

✓ К-14038

П303599

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

№ 237

ДОСЛІДЖЕННЯ З РОСІЙСЬКОГО
І УКРАЇНСЬКОГО МОВОЗНАВСТВА
ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

1982

1 крб. 10 к.



Вісн. Харк. ун-ту, 1982, № 237, 1—89.

V.N. Karazin Kharkiv National University



00256902

0

СОДЕРЖАНИЕ

К нейчер В. Н. Фольклор в творческом наследии В. И. Ленина . . .	3
Михайлин И. Л. Борьба с «теорией» бесконфликтности в украинской советской критике (1946—1952 гг.)	7
Чугуй А. П. Драматургические элементы в лирике Т. Шевченко (1843—1847 гг.)	15
Поддубная Р. Н. Особенности публицистического мышления Достоевского 1860-х годов и формирование романной поэтики писателя . . .	23
Житенев В. М. Функциональная роль звукописи в поэзии В. Маяковского и ее отражение в переводах Г. Гупперта	33
Грабченко Н. И. Метафорическая многозначность как характерная особенность поэзии барокко	38
Коноваленко Ф. А. К вопросу о современных методах исследования художественной речи	44
Полякова Л. А. Особенности употребления форм активных причастий в языке произведений Г. Ф. Квитки-Основяненко	47
Ужченко В. Д. Образование слов на базе фразеологических единиц Кабальеро Диас Л. Некоторые вопросы сопоставительного изучения функционально-семантических полей	54
Клименко Н. Л. Некоторые направления в изучении языковых средств выражения количества	61
Дорошенко Н. С. Интернациональные элементы в словообразовании (опыт сопоставительного изучения суффиксального образования имен существительных в английском языке)	65
Савченко Л. Р. О современном состоянии проблем лингвострановедческого комментирования художественных текстов	72
Ярмак И. И. О лингвистических принципах создания учебного пособия по современному русскому языку	76
Шевелев В. М. Программирование и автоматизация в обучении русскому языку	80
	85

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ
СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

№ 237

ДОСЛІДЖЕННЯ З РОСІЙСЬКОГО І УКРАЇНСЬКОГО
МОВОЗНАВСТВА ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

ХАРКІВ
ВИДАВНИЦТВО ПРИ ХАРКІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ
ВИДАВНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»
1982

Дослідження з російського і українського мовознавства та літературознавства. Вісн. Харк. ун-ту, № 237.— Х.: Вища школа. Вид-во при Харк. ун-ті, 1982.— 89 с.

Вестник содержит статьи по вопросам методологии критики, фольклористики, поэтики художественного сочинения, а также по актуальным вопросам языкознания, в частности грамматики, словообразования и методики преподавания языков в высшей школе.

Для научных работников и специалистов.

Списки лит. в конце статей.

Редакційна колегія: доц. Л. Г. Авксентьев (відп. ред.), доц. Л. Г. Бикова (відп. секр.), проф. В. В. Акуленко, проф. З. С. Голубева, канд. філол. наук М. Л. Гомон, доц. П. Я. Корж, проф. Ф. П. Медведев, доц. О. О. Мионов, доц. Г. І. Шкляревський.

Друкується за рішенням Ученої ради філологічного факультету Харківського ордена Трудового Червоного Прапора і ордена Дружби народів державного університету ім. О. М. Горького (протокол № 4 від 19 грудня 1980 року).

Попередній випуск вісника з питань філології вийшов під назвою «Поетика. Стиль. Лексикологія».

Адреса редакційної колегії: 310057, Харків-57, вул. Гоголя, 7, філологічний факультет Харківського державного університету, тел.: 22-42-27

Редакція гуманітарної літератури

В 4601000000—091
М226 (04) — 82

© Харківський державний
університет, 1982

Центральна наукова
бібліотека

202.572

ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ В. И. ЛЕНИНА

Глубокое знание В. И. Лениным народного поэтического творчества проявилось прежде всего в том, что он самым широким образом использует все виды и жанры фольклора: русские былины и сказки, античную и христианскую мифологию, народные гимны и песни, пословицы и поговорки. Так, разоблачая ренегатов и предателей интересов партии из рядов веховцев, В. И. Ленин высмеивает теоретические потуги «вумного» веховца Изгоева, используя для этого слова известной украинской народной песенки: «Ох, не братья бы вам лучше, г. Изгоев, за социологические обобщения. Ой, не ходи, Грицю, та на вечерніцю» [т. 20, с. 154]¹.

В предисловии к русскому переводу брошюры К. Либкнехта «Никаких компромиссов, никаких избирательных соглашений» В. И. Ленин иронизирует над Плехановым, который «...оказывается ... «kozyрял» против революционных социал-демократов *той самой* детской сказкой о волке и пастухе, которою пробовали немецкие оппортунисты запугать и Либкнехта: дескать, вы так приучите всех слышать ваши крики: «волк! волк!», что, когда придет волк, вам не поверит никто» [т. 14, с. 217].

Во многих случаях В. И. Ленин применяет формулу об Иванушке-дурачке, который все говорит и желает людям невпопад: «Таскать вам не перетаскать» на похоронах. Помещена была эта сказка в сборниках А. Н. Афанасьева², Н. Д. Иванецкого, Н. Е. Ончукова. Этот образ, в основном с сатирическими целями, встречается у В. И. Ленина в работе «Что делать?» в связи с критикой экономистов из «Рабочего дела». Желая увести рабочий класс от разработки вопросов революционной теории, они извращенно трактовали известное выражение К. Маркса о том, что «каждый шаг действительного движения важнее дюжины программ». Борясь против фальсификации слов Маркса, Ленин говорил: «Повторять эти слова в эпоху теоретического разброда, это все равно что кричать «таскать вам не перетаскать!» при виде похоронной процессии. Да и взяты эти слова Маркса из его письма о Готской программе, в которой он *резко порицает* допущенный эклектизм в формулировке принципов...» [т. 6, с. 23]. В иную пору, в 1905 г., когда

¹ В квадратных скобках приводим ссылки на Полное собрание сочинений В. И. Ленина.

² У Афанасьева сказка помещена под № 403—404 и называется «Набитый дурак».

экономисты продолжали призывать к парламентской борьбе, не учитывая революционной ситуации, В. И. Ленин писал: «Как известный герой нашего народного эпоса повторял хорошие советы как раз тогда, когда они неуместны, так и наши поклонники Мартынова повторяют уроки мирного парламентаризма как раз тогда, когда они сами констатируют начало прямых военных действий» [т. 11, с. 66]. К сказочному образу Ленин возвращается в работе «Шаг вперед, два шага назад», упоминая его в связи с оценкой радикалов.

В своей большой работе «Аграрная программа социал-демократии в первой русской революции 1905—1907 годов» В. И. Ленин на примерах доказывает обвинение многочисленных народов России и излагает различные точки зрения разрешения земельного вопроса представителями II Думы. В частности он говорит о выступлении во II Думе от имени украинской фракции казака Полтавской губернии Сайко: «Он (Сайко.— В. К.),— пишет Ленин,— привел песню казаков «Гей, царица Катерина, що ты наробила? Степь широкий, край веселый панам раздарила. Гей, царица Катерина, змилуйся над нами, виддай землю, край веселый с темными гаями» [т. 16, с. 390].

Весьма интересна статья Ленина под характерным заглавием: «О лисе и курятнике». Написанная в 1912 г., она разъясняет истинные цели балканской войны. «Политика октябристов, националистов, беспартийных «патриотов» от «Нового времени» до «Русского Слова» ясна и проста. Травля Австрии, науськивание на войну с ней, крики о «славянских задачах» России — все это есть шитое белыми нитками стремление отвлечь внимание...» [т. 22, с. 146]. Политика либералов значительно хитрее, более дипломатична, завуалирована, и потому, хотя их газета «Речь» и высказывалась против «Нового времени», но суть одна и та же: «Итак,— пишет Ленин,— «Речь» *потому* против шовинистов, что они «кончат скромнее, чем следует». То есть вы-де, шовинисты, хвастаете и урвете шиш. А мы за то, чтобы мирно и тихо, с поддержкой буржуазии французской и английской, урвать куш!» [т. 22, с. 149]. Как видим, В. И. Ленин при помощи простонародных выражений решительно разоблачает лживую политику либералов, направленную, как и политика других буржуазных групп и партий, на ограбление Балкан, и в своем политическом выводе Ленин вновь обращается к сказке о проделках лисы в курятнике. В статье В. И. Ленин пишет: «Заметьте это: «Речь» *тоже* за «протектирование» (охрану) славян Россией, за охрану курятника лисой, но за более хитрую охрану!» [т. 22, с. 149].

Чрезвычайно большой теоретический и практический интерес представляет изучение богатейшего опыта применения Лениным пословиц и поговорок. В его трудах мы встречаем итальянские, французские, немецкие, греческие, латинские и русские пословицы и поговорки, о которых В. И. Ленин говорил, что «бывают такие крылатые слова, которые с удивительной меткостью выражают сущ-

ность довольно сложных явлений» [т. 25, с. 138]. Пословицы и поговорки в творчестве В. И. Ленина служили простоте и ясности, образности и доступности изложения. Есть все основания для утверждения о том, что пословицы и поговорки, крылатые слова органически входят в речь Ленина, являясь признаком его литературного стиля, манеры письма, способа выражать мысли. Только этим,— и это самое главное,— можно объяснить то, что во всех без исключения речах и выступлениях, письмах, философских трудах и обращениях встречаются фольклорные цитаты, пословицы, причем вне зависимости от того, кому, какому читателю адресован труд. Так, например, в таком сложном философском сочинении, как «Материализм и эмпириокритицизм», насчитывается 36 случаев употребления пословиц и поговорок (в здравом уме и твердой памяти; коготок увяз — всей птичке пропасть; конец венчает дело; не в бровь, а в глаз; утопающий за соломинку хватается и др.).

Несколько неожиданным может показаться утверждение о том, что в статьях и больших работах В. И. Ленина, обращенных специально к народу, к крестьянам, часто содержится меньше просторечных выражений, пословиц и поговорок, чем в работах на философские темы. Так, в статье В. И. Ленина «К деревенской бедноте» много ярких примеров, конкретных фактов из жизни крестьянства, изложенных в свойственной Ленину манере доступности и простоты, но мы насчитываем в ней всего 2—3 пословицы и поговорки. В воззвании «К рабочим, крестьянам и солдатам» нет ни единой пословицы и поговорки, а в таком сугубо политическом документе, как статья «К пересмотру партийной программы», мы встретим очень много крылатых выражений и пословиц. Представляется, что если отсутствие народно-поэтических образных выражений в воззвании может быть объяснено тем, что оно само по себе было написано ясным и простым, понятным языком, то наличие их в статье о программе партии вызывалось ее острой полемичностью, необходимостью использовать большую сатирическую силу образов, созданных народом, для развенчивания и осмеяния доводов противников, для утверждения своих положений.

Народ на собственном многовековом опыте убедился в том, что пословица не применяется с развлекательной целью, что она никогда «мимо не молвится». Для В. И. Ленина пословица тоже никогда не была иллюстрацией, украшением, данью политике. Эта мысль очень доказательно и убедительно подтверждается тем, что даже в его письмах, адресованных, естественно, сравнительно ограниченному кругу читателей, мы находим очень много пословиц. Но и в письмах они выполняют своиственные им функции — заостряют и обогащают мысль, оживляют «сухость» письма. Они и в письме придают речи яркость, ибо не даром говорится, что «красна речь поговоркой». В письме к И. Ф. Арманд от 7 июля 1916 г. мы встречаемся с весьма интересным примером контаминирования пословиц для выражения мысли о необходимости не спешить к соглашению. В. И. Ленин создает новую, весьма четкую и своеобразную

пословицу: «Теперь надо 10 раз «спросить броду», а уже потом «лезть в воду» [т. 49, с. 261]. Беря из пословицы «сем раз отмерь, один раз отрежь» основной ее смысл, идею, Ленин усиливает ее, привлекая внимание к необходимости осторожного шага — не семь раз «спросить броду», а 10 раз. В одном из своих писем к Н. И. Бухарину в 1916 г. В. И. Ленин создает весьма значимую новую пословицу — «Сплетней факта не перешибешь» [т. 49, с. 308]. Изменения Лениным в старой пословице «плетью обуха не перешибешь» очень существенны. Обращает на себя внимание точно найденное, выразительно звучащее слово «сплетней» вместо «плетью». Важно, что если в народной пословице смысл в том, что люди бессильны что-либо сделать (по типу «до бога высоко, до царя далеко»), то у Ленина акцент перенесен как раз на возможности, на объективную силу факта. Пример, о котором мы говорим, тем более интересен, что смысл русской пословицы и ее значение В. И. Ленин как бы подготавливает пословицей английской *Facts are stubborn things* факты — упрямая вещь [т. 49, с. 308].

Отношение Ленина к народному творчеству и его применению в политической борьбе отличалось глубоко творческим самобытным характером. Он проявлял пристальное внимание к генезису народной поэзии, к среде бытования фольклора, решительно выступая против тенденциозной его трактовки. Особо следует подчеркнуть то положение, что Ленин в исторических условиях пролетарской борьбы за социализм как бы вовлекал фольклор в сферу обостренных классовых схваток и этим расширял его социальное значение, переключая пословицы и поговорки из узкой и ограниченной морально-бытовой среды, в которой они преимущественно бытовали, в план социально-политический ¹.

Дореволюционная фольклористика в силу ее буржуазной ограниченности мало стремилась к раскрытию того жизненного и социально-исторического опыта трудового народа, который был в ней заложен в пословичных выражениях, но не был замечен и понят (часто нарочито) фольклористами и многими публицистами. Неверным было бы думать, что фольклорные образы прошлого сами по себе обладают только некими «контурами» содержания. Ведь так можно прийти к неверным рассуждениям о том, что исследователь и критик волен раскрывать функции народно-поэтического наследия по своему желанию, исходя из субъективного отношения к анализируемому материалу. Ленин не вносил и не мог внести извне новое содержание в содержание старых пословиц, ибо на деле это означало бы создавать совершенно новые произведения. Ленин стремился к тому, чтобы заново открыть богатства этого духовного наследия, раскрыть идеи и мысли, свойственные самому фольклору

¹ Собственно в этом плане можно говорить не только о фольклорных образах, но также об образах литературы, приводимых В. И. Лениным. Так, Иудушкой был назван Троцкий. Его характеристика была переведена в политический план. Он — двурушник и ренегат. Подобных примеров очень много.

и в нем заложенные, но не раскрытые его исследователями и толкователями в силу их недоверия к народному уму и опыту, в силу их политической консервативности. В. И. Ленин считал необходимым обнаружить в фольклоре его общественный смысл, расширить и углубить, наглядно проявить и прояснить этот смысл, применяя фольклорные образы к объяснению сложных политических событий. Он прекрасно видел и понимал необходимость и возможность переключения фольклорных образов из их привычного обыденного плана, привычной моральной их трактовки в более широкий теоретический и политический план. Так, в статье «О фракции сторонников отзовизма и богостроительства» Ленин сатирически высмеивает «обиженных богом» богостроителей, которые выступили, как «политические недоросли» и уподобились «партийным иванушкам». Он употребляет при этом известное крылатое выражение, подчеркивая иной политический характер его применения: «Давно уже сказано, что лицемерие есть дань, которую порок платит добродетели. Но это изречение относится к области личной морали (курсив наш.— В. К.). По отношению к идейно-политическим направлениям надо сказать, что лицемерие есть то прикрытие, за которое хватаются группы, внутренне неоднородные, составленные из разношерстных, случайно сошедшихся элементов, чувствующих себя слабыми для открытого, прямого выступления» [т. 19, с. 96].

Таким образом, В. И. Ленин брал знакомый и известный материал, традиционный образ, подходя к нему с народных, революционных позиций, открывал в нем его затаенный смысл, и образ обнаруживал свои общественные функции, социальное звучание, значительно расширял свои семантические границы. В. И. Ленин раскрывал в фольклоре подлинную мораль народа, его эстетические представления, его отношение к фактам общественной действительности. Все упомянутые нами приемы применения народного творчества отнюдь не являются случайными, а связаны с наиболее характерными чертами стиля В. И. Ленина.

Поступила в редколлегию 19.09.80.

І. Л. МИХАЙЛИН

**БОРЬБА З «ТЕОРІЄЮ» БЕЗКОНФЛІКТНОСТІ
В УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ КРИТИЦІ (1946—1952 рр.)**

«Теорія» безконфліктності в найбільш розвинутому вигляді виявила себе в критиці і літературній практиці в 1946—1952 рр. Це, однак, не означає її хронологічної замкнутості. Окремі елементи її зустрічаються в критиці вже в 30-х роках, а залишки проявляються іноді і в сучасному літературному процесі. «Боротьба проти тенденцій безконфліктності виявилася довгою, — підкреслює дослідник цієї проблеми В. В. Перхін і справедливо зазначає: — Пер-

ший її етап, без сумніву, закінчується в 1952 р. публікацією передової статті в «Правде» «Подолати відставання драматургії» [26, с. 48]. Головна боротьба проти помилкової концепції і одночасна розробка правильної марксистсько-ленінської теорії конфлікту, безумовно, розгорнулася після згаданого виступу партійної преси, однак невірно весь попередній етап вважати періодом повного і неподільного її панування. Боротьба з «теорією» безконфліктності починається відразу ж з появою помилкових поглядів, що виявилось в існуванні вагової опозиції як у критиці, так і в літературі. Тому перебільшеним видається висновок В. В. Перхіна про те, що в період 1946—1952 рр. «теорія» безконфліктності стала «майже узаконеною» [26, с. 49].

Звичайно ж, не можна применшувати її вплив у літературному процесі перших повоєнних літ: він, безумовно, був значним. Однак думка про «узаконеність» даної теорії — явне перебільшення. Адже і в цей період з'являються талановиті твори, що збагатили радянську літературу, стали новими досягненнями соціалістичного реалізму. Це — «Російський ліс» Л. Леонова, «Мир» Ю. Яновського, «Його покоління» І. Сенченка, «Це було на світанку» А. Малишка, «Журбіни» В. Кочетова тощо. Слід також пам'ятати, що безконфліктність у літературі неоднорідна: на різних полюсах її перебувають роман Д. Бедзика «Там, де Ятрань», у якому вона виразилася найбільш яскраво, і повість І. Рябокляча «Золототисячник», яку Л. Новиченко назвав «скромною за масштабом, та й за художніми даними, але по-людському уважною, приглядистою до характерів персонажів» [24, с. 69—70].

У критиці також не всі однаково ставилися до «теорії» безконфліктності. Особлива роль у першому періоді боротьби з нею належить письменницькій критиці, яка висловила своє несприйняття помилкової концепції ще в довоєнний час. І в цьому є певна закономірність: художники слова особливо виразно відчували за теоретичними постулатами ті практичні наслідки, до яких «теорія» штовхала наших митців. Особливо яскраво спроби утвердження в радянській літературі вагового конфлікту виразилися в критичних виступах І. Кочерги [3], А. Макаренка [20], П. Павленка і Ф. Левіна [25]. У цих статтях письменники рішуче стають на захист конфлікту, вказують, що конфліктність — загальноестетична властивість мистецтва, без неї неможливе реалістичне відображення життя в усій його складності й суперечливості. Автори слушно зазначають, що відсутність конфлікту призводить до спотворення дійсності і радянської людини, веде до схематичності, поверховості, примітивізму в її зображенні (недарма А. Макаренко дає статті промовисту назву — «Проти шаблону»). Вже в довоєнний час безконфліктність була осмислена як своєрідна «теорія». У виступі П. Павленка і Ф. Левіна з гіркою відзначалося: «У нас стала навіть формулюватися особлива теорія про безконфліктність, про життя легке, як дихання, про пережиточність конфлікту» [25, с. 22].

Пізніше, у перші повоєнні роки, проти «теорії» безконфліктності в тій чи іншій формі виступили Л. Леонов, М. Погодін, Б. Лавреньов, К. Треньов; їхні виступи досліджені у згадуваній вже статті В. В. Перхіна «З історії боротьби з безконфліктністю в письменницькій критиці (1946—1952 рр.)». В українській письменницькій критиці цього часу виділяються виступи О. Гончара і Ю. Смолича. Показово, що як перший, так і другий звертаються до авторів-початківців, що мало неабияке значення. О. Гончар у статті «Молоді письменники України» виступає не тільки проти схематичності в художній творчості, але і проти певної тенденції в тодішній критиці розхвалювати слабкі літературні твори тільки за те, що в них заторкнута так звана «важлива тема». Водночас письменник підкреслював: для літератури в рівній мірі важливий і зміст і втілення його в повноцінних образах, що можливо лише при наявності в творах глибокої колізії [4, с. 135]. Далі йде у своїх міркуваннях Ю. Смолич, який приходить до вагомих узагальнень: «Художній твір є виявлення суперечностей, зіткнень характерів, боротьба поглядів. Соціалістичний реалізм бачить життя неодмінно в русі, а не в стійкій позиції, нехай і вдало та докладно зафіксований» [30, с. 28]. Такого динамічного відображення можна досягти «тільки виявом непомітних на перший погляд, але завжди захованих у взаєминах виробників драматичних колізій» [30, с. 65].

Критичні виступи письменників на першому етапі боротьби з безконфліктністю відіграли важливу роль. Відштовхуючись передусім від знання життя і радянської людини, спираючись на досвід світової і кращі здобутки радянської літератури, письменники неухильно доводили потребу конфлікту для реалістичного зображення сьогодення. І хоча їхні виступи відзначаються швидше палким емоційним запереченням безконфліктності, ніж тверезим і розсудливим її спростуванням, зредукованістю багатьох цінних положень, які не розгорталися в усій їх конкретності й аргументованості — все це не применшує їх значення для літературного процесу тих літ.

Говорячи про письменницьку критику, слід пам'ятати, що виділяємо її лише умовно: вона є повноцінною складовою української радянської критики, багато з представників якої протистояли «теорії» безконфліктності. Боротьба з нею ускладнювалася тим, що не були достатньо чітко і виразно сформульовані її теоретичні положення, мала вона «повзучий» характер. І все ж таки в українській критиці постійно звучали голоси на захист соціалістичного реалізму від схематизму, примітивізму, лакування дійсності. Критики Л. Санов [29], Ф. Жилко [8], Я. Гордон [5], Й. Кисельов [11], М. Рубашов [28], С. Іванов [9], М. Миронов [22] у своїх статтях і рецензіях критикують письменників за спроби уникнути зображення істотних суперечностей нашого життя, за лакування дійсності, утверджують наявність у ній боротьби нового із старим, тим самим стверджуючи право письменника на створення яскравого

конфлікту. «Лакування чи не найбільше за все шкодить розвитку соціалістичної літератури» [8, с. 204],— підкреслює Ф. Жилко, наголошуючи, що одна з головних рис реалізму — зображення типових характерів у типових обставинах, а для нашого суспільства типовою є саме боротьба нового і старого. «У цій боротьбі відбувається становлення характерів, визначається поведінка» [там же]. У виступах М. Рубашова, Ф. Жилко, С. Іванова, А. Кацнельсона міститься критика спрощеного зображення радянської людини. Головною вадою роману В. Торіна «Одна сім'я» Ф. Жилко вважає те, що «автор не бачить... внутрішньої боротьби в душах людей» [там же], це і обумовлює однобічне зображення героїв. Гострий осуд М. Рубашовим повісті К. Суханцева «Шахта «Грему-чая» пояснюється тим, що письменник уникає зображення духовної еволюції героя, не зображає процес його зростання, а обмежується випадковими поворотами сюжету. Аналогічні міркування висловлюють С. Іванов [9] і А. Кацнельсон [10], які також підкреслюють складність духовного життя радянської людини, суперечливість її внутрішнього світу, що мусить відтворити і література.

Особливо гостро виступають критики проти polegшеного, безконфліктного зображення війни. Це яскраво виявилось у виступах Л. Санова [29] та Я. Гордона [5]. Глибокому художньому відображенню війни, на думку Л. Санова, заважає «боязнь оголити труднощі і жорстокі суперечності фронтової дійсності» [29, с. 181]. Ця шкідлива тенденція «призводила до збіднення характерів, до надзвичайної легкості і безболісності ситуацій, вчинків, психологічних конфліктів» [там же]. Polegшене зображення молодих підпільників знижує художні якості книжки О. Гурєва «Осокорівські друзі», вважає Я. Гордон. Причини цього, на думку критика, коріняться в тому, що письменник лише перерахує факти, не зображаючи справжньої боротьби підпільників, психологічної напруженості колізій.

Окремо слід відзначити статтю Й. Кисельова «Конфлікти і характери» [11] як одну з небагатьох праць, спеціально присвячених конфлікту. Звернувшись до літературного роду, найбільш тісно пов'язаного з конфліктом, критик висловив думки, сміливість яких в період поширення «теорії» безконфліктності очевидна. Й. Кисельов прямо заявив: «Безконфліктної драматургії бути не може, як не може бути безконфліктного життя» [11, с. 163]. Важливо, що критик не тільки констатує це положення, але й переконливо доводить його. «Конфлікт — це непорушний закон побудови будь-якої п'єси,— вказує він.— Конфлікт потрібний не для загострення сюжету, не для ускладнення інтриги, а для глибокого і наочного розкриття ідейного змісту твору» [там же]. Конфлікти зникнути не можуть, бо «життя розвивається в боротьбі нового проти старого; того, що народжується, з тим, що відмирає; передового, прогресивного з косним, рутинним, реакційним» [там же]. Критик, однак, усвідомлює, що суперечності соціалістичного су-

спільства якісно різняться від суперечностей капіталізму, мають переважно неантагоністичний характер. Присвятивши свою статтю огляду драматичних творів тих років, Й. Кисельов у процесі аналізу ряду п'єс зробив ще кілька цінних спостережень над конфліктом. Критик, наприклад, висловив думку про тісну взаємодію конфліктів і характерів. Драматургічні конфлікти тим сильніше виявляються, вважає дослідник, чим глибше і яскравіше розкриті характери дійових осіб, які вступають у ці конфлікти. Не може не зацікавити думка Й. Кисельова про багатоконфліктність нашого життя, а, отже, і багатоконфліктність творів, що відображають його. Це виражається, на думку критика, в тому, що «поряд з головною конфліктною лінією є й другорядні, побіжні, що загострює, посилює хід подій» [11, с. 167]. Однак ці цінні думки, висловлені критиком мимохідь, не розвинуті.

Як бачимо, розглянуті виступи переконують, що критика перших повоєнних літ зовсім не беззастережно скорилася «теорії» безконфліктності. Особливо гостро активізація «рухомої естетики» відчувається впродовж 1951 — початку 1952 років. Активізація української критики виявилася передусім у зростанні кількості книг, присвячених сучасній літературі. У 1951 р. в різних видавництвах України виходять критичні книжки Ю. Кобилицького [12], Л. Коваленка [13], С. Крижанівського [15], Н. Кузякіної [18], І. Луценка [19], Ю. Мельничука [21], Л. Новиченка [23], Е. Усієвич [33], М. Шумила [34]. І хоч серед цих досліджень переважає жанр літературного портрета, вони все одно свідчать про ту велику увагу, яка приділяється критиці в середовищі творчої інтелігенції, у планах видавництва. Зрушення особливо помітні у порівнянні з попереднім 1950 р., коли з'явилося лише дві критичні монографії. Значно активніше і дійовіше починають виступати в критиці провідні письменники України, що відбилися у появі в 1951 р. збірок критичних статей М. Рильського [27], Ю. Смолича [30], П. Тичини [32]. У періодиці все частіше з'являються матеріали, присвячені стану критичного цеху, розглядові конкретних критичних книжок, визначенню завдань, що стоять перед «рухомою естетикою». Серед найбільш помітних виступів слід назвати праці О. Бабишкіна «Критика і бібліографія в журналі «Вітчизна» [2], С. Крижанівського «Критичні праці 1951 року про радянську літературу» [17], Ю. Костюка «Невдала книга» [14]. Критика більш оперативного відгукується на літературні явища, «Літературна газета» відкриває рубрику — «книжкові огляди», де з номера в номер більш повно і жваво висвітлюється літературне життя. Все частіше редакції періодичних літературних видань влаштовують на своїх сторінках обговорення найважливіших літературних проблем, вміщують статті «порядком обговорення».

Отже, підйом в українській (як і у всесоюзній) критиці на початку 50-х років очевидний. Безсумнівно також і те, що найбільш активно в цей час обговорюються проблеми, пов'язані з конфліктом. До цього питання слід підходити діалектично: з одного боку,

лише завдяки загальному зростанню критики стало можливим повне спростування «теорії» безконфліктності; з другого боку, боротьба проти «теорії» певною мірою забезпечувала і загальний підйом радянської критики.

У перші місяці 1952 р. хвиля протесту проти «теорії» безконфліктності росте просто на очах. М. Миронов статтю «За повноцінний образ героя наших днів» [22] присвячує аналізу творів, які особливо відзначаються схематичністю образів, підкреслюючи, що подібні твори не спроможні реалістично відобразити радянську дійсність. Аналізуючи образ Светлова з повісті К. Суханцева «Шахта «Гремучая», він підкреслює: «Створюється враження, що в героя є готові відповіді на всі питання, які ставить перед ним життя» [22, с. 182]. Безумовно, це не може не збіднити образ. На заперечення уявного опонента, що марксизм-ленізм дає відповіді на найскладніші питання нашого життя, критик відповідає: це, безумовно, вірне твердження не може виправдати безконфліктного зображення радянської людини, адже «марксистсько-ленінська теорія яскравим прожектором освітлює нам шлях уперед, але вона не дає і не може дати готових рецептів на всі життєві випадки, вона озброює нас методом, дає вихідні точки, відправляючись від яких ми самі знаходимо відповіді на ті питання, що їх ставить перед нами життя» [22, с. 182]. Життя перебуває в постійному русі, розвитку, в ньому завжди щось народжується, а щось відмирає. Тому перед радянською людиною постійно виникає безліч запитань, вона потрапляє у складні проблемні ситуації. Письменник, уникаючи зображати у творах життєві колізії, неминуче спрощує соціалістичну особистість. Тому М. Миронов ще раз підкреслює: «боротьба нового із старим становить рушійну силу радянського суспільства і... рушійну силу морального розвитку радянської людини» [там же]. Ця рушійна сила проявляється найбільш виразно в критиці і самокритиці.

Особливу увагу приділяє критиці й самокритиці С. Крижанівський у статті «Думки про художню типізацію» [16], називаючи їх «засобом соціальної педагогіки». Він відзначає, що критика й самокритика є засобом рішення конфліктів соціалістичного суспільства, які все частіше базуються на зіткненні передового й відсталого, новаторського й косного. Спроби прикрасити життя, боязнь показати зло, що існує в дійсності, за переконанням критика, порушує правду життя, є відходом від принципів соціалістичного реалізму. Свою статтю С. Крижанівський спрямовує проти вульгарного розуміння типового як лише позитивного, що посилено пропагувалося прихильниками «теорії» безконфліктності. Визнавати типовим лише один позитивний бік життя, вважає автор, значить штучно розривати діалектичний процес розвитку, в якому завжди відбувається боротьба нового і старого. Отже, приходять до важливого висновку критик, обрзи негативні також мають право зображатися в літературі, бути типовими, що заперечували прихильники «теорії» безконфліктності. Він підкреслив, що яскраво виписаний негативний

тип має не менше, якщо не більше виховне значення, ніж схематичний, ходульний позитивний персонаж.

Все частіше і сміливіше критика починає вживати терміни «конфлікт», «безконфліктність», «теорія» безконфліктності. «Одною з причин відставання нашої драматургії є поширена серед деяких художників і критиків помилкова «теорія «безконфліктної драми»,— пише Є. Старинкевич у статті «Про трагедійний конфлікт і оптимістичну трагедію» [31]. Прихильники цієї теорії заперечують драматичний конфлікт і, звичайно, навіть мови не ведуть про трагічний конфлікт, оголосивши саму категорію трагічного застарілою. Чи справді в нашому житті зникли умови для трагічного конфлікту і він не може бути типовим, ставить питання Є. Старинкевич і відповідає: — ні, це не так. Більше того, в трагедії найбільше здатна втілитися героїчна природа радянської людини. «Трагічні ситуації, які іноді створюються обставинами боротьби проти капіталістичного світу, проти агресорів і паліїв війни, обстановкою боротьби з силами природи і т. д.—виявляють в усій величї і в усьому високому благородстві риси радянської людини, яка живе, творить, а якщо потрібно, і гине в ім'я інтересів любимої соціалістичної Вітчизни, во ім'я ідеалів комунізму» [там же]. Але критик підкреслює і нові риси трагічного конфлікту в радянській літературі: йому властивий оптимістичний характер. Оскільки героїчна боротьба робітничого класу за звільнення всіх трудящих не може врешті-решт не привести до торжества правди і справедливості, загибель героя, за думкою Є. Старинкевич, в радянській літературі сприймається як утвердження величї людини, що віддала життя за народну справу. Критик закликала радянських літераторів «разом з «теорією» безконфліктності відкинути безпідставне заперечення трагедії і трагічного» [там же], підкресливши, що трагічний конфлікт створює великі можливості для відображення типових рис людини.

Все більш рішуча відсіч давалася «теорії» безконфліктності в передових і редакційних статтях літературно-художніх періодичних видань. У вміщеній у квітневій книжці «Вітчизни» передовій «До нових успіхів» особливо підкреслювалося: «Деякі письменники стоять на неправильних позиціях, намагаючись стверджувати «теорію» про так звану «безконфліктність» художніх творів на сучасну тему» [6, с. 4]. Саме тому, вказувалося у статті, у нас так мало творів, у яких глибоко і всебічно було б зображене наше життя, зростання соціалістичної свідомості радянських людей, творів, у яких би не приховувалися суперечності нашої дійсності, нещадно розвінчувалося б усе відстале, вороже народові. Не тільки письменники несуть відповідальність за поширення «теорії безконфліктності», відзначалося в передовій, безконфліктність поширювали у своїх виступах і деякі критики. Підкреслювалося також необхідність всемірно підвищувати дійову роль критики в літературному процесі, вказувалося на відставання рухомої естетики, недостатню поки що теоретичну озброєність деяких критиків.

Розвінчання «теорії» безконфліктності присвячена і редакційна стаття «Літературної газети» — «Драматург і життя» [7]. Відставання драматургії, говорилося тут, обумовлено не тим, що всі радянські драматурги раптом втратили талант, але тими невірними поглядами, якими вони керуються. «Теорія» безконфліктності не нова, протягом багатьох років вона приносила шкоду радянській літературі, поширюючись досить вільно. Стаття була спрямована проти невірного розуміння типового у поглядах прихильників «теорії» безконфліктності. Водночас підкреслювалося, що заселення негативними персонажами творів не повинно перетворюватися на самоціль, мова йде про всебічне і глибоке вивчення і відображення життя з усіма його суперечностями, з невтомною боротьбою нового проти старого.

Перший етап боротьби з «теорією» безконфліктності завершується появою у «Правді» редакційної статті «Подолати відставання драматургії» [1]. Для цього першого етапу характерні свої особливості: боротьба спочатку велася в непрямих опосередкованих формах, певний час безконфліктність ще не осмислювалася як «теорія». Але вже в цей період здобули поширення виступи проти схематизму, шаблону, примітивізму, до яких вела «теорія» безконфліктності. Публікуються теоретичні розробки (наприклад, проблеми типового, трагічного в радянській літературі), хоча слід визнати, що ці газетні статті — лише пристрілка до важливих проблем, більш ґрунтовні дослідження з'явилися згодом. Однак найважливіше те, що вже в 1946—1952 рр., у час найбільшого поширення «теорії» безконфліктності, вона здобула першу відсіч, від самого зародження «теорії» почалася боротьба з нею в критиці. Виступ партійної преси, поява редакційної статті «Правды» — логічний наслідок цієї боротьби і водночас велике завоювання радянської критики, яка довела в процесі боротьби свою безздатність, дієспроможність, вірність марксистсько-ленінській естетичній і соціалістичному реалізму.

Список літератури: 1. *Преодолеть* отставание драматургии / Ред. статья. — Правда, 1952, 7 апр. 2. *Бабишкін О.* Критика і бібліографія в журналі «Вітчизна». — Літ. газ., 1952, 17 січ. 3. *Бесіда* драматурга Ів. Кочерги з слухачами курсів молодих письменників. — Молодіяк, 1935, № 8, с. 46—54. 4. *Гончар О.* Молоді письменники України. — Вітчизна, 1951, № 4, с. 128—137. 5. *Гордон Я.* Молодий герой Олексі Гурєва. — Дніпро, 1947, № 2, с. 141—147. 6. *До нових успіхів* / Передова стаття. — Вітчизна, 1952, № 4, с. 3—7. 7. *Драматург і життя* / Ред. стаття. — Літ. газ., 1952, 3 квіт. 8. *Жилко Ф.* Шляхами штампів і шаблонів. — Вітчизна, 1946, № 5, с. 197—204. 9. *Іванов С.* Неповноцінна книга для юнацтва. — Дніпро, 1951, № 7, с. 123—124. 10. *Кацнельсон А.* Олексі Десняк. — Вітчизна, 1948, № 4, с. 146—159. 11. *Кисельов Й.* Конфлікти і характери: Нотатки про сучасну українську драматургію. — Вітчизна, 1950, № 10, с. 162—176. 12. *Кобилицький Ю.* Творче зростання: Статті та огляди. — К.: Рад. письменник, 1951. — 269 с. 13. *Коваленко Л.* Володимир Попов: Лит.-критический очерк. — К.: Рад. письменник, 1951. — 71 с. 14. *Костюк Ю.* Невдала книга. — Літ. газ., 1952, 28 серп. 15. *Крыжановский С.* Андрей Малышко: Лит.-критический очерк. — К.: Рад. письменник, 1951. — 78 с. 16. *Крижанівський С.* Думки про художню типізацію. — Літ. газ., 1952, 13 берез. 17. *Крижанівський С.* Критичні

праці 1951 року про радянську літературу.— Вітчизна, 1952, № 5, с. 133—145. 18. Кузякіна Н. Любомир Дмитерко: Лит.-критический очерк.— К.: Рад. письменник, 1951.— 63 с. 19. Луценко І. Олекса Десняк: Нарис про життя і творчість.— К.: Держлітвидав України, 1951.— 96 с. 20. Макаренко А. Против шаблона.— Лит. газ., 1938, 30 июня. 21. Мельничук Ю. Ярослав Галан: Лит.-критичний нарис.— К.: Рад. письменник, 1951.— 103. 22. Миронов М. За повноцінний образ героя наших днів.— Вітчизна, 1952, № 1, с. 178—182. 23. Новиченко Л. Литературно-критические очерки.— К.: Рад. письменник, 1951.— 247 с. 24. Новиченко Л. Український радянський роман: Стислий нарис історії жанру.— К.: Наук. думка, 1976.— 132 с. 25. Павленко П., Левин Ф. Образ советского человека в прозе за последние три года.— Лит. учеба, 1941, № 4, с. 11—27. 26. Перхин В. В. Из истории борьбы с бесконфликтностью в писательской критике (1946—1952 гг.).— Проблемы истории критики и поэтики реализма, вып. 3.— Куйбышев, 1978, с. 48—53. 27. Рильський М. Дружба народів: Статті.— К.: Держлітвидав України, 1951.— 212 с. 28. Рубашов М. Твори молодих прозаїків.— Дніпро, 1951, № 5, с. 98—110. 29. Санов Л. Початок теми.— Вітчизна, 1946, № 10—11, с. 181—191. 30. Смолич Ю. Перша книга: Статті.— К.: Рад. письменник, 1951.— 87 с. 31. Старикивчиз Э. Про трагедійний конфлікт і оптимістичну трагедію.— Лит. газ., 1952, 27 берез. 32. Тычина П. В армії Великого Страгата: Статті та виступлення.— К.: Рад. письменник, 1951.— 327 с. 33. Усєвич Е. Ванда Василевская: Лит.-критический очерк.— К.: Рад. письменник, 1951.— 64 с. 34. Шумило Н. Олесь Гончар: Лит.-критический очерк.— К.: Рад. письменник, 1951.— 92 с.

Надійшла до редколегії 10.10.80.

О. П. ЧУГУЙ, канд. філол. наук

ДРАМАТУРГІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ В ЛІРИЦІ Т. ШЕВЧЕНКА (1843—1847 рр.)¹

Дослідники одноставно вказують на помітні якісні зміни, які відбулися в поезії основоположника нової української літератури після 1843 р., що й визначило початок другого періоду його творчості. Ці зміни найкраще простежуються на поведінці ліричного героя, в характері якого з'явилися нові риси. Та це й не випадково. Такого войовничого настрою, яким наділений Шевченків ліричний герой у цьому періоді творчості, слід було чекати. Він підготовлений усім попереднім етапом життя і творчості письменника, його постійними ідейно-художніми пошуками та зростанням. Поштовхом до нового і надзвичайно сильного ліричного вираження стала подорож поета на Україну 1843—1844 рр. Вона також не була випадковою. Як відомо, Т. Шевченко сам прагнув потрапити на батьківщину, хоч і знав, що там, окрім плачу, нічого не почує. У цьому прагненні виявилися риси драматургічного характеру, характеру сильної людини, поета-борця, який готував себе до вирішального поединку з самодержавством. Адже Т. Шевченко сам передбачав і добре усвідомлював драматизм своєї подорожі. Проте побачені ним картини важкої кріпосницької дійсності перевершили

¹ Статтю цього ж автора «Драматургічні елементи в ліриці Т. Шевченка (1837—1843 рр.)» див. у кн.: Вісник Харківського університету: Поетика. Стил. Лексикологія, 1981, с. 8—13.

навіть його побоювання. Пояснювати це слід тим, що сприймалися вони не тільки колишнім кріпаком, який, відчувши власну волю, ще хворобливіше реагував на будь-які прояви насильства над людиною, а й високоосвіченим інтелігентом, який, навчаючись і живучи в столиці феодальної імперії, спрагло ввібрав увесь кращий досвід передової російської революційної думки. Саме тому побачене на Україні посилює поетову одержимість до боротьби, поглиблюючи основну, намічену ще в першому періоді творчості, трагічну колізію між «історично необхідною вимогою» знищення кріпосницького гніту і «практичною неможливістю її здійснення» [1, с. 134].

Тепер, під час подорожі на Україну, остаточно оволодівши таємницями художнього слова, зокрема сатиричного, революційно настроєний поет не міг не використати його для широкої дискредитації існуючого експлуататорського ладу. Показово, що і в цьому (другому) періоді основна тематика Шевченкових поезій майже не змінилася. Не змінився й основний спосіб відображення дійсності. «...В усіх жанрах своєї поезії він переважно лірик,— слушно зауважує О. Білецький і водночас наголошує на свєрєдності лірики Т. Шевченка,— який завжди кипить, бушує, перебиває сам себе, плаче, проклинає і, кінець кінцем, сам виступає головним героєм своїх поем, балад, ліричних п'єс...»¹ [3, с. 16]. Як і в першому періоді творчості, у поле зору художника потрапляють лише ті явища минулого й сучасного, які безпосередньо пов'язані з трагічним становищем поневоленого народу та його боротьбою за своє визволення. Таке максимальне зосередження на одних і тих же темах створює виразний лейтмотив усієї поетичної творчості Т. Шевченка, що нагадує єдину дію драматургічного твору. Отже, насправді це не повторення відомих тем, а поглиблене лірико-драматургічне відображення дійсності, зумовлене дальшим загостренням конфлікту поета з експлуататорами. Незважаючи на варіацію здавалося б уже відомих тем і мотивів, вони одержують нове освітлення, виразніше трагічне звучання і драматургічне оформлення.

Драматургічний характер Шевченкового ліричного героя, як і раніше, виявляється у своєрідній реакції на деталі пейзажу, що нагадують про героїчну боротьбу народу в минулому. Але якщо в першому періоді творчості минуле переважно освітується як уроки мужньої боротьби за незалежність, то тепер, внаслідок поглиблення трагічної колізії, минуле активно аналізується, допитується і навіть звинувачується. Історичні місця, пов'язані з класовими битвами народу, тепер стають не стільки об'єктом оспівування, що породжував сум і жаль, скільки поштовхом до революційних роздумів, що зумовлюють максимальне емоційне напруження, яке за-

¹ Опираючись на досить цінне і вдале визначення О. Білецьким драматургічного характеру переважної більшості Шевченкових творів, як «ліричних п'єс», далі на означення віршів з виразними драматургічними елементами будемо вживати словосполучення «лірико-драматургічне вираження».

кінчується, як правило, прямим або прихованим закликс до боротьби («Розрита могила», «Чигрині, Чигрині»).

Про поглиблення конфлікту ліричного героя з дійсністю свідчить даліше напруження його поединку з думами, відомого ще з раннього періоду творчості поета. Та якщо тоді висловлювався лише жаль, що «думи стали на папері сумними рядами», і приховане побажання, щоб їх розвіяв вітер, лихо приспало, то тепер спостерігається атакуюча роль дум, які «рвуться душу запалити, серце розірвати». Цим же поединком з думами, що є узагальненим вираженням конфлікту ліричного героя з дійсністю, зумовлюється і визначається композиційна своєрідність не лише ліричних, а й сюжетних поетичних творів, зокрема знаменитої поеми «Сон».

Авторські відступи цієї комедії дають право дійти висновку, що драматургічні риси Шевченкового ліричного героя тепер уже чітко окреслилися і стали визначальними. Поема «Сон» — найяскравіше вираження висловлюваного раніше прагнення домогтися того, щоб лихо сміялося («Думи мої, думи мої», 1839), прагнення оволодіти зброєю сміху. А це вже вияв сили ліричного героя, ознака виразного драматургічного характеру. Сила його сатиричного сміху зумовлена крайнім морально-психологічним напруженням від усвідомлення трагічного становища поневоленого народу, тепер уже не тільки українського, оскільки в поемі йдеться також про Петербург і Сибір. Трагізм становища ліричного героя поглиблюється масштабністю трагічних картин. Не випадково ж його почуття висловлені в монологах, гідних майстрів класичних драм і трагедій. А щоб вони стали такими, Т. Шевченко використовує досить оригінальний сюжетно-композиційний прийом, в основі якого лежить втеча ліричного героя від земних мук, від людей і дум про них. Власне це не що інше, як трагічне усвідомлення марності такої втечі, а зрештою і заперечення її, як неможливої, бо людське горе набрало найширших, космічних масштабів і тікати нікуди. Та й втеча не притаманна Шевченковому ліричному героєві, який завжди був твердо переконаний у перемозі кращих сил народу.

Отже, йдеться лише про своєрідний сюжетно-композиційний прийом, продикутований самою дійсністю. Він дав змогу авторів не тільки охопити у своєму творі велике коло подій, досягти масштабності зображення, а й урізноманітнити засоби лірико-драматургічного вираження. Тут зустрічаємо найрізноманітніші монологи, відкриті і приховані діалоги, чужі слова, багатоголосся і т. ін. [6, с. 96—97, 98—101]. Трагічне напруження досягає такого ступеня, що драматургічна реакція ліричного героя викликається тепер уже не тільки пейзажними деталями, пов'язаними з героїчною боротьбою народу в минулому, а й звичайними, навіть світлими картинами природи («Летим. Дивлюся, аж світає»). Відтворені вони тут не лише для контрасту похмурій дійсності, хоч і це заздання ставив перед собою поет. Така функція пейзажу зустрічалася й раніше у творах багатьох прогресивних письменників. Однак у них подібне протиставлення викликало лише ліричний настрій, у Шев-

чення ж окрім цього ще й виразну драматургічну реакцію, що спонукає до широкого і всебічного застосування контрасту — прийому, який є основним для драматургічного способу відображення дійсності як боротьби протилежностей. Він безпосередньо визначає специфіку драматургії, особливості характеротворення, організації сюжету і композиції, побудови діалогу, окремих його реплік і навіть словосполучень.

Завдяки майстерному використанню найрізноманітніших прийомів і засобів, особливо драматургічних, Т. Шевченко досягає надзвичайної виразності зображення. Уже в цьому творі перед нами постає могутня постать захисника поневолених низів, борця-революціонера, здатного до найсуворіших випробувань і самопожертви в ім'я визволення трудового народу. Такими рисами наділений Шевченків ліричний герой у другому періоді творчості — рисами сильного драматургічного характеру. Саме тому поему «Сон», а пізніше й інші викривальні твори, ніби зіткано з могутніх громових ударів по всіх ланках тогочасної експлуаторської системи. Основою цих ударів є іронія та сарказм, найчастіше передані драматургічними мовними формами — гострими та ударними репліками і монологам. Ліричного героя цих творів весь час переслідують драматургічна манера вираження, яка руйнує епічну тканину, витісняє або скорочує ліричні елементи, підпорядковуючи все єдиному настрою, єдиному прагненню — розвінчання експлуаторської машини самодержавства. Для цього залучається майже весь арсенал багатуї скарбниці мистецтва слова, зокрема мистецтва сатиричної дискредитації. Найчастіше сатиричний ефект досягається за допомогою улюбленого прийому драматургів, що застосовується при побудові діалогів і є особливою формою пародіювання, навмисним продовженням репліки супротивника, доведенням її змісту до абсурду. Не випадково ж поетова сатира стала об'єктом окремого дослідження у нашому літературознавстві [4, с. 1—335].

Драматургічним характером Шевченкової музи зумовлюється також поява в його поетичній практиці жанру послань («Заворожи мені, волхве», «За думою дума роєм вилітає») та своєрідних порад-застережень («Не завидуй багатому», «Не женися на багатій»), що засвідчують важкий морально-психологічний стан художника, його постійну орієнтацію на співбесідника. Від усвідомлення трагікомічної суті феодальної дійсності, що виключала будь-яку можливість істинного людського щастя, переживання ліричного героя, відбиваючи переживання самого автора, ще більше поглиблюються і напружуються. Т. Шевченко шукає такі теми, такі ситуації, такі образи, які б найповніше відповідали його настрою, служили йому. Прикладом стійкості. Так з'являється революційна поема «Сретик». Саме вкрай напруженим морально-психологічним станом поета-борця слід пояснювати максимальну насиченість твору драматизмом змісту і драматургічними засобами його вираження. Досягається це завдяки граничному перевтіленню ліричного героя, який

поглядами і рисами свого характеру настільки близький до головного героя поеми, що авторські відступи органічно зливаються з його монологами.

Про те, що Шевченків ліричний герой не тільки не занепав духом, а й не втратив своєї боездатності, свідчать твори, які з'явилися після згаданих віршів-застережень та поем. Маємо на увазі «Кавказ» та послання «І мертвим, і живим...». Ці твори є не лише продовженням розпочатого в комедії «Сон» нищівного сатиричного викриття самодержавства, вони є також найвищим виявом драматургізму, що змінює усталені уявлення про жанрові форми лірики. «Кавказ» — виразний драматургічний монолог, який періодично переростає в іскрометний, прихований або відкритий, діалог-поєдинок ліричного героя з тими, хто стояв на сторожі експлуаторського ладу, хто освячував завойовницьку політику царизму. Доля розповідного елемента тут зовсім незначна. Після десятирядкового ліро-епічного вступу одразу з'являється життєствердний монолог від імені борців за незалежність («Не вмирає душа наша. Не вмирає воля. І неситий не виоре На дні моря поле»). Прямого звернення до супротивника тут ще немає. Удар завдається ретроспективно. Однак наділений рисами драматургічного характеру Шевченків ліричний герой не терпить довгих вступів. Його нестримна енергія шукає щонайменшої можливості для виходу. Саме цим зумовлюється багаторазова зміна об'єктів викриття, широке використання так званого прийому асоціативного переключення тем, зміни адресатів [4, с. 122—123]. Показово, що все це супроводжується як граничним перевтіленням, так і надзвичайно високим темпом зміни ролей-масок, що сприяє максимальній виразності зображення. Згадка про бога виявляється потрібною не заради його возвеличення, а для полеміки, поєдинку зі всевишнім. Адже наступний монолог, що є легкою пародією на молитву, розпочинається вже з прямого звернення до бога («Не нам на прох з тобою стати! Не нам діла твої судити! Нам тільки плакати, плакати, плакати І хліб насущний замісить Кровавим потом і сльозами»). Подальші рядки є новим переключенням теми («Кати знушаються над нами, А правда наша п'яна спить»). «Сплугуванням», почерговим вживанням займенників «я» і «ми», виголошенням реплік від імені борців та їх ворогів створюється повне враження цілих драматургічних сцен, а текст сприймається як виразний і напружений драматургічний полілог. Т. Шевченко ніби читає п'єсу, виступаючи одночасно в кількох ролях.

Від перенасичення ліричного твору драматургічними засобами вираження ліро-епічні елементи також своєрідно драматургізуються. Так, заспів «За горами гори, хмарою повиті, Засіяні горем, кровію політі» при повторному вживанні після напружених словесних поєдинків сприймається вже не тільки як деталь кривавого пейзажу, а й також як прихована, ретроспективна драматургічна репліка, яка теж завдає удару, оскільки стає відомо, хто винен у тому, що Кавказькі гори «засіяні горем, кровію політі». Не ви-

падково ж цей заспів став крилатим повтором, який завжди викликав нову хвилю обурення і гніву, нову зливу нищівних реплік-ударів по основах тогочасного експлуататорського ладу.

Отже, надзвичайна напруженість переживань ліричного героя зумовлює не просто появу, а переважання драматургічних мовних форм у ліриці Т. Шевченка, до того ж настільки виразних, що можна говорити про особливість побудови драматургічного діалогу в поетичних творах основоположника нової української літератури. Будеться він з урахуванням досвіду найвидатніших майстрів, які особливо часто застосовували прийом так званої «спільної репліки», виголошення якої розпочинає одна дійова особа, а закінчує інша:

До нас в науку! ми навчим,
По чому хліб і сіль по чім!

Це, з формального погляду, одне речення складається насправді з двох реплік. Перша («До нас в науку! ми навчим...») виголошена устами захисників експлуататорського ладу, друга («По чому хліб і сіль по чім») — ліричним героєм. Такий спосіб зв'язування реплік свідчить про надзвичайну експресивність діалогу. Він можливий лише в тих випадках, коли стикаються особливо сильні в своїх прагненнях характери, які вдаються до максимального використання багатющого арсеналу виразальних засобів художнього слова, а надто вже гумору, іронії та сатири. Саме тому «Кавказ» відзначається таким, на диво, багатим і несподіваним поєднанням трагічного і комічного, що втілюються переважно в драматургічних мовних формах.

Слід зауважити, що Шевченків ліричний герой вражає як силою ударів, яких він завдає супротивникам, так і широтою кола об'єктів нападу, здатністю одночасно вести поєдинок з кількома супротивниками, чого не спостерігалось у першому періоді творчості. «Кавказ» свідчить про дальше змужніння ліричного героя, збагачення його життєвим, науковим і революційним досвідом, глибше освоєння таємниць драматургічного слова, як слова-зброї. Масштабністю і силою викриття Шевченків ліричний герой підноситься до рівня державного мислителя, до рівня революціонера, який лише однією фразою дає вбивчу і всеохоплюючу характеристику хижацької суті царської імперії:

У нас же й світа, як на те —	Од молдаванина до фіна
Одна Сибір неісходима,	На всіх язиках все мовчить,
А тюрем! а людю!.. Що й лічить!	Бо благоденствує!

Послання «І мертвим, і живим...» відбиває дальше поглиблення уже відомої основної трагічної колізії ліричного героя — колізії «між історично необхідною вимогою знищення феодального гніту і «практичною неможливістю її здійснити» у тих умовах через відсутність революційної ситуації. Але якщо раніше причину затримки революційного виступу народних мас Т. Шевченко вбачав лише в байдужості поневолених до своєї долі, що й викликало його обу-

рення, то тепер гнів спрямовується проти національної інтелігенції, яка, на думку поета, повинна була б очолити визвольну боротьбу. Однак цього не відбулося, що й стало причиною важких роздумів.

Інтелектуалізм, боротьба думок — це те, що не тільки визначає ідейно-художню своєрідність послання «І мертвим, і живим...», а й відрізняє його від найближчого до нього твору «Кавказ». Якщо в останньому інтелектуалізм був лише засобом, то в посланні він стає способом і засобом суб'єктивного відображення дійсності. Важко назвати поета, якого б так мучили думи, породжені його широкою освітою, висока класова свідомість якого постійно приводила у рух усі здобуті ним знання для пропаганди художнім словом революційних ідей, для сатиричної дискредитації існуючого експлуататорського ладу.

Твір «І мертвим, і живим...» найповніше виявляє драматургічну вдачу Шевченкового ліричного героя, морально-психологічний стан якого настільки напружений, що, здавалося б, звичайне сприйняття руху часу викликає у нього бурю почуттів, які виливаються у виразні драматургічні репліки, спрямовані проти ворогів народу. Для досягнення максимальної чіткості думки, граничного загострення реплік у посланні майстерно використовується багатий арсенал прийомів і засобів діалогобудування та віршової техніки. Найчастіше ж ударна сила репліки збільшується за допомогою багаторазового повторення основного слова, логічного, графічного, синтаксичного, граматичного і версифікаційного його виділення. Прикладом може послужити репліка-прокляття на адресу тих, хто зраджує інтереси народу:

Ох, якби те сталось, щоб ви не вертались,
Щоб там і здихали, де ви поросли!
Не плакали б діти, мати б не ридала,
Не чули б у бога вашої хули.
І сонце не гріло б смердячого гною
На чистій, широкий, на вольній землі.

Драматургізм окремих фрагментів послання настільки виразний, що його образи сприймаються як сценічні, зумовлюючи дослідників-філологів іноді вдаватися до використання театрознавчої термінології [5, с. 44]. Високим драматургізмом, а не суперечністю, як дехто намагається твердити, слід пояснювати дещо складну для розуміння гаму почуттів, відбиту в творі. Не може бути мови також про примирення поета з дійсністю, яке нібито й зумовило появу послання, як стверджують буржуазні шевченкознавці. Це не в'яжеться не лише з характером Шевченкового ліричного героя, а й з його революційним світоглядом. У своєму ідейному і творчому зростанні поет весь час ішов по висхідній, а в порівнянні з першим періодом творчості піднявся на новий, вищий щабель поступу. Майже кожним своїм твором він не просто наголошує на вірності своїм революційним поглядам на сучасне, минуле й майбутнє, а прямо закликає до боротьби. У цьому, переконують як «Сон»,

«Кавказ, «Єретик», «І мертвим, і живим...», так і твори, що з'явилися після послання — «Холодний яр», «Давидові псалми», «Заповіт».

Звичайно, були в цей час написані також вірші, якими передано неймовірно важкий настрій ліричного героя, як результат усвідомлення трагікомічного стану людини та безплідності руху часу («Маленький Мар'яні», «Минають дні, минають ночі», «Три літа»). Але драматургічний характер тим і відрізняється від інших, що із зростанням труднощів у нього помножується прагнення перебороти їх. Безперечно, це вияв великої сили волі. Такою силою духу володіє, як правило, революціонер, яким рухає велика віра у благодію справу визволення людства. «Що робить людину героєм? — запитував свого часу В. Белінський. — Все та ж можливість трагічної загибелі, це високе поривання до ідеї, що доходить аж до великодушної готовності смертю утвердити її торжество...» [6, с. 90]. Ці слова безпосередньо відносяться до Т. Шевченка як основного прототипу ліричного героя його поезій. Саме на ці часи припадає розквіт творчих сил художника. Однак він одержимий однією ідеєю — ідеєю визволення народу із кріпосницької неволі і глибоко вірить у торжество такої справи. Ця віра не зникає навіть після усвідомлення того, що таке визволення може настати після його смерті. Адже він воліє побачити таку перемогу бодай із могли:

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі

Було видно, було чути,
Як реве ревучий.
Як понесе з України
У синєє море
Кров ворожу...

Це ті слова знаменитого «Заповіту», в яких найповніше відбилися сила, віра, революційний пафос, драматургічний характер Шевченкового ліричного героя, виражені у формі зворушливого і грізного монологу-заклику, зверненого до сучасного поетові і майбутнього покоління:

Поховайте та вставайте
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.

І мене в сем'ї великій,
В сем'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим, тихим словом.

Це було останнє і найсильніше лірико-драматургічне вираження поета перед арештом і засланням, які поглибили стару і зумовили нову трагічну ситуацію, а відтак і появу нових рис характеру Шевченкового ліричного героя. Однак твори, написані в проміжку між «Заповітом» і циклом «В казематі» («Лілея», «Русалка», «Відьма»), також відзначаються виразним драматизмом змісту і широким використанням драматургічних засобів зображення.

Отже, другий період творчості засвідчив не тільки дальше поглиблення трагічної колізії Шевченкового ліричного героя, а й не-

стримну революційну одержимість змінити існуючу дійсність. Саме цим слід пояснювати максимальну насиченість драматургічними елементами поетичної творчості Т. Шевченка, яку він цілком підпорядкував справі визволення народу з кріпосницької неволі.

Список літератури: 1. К. Маркс і Ф. Енгельс про мистецтво.— К.: Мистецтво, 1978.— 303 с. 2. Белінський В. Думки про мистецтво.— К.: Мистецтво, 1976.— 336 с. 3. Білецький О. Українська література серед інших слов'янських літератур.— Рад. літературознавство, 1958, № 7, с. 3—31. 4. Івакін Ю. Сатира Шевченка.— К.: Вид-во АН УРСР, 1959.— 335 с. 5. Івакін Ю. Стиль політичної поезії Шевченка.— К.: Вид-во АН УРСР, 1961.— 280 с. 6. Клименко О. Мовні засоби драматизації монолога в поезії Т. Шевченка: 3б. праць XVI наук. шевченківської конф.— К.: Наук. думка, 1969, с. 91—103. 7. Шевченко Т. Повне збір. тв., т. 1.— К.: Вид-во АН УРСР, 1963.— 483 с.

Надійшла до редколегії 07.09.80.

Р. Н. ПОДДУБНАЯ

ОСОБЕННОСТИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО 1860-х ГОДОВ И ФОРМИРОВАНИЕ РОМАННОЙ ПОЭТИКИ ПИСАТЕЛЯ

Анализ современной наукой публицистики Достоевского обнаружил ее органическую связь с художественным творчеством писателя не только на уровне идей, но и поэтики.

Уже фельетоны, опубликованные в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1847 г., показывают, с одной стороны, «процесс проникновения гражданской, социальной патетики в творчество писателя» [14, с. 263—264], а с другой — зарождение в публицистике тем, образов, типов и сюжетов, которые перейдут в художественные создания тех лет [21, с. 221—224]. «Двойная связь» (В. С. Нечаева) между публицистикой и творчеством отразилась появлением в фельетонах художественных типов с обрисовкой, хотя бы и самой лаконичной, характерного для них конкретного поведения и сюжетных ситуаций — например, образ Юлиана Мастаковича и женитьба героя на 17-летней девушке в апрельском фельетоне [21, с. 230—237; 13, т. 18, с. 221] или типология мечтателей, их поведения и судеб в июньском [21, с. 240—244; 18, с. 297—299; 8, с. 119—120]. Не менее показательно, что уже в 1845 г., составляя программное объявление об альманахе «Зубоскал», Достоевский попытался представить *направление* задуманного Некрасовым издания через конкретный образ человека. Обрисовав в объявлении внешний вид, возраст, биографию, «привычки, наклонности, даже само поведение» «единственного фланера, уродившегося на петербургской почве» [13, т. 18, с. 6—3], молодой писатель тем самым *персонифицировал* тип сознания и общественно-эстетические установки, которые будут воплощены в «содержании нашего альманаха», т. е. предложил образное решение рационально-логических задач. Намечившееся уже в 40-е годы вторжение образного, художественного начала в публицистику Достоевского привело к ее качественному преобразованию [14, с. 261—265]. Да и выбор молодым писателем из многообразия публицистических жанров именно фельетона — жанра «двойной подсудности» [14, с. 33] — проявил характер его творческой индивидуальности, стал первым признаком того органического слияния рационально-логического и образного мышления, которое столь ярко отразится тремя десятилетиями спустя в «Дневнике писателя».

Характеризуя его специфику, А. С. Долинин [11, с. 231—242, 278—306], а вслед за ним Л. С. Дмитриева [9], Т. В. Захарова [16] и В. А. Туниманов [25] показали, что «Дневник» стал творческой лабораторией, в которой рож-

дались идеи, мотивы, эмбрионы образов и сюжетов «Подростка» и «Братьев Карамазовых», а также вырабатывались некоторые особенности поэтики этих романов. С другой стороны, работа над «Подростком» во многом обусловила изменение жанровой структуры «Дневника», в частности трансформацию в нем структурно-стилистического значения «Я», что повлекло за собою слияние эпистолярно-фельетонного журнала с романом-исповедью и возникновение в итоге совершенно новой жанровой разновидности единого журнала. Иными словами, в 70-е годы у Достоевского идет единый процесс идейно-художественных исканий, обнимающий в равной степени и публицистику и романистику, обуславливающий их взаимодействие и взаимообогащение, т. е. процесс, позволяющий говорить о своеобразном синтезме мышления писателя¹. Но, памятуя о соотношении публицистического и художественного творчества у Достоевского в 40-е годы, нельзя не поставить вопрос: сложился ли этот синтетизм к периоду «Дневника писателя» вследствие обогащения опытом полифонического романа или его элементы обнаруживаются и раньше? Каково соотношение рационально-логического и образного, научного и художественного начал в 60-е годы — период чрезвычайно значительный для становления и новой мировоззренческой системы писателя, и его новой романной поэтики?

Вопрос не является риторическим потому, что в журнальной и творческой деятельности Достоевского 1859—1864 гг. отчетливо прослеживается формирование круга проблем, характерных для зрелого писателя, а складывание романной *художественной* системы происходит менее наглядно, обозначается чаще всего рядом тем, героев и ситуаций, ставших ведущими в больших романах. Первый образец полифонического романа — «Преступление и наказание», созданное в течение нескольких месяцев 1865—1866 гг., — выглядит на этом фоне поэтическим феноменом. «Записки из подполья», как и другие произведения 60-х годов, могут быть названы «пролегоменами к роману» (М. М. Бахтин) с точки зрения проблематики, системы идей. С точки зрения поэтики «Преступление и наказание» производит впечатление ничем не подготовленного, явившегося по закону того знаменитого «вдруг», которому предстояло сыграть значительную роль в романной системе Достоевского. Однако такое впечатление ошибочно. Публицистика и в 60-е годы сыграла роль своеобразной творческой лаборатории, в которой постепенно, все более отчетливо от 1861 к 1864 г. накапливаются новые не только идеи, но и *признаки мышления*. По крайней мере, публицистика «Времени» и «Эпохи» позволяет проследить, как вырабатываются характернейшие признаки философского романа Достоевского — синтез идеи и чувства, публицистического факта общественной хроники и его художественного обобщения; преобразование хаоса частных текущей «сиюминутной» действительности во всеобъемлющую полноту концептуальной проблемы. Здесь же, в публицистике 60-х годов, формируется принцип проверки идеи «живой жизнью», т. е. нравственной сущностью ее носителя. И, наконец, в публицистике 60-х годов происходит диалогизация авторского мышления и идет настойчивые поиски способов ее воплощения. Конечно, говорить о роли публицистики в становлении романной системы Достоевского можно лишь под определенным углом зрения и с учетом коренных различий в значениях авторского «лица» и «голоса» между публицистикой и романом, особенно полифоническим. В публицистике авторская позиция (система идей) составляет основное и, если можно так выразиться, открытое содержание произведения, монолизм здесь не преодолен и преодоленным быть не может [1, с. 127]; в полифоническом же романе авторский «перст указующий, страстно поднятый», выявляется лишь в процессе всего художественного исследования как его общий и не сводимый к сумме тезисов результат. Отличия здесь не количе-

¹ В современной науке, пожалуй, лишь В. Я. Кирпотин исходит из противопоставления Достоевского-публициста с мировоззрением «столь беспомощным», что он «нередко попадал в жалкое и смешное положение», и Достоевского — гениального художника [19].

ственные, а качественные. Но при всех отличиях именно в публицистике кристаллизуются и зреют основные особенности функционирования идей в философском романе писателя, а значит, ведущие черты его романной поэтики.

Предлагаемые далее наблюдения сделаны на материале «Ряда статей о русской литературе», опубликованных в первых номерах «Времени» за 1861 г. Программное значение и структура этого разнотемного, многопроблемного, но внутренне целостного цикла делают его, на наш взгляд, очень характерным для публицистического мышления писателя 60-х годов. Правда, от 1861 к 1864 г. уточнилось не только содержание идей, но и способы их воплощения или «формулирования», как говорил Достоевский. Тем интереснее увидеть истоки этого процесса в цикле 1861 г. К тому же внутреннее единство цикла раскрывает еще одну характерную особенность публицистического мышления Достоевского, небезразличную для подготовки полифонической поэтики: системность мышления [17, с. 50—51], создающую сложное соотношение текста и контекста, в данном случае — проблемно-идеологического содержания одной статьи и системы идей всего цикла [ср.: 7].

Среди принципов романной поэтики, подготовленных публицистикой Достоевского, наиболее важным представляется соотношение идеи (теории) и конкретного факта, что в романной структуре оборачивается соотношением между идеей и личностью. Дело в том, что именно роль чувственной конкретности факта позволяет исследователям говорить об эстетическом характере публицистики Достоевского и о нерасторжимости в ней научного и художественного методов познания. «От факта к идее; идея не отвлеченная, не головная, а в факте реализованная, идея, одетая в плоть и кровь, — это тот же в сущности художественный метод, большим писателем всегда осознаваемый как единство формы и содержания», — писал А. С. Долинин [11, с. 239]. Л. С. Дмитриева замечает: «Эстетический характер публицистики Достоевского... связан не со стремлением персонифицировать факт, явление общественной жизни и самое идею, а с универсальной способностью Достоевского не отрываться от чувственной конкретности факта даже при самых широких и отвлеченных обобщениях» [9, с. 31—32]. Связывая эти особенности с индивидуальным даром писателя «необыкновенно живо чувствовать мысль», но не умеющего, как он признавался, «развертывать содержание своих мыслей», исследователи говорят о художническом по преимуществу складе мышления Достоевского-публициста. С другой стороны, отличным признаком романной поэтики писателя справедливо называют «живую жизнь» идей, которые не персонифицируются, а персонализуются, проходя проверку нравственным опытом и судьбой отдельного человека. В романе Достоевского всемирная судьба той или иной идеи испытывается поведением и душой конкретного индивидуального лица, что и становится критерием оценки теоретических посылок и построений, т. е. критерием сущности и осуществимости идеи.

Представляется, что речь может идти не об отражении в публицистике художнического склада мышления Достоевского, а о двуедином процессе, одинаково значимом для обоих видов творчества, — о процессе, важнейшие черты которого сложились как раз в 60-е годы. Ведь именно в публицистике этих лет соотношение между идеей и фактом впервые было отчетливо осознано как принципиальная связь между теорией и конкретной личностью (человеком), свидетельством чему является осмысление такого значительного для программных заявлений Достоевского и его журнала «факта», как Пушкин. Пушкин возникает во «Введении» к «Ряду статей о русской литературе» как ведущий аргумент в мировоззренческих, общепублицистических и — одновременно — в литературно-критических, эстетических размышлениях автора. Пушкин для Достоевского — не просто писатель, но «явление», к тому же принципиально *синтетическое*, т. е. выражающее сущность и возможности русской нации в общественно-историческом развитии Европы и — в то же время — общественно-эстетическую природу и назначение искусства. «Все, что только могли мы узнать от знакомства с европейцами о нас самих, мы узнали; все, что только могла нам уяснить цивилизация, мы уяснили

себе, и это знание самым полным, самым гармоническим образом явилось нам в Пушкине. Мы поняли в нем, что русский идеал — всецелость, всепримиримость, всечеловечность. В явлении Пушкина уясняется нам даже будущая наша деятельность» [13, т. 18, с. 69]. Но в программных заявлениях «почвенников» и Достоевского Пушкин — это единственный аргумент, раскрывающий содержание и подтверждающий правомерность их теоретических построений. Чем объяснить такой парадокс? Только ли тем, что «почвенничество», существовавшее в начале 60-х годов как «сильное литературное течение», предопределило «подчеркнутый литературно-эстетический курс» журнала «Время» и его программных выступлений [26, с. 99—100]¹ Если речь идет о программных выступлениях Достоевского, то не только этим, но еще и принципом соотношения между теорией и фактом. По мысли Достоевского, масштаб и достоверность идеи (теории) подтверждается не только множеством разнообразных фактов, но в равной степени — значением и полнотой единичного факта. Таков логический вывод из определений, данных Достоевским «явлению Пушкина»: «Для всех русских он живое уяснение, во всей художественной полноте, что такое дух русский, куда стремятся все его силы и какой именно идеал русского человека». И дальше: «Дух русский, мысль русская выражались и не в одном Пушкине, но только в нем они явились нам во всей полноте, явились как факт, законченный и целый...» [13, т. 18, с. 69].

В системе размышлений Достоевского «явление Пушкина» — единственный факт не потому, что он единичен и нет других, а потому, что он «законченный и целый», что в «полноте» своей он уясняет всю идею. Пушкин у Достоевского — не иллюстрация к теории «почвы», а ее персонализация, ибо являет собою «живое уяснение» «русского идеала». Этот идеал обладает для Достоевского силой неопровержимого доказательства и, следовательно, действительностью неоспоримого критерия оценки национально-исторической и духовной жизни русского общества именно потому, что он — не умозрительная схема и не результат теоретических выкладок, а реальный факт, «живой» и конкретный, воплощенный в творчестве и подтвержденный нравственной высотой судьбы Пушкина — гражданина, поэта и человека.

Не занимаясь анализом концепции Пушкина, сложившейся у Достоевского; отметим те ее функциональные признаки, которые представляются значимыми для формирования романного мышления, а значит, и романной поэтики писателя. Соотношение идеи и факта (теории и личности), выраженное в «явлении Пушкина», имело для Достоевского принципиальное значение потому, что подтверждалось двумя важнейшими признаками общественного бытия современного человека и его личности. Во-первых, «законом личности», т. е. стремлением каждого человека заявить о себе, «выйти из рядов», утвердить себя поступком, что в «Ряде статей о русской литературе» рассмотрено как закон времени [13, т. 18, с. 63—64]. Этот закон, объективно отражавший бурный рост личностного сознания и самосознания у человека буржуазной эпохи, лег в основу концепции человека в романах Достоевского. Во-вторых, процесс самосознания и самоутверждения (всеобщий «закон личности») обусловил небывалую ранее активность и значение идеологических факторов как для общественного поведения, так и для всей структуры личности. В. Д. Днепров справедливо пишет: «...В эпохи предреволюционные и революционные, когда чрезвычайную важность получает историческая инициатива, когда историческая обусловленность неизбежно выступает как свободный выбор, когда надламывание и разрушение идеологических скреп данного общества является необходимой предпосылкой переворота, когда идеологическое предвосхищение будущего делается существенной частью

¹ Сходную мысль о принципиальной общественно-политической «неопределенности «почвенничества», которое в 60-е годы «представляло собой новый творческий опыт самосознания русской культуры на фоне распада двух идеологических культур» — славянофильства и западничества, высказал А. Л. Осповат [22, с. 171—173].

настоящего, — тогда идеи становятся кристаллизационным центром личности и без личной идеи мы никогда не достигнем личной психологии» [10, с. 257—258]. Исследователь говорит о романном мире Достоевского. Но принцип «личной идеи» — персонализированной идеи — был выработан и осмыслен писателем в публицистике 60-х годов как второй важнейший признак современного человека.

Годовые качества публицистики способствовали также выводу Достоевского о том, что в современном мире *идея обуславливает* поступок человека, «выходящего из рядов», утверждающего себя по «закону личности», но в то же время этим поступком и *проверяется*. Столь частый в публицистике Достоевского «переход на личности» является, на наш взгляд, не недозволенным приемом, а способом проверки идеи. Такова, нам кажется, роль «литературно-кухонных частностей», «слухов» и «сплетен» о Салтыкове-Щедрине, введенных в фельетон «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» [ср.: 26, с. 107—109]. Эта особенность публицистики Достоевского вполне соответствует концепции его романских героев — мыслителей и деятелей одновременно, «перетаскивающих» на себе свою идею, не только ее «разрешающих», но и проверяющих собственной личностью и жизнью. Наконец, *всеобщий* характер «закона личности» объясняет, почему Достоевский признал типическими для эпохи людей духовно высших, а не средних [2, с. 309; 10, с. 19], т. е. людей, наиболее «законченно и цельно» выражающих суть идей времени, хотя в «полноте» выражения, может быть, и исключительных, редких, даже единичных. Персональный состав публицистики Достоевского 60-х годов является и свидетельством, и фактором формирования этой новой типологии личностей, а затем и героев романной системы. Значение подобной концепции человека у Достоевского увеличивается из-за того, что вектор движения его мысли расположен по оси «настоящее — будущее» и устремлен не только на выяснение закономерностей нынешнего состояния человека и мира, но и на проверку потенциальных последствий нынешнего общественно-идеологического состояния для грядущего развития человека и человечества. Этот важнейший признак творческого мышления писателя тоже кристаллизуется в публицистике 60-х годов. Например, в «Ряде статей о русской литературе» размышления автора о путях формирования русского национально-общественного сознания завершены уже во «Введении» и представлены как итоговое обобщение (как «повесть нашего развития, нашего роста»), после чего дана формула «русского идеала» — «явление Пушкина», в котором «уясняется нам даже будущая наша деятельность». В остальном же цикле Достоевский анализирует характерные тенденции современного общественного и литературного развития — будь то программа «читальников» для народа или спор между представителями «реальной» и «эстетической» критики — с точки зрения их возможных последствий и в постоянном соотношении с «русским идеалом» как критерием оценки. Перспективная устремленность мысли Достоевского естественно выдвигает в качестве одного из важнейших критериев оценки теоретических построений и споров *практические* последствия идеи, что вновь оборачивается проверкой персонализированной идеи нравственным обликом ее носителя. Представляется, что диалектика всеобщего и единичного, разные варианты и формы которой мы постоянно встречаем в публицистике и романистике Достоевского, восходит — в конечном итоге — к антропоцентризму всей мировоззренческой системы писателя, т. е. к генеральному для него вопросу о том, может ли человек, не переменив своей физической природы и не потеряв способности жить на земле, достичь идеального уровня общественной организации и личного развития. Вместе с тем перспективная устремленность мысли в сочетании с персонализацией идеи и принципом ее проверки нравственной сущностью конкретного человека и его поступка — все это ведет к особому месту и значению художественного, образного начала в публицистике Достоевского. Уже во «Введении» к «Ряду статей о русской литературе» намечается характерное для всего цикла особое рода единство логического и образного начал. Специфика этого единства состоит в том, что художественный образ не иллюстрирует логический тезис, является не примером к нему, а равно-

правным и равнозначным компонентом «внутри» данного тезиса. Например, типология немцев, приезжающих в Россию, среди прочих, включает и следующие разновидности: «Иные приезжают служить у помещиков Буеракиных, управлять вотчинами; другие являются в виде естествоиспытателей, ловят русских жуков, приобретают этим бессмертную славу и обращаются в каких-нибудь заседателей» [13, т. 18, с. 42—43]. Pamфлетно заостренная, «отзывающаяся пародией, карикатурой» [13, т. 18, с. 45], эта характеристика публицистична. Врывающийся в нее литературный образ — «служить у помещиков Буеракиных» — органичен для контекста, но придает всей разновидности конкретный характерологический оттенок, поскольку порождает в сознании читателя — путем ассоциаций с «Губернскими очерками» Салтыкова-Щедрина — целый комплекс конкретных, но одновременно типически обобщенных характеров и ситуаций, обстоятельств и проблем. Литературно-художественный образ становится здесь знаком целого общественного явления (т. е. имеет публицистическое содержание и функции) и в то же время накладывает отпечаток конкретно-чувственного, образного содержания на всю типологию немцев и, следовательно, на публицистические выкладки Достоевского. Но такое использование литературно-художественных образов нормативно для публицистики.

В публицистике же Достоевского обозначенный при помощи литературного образа тип в дальнейшем персонализируется, обретает полнокровную и уже независимую от литературного оригинала характеристику живого лица со своим самостоятельным голосом, оппонирующим авторскому. В частности, диалог-спор между автором и «фантастическим французом» во II разделе «Введения» к «Ряду статей» завершается так: « — Он заслужил розга и получит розга! — подхватывает Иван Карлыч, вероятно вспомнив то время, когда он управлял вотчинами господина Буеракина. Теперь же Иван Карлыч, предчувствуя скорую перемену в быте крестьян, вышел в отставку и без места; он, впрочем, надеется, что его опять позовут! В настоящую минуту он стоит подле нас (тоже в качестве иностранца), курит свою трубочку, с которой бывало расхаживал по крестьянским работам, и молча, но очень серьезно прислушивается к нашему разговору, в полном убеждении, что выражает в своей физиономии чрезвычайно много самой тонкой иронии» [13, т. 18, с. 51]. Итак, вначале назван один из разрядов немцев в составе общей типологии; намеченная для всего разряда мировоззренческая позиция рождает общий тип и общий же «голос», т. е. условную персонификацию — «иностранца (ну, хоть бы, например, француз), не настоящего, но воображаемого, бесплотного, фантастического» [13, т. 18, с. 51]; наконец, как конкретизация появляется *персонаж* Иван Карлыч. Иными словами, перед нами нередкий в цикле 1861 г. пример того, как условная персонификация перерастает в персонализацию, как образ начинает вести в структуре статьи свою «героическую» жизнь, обретает свой «голос» и вступает в непосредственный диалог с автором. Кроме того, непосредственное соседство в диалоге Ивана Карлыча и «фантастического француз» (т. е. персонализированного и условно персонифицированного оппонентов) придает диалогу автора с ними характер не публицистического приема, а непосредственного столкновения лиц и мнений, т. е. смещает публицистический акцент в пользу образного.

Наконец, приведенный пример демонстрирует один из видов складывающегося в цикле диалогизма. Правда, сценок, в которых принимают участие персонализированные оппоненты, обладающие самостоятельными «голосами», в цикле 1861 г. еще немного. Но к 1864 г. эта тенденция заметно расширяется и приобретает разнообразные формы. В публицистике Достоевского 60-х годов есть реальные, персонально названные оппоненты со своими «голосами» (Добролюбов, Салтыков, Катков, Дудышкин, Щербина и пр.); большое место занимают оппоненты условно обобщенного типа («голоса» «Дня», «Русского вестника», «Современника» и т. д.). Пожалуй, наиболее часты и выразительны оппоненты, представляющие собою условные персонификации: «фантастический француз» из «Введения» к «Ряду статей»; «утилитарист» и «защитник «чистого искусства» из статьи «Г.-бов и вопрос об искусстве»; «защитник народности» из «Отечественных записок» и «благотворитель» из «Русского вестника».

разумный опекун народа» из статей «Книжность и грамотность», и пр. Появляются и персонализированные оппоненты — Иван Карлыч, Щедродаров. Наличие столь многоголовой и «многоголосой» системы оппонентов становится отличительным признаком публицистики Достоевского. Возникает вопрос: это признак публицистического стиля или авторского мышления, т. е. «просто форма изложения» [1, с. 127] или прясвление формообразующей идеологии, единцей которой у Достоевского была «цельная духовная установка» личности [1, с. 123—124]?

Отвечая на этот вопрос, сошлемся на наблюдения В. Н. Захарова, который справедливо заметил по другому поводу, что в публицистике 60-х годов Достоевский часто развивает мысль по принципу «сократической беседы», когда «герой усваивает тон своего оппонента, поддакивает, но разговор ведет так, что, по сути дела, обезоружив противника, нередко излагает свою точку зрения» [15, с. 101—102]. Выразительно уже то, что исследователь описывает особенности публицистики Достоевского в терминах художественного метода: говорит о «герое», а не авторе, о «тоне» этого «героя» и его «монологе», который по сути является диалогом, поскольку слово «героя» в нем приобретает «полемическую подкладку». Породившие эту терминологию и действительно присущие публицистике Достоевского особенности свидетельствуют, на мой взгляд, о постепенно растающих в ней таких качественных признаках слова, которые делают его непосредственной предтечей романного слова писателя. Кроме того, прием «сократической беседы», будучи одним из способов художественного решения оппозиции «автор — оппнент», позволяет полагать, что появление системы оппонентов в публицистике отражает поиски Достоевским способов воплощения «чужой» мировоззренческой позиции. Помимо «сократической беседы», в публицистике 60-х годов довольно част, как уже отмечалось, прием условной персонафикации, а также намечается прием персонализации идеи (точки зрения). Совокупность оппонентов всех типов создает в пределах цикла (а частично и в пределах одной статьи) подвижную и напряженную систему идей, диалог которых закладывает основы романного многоголосия и соответствующей ему поэтики. Вот еще почему: мысль Достоевского-публициста развивается, либо отталкиваясь от тезисов оппонента, либо ориентируясь на них; притом не только на систему идей оппонента в целом, но и на *возможные* — согласно этой системе — *возражения* оппонента на *каждый очередной пункт размышлений*. Иными словами, постоянная соотнесенность авторской мысли с «идейными голосами» противников и разные формы включения последних в авторский «голос» свидетельствует об элементах диалогизации самого мышления Достоевского-публициста. Еще одним тому подтверждением служат принципы организации материала в статьях 60-х годов.

Важным элементом структуры в публицистике Достоевского является *проблемная ситуация*, возникающая на основании конкретного общественного или литературного факта и четко обозначенная автором. В качестве примера можно назвать проблему *художественности* в литературе и литературной критике, поставленную в статье «Г.-бов и вопрос об искусстве» в связи со статьей Добролюбова о народных рассказах Марко Вовчок, или проблему *народности* литературы и *образованности народа*, поставленную в статье «Книжность и грамотность» в связи с «проектом книги для народного чтения, сочиненным г. Щербиною». Проблемная ситуация *драматизируется* путем введения оппонентов и их точек зрения, а также выявлением антитез полемического диалога. Например, в статье «Г.-бов и вопрос об искусстве» драматизация проблемной ситуации создается следующим путем: 1) сталкиваются эстетические посылки двух партий — «партии защитников свободы и полной неподчиненности искусства» и партии «утилитаристов» — по вопросу об общественном значении и функциях искусства; 2) затем, приведя пример со стихами Фета в момент Лиссабонского землетрясения, автор предлагает свое решение этого вопроса и, следовательно, уточняет исходную позицию дальнейших рассуждений (искусство всегда современно и действительно); 3) наконец выделяется основной полемический тезис — о роли и значении художественности для общественно значимого искусства и в системе идей

критики. Параллельно с процессом драматического развертывания проблемной ситуации происходит другой: из ряда представленных оппонентов выделяется главный (его «голос»), и автор вступает в прямой или «сократический» диалог с ним, ориентируясь на возможные реплики оппонента. Так складывается «идеологический сюжет», который является структурной основой зрелой публицистики «Дневника писателя» [25, с. 200—209; 16, с. 92—100; ср.: 1, с. 125—127 и 20, с. 7—8], но опорная схема которого без труда просматривается и в «Ряде статей о русской литературе».

«Идеологический сюжет» в публицистике 60-х годов всегда строится на документальной основе, но включает в себя ряд беллетристических сцен, которые играют роль фактов, равнозначных документальным. Такие сценки появляются в тех случаях, когда фактических данных нет, а рационально-логические доводы их не заменяют. Примером может служить сцена в деревне, куда мужик принес «Читальник», во второй статье «Книжность и грамотность» [13, т. 19, с. 48—49]. В данной сцене, как и в подобных, художественная реальность позволяет Достоевскому смоделировать те реальные жизненные последствия, к которым приведет распространение в народе предлагаемых Щербиною читальников предлагаемым им путем. По сути дела, художественное познание позволяет Достоевскому *проверить* сущность аргументации (и противника, и своей) практикой реальной действительности, отображенной в ее образном воссоздании. Набирающее силы и значения от 1861 к 1864 г. художественное начало в публицистике Достоевского носит не образно-иллюстративный (как пример со стихами Фета), а образно-исследующий, познающий характер. Художественные компоненты в публицистике призваны явить доказательства и аргументы, по тем или иным причинам недостижимые рационально-логическим путем. Таким образом, уже в публицистике 60-х годов возникает тенденция к слиянию обоих методов работы человеческой мысли — научного и художественного, что в полной мере проявилось в «Дневнике писателя». Конечно, в статьях 60-х годов грани между этими методами ощутимы и переходы еще видны. Но основы будущего синтетизма творческого мышления Достоевского, без сомнения, заложены здесь.

Не менее любопытно, что в связи с публицистической деятельностью 60-х годов был осмыслен Достоевским сам принцип проверки идеологических проблем эстетической реальностью или соотношение «документально-художественного» и «сочиненно-художественного», если воспользоваться определениями В. Д. Днепров.

В 1864 г. в примечаниях к воспоминаниям Н. Н. Страхова об Аполлоне Григорьеве Достоевский писал: «Без сомнения каждый литературный критик должен быть в то же время и сам поэт; это, кажется, одно из необходимейших условий настоящего критика» [12, с. 352—353]. И дальше: «Всякий критик должен быть публицистом, в том смысле, что обязанность всякого критика — не только иметь твердые убеждения, но уметь и проводить свои убеждения» [12, с. 353]. Сочетание «поэта» и «публициста» в литературном критике и всяком вообще «проводителе идей» — это не только гибкость, такт, страстность и способность убеждать читателя, как обычно комментируются приведенные слова Достоевского. В тех же примечаниях он пишет: «Иметь направление и уметь его ясно и всем понятно формулировать — дело разное. Последнее приобретается опытом, временем, жизнью и находится в прямом отношении к развитию самого общества» [12, с. 353.— Курсив наш.— Р. П.]. Если «формулировка» идей кристаллизуется годами и зависит от уровня общественного сознания («только обносившиеся идеи очень понятны» — замечает Достоевский), то активизация в публицистике образного, художественного начала становится естественным процессом, вызванным, с одной стороны, функциональной природой публицистики, а с другой — общественно-эстетической природой искусства. В контексте этих размышлений обретает истинное звучание известный тезис Достоевского об общественно-активной природе и функциях *художественности* в статье «Г.-бов и вопрос об искусстве»: «То-то и есть, что художественность есть самый лучший, самый убедительный, самый бесспорный и наиболее понятный для массы способ представления в образах...» [13, т. 18, с. 93].

Совокупность приведенных размышлений Достоевского позволяет говорить, что в публицистике 60-х годов он пришел к осознанию художественности как способа познания, исследования и доказательства тех идей, которые по уровню общественно-исторического развития еще не «сформировались» и не «сформулировались». Это, в свою очередь, объясняет причины «двуединой связи» между публицистикой и художественным творчеством Достоевского, т. е. беллетризацию и психологизацию публицистики, а с другой стороны — появление в ней тем, образов, поэтических принципов, которые полностью развились в романном творчестве. Наконец, характер «двуединой связи» дает основания уточнить известный тезис М. М. Бахтина: «...Идеи самого Достоевского, высказанные им в монологической форме вне художественного контекста его творчества (в статьях, письмах, устных беседах), являются только прототипами идей в его романах» [1, с. 123]. «Монологические» идеи можно назвать прототипами романых в том смысле, что лишь в романе каждая из идей — «цельных человеческих установок» — раскрыта и проверена с предельной полнотой, всесторонностью и достоверностью. Однако принцип такого функционирования идеи был осмыслен и выработан Достоевским в публицистике и наложил на нее более чем существенный отпечаток.

Но, пожалуй, наиболее показательно то, что в 60-е годы аналогичные связи между публицистическим и художественно-образным происходят в творчестве Чернышевского. В серии работ Н. А. Вердеревской убедительно доказано, что приемы беллетризации и психологизации, широко используемые Чернышевским в статьях даже самого строгого научно-экономического содержания, очень заметно отличают его публицистику от произведений Добролюбова и даже такого блистательно-талантливого публициста, как Писарев. Притом эти публицистические приемы подготовили важнейшие принципы типизации в романном творчестве Чернышевского [5, с. 159—161]. Следующей характернейшей чертой публицистического стиля Чернышевского исследовательница называет «широкое использование... приема персонификации, что в свою очередь связано с характером диалога» [5, с. 161]. Как и у Достоевского, в статьях Чернышевского появляется группа персонажей-противников, в каждом из которых проступают черты индивидуализированного сознания и в диалог с которыми вступает автор (например, в статьях «Полемические красоты», «Безденежье», «Русский человек на rendez-vous»). Персонификация противников в публицистике подготовила появление целого «идеологического сюжета» в романе «Что делать?» [24, с. 241—246] и ряда структурно-поэтических компонентов в «Повестях в повести». Характер диалога с персонифицированными противниками в ряде случаев у Чернышевского поразительно близок к тому публицистическому приему Достоевского, который В. Н. Захаров назвал «сократической беседой». В частности, еще Б. И. Бурсов заметил, что в статье «Русский человек на rendez-vous» Чернышевский, «формально встав на точку зрения либералов, взрывает ее изнутри» [3, с. 245]. В ряде других случаев у Чернышевского происходит персонификация автора: «наличие не только авторского голоса, но и авторского лица, и даже — что не встречается ни у одного из других писателей — авторской маски, «мнимого автора» — комического персонажа» [5, с. 163]¹. Этот прием, зародившись в публицистике, тоже получил полное развитие в романном творчестве Чернышевского, дав, с одной стороны, образ Автора в романе «Что делать?», а с другой — образы Волгина в «Прологе» [6] и журналиста Панкратьева в «Повестях в повести» [4]. Типологическая близость публицистического мышления Чернышевского и Достоевского объясняет причину пристального внимания последнего к революционному демократу и неизменно высокую оценку его таланта при более чем полемическом отно-

¹ Видимо, следует уточнить: как единичный или очень редкий прием «мнимый автор» появляется и у других публицистов 60-х годов, в частности, в финале статьи Салтыкова «Как кому угодно» [23, с. 357].

шении к его убеждениям. Но главное состоит все-таки в том, что близость принципов публицистического мышления приоткрывает сходные у обоих художников *пути формирования полифонического художественного мышления*, черты которого так самобытно и ярко проявились в «Прологе» и в «Повестях в повести» [1, с. 88—93; 2, с. 316; 24, с. 370—382].

Сложилась ситуация, на первый взгляд, парадоксальная: политические противники и идеологические оппоненты, Чернышевский и Достоевский оказываются наиболее близкими друг другу по принципам творческого мышления. Однако более внимательный анализ убеждает, что за внешней парадоксальностью вырастает глубинная закономерность: поиски каждым из писателей и мыслителей путей объективного и достоверного решения проблем, нерешенных современной действительностью, привели их независимо друг от друга к созданию социально-философского романа, экспериментального по проблематике и идейному смыслу и полифонического по художественной природе.

Список литературы: 1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.— М.: Сов. писатель, 1963.— 364 с. 2. Бахтин М. М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского». — В кн.: Контекст-1976.— М.: Наука, 1977, с. 296—316. 3. Бурсов Б. И. Мастерство Чернышевского-критика.— Л.: Сов. писатель, 1956.— 338 с. 4. Вердеревская Н. А. Роман Чернышевского «Повести в повести» и журнальная полемика 1861—1862 годов.— В кн.: Чернышевский / Статьи и материалы, вып. 4.— Саратов, 1965, с. 93—103. 5. Вердеревская Н. А. Публицистическое и художественно-образное в произведениях Чернышевского.— В кн.: Проблемы русской и зарубежной литературы, вып. 4.— Ярославль, 1970, с. 157—166. 6. Вердеревская Н. А. От автора к автобиографическому герою / О типологических рядах в художественной прозе Чернышевского.— В кн.: Проблема автора в русской литературе.— Ижевск, 1978, с. 22—31. 7. Волгин И. Л. «Дневник писателя»: текст и контекст.— В кн.: Достоевский / Материалы и исследования, т. 3. Л.: Наука, 1978, с. 151—158. 8. Гус М. С. Идеи и образы Достоевского.— М.: Худож. лит., 1971.— 590 с. 9. Дмитриева Л. С. О жанровом своеобразии «Дневника писателя» Достоевского (к проблеме типологии журнала).— Вест. Моск. ун-та. Журналистика, 1969, № 6, с. 25—35. 10. Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки / Из художественного опыта Достоевского.— Л.: Сов. писатель, 1978.— 384 с. 11. Долинин А. С. Последние романы Достоевского.— М.; Л.: Сов. писатель, 1963.— 344 с. 12. Достоевский Ф. М. Полное собрание художественных произведений, в 18-ти т.— М.; Л.: ГИЗ, 1926—1930.— Т. 13, 1930.— 650 с. 13. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30-ти т.— Л.: Наука, 1972—1980.— Т. 18, 1978.— 371 с.— Т. 19, 1979.— 359 с. 14. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров / Очерк / Фельетон.— М.: Мысль, 1969.— 399 с. 15. Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Достоевского.— В кн.: Художественный образ и историческое сознание.— Петрозаводск, 1974, с. 98—125. 16. Захарова Т. В. «Дневник писателя» Достоевского как художественно-документальное произведение.— Учен. зап./Ивановский пед. ин-т. 1972, т. 105, с. 89—110. 17. Кашина Н. В. Эстетика Достоевского.— М.: Высш. школа, 1975.— 245 с. 18. Кирпотин В. Я. Достоевский (Творческий путь) 1821—1859.— М.: Гослитиздат, 1960.— 607 с. 19. Кирпотин В. Я. особенности публицистического и художественного видения мира у Достоевского.— Избранные работы, в 3-х т. Т. 3.— М.: Худож. лит., 1978, с. 624—741. 20. Лихачев Д. С. В поисках выражения реального.— В кн.: Достоевский / Материалы и исследования, т. 1.— Л.: Наука, 1974 с. 5—13. 21. Нечаева В. С. Ранний Достоевский / 1821—1849.— М.: Наука, 1979.— 297 с. 22. Основат А. Л. Заметки о почвенничестве.— В кн.: Достоевский / Материалы и исследования, т. 4.— Л.: Наука, 1980, с. 168—173. 23. Рейфман П. С. Предполагаются ли дети? — Учен. зап./Тартуский ун-т, вып. 251 / Труды по русской и славянской филологии, XV.— Тарту, 1970, с. 357—363. 24. Тамарченко Г. Е. Чернышевский — романист.— Л.: Худож. лит., 1976.— 464 с. 25. Туниманов В. А. Публицистика Достоевского /

«Дневник писателя». — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. — М.: Худож. лит., 1972, с. 165—209. 26. Туниманов В. А. Творчество Достоевского / 1854—1862. — Л.: Наука, 1980. — 293 с.

Поступила в редколлегию 15.11.80.

В. М. ЖИТЕНЕВ

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ ЗВУКОПИСИ В ПОЭЗИИ В. МАЯКОВСКОГО И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ПЕРЕВОДАХ Г. ГУППЕРТА

Звуковая сторона стиха — не столько элемент формы, сколько содержания — одна из важнейших особенностей новаторской поэзии В. Маяковского. Разумеется, передача всей конкретики аллитерационной речи оригинала предполагает прежде всего его адекватное восприятие переводчиком и соответствующее мастерство перевоплощения. Как известно, переводы Г. Гупперта из В. Маяковского давно уже получили высокую оценку в отечественном литературоведении, а в зарубежном определены как «конгениальные» [3 с. 761]. В настоящей статье на материале сопоставительного рассмотрения функциональной роли звукописи в оригинале и переводе Г. Гупперта делается попытка под избранным углом зрения выявить некоторые существенные черты творческого метода переводчика.

Обычно функциональную роль звукописи в стихе объясняют необходимостью подчеркивания, выделения важных для автора слов. При этом справедливо говорят о так называемом звуковом курсиве. В. Маяковский о своей аллитерации писал: «Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова» [1, т. 12, с. 112]. Но возникает вопрос, почему одни слова поэтического текста нуждаются в особом выделении, а другие — нет и в чем специфичность этих выделений, подчеркиваний. На наш взгляд, функциональная роль звукописи в стихе (к чему нас подводят и результаты сопоставительного анализа оригинала и перевода) аналогична одной из соответствующих функций тропа: если троп отграничивает себя от практической речи своим особым содержанием, то звукопись по-своему, в силу своей искусственности, сигнализирует, что оформляемая ее речь особенная, а не практическая, оперирующая непосредственно конкретными действительности. Таким образом, будучи в известном смысле функционально равнозначны, троп и звукопись взаимосвязаны и взаимозависимы. Вот почему справедливо замечание В. Маяковского об «относительности всех правил писания стихов» [1 т. 12, с. 112]. В данной относительности, кстати, можно видеть также и одно из теоретических обоснований свободного творчества, т. е. полностью не детерминированного текстом оригинала, выбора переводчиком либо преимущественно языкового, либо преимущественно стихового приема создания поэтического образа.

Первое, что бросается в глаза при сопоставлении стихов В. Маяковского в оригинале и переводе Г. Гупперта, это то, что в переводе звукопись играет как бы более важную функциональную роль, чем в оригинале. По-видимому, это объясняется тем, что языковой прием создания образа в оригинале в переводе Г. Гупперта теряет свое определяющее значение и на первом плане оказывается такой стиховой прием создания поэтического образа, как аллитерация. Насколько это правомерно и целесообразно, можно видеть, например, на материале передачи Г. Гуппертом следующих стихов из стихотворения «Гимн судье»:

По красному морю плывут катаржане,
трудом выгребая галеру [1, т. 1, с. 76].
Auf dem Roten Meer rudern irren
Sträflinge mühevoll in schwerer Galeere [2, с. 13].

По сравнению с оригиналом в немецком тексте аллитерация более заметна. Вызвано это, по-видимому, стремлением переводчика как-то восполнить утрачиваемую поэтическую изобразительность специфически русской формы творительного падежа без предлога в стихе «трудом выгребая галеру». Понимая принципиальную невозможность повторения языкового приема оригинала, Гупперт стремится как можно полнее передать поэтическое содержание данного стиха. С этой целью он выбирает словечко «Mühevoll» («с трудом»), внутренняя форма которого благодаря соответствующему контексту актуализируется в задаваемом оригиналом направлении, а также указывает на незначительный результат усилий и характер труда катаржан, которые «gudernd irgen» («гребут блуждая»). Сливаясь в одно целое, эти семантические уточнения дают поэтический образ, очень близко передающий образ оригинала, причем в отличие от оригинала функциональная роль аллитерационной речи в переводе Г. Гупперта более заметна. В этом мы усматриваем одну из важных сторон работы Г. Гупперта при передаче прежде всего трудно воспроизводимых словесных образов в оригинале и сопровождающего их звукового курсива. Известная строка из «Левого марша» —

Разворачивайтесь в марше! —

в переводе Г. Гупперта очень сильно инструментована на звук «р». Это, в частности, создает своеобразную «замкнутость» ее: благодаря подчеркнутой метафоричности она по сравнению с оригиналом получает более обобщенный характер:

Entrollt euren Marsch, Burschen von Bord! [2, с. 38].

Как видим, перевод сохраняет тот же звук, на который инструментован стих оригинала. Это интересно постольку, поскольку является далеко не единственным примером подобного совпадения. Ср.:

Entre nous...

чтоб цензор не нацикал [1, т. 1, с. 51].

Entre nous...

weil sonst der Zensor gleich die Rotstift zücke [2, с. 41].

Чтобы,

умирая

воплотиться

в пароходы,

в строчки

и в другие долгие дела [1, т. 7, с. 164].

... ja dem Tod

entsteigen wir

in neuer Fassung:

als Gedicht,

als Dampfer

und als sonst ein dauernd Ding [2, с. 239].

Чаще, конечно, эквивалентом в переводе выступает иной звук.

Его,

а не мужа Марья Ивановны,

считая

своим

соперником [1, т. 7, с. 382].

Ein Kopernikus

(nicht Lieschen Mullers Mann)

erwächst uns

zum wahren Rivalen [2, с. 320].

Попутно следует заметить, что «лесенка» в переводе может не совпадать с «лесенкой» оригинала и что эти несовпадения, оказывается, обуславливаются различиями в звуковой инструментовке. Так, в выше приведенных примерах имеет место полное совпадение аллитерационного приема в переводе и оригинале, что приводит к идентичной разбивке строки. Однако изменение в характере инструментовки может повлечь за собой и несколько

иную разбивку стихов оригинала. С этой точки зрения рассмотрим следующую строфу из стихотворения «Порядочный гражданин»:

Если глаз твой
врага не видит,
лыл твой
вылили
нэп и торг.
Если ты
отвык ненавидеть,
приезжай
сюда,
в Нью-Йорк [1, т. 7, с. 70].
Verlernte dein Aug,
den Feind zu fassen,,
versumpfst du in Handel,
in Börse und Borg,
und bist du entwöhnt,
zu verdammen,
zu hassen,—
so reise
hierher

mit mir nach New York [2, с. 187].

По отношению к оригиналу вторая и третья строки с точки зрения внутри-строчной разбивки как бы поменялись местами. Вторая строка у Гупперта делится не на три, как в оригинале, а на две части, по-видимому, потому, что здесь дальнейшему членению не поддается ни связанное словосочетание «Börse und Borg», ни по-своему неологичное словосочетание «versumpfst du in Handel», в котором выделение в строку, например, слов «in Handel» привело к определенной нечеткости поэтической семантики глагола «versumpfst du». Зато в третьей строке прием логического усиления (градации) потребовал введения незаданной, третьей «ступеньки лесенки». Однако в целом, для всей строфы, число делений совпадает. И это общая тенденция взаимосвязи между словом, звуком и внутристрочным делением стиха в оригинале и переводе Гупперта. Как видим, локальные отклонения здесь не только возможны, но и необходимы. Интересно, что в своем переводе Г. Гупперт иногда повторяет даже прием игры корневых созвучий, имеющий важное функциональное значение в оригинале. Например:

Пара

пароходов

говорит на рейде [1, т. 7, с. 190].

Hör,

zwei Dampfer heimlich reden

auf der Reede [2, с. 240].

К этому приему звуковой игры слов Г. Гупперт прибегает сравнительно часто. Так, прием звуковой игры слов в стихах —

Например,

начальство

делает доклад —

выкладывает канцелярской премудрости

клад [1, т. 12, с. 141] —

— Г. Гупперт в своем переводе передает иными языковыми средствами и в подчеркнуто иронической (по сравнению с оригиналом) форме:

Der Chef,

sagen wir,

lässt einen Vortrag vom Stapel:

offenbarte Kanzleikunst

höchst respektabel [2, с. 268].

Зато в ряде других случаев Г. Гупперт прибегает к данному приему игры корневых созвучий с целью передачи заданного эффекта внешне скрытой авторской иронии. Для иллюстрации берем четыре примера из стихотворе-

ний «Моя речь на Генуэзской конференции», «Богомольное», «Секрет молодости», «Тамара и демон». Ср.:

Какими пудами
какого золота
оплатите это, господин Пуанкаре? [1, т. 4, с. 28].

Aus welchen Schatzkammern,
noch nicht erschlossen.
Herr Poincare, *bezahlen Sie die Zahl?* [2, с. 62].
Большевики надругались

над верой православной [1, т. 7, с. 49].
Bolschewiken

lästern den *rechtgläubigen Glauben* [2, с. 170].
Подметають

бульвары
клешами [2, с. 228].
Glockenhosig

am Bummelplatz bimmeln [2, с. 312].
С такой бездарностью

я променял
на славу,

рецензии,
диспуты [1, т. 6, с. 75].
In blöder Verblendung

ich umgetauscht
gegen Rummel,

Ruhm,
Rezensionen [2, с. 117].

Этот же прием удачно применяется при передаче некоторых неологических словосочетаний:

Потеет
над чем-то
волновий местком [1, т. 7, с. 15].
da schwitzt

beflissen
der flussige Betriebsrat [2, с. 57].
Муза

это ловко
за язык вас тянет [1, т. 6, с. 49].
Die Muse

musiziert
auf ihren Stimmorganen gut [2, с. 101].
Клячу истории загоним [1, т. 2, с. 23].

Wollen die Schindmähre zu Schanden reiten [2, с. 41].
Каждый поет по собственному голоску [1, т. 7, с. 152].
Im Recht sei ein jeder

und singe das Seine [2, с. 232].

Очень часто прибегает Г. Гупперт и к приему своеобразной стилизации под немецкие словосочетания типа «singen und sagen», «List und Lieber» непременно связываемые звуковым повтором (выше уже цитировалось «Börse und Borg»). Например:

Мне бы
кончить жизнь
в штанах,
в которых начал,

ничего
за век свой
не стяжав [1, т. 7, с. 74].
In den Hosen meines Anfangs

will ich das Leben enden

ohne jedweden

enden

Zuwachs

an *Gut und Geld* [2, с. 192].

Наконец, завершая эти фрагментарные наблюдения над передачей звукописи В. Маяковского в переводах Г. Гупперта, приведем последний пример в качестве наиболее показательного для творческого подхода Г. Гупперта при воспроизведении заданного стихового приема создания образа.

В черном небе

молний поступь,

гром

ругней

в небесной драме,—

не гроза,

а это

просто

ревность

двигает горами [1, т. 9, с. 387].

Schwarz der Himmel,

Blitze stoben,

grob

dramatisierter

Arger, —

Nein.

Wetter?

Rivalen toben:

Eifersucht

versetzt die Berge [2, с. 324].

В переводных стихах особого внимания заслуживает последняя строка, которая в поэтическом отношении кажется даже более впечатляющей, чем та же строка оригинала. Г. Гупперт здесь не только сохранил заданную языковую основу образа — фразеологизм «сдвинуть горы», — но, кроме того, в его переводе слова, входящие в стих, «цементируются» в одно целое еще и особой звуковой спайкой: «*Eifersucht versetzt die Berge*». Здесь, как и во многих других случаях, отчетливо проявляется тенденция гуппертовского перевода передавать отдельные места оригинала подчеркнуто метафорическими средствами стиля, которые, как правило, подкрепляются такими стиховыми приемами создания поэтического образа, как приемы аллитерации.

Поскольку звукопись, как известно, не является специфическим средством поэтической речи, присущим какому-нибудь одному национальному языку, постольку ее как сугубо стиховой прием создания образа можно считать теоретически наиболее поддающимся воспроизведению компонентом стиха¹. По крайней мере, перевод Г. Гупперта вполне может служить наглядным подтверждением этого положения. В сфере звукописи Г. Гупперту менее всего приходится прибегать к непосредственно не заданным оригиналом средствам стиля при передаче конкретного поэтического содержания. Передавая заданный прием, Г. Гупперт очень часто даже усиливает внешние признаки аллитерационной речи, поэтому звук, на который инструментирован тот или иной стих оригинала, в его переводе оказывается более выделенным, подчеркнутым, заметным. Звукопись часто используется в переводе Г. Гуп-

¹ Разумеется, автор настоящей статьи отнюдь не считает простым делом воспроизведение звукописи и ее функциональной роли на другом языке. Однако, говоря в данном случае об удаче Г. Гупперта, хотелось бы особо подчеркнуть, что она является прежде всего следствием целостного восприятия оригинала и соответствующего его воспроизведения, причем осуществляется все это скорее в сфере интуиции поэта-переводчика, чем на пути решения сознательно поставленных перед собой, отдельных задач.

перта и в случаях, когда в оригинале функционально более важную роль выполняют иные средства стиля. Особое внимание привлекает, в частности, использование переводчиком приема корневых созвучий слов. Творчески используя этот прием, Г. Гупперт строго соблюдает стилистическую определенность его в поэтике В. Маяковского (создание внешне скрытой авторской иронии), что особо важно, поскольку в его переводе прием корневых созвучий встречается чаще, чем в оригинале.

Таким образом, при передаче звукописи Г. Гупперт наиболее близко следует за оригиналом и, кроме того, достаточно широко использует приемы звукописи в случаях, когда в оригинале на первый план выступают прежде всего какие-либо другие средства конституирования поэтического образа. Этим, в частности, создается эффект заметной насыщенности аллитерацией текста перевода по сравнению с текстом оригинала. Констатируя данный факт, необходимо подчеркнуть, что «незаданная» аллитерационная речь вводится переводчиком тогда, когда, передавая тот или иной образ оригинала, создаваемый подчеркнуто языковыми средствами (словесный образ), он прибегает к явно метафорическим средствам стиля. Хотя соотношение языковых и стиховых средств стиля в оригинале и переводе в результате этого становится различным, это, однако, не мешает достижению эстетической и художественной эквивалентности оригиналу в целом. В этом, на наш взгляд, заключается одно из проявлений специфики стихотворного перевода как «вторичного» поэтического творчества.

Список литературы: 1. Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т. 2. *Majakowski W. W. Ausgewählte Werke, Gedichte. Poeme. Stücke.* Prossa Publizistik. 5 Bänden, Bd. 1. *Nachgedichtet von H. Huppert.* Herausgegeben von L. Kossuth. Berlin, Volk und Welt. 1966—73. 3. *Mierau F. Zum Problem der deutschen Übersetzung sowjetischer Lyrik in Deutschland.* — «Zeitschrift für Slawistik», 1963, Bd. 13, H. 5.

Поступила в редколлегию 26.11.80.

Н. И. ГРАБЧЕНКО

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ МНОГОЗНАЧНОСТЬ КАК ХАРАКТЕРНАЯ ОСОБЕННОСТЬ ПОЭЗИИ БАРОККО

Метафора как явление поэтического стиля пережила сложную эволюцию и на разных этапах своего развития обладала определенными историческими особенностями [5, с. 35; 20, с. 435]. Начиная с ранней античности, в которой греческая метафора еще не утратила «конкретного смысла мифологической семантики», переносность развивается в направлении к многозначной метафоре и уже в эпоху барокко достигает «той высоты, на которой ее смыслы рвут пространственную мысль и, снимая с фактов всю их условность, в единичном показывают всеобъемлющее и всеобщее» [7, с. 205]¹.

Емкость, приобретенная метафорой в искусстве XVII в., обусловлена изменившимся мировоззрением творцов произведений барокко в бурной исторической ситуации эпохи (многочисленные войны, смена экономических формаций, буржуазная революция в Англии, контрреформация, крупные научные открытия и развитие философии), способствовавшей формированию нового восприятия окружающего мира, который, как отмечал Ф. Энгельс, представлял собой единую систему, т. е. связанное целое [1, т. 20, с. 630], стремлением постичь явления всесторонне, в их сложной взаимосвязи. Потрясения, обрушившиеся на человека эпохи барокко, наложили отпечаток не только на творческое сознание, но внесли значительные изменения как

¹ Правда, цитируемый автор считает, что до такой степени метафора развивается только в поэзии XIX и XX вв.

в набор характерных для барочной поэзии тропов (парадокс, оксюморон, метафора), так и в специфику их употребления. В наибольшей мере это коснулось метафоры, структура, функции и природа которой изменились.

Метафору теоретики искусства барокко считали своеобразным средством познания мира, основой всех искусств, способной, по меткому выражению Д. Бартоли, «охватить в одно мгновение, вспыхнув, подобно молнии, предел от Востока до Запада» [3, с. 347]. Итальянский теоретик Э. Тезауро создает учение об Остроумии, основанное, как и вся его поэтика, на Метафоре, которая в еще высшем символическом значении становится последней целью Остроумия, пользующегося разными риторическими фигурами, но прежде всего конкретно — умение сводить несхожее [3, с. 329]. Тезауро создал теорию Метафоры, единственную из немногочисленных эстетических теорий, которую способна была создать только эпоха барокко. Еще раньше испанский теоретик Б. Грасиан, автор трактата «Остроумие или искусство быстрого ума», широко использовал термин *agudeza* (исп.), что соответствует латинскому *acutum*, т. е. остроумие, меткость. Острый ум, по мысли Грасиана, способен увидеть не только схожесть и различие, согласие и противоречие, но и выявить невидимые связи между вещами. Затем *agudeza*, базируясь на понимании этих связей, способна и сама творить остроумные мысли (*concepto*). Согласно Грасиану, «в сфере проявлений ума царит острая мысль, повелевает остроумие» [4, с. 171]. А далее испанский теоретик дает следующее определение концепта: «это есть акт разума, выражающий соответствие, которое существует между объектами. Само их согласование, или искусное соотнесение, выражает их объективную тонкую связь» [4, с. 175]. Расширенная до крайности, Метафора, соединяющая все мировые явления, призвана была выявлять скрытые связи, проникать с помощью быстрого разума в тайну гармоний и отражать в искусстве сложный художественный образ нового мира. Следовательно, на этой общей задаче основано ее сближение с концептом. Дефиниции концепта и поинты¹, их всестороннему рассмотрению посвящен трактат польского теоретика М. К. Сарбевского «*De acuto et arguto*» [16, с. 1—20], который был «столь же поэтикой, сколь и авангардной литературной программой концептизма», как справедливо заметил Ч. Чернас [9, с. 229].

Хронологическое сопоставление изданий произведений теоретиков концептизма показывает, что, вопреки утвердившемуся в советском литературоведении мнению о приоритете итальянских и испанских авторов, имеется достаточно оснований считать первым создателем учения о сходимости несходного именно М. К. Сарбевского, который, однако, в число основателей концептизма все еще не включен, *хотя является первым и наиболее интересным* его представителем². К сожалению, в нашем отечественном литературоведении нет специальных исследований наследия М. Сарбевского, есть только упоминания о нем. В связи с все более возрастающим интересом к проблемам поэтики, в частности к поэтике барокко, его творчество как теоретика и поэта приобретает особо важное значение при изучении польской литературы. Ни теоретическое, ни поэтическое наследие М. Сарбевского никогда до сих пор у нас не переводилось. Очевидно, и этим обстоятельством объясняется малоизученность польского автора в советском литературоведении. В статье И. Н. Голенищева-Кутузова «Барокко и его теоретики» имя М. Сарбевского также не упоминается [2, с. 102—154].

¹ *conceptus—concepto (puenta)* — мысль — понималась в XVII в. как связь между двумя, часто весьма отдаленными предметами.

² Работы теоретиков других стран появились позже, чем труд М. Сарбевского. Так, «Подзорная труба Аристотеля» Э. Тезауро издана в 1655 г., «Литератор» Д. Бартоли — в 1645, Грасиана «Об Остроумии» — в 1642 г., в то время как М. Сарбевский изложил свою теорию концептизма во время пребывания в Риме (1622—1625), куда он был приглашен специально для чтения лекций [18, с. 5], а впервые изложил свою теорию в курсе лекций в 1619 г. в Вильно. Приоритет Сарбевского отмечают польские ученые: Б. Отвиновская [14], В. Татаркевич [19], Т. Синько [18].

Определяя суть концепта в формуле «discordia concors» (согласной не-согласности), т. е. соединение неожиданного, М. Сарбевский стремится включить различные противоположные элементы барокко, соединив в дисгармоничной согласности античность и национальный сарматизм, святость и осквернение, аристократизм и простоту, возвышенность и обыденность [10]. В XVII веке — веке контрастов и дисгармонии, диалектическое единение противоположностей, как одно из основных свойств литературы, следует понимать как «барочную форму: гармонии». «Невозможность удержать ренессансную гармонию, — считает Я. Котарская, — не означает отказ от нее. Стремление к равновесию, пропорциям и гармонии было более упорным в барокко, чем во времена Возрождения» [10, с. 36]. О барочной ориентации М. Сарбевского свидетельствуют не только эстетические позиции, изложенные в его трактате, но и сама манера аргументировать, пристрастие к вариативности, метафорическая палитра. Окончательный ответ на то, какими были эстетические принципы польского теоретика, мог бы дать подробный анализ его поэтического наследия наряду с изучением теории¹, ведь он был не только теоретиком, но и очень талантливым поэтом².

Естественно, не имея возможности привлечь обширный поэтический материал, мы ограничим себя творчеством М. К. Сарбевского и Я. А. Морштына. Наш выбор обусловлен тем, что по единодушному мнению польских исследователей они являются наиболее яркими представителями польской поэзии барокко. М. К. Сарбевский прежде, чем предложить свою дефиницию поинты (концепта), выносит на суд читателя, (а точнее — слушателя) мнения различных европейских ученых, предварительно тщательно собранные и проанализированные³. Подобный индуктивный метод научного анкетирования Б. Отвиновская называет «применением экспериментального метода на ниве гуманистических наук» [14, с. 83]. Оценка М. Сарбевским мнений его оппонентов является как бы своеобразной шкалой возможных определений поинты. Польский исследователь не только сопоставляет различные точки зрения, подвергая их критике, полемизируя, но и предлагает свою собственную оригинальную дефиницию. Поинтой М. Сарбевский называет «прекраснейшую часть человеческой речи, ... в которой происходит столкновение чего-то несогласного и согласного, или является словесным выражением согласной несогласности или несогласной согласности» [16, с. 5. Здесь и дальше перевод наш. — Н. Г.], что очень близко к поэтической метафоре, основанной на парадоксах или сопоставлении противоположностей.

В рамках данной статьи не ставится задача дать полный анализ поэтической манеры М. Сарбевского, но для иллюстрации возьмем один из фрагментов его трактата, в котором он излагает свои взгляды на творческий характер деятельности поэта. Следуя за неоплатониками в понимании природы поэтического процесса, польский теоретик приравнивает творческие возможности поэта к всемогуществу бога: «единственно только поэт пользуется привилегией в некотором смысле быть подобным богу» [16, с. 3]. А далее это сравнение поэта с богом переходит в развернутую метафору, которая перерастает в аллегорическую картину, представляющую процесс созидания живописного полотна, написанного кистью художника явно барочной ориентации. Весь процесс творения теоретик расчленяет на пять этапов, каждый из которых имеет поэтический, теологический и вполне конкретный смысл. Так, на первом этапе бог-художник (или поэт-бог) берет «бесконечное пространство,

¹ Среди польских исследователей нет единодушия в оценке эстетических позиций М. Сарбевского. В. Татаркевич называет его «эпизодом романтизма», другие — классицистом, маньеристом, но большинство относит к стилю барокко.

² М. Сарбевский как лучший европейский поэт в 1623 г. был увенчан лавровым венком в Риме.

³ М. Сарбевский вел переписку, лично беседовал со многими учеными Европы — Италией, Испанией, Германией, Нидерландов, о чем он сообщает в своей поэтике [16, с. 3].

на котором, как на доске, должен нарисовать вселенную, а затем, как каждый художник, начинает с пейзажа (ландшафта). Распростер воздушный простор, ... закрыл моря берегами, раскинул поля, открыл источники...» и завершает первую часть картины, которую называет «перспективой». Затем перечисляет этапы создания картины, наделяя их конкретным смыслом: этап второй — требует «умения накладывать краски», чтобы «эти жилище всех людей разукрасить в различные цвета»; на третьем этапе необходимо владеть «искусством светотени»; на четвертом — пространство заполняется изображением животного мира. Все это дополняется пятым этапом, включающим фантастику (сфинксов, сирен и пр.), и в совокупности подготавливающим фон для заключительной и центральной темы — сотворения человека. М. Сарбевский, не выходя за рамки метафорической образности — сотворения живописного полотна как модели мира, перечисляет наиболее эффективные новации в живописи сеицентистов: перспектива, эффект светотени, изображения воздуха.

Характерно, что третий этап Сарбевский живописует как истинный поэт, вслед за Марино сближая поэзию и живопись: «И макнув тогда кисть в цвет утренней зари, начал осторожно, спокойными мазками рисовать пурпурным багрянцем момент встречи дня с ночью, когда невыразимым образом свет стал прояснять темноту, а затем, наполнив перо жидкостью живого света, заставил ясность постепенно дойти до полной, полуденной зрелости, потом финикийским багрянцем насыщает воздух дня, клонящегося к вечеру и, наконец, затемняет его темнотой ночи...» [16, с. 6]. Метафорическая образность создает многокрасочную, яркую картину, полную экспрессии. Образная метафоричность этого фрагмента подтверждает вывод о том, что Сарбевский утверждает основы эстетической мысли барокко не только в теоретических положениях, но и собственной манерой ее выражения.

Из многочисленных элементов барочного стиля поэтического творчества Сарбевского примером многозначности метафоры может служить образ «лютни», который был очень популярен в европейской поэзии XVI—XVII вв. Польская лютня соответствовала древней лире времен культа Аполлона, поэтому лира (как затем лютня) была не просто музыкальным инструментом, а имела культовое и символическое значение [12, с. 117]. В творчестве польских поэтов лютня — символ вдохновения, творчества поэта или лирики вообще. Образ лютни часто встречается у М. Сарбевского и Я. А. Морштына. Так, например, в стихотворении «Do lutnie» [15, с. 453] развитие емкого понимания образа начинается с конкретного — названия инструмента. От живой природы, частью которой является деревянный инструмент «*córka głośno bvzmia sego buku*», поэт переходит к «*zefiru*», который шаловливо перебирает «*strój*» и «*strony*», затем лютня как творчество поэта и, наконец, через потоки дождя «*rogoda na swiecie*», связывает воедино природу, человека и вселенную. Поднимаясь до философского обобщения, он говорит о постоянной изменчивости мира, о чередовании добра и зла. Многозначность метафорического образа лютни определяет открытость композиционной структуры стиха, как бы включившего «микрокосм целой вселенной». Еще более многофункционален метафорический образ лютни в творчестве Я. Морштына. «Лютня» как название самого большого сборника его стихов [13, с. 3—124], в котором всячески варьируется мотив лютни: лютня — как творчество самого поэта, как вся польская поэзия, как название музыкального инструмента, в котором каждая деталь служит олицетворением одного из аспектов поэтического творчества: «*bo twoja tablatura wyzczyn kluczen chodzi*», «*stupula utoszcza, wprawdi bez seku*». А порой лютня в роли второго «я» поэта, с которым он ведет диалог [13, с. 5].

В XVII в. наиболее часто употребляемым был прием неожиданности (парадокса). Неожиданностью легко можно было удивить, поразить, что составляло одну из главных задач искусства барокко, наиболее выразительно сформулированную Д. Марино¹. Стремление удивить, очаровать стимулиро-

¹ «Поэта цель — чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить, ... пусть идет к скребнице» [3, с. 251].

вало поиск новых средств, приводило иногда к чрезмерному увлечению многозначной и весьма сложной метафорой. Итак, одна из главных функций метафоры в эпоху барокко — удивлять. Наиболее искусным мастером, творцом неожиданной метафоры был Я. А. Морштын — яркий представитель зрелого барокко. Польский поэт обогатил европейскую поэзию новыми формами метафорической семантики, ввел необычные, смелые виды ее. Особенно разнообразна и красочна его метафорическая палитра, которая дает полное представление об особенностях, функциях и структуре метафоры барокко. Природа его метафорических компонентов разнообразна — от античных реминисценций до научных понятий; часто встречаются метафоры космического и библейского происхождения наряду с реалиями повседневной шляхетской жизни, а в тех случаях, когда он обращается к традиционным книжным формулам, они наполняются новым смыслом. Совершенно особое место в метафорике занимает античная образность, трансформированная поэтическим мышлением польского поэта. Мифологическая метафора Я. Морштына отнюдь не сводится к образному и стилистическому декорационному орнаментализму или к усилению эмоциональности, или конкретизации абстрактных понятий, как склонны сужать некоторые исследователи поэта (Э. Порембович, М. Бокщина). Античные образы исполняют также роль эстетических обобщений, порой через них выражается мировоззрение поэта. Думается, прав А. Андъял, который считает, что через восприятие античной мифологии выражается «пантеистическая позиция поэта-либертина» [8, с. 264]. Мироощущение Я. Морштына пронизано античным дуалистическим пантеизмом на той основе, что различные боги античного пантеона, прежде всего лесов, рек, деревьев как персонификации сил природы, придают им божественный статус и заодно обожествляют всю природу. Польский поэт использует античность как фон, на котором строит свой античный мир, снабжая его деталями польской жизни, наполняя смыслом, понятным его современникам¹. Яркой иллюстрацией своеобразного восприятия топоса с античной родословной может служить «сад любви», который Я. Морштын наполняет польскими реалиями [Татры, Висла 13, с. 9]. Расширенная метафора сада конструирует мотивы, символизирующие отрицательные стороны любви; следовательно, сухие ветки, фонтаны слез, заборы из хлопот и тоски создают в итоге картину хмурого мрачного сада, вопреки ожидаемому идиллическому клише.

Метафора в поэзии Я. Морштына значительно расширяет свои функции. Метафорические образы раскрывают новые свойства предметов, усиливают эмоциональную окраску, делают более наглядной или абстрактной мысль, стремясь к синтезу, разрабатывают детали, обнаруживают авторское отношение к изображаемому. Поэт подчас создает несколько фривольные метафорические образы. Когда, например, его лирический герой «zabity... stvżafa miłości» [сонет «Do trupa», 13, с. 105], разговаривает с трупом без должного почтения к умершему или готов перейти в другое тело (согласно пифагорейскому учению о переселении душ) только потому, что, пока будет переселяться, сможет как «wietrzyk piezczony poddymając na piersiach przystylu» [13, с. 171]. Вольнодумная трактовка религиозных тем Я. Морштыном свидетельствует о либертинизме поэта, который молится Кресту только тогда, когда он висит между «dwoma lotrami» женских грудей [13, с. 106].

Цикл стихов «Kaniuka» открывает посвящение А. Любомирскому в шутиловом тоне, которое отличается от обычно слащавого панегирика. Под пером Я. Морштына панегирический жанр приобретает сатирический характер и, тем самым, автор как бы включается в утонченную полемику с литературной традицией своего времени. Думается, что пародийный характер этого произведения усиливается метафорой: «Stad i nie bieski piesek do

¹ Этот прием адаптации известен был в Польше в XVI в., так Л. Гурницкий переводил «Придворного» Кастильоне. В XVII в. стал общеевропейской тенденцией.

twej psiarnie» [13, с. 157]. Или в шутовом «пустячке» стихотворении «Nadgrobek Perlisi» [13, с. 157] можно усмотреть пародию на модный трен (плач) и на гипертрофированно показной сарматский обычай пышных похорон [11]. Сколь глубокая сатира заключена здесь в одной лишь метафоре: «Płakał iściplu Komin owdowiały» после смерти Перлиси-сучки, которую оплакивало даже созвездие Пса. Кстати, неожиданное сочетание слов «собачки» и «созвездие Пса» — это одна из многих граней развернутой метафорической структуры, охватывающей целый цикл стихотворений «Kanikuła» [13, с. 151—185]. Стремление творцов барокко к всеохвату явления и последующего разностороннего его изображения обусловили развитие вариантности и цикличности. Особенно рельефно эти характерные особенности барочного искусства проявились в цикле стихов «Kanikuła» Я. Морштына, в котором уже главная метафора получает развитие одновременно как реальная картина с подробными деталями и как обобщенное понятие, ассоциативно взаимно дополняющие друг друга. Характерно использование Я. Морштыном семантической многозначности слова «canicuła» — это и созвездие Пса, и зной, жара (разг.) в природе и жар любви, и помешательство (намек на любовное безумство — *fo lamor*)¹. Мы уже отмечали в свое время [6, с. 97—126], что в самом названии цикла заложена двузначность этого слова: *canicula* — звезда, относящаяся к созвездию Пса, которая появляется в летнюю пору и поэтому является синонимом жары². В стихотворении «Do kanikuły», обращаясь к созвездию Пса, поэт называет его «злым», «бешеным псом», разрушающим красоту, опаляющим землю, иссушающим листья. А в стихотворении «Zasucha» многозначность «зла каникулы» (которая принесла «проклятый огонь», но зато и высушила дорогу к Зосе, поэтому не нужно переходить «ни брод, ни мостки») поднимается до взаимопереплетения добра и зла с явным оптимистическим акцентом. Злая засуха, неся зло людям, одновременно помогает преодолеть обмелевшую реку. Оптимизм неожиданной развязки подчеркивается иллюзией, намеком на известный мифологический сюжет; герои Морштына избегают трагической участи античных влюбленных Геро и Леандра.

Многофункциональность метафоры в поэзии Я. Морштына характеризуется и усложненностью ее структуры. Особенно часто встречается конструирование метафорических компонентов на основе эмоциональной ассоциативности конкретных, но далеких понятий. Издавна известные перечисления в поэзии Морштына приобретают новый смысл. Поэт часто через нагромождения перечислений раскрывает метафорическую многозначность образа. В стихотворении «Do Zosie» [13, с. 148] мы встречаемся с разновидностью такой многоступенчатой метафоры: «usta masz rubinowe, iwrzdy zębów perłowe, i cialo al bastrowe i Serce dia mentowe...». Перечисления (сердце, тело, губы), сравниваемые со сверхтвердыми телами (алебастр, мрамор, алмаз), поэт закрывает поинтой, создавая метафору «каменной женщины», которую малый божок (Амур) не смог пробить стрелой любви: «coza driw, ze bozek mały, nie przestvzelie twardey skały». В этом перечислении по нарастающей звучит пародийное нагнетание метафор, которые свою функцию осуществляют только в сочетании с неожиданной поинтой, завершающейся, согласно теории концепта Сарбевского, меткой остроумной мыслью. Многочисленные противоположения (любов — смерть, лед — пламя, святость — греховность) поэты объединили в концепте и в метафоре, снабдив их движением, изменчивостью, которые отличали метафору барокко от преобладавшей в ренессансной поэзии статичной метафоры, что, очевидно, вызвано всеобщим

¹ Многозначность слов использовал часто Д. Донн. Например, стихотворение «doves Dętie», «The Will» и др.

² *caniculae* — по лат. звезда, *canis* — *pies* — собака, согласно римской мифологии охотничьи собаки бога Ориона.

интересом в XVII в. к проблемам движения. Этот интерес проявляется и в философии, и в науке, и особенно в математике [2, с. 24], что специально подчеркивал Ф. Энгельс: «поворотным пунктом в математике была Декартова *переменная величина*. Благодаря этому в математику вошли *движение* и тем самым *диалектика*...» [1, т. 20, с. 573].

Изложенное позволяет сделать вывод о том, что в поэзии барокко значительно расширился круг источников, из которых черпались компоненты, изменилась, точнее усложнилась структура и функции метафоры. Составные части поэтической образности (вариантность, перечисления, цикличность, метафорическая многозначность), с помощью которых художественное сознание творцов эпохи стремилось к более полному всеохвату явлений, раскрывали мир человека XVII в.

Список литературы: 1. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20.— 827 с. 2. Виннер Ю. Б. О «семинадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур.— В кн.: XVII век в мировом литературном развитии.— М., 1969, с. 11—61. 3. Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы.— М.: Наука, 1975.— 530 с. 4. Грасиан Б. Остроумие, или искусство изощренного ума.— В кн.: Испанская эстетика: Ренессанс барокко.— М.: Просвещение, 1977, с. 169—465. 5. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.— М.: Наука, 1979.— 359 с. 6. Потемкина Л. Я., Грабченко Н. И. О любовной лирике Я. Кохановского и Я. А. Морштына.— В кн.: Актуальные вопросы курса истории зарубежной литературы XVII века.— К.: Дніпро, 1974, с. 98—127. 7. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.— М.: Наука, 1978.— 605 с. 8. Angual A. Świat słowiańskiego baroku. przel.— j. Prokopiuk, W., 1972.— 498 s. 9. Hernas Cz. Barok. W.: PIW, 1976.— 668 s. 10. Kotarska J. Harmonia sprzeczności. w.: Poezija 5—6, 1977, s. 36—38. 11. Kuchowicz Z. Obyczaje staropolskie XVII—XVIII w. L., 1975.— 481 s. 12. Michalowska T. Staropolska teoria genologiczna. 1974.— 198 s. 13. Morstyn J. A. Utwory zebrane. opr. Kukulski L. W. 1971.— 1087 s. 14. Otwinowska B. «Concors diskordia» Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu w: Pamiętnik literacki, RLIX, z. 3, 1968, s. 81—110. 15. Poeci Polscy od sredniowiecza do baroku. W., 1977.— 917 s. 16. Sarbiewski M. K. Wykłady poetuki. Wr. 1958, opr. Skimina. 17. Sarbiewski M. K. O poezyi doskonalej czyli Werqiliusz. Wr. 1954, opr. Skimina. 18. Sinko T. Poetyka Sarbiewskqo. Kr., 1918.— 61 s. 19. Tatarkiewicz W. Pierwszy Polak w dziejach estetyki. w: Studia i materiały z dziejow nauki polskiej. Seria A, z. 12, 1968, s. 175—183. 20. Wellek R. Wargen A. Teoria literatury.— Przek. Żurowskiego, W., 1970.— 435 s.

Поступила в редколлегию 06.12.80.

Ф. А. КОНОВАЛЕНКО, канд. филол. наук

К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННЫХ МЕТОДАХ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Интенсивное развитие науки в период больших научных революций прежде всего обуславливает формирование радикально новых, характеризующихся своей общностью и глубиной, научных понятий, которые становятся, как правило, концептуальной базой научного синтеза. В научный обиход входят такие понятия, как «система», «структура», «целостность», оказавшиеся перспективными концептуальными понятиями в сфере лингвостилистики. В настоящее время в работах исследователей художественной речи

системному анализу, вопросам структуры художественного текста и его целостному характеру уделяется все больше внимания в связи с разработкой теории и методологии исследования художественной речи. Однако, несмотря на то, что отечественные и зарубежные ученые внесли значительный вклад в изучение особенностей художественной речи, во всем своем значении встает здесь проблема конкретных методов исследования.

Специфика художественной речи обусловлена ее подчинением задачам духовного освоения мира. Эти задачи не могут быть решены без выхода за пределы уже известного языка. Поэтому для развития литературы необходима более широкая, свободная и подвижная система языковых средств выражения образного содержания произведений словесного искусства. Специфика художественной речи не может быть понятна вне широкого исторического контекста, определяющего смысл слов, содержание мысли и значение сюжета, ситуаций, образов, «приращений смысла» (В. В. Виноградов), бесчисленных ассоциаций, которые составляют дух и плоть произведения. Этот прием отнюдь не нов, но он обязателен, непреложен и единственно плодотворен, ибо он устраняет традиционное ограничение объекта лингвистики рамками предложения.

Современная художественная речь развивается прежде всего как индивидуально-авторская, писатель создает свою семантико-стилистическую систему и вырабатывает «норму» своей художественной речи. Он изменяет ее в различных произведениях в зависимости от замысла, композиции и сюжета, но в этой индивидуально-авторской системе сохраняется ядро языковых особенностей, позволяющее опознать стиль писателя. Работы В. В. Виноградова, посвященные индивидуальной стилистике, представляют собой новый этап в развитии этой области науки, так как в них основное внимание сосредоточено на анализе художественной речи как целого и на особенностях языково-стилистической структуры этого целого. Виноградов идет от анализа целого и приходит к интерпретации деталей. Этот подход успешно применяется в анализе сказа, который представляет собой один из основных структурных типов эпической прозы и показывает, как в конкретных произведениях писателей структурные принципы этого типа «осуществлены» языково-стилистической структурой и одновременно индивидуально модифицированы.

По сходствам и различиям между индивидуальными нормами художественной речи, соотносительными с нормами общелитературного языка, с нормами других писателей и с некоторым средним беллетристическим уровнем художественной речи опознаются творческие течения и направления. В совокупности эти нормы отражают весь спектр художественного «видения мира», характерный для данного общества. Поэтому некоторые исследователи рассматривают такую совокупность как один из признаков понятия «стиль эпохи», понятия пока еще спорного, но несомненно перспективного так как в историко-типологическом изучении художественной речи

заинтересованы как научная история литературы, так и лингвистическая поэтика.

Представляя собой динамическую систему, художественная речь развивается в условиях взаимодействия традиций и новаторства. Сохраняя традиционные стилистические фигуры и тропы прошлого, она постепенно освобождается от отдельных устойчивых беллетристических формул и дает простор разнообразным личностным формам литературных произведений. Это особенно заметно в переломные эпохи становления новых художественных методов, что всегда связано с собственно языковыми преобразованиями (преодоление старого «поэтического языка» в связи с развитием реализма в русской литературе XIX в.; борьба против нереалистических и модернистских течений конца XIX—XX вв. за демократическое расширение словаря, против попыток футуристов отбросить прошлый художественный опыт, становление эстетики социалистического реализма).

Трудностями, стоящими на пути разработки теории художественной речи и методов ее исследования, являются сложность художественной речи, не допускающая отвлечения от индивидуального, трудность систематизации самого материала художественной речи, отсутствие работ, обобщающих результаты анализа как отдельных сторон художественной речи, так и их взаимодействия, и связи с действительностью, традиционное ограничение объекта лингвистики рамками предложения. Правда, в последние годы отчетливо наметилась тенденция сближения «лингвистики текста» с транслингвистикой», имеющей дело с анализом более крупных фрагментов текста и текстом в целом, многое делается и в области систематизации, материала художественной речи, о чем свидетельствует значительный опыт коллектива составителей Словаря М. Горького.

Плодотворность нового подхода, обеспечивающего системность, полноту и глубину исследования художественных текстов, тщательный анализ индивидуально-авторских эстетических особенностей словоупотребления, подтверждена в ряде исследований семантико-стилистической системы писателя, выходящих по своей теоретической значимости за пределы изучения словоупотребления и стиля М. Горького. Опираясь на лучшее в достижениях прошлого, развивая диалектическое комплексное учение о художественной речи, советские ученые направляют свои усилия на создание такой теории и методологии, которые синтезировали бы достижения литературоведения и языкознания и определили конкретную методику исследования художественной речи, позволяющую не только анализировать явления стиля, но и проверять полученные результаты.

Поступила в редколлегию 08.09.80.