх кращих якостях. Через те герої п’єси – «дзеркало печального карнавалу життя, що ставить невірешувані ролі» [4, 414]. Кулішеве дзеркало, вставлене у твір, перефразовуючи вислів Рільке, обертається в усі боки, але всі його віддзеркалення аж ніяк не випадають, а примножують часопросторові параметри ідей, що виходять за межі одного національного топосу чи стану суспільства певного етапу його розвитку. Недарма Лесь Курбас у сценічній постановці п’єси «Мина Мазайло» педалював образ дзеркала, що стало не тільки ядром дискурсу, але «театром у театрі». «На сцені дві дійові особи – Мина та його відбиток у дзеркалі, яке щомиті змінюється. Актор (Йосип Гірняк у постановці 1929 р. – В. С.) існує одночасно ніби в двох особах. Гірняк-Мазайло у цій сцені ніби «театр для себе», він актор і глядач, переходить від одного до другого миттєві та ексцентричні (тут наявні семантично-культурні коди Грі як ключової лексеми поетики і формули розгортання філософської фабули). Однак йдеться не про звичайний набір масок, не про довільний калейдоскоп облич та типів. Курбас, Куліш та Гірняк вибудовують водевільний та одночасно драматично зловісний образ міщанства як цілісності, філістерства як релігії, викривальну спробу обивателя стати героєм всерйоз, зійти на Олімп безсмертя та слави» [4, 324–325].

Поліфункціональність дзеркала націлена на розкриття болючих проблем національної духовності і бездуховності, трагічності епохи і підкорена завданню їх багатогранного осягнення за допомогою виразної художньої мови. Завдяки цьому п’єса «Мина Мазайло» є естетично досконалим твором, герменевтичні кола семіотики якого розходяться в життєдайному просторі української літератури, допливаючи до берегів світової культури, несучи у своїх хвилях глибину національного офарблення архетипних образів, зблиски сонячних променів вітчизняної духовності і райдугу символів, породжуючих множинність смислів, поетикальну безмежність слова з його грацією і вродою.

Список використаної література

1. Астаф’єв Олександр. Стилі української еміграції: естетика тотожності / Олександр Астаф’єв // Українська мова та література. – 2001. – Число 38. – С. 3–4.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 9–191.
3. Исупов К. Г. Зеркало / К. Г. Исупов // Культурология. XX век. Энциклопедия. В двух томах. – СПб, 1998. – Т. 1. – С. 217–219.
4. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 468 с.
5. Куліш Микола. Мина Мазайло / Микола Куліш // Твори в двох томах. П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника. – К., 1990. – Т. 2. – С. 457–486.
6. Павлишин Марко. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К., 1997.
7. Олеша Юрій. Книга прощання / Юрій Олеша. – М.: Вагриус, 1999.
8. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 2-е, исправленное и дополненное / Юрій Степанов. – М., 2001.

9. Турган Ольга. Дзеркало в системі художнього світовідчуття Лесі Українки / Ольга Турган // Біблія і культура: Зб. наук. праць. – Випуск 5. – Чернівці : Рута, 2003. – С. 32–38.
10. Учёные записки Тартусского государственного университета. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. – 1988. – Вып. 831.
11. Феллер Мартен. Проект «Большой русской нации» і заборона в другій половині XIX ст. видання української книжки і навчання української мови / Мартен Феллер // Українська мова та література. – 2000. – Число 46. – С. 1–7.

Статтю подано до редколегії 21.06. 2014 р

Саенко В.П.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
кафедра украинской литературы
minichnatf@rambler.ru

ПОЭТИКАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ЗЕРКАЛА В МОДЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ МИКОЛЫ КУЛИША

В исследовании специально прослежено значение концепта «зеркало» в драматургии М. Кулиша как краеугольного камня смыслового наполнения современной драмы «Мина Мазайло» и её универсальных возможностей и открытий автора в сфере поэтологии.

Ключевые слова: Микола Кулиш, дискурс, концепт, индекс зеркала, универсализация содержательной глубины, поэтикальные особенности, вещь.

Valentyna Sayenko

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of Ukrainian literary
minichnatf@rambler.ru

POETICS OF MIRROR IN MODERNISTIC PLAYS BY MYKOLA KULISH

Abstract. *The article studies the meaning of the «mirror» concept in plays by Mykola Kylish as the foundation stone of implications in the play ‘Myna Mazaylo’ and playwright’s creative discoveries in the domain of poetics. For this reason the multi-purpose character and artistic persuasiveness of the «mirror» concept have been studied. «Mirror» turns out to be an irreplaceable artistic device in the world of mirror, i.e. fake and dependant, characters of the philosophic play ‘Myna Mazaylo’. The analysis proves that reism (from Latin res – thing) performs a number of functions. First of all, it helps to reach the depth of the characters’ inner world. Secondly, it aids in constructing existential essence of characters’ behavior, their self-consciousness and perception of the world. Thus, the mirror appears to be alter ego of each character and a metaphoric examiner which checks if the Masaylos’ national identity life-long.*

Key words: Mykola Kulish, discourse, concept, mirror index, generalization of the meaning depth, poetic manner, thing.

УДК 821.111-22.[Уайльд+Шоу]

Соколянський М.Г.

доктор філологічних наук, професор,
г. Любек, ФРГ
Mar Sok@gmx.de

ОСКАР УАЙЛЬД И БЕРНАРД ШОУ: О СХОДСТВЕ НЕСХОДНОГО

В статье прослеживается взаимное восприятие Оскаром Уайльдом и Бернардом Шоу их комедий, созданных в 1890-е гг. На материале ряда пьес рассматриваются как сходство, так и принципиальное различие в подходе двух классиков британской комедиографии к т. н. салонной комедии как жанровой разновидности.

Ключевые слова: Уайльд, Шоу, салонная комедия, драматургия, диалог, дискуссия.

В британской драматургии конца XIX века, пожалуй, не найти более близких биографически и в то же время более далёких друг от друга творчески фигур, чем Бернард Шоу и Оскар Уайльд. Их общность вполне очевидна: оба были ирландцами по происхождению, уроженцами Дублина, смолоду обосновались в Лондоне, на протяжении сорока с лишним лет являлись современниками (правда, Шоу, бывший на два года моложе Уайльда, пережил его на полвека), как драматурги оба тяготели к комедийной форме, заслуженно считались непревзойдёнными мастерами парадоксального остроумия.

Но, как постулировали ещё классики российского литературоведческого формализма, в искусстве **похожее** отнюдь не всегда говорит о **тождественности**¹. Вот и в трудах по истории английской драматургии и театра поздневикторианской поры эти два громких имени чаще всего противопоставлялись одно другому, когда речь заходила об эстетических и творческих позициях авторов. Думается, что в ходе контрастных сопоставлений отдельных, зачастую вырванных из жизненного и литературного контекста суждений писателей, а также некоторых содержательных и формальных особенностей их творчества притушёвывается, а то и вовсе игнорируется не бросающаяся в глаза, однако существенная общность между эстетическими взглядами двух «дублинцев» и их творческими поисками.

Поскольку речь зашла о восприятии Бернардом Шоу драматических произведений Уайльда, а также об отношении Оскара Уайльда к ранним комедиям Шоу, стоит заострить внимание на некоторых их личностно-оценочных или литературно-критических высказываниях, изложенных в различных по жанру и своему предназначению текстах.

¹ См., напр.: [11].

По прочтении литературно-критической книги Бернарда Шоу «Квинт-эссенция ибсенизма» («The Quintessence of Ibsenism», 1891 г.), Уайльд в письме своему земляку от 23 февраля 1893 г. не мог скрыть своего восторженно-го отношения к пафосу трактата: «Мой дорогой Шоу! Вы хорошо, мудро, со здоровым юмором написали о смехотворном институте театральной цензуры. Ваша книжечка об ибсенизме и Ибсене доставила мне такое удовольствие, что я постоянно возвращаюсь к ней и всякий раз нахожу её живительной и стимулирующей мысль. Англия – страна интеллектуальных туманов, но вы много сделали для того, чтобы очистить воздух. Мы оба кельты, и мне приятно думать, что мы с вами друзья...» [7, 217].

Спустя полтора месяца Уайльд прочитал первую «неприятную» пьесу Шоу «Дома вдовца» («Widowers' Houses») и 9 мая 1893 г. написал драматургу-дебютанту: «Мой дорогой Шоу! Я должен поблагодарить вас за *Op. 2¹ великой кельтской школы* (курсив мой – М.С.). Я прочёл его дважды с живейшим интересом. Мне нравится Ваше благородное доверие к драматической ценности простых жизненных фактов. Меня восхищают ваши отвратительные создания из плоти и крови, а ваше предисловие – это шедевр, истинный шедевр язвительного письма, редкого остроумия и драматического чутья. Я в ожидании вашего *Op. 4...*» [7, 232].

«Мы оба кельты», «великая кельтская школа» – в этих выражениях Уайльд прежде всего акцентировал общность происхождения, поскольку оба они являлись ирландцами. Более того – были уроженцами Дублина и к тому же почти ровесниками. Правда, отношение каждого из них к Ирландии оставалось хоть и по-разному, но достаточно непростым и весьма далёким от декларативного патриотизма и романтической идеализации «другого острова Джона Булля»². Между собою они не были слишком близки. Впервые встретились и познакомились в лондонском доме леди Уайльд – матери писателя – где-то между 1879 и 1885 гг. Взаимный интерес к литературному творчеству друг друга спорадически проявляли позднее – в 1890-х гг.

Уайльдовское обобщение как будто бы резко расходится с общепринятыми представлениями о творческом соотношении разительно несхожих фигур. Шоу, переживший своего земляка на полстолетия, через десять лет после смерти автора «Портрета Дориана Грея» расставил точки над некоторыми «i»: «,,,Вкусы мои и Уайльда были диаметрально противоположными. Он любил роскошь и чувствовал себя дома только в салонах и ателье; я же, напротив, совершенно не выношу салонной жизни и салонной болтовни... Он очень любил развлечения, а для меня за редкими исключениями развлечения являются самыми скучными и бессмысленными занятиями...» [12, 24] и т. п.

¹ Опусом вторым (*Op. 2*) называет Уайльд «Дома вдовца» Шоу. Опус первый, по-видимому, – появившаяся годом раньше пьеса самого Уайльда «Веер леди Уиндермир», а опус третий – его же комедия «Женщина, не стоящая внимания» (1893 г.).

² «Другой остров Джона Булля» («John Bull's Other Island», 1904) – название пьесы Бернарда Шоу.

Весьма резкие расхождения во вкусах и пристрастиях проявились – ещё при жизни Уайльда – в отдельных отзывах писателей друг о друге и даже в заочном обмене колкостями. Известна, например, довольно ехидная (хотя и не совсем безосновательная) оценка, которую дал Уайльд ранним романам Шоу: «Есть два способа не любить произведения Бернарда Шоу. Один из них состоит в том, чтобы просто не любить их, а другой – в том, чтобы любить его романы...» [3, 122]. Ему же принадлежит ставшая расхожей острота о том, что у Шоу нет личных врагов, но все друзья терпеть его не могут. Разумеется, младший дублинец не оставался в долгу, правда, не будучи завсегдаем салонов и активным участником салонных бесед, своё отношение к некоторым сторонам личности и творчества Уайльда он выразил, главным образом, в своих художественных произведениях и публицистике.

Постоянно подчёркивая своё неприятие девиза «Искусство для искусства», один из лидеров Фабианского общества прежде всего резко отталкивался от программы английского эстетизма, общепризнанным лидером которого был Оскар Уайльд. В самом выразительном персонаже раннего романа Шоу «Незрелость» («Immaturity») – любителе срывать аплодисменты во всякой аудитории модном поэте Хоксмите – современники находили некоторое сходство с Уайльдом [3, 75]. В «неприятной» пьесе «Профессия миссис Уоррен» одним из ближайших друзей заглавной героини с её сомнительной в нравственном отношении профессией оказывается художник-эстет Прейд, сама позиция которого в системе персонажей драмы придаёт его образу сатирическую окраску.

Любопытна одна из деклараций Прейда: «...Я прирождённый анархист» («I am a born anarchist» [4, 62]). Весной того же 1894 года, в котором была написана цитируемая пьеса Шоу, Оскар Уайльд заявил в одном из своих интервью: «Отчасти я анархист» («I am something an anarchist» [1, 273]). Не исключено, что знаменитый эстет не в первый раз публично охарактеризовал себя таким образом, и близость признаний известного писателя к самохарактеристике персонажа пьесы Шоу отнюдь не явилась случайным совпадением. Наконец, в «пьесе для пуритан» «Цезарь и Клеопатра» появляется *поклонник красоты* сицилиец Аполлодор, декларирующий свою верность девизу «искусство для искусства». «Художник-любитель» (по определению Цезаря), этот патриций-эстет не гнушается, однако, меркантильным занятием – торговлей коврами, а в минуты опасности даже способен обнажить меч ради служения «искусству войны». От раннего романа к «Цезарю и Клеопатре» насмешки Шоу над эстетизмом и эстетамы шли, можно сказать, по нарастающей.

Список мировоззренческих и эстетических несовпадений – лежащих на поверхности или менее заметных – можно было бы продолжить, но и приведённых примеров достаточно, чтобы задать вопрос: «О какой же единой *великой кельтской школе* может идти речь при столь разительной, чуть ли не тотальной несхожести позиций, и не является ли это словосочетание в письме Уайльда всего лишь элементарной формой вежливости?». Для того, чтобы дать более или менее определённый ответ на такой вопрос, следует выделить

принципиальные, знаковые моменты общности или близости, проявившейся в творчестве двух художников, а также в их высказываниях, сделанных в тех жизненных ситуациях, когда игра парадоксами или соревнование в остроумии были в силу обстоятельств абсолютно неуместны.

Известно, что своё эссе «Душа человека при социализме» Уайльд написал после того, как прослушал лекцию Бернарда Шоу на заседании Фабианского общества. Разумеется, лидер британских эстетов вкладывал в слово «социализм» свой, сугубо субъективный смысл, но сам по себе интерес к теме был стимулирован выступлением другого дублинца, мысли которого Уайльд воспринял с полной серьёзностью. Подтверждением тому может служить хотя бы такой факт: когда Шоу обратился к ряду литераторов Великобритании с призывом подписать протест против полицейской расправы над участниками чикагской демонстрации в мае 1886 г., Уайльд охотно откликнулся и оказался едва ли не единственным, кто без колебаний поставил свою подпись.

В свою очередь, автор «Профессии миссис Уоррен» открыто выражал своё возмущение тем, что «сверхдеспотичная» английская цензура наложила запрет на театральное исполнение трагедии Уайльда «Саломея» [8, 129-132], а позднее он подписал петицию в защиту осуждённого лондонским судом в 1895 г. лидера эстетов. Да и после кончины последнего Шоу продолжал утверждать, что, подвергнув отправленного в тюрьму писателя остракизму, британский свет поступил неблагородно [5, 310].

«Мольер двадцатого века»¹ оказался чутким к страданиям во многом далёкой от него творческой личности. В предисловии к одноактной пьесе «Смуглая леди сонетов» («The Dark Lady of the Sonnets», 1910 г.) он писал: «...Все мы боялись читать «De Profundis»: появлялось инстинктивное желание заткнуть уши или убежать прочь, чтобы не слышать плача разбитого, но отнюдь не раскаявшегося сердца. Но мы зря расточали нашу жалость. «De Profundis» и в самом деле шло из глубины: Уайльд был слишком хорошим драматургом, чтобы упустить столь мощный эффект; но тем не менее это было de profundis in excelsis. А между строк там было больше юмора, чем в тысяче фарсов, написанных бездарностями. Уайльд, подобно Ричарду (Ричарду III – М.С.) и Шекспиру, не находил в своей душе жалости к самому себе. Нет ничего, что столь безошибочно отличало бы прирождённого драматурга, как такая способность обнаружить комедию в собственных горестях почти в той же мере, в какой обычный человек с пафосом преподносит свою личную трагедию...» [5, 761].

В этом глубоком и абсолютно серьёзном суждении, помимо сочувствия к уже ушедшему из мира художнику, есть ещё один немаловажный акцент. Шоу видит в Уайльде **драматурга**, драматурга *par excellence*. Здесь-то и встречаются точки зрения двух дублинцев: ведь и Уайльд заговорил о «великой кельтской школе», познакомившись с первой пьесой Шоу и с интересом ожидая следующей. Не случайно и то, что он оказался на первом представлении комедии Шоу

¹ Так назвал Бернарда Шоу французский критик Огюстен Амон.

«Оружие и человек» («Arms and the Man») в театре «Эвенью» среди зрителей, специально приглашённых автором (и пожелавших придти!), рядом с Дж. Муром, У.Б. Йейтсом, С.М. Степняком-Кравчинским, несколькими видными членами Фабианского Общества. Словом, обобщение Уайльда может быть слегка уточнено: он говорил о «великой кельтской школе» в британской драматургии.

Если лидер эстетов интересовался пьесами Шоу как читатель и зритель, то интерес Шоу к драматургии «земляка» носил ещё и профессионально-критический характер. Во-первых, ему приходилось рецензировать в еженедельнике «Сэтеди ревью» спектакли по уайльдовским комедиям. В январе 1895 г. он писал о постановке «Идеального мужа» в лондонском театре «Хей-маркет». Несмотря на отдельные замечания, в целом рецензент принял и спектакль, и пьесу: «На мой взгляд, мистер Уайльд – наш в определённом смысле единственный законченный драматург. Он подчиняет игре всё – остроумие, философию, драму, актёров и публику вместе со всем театром...» [6, 1, 9]. Правда, месяц спустя, побывав в театре «Сент-Джеймс» на премьере комедии «Как важно быть серьёзным» («The Importance of Being Earnest»), Шоу счёл эту пьесу анахроничной, восходящей к бездумным фарсовым пьесам 1870-х гг. Двусмысленной можно счесть и характеристику Уайльда-драматурга как «мастера изображения гостиных на сцене» [6, 1, 109].

Можно, конечно, попытаться отчленить отношение рецензента к самой комедии как литературному тексту от впечатления, полученного от конкретной театральной постановки. Думается, можно и во многом не согласиться с Шоу в оценке этой, по признанию многих современников и позднейших исследователей, самой остроумной комедии Уайльда. Тем не менее нельзя отказать обозревателю «Сэтеди ревью» в праве на свою, пусть субъективную оценку. Кстати, неприятие последней пьесы Уайльда не поколебало уважительного отношения Шоу к драматургу, которого он вспоминал и тогда, когда последний находился за решёткой, а пьесы его были исключены из театрального репертуара: в одной из статей 1896 г. упоминается «мистер Уайльд, его творческое воображение, философичный юмор и оригинальный ум, не говоря уж о мастерском владении языком...» [6, 2, 217].

Специальный интерес к комедиям Уайльда отразился и в собственном творчестве Шоу. На пристрастие обоих писателей к парадоксам обратили внимание ещё современники, а уж позднейшие исследователи сделали из этого наблюдения общее место, хотя и помимо двух дублинцев в английской литературе рубежа XIX-XX вв. были незаурядные мастера парадокса. Правда, теоретико-филологическое исследование литературного парадокса до сих пор оставляет желать лучшего, да к тому же задача тщательного текстуально-стилистического сопоставления множества вербальных парадоксов Уайльда и Шоу ещё не только не решалась, но даже и не ставилась в полном объёме, хотя целый ряд аспектов этой объёмной проблематики представляет немалый научный интерес.

Так, чрезвычайно любопытны случаи варьирования одного и того же парадокса. В первой комедии Уайльда персонаж замечает: «В нашей жизни

возможны только две трагедии. Одна – когда не получаешь того, что хочешь, другая – когда получаешь. Вторая – хуже, это поистине трагедия...» [10, 2, 51]. В написанной десять лет спустя пьесе Шоу «Человек и сверхчеловек» один из персонажей изрекает нечто подобное: «Две трагедии возможны в человеческой жизни; одна – когда не исполняется заветное желание, другая – когда оно исполняется» [13, 2, 574]. В контексте ведущихся рассуждений не так уж важно, кто у кого позаимствовал *bon mot* или из какого общего источника черпали оба великих остроумца; важнее другое – сам факт текстуальной близости в излюбленной сфере речевого искусства.

Можно также ставить вопрос о позитивном восприятии Бернардом Шоу некоторых жанровых и композиционных возможностей, принадлежавших если не к художественным открытиям, то к явным достоинствам комедии Уайльда. Хотя Шоу-критик нередко бывал суров по отношению к так называемой *салонной комедии* или, как выражались некоторые театральные критики поздневикторианской поры, *драме чашки и блюдца* (*cup-and-saucer-drama*), стоит присмотреться к его собственным пьесам, где жанровые и стилевые приметы подобного рода драматургии присутствуют в том или ином качестве.

Так, в пьесе «Поживём – увидим» («You Never Can Tell») некоторые критики и биографы, включая новейших [3, 1], заметили следы воздействия той самой пьесы Уайльда («Как важно быть серьёзным»), которую Шоу-рецензент откровенно не принял. Ничего удивительного в этом нет: многие писатели используют структурные элементы разных жанровых форм, включая и те, над которыми сами потешаются. «Эволюция литературы...- как писал Ю.Н.Тынянов, – совершается не только путём изобретения новых форм, но и, главным образом, путём применения старых форм в новой функции...» [9, 293].

В нескольких пьесах, созданных Шоу в начале XX века, переключки с уайльдовской *салонной комедией* в большей или меньшей степени ощутима. В этой связи можно вспомнить первый акт философичной комедии «Человек и сверхчеловек», начало которого напоминает *салонные комедии* Уайльда, однако дальнейшее бурное развитие диалога-дискуссии обнажает глубинный конфликт пьесы и практически снимает такую ассоциацию.

Первый акт пьесы «Майор Барбара», жанр которой достаточно произвольно определён драматургом как «дискуссия в трёх действиях», в ещё большей мере соответствует традициям *салонной комедии*. Дело не только в том, что место действия – *салон-библиотека* леди Бритомарт – дамы, очень напоминающей по манере выражать свои мысли леди Брекнелл из комедии Уайльда «Как важно быть серьёзным». Само действие представляет собой по преимуществу *салонный диалог* (или *полилог*), в котором функцию катализатора выполняет остроумие. Широкий диапазон участников *полилога* (*светский бездельник*, *фабрикант-миллионер*, *профессор греческого языка*, *майор Армии Спасения* и пр.) создаёт силовое поле для достаточно естественного обмена колкостями.

Эфемерная граница отделяет эту комедию от пародии на «драматургию чашки и блюда». Сатирико-пародийный момент проявляется с особой силой при появлении в салоне «пушечного короля» Андершафта – простолюдина по рождению, не придающего большого значения светским условностям. Правда, и в комедиях Уайльда однородность действующих лиц нарушается, как правило, появлением случайного человека (например, парвеню, вроде миссис Эрвин или миссис Чивли), которые не только обостряют реакцию салона на *чужеродный* элемент, но и привносят зерно драматической интриги. Андершафт тоже чужд салону, с его появлением действие обретает темп и перспективу, а кроме того – буржуазный миллионер вводит в пьесу критику аристократического салона, насмешку над ним. Игра остроумными парадоксами обретает новую функцию, и жанровые рамки комедии заметно раздвигаются. Она, по сути, перестаёт быть *салонной* в собственном смысле этой дефиниции.

Без всяких оговорок может быть причислено к салонным комедиям лишь одно произведение Шоу – одноактная комедия «Как он лгал её мужу» («How He Lied to Her Husband»), снабжённая парадоксальным подзаголовком: «Тривиальная комедия для серьёзных людей». Это камерная, салонная мини-пьеса, все три действующих лица которой принадлежат к светскому кругу. О комедиях Уайльда вспоминаешь уже тогда, когда Генри ломает веер миссис Бомпас, и на протяжении минуты сломанный веер становится предметом живейшего обсуждения. Эта вещичка, однако, не выполняет здесь той важной сюжетной функции, что веер леди Уиндермир в первой комедии Уайльда; у Шоу аналогичную роль призван сыграть томик стихов молодого поэта.

На исходе XVII века Томас Раймер назвал «Отелло» Шекспира «трагедией носового платка». Рассуждая подобным образом, можно назвать одноактовку «Как он лгал её мужу» комедией томика стихов – пьесой, в которой эта книжка является своего рода сюжетным зерном и где, по сути, нет ничего, кроме шаржирования светских нравов. Впрочем, в этой пьесе драматург и не покушается на серьёзную проблематику. Как бы ни было важно для её героев, подобно персонажам последней комедии Уайльда, «быть серьёзными», несерьёзность коллизии очевидна и к тому же забавна, равно как и всевозможные светские условности и ужимки действующих лиц.

Небезынтересно, что сам Шоу на склоне лет не притушёвывал своего стойкого, заинтересованного внимания к уайльдовской драматургии. К примеру, говоря о заимствовании уже известных сюжетов, он откровенно признавался своему биографу Арчибальду Хендерсону: «...В работе над пьесами, я часто прибегал к такому грабежу. Шекспир, Диккенс, Конан-Дойл, Оскар Уайльд, Гренвилл-Баркер – я ничем не брезгую...» [2, 615].

В краткой статье не представляется возможным тщательно проследить причастность Шоу к той традиции национальной драматургии, что в некотором аспекте связана с именем и творчеством Оскара Уайльда. Указание на сам факт этой причастности можно счесть лишь приближением к проблеме, на которую некогда, сам того не желая, указал в своём письме автор «Портрета Дориана

Грея». «Великая кельтская школа» при всей условности и произвольности определения – не красное словцо, а реальный факт истории британской драматургии.

Список использованной литературы

1. Ellmann, Richard. Oscar Wilde. – London: Hamish Hamilton, 1987.
2. Henderson, Archibald. G.B.S.: Man of the Century.- New York: Appleton-Century-Crofts, 1956.
3. Holroyd, Michael. Bernard Shaw. In 3 vols. Vol. 1. 1856-1898. – New York: Random House, 1988.
4. Shaw, Bernard. The Complete Plays. – London: Paul Hamlyn, 1965.
5. Shaw, Bernard. The Complete Prefaces. – London: Paul Hamlyn, 1965.
6. Shaw, Bernard. Our Theatres in the Nineties. In 3 vols. – London: Constable, 1948.
7. Wilde, Oscar. The Letters / Ed. by R.Hart-Davis. – London; R.Hart-Davis, 1962.
8. Соколянський М.Г. Оскар Уайльд. Очерк творчості. – Київ: Либідь, 1990.
9. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
10. Уайльд, Оскар. Избранные произведения. В 2-х томах. – М.: Худож. лит., 1961.
11. Шкловский, Виктор. Тетива: О несходстве сходного. – М.: Сов. писатель, 1970.
12. Шау Б. Разоблачение Бланко Познет. Сцена в Аду. Письма Л.Н.Толстого к Шау и Шау к Л.Н.Толстому. – М.: Изд. М.Дороватовский и А.Чарушников, 1911.
13. Шоу, Бернард. Полное собрание пьес. В 6 томах. Т. 2. – Л.: Искусство, 1979.

Статтю подано до редколегії 20.05.2014

Соколянський М.Г.

м. Любек, ФРН
Mar Sok@gmx.de

ОСКАР ВАЙЛЬД ТА БЕРНАРД ШОУ: ПРО СХОЖІСТЬ НЕСХОЖОГО

У статті на матеріалі нарисів, статей та листів Оскара Вайльда і Бернарда Шоу простежується, як сприймали письменники комедії один одного. На матеріалі кількох драматичних творів розглядаються як схожість, так і принципова несхожість у підході двох класиків британської комедіографії до так званої салонної комедії як жанрової модифікації.

Ключові слова: Уайльд, Шоу, салонна комедія, драматургія, діалог, дискусія.

Mark G. Sokolyansky

Lübeck, Germany
Mar Sok@gmx.de

OSCAR WILDE AND BERNARD SHAW: ABOUT SIMILARITY OF DISSIMILARITIES

Abstrakt. *In spite of the striking difference of their aesthetical views and tastes, Oscar Wilde and Bernard Shaw took a real interest in each others' dramatic works. The obvious similarity between the both playwrights' approaches to the «salon comedy» as a genre modification is explored in the article.*

Key words: *Wilde, Shaw, salon comedy, dramaturgy, dialogue, discussion.*

УДК 821.161.1-92 Заполска:94(477.83-21)''1900/1903''

Anna Janicka

Тytuł, stopień naukowy

dr, adiunkt

Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu w Białymstoku

Instytut Filologii Polskiej UwB

15-420 Białystok

Plac Uniwersytecki 1

jannicka@wp.pl

**WIDOK Z OKNA. LWOWSKIE FELIETONY
GABRIELI ZAPOLSKIEJ**

Tematem artykułu są pisane w latach 1900-1903 przez polską pisarkę modernistyczną, Gabrielę Zapolską [1857 -1921], felietony pod tytułem «Przez moje okno». Ich tematem były najważniejsze wydarzenia odbywające się we Lwowie, ale także bezpośrednia obserwacja życia społecznego, których perspektywę opisu wyznaczało tytułowe «okno». Zapolska ukazuje rzeczywistość zmienną, żywą, pełną sprzeczności. Nie lekceważy wielonarodowego charakteru miasta, pisząc w swych felietonach także o Rusinach [Ukraińcach], Żydach, Austriakach. Zdarza jej się konfrontować prowincjonalne miasto z Paryżem, w którym przez wiele lat mieszkała. Wiele miejsca poświęca sprawom teatru, który był jej prawdziwą pasją.

Słowa kluczowe: proza Gabrieli Zapolskiej, felieton, okno, perspektywa, Lwów

Gabriela Zapolska, art.[ystka] dram.[atyczna], Lwów, ul. Sykstuska nr 35 na dole [10, 33].

Lwów okazał się miejscem niezwykle istotnym na «mapie» życia i twórczości Gabrieli Zapolskiej. To tu powołana została do życia Zapolska – skandalistka; debiutantka, gorsząca czytana w perspektywie naturalistycznego rysownika «Małyszka». W liście do życzliwego jej Adama Wiślickiego, redaktora «Przeglądu Tygodniowego», bohaterka skandalu pisała w sierpniu 1883 roku:

«Słowem – ta «Małyszka» interesuje cały Lwów tak żywo, że rada bym przenieść ją na bruk warszawski i czekać decyzji Tartuffów tamtejszych»[10, 32].

Już wkrótce pisarka miała poznać tę, jakże dla niej ostatecznie niesprawiedliwą, opinię tamtejszych Tartuffów. Głosy krytyczne przybrały bowiem ton obraźliwy w roku 1885, kiedy «Małyszka» wydana została wraz z innymi nowelami w tomie «Akwarele». Biorąc pod uwagę wysoką temperaturę emocjonalną dyskusji wokół Zapolskiej można uznać, że wtedy właśnie ustalił się specyficzny język pisania o jej twórczości.

Sytuacja ta uległa wyraźnemu wzmocnieniu w kontekście sprawy sądowej, jaką pisarka wytoczyła Popławskiemu i Świętochowskiemu w odpowiedzi na zarzuty sformułowane przez pierwszego z nich w artykule «Sztandar ze spódnicy».

Dotyczyły one bowiem już nie tylko artystycznych i obyczajowych uchybień utworu, lecz przede wszystkim zawierały posądzenie o plagiat.

Na tego typu zarzut Zapolska zareagowała zdecydowanie. Ponieważ autor (wówczas jeszcze nieznan) nie odpowiedział na jej list zamieszczony w tygodniku «Świt», w październiku 1885 roku oddała sprawę do sądu przeciwko redaktorowi «Prawdy». Rozprawa wstępna odbyła się 7 listopada 1885 roku (tym razem już z udziałem Popławskiego), główna – 9 kwietnia 1886. Jak podaje Czachowska, «proces (...) stał się ogromną sensacją w świecie literackim [wtedy jeszcze przede wszystkim] ze względu na osobę Świętochowskiego.» [1, 41]. Rozprawa została szczegółowo rozpisana na wiele głosów, opini i argumentów w tytułach prasowych. Ścierały się w nich różne, niekiedy bardzo skrajne, racje. Ostatecznie Zapolska sprawę przegrała. Sensacja literacka, dzięki procesowi utrwalona w dyskusjach prasowych i świadomości społecznej, stała się skandalem.

Póki co «rozgłośna już autorka» w 1883 roku pozostała jednak na lwowskim bruku i tu właśnie rozpoznawała smak pierwszych rozczarowań i zniechęceń, tu – wśród i wobec niezrozumienia, lęku i opinii pogardliwych bądź akceptacji i pochwał – kształtował się jej *instykt naturalistki*:

«Nazywają mnie tutaj <poliskim Zolą> (pisze Zapolska w jednym z lwowskich listów) – i wskutek tego błąkam się chwalona, czytana w rękopisach, ale nie mając stałego przytułku dla prac swoich. (...) praca piśmiennicza stanowi dla mnie po części źródło utrzymania, muszę więc ulegać presji niektórych pism tutejszych i tworzę poetyczne brednie, z których sama się śmieje. Redaktorowie jeszcze obcinają zbyt <jaskrawe> wyrażenia i naginają moje biedne, zeszpecone obrazki do pojęć rozanielonych czytelniczek. Ile na tym cierpię, wiem tylko sama. Pisząc według nakazu, strzegąc się porównań, barw wziętych z życia, z tego, co widzę, co czuję – męczę się nad wyraz wszelki» [10, 32].

Do tych lwowskich kompromisów i rozczarowań literackich doszły już wkrótce, nie bez zależności ścisłej, również aktorskie, kiedy zadziałał charakterystyczny dla skandalu mechanizm *przesunięcia* i role Zapolskiej – aktorki zaczęto interpretować z perspektywy winy obyczajowej, tak jakby gest kreacji scenicznej mógł być niepoprawny obyczajowo, a nie estetycznie. Aktorkę oceniano więc z perspektywy zakłócenia uniwersalnego porządku etycznego, a nie estetycznego. Żaliła się na to artystka w jednym z listów lwowskich do Ludwika Masłowskiego, redaktora «Kurier Lwowski», w styczniu 1884: «Nie rozumiem prawdziwie, co znaczą te bezustanne napaści czynione na mnie (...). Co wam zrobiłam? (...) że [jak pisze recenzent teatralny gazety] ja jedna grałam nie przyzwoicie?» [10, 37 – 38].

Mimo tych, rozpisanych w wielu listach z lat 1883 – 1885 utyskiwań, zażaleń i rozczarowań, trudno uznać ten pierwszy lwowski epizod w biografii Zapolskiej za porażkę. To raczej miejsce, w którym narodziła się Zapolska – jak sama o sobie pisała – «artystka dramatyczna», autorka i aktorka, osobowość, zamiast – jak pogardliwie mówiła o innych, «autorki <Bluszczowej>» [10, 33], schlebiającej gustom przeciętnym i niewyrobnym.

Dziennikarka

Trudno to uznać za porażkę tym bardziej, że po latach Lwów przywitał Gabrielę Zapolską – aktorkę entuzjastycznie, dając jej – co prawda nie na miarę Europy, a tylko Galicji – «cachet wielkości» [10, 108]. Ona, jak poświadczają listy, zapał ten odwzajemniała z charakterystyczną dla siebie przesadą:

«To już nie entuzjazm – relacjonuje Janowskiemu po sukcesie «Nory» – to...bzik. Te ryki, te wrzaski opisać się nie dadzą. Na ulicy przejść nie mogę. Ludzie czekają na mnie przed hotelem, gdy wsiadam do dorożki, aby mnie zobaczyć (...) Dopiero tu odżyłam i nabrałam znów otuchy i chęci do pracy» [10, 638].

Entuzjazm dla Lwowa odwzajemniała Zapolska tym żarliwiej, im większą niechęć wywoływał w niej Kraków, od lat i konsekwentnie oceniany jako miasto malaryczne, cmentarne, nudne; miejsce marne intelektualnie i artystycznie, grób i cmentarzysko talentów wybitnych, trupiarnia [10, 634]. Z Krakowa przecież uciekła do Paryża («co oni tu robią całe dnie, o czym myślą, co mówią (...). Jest to kraj dziki straszny, potwornie głupi. Tysiące kretynów w wyszarzanych futrach, a pomiędzy nimi garstka malarzy ginących z głodu i ... syfilisu!») [70], z ulgą porzuciła też Kraków dla Lwowa, «bo tam jest jakieś życie, nie taki grób straszny i ciężki jak tutaj» [531]; «Tu czuję się swobodniejszą, lżejszą, zdrowszą, oddycham lepiej, słowem, jestem tak, jakby mi kto ciężar jakiś zdjął z głowy» – pisała tuż po przyjeździe, 23 kwietnia 1899 roku, do Stanisława Janowskiego.

Kiedy ponownie, po paromiesięcznej nieobecności (powrót do Krakowa, liczne wyjazdy sanatoryjne) Zapolska do Lwowa powróciła, entuzjazm jej nieco okrzepł i przekształcił się w życzliwą aprobatę («to się nazywa publiczność» – pisała po sukcesie «Domu otwartego» Bałuckiego), która potem – bywało – zamieniała się też w niechęć [10, 650]. Nigdy jednak Lwowa pisarka nie znienawidziła, choć bywała nim zmęczona czy rozczarowana (zdarza się jej narzekać, na przykład, na «wapienny zaduch» miasta) ale nigdy nie bywa ono – jak Kraków – cmentarzyskiem, grobem czy trupiarnią.

Stały pobyt we Lwowie wiązał się z wieloma wyzwaniem, choćby natury finansowej. Kiedy jesienią 1900 roku nastąpiły niekorzystne dla Zapolskiej zmiany personalne na stanowisku dyrektora teatru lwowskiego i miejsce życzliwego bardzo pisarce Ludwika Hellera zajął nieprzychylny jej Tadeusz Pawlikowski, pojawiła się konieczność podjęcia pracy. Wybór profesji dziennikarskiej wydawał się w tej sytuacji wyjściem najwłaściwszym – podejmując lwowskie wyzwania pisarka mogła tym samym uruchomić paryskie doświadczenia, kiedy to, zastępując we wrześniu 1889 roku Teodora Tomasza Jeża – wysłannika specjalnego «Kurieru Warszawskiego», relacjonowała czytelnikom przebieg głośniejszej Wystawy Powszechnej w Paryżu.

Utrzymywane od roku 1898 kontakty z liberalno-demokratycznym «Słowem Polskim» wskazywały na tę redakcję jako wybór naturalny i od końca sierpnia 1900 roku została pisarka oficjalnym angażem włączona w skład redakcji (do której – przypomnijmy – należeli między innymi: Stanisław Szczepanowski, Tadeusz

Romanowicz, Tadeusz Rutowski, Antoni Chołoniewski, Bronisław Laskownicki, Leopold Szenderowicz i – do czasu zatrudnienia Zapolskiej na jej miejsce, jedyna kobieta w dziennikarstwie lwowskim – Teresa Klemensiewiczówna).

Włączenie się Zapolskiej w prace redakcyjne «Słowa Polskiego» okazało się nie tylko głośnym wydarzeniem («rozgłosną sprawą» – jak pisano przy okazji debiutu), lecz skandalem, potwierdzając niejako ze znaczącą konsekwencją regułę biografii Zapolskiej, w zgodzie z którą każda niemal «sprawa» czy wydarzenie stawały się skandalem.

Dziennikarska aktywność pisarki rozpętała natychmiast niemal zwartą przeciwko sobie kampanię, prowadzoną głównie na łamach pism konserwatywnych: «Przeglądu Wszechpolskiego» i «Dziennika Polskiego», a skierowaną przede wszystkim przeciwko jej felietonom, kronikom czy – nawet! – recenzjom teatralnym. Kiedy do odwiecznych już wrogów pisarki (na przykład Jana Ludwika Popławskiego) dołączyli zwolennicy skonfliktowanego z nią wówczas Tadeusza Pawlikowskiego – Ostap Ortwin (w lwowskim «Tygodniku Narodowym») i Antoni Sygietyński (w «Kurierze Warszawskim»), kampania przeciwko pisarce przekształciła się dosłownie w zmasowany atak, reaktywując niejako dyskurs, który towarzyszył debiutowi autorki «Małaszkii» – jakby temperatura emocjonalna dyskusji wokół «sprawy Zapolskiej» nie obniżyła się od lat osiemdziesiątych.

Warto w tym miejscu przypomnieć fragment napastliwego tekstu Ostapa Ortwina: «(...) uprawia ona [Zapolska] zawód duchowej markietantki filisterii naszej. Liweruje higieniczne pierniki cklivych, filantropijnych sentymentów na Lwów i okolice. (...) Zamianował się orędowniczką pretensjonalnej, napuszonej, sarceyowskiej przeciętności. Osławione jej okno, ulegające ciekawej metamorfozie oka, przez które się patrzy, ucha, przez które się słyszy, i dziury, którą wydmuchuje się cudzą trywialność w braku własnych idei, stało się witryną sklepową zawieszoną pstrymi lampionami tanich uczuć dorastających, naiwnych podlotków. Te maki, chabry i chryzantemy (...) należy trzebić i tępić. Poczujemy się tedy po długim namyśle i należytej rozwadze do obowiązku podjęcia walki z p. Zapolską» [6, 371 – 372].

Ostap Ortwin wyraźnie się zagalopował i to go zgubiło. I nie idzie tu tylko o jaskrawie niesprawiedliwą ocenę paryskich korespondencji Zapolskiej – to w jego katalogu prezentowanych zarzutów i tak jeden z najłagodniejszych – posądzenie pisarki o schlebianie sarceyowskiej przeciętności. Zagalopował się ponieważ – niechcący i jakby wbrew własnym intencjom – wskazał trafnie na ciekawą metamorfozę okna w felietonowych strategiach pisarki. Miała to być, jak można się domyślać, złośliwa aluzja do tytułu, jaki nadała Zapolska cyklowi swoich felietonów na łamach «Słowa Polskiego» – «Przez moje okno».

Zostawmy więc, wzięte ze spisu wyraźnie niesprawiedliwych zarzutów Ortwina, Sarceyowskie spojrzenie na paryską ulicę i zostanmy przy lwowskim oknie Gabrieli Zapolskiej.

Okno i jego metamorfozy

Wprowadzenie figury okna jest – moim zdaniem – poszukiwaniem przez Zapolską nowej i nowoczesnej formuły felietonu. Warto jednak przypomnieć, że motyw ten obecny jest znacząco w całej twórczości pisarki. Na użytek kontekstu można przywołać dwa tylko przykłady – nowelę z 1895 roku «Otwierają okna» i «Córkę Tuški» z 1907 roku. W pierwszym z tekstów rama okna – początkowo traktowana realistycznie – w zakończeniu utworu silnie usymboliczona, staje się nie tylko ciekawym elementem gry narratora z perspektywą, ale też tekstowym znakiem melancholii, której nie umiała w sobie rozpoznać bohaterka noweli, prosta służąca, ofiara przypadku i jakiejś nieublaganej logiki zdarzeń; logiki, która w swej banalności graniczy niemal z przeznaczeniem. Zacytujmy finał noweli:

«Baśka nagle zawirowała i na wznak padając, znikła w jasnej przestrzeni.

I teraz słoneczna jasność, nie zakryta jej krępą sylwetką, zabłysnęła tryumfalnie wiosenną światłością.

W pokoju pozostały dzieci skurczone, przerażone z oczyma szeroko otwartymi, wpatrzonymi w pustkę tajemniczą, w której znikła służa» [12, 171].

W powieści «Córka Tuški» okno – w kontrapunktowym zestawieniu z zaryglowanymi drzwiami mieszczańskiego domu, okazuje się znakiem świata odebranego głównej bohaterce. Ta dojrzewająca dziewczyna, uwięziona w roli «śpiącej królowny», w wyglądaniu przez okna próbuje dostrzec i zrozumieć rzeczywistość nie poddaną regułom mieszczańskiego salonu:

«Zaczyna wtedy wglębiać się w swój światek, stojąc przy szybie, jak te dziewczęta Maeterlincka, czekające tak ładnie na przeznaczenie. (...) Patrzy, patrzy... Ludzie chodzą po dziedzińcu dookoła klombiku. Tu i owdzie dziewczynka, druga, przylgnęła do szyby; fortepiany płaczą deszczem gam. To także jest życie. Ale dalekie od niej. Ona tylko jest widzem! widzem! I to oddzielone od niej szybami, przestrzenią, milczeniem...» [9, 45 – 46].

W felietonach Zapolskiej figura okna zostaje wprowadzona równie świadomie i z rozmysłem. W inicjującym aktywność dziennikarską artykule autorka pisze:

«– i nic tak myśli moich nie zatrzymuje – oczów nie więzi przy sobie jak to duże, szeroko otwarte okno. (...)

Spojrzałam w to okno. (...)

(...) Dlaczego ja nigdy nie widziałam życia tak jasno i prawdziwie jak w tej chwili? (...)

W tej chwili mnie samej zdaje się, że ja lada chwila położę rękę moją na tętnie olbrzyma i wsłuchiwać się będę w potężny, wspaniały odgłos pulsującej krwi zbiorowego życia. I ta masa, ten olbrzym tajemniczy, a mimo to odsłaniający przed nami, dziennikarzami, wewnątrz swej duszy z naiwnością dziecka, zdaje się być tam, niedaleko – przedzielony ode mnie tylko ramą okna, i za chwilę zagarnie mnie do siebie, uczyni mnie swoim adwokatem, sędzią, lekarzem, każe mi słuchać swych skarg, liczyć swe łyzy, śmiać się swoim śmiechem, pojmować jego pychę, marzenia, zawiść, ekstazę, zbrodnię – liczyć rany trupów, motyle miłości, tragiczne

ruiny i przetańczone walce, stężale ciała samobójców, obrazy honoru, podrzuczone bezimienne dzieci, cegły i style nowych teatrów, pęknięte rury gazowe, nagie dusze doróżkarzy – i ślady złodzieja, który ukradł bułkę chleba...» [13, 4].

Perspektywa okna wyznacza perspektywę dziennikarskiego zaangażowania, które zasadza się na pozornej sprzeczności podmiotu, uobecniającego się jednocześnie i «tam» i «niedaleko». Okno daje bowiem możliwość osadzenia się «pomiędzy» (ulicą a gabinetem), może więc być figurą dystansu i uczestnictwa, oddalenia i zaangażowania. To okno właśnie ustanawia sposób organizowania dziennikarskiej aktywności (łączy i dzieli), co daje autorce felietonów – zgodnie ze wskazaniem Jana Lorentowicza – umiejętność «widzenia wielorakiego» [1, 432 – 433].

Efekty tej niezwyklej umiejętności znajdujemy w tekstach Zapolskiej, która jako dziennikarka tropi, śledzi («Ja z mego okna śledzę»), «patrzy» i wreszcie – «dostrzega» [13, 4; 6; 11; 40]. Okno, pozornie zawężając pole widzenia, uwrażliwia na fragment, strzęp, szczegół, co w konsekwencji daje pisarce możliwość wydobycia z bogatej materii życia miejskiego – jak sama pisze – marginesu, «tej reszty». Uwrażliwienie to pozwala przypomnieć, odzyskiwane w takim właśnie widzeniu miejskiej rzeczywistości, paryskie doświadczenia reporterskie Zapolskiej. Jej relacje dotyczące wydarzeń Wystawy Paryskiej roku 1889 zdecydowanie odchodzą od tradycyjnej, buchalteryjnej formuły opisu, stosowanej przez poprzednika pisarki. Zapolska nie systematyzuje, nie porządkuje, nie kataloguje miasta. Próbuje uchwycić ruch, zmianę, nadmiar, innymi słowy – zgodnie z rozpoznaniem współczesnych antropologów przestrzeni miejskiej – próbuje pisać miasto, a nie – pisać o mieście. Jej miasto jest materią ożywioną, konwulsyjną, drgającą – antropologiczna dociekliwość pozwala zobaczyć w Zapolskiej widzeniu miasta kobiecy wariant Baudelaire'owskiego flâneura – flâneuse, nastawionej na odzyskiwanie doświadczeń i przestrzeni marginalnych, peryferyjnych.

Faktura lwowskiej rzeczywistości, u Zapolskiej gęsta i żywa, w perspektywie okiennej porządkowana jest według specyficznych praw, pozostających w zgodzie z przywoływaną wcześniej regułą nadmiaru. Kalejdoskopowa zmienność daje w efekcie portret miasta wielokształtnego i zmiennego, na poziomie pojedynczego felietonu znaczonego częstymi antytezami, kontrapunktowymi zestawieniami i zdynamizowaniem opisu.

Sięgnijmy po przykłady. Stojąca pod oknem pisarki grupa robotników uruchamia refleksję, dzięki której pojawia się pytanie o świąteczne rozrywki przeznaczone dla najuboższych: «Stoję w oknie, patrzę i myślę sobie, gdzie pójść jutro w ten dzień świąteczny ci ludzie i co robić będą. Czy błoto z butów oczyszcza? czy kobieta z uśmiechem odprasuje wstążkę u kapelusza, czy ten obdarty chłopak przywdzieje czystą koszulę, a kupczyk wyprostuje schylone plecy?

Myślę tak – i wątpię.» [13, 11]

Niedostatek świątecznych rozrywek w mieście przywołuje z kolei kontrastowe zestawienie z zapamiętanym przez Zapolską Paryżem:

«W Paryżu – klasa pracująca spieszy za miasto. I zimą, i latem jest to nagła emigracja z murów, które duszą i dławią spracowane płuca. Całe rodziny czyste,

umyte, wesołe siadają w tanie kolejki i wracają późno w nocy znużone, ale jakieś lepsze, bez smutku i goryczy w sercu. Bo widok drzew i nieba budzi w każdej istocie lepsze instynkta» [13, 12].

– czy nawet Warszawą:

«Warszawa nareszcie, choć pod batem autokratyzmu, a przecież troszczy się o te ubogie tysiące i robi, co może, aby wydrzeć je hydrze alkoholu. Wszak próby wykazały, że w Teatrze Ludowym Szekspir przemówił do duszy warszawskiego robotnika» [13, 12].

Ten ciąg skojarzeń rodzi kolejne pytania («A we Lwowie?» [13, 12]), prowokuje narastanie wątpliwości dotyczących tego, czego w mieście brak. Zostają one uwyraźnione dzięki obrazowemu przywołaniu okazałego, złoconego gmachu teatralnego: «Gmach teatralny jest biały, złoty, piękny i wielki»; to, co piękne, podziwiane, gustowne w wyobraźni Zapolskiej odsłania szpetotę miejsc zaniedbanych, peryferyjnych, obrzeżnych: «Ciemno, błoto, straszno. (...) I nic, ani teatru ludowego, ani żadnej zabawy obmyślanej i urzędzonej z planem odpowiednim» [13, 12].

Krytyczna refleksja Zapolskiej na tym się nie zatrzymuje i pisarka odważnie prowadzi ją dalej. Wykorzystuje głośną wówczas sprawę morderstwa dla zbudowania argumentów na rzecz ukazania nie tylko etycznego, ale też integrującego wymiaru zabawy jako «faktu społecznego» (określenie Bolesława Prusa). Nie lęka się przy tym zestawień odważnych, ryzykownych: «Szekspir i Bekierski!» [13, 14] i na nich właśnie buduje swoje postulaty związane z koniecznością wybudowania we Lwowie teatru ludowego.

Jakże często opis tego, co widać, tego co jest, modelowany bywa poprzez tryb przypuszczający, budując w ten sposób dynamiczny horyzont postulatów i zmian: «gdyby w dzień świąteczny przemawiał w dużej szopie Szekspir, może o wiele mniej słów słyszałaby sala sądowa» [13, 14].

Jakże często domysł, przypuszczenie, niewiedza stają się inspirującym punktem wyjścia, rozpoznania czy diagnozy:

«Idą – **nie wiem** dokąd. Może na spacer, może w odwiedziny, może obejrzeć kamienicę, którą mają kupić, a może powracają z jakiego zakładu zastawniczego, dokąd zanieśli obrączki i szczęście herbacianych łyżeczek, owiniętych w jakiś stary dziennik. Nie wiem, dokąd idą, i o to mniejsza. Ja tylko patrzę jak oni idą obok siebie (...)» [13, 31].

Jakże często intymne, prywatne doświadczenia budują perspektywę reporterskiego zaangażowania:

«Dawniej w tym świecie [teatru], w tej powodzi światel byłam autorem-aktorką. Mówiłam słowami innych i słuchałam, jak inni moje słowa mówili. Dziś danym mi jest zamilknąć jako aktorce, zamilknąć jako autorowi, lecz natomiast przyjąłem na siebie obowiązek chłonać w siebie całą gamę uplastycznionych myśli ludzkich i wrażeniami, jakie one wywierają na mnie będą, dzielić się z czytającym mnie ogółem» [13, 15].

Sprawy zasadnicze sąsiadują tu z banałem («rany trupów» i «motyle miłości»), sztuka z codziennością («cegły i style nowych teatrów» oraz «pęknięte rury gazowe»), metafora («ja lada chwila położę rękę moją na tętnie olbrzyma i wsłuchiwać się będę w (...) odgłos pulsującej krwi zbiorowego życia») ze statystyką («każe mi (...) liczyć»). Zapolska jako autorka felietonów jest bowiem świadoma, że żmud miejskiego życia nie znosi buchalteryjnego sparametryzowania czy jednolitości. Zmienność i różnorodność, którą – odwołując się do paryskich formuł pisarki możemy nazwać zapisem mozaikowym – wynika też wyraźnie z genologicznej struktury felietonu pisarki. Jadwiga Czachowska podkreśla: «Felietonom swoim potrafiła Zapolska nadać wyraz indywidualny i przeważnie prawdziwie artystyczny. Wykorzystywała możliwości zbliżenia reporterskiego i obyczajowego obrazka, wprowadzała podsłuchane dialogi i elementy satyry» [13, 16].

W gatunkowej heterogeniczności tekstów Zapolskiej można też dostrzec sposób na pochwycenie kulturowej heterogeniczności miasta. Na przykład relacja z wystawy artystycznej ruskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki staje się okazją do stworzenia estetycznej przestrzeni powinowactw i zależności, które bezkolizyjnie łączą malarską tradycję bizantyjsko-ruskiego Wschodu z Zachodem:

«(...) a z góry wiedziałam, że wejść do świata uwięzionej na płótnie modlitwy. I rzeczywiście – duża sala Narodnego Domu przemieniła się jakby w kaplicę. Od progu wchodzi się w świat złocien i barw jaskrawych, gorących jak promienie południowego słońca. Na prawo, na lewo – ikonostasy, ołtarze (...).

Zgasły malarz holenderski, Van Gogh, pragnął wyrazić Mękę Pańską za pomocą... krajobrazów. I zdawało się, że tylko w mózgu szaleńca może powstać myśl podobna. A jednak, gdyby Van Gogh chciał zakończyć tę wspaniałą tragedię Golgoty – nie mógłby dobrać innego wyrazu nad ten, jaki Pankiewicz [548] znalazł dla krajobrazu stanowiącego tło tego obrazu. Pomiędzy szkicami Pankiewicza zwraca uwagę «Zwiastowanie»».

Pisarka świadomie i umiejętnie odtwarza patchworkową strukturę Lwowa – miasta, które jest metropolią i prowincją; miasta, w którym ważne są fakty dokonane i te zaniechane; miasta nowoczesnego i tradycyjnego. Obok relacji z wystawy ruskiej sztuki dostajemy więc projekt teatrów ludowych i opis zabłoconych lwowskich przedmieść; brak kwiatów w oknach («Bez kwiatów») prowadzi autorkę do ustaleń z zakresu estetyki (piękno naturalne a sztuka), by powrócić w zdaniu kolejnym do spraw wychowawczych (edukacja młodych panien). Kwestie ekonomiczne («Wędrówka milionów») i obyczajowe («Kwiaty zła»), obyczajowe («Kwiaty zła») i polityczne («Za kamień – chlebem»), zasadnicze («Czy na to rozbrzmiewają dzwony rezurekcyjne?») i (pozornie) błahe («Lalka») tworzą w felietonach Zapolskiej całość trudną, dynamiczną, ale też spójną – nie do rozdzielenia.

Tak wyprofilowaną perspektywę reporterską można pokazać jako realizację, wprowadzonego przez Bolesława Prusa w latach osiemdziesiątych XIX wieku, projektu dziennikarstwa nowoczesnego. Niemal na progu swej kariery dziennikarskiej autor «Lalki» tworzy, wart przypomnienia w tym miejscu, portret współczesnego

dziennikarza, antropologa nowoczesności i strażnika rozsądnie traktowanej tradycji, uczestnika życia miejskiego, a jednocześnie przenikliwego obserwatora, niezawodnego przewodnika wśród cywilizacyjnego przepychu i nadmiaru, ale też buchaltera codzienności, umiejącego wskazać cywilizacyjne upośledzenie czy niedostatek:

«Dzisiejszy felietonista także musi być wszędzie i wiedzieć o wszystkim. Musi zwiedzać nowo zabudowujące się place, ulice pozbawione chodników, tamy, mosty, targi wełniane i wołowe, muzea, teatry, uczone psy, cyrkowe konie, posiedzenia różnych towarzystw akcyjnych, instytucje dobroczynne, jatki, łaźienki, itd. Musi czytać i robić wyciągi ze wszystkich pism, sprawozdań, nowych książek, reklam, skarg i procesów. Musi być kawałeczkiem ekonomisty, kawałeczkiem astronoma, technika, pedagoga, prawnika itd., jeżeli zaś brak mu jakiejś części «wszechwiedzy i wszechmądrości» – wówczas musi, nie przymierzając z wywieszonym językiem, gonić po mieście specjalistów lub do góry nogami przewracać encyklopedie.

Gdy dawniejszy felietonista narzekał na brak faktów, dzisiejszy przeklina ich nadmiar i nieledwie bije głową o mur, myśląc, jakby je rozklasyfikować, w jaki sposób połączyć (...)» [8, 16 – 17].

Ten obszerny cytatz kronik Prusa warto zestawić z inicjującym pracę dziennikarską, a już przeze mnie przywoływanym, felietonem Zapolskiej «O dziennikarstwie». Zestawienie to ujawnia bowiem nie tylko różnice, ale też znaczące podobieństwa pomiędzy pisarzami budującymi portret dziennikarza współczesnego – tego, który musi zmierzyć się z nieprzewidywalną materią miasta i nad nią – słowem własnym – zapanować. Różnicę zasadniczą buduje odmienność horyzontów myślenia – u Prusa zazwyczaj ujawnia się horyzont cywilizacyjny, u Zapolskiej – antropologiczny.

Podobieństw, choćby nawet drobnych, jest jednak więcej. Przede wszystkim wskazać można na logikę przypadku, która wyznacza rytm miejskiej rzeczywistości oraz nadmiar faktów, zdarzeń, okoliczności, rozpiętych pomiędzy wykwintnym parkietem salonu a zabloconym brukiem ulicy. Dziennikarz powinien ten nadmiar ujarzmić, zdyscyplinować («rozklasyfikować i (...) połączyć»), stąd konieczność i dystansu, i zaangażowania; obserwacji i uczestnictwa. U Prusa przeważa zaangażowanie, u Zapolskiej, sytuująca się na granicy uczestnictwa – obserwacja.

Warto też w tym miejscu, dla dookreślenia reporterskiego wizerunku Zapolskiej z czasów lwowskich, przypomnieć jej fascynację postępową dziennikarką francuską Séverine, która uwrażliwiła autorkę «Kaśki Kariatydy» na kobiecą perspektywę reporterskiego zaangażowania, przejawiającą się nie tylko w doborze tematów, ale też w sposobie ich zapisywania, w specyficznym – bo kobiecym – stylu. W swoich korespondencjach paryskich Zapolska pisała z zachwytem:

«W niezbyt długiej swej karierze dziennikarskiej Seweryna zdołała sobie wywalczyć bardzo niezależne i wyjątkowe stanowisko. Jest kobietą dziennikarką (femme-journaliste) w całym słowa tego znaczeniu. (...) Upodobała sobie i obrała formę ściśle dziennikarską. «Elle fait des articles» – na temat kwestii dziennych ogół obchodzących. Jest to niemal jedyna kobieta pracująca na tej niwie

w Paryżu. (...) Jest to typ ciekawy, bo każdą kwestię rozberra ona z punktu widzenia kobiecego i tym samym daje echo opinii kobiet francuskich o zachodzących bądź to politycznych, bądź innych wypadkach. Styl jej – to ona cała» [11, 60].

Fragment ten mogły współtworzyć, w połączeniu z wizerunkiem współczesnego felietonisty z kronik Prusa, charakterystykę lwowskiego dziennikarstwa Zapolskiej. Mamy tu przecież kwestie ogólne wyraźnie przefiltrowane przez perspektywę kobiecą, mamy styl osobny i osobliwy. Jednak ton specyficzny lwowskich felietonów Zapolskiej ujawni się w całej okazałości wtedy, kiedy pożyczymy formuły od niej samej, odwołując się do ostatniego tekstu w interesującym nas cyklu, zatytułowanego «Za kamień chlebem». Opisuje w nim autorka dramatyczne wydarzenia z 29 kwietnia 1901 roku, kiedy doszło we Lwowie do poważnych rozruchów wywołanych przez bezrobotnych.

Potraktowany przenośnie tytuł felietonu w metaforycznym skrócie ujawnia właściwą pisarce antropologiczną dyspozycję talentu, dzięki której potrafi ona z materii nieożywionej wydobyć materię istnienia, odsłaniając tym samym nagie ciało miasta. Pisarka umie w kamieniu dostrzec, by posłużyć się słynną tytułową formułą Sennetta, substancję żywą – krew. Jak przystało naturalistce. Nie darmo wszak – pisała – «nazywają mnie tutaj polskim Zolą» [32].

Список використаної літератури

1. Czachowska J. Gabriela Zapolska. Zarys bio-bibliograficzny / J. Czachowska. – Kraków, 1966. – 606 s.
2. Czachowska J. Komentarze // Zapolska G. Publicystka. [cz. 3] / J. Czachowska. – Wrocław, 1962. – 657 s.
3. Czachowska J. Współpraca Zapolskiej z czasopismami w latach 1898-1921 // Zapolska G. Publicystka. [cz. 3] / J. Czachowska. – Wrocław, 1962. – S. 1-15.
4. Janicka A. Paryż 1889 // Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim / A. Janicka. – Łódź, 2010. – 460 s.
5. Janicka A. Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki / A. Janicka. – Białystok, 2013. – 372 s.
6. Ortwin O. Dla pięknej pani Gabrieli słów kilka / O. Ortwin // Tygodnik Narodowy. – 1900. – № 60. – S. 360-373.
7. Pisanie miasta – czytanie miasta / [red. A. Zeidler-Janiszewska]. – Poznań, 1997. – 252 s.
8. Prus B. Kronika tygodniowa / B. Prus // Kurier Codzienny. – 1983. – № 180. – Wrocław, 1994. – 521 s.
9. Zapolska G. Córka Tuśki / G. Zapolska. – Kraków, 1957. – 346 s.
10. Zapolska G. Listy / G. Zapolska, Warszawa, 1970 – . – T.1. – s. 988.
11. Zapolska G. Listy paryskie I [Severine – Delair – Bruant] // Publicystyka. Cz. 2. / G. Zapolska. – Wrocław, 1959. – 519 s.
12. Zapolska, G. Otwierają okna // Fioletowe pończochy i inne opowiadania nieznanne / G. Zapolska. – Kraków, 1964. – 294 s.
13. Zapolska G. Przez moje okno // Publicystyka. Cz. 3 / G. Zapolska. – Wrocław, 1962. – 657 s.

Статтю подано до редколегії 15.05.2014

Анна Яніцька

Білостоцький університет,
відділ літератури позитивізму та «Молодої Польщі»
jannicka@wp.pl

ВИД З ВІКНА. ЛЬВІВСЬКІ НАРИСИ ГАБРІЕЛИ ЗАПОЛЬСЬКОЇ

Темою статті стали нариси під назвою «Крізь моє вікно», написані в 1900-1903 роки, польською модерністичною письменницею Габріелою Запольською [1857-1921]. Їхньою темою були найбільш важливі події, які відбувалися у Львові, а також безпосереднє спостереження суспільного життя, яке відбувалося крізь призму «вікна». Zapolska показує дійсність як змінне, живе явище, переповнене протиріч. Письменниця наголошує на багатонаціональному характері міста, написавши у своїх нарисах також про русинів [українців], євреїв, австрійців. Вона вдавалася до співставлення провінційного міста із Парижем, в якому протягом багатьох років вона жила. Багато місця присвячує питанням театру, який був її справжньою пристрастю.

Ключові слова: проза Габріела Zapolskiej, фейлетон, вікно перспектива, Львів

Anna Janicka

University of Bialystok,
department of literature of positivism and «Young Poland»
jannicka@wp.pl

A WINDOW VIEW. GABRIELA ZAPOLSKA'S FEATURE ARTICLES FROM LVIV

Abstrakt. *The texts focuses on the set of feature articles entitled «Through My Window», written in the period of 1900-1903 by Gabriela Zapolska (1857-1921), Polish modernist writer. Her articles concerned major events taking place in Lviv as well as social life as seen from the «window» perspective. Zapolska showed the reality in its vividness and contradictions, highlighting the international and multiethnic character of the city: she wrote about Poles, Ukrainians, Jews and Austrians. She would occasionally juxtapose the provincial Lviv with Paris, where she had lived for a long time. The theatre, Zapolska's passion, appears frequently on the pages of the articles. However, the most rudimentary method of observing the world «through the window» is, in fact, «scrutiny»: and it is the human being—irrespective of his/her material status, nationality, sex or religious denomination—that matters most for Zapolska.*

Key words: Gabriela Zapolska's prose, feature article, window, perspective, Lviv

Морева Т.Ю.

кандидат филологических наук, доцент
кафедра мировой литературы
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
moreva.tamara@inbox.ru

**ИЗУЧЕНИЕ ДИАЛОГА КАК ПУТЬ К ЦЕЛОСТНОМУ
ПОНИМАНИЮ ЛИТЕРАТУРЫ**

Рец. на: Русская литература конца XIX – XXI века: диалог с традицией / pod red. naukową Natalii Maliutiny, Agnieszki Lis-Czapigi. – Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. – 252 с.

Монография, изданная Жешувским университетом (Польша) – результат коллективного труда ученых Польши, Украины и России. Ее научными редакторами являются доктор филологических наук Наталья Малютина и кандидат филологических наук Агнешка Лис-Чапига. Уже из названия рецензируемого исследования ясно, что он посвящен одной из базовых для гуманитаристики категорий – диалогу. «Диалогизм, – как пишет во вступительной статье к изданию профессор Малютина Н.П., – пронизывает и охватывает все сферы поэтики художественного текста, все сферы литературной коммуникации, является основой междискурсивных практик в современном культурном пространстве». Среди ученых, труды которых стали основополагающими в этом направлении научных поисков, особое место занимает М.М. Бахтин, который исходил из того, что любое высказывание является звеном в очень сложно организованной цепи других высказываний. «Произведение, – писал он, – как и реплика диалога, установлено на ответ другого (других), на его активное ответное понимание, которое может принимать разные формы: воспитательное влияние на читателей, их убеждение, критические отзывы, влияние на последователей и продолжателей и т.п.; оно определяет ответные позиции других в сложных условиях речевого общения данной сферы культуры. Произведение – звено в цепи речевого общения; как и реплика диалога, оно связано с другими произведениями: и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают; в то же время, подобно реплике диалога, оно отделено от них абсолютными границами смены речевых субъектов». Приведенный нами фрагмент из работы М.М. Бахтина «Проблема речевых жанров», написанной в 1952-1953 гг., весьма актуален для многих современных исследований, в том числе и для рецензируемого нами. В коллективной монографии «Русская литература конца XIX – XXI века: диалог с традицией» диалог понимается именно в этом ключе подхода к любому художественному феномену как звену литературного процесса, самостоятельному и в то же время ориентированному на «общение» с другими художественными феноменами. Как отмечает Н.П. Малютина,

диалогизм членами научного коллектива авторов понимался как имманентное свойство художественного слова. В основе построения монографии – учет жанрово-родовой структуры литературы. Первый раздел посвящен описанию результатов изучения диалогичности русской лирики, второй – стратегий межтекстового взаимодействия в русской драматургии, третий – диалога сознаний в модерной и постмодерной русской прозе. Итак, объектом внимания авторов явилась установка на диалогизм как характерная черта русской литературы, точнее русского литературного сознания.

Как уже было отмечено, в первом разделе монографии идет речь о лирике. Открывающая его работа Агнешки Лис-Чапиги «Неоромантизм как предмет рефлексии в современном русском литературоведении» посвящена изучению и систематизации точек зрения ученых на суть неоромантизма, его связей с модернизмом (символизмом), на характер рецепции этого явления русской литературы как в начале XX века, так и на современном этапе развития филологии. Выявляя основные характеристики неоромантизма, автор ссылается, в частности, на концепцию Дмитрия Царика, который предложил выделять в нем две ветви: противопоставленную тривиальному, посредственному и натуралистическому гуманитарную, в центре которой – интерес к вопросам внутренней активности героя, демонстрация жизненности идеала и более отчетливо реагирующую на кризисный характер современности как переходного времени и в силу этого отличающуюся антиномностью онтологическую. В качестве основных подходов к пониманию сути этого художественного явления приведены следующие: а) некоторые общие черты символизма с поэтикой и эстетикой романтизма позволяют литературоведам говорить о неоромантическом характере первого, усматривать общность неоромантизма и символизма; б) неоромантизм используется как широкое понятие, которое охватывает не только символизм, но и другие течения, например, экспрессионизм; в) неоромантизм рассматривается как самостоятельное направление или течение, подсистема модернистского творчества (с. 33). Подводя итог изученным точкам зрения литературоведов, А. Лис-Чапига формулирует собственное понимание этого художественного феномена русской литературы как стилевой, а также эстетической и идейной тенденции, проявляющейся в литературном творчестве рубежа XIX и XX веков и существующей наряду с элементами других стилей и течений.

Диалогизму лирических произведений П.А. Вяземского второй половины жизни поэта посвящена следующая часть раздела – Анны Точинской-Пенксы «Лирика П.А. Вяземского 50-,60-,70-х годов XIX в. в контексте традиции романтизма (проблема художественной целостности)». В центре внимания автора – особенности лирического героя, основные мотивы поздней лирики (воспоминаний, старости, бессонницы, хандры и усталости). Прослежены признаки усвоения поэтом пушкинской традиции. Так, на с. 41-42 содержится следующий вывод относительно стихотворений «Былое» (1862), «Помин-

ки» (1864), «В воспоминаниях ищущу я вдохновенья» (1877): «Амбивалентность переживаний лирического героя порождает поэтические антитезы в окончании – это очевидное влияние пушкинской традиции (вспомним стихотворение А. Пушкина *На холмах Грузии лежит ночная мгла...*, 1829). Лирический герой чувствует, что умершие уже друзья ждут его, готовы принять «запоздавшего брата» в свои «загробные объятия» («В воспоминаниях...»). Типичный для всех романтиков мотив пепелища и потомков выделен в стихотворении П.А. Вяземского «Кладбище» (1864). Художественное решение поэтом проблемы обреченности, кратковременности и противоречивости жизни человека дало возможность автору раздела соотнести «Уныние» (1857) и стихи М.Ю. Лермонтова и Е.А. Баратынского. В результате изучения переключек поэтических произведений П.А. Вяземского и его современников, Анна Точинская-Пенкса приходит к следующему выводу о двойственности характера этого диалога: «В стихотворениях поэта обнаруживаем многие типично романтические мотивы, однако, в трактовке некоторых из них, что мы уже заметили, Вяземский отходит от традиций романтизма, это сближает его поэтическое высказывание с эстетикой последующих литературных направлений, прежде всего, постмодернизмом» (с. 59).

Предметом углубленного анализа в подразделе профессора Казимежа Пруса «Парафразы молитв *Отче наш* и *Аве Мария* в романтической и современной русской лирике» стали такие нетрадиционные эволюционирующие поэтические жанры, как поэтические молитвы. Автор прослеживает, как периферийный в творчестве классицистов И. Дмитриева, А. Сумарокова, В. Мещерского, А. Ржевского жанр молитвы канонизируется, становится в русской поэзии автономным, центральным, главенствующим из нетрадиционных лирических жанров, начиная с 1820-х годов. В дальнейшем, подвергаясь различным трансформациям, он активно используется поэтами-неоромантиками (к ним отнесены С. Надсон, А. Ахматова, М. Цветаева, С. Есенин), и, наконец, претерпев непрерывные метаморфозы, перефразируется во многих современных текстах (Татьяны Кайзер, Катали Владис, Юрия Мухина, Людмилы Юриной, Александра Курако и т.д.).

Диалогизм драмы – предмет внимания авторов второго раздела монографии. В открывающем его исследовании Н.П. Малютиной «Функциональные ресурсы жанровых и метажанровых процессов в русской и украинской драматургии 20-30-х гг. XX века» представлены результаты изучения жанровой динамики внутри драматического рода в первые десятилетия XX века. При этом под метажанром, как уточняет Н.П. Малютина, понимается свойственная группе жанров направленность содержательной формы, структурный принцип построения образа мира, который возникает в рамках литературного направления или течения и становится ядром бытующей жанровой системы (с. 82). Показано, как такой «вспомогательный, развлекательный по природе жанр, как интермедия, приобретает самостоятельное значение; водевиль и мелодрама легко присоединяются как указатель на модальность к другим жан-

рам (появляються комедія-водевіль, мелодрама-фарс) і способні замінити друг друга, виступити в ролі комедії; як здійснюється діалог «високої» драматургічної комедійної традиції і масової попкультури. Автор обґрунтовує актуальність подібного підходу к изучению жанрової природи драматических произведений потребою системного изучения національного своеобразия историко-литературных процессов (в разделе идет речь об украинской и русской драматургии 1920-1930-х годов), поскольку он позволяет «переосмыслить некоторые представления о драматическом каноне и функционировании отдельных жанровых форм, а также об активной рецепции их как в эпоху 20-30-х гг. XX в., так и в сегодняшнее время» (с. 83).

Ольга Журчеева, автор подраздела «Искусство преодоления страха: мотив смерти в «гоголевской трилогии» Николая Коляды», и Анна Маронь, автор подраздела «Метажанровые коды мелодрамы в трагикомедийных пьесах Николая Коляды», сосредоточили свое внимание на произведениях современного русского драматурга, особенностях его рецепции и интерпретации наследия Н.В. Гоголя, поэтике его собственных пьес. Как показывает О. Журчеева, именно на примере креативной рецепции (открытого или подспудного диалога современных авторов с текстами великих предшественников) наиболее ярко проявляется коммуникативная природа художественного произведения. Так, в частности, изучив связи между произведениями Н.В. Гоголя и пьесами Николая Коляды, в которых «создается ситуация, которую принято называть пограничной, пороговой между реальным и ирреальными миром», а также других современных драматургов (Н. Садур, О. Богаева) автор приходит к выводу о том, что гоголевская фантазмагория дает возможность отразить непознаваемость современного мира или же полнее раскрыть тему появления у пошлого человека внутреннего, истинного зрения и невозможности с этим истинным зрением жить на этой земле бессмысленной физиологической жизнью (как это происходит в пьесе Коляды «Иван Федорович Шпонька и его тетушка») (с.113). Абсолютно убедительно автор раздела обосновывает мысль о том, что применительно к новейшей литературе можно судить об изменении традиционного понимания мимесиса, точнее формировании «негативного» мимесиса, суть которого заключается в том, что современный театр стремится к физическому освобождению зрителя от страха и социальной депрессии. В этом и заключается суть одновременного усвоения и опровержения гоголевского текста в пьесах Николая Коляды. На таких наиболее характерных для этого драматурга художественных приемах, как остранение, комбинирование и дистанцирование одних мелодраматических клише и исключение других, ирония, авторская пародия в развитии действия, неожиданность развязки, которая приближает мелодраму к трагикомедии, сосредоточила свое внимание Анна Маронь. В результате у читателя, знакомящегося с рецензируемой монографией, формируется многостороннее представление о современном драматурге, направленности его диалога с классической и современной литературой.

Третья глава монографии называется «Диалог сознаний в модерной и пост-модерной русской прозе». В первом ее подразделе «А.Н. Толстой и русская литературная традиция изображения провинциального дворянства» Хенрик Гжись подробно останавливается на таких произведениях, как «Старая башня», «Смерть Налымовых», «Однажды ночью», «Заволжье», «Чудаки» и «Хромой барин». Автором прослеживается творческий путь А.Н. Толстого от его первых прозаических опытов 1900-х годов к таким известным произведениям писателя, как романы «Чудаки» (1911) и «Хромой барин» (1912). При этом решается задача изучить характер усвоения этим писателем традиций классики (Д. Фонвизина, А. Пушкина, Н. Гоголя, Н. Лескова) в изображении русского помещичьего дворянства и соотнести образы героев-помещиков в произведениях Толстого и писателей его современников. В результате Х. Гжись приходит к такому выводу: «...если символисты и акмеисты, друзья писателя, старались возвысить, опозитизировать старинный усадебный быт, то толстовские рассказы изображали дворянство в сниженных тонах. Автор использовал в них стилизаторские приемы не для идиллического любования похождений жеманных героев; старые сюжеты восемнадцатого века являются у него скорее пародией на дворянские новеллы этого времени» (с.155). Тем самым автор подраздела дает направление изучению творческих связей А.Н. Толстого с русской классикой, которое само по себе имеет давнюю традицию. Но вот сам по себе вопрос о характере освоения традиций классики еще разработан недостаточно.

Подраздел «Литературно-критическая рецепция А.С. Пушкина в Серебряном веке», выполненный Надеждой Сподарец, включает в себя три части: «Опыт Мережковского», «Пушкинистика М. Гершензона в контексте критической мысли начала и конца XX века» и «Тестообразовательные стратегии поэтов Серебряного века в жанре эссе об А. Пушкине». Таким образом автор постарался охватить наиболее полно картину модернистского типа литературного и литературно-критического сознания, преобладавшего в конце XIX-начале XX веков, и нацеленного «не только на радикальную трансформацию классической парадигмы, что обычно декларировалось в манифестах» (с. 186). На основе скрупулезного анализа значительного числа статей Д. Мережковского, Ин. Анненского, В. Брюсова Н. Сподарец удаётся обосновать свою мысль о том, что тип эссеистического письма названных авторов конструировал реакцию читателя и таким образом управлял его ценностной ориентацией.

Третью главу монографии завершает подраздел «Диалог современной русской прозы с Пушкиным» Валентины Мусий. Изучив смысл включения современными писателями (В. Сорокиным, Д. Приговым, Д. Драгунским, М. Кураевым) пушкинских образов и мотивов, основания их обращения к отдельным моментам личности и биографии основоположника русской литературы, автор выделяет направления диалога с классикой. В качестве основных форм и факторов, обусловивших обращение писателей XX- начала XXI века к пушкинскому тексту как прецедентному, названы следующие:

включение в решение тех проблем, которые нашли художественное решение А.С. Пушкина, но не утратили своей актуальности для нынешней эпохи; вовлечение читателя в игру с пушкинским текстом с целью разоблачить его мифологизированное (шаблонное) восприятие; желание дать собственную интерпретацию событий известного художественного произведения и т.д. Само по себе обращение к изучению феномена прецедентности на уровне нескольких художественных произведений позволяет, по мнению Валентины Мусий, представить более полную картину литературного процесса, углубить понимание смысла каждого произведения, выявить основания включения автором «чужого» слова в собственный текст.

В конечном итоге у читателя рецензируемой нами монографии складывается целостное понимание смысла диалога современной русской литературы с традицией.

Рецензію подано до редколегії 2.06.2014

Мусий В.Б.

доктор филологических наук, профессор
кафедра мировой литературы
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
urd7@rambler.ru

СБОРНИК ТРУДОВ Л.В. БУБЛЕЙНИК РАЗНЫХ ЛЕТ

Рец. на: Бублейник Людмила. Вибрані праці / Упоряд. і авт. передм. Софія Петрівна Муляр, Луїза Костянтинівна Оляндер. – Луцьк: ПВД «Твердия», 2013. – 708 с.

Фонды Научной библиотеки Одесского национального университета имени И.И. Мечникова обогатились еще одной книгой – сборником научных трудов Людмилы Васильевны Бублейник. Он был передан нашей библиотеке одним из составителей – профессором Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки Оляндэр Луизой Константиновной.

Людмила Васильевна Бублейник – известный специалист в области лексикологии, стилистики украинского и русского языков, теории перевода, лингводидактики, лингвокультурологии; автор более 280 научных работ. Среди них – монографии «Проблемы контрастивной лексикологии: украинский и русский языки» (Луцк, 1996) и «Поэтическое слово Иосифа Бродского» (Львов, 2006), нескольких учебников с грифом МОН Украины. В Луцком пединституте, который впоследствии был преобразован в университет (в настоящее время – Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки) Л.В. Бублейник на протяжении многих лет заведовала кафедрой, которая в связи с различного рода реорганизациями была в разные годы кафедрой русского языка, славянских языков, славянской филологии, русской филологии. Краткая информация об этой исследовательнице содержится на страницах «Енциклопедії сучасної України» (т.3, 2004). Широта профессиональных интересов Л.В. Бублейник определила содержание книги, изданной в память о ней. В сборник избранных трудов включены ее работы по лексикологии («Сопоставительная характеристика синонимических рядов в русском и украинском языках (на материале рядов, включающих в русском языке книжную лексику)», «Сопоставительная характеристика разговорных синонимов в русском и украинском языках», «Разноязычные синонимические ряды и роль мотивировочного признака в их соотношении»), стилистике и семантике художественного слова («Стилетворчі функції синтаксичних структур у прозі Андрія Кондратюка (роман «Хутір»)), «Слово як картинна реальність культури (на матеріалі «Лісової пісні» Лесі Українки)», «Діалоги в композиційно-стилістичній структурі роману Г. Тютюнника «Вир»», «Контраст как текстообразующее средство в художественной прозе (рассказ М. Горького «О первой любви»)), «Способы

словопреобразования в поэзии Б. Ахмадулиной», «Стилистика интертекстуализации в поэзии Б. Ахмадулиной (стихи, посвященные М. Цветаевой)», «Лексема кров у словесно-образній парадигмі оповідань Г. Косинки»), проблемам художественного перевода («Пан Тадеуш» А. Міцкевича російською мовою (переклад С. Мар)», «До проблеми поетичного перекладу (мовні взаємовідношення в просторі української та російської поезії)», «Лексична ідіоматичність у перекладознавчому вимірі»).

Всього в збірник включено 65 наукових статей Л.В. Бублейник, написаних на руському та українському мові.

Ряд наукових статей Л.В. Бублейник присвячені вирішенню наукових проблем, порівняльно нових для філологічної науки (наприклад: «Мовні засоби організації нарративу», «Інтертекстуалізація як засіб створення словесного образу у І. Бродського», ««Словесна гра» в поезії Марини Цветаєвої»). Так, в статті «Інтертекст як проявлення міжкультурних зв'язів (пушкінські мотиви в ліриці Б. Ахмадулиной)», опираючись на таке визначення інтертекстуальності, як «воспроизведение в литературном произведении конкретных литературных явлений других произведений, более ранних, через цитирование, аллюзии, реминисценции и тому под.», дослідниця зупинилася на формах вхождення пушкінських мотивів в мовну тканину віршів Б. Ахмадулиной, звернула увагу на характерне для поетеси об'єднання пушкінських інтертекстуальних елементів, що походять з прототекстів, що присутні в різних творах поета, показала, як інтертекст виявляє взаємодію різних родо-жанрових видів текстів (наприклад, у побудованому в формі пушкінського листа «Отрывке» Б. Ахмадулиной прототекстом є лист поета до невідомої жінки; таким чином, не являючись художнім твором, текст знаходить розвиток і смислове переформування в ліриці). Стаття закінчується наступними висновками: «В діалозі Б. Ахмадулиной з Пушкіним прототекст модифікується семантично та емоційно. Класическа ясність та простота пушкінських віршів уживається у неї з ускладненою метафористикою, заснованою на суб'єктивних асоціативних зв'язях та індивідуальних смислових переносах. Способи введення інтертекстуальних пушкінських образів та мотивів в нову ліричну тканину різноманітні: поряд з точним цитуванням, позначеним графічно – кавичками, спостерігається дистантне використання трансформованих оборотів, застосування слів-«сигналів», індивідуальних синонімічних замієн в нових контекстних умовах, конденсація пушкінського розгорнутого образу шляхом лексико-синтаксическої перестройки та т.п. Восприяття модифікованого прототекста у Б. Ахмадулиной часто потребує опори на зміст підтекстних та затекстних смислових та асоціативних елементів» (с. 568). Ця стаття датується 2012 роком. Але й ті статті, що написані в середині ХХ століття, або ж стосуються до пізнішого етапу наукової діяльності Л.В. Бублейник, присвячені класическому, якщо можна так висловитися,

филологическим проблемам (лексика и стилистика украинского, белорусского, польского, русского языков; язык художественной литературы; методика преподавания языка в вузе и т.д.), представляют собой научную ценность. К примеру, в статье «Структура діалогу в драматичних творах Лесі Українки» исследовательница поставила перед собой такую цель: «розгляд діалогічних структур у віршованих драматичних творах Лесі Українки, характеристика побудови реплік та їхніх зв'язків з авторськими ремарками, з'ясування впливу лірики поетеси на її драматургічний дискурс» (с. 570). Обращается внимание на наиболее характерную для произведений Леси Украинки форму диалога (структура «вопрос – ответ»), усиливающую ощущение непосредственной беседы, живого общения; показывается, каким образом актуализируется динамичность обмена персонажей репликами – путем разрыва стихотворного текста на части и распределения частей стиха между говорящими; делается вывод относительно того, что преобладают ремарки, которые, усложняясь психологическими деталями, дают более полное представление об обстановке действия, способствуют панорамности описаний природы.

В рецензируемую книгу, кроме непосредственно статей Л.В. Бублейник, включены биографический очерк, а также библиография трудов исследовательницы, помогающие понять характер ее научных интересов и направление их развития.

Думается, что сборник трудов Л.В. Бублейник, подготовленный к изданию Софией Петровной Муляр и Луизой Константиновной Оляндэр, заинтересует многих филологов – и лингвистов, и литературоведов – и станет достойной составляющей собрания книг Научной Библиотеки ОНУ имени И.И. Мечникова.

Рецензію подано до редколегії 20.05.2014

Українською, польською, російською та англійською мовами

Адреса редколегії журналу:
вул. Дворянська, м. Одеса, 265082
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Адреса редколегії серії:
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058
Філологічний факультет Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

Підписано до друку 17.04.2014 р. Формат 70×108/16.
Ум. друк. арк. 9,8. Тираж 100 прим. Зам. № 1095.

Видавець і виготовлювач
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011 р.
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна
Тел.: (048) 723 28 39
e-mail: druk@onu.edu.ua