



НАТАЛІЯ АСТРАХАН

ЛІТЕРАТУРА ЯК УТОПІЯ

Наталія Астрахан

ЛІТЕРАТУРА ЯК УТОПІЯ

МОНОГРАФІЯ

2018

2

Рецензенти:

Луцак Світлана Миколаївна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету;

Свенцицька Еліна Михайлівна, доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського (Київ).

Чирков Олександр Семенович, доктор філологічних наук, професор кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету ім. І. Франка.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Житомирського державного університету ім. І. Франка
(Протокол № 7 від 26 грудня 2017 р.)*

Теоретичне осмислення феномену літературного твору та практичне аналітично-інтерпретаційне входження у його буття дозволяє наблизитись до глибшого усвідомлення цієї онтологічної та антропологічної загадки. Літературний твір не лише оприявнює буттєву поліфонію у найширшому розумінні обох слів, але завдяки цьому окреслює перспективу розвитку людини й світу. У просторі літературного твору діалогічно перевіряються цінності та артикулюються смисли, актуальні для всього людства, що дає можливість оцінити вектори загального руху як перспективні чи загрозові, пов'язані з новими горизонтами чи небезпечні катастрофічними втратами.

Для літературознавців, викладачів світової та української літератури, усіх, хто цікавиться мистецтвом слова, таємницями літературно-художньої творчості.

На обкладинці використано фрагмент картини Г. Клімта «Дерево життя».

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I Літературний твір: онтологічна загадка та перспектива	15
1.1. Літературний твір як простір оприявлення буттєвої поліфонії	15
1.2. Сократичний діалог у філогенезі літературного твору	26
1.3. Подієвість літературного твору: завдання та надзавдання художньо-естетичної комунікації	36
1.4. «Естетика» Г. В. Ф. Гегеля як орієнтир для уточнення концепції літератури та літературознавства у сучасній гуманітаристиці	44
1.5. Художня література про музику як основу універсальної мови духовної культури	54
1.6. Міф і символ у контексті проблеми синтезу гуманітарного знання	70
РОЗДІЛ II Літературна творчість як предмет художнього дослідження: від XIX до XX століття	81
2.1. Концепція літературно-художньої творчості у романі Й. І. Крашевського «Stara baśń»	81
2.2. Художня філософія мистецтва у романі Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея»	98
2.3. Модуси комунікативної та онтологічної подієвості у оповіданні А. П. Чехова «Чорний монах»	109
2.4. Від проблем зображуваного до смислу зображення: художня концепція людини і світу у п'єсі А. П. Чехова «Вишневий сад»	125
2.5. Значення поета та поезії у «Сонетах до Орфея» Р. М. Рільке	139
2.6. Поетична творчість як онтологічна необхідність у поезії О. Е. Манделштама «Как облаком сердце одето...»	145

2.7. Текст про Христа в творах Ф. М. Достоевського та М. О. Булгакова: до питання про завдання літературно-художньої творчості	159
РОЗДІЛ III Класичні традиції та художні експерименти: від літератури до літературності або у зворотньому напрямі	171
3.1. Творчий та історичний виміри буття в художньому цілому філософського роману: «Гра в бісер» Г. Гессе та «Доктор Живаго» Б. Пастернака	171
3.2. Утопія / антиутопія у поетичній розвідці І. Єлагіна «Небо»	190
3.3. Фантастика як художній аналіз та інтерпретація: «Солярис» С. Лема та А. Тарковського	202
3.4. Проблема втрати та відновлення художньої цілісності. Роман-експеримент М. Фріша «Нехай мене звать Гантенбайн»: від модернізму до постмодернізму	217
3.5. Християнство як основа літературно-критичної інтерпретаційної стратегії Є. Свєрстюка у книзі «Блудні сини України»	228
3.6. «Книга, що чекає на авторів» М. Епштейна у просторі наукового та художнього дискурсів межі XX – XXI століття	238
3.7. Постмодернізм як художня репрезентація негативного індивідуально-суб'єктивного досвіду: «Унікальний роман» М. Павича на перетині минулого і майбутнього	248
ПІСЛЯМОВА	260
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	263
АПРОБАЦІЙНІ ПУБЛІКАЦІЇ МАТЕРІАЛІВ, ПОКЛАДЕНИХ В ОСНОВУ ДОСЛІДЖЕННЯ	281

ВСТУП

Кожна літературознавча школа, етап розвитку літературознавства пропонують власні варіанти відповіді на ключові питання науки про літературу, що залишаються константними, визначаючи ядро предметно-об'єктної сфери літературознавства: чим є літературний твір та література в цілому? у чому полягає смисл літературної творчості та її літературознавчого пізнання? як співвідносяться між собою позиції автора-творця та читача-співтворця? які фактори є найбільш вагомими в плані розгортання літературного процесу, переходу від сприйняття до нового творення і від творення до нового сприйняття?

Сучасне літературознавство з характерною для нього методологічною рефлексією [62, с. 10], набуваючи ознак самодостатності, вочевидь поступово відсуває на периферію художній дискурс, втрачає безпосередню цікавість до нього. Якщо постструктуралістське літературознавство у душі міркувань Р. Барта усвідомлює себе як «письмо» [6, с. 133–141], то і література, з притаманною їй сьогодні наперед заданою постмодерністською самоідентифікацією, нічим не поступається інтелектуально-філософській наснаженості та відцентровій спрямованості літературознавчого письма. Гонитва за першістю у плані відповідності законам ігрової свободи, визволення від будь-яких канонів [49] примушує літературу та літературознавство азартно руйнувати літературність як феномен, особливо не переймаючись наслідками подібного руйнування.

У такій ситуації погляд на буття літературного твору як онтологічну основу літературознавства і на літературу як «різновид буття» (Ю. Расказов) [111] дозволяє вийти за межі вже освоєного літературознавчого та художнього поля в простір продуктивної взаємодії класичного досвіду науки про

літературу та новітніх підходів та методів, в тому рахунку й сформованих у зонах контакту літературознавства з іншими гуманітарними (й не тільки) дисциплінами.

Здатність науки про літературу взаємодіяти з різноманітними гуманітарними дисциплінами (історією, психологією, естетикою, культурологією, філософською антропологією, онтологією і т.п.) та метадисциплінами (загальною методологією, семіотикою, синергетикою тощо), як це не дивно, не веде до зміщення об'єктної специфіки літературознавства, а лише дозволяє по-новому усвідомлювати специфіку предметну. Література в цілому і твір літератури зокрема допускають екстраполяцію у власний простір дуже різнохарактерної наукової зацікавленості. В цьому плані постструктуралістське літературознавство не відрізняється від попередніх етапів розвитку літературознавчої думки: свобода гри, безмежна інтертекстуальність та перевага динаміки над статикою усвідомлюються як універсальні закони, що виявляються спільними для літератури і не-літератури, тим більше, що письмо, дискурс, Текст, інтертекст та подібні постструктуралістські поняття ігнорують відмінність між одним та іншим.

Сам факт входження у об'єктну сферу літературознавства різних наукових дисциплін, передовсім гуманітарних, потребує осмислення. Відкритість літературознавства до взаємодії з іншими науками корелює зі зверненістю літератури до найрізноманітніших сфер буття, до буття в цілому, буттєвої поліфонії, що знаходить своє відображення у кожному індивідуальному літературному творі та у сукупності літературних творів. Як зазначав Р. Барт, «світ літературного твору є всеохватним і охоплює всі види знання», «література являє нам ту велику єдність світобудови, насолодитися якою дано було давнім грекам і у якій нам відказано через роздрібленість нашого знання на окремі науки» [6, с. 374–375].

Значущість літературно-художнього тексту / твору в контексті загального розвитку культури, здійснення людиною процесів розуміння себе та світу породили «філософію тексту», значний внесок у становлення якої здійснили представники філософської герменевтики М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер. «Філософському аналізу» піддавав проблему тексту і М. М. Бахтін, вважаючи текст первинною даністю й вихідною точкою усіх гуманітарних дисциплін та гуманітарно-філософського мислення загалом, «безпосередньою дійсністю (дійсністю думок та переживань), з якої тільки й можуть походити усі ці дисципліни та це мислення» [10, с. 297]. На думку дослідника, текст може бути розглянутий як «своєрідна монада, що відображає у собі всі тексти ... даної смислової сфери» [10, с. 299]. У тексті можна вирізнити два полюси: один пов'язаний з повторюваним та відтворюваним, тим, що виступає в ролі матеріалу та засобу, виробляється мовою як знаковою системою, – другий визначає сутність тексту як індивідуального, неповторного, єдиного висловлення, проявляє його задум, смисл і мету, веде до «істини, правди, добра, краси, історії» [10, с. 299], розкривається у особливих діалогічних відносинах з іншими текстами. Розуміння тексту веде до дійсної реальності та до людини, яка проявляє себе в тексті як висловленні: «лише висловлення має *безпосередній* стосунок до дійсності та до живої людини, яка говорить (суб'єкта)» [10, с. 318]. А глибина розуміння стає головним критерієм гуманітарного знання, що має відповідати бездонності слова [10, с. 324].

Якщо структурально-семіотичне літературознавство, яскравим представником якого був Ю. М. Лотман, свідомо дотримується «полюсу тексту», хоча і не може ігнорувати процес естетичної комунікації, позиція Бахтіна тяжіє до «полюсу твору», оскільки життя тексту, його двосуб'єктність, здійснення як події зустрічі двох свідомостей, діалогічність,

неповторно-індивідуальне звернення до істини, добра та історії лише програмуються, уможливаються художнім текстом, але здійснюються в просторі літературного твору. Лотмана і Бахтіна об'єднує розуміння того, що художній текст відкриває істину людини та дійсності. Якщо один дослідник лише натякає на нові можливості пізнання, залишаючись у межах структурально-семіотичної теорії тексту, то інший свідомо перетинає кордони гуманітарних дисциплін, як це відбувається, наприклад, в роботі «Автор і герой в естетичній діяльності», що перетворює дослідження «архітектонічно стійкого та динамічно живого відношення автора до героя» [7, с. 9] на методологічне обґрунтування естетичного характеру проблеми душі [7, с. 95].

У праці В. П. Руднева «Морфологія реальності: Дослідження з “філософії тексту”» йдеться про те, що «текст та реальність суть функціональні феномени, що розрізняються не стільки онтологічно, скільки прагматично в залежності від точки зору суб'єкта» [114, с. 9]. Намагаючись усвідомити механізм переходу від однієї точки зору до іншої, Руднев дає визначення художнього тексту, яке перетворюється на визначення літературного твору, оскільки функціонування тексту, його залучення до реальності через дію творчої та співтворчої свідомості породжує феномен літературного твору: «Текст – це втілений у предметах фізичної реальності сигнал, що передає інформацію від однієї свідомості до іншої і тому не існує поза сприймаючою його свідомістю, тобто володіє тією властивістю, яку феноменологічна естетика називає інтенційністю» [114, с. 9]. На його думку, головна специфічна характеристика тексту полягає в тому, що він, на відміну від будь-якого предмета реальності, що з часом змінюється у бік збільшення ентропії, рухається у зворотному напрямі – напрямі збільшення інформації та зменшення ентропії. Ця властивість художнього тексту, його здатність долати закони реального часу, створювати особливий вимір буття, в якому є можливим подолання смерті,

змінює наші уявлення про світ, розширює їх, надає існуванню нової якості. Очевидно, що такі міркування є суголосними з ідеями Лотмана та Бахтіна, Гайдеггера та Гадамера.

В цьому ж руслі розгортається думка М. К. Мамардашвілі: «Ми створюємо текст, через який самі себе читаємо, й тільки так можемо себе прочитати. Оскільки ідеальний вимір уяви, що виникає в результаті, є неначе другою реальністю, де відбувається її зчеплення з внутрішньою формою нашої свідомості... Зчепившись із внутрішньою формою свідомості, ідеальний вимір створює певний ритм і якусь вібрацію у тій місткості, що виникла у такий спосіб. Це зчеплення з внутрішньою формою свідомості певної ідеальної реальності, входячи у свідомість читача, й читає себе» [89, с. 354–355].

М. І. Шапір, розмірковуючи про відмінність поетичного (віршованого) тексту від прозового, зауважує: «Будь-яка проза тривимірна, чим подібна до фізичного простору, з яким вона зберігає загальну координату – часову. У вірші поряд з квазі-простором відраховується квазі-час, мірою якого стають одиниці поетичного ритму. Але, напевно, найбільш вражаючим є те, що, крім часу, вірш моделює вічність або те, що під нею розуміють. Як категорія світу фізичного вічність не є нам даною, і цілком вірогідно, що вона лише плід уяви, інтелектуальний конструкт. Однак у вірші поетична вічність стає не меншою реальністю, ніж поетичний час, і образ її створюється парадигматичною сіткою вірша. Вічність потенційно та актуально містить у собі всі часи: те, що було, те, що буде, і те, що могло б статися, хоча й не відбудеться ніколи. Кожен вірш – елемент парадигми, відкритої й невичерпної» [141, с. 37].

Намагання досягнути природу художнього тексту та літературного твору зумовлює новий погляд на людину та її буття, на сутність часу, які постають у літературно-художньому тексті / творі у своїй істинності, глибинній суті, субстанціальності. Виникає питання, наскільки можливим є

узгодження завдань літературознавчого аналізу художнього тексту та інтерпретації літературного твору з подібною онтологізацією проблеми художнього тексту, процесу створення, розуміння та інтерпретації літературного твору?

У статті «Літературний твір як буття-спілкування: що ми аналізуємо та інтерпретуємо?» М. М. Гіршман зазначає: «Як тільки починаєш шукати відповіді на ці питання, однина одразу перетворюється на множину, й начебто один і той же самий об'єкт трансформується у множинність предметів, що отримують різні імена в різних авторських концепціях та літературознавчих напрямках. Текст, художній текст, естетичний текст, контекст, інтертекст, світ, художній світ, поетичний світ, художня цілісність, естетичний дискурс, інтенціональний предмет, віртуальна реальність... – перелік цей, звісно, не є суворим і тим більше вичерпним» [40, с. 514]. Звернімо увагу на те, що, нанизування на породжену єдиним об'єктом смислову вісь різних предметних визначень веде дослідника від тексту до певної «віртуальної» реальності, у якій і розгортається буття літературного твору, що об'єднує багатьох суб'єктів, по-різному локалізованих у часі і просторі. Важливо, що в процесі буття літературного твору відмінності стосовно часо-просторової визначеності суб'єктів максимально загострюються, породжуючи ситуацію не-розуміння, але потім знімаються завдяки естетичним зусиллям, скерованим на творення / відтворення художньої цілісності, за яким стоїть усвідомлення спільного для всіх смислу буття, втіленого в єдину картину світу. Звісно, не можна ототожнювати буття літературного твору та загальне буття, «не потрібно змішувати мовну та природну дійсності, референцію та феноменологію», але, як зазначає Гіршман, «щоб не ототожнювати й не змішувати, не обов'язково розривати» [40, с. 520].

Підпорядкованість літературознавчого аналізу, спрямованого на художній текст як естетично значущий матеріальний об'єкт,

та літературознавчої інтерпретації, скерованої на літературний твір як процес естетичної комунікації, завданню осягнення буття літературного твору, висуває на передній план три взаємопов'язані питання, вектори відповіді на які вже присутні у наведених вище міркуваннях: 1) питання про суб'єктів буття літературного твору; 2) питання про співвіднесення часо-просторових відносин у реальній та естетичній дійсності; 3) питання про призначення естетичної комунікації, мету літературно-художньої творчості та рецепції літературно-художніх творів. Ці три питання вбирають у себе найважливіші проблеми літературознавства як науки, найбільш впливових літературознавчих дисциплін та напрямів розвитку, але, з іншого боку, вочевидь виходять за межі науки про літературу в сферу одвічних запитань, що їх намагається розв'язати людство: ким є людина? яким є світ, що у ньому розгортається життя? у чому смисл цього життя?

Пошуки відповідей на ці питання здійснюються у різних сферах теоретичної та практичної діяльності людей, зокрема й у просторі філософського пізнання, філософської антропології, онтології, аксіології тощо. У межах літературознавства, з опорою на його понятійно-термінологічний апарат та методологічні можливості подібна проблематизація веде до усвідомлення нерозривної єдності художньо-естетичного з онтологічним: буття літературного твору є необхідним чинником загального буття. Людина максимально розкриває свій інтелектуально-духовний потенціал саме в процесі художнього творення і відтворення, опосередковуючи відкриття іншого, діалог між Я і Ти побудовою цілісної картини світу. Світ може бути сприйнятий та освоєний як гармонійний і сповнений смислу лише завдяки творчому зусиллю, що веде до становлення, розгортання та завершення художньої цілісності [41] у авторському творенні та читацькому відтворенні, діалогічно звернених одне до одного. Смисл літературного

твору, естетично перевірений феноменом художньої цілісності, виявляється тотожним смислу самого буття, здатним аксіологічно забезпечити єднання всіх людей, незалежно від їх часової та просторової локалізації, на ґрунті спільного для всіх прагнення до істини (пізнання світу), добра (любові до відомого і водночас невідомого іншого) і краси (здатності зробити любовне споглядання прекрасного відкритим для іншого, схоплюваним з його точки зору).

В контексті такого роду міркувань літературознавчі аналіз та інтерпретація набувають особливого значення, наповнюються особистісним і водночас загальнолюдським смислом, виявляють свою онтологічну значущість. Аналітичні та інтерпретаційні дії в процесі літературознавчого пізнання літературного твору корелюють з аналітичними та інтерпретаційними діями в сфері реального життя, які вимагають постійно співвідносити будь-які спостереження за окремими матеріально-закріпленими реаліями життя із актуальним смислом життя в процесі діалогу з іншим. Але в межах буття літературного твору, необхідним чинником якого є його літературознавче пізнання, ці дії набувають відносної завершеності, втілюючись у аналітичну модель художнього тексту та інтерпретаційну модель літературного твору, подібно до того, як художнє пізнання дійсності, здійснюване конкретним суб'єктом у конкретних вимірах часу, отримує завершеність у створенні художнього тексту літературного твору. Подібно до того, як один художній твір приходить на зміну іншому в нескінченності художнього творення та відтворення (у вимірах індивідуального та всезагального буття, у зв'язку із конкретним та усіма можливими суб'єктами), так одна аналітична модель певного художнього тексту приходить на зміну іншій, одна інтерпретаційна модель літературного твору діалогічно продовжує іншу, розширюючи межі буття твору, продовжуючи

це буття у майбутнє. Так організується простір взаємодії різних часопросторових площин та діалогу укорінених в них суб'єктів.

Кордон між естетичним та онтологічним постійно зникає і відновлюється в процесі художнього творення і відтворення. Пограниччя естетичного та онтологічного, їх взаємопереходи виявляють найбільш продуктивні зони співіснування людей у світі, визначають вектори розгортання буття від минулого через сьогодні до майбутнього. В площині взаємодії естетичного та онтологічного виникає проєкт майбутнього, реалізується прогностична функція літературного твору як художньої моделі дійсності: як стверджував Й. Бродський, у людства немає іншого майбутнього, крім того, що окреслене мистецтвом [20].

У сфері буття літературного (і ширше – художнього) твору, отже, не лише проявляється взаємоузгоджений характер цілісності особистості та світу [128], але й визначаються параметри єдності людства, що ґрунтується передусім на спільному баченні минулого і майбутнього, наявності кореляцій у ставленні до цінностей та розумінні смислу, єдності історії як спільного шляху людства, що передбачає наявність певної цілі, телеологічно спрямовується в майбутнє. Не випадково літературний твір у його сучасному розумінні формується в період так званого «осьового часу», коли, на думку К. Ясперса, що ввів це поняття, виникає актуальний і до сьогодні тип людини, здатної розмірковувати про себе і власні кордони, свою взаємодію зі світом і буття як ціле, прагнути «необмеженої комунікації» [150, с. 49].

Звісно, досвід літератури ХХ століття з її переходом від модернізму до постмодернізму заперечує цілісність особистості та світу, демонструє розрив природних людських зв'язків у межах окремого покоління та між поколіннями, втрату віри у єдність людства, наявність спільного шляху, існування мети. Поступовий рух у літературі ХХ століття в найкращих її зразках від катастрофи індивідуального буття (скажімо, у

«Перевтіленні» та інших творах Ф. Кафки) до катастрофи загальнолюдського буття (скажімо, у «Ста роках самотності» Г. Г. Маркеса) містить потужний протест проти такої катастрофи, заперечення її незворотності, що відчайдушно спирається на феномен літературної творчості, попередній шлях літературного розвитку. Руйнування в кордонах сучасного постструктуралістського дискурсу самого уявлення про літературний твір не залишить нам жодної надії на побудову нового проекту майбутнього, якщо не буде усвідомлене як експеримент з негативним результатом.

Якщо ж «досвід мистецтва» (поняття Г.-Г. Гадамера) в цілому і літератури зокрема осмислити як проект гармонізації особистісного та загальнолюдського буття, своєрідну художньо-естетичну утопію, і художній, і науковий дискурс отримують нові імпульси розвитку, водночас відштовхуючись від попередніх напрацювань і спираючись на них. Для цього потрібна ревізія постструктуралізму в контексті інших великих наукових міфів минулого століття, яка може здійснюватись у межах науки про літературу лише на ґрунті буття літературного твору, в просторі його літературознавчого осягнення.

РОЗДІЛ I

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР: ОНТОЛОГІЧНА ЗАГАДКА ТА ПЕРСПЕКТИВА

1.1. Літературний твір як простір оприявлення буттєвої поліфонії

Протиставивши «поліфонічний» роман Ф. М. Достоевського усталеній традиції «монологічного» роману, М. М. Бахтін примусив музичний термін «поліфонія» зазвучати по-новому, пробудив у ньому нові значеннєві голоси, можливість входження у різнохарактерні контексти. В межах наукової творчості видатного російського вченого дослідження особливостей поетики поліфонічного роману виявилось репрезентацією нового погляду на світ, людину, мистецтво, культуру – погляду діалогічного, що передбачає можливість та необхідність вільного співіснування, рівноправного самовираження, скерованої на взаємозбагачення взаємодії різних суб'єктів, за жодним з яких не визнається право на однозначне домінування, акцентоване ствердження, що перетворює іншого на річ, об'єкт.

Художнє новаторство Достоевського в тлумаченні Бахтіна не лише ілюстрація, слухний матеріал для обґрунтування нового бачення людини та світу. Творчість Достоевського готує це нове бачення, відіграє надзвичайно суттєву роль у зміні художньої та наукової парадигми, що відбувається на межі XIX–XX століття. «Кожен *справжній* (курсив тут і далі належить цитованому автору) читач Достоевського, котрий сприймає його романи не на монологічний лад, а вміє піднятися до нової авторської позиції Достоевського, відчуває це особливе *активне розширення* власної свідомості, але не лише у сенсі освоєння нових об'єктів (людських типів, характерів, природних та суспільних явищ), а передусім у сенсі особливого, ніколи раніше не відчутого

діалогічного спілкування з повноправними чужими свідомостями й активного діалогічного проникнення в незавершувані глибини людини» [11, с. 276], – відзначає Бахтін.

«Справжні читачі» Достоевського, а згодом й Бахтіна, виявились цілком готовими до того, щоб сприйняти та реалізувати діалогічне світобачення, філософію діалогу, у просторі практично всіх гуманітарних дисциплін. Не випадково один з останніх задумів Бахтіна стосувався найзагальніших питань методології гуманітарних наук. Протиставляючи річ та особистість як такі об'єкти пізнання, що зумовлюють різні його межі, вчений окреслює два різні види активності пізнавальної діяльності: монологічна активність пізнання, скерованого на «безголосу річ» та активність пізнання «іншого суб'єкта», «діалогічну активність» [9, с. 384], що прагне діалогу як події зустрічі. На думку Бахтіна, слід розрізняти думку про світ, що намагається світ охопити в цілому, обійняти як щось завершене, та думку, що перебуває у світі як його частина, причетна до загального буття з його нескінченним рухом від минулого до майбутнього. Розвиваючи ідеї В. Дільтея, який протиставив «науки про дух» «наукам про природу» відповідно до антиномії розуміння / пояснення, Бахтін акцентував незавершеність становлення людини та світу, діалогічну відкритість як передумову повноти здійснення не лише розуміння, але й буття.

Сьогодні загальним місцем стало усвідомлення важливості діалогу й застосування його філософії, яку розробляли М. Бубер, С. Розенцвейг, В. Біблер, в різноманітних сферах практичного життя – політиці, економіці, вихованні тощо. Це означає, що сучасний світ намагається вибудувувати себе, спираючись, як сказав би Г.-Г. Гадамер, на «досвід мистецтва». Адже мистецтво неможливе без діалогу. Творча свідомість, головним простором формування та самовиявлення якої виступає передусім мистецтво, передбачає постійний рух від монологізації до діалогізації, що кожен раз відбуваються на

новому рівні, як про це писав Бахтін: «Чужі слова стають анонімними, присвоюються (в переробленому вигляді, звісно, свідомість *монологізується*. Забуваються й вихідні діалогічні відносини до чужих слів: вони неначе всмоктуються, вбираються в освоєні чужі слова (проходячи через стадію “своїх-чужих слів”). Творча свідомість, монологізуючись, поповнюється анонімами. Цей процес монологізації дуже важливий. Потім монологізована свідомість як одне й єдине ціле вступає в новий діалог (вже з новими зовнішніми чужими голосами). Монологізована творча свідомість часто об’єднує та персоніфікує чужі слова, що стали анонімними, чужі голоси в особливі символи: “голос самого життя”, “голос природи”, “голос народу”, “голос бога” й т.п.» [9, с. 387]. Це означає, що творча свідомість, зорієнтована на діалог, сприймає саме буття як поліфонію – гармонійне поєднання різноманітних голосів, що на наступному етапі розвитку, у іншому вимірі часу можуть виявитись єдиним голосом у контексті якогось іншого, більшого діалогу. Якщо сферою самореалізації творчої свідомості, атрибутивною ознакою якої є діалогічність, буде не лише мистецтво, але усі сфери діяльності людини, чого прагне вже не одне покоління митців, життя людства кардинально зміниться. Механізми саморуїнування людини, в основі яких лежить неможливість діалогу, творчого, красивого вирішення будь-яких проблем, будуть заблоковані.

У цьому стосунку поліфонія літературного твору набуває особливого значення. Бахтін вважав художні можливості роману на певному етапі його розвитку найбільш придатними для реалізації поліфонії творчої свідомості, запропонував термін «поліфонічний роман», досліджуючи особливості поезики романів Достоевського. Але в контексті сьогодення розширення смислового об’єму поняття «поліфонія», що його зпровадував бахтінський «синтез методологій» [61, с. 11], «комплексний метод» [53, с. 49], який сучасні дослідники

визначають як «діалогічну герменевтику» [19], поєднання феноменологічної та герменевтичної рефлексії [53], можна говорити про поліфонію літературного твору як феномену культурного розвитку людства. Завжди втілюючи екзистенційну ситуацію буття «я-в-світі» (В. І. Тюпа), спільну для всіх людей, поліфонія літературного твору передбачає діалог між людиною та буттям. У просторі літературного твору антропологічна загадка віддзеркалює онтологічну, що перетворює цей простір на «поле методологічних змагань» (Р. Барт), створюючи передумови для екстраполяції будь-якого наукового зацікавлення в сферу літератури. В певному розумінні літературний твір виступає в якості моделі синтетичного діалогічного знання про буття, в якому всі його учасники отримують власний «голос» на засадах поліфонії, знання, яке принципово не може привести до завершення, остаточної, нездоланної монологізації. Характерно, що бахтінську концепцію поліфонії словесної творчості сьогодні зближують з квантовою теорією Н. Бора, вважаючи корпускулярно-хвильовий дуалізм поліфонічною формою опису неklasичної фізичної картини світу, що відповідає настановам феноменології [50].

Про поліфонію літературного твору говорив в межах своєї феноменологічної теорії Р. Інгарден. З точки зору дослідника, «в літературному творі поліфонія є наслідком різноманітності матеріалу його окремих шарів» [60, с. 452]. Її підсилює двовимірність літературного твору, в якому, з одного боку, ми маємо послідовну зміну частин, фаз читання, а з іншого – одночасне виявлення всіх компонентів-шарів, серед яких Інгарден виділяє наступні: «а) те або інше мовно-звукове утворення, в першу чергу звучання слова; б) значення слова, або смисл будь-якої вищої мовної одиниці, передусім речення; в) те, про що говориться у творі, предмет, зображений у ньому або в окремих його частинах, й, нарешті, г) той чи інший вид, в якому

зримо постає перед нами відповідний предмет зображення» [60, с. 24].

Таким чином, поліфонія літературного твору, яку Інгарден називає «синтетичною», передбачає постійно здійснюваний, неусвідомлений перехід від сприйняття до осмислення, від зовнішнього до внутрішнього, від означника до означуваного, який відбувається настільки швидко, що справляє враження одночасної присутності реципієнта на всіх рівнях структури твору в процесі його конкретизації. Розуміння смислу, що проглядає за «мовно-звуковим утворенням», та схоплювання «одним поглядом» [60, с. 27] певної картини на основі зображуваних предметів утворюють об'ємність, неодномірність входження у світ твору, яка певним чином нагадує враження від перебування у світі реальному. Слух та зір, які Г. В. Ф. Гегель у «Естетиці» назвав найбільш теоретичними відчуттями людини, виявляються необхідними для сприйняття літературного твору. Тільки якщо в процесі філогенезу та онтогенезу здатність бачити в дійсності сукупність тих чи інших предметів передеє їх вербальній характеристиці, що виникає у спілкуванні, в літературному творі навпаки – слово передеє баченню, створює його, апелюючи до уяви, до внутрішнього зору. Феномен внутрішнього зору та внутрішнього слуху людини, об'єктивація отриманої від них інформації у процесі творчості та актуалізація в процесі співтворчості, потребують свого пояснення. Можна сказати слідом за Гегелем, що художній твір звертається й до «безпосередньої чуттєвості», й до «належної до сфери ідеальної думки» [33, с. 44], створюючи передумови для злиття духовного та чуттєвого [33, с. 46] на засадах поліфонії. Можливо, саме «досвід мистецтва», й зокрема літератури як мистецтва слова – одного з центральних інструментів антропогенезу – забезпечує постійну діалогічну координацію зовнішнього та внутрішнього буття людини, співвіднесення яких на сьогодні залишається загадкою.

Теоретична модель літературного твору, запропонована в монографії В. І. Тюпа «Аналіз художнього тексту», також акцентує поліфонічний характер предмета моделювання. Спираючись на розробки Б. О. Кормана, діалогічно поєднуючи ідеї Бахтіна та Лотмана у власній концепції семіоестетичного аналізу художнього тексту, Тюпа розрізняє фактори художнього впливу у зв'язку із суб'єктною (хто говорить та як говорить) та об'єктною (про що говориться та що саме) організованістю всього знакового матеріалу тексту літературного твору. Об'єктна організація літературного твору звертається до ментального зору реципієнта, організовуючи його спостереження за розгортанням особливої квазіреальності, яка має свої просторові та часові характеристики, що охоплюються відомим бахтінським поняттям «хронотоп». Суб'єктна організація факторів художнього впливу звернена до ментального слуху читача, вона формує певний читацький час, в якому розгортається художня мова літературного твору, що її має почути читач. Обидва типи естетичної впорядкованості художнього цілого (візуально-просторовий та аудіально-часовий), з точки зору вченого, можуть бути аналітично визначені на трьох рівнях, рівнопротяглих тексту, а саме серединному, більш поверхневому та більш глибинному. Кожний з виокремлених у такий спосіб шести рівнів може бути розглянутим у двох проекціях: «у проекції естетичної актуалізації тексту (полос смислу) та в проекції знакової маніфестації твору» [128, с. 36]. Звернімо увагу на те, що дослідник сприймає літературний твір та художній текст у їх нероздільній цілості, діалектичній єдності, визначаючи одне поняття через інше, адже полюс смислу має відношення до синтетичного художнього цілого, яке ми маємо на увазі, говорячи про літературний твір, а знакова маніфестація – це сфера тексту. У визначеннях Тюпа ці сфери показані як такі, що глибинно взаємопов'язані, нероздільні, він говорить про

актуалізацію тексту, маючи на увазі твір, та про маніфестацію твору, маючи на увазі текст.

Отже, в літературному творі отримують свій «естетичний голос» людина та буття, зовнішнє та внутрішнє, поверхнєве (як нове й мобільне) й глибинне (як давнє й константне), суб'єкт та об'єкт, час та простір, мовлення та бачення, матеріальність знакової маніфестації твору та ідеальність естетичної актуалізації тексту. В даному випадку виникає потреба виходу за межі характерного для структуралізму бінарного мислення – мова йде не про антиномічне протиставлення, а про взаємне доповнення, про прагнення подолати абстрактність усвідомлюваного діалогічним зверненням до його живого смислу. «Принцип доповнюваності я також сприймаю діалогічно» [9, с. 394], – зауважував Бахтін, називаючи головною метою пізнання в гуманітарних науках не точність отриманого знання, а його глибину. Це глибина смислу, яка відкривається лише в процесі діалогу: «Смисл персоналістичний: у ньому завжди є питання, звернення й передчуття відповіді, в ньому завжди двоє (як діалогічний мінімум). Це персоналізм не психологічний, але смисловий» [9, с. 394]. У літературному творі всі елементи форми та змісту діалогічно звернені один до одного, внаслідок чого й виявляється можливою синтетична поліфонія як художня цілісність, що стає передумовою створення-відкриття цілісності особистості та цілісності світу.

Поліфонія літературного твору яскраво проявляється в процесі аналізу будь-якого аспекту його формально-змістовної єдності. Так, наприклад, Б. О. Успенський, аналізуючи поетику композиції літературного твору, характеризує її як сукупність точок зору, з яких ведеться оповідь. При цьому допускаються різні підходи до аналізу «точки зору»: вона може розглядатись в ідейно-ціннісному плані, в плані просторово-часової позиції особи, що описує події, в лінгвістичному (фразеологічному) або психологічному плані. Точки зору складно взаємодіють між

собою, що і зумовляє особливості композиційної організації. При цьому відбувається поєднання предметного та мовного рядів, кожен з яких виявляється внутрішньо неоднорідним; постійне просвічування одного ряду крізь інший підкреслює спроба їх відокремленого опису у відповідності до обраного плану. Зміна точок зору передбачає поліфонію картин світу, що відкриваються з цих точок зору. Цілісна картина світу, що виникає перед читачем літературного твору, – результат такої поліфонії, її передумовою виступає здатність слідом за автором осягнути як рівноправні різні точки зору, без чого літературна творчість виявляється неможливою. Отже, розуміння іншого, намагання подивитись на світ його очима перетворюється в літературному творі у спроможність надати іншому слово, створити умови для того, щоб його голос зазвучав неначе самотійно. У поліфонічному романі Достоевського ця властивість будь-якого літературного твору, неможливого без героя (персонажа) з його принциповою нетотожністю автору, проявляється у своїй максимальній повноті.

В контексті наших міркувань стає зрозуміло, що «Поетика композиції» Успенського [131] значною мірою спирається на «Проблеми поетики Достоевського» Бахтіна, а Тюпа в своїй моделі літературного твору, враховує також і досвід Успенського. Напевно, не лише літературні твори та літературознавчі теорії характеризуються поліфонічністю – це ознака будь-якого якісного мовлення, за яким стоїть якісне (тобто здатне усвідомлювати нове, поглиблювати розуміння вже відомого) мислення. У літературному творі поліфонія мовлення та мислення стає атрибутивною ознакою: без неї літературний твір неможливий, а з іншого боку, це багатоголосся повинне привести до гармонії, до виникнення художньої цілісності як передумови гармонізації особистості та світу, естетичного утвердження інтерсуб'єктивно значущого смислу.

Якщо герой літературного твору може бути більшою або меншою мірою залежним від автора (діапазон тут широкий – від ліричного героя до героя-ідеолога у Достоевського та героя-творця окремого художнього контексту у В. В. Набокова), діалог з читачем автор може вести лише на засадах рівноправності. Онтологія літературного твору ґрунтується на події зустрічі автора та читача як двох рівнозначних особистостей, здійснюється як спів-буття, що долає часові та просторові кордони. У випадку, коли автор повністю зливається з читачем, літературний твір розчиняється у так званій «масовій літературі». У випадку, коли автор зосереджується на собі, вважаючи читача не гідним діалогу, не здатним на розуміння, літературний твір залучається до так званої «елітарної літератури», перетворюється на «заум». У цьому стосунку можна виокремити ще один аспект поліфонії літературного твору, що зумовлений неспівпадінням діалогу по лінії автор / герой (внутрішня діалогічність) та по лінії автор / читач (зовнішня діалогічність). Правда, ці дві лінії можуть перетинатись, коли імпліцитні автор та читач перетворюються у експліцитних, значущих не лише в плані події оповіді, але й у плані події, про яку розповідається, як це відбувається, наприклад, у романі М. О. Булгакова «Майстер і Маргарита». Такого роду перетини відкривають перед літературою нові можливості, які ще не вповні реалізовані.

Літературознавство, усвідомивши зовнішню діалогічність літературного твору, намагається вибудувати свою методологію у відповідності до цього усвідомлення. Так, герменевтика ставить перед собою завдання зрозуміти автора краще, ніж він сам себе розуміє (Ф. Д. Е. Шляєрмахер), побачити за текстом духовне життя його творця в єдності переживання та вираження, долаючи дистанцію між «Я» і «Ти» (В. Дільтей), через інтерпретацію тексту залучитись до справжнього буття-розуміння, відкриваючи справжність особистості

інтерпретатора (Г.-Г. Гадамер). Феноменологічне літературознавство, інспіроване Інгарденом, зосереджується на конкретизації літературного твору, що її здійснює читач (правда, в даному випадку літературний твір розглядається як інтенціональний предмет, що суперечить бахтінському розумінню діалогічності). Семіотика цікавиться специфікою естетичної комунікації та автокомунікації, принципово важливим для художнього тексту неспівпадінням кодів адресанта та адресата (Ю. М. Лотман). Рецептивна естетика намагається подивитись на літературний твір з точки зору імпліцитного читача (В. Ізер) та опікується проблемою співвіднесення горизонтів тексту та реципієнта (Г. Р. Яусс). Характерною прикметою сьогоднішнього літературознавства стає опора на філософію діалогу у здійсненні різноманітних літературознавчих досліджень або гіпертрофоване відштовхування від цієї філософії.

У такому стосунку цікавий поворот щодо розуміння діалогічної природи літературного твору містить концепція інтертекстуальності, запропонована Ю. Крістєвою в межах постструктуралістського дискурсу, характерною ознакою якого є зневіра у можливості естетичної комунікації. В певному розумінні інтертекстуальність може бути розглянута як об'єктивований текстом діалог з авторами-попередниками та авторами-послідовниками, що намічає ще одну лінію діалогічності літературного твору: автор / автор. Таким чином, уявлення про поліфонію літературного твору доповнюється, хоча можна було б зауважити, що подібна лінія діалогічності вбирає в себе інші, тому що герой – читач – автор можуть бути різними часо-просторовими локалізаціями однієї особистості. Власне, літературний твір завжди передбачає розведення цих позицій, включення в духовне життя однієї особистості духовного життя особистості іншої через діалог, діалогічні відносини, що здійснюються поверх бар'єрів – зокрема таких,

що відокремлюють художню реальність від дійсної. Зведення всіх позицій лише до одного єдиного «я», замикання літератури на собі, обертається смертю автора, злиттям художнього дискурсу з науковим, «руйнуванням поетики», десаκραлізацією усамітненої свідомості [129], якій не залишається нічого, крім «смертоносного сміху» [67, с. 30]. Поліфонія літературного твору цьому активно опирається, вимагаючи й від літературознавства поліфонії, наявності різних підходів, різних методологій, жодна з яких не може бути визнана домінуючою. Діалог між ними може здійснюватись у просторі конкретного літературного твору, що має сприйматись не як «предмет» чи «об'єкт» дослідження, а як учасник великого діалогу, що розгортається у просторі «великого часу».

Відкритість літературного твору, про яку писав У. Еко, може бути витлумачена як діалогічна відкритість до всього, що не є даним літературним твором, тобто здатність увібрати в себе як окремий «голос» посеред інших голосів будь-що, будь-кого. Весь шлях літературознавства, отже, може бути охарактеризований як спроба каталогізації цих діалогічних відносин літературного твору (адже літератури взагалі не існує, література – це сукупність конкретних літературних творів) – з природою у нас самих та поза нами, іншими літературними творами, тими чи іншими культурним формами життя, мовою, політичними й суспільними феноменами та суб'єктами, формами суспільної свідомості (міфологією, релігією, наукою), видами мистецтва, людиною у її різноманітних вимірах та виявленнях – ясно, що завершити цей перелік неможливо. Літературознавство, що йде шляхом осягнення поліфонії літературного твору, приречене постійно повертатись до питання про те, чим же є літературний твір.

До розгадки впритул підійшов, уникаючи «понятійної структуризації» [66, с. 189] літературного твору, Бахтін саме тому, що його діалогічне мислення наблизилось до висот та

глибин художньої поліфонії. У контексті його наукової творчості літературний твір може бути визначений як діалогічно відкрите естетичне звернення, що проявляє смисл цілого буття через відтворення в слові буттєвої поліфонії. Дещо перефразуючи слова К. Г. Ісупова, можна зазначити, що саме в літературному творі Бахтін знайшов «програму смислової консервації вічності та спосіб перетворення повсякденного в майбутнє, яке вже тут-і-тепер» [61, с. 13].

1.2. Сократичний діалог у філогенезі літературного твору

Актуалізацію уявлень про сократичний діалог як особливий синкретичний художньо-філософський жанр, сформований в епоху античності, здійснив в контексті літературознавчого дискурсу ХХ ст. М. М. Бахтін [11]. У сфері його міркувань про народно-карнавальну культуру та щільно пов'язану з традицією карнавалізації літератури творчість Ф. М. Достоевського жанр сократичного діалогу відіграв роль своєрідної відправної точки. Притаманна цьому жанру зацікавленість пошуком істини, діалогічність, неформальний характер міркувань та їх словесного оформлення, зв'язок із усною традицією, відкритість до найглибших та найактуальніших проблем буття містили такий резерв можливостей пізнання і вираження, який міг бути використаний у наступні епохи, в контексті розвитку різних жанрів літератури Нового часу. Бахтіна в цьому відношенні цікавив передусім жанр роману.

Погляд на літературний твір як одну з центральних проблем літературознавства, «мінімально цілісний і максимально наочний предмет теорії літератури» [111], вимагає особливої уваги до історії становлення літературного твору (у сучасному розумінні), до, так би мовити, філогенезу літературного твору. Використання біологічного терміна в цьому випадку можна

мотивувати наявністю «органічних» концепцій літературного твору та літературного процесу, складністю взаємин між природним (органічним) та культурним (штучно створеним) у процесі художньої творчості. Такого роду «біологічна» метафоризація понять та термінів, що описують виникнення та функціонування літературного твору, має вкорінені у минуле традиції. З іншого боку, зіставлення у біології онтогенезу (індивідуального розвитку окремого організму) та філогенезу (загального розвитку біологічного виду або сукупності видів) знаходить випрадану, на наш погляд, аналогію в літературознавстві в плані необхідності встановлення закономірних взаємозв'язків між виникненням окремого літературного твору та розгортанням літературного процесу в цілому, історичною зміною уявлень про літературний твір як такий. У зв'язку з цим звернення до античного жанру сократичного діалогу може виявитися продуктивним.

Головні ознаки сократичного діалогу, охарактеризовані Бахтіним у роботі «Проблеми поетики Достоєвського», проявляють атрибутивні, сутнісні властивості літературного твору, спільні для всіх родів та жанрів. Така екстраполяція ознак одного жанру на різноманітні у родовому та жанровому стосунку літературні твори виявляється можливою внаслідок того, що цей жанр, по-перше, є достатньо давнім, формується в епоху античності, в період так званого «осьового часу» (поняття, введене К. Ясперсом), коли закладаються основи авторської літературно-художньої творчості; по-друге, є синкретичним, виникає в площині перетину художнього і філософського осягнення буття; і, по-третє, виявляється надзвичайно впливовим внаслідок зв'язку із сократівською традицією діалогічного пізнання істини, постаттю Сократа, яка багато в чому визначила виміри духовно-інтелектуального буття людини європейського світу [123].

Життя та смерть Сократа зумовили формально-змістовні особливості літературного сократичного діалогу, який для учнів та співрозмовників філософа став і простором, і методом усвідомлення його філософської системи, що формувалась протягом цілого життя та витримала перевірку смертю. «Безстрашна і шляхетна» поведінка Сократа під час суду, після винесення вироку та під час очікування смерті, те, що було ним сказано, вразили сучасників настільки, що вони потребували продовження «діалогу» з мислителем і після страти, хай навіть у формі пригадуваної чи уявної бесіди. У цьому стосунку сократичний діалог як філософсько-художній літературний жанр, започаткований Платоном, Ксенофонтом, Антисфеном, Есхіном, Кратоном та іншими, принципово зміщував закладену Сократом традицію усної евристичної бесіди, що мала допомогти народитися істині.

Такого роду бесіда, за задумом Сократа, мала бути живою, прив'язаною до актуального теперішнього часу та конкретних співрозмовників, неначе вихоплених із гущину живого життя й поставлених філософом перед необхідністю усвідомлення хибності власних або загальноприйнятих уявлень. Бесіди Сократ, як правило, вів публічно, їх слухало багато людей, безпосередня реакція яких на репліки співрозмовників відігравала роль своєрідного регулятора перебігу діалогу, допомагала відмежовувати хибне від істинного. «Істина не народжується й не перебуває в голові окремої людини, вона народжується *поміж людьми*, що спільно шукають істину, у процесі їх діалогічного спілкування» [11, с. 318], – відзначав Бахтін, виражаючи сутність діалогічного методу Сократа. Записаний сократичний діалог вимагав від свого автора справжньої діалогічності мислення, відкритості до екзистенційного загальнонародного розуміння, точності висловлення, готовності до стрімкого розгортання думки – тобто до кардинальних змін у плані бачення буття, ревізії усталеної

картини світу. Зовнішня форма діалогу, запропонована та розроблена Сократом, мала стати внутрішнім методом мислення, яке може бути тільки діалогічним. Набуваючи письмової форми, евристична бесіда парадоксальним чином мала привести до розширення діалогу, до якого через процес читання потенційно могла «підключитися» будь-яка людина, незалежно від її просторової та часової локалізації.

Поступова формалізація сократичного діалогу на літературній стадії розвитку, використання його лише як форми передачі вже готового знання, позбавленого внутрішньої діалогічності, свідчила про вичерпаність можливостей жанру. Синкретизм філософського та художнього в його межах виявлявся остаточно подоланим і продовженим окремо в межах філософської традиції як діалогізм філософського мислення, а в межах літературно-художньої традиції як відтворення буттєвої поліфонії в різноманітних формах, генетично пов'язаних із карнавальним світосприйняттям. Але і сам факт існування сократичного діалогу як окремого жанру мав величезний вплив на становлення індивідуальної літературної творчості, самого уявлення про літературний твір. Можна навести численні приклади актуалізації традиції сократичного діалогу в ті чи інші періоди розгортання світового літературного процесу від меніпшової сатири до неоавангардної драми абсурду і постмодерного роману. Філософічність, заглибленість у одвічні проблеми існування людини у світі, зацікавленість великими таємницями життя і смерті – неодмінні властивості великої літератури, що ніколи не втрачає свого зв'язку з філософським пізнанням.

Зв'язок між літературним та філософським осягненням буття, власне, і був матеріалізований у жанрі сократичного діалогу. Цікаво, що Сократ і Платон, з якими передусім асоціюються відповідно усна і письмово-літературна стадії розвитку цього жанру, здійснили очевидний для сучасників

поворот від одного способу пізнання людини і світу до іншого. Платон починав з літературної творчості і лише під впливом особистості, філософії і життєвої історії «шасливця» Сократа шляхом залучення до сократичного діалогу увійшов у русло філософського мислення. «...для мене немає нічого відраднішого, як згадувати про Сократа, – чи самому про нього говорити, чи слухати чужі оповіді» [108], – говорить Федон на початку одноіменного платонівського діалогу. Сократ же навпаки, як про це свідчить зазначений діалог Платона, незадовго до смерті уперше в житті звернувся до «служіння музам» в галузі літератури – склав гімн на честь бога Аполлона та переложив віршами кілька Езопових байок, чого не робив ніколи раніше. Виникає таке враження, що самі обставини підштовхнули Сократа до «очищення поетичною творчістю»: він довго чекав страти через необхідність виконання мешканцями Афін давньої обітниці, що була дана богу Аполлону, покровителю мистецтв, патрону провидців. Важливо також, що у своїх передсмертних поетичних спробах Сократ залишався вірним діалогу, вступаючи у поетичну розмову з богом, звертаючись до автора-попередника.

Подолання синкретизму в процесі становлення філософії як окремої наукової дисципліни яскраво виявляє себе в діяльності Платона і Арістотеля. Якщо Платон, зберігаючи спочатку в своїх творах щільний зв'язок із художньою творчістю, поступово вивільняється від такого зв'язку і врешті-решт приходиться до заперечення цінності поезії, то Арістотель, закладаючи основи сучасної парадигми європейської науки, долає синкретизм уже в межах суто наукового дискурсу. В цьому плані постать Сократа і запропонований ним сократичний діалог несуть в собі особливий потенціал цілісності: буття і осмислення буття, слово і думка, поняття і образ, особистість і людська спільнота постають нероздільними, взаємозумовленими, гармонійно врівноваженими.

Сократ не може допустити втрати цієї цілісності й рівноваги, логічної послідовності у мисленні й діях, у ставленні до оточуючих. Розходження думки і слова, осмислення і поведінки, розуміння і дії змінили б якість і масштаб особистості Сократа, зруйнували б його як особистість. Чесність і відкритість його позиції випробовується в ситуації суду, про що свідчить знаменита платонівська «Апологія Сократа»: філософ говорить те, що думає, не зважаючи на поради друзів, на вірогідну негативну реакцію суду. В діалозі Платона «Критон» Сократ представлений як людина, що відмовляється від рятівної втечі з Афін заради збереження цілісності свого життєвого шляху. Приймаючи Афіни як свою батьківщину, найкраще місце для життя, яке ніколи не хотілося полишити, відчуваючи нерозривний зв'язок із співгромадянами, філософ не збирається відповідати злом на зло, нехтуючи афінськими законами, розцінює те, що відбувається, як благо, хоча те, що відбувається, має позбавити його життя. Цей дивовижний феномен цілісності особистості Сократа, його мислення і життя відображає і платонівський діалог «Федон», в якому розповідається про останній день в житті мислителя і відтворюється розмова Сократа з учнями та друзями про безсмертя душі. Сама здатність Сократа спокійно розмірковувати про життя і смерть в день страти говорить про те, що ця тема для нього не є абстрактною, відірваною від ситуації особистісного буття. Вирішення проблеми життя і смерті в останньому діалозі дає можливість Сократу спокійно і гідно прийняти смерть, здійснивши колосальний вплив не лише на сучасників, а й на наступні покоління шукачів істини.

На думку А. А. Тахо-Годі, сократичні діалоги Платона «Апологія Сократа», «Критон» і «Федон» (перші два належать до раннього етапу творчості філософа, а третій – до пізнього [70]) утворюють своєрідний триптих, заключна частина якого нагадує справжній драматичний твір [108]. Сократ, що за своє

життя неодноразово ставав об'єктом висміювання у комедії, представлений у «Федоні» як шляхетний герой трагедії, здатний силою своєї думки та властивої їй іронії поставити під сумнів навіть смерть. «“Федон” – це в першу чергу один з найбільш яскравих документів в історії культури людства, що потрактує ті питання, які завжди цікавили усіх мислячих, та й взагалі більшість людей: про життя і смерть, про тіло й душу, про долю тіла й долю душі, про вище призначення людини. “Федон” пройнятий думкою про невлаштованість, вічний неспокій та смертність людського тіла, а з іншого боку, про велич людських ідеалів, – відзначає О. Ф. Лосєв. – Платон невтомно мріє про такий устрій життя, де не було б страждань і нещасть, взаємної ненависті та ворожнечі й де царювала б вічна правда. Все це втілене в діалозі у піднесеному образі Сократа, що гине саме заради цього майбутнього блаженства» [78].

Звернімо увагу на те, що в центрі діалогу «Федон» – образ Сократа. Образ цей сповнений біографічної конкретики, історично-документальний і водночас наділений колосальним потенціалом символічного узагальнення. Для Платона Сократ – інший, діалогічне наближення до якого стає відправною точкою особистісного самовизначення, орієнтиром особистісного зростання. В. С. Соловйов писав про те, що страта Сократа стала основою життєвої драми Платона, сформувала його як людину та філософа [120]. «Федон» має складну композицію – це діалог у діалозі, і сам факт відтворення однієї розмови в просторі другої, прийом нанизування діалогів розмикає діалогічний пошук істини у нескінченність. Сократичний діалог в даному випадку дає «почути» голос Сократа – людини, що вже пішла з життя. А з іншого боку, «учасниками» діалогу можуть стати будь-які читачі, і ті зокрема, які будуть жити після Платона, – наприклад, О. Ф. Лосєв, для якого сократичний діалог «Федон» – це «розмова» з Платоном, можливість реконструкції його

філософії, логіки його мислення, побудованої ним філософської картини світу.

Поряд з образом Сократа – центральним у цьому творі – виникають інші образи: учні і друзі філософа, які оплакують свою втрату і ледве знаходять в собі сили зупинитись, коли Сократ просить їх бути мужніми; Ксантіппа, що заливається сльозами; служник, який приносить звістку про те, що час страти прийшов, і просить вибачення у філософа, визнаючи його «найшляхетнішим, найсумирнішим і найкращим із людей, які будь-коли сюди потрапляли» [108]. Тут наявні й яскраві, точні деталі, й елементи психологічної характеристики персонажів. Все це підпорядковане головній філософській проблемі, яку намагається вирішити Платон, рухаючись слідом за Сократом, перебуваючи в процесі філософського діалогу з ним, – проблемі безсмертя душі.

Значення цих образів інше у порівнянні з тими, які використовують учасники діалогу в ході своїх міркувань, обмінюючись репліками. Так, наприклад, виникають образи снігу, вогню, людського тіла, щоб започаткувати надзвичайно важливе для Платона коливання між образом та поняттям, між тим, що можна побачити, відчути, і тим, що можна помислити. Так з'являються порівняння, що переростають у метафори: додавання одиниць називається їх зустріччю; тіло і душа зіставляються з лірою та її гармонійним звучанням; віддалення від істини порівнюється з падінням із «вражаючої вершини надії»; думка філософа уподібнюється жалю, яке залишиться в рані після того, як бджоли не стане, тощо. В контексті сократичного діалогу «Федон» можна спостерігати дивовижні взаємопереходи ілюстративних образів, підпорядкованих логіці наукового мислення, та тропів, що набувають самодостатності, починають «жити» власним життям в межах і за межами твору. Давши на початку діалогу визначення поета як творця міфів, Платон завершує «Федон» грандіозною космологічною

картиною світу, що відповідає міфологічним уявленням стародавніх греків. Але це не просто відтворення міфу. Наочна міфологічна космологія постає як результат міркувань, як підсумок і наслідок філософського осмислення світу і людини.

Поєднання раціонального мислення і міфотворчості, гармонійне в філософсько-художньому синкретизмі сократичного діалогу, буде в різних пропорціях відтворюватись надалі в контексті розвитку і філософії, і літератури. Політ фантазії і точний розрахунок думки увійдуть в формулу поетичної творчості, виведену і В. Шекспіром, і Й. В. Гете, і О. С. Пушкіним. В цьому стосунку сократичний діалог дозволяє заново осмислити атрибутивні ознаки літературного твору в його актуальному для сьогодення розумінні, осмислити на основі глибокої діахронії, в контексті філогенезу. Ці ознаки, на наш погляд, можуть бути сформульовані так:

1. Літературний твір виникає на ґрунті самого життя, реалізує потребу його осмислення, без якого виявляється неможливим рух від минулого через сьогодення до майбутнього. Всі проблеми, що можуть підніматися у літературному творі, так чи інакше стосуються часовості як феномену естетичного та реального буття, а отже, є філософськи значущими, дотичними до фундаментальної філософської проблеми життя і смерті в найрізноманітніших варіантах її конкретизації.

2. Важливий момент авторської інтенції, скерованої на створення літературного твору, – зацікавленість іншим, таємницею його особистості (О. Ф. Лосев називав особистість «таємницею одного»), прагнення здійснити естетичне відтворення-осягнення цілісності внутрішнього та зовнішнього життя іншої людини. Стверджуючи, що «проблема душі методологічно є проблемою естетики» [7, с. 95], Бахтін зауважував: «Ціле мого життя не має значущості у ціннісному контексті мого життя. Подія мого народження, ціннісного

перебування у світі й, нарешті, моєї смерті здійснюються не у мені і не для мене. Емоційна вага мого життя *у його цілому* не існує для мене самого. Цінності буття якісно визначеної особистості властиві лише іншому» [7, с. 99]. Повнота розкриття Я людини передбачає іншого як об'єкта та суб'єкта розуміння: так авторська суб'єктивність не може реалізуватися без естетичної діяльності, скерованої на Я героя, а з іншого боку, потребує естетичної діяльності читача, покликаної зрозуміти Я автора. Тріада автор – герой – читач дозволяє конкретному (будь-якому, кожному) суб'єкту зайняти будь-яку позицію в той чи інший момент реального / естетичного буття, яке саме завдяки реалізації такої можливості досягає подієвої повноти.

3. Естетична діяльність, скерована на розуміння іншого в процесі авторської творчості та читацької співтворчості, здійснюється як діалог. Літературний твір уявляє собою відкриту систему діалогів, що складно взаємодіють між собою, передбачаючи в принципі максимальну свободу вербального самовираження учасників, яка в кожному конкретному випадку може реалізовуватись тією чи іншою мірою. Це діалог автора та героя, героя та героя, читача та героя, читача та автора, автора та автора, читача та читача тощо, підпорядкований завданню пошуку істини – такого розуміння людини і світу, яке аксіологічно об'єднує всіх, втілюючись в естетичну довершеність художньої цілісності літературного твору. Реалізація усіх можливостей, передбачених цією системою діалогів, витворює подію буття літературного твору, нескінченність якого виявляється зіставною з нескінченністю загального буття. Можливість розглядати буття літературного твору як модель загального буття зумовлюється уявленням про універсальність діалогу як способу організації гармонійного особистісного співіснування у масштабі «великого часу».

1.3. Подієвість літературного твору: завдання та надзавдання художньо-естетичної комунікації

Подія – поняття, що, подібно до низки інших (слово, людина, світ, розвиток, розуміння, смисл, діалог, буття тощо), має вагоме загальнокультурне значення. Входячи у простір тієї чи іншої гуманітарної (і не тільки) дисципліни, узгоджуючись з її аксіоматикою та термінологічно-понятійним апаратом, кожне з цих понять семантично звужується, але залишає глибину і перспективу, пов'язані з субстанціальною цілісністю процесів культурогенезу, їх телеологічною скерованістю. Це означає, що дослідження зумовлених конкретно-науковою специфікою смислових нюансів подібних понять має здійснюватись із постійним урахуванням їх попереднього і майбутнього входження у контекст великого загальнокультурного діалогу, метою якого є усвідомлення феномену людини, смислу її буття. Діалектика поняття і конкретно-наукового терміна створює додаткові можливості для вирішення поставлених наукових завдань та їх преосмислення у зв'язку з новими аспектами розуміння та вжитку понять і термінів, вибудовує простір для продуктивної міждисциплінарної взаємодії.

Поняття «подія» (рос. «событие») у контексті літературознавства традиційно набувало термінологічної конкретики у зв'язку із дослідженням сюжету – основи предметного світу літературного твору, що разом із мовою та композицією виступають у якості чинників художньої форми. Розуміння сюжету як сукупності подій у їх художній реалізації саме формалісти зробили традиційним, розмежувавши поняття «фабула» і «сюжет», що стало «вихідним пунктом глобальних наратологічних моделей» [144, с. 146] та важливим моментом у русі до висунутої М. М. Бахтіним пропозиції розрізняти у творі подію, про яку розповідається, та подію самої оповіді. Перша подія може бути охарактеризована як

така, що вибудовує цілісну картину світу, головні координати якої – простір і час, а друга виявляє концепцію особистості, сутність якої відкривається передусім у процесі розгортання оповіді, кореляції її суб'єктів та об'єктів. Об'єктна, спрямована на зовнішній світ, орієнтація події, про яку розповідається, урівноважується суб'єктною подією нарації. Людина, час і простір як важливі характеристики світу постають у літературному творі одночасно в об'єктному та суб'єктному плані [128], і ця подвійна перспектива, ці коливання й переходи моделюють реальний процес буття людини у світі та осмислення цього буття, що може відбуватися лише в процесі комунікації (та автокомунікації).

Такого роду «коливання» відображаються у міркуваннях Ю. М. Лотмана про подію як одиницю сюжету в праці «Структура художнього тексту». Визначаючи подію в тексті як «переміщення персонажа через границю семантичного поля» [85, с. 224], порушення текстової норми, заборони, Лотман апелює водночас до внутрішньотекстових структурних закономірностей і до створюваної цілісної картини світу, споглядання та осмислення якої відбувається на рівні не тексту, а твору, включеного в складні комунікативні процеси в широкому контексті того чи іншого типу культури: лише у такому контексті можна розмірковувати про те, чи є той або інший факт подією, оцінювати подієвий масштаб зображуваного. Від запропонованого О. М. Веселовським поняття «мотив», що визначається як елементарна повторювана одиниця сюжету і водночас як варіант відповіді на запитання людини щодо власного буття у світі, а отже, характеризується знаковою двоплановістю, єдністю означника та означуваного, Лотман здійснює перехід у простір означуваного, в простір структури твору та сюжету як його елементу, який він теж прочитує як текст, вдаючись до мислення бінарними опозиціями. В контексті його міркувань сам текст може бути

сприйнятий як подія на тлі відсутності тексту, відсутності обмеженої початком і кінцем текстуальної фіксації різноманітних комунікативних процесів, складна взаємодія між якими утворює сповнений смислу світ людської культури.

Запропонована В. Шмідом концепція оповідного літературного твору, враховуючи напрацювання наратологічної гілки європейського структуралізму, створює передумови для взаємоузгодження рівнів подієвості твору. На думку дослідника, критеріями подієвості виступають релевантність зміни, непередбачуваність, консекутивність (зміни у мисленні та діях суб'єкта), незворотність, неповторність [144, с. 16–18]. Повноцінна подієвість передбачає фактичність або реальність (в межах фікційного світу) змін, що відбуваються, результативність, наявність градації, а в самому оповідному творі «не лише оповідається (натором) історія, але також зображується (автором) оповідний акт», тобто витворюється характерна для оповідного мистецтва «подвійна структура комунікативної системи, що складається із авторської та нараторської комунікації, причому нараторська комунікація входить у авторську як складова частина зображуваного світу» [144, с. 33–34]. Ця комунікативна система може бути ускладнена наявністю персонажів, що, у свою чергу, виступають в якості оповідачів-наторів, створюючи, крім зображуваного автором та оповідуваного наратором, ще й «цитований» світ – світ персонажів. Отже, зображувані у фікційному світі події порізнному віддзеркалюються у різних комунікативних подіях, що розгортаються по лінії персонаж – персонаж, натор – адресат нарації, автор (абстрактний автор, за термінологією В. Шміда) – читач (абстрактний читач). Оскільки будь-яке висловлення програмує особливості власного сприйняття, має на увазі ідеального адресата, здатного вповні зрозуміти сутність висловленого, комунікативні події теж підлягають оцінці з точки зору «повноцінності» подієвості: характеризуються

фактичністю (вже не тільки в межах фікційного, але й реального світу, якому належать реальний автор і реальний читач), передбачають як результат наявності чи відсутності розуміння, яке також в залежності від того, наскільки віддаленим від ідеального виявився реальний адресат нарації – реципієнт, піддаються градації.

Таким чином, у літературному творі відбувається взаємодія, своєрідний перетин, взаємне підсилення або, навпаки, послаблення, злиття різних подієвих площин – реальних (хай навіть тільки в межах фікційного світу) та комунікативних, площини «справи» та площини «слова». Хоча це розрізнення, звісно, є дуже умовним, «сказати» (подумки або вголос) і «зробити» характеризуються великою відмінністю, складною діалектикою наближення – відштовхування, що яскраво проявляє себе в процесі літературно-художньої творчості. Водночас на певному рівні абстрагування міркування В. Шміда про епічний (нарративний оповідний) твір виявляються актуальними для неоповідних творів – ліричних (ненарративних) та драматичних (нарративних міметичних), у яких комунікативна подієвість (розгортання мовлення) складно співвідноситься у одному випадку із переживанням як подією, а в іншому – з дією як подією чи ланцюгом подій. У цьому стосунку подієвість оповідного твору постає як оприявлення прихованих у будь-якому літературному творі комунікативних процесів.

У межах комунікативної площини, напевно, слід розрізнити художньо-естетичну та буттєву подієвість: якщо перша може бути осмислена в межах літературознавчого досягнення літературного твору як об'єкта та предмета наукового пізнання, то друга входить у сферу індивідуального досвіду суб'єкта й навіть самим цим суб'єктом може повною мірою не усвідомлюватись, хоча атрибутивні суб'єктність та суб'єктивність літературознавчого дослідження походять саме звідси, укорінені тут. Художньо-естетична подієвість

літературного твору надбудовується над буттєвою, що дає можливість говорити про входження літературного твору, процесів його творення та відтворення у сферу реального буття, говорити про буття літературного твору. Чим повніше художньо-естетична подієвість у процесі літературознавчого пізнання літературного твору усвідомлює свою онтологічну сутність, тим глибшим та точнішим виявляється це пізнання. Зауважимо, що буттєва сутність художньо-естетичного творення та відтворення повною мірою залишається нез'ясованою, хоча окремі аспекти цього явища та пов'язаних із ним процесів постійно досліджуються (соціо-культурний, історичний, культурологічний, особистісно-психологічний, лінгвістично-комунікативний, герменевтичний тощо). Не випадково у літературі (та у мистецтві в цілому) існує давня і невичерпна традиція мистецького дослідження феномену художньої творчості, що набуває особливого значення в контексті розвитку мистецтва ХХ століття.

Кореляція різних рівнів подієвості літературного твору відіграє особливу роль у романі М. О. Булгакова «Майстер і Маргарита», що не випадково сприймається дослідниками як джерело філологічного знання [64]. Комунікативна подієвість стає предметом художнього осмислення у цьому творі й, таким чином, входить у зображуваний світ як його необхідна складова, кардинально змінюючи картину світу та концепцію людини. Історія про візит Воланда у сучасну автору Москву відповідно до першопочаткового задуму не передбачала подієвий перетин у композиційно центральній частині роману з історією майстра і Маргарити, які по суті уявляють собою персонажну персоніфікацію абстрактного автора та абстрактного читача, їх відповідну образну конкретизацію. Такий нарративний парадокс призводить до необхідності введення в художню структуру роману, так би мовити, «персонажного» тексту, яким виявляється роман майстра про Понтія Пілата. Історія майстра

і Маргарити як конкретних автора та читача представлена в контексті нарації майстра (розмова з Іваном Бездомним у лікарні) в межах цитованого «реального» світу та нарації іронійного оповідача у оповіданому «містичному», фантастичному світі. Ці історії складно взаємодіють, супроводжуючись подіями перетину персонажами кордонів реального та фантастичного світів за допомогою певних помічників та використаних ними речей. Такий перетин здійснює і персонаж, позначений в тексті роману як «рукопис» – знищений, поділений в «реальному» світі на значну частину, спалену майстром перед арештом, та обгорілі рештки, що їх зберігає, перечитуючи та оплакуючи автора-майстра, Маргарита, у «фантастичному» світі він постає як цілий і неушкоджений (адже рукописи не горять!).

Використання відомого в літературі композиційного прийому «текст у тексті» обертається в романі Булгакова подвоєнням рівнів комунікативної подієвості твору: рукопис не лише знаходиться, його створюють і читають. В ролі читачів виступають і персонажі роману (критики Аріман, Латунський, редактор Берліоз, що читав опубліковану частину, сусід майстра Алоїзій Могарич, Маргарита, Іван Бездомний, Ієшуа), і реальні читачі, що сприймають роман майстра про Понтія Пілата в контексті історії оповідача про візит Воланда у Москву і в контексті зображуваного світу роману Булгакова в цілому. Таке подвоєння, персонажно-подієва матеріалізація процесу творення та відтворення літературного твору в контексті складно побудованого зображуваного світу (мається на увазі передбачена задумом автора взаємодія «реального» і «фантастичного»), дає можливість автору показати не лише художньо-естетичну складову комунікативної подієвості літературного твору, але й буттєву, онтологічну.

При цьому буттєва подієвість роману майстра протиставляється побутовій, проявляючи у такому

протиставленні свою сутність (настанову автора на дослідження буттєвого виміру у його зіткненні з побутовим підкреслює одна з реплік Аззелло у главі про отруєння). Побутова подієвість роману про Понтія Пілата реалізується не лише у діях Алоїзія Могарича, який заводить знайомство з майстром, активно спілкується з ним, бере почитати рукопис тільки для того, щоб написати наклеп і заволодіти житловою площею свого сусіда. Таким же побутовим є і ставлення до рукопису, виявлене редакторами, критиками, представниками МАССОЛІТу. Організоване ними цькування автора, який вибивається із нав'язаного владою ідеологічного русла, насправді зумовлене матеріально-побутовими мотивами, що яскраво акцентує Булгаков: посади в МАССОЛІТі – це шлях до різноманітних матеріальних благ (від елементарної можливості друкуватися і отримувати гонорари, заробляти на хліб літературною працею до особливих привілеїв у вигляді елітного житла та ексклюзивного літнього відпочинку). Свобода творчості, яку послідовно відстоює майстер, несумісна з діяльністю чиновників від літератури, небезпечна для влади, яку вони ідеологічно обслуговують за відповідну платню. Як побутове може бути охарактеризоване і ставлення Маргарити до твору майстра: саме вона підштовхує його до друку роману, мріючи про славу, визнання, тобто можливість поєднати кохання із комфортним існуванням, до якого вона звикла у шлюбі з добре матеріально забезпеченим некоханим чоловіком. Лише втративши майстра і усвідомивши свої дії щодо нього як зраду, Маргарита починає ставитись до роману на буттєвому рівні, сприймаючи його передусім в контексті духовного буття коханої людини.

Сюжетно-персонажна матеріалізація буттєвої комунікативної подієвості в романі «Майстер і Маргарита» пов'язана з переносом персонажів «внутрішнього» роману Ієшуа Га-Ноцрі та Понтія Пілата у «зовнішній» роман, що виявляється можливим завдяки подіям і персонажам,

маркованим як «фантастичні, містичні». Такий перенос, оскільки події «зовнішнього» роману сприймаються як реальні, дійсні стосовно роману «внутрішнього», покликаний показати правдивість зображуваного світу роману майстра, точність його «здогадки». В останніх главах роману майстер отримує можливість завершити свій твір, відпускаючи Пілата, одним лише словом звільняючи його від нескінченного спокутування давньої провини. З іншого боку, Ієшуа, прочитавши роман майстра, вирішує його земну та післясмертну долю, припиняючи життєві страждання автора роману «про Понтія Пілата» і наділяючи його «спокоєм». Таким чином, у буттєвій сфері комунікативна подієвість літературного твору обертається кардинальними змінами у долі людей, розв'язанням, здавалось би, нерозв'язуваних проблем. За задумом Булгакова, онтологічна сутність роману майстра полягає у розумінні трагедії Пілата, здійсненні його каяття і прощення в процесі естетичної комунікації. З іншого боку, роман закладає основи для реалізації на підставі художньо-естетичної та онтологічної подієвості роману «Майстер і Маргарита» такого ж самого розуміння і прощення стосовно автора цього твору. Зрозуміло, що ці процеси передбачають участь всіх читачів роману, взаємодії духовного буття величезної кількості людей. Такого роду взаємодію художньо моделює роман «Майстер і Маргарита» навколо розп'яття та воскресіння Христа як центральної події духовної історії людства, з якою, як це показано в романі, узгоджуються на духовно-смысловому, онтологічному рівні всі подальші події, долі всіх людей.

Отже, на термінологічному рівні можна визначити подієвість як аспект художньої реальності, що виникає в літературному творі як художній моделі дійсності, на рівні текстуальної реалізації художнього цілого виявляє себе у композиції сюжету та образів, передбачає співпадіння події творення та сприйняття літературного твору зі співвідносними подіями

художньої та дійсної реальності. Діалектика загальнокультурного поняття «подія», що в контексті сучасного наукового дискурсу несе на собі відбиток філософського погляду на подію як спів-буття з іншим, його діалогічне розуміння [134], та літературознавчого терміна «подієвість» виявляється продуктивним у процесі осягнення буття літературного твору як своєрідного модельного взірця та субстанційно важливої частини загального буття, що за принципом герменевтичного кола відбиває у невідоме повному обсязі ціле.

1.4. «Естетика» Г. В. Ф. Гегеля як орієнтир для уточнення концепції літератури та літературознавства у сучасній гуманітаристиці

Методологічний плюралізм, а іноді й методологічна анархія (Е. Касперський), притаманні сьогоднішньому літературознавчому дискурсу, не лише дають відчуття свободи дослідникам, але й вимагають особливої уваги до традицій, продовження яких спрямовує літературознавчі студії у те чи інше річище. У цьому плані естетична теорія Г. В. Ф. Гегеля, створена в межах «системи координат» німецької класичної ідеалістичної філософії, відіграє особливу роль, має «фонове» значення, не завжди вповні усвідомлюване літературознавцями. Оперуючи такими поняттями, як «художній твір», «образ», «естетично прекрасне», «творча суб'єктивність художника», сучасні дослідники іноді не «пам'ятають» про гегелівські понятійно-термінологічні конотації, не використовують пов'язані з ними можливості. Дедуктивна «філософія художньої творчості», розроблена засновником діалектичного теоретичного мислення, містить потужний теоретико-літературний та, зокрема, методологічний потенціал, що

потребує осмислення на нинішньому етапі розвитку літературознавства.

Методологічна розгубленість сучасного літературознавства є своєрідною реакцією на стан онтологічної та антропологічної невизначеності, що характеризує нинішню соціокультурну ситуацію, постмодерну картину світу та концепцію людини. Не в змозі дати аргументовану відповідь щодо феномену людини та сутності її буття, сучасна гуманітаристика не ставить перед собою завдання вибудувати, поєднуючи можливості різних (всіх) гуманітарних дисциплін, цілісну картину світу та концепцію людини. Власне, таке завдання навіть не сприймається як актуальне, хоча теоретико-методологічні екстраполяції зі сфери однієї гуманітарної дисципліни в простір іншої – явище частотне й характерне. Естетична теорія Г. В. Ф. Гегеля, щільно пов'язана зі створеною ним цілісною філософською системою, дає нам приклад синтезу гуманітарного знання, якого ми прагнемо на сьогоднішньому етапі розвитку. Власне, таке прагнення відбивають сучасні дослідження, що розробляють понятійні концепти з великим потенціалом універсальності: домінанта, розуміння, метафора, особистість, діалог тощо.

Запропонована Г. В. Ф. Гегелем філософія мистецтва як сфери естетичного, художньо прекрасного, ідеального не лише бере витоки у його філософській системі, а відіграє роль своєрідного «замкового каменя» цієї системи, надає їй цілісної завершеності. Це дозволяє сприймати «Естетику» як своєрідну філософську поему, могутній синтез наукового та художнього мислення, які автор, начебто, послідовно розмежовує, стверджуючи, що «художня творчість неначе чинить спротив регулюванню з боку думки» і як предмет дослідження «не відповідає вимогам наукового аналізу у власному сенсі цього слова» [33, с. 12]. Називаючи всю філософію «пізнанням всесвіту як єдиної органічної цілісності, котра розвивається зі свого

власного поняття і, повертаючись у себе внаслідок притаманної їй необхідності стати цілим, змикається з собою як єдиний світ істини» [33, с. 31], Гегель практично знімає кордон між науковим і художнім, взаємонаближує закони наукового та художнього пізнання. Погляд на весь світ як єдину органічну цілісність, успадкований представниками німецької ідеалістичної філософії від мислителів античності, зокрема піфагорійців, що прямо називали природу «художницею», зумовлював високий статус митця у контексті романтичної філософської та художньо-естетичної парадигми мислення. Митець у процесі художньої творчості виявляється конгеніальним дії творчих сил самої природи, а витвір мистецтва наділений властивістю бути органічною цілісністю, як сам весь світ. З іншого боку, філософія, яка «служить істині» визначається Гегелем як «неперервне богослужіння»: «філософія не має іншого предмета, крім бога, і є, по суті, раціональною теологією» [33, с. 109]. Хоча автор «Естетики» ставить мистецтво нижче релігії та філософії як щаблів самопізнання абсолютного духу, ці щаблі у його розумінні взаємопов'язані, один надбудовується над іншим, спирається на його досвід.

Визначаючи роль німецького філософа у процесі становлення «теоретичної поетики літературного твору» Ю. Рассказов зауважує: «гегелівська поетична естетика (поетика у міфологічній формі естетики та поетика естетичного як міфологеми, особливого гатунку свідомості) є теоретичною поетикою творчого пізнання, творчого конструювання історичної структури образу (окрема історична поетика романтизму) і метафізична типологія (класифікація) родів мистецтва (міфологема синхронної поетики)» [111]. Можливість виокремлювати у просторі теоретичних побудов Гегеля «міфологеми» зумовлена цілісністю його світобачення, свідомими переходами від раціонального до синкретичного

мислення, що дозволяє вбачати у його «символічній естетиці» (Ю. Расказов) свого роду «теологічно скеровану та естетично завершену» (О. Корабльов) «перетворену форму» (М. Мамардашвілі).

Гегелівський погляд на мистецтво в контексті його відносин з наукою (вищою формою виявлення якої є філософія) та релігією відповідає сьогоdnішньому прагненню нового гуманітарного синтезу, яке притаманне і літературознавству. Так, Ю. Расказов розмірковує про зв'язок між філологією та теологією в процесі живого словесного розуміння людиною свого місця у світі, про поетику як простір усвідомлення єдності цілі та цілісності, що походить від цілі. Такого роду міркування дають можливість визначити сутність людини та її світу так, що це «наукове» визначення не суперечить релігійному прагненню наблизитись до Бога та особистій практиці життєрозуміння: «Система слів, що є реально суцєю у своєму систематичному роздрібленні, така, що пізнає бога, – ось що таке людина. Кожен з нас – лише конкретна предметність сукупності слів (фізичних елементів, органіки, енергетики, мови), керована конкретною абстрактністю Бога. Без тієї чи іншої сторони ми недійсні, тобто – нас немає. Бути ми можемо, лише розуміючи суццю міфологему – ціль, витворену творенням відання. Ціль і дає нам цільність, у тому рахунку визначає єдність, цільність філології-теології як особливої форми нашого творчого витворення» [111]. Подібні інтенції, залишаючись у межах стилістики «поміркованого академізму», озвучує як з необхідністю актуальні О. Корабльов, спираючись на духовно-інтелектуальний досвід В. С. Соловйова, П. О. Флоренського, М. М. Бахтіна, відстоючи життєствердний характер «цілісного світобачення», що передбачає подолання суперечності між цілісним світом та окремим поглядом на нього, триєдність «добра, істини й краси»: «ані релігійне, ані художнє, ані наукове світобачення, якщо взяти їх відокремлено, не можуть претендувати на повну

адекватність, і лише у єдності, у відношеннях взаємної відповідальності, вони можуть виразити смислову повноту, яку можна було б назвати цілісним світосприйняттям» [63].

Антропологічна та онтологічна зацікавленість сьогоденного літературознавства, спроба дати в контексті літературознавчих досліджень відповідь на питання про сутність людини та буття у їх естетично значущій взаємодії об'єктивно свідчить про таке розширення предметної сфери науки про літературу, яке актуалізує естетичні системи минулого, зокрема, гегелівську. У цьому плані літературознавчі інтенції, пов'язані зі звуженням предметної сфери (лише форма для формалістів, лише твір для «нової критики», лише текст як знакова система для семіотики тощо), не відкидаються, а переосмислюються, розглядаються як один із аспектів в перспективі смислового різнопланово контекстуального розширення, універсалізації концептуальних понять. Це дозволяє усвідомити відкритість до досвіду інших гуманітарних наукових дисциплін як атрибутивну ознаку літературознавства, яка проявляється перш за все на методологічному рівні у здатності використовувати будь-які методи та методології. Ця ознака може реалізовуватись у позитивному плані (як прийняття методологічних естраполяцій зі сфери інших дисциплін) чи у негативному (як заперечення правомірності такого роду екстраполяцій), але за будь-якої реалізації вона залишається константою для розвитку літературознавчої думки.

Методологічна відкритість літературознавства корелює з відкритістю літератури, її здатністю естетично освоювати та художньо втілювати будь-який матеріал, будь-які (всі) аспекти суб'єктивної та об'єктивної реальності у процесі побудови цілісної картини світу та концепції людини (уявлення суб'єкта думки про себе, яке є потребою і ознакою свідомості, що мислить). На думку Гегеля, у мистецтві реалізується розумне прагнення людини духовно усвідомити внутрішній та зовнішній

світ, представивши його як предмет, в якому вона впізнає своє власне «Я». В результаті такого гносеологічно значущого наочного «подвоєння», зовнішнього втілення «для-себе-буття» [33, с. 38] виникає «висока реальність» мистецтва, за якою німецький філософ визнає «більш істинне існування, ніж за узвичаєною дійсністю» [33, с. 15]. Літературознавче пізнання «високої реальності» літератури як мистецтва слова ніколи не можна буде вважати раз і назавжди методологічно обґрунтованим і регламентованим, оскільки людина як суб'єкт та об'єкт художнього і наукового пізнання, перебуваючи у постійному розвитку, змінює уявлення про суб'єктивний та об'єктивний світ, непередбачувано по-новому виокремлює предмети пізнання. Саме це робить методологічну базу літературознавства відкритою і до «досвіду науки», і до «досвіду мистецтва» (поняття Г.-Г. Гадамера), до досвіду у найширшому розумінні цього слова.

У контексті міркувань Гегеля «вільна розумність людини» зумовлює виникнення не лише мистецтва, але й будь-якої дії та знання (мислєдіяльності в цілому, якщо використати загальнометодологічний концепт Г. П. Щєдровицького), створюючи спільне підґрунтя для будь-якої діяльності. Гегелівська естетика як філософія художньої творчості акцентує специфіку мистецтва, пов'язуючи її з тим, що твір мистецтва звертається не лише до органів чуття людини (передусім «теоретичних» – зору та слуху), а й до духу, розкриваючи «істину» (курсив Г. В. Ф. Гегеля) у чуттєвій формі». Таким чином, у просторі мистецтва має бути подоланою «розколотість життя і свідомості», роздвоєність людини: «З одного боку, людина перебуває у полоні повсякденного життя та земного існування, страждає під тягарем потреб та нужди, її ущільнює природа, вона обплутана матеріальними справами, чуттєвими цілями та їх задоволенням, претворена на раба й охоплена потоком природніх потягів та пристрастей. З іншого боку, вона

підноситься до вічних ідей, до царства думки та свободи, дає собі в якості волі всезагальні закони та визначення, знімає з навколишнього світу покрівлю його живої, квітучої дійсності й розкладає його на абстракції» [33, с. 60]. Уявлення про суперечливе чуттєве та духовне підпорядкування людини самим автором усвідомлюється як щільно пов'язане із сучасним (романтичним) культурним контекстом. Але цей зв'язок не відміняє проблеми самовизначення людини як духовно-тілесної істоти, проблеми, що постійно залишається актуальною, проходить через весь шлях культурного розвитку. Відповідно до гегелівської концепції світу та діалектики його філософського мислення, «змістом мистецтва є ідея, а його формою – чуттєве, образне втілення», тобто завдання мистецтва полягає у опосередкуванні духовного (адже ідея, за Гегелем, – це абсолютна ідея, абсолютний дух, розвиток якого зумовлює всезагальне існування) та чуттєво втіленого, «поєднанні їх у вільне, примиренне ціле» [33, с. 75].

Отже, Гегель реалізує певну аналогію між поєднанням духовного та чуттєво-втіленого у творі мистецтва та у людині: «...природня форма людського тіла уявляє собою таке чуттєво конкретне утворення, яке може адекватно втілити конкретний у самому собі дух» [33, с. 76]. Але, на його думку, «художній твір не має такого наївно самодостатнього існування; він є по суті своїй питанням, зверненням до серця, що відгукується на нього, заклик до душ та умів» [33, с. 77]. Підпорядкованість твору мистецтва завданням діалогу з кожною людиною, що стоїть перед ним, зверненість до духу, здатність задовольнити духовні потреби людини надає йому «вищої» реальності, виразно акцентує комунікативну функцію мистецтва та знаковий характер художнього твору. Комунікація, яка здійснюється на ґрунті мистецького твору, та знаки, які використовуються в процесі такої комунікації, характеризуються особливою якістю – субстанціальністю, сутність якої розкриває гегелівська

естетика. Естетична комунікація, за Гегелем, дозволяє реалізувати свободу – «вище визначення духу», свободу, змістом якої є «розумне взагалі, наприклад моральність у дії, істина у мисленні» [33, с. 105]. Добро (моральність) та істина, набуваючи у художньому творі відповідної чуттєвої форми виявлення (гармонійно-органічної рівноваги означуваного та означника), породжують естетично прекрасне – ідеал. Таким чином, у мистецтві оприявнює себе «вища істина», яка є рішенням «вищої протилежності, вищого протиріччя»: «У ній втрачає свою значущість та силу протилежність між свободою та необхідністю, духом та природою, знанням та предметом, законом та потягом, втрачають свою силу взагалі протилежність та протиріччя як такі» [33, с. 108].

Проведена Гегелем аналогія між людиною та твором мистецтва, окреслений як атрибутивний для мистецтва шлях подолання протиріччя й наближення до вищої істини та пов'язаної із цим свободи дозволяє зрозуміти характерні для ХІХ та початку ХХ століття спроби скоротити відстань між життям та мистецтвом – від романтичного культу митця до англійського естетизму та символістської життєтворчості, мрії про «народження» людини-артиста. Незадоволення прагматично зорієнтованою соціальною дійсністю, погляд на людину та події її життя як «знаки» (символи) у процесі комунікації (діалогу) з трансцендентним, перетворення самої людини (О. Вайльд) та її життя (О. Блок) на художній твір сприймалися як можливість досягнення якісної трансформації людського існування у відповідності до законів мистецтва. Це був інший шлях у порівнянні з тим, який обрав сам Гегель, прагнучи у філософії поєднати об'єктивність мистецтва та суб'єктивність релігії, через вищу суб'єктивність мислення прийти до об'єктивної всезагальності істинної думки. Катастрофи, які траплялися з митцями на цьому шляху, поставили його під сумнів, що знайшов максимальне

вираження у художній практиці модернізму, і врешті-решт привели до тотального розчарування у мистецтві та у дійсності. Для постмодернізма мистецтво – лише гра, умовна впорядкованість якої (адже і відсутність правил може стати правилом гри) має протистояти хаосу позбавленої смислу дійсності. Сьогодні людина не ставить перед собою завдання побачити красу та істину у житті та витворі мистецтва, не взаємопов'язує красу з істиною, мистецтво з реальністю. Вона живе в умовах «бунту проти Гегеля» [136], не рефлексуючи щодо правомірності такого бунту, перетворивши його на стереотип сучасної свідомості.

За точним визначенням М. Ліфшица, основою філософії мистецтва Гегеля є поняття істини, твердження, що «краса є істина, істина у формі споглядання, в образах наших почуттів, у формах самого життя» [74, с. 100]. Гегелівське розуміння істинності ґрунтується на уявленні про відповідність (*Uebereinstimmung*) явища власному поняттю, глибинній узгодженості його із самим собою, зі своїм належним виміром. Якщо така відповідність, така узгодженість реальності зі своїм поняттям відсутні повністю, існування виявляється неможливим: явище розпадається, перестає існувати. На відміну від І. Канта, який вважав істинність чи неістинність передусім фактами людської свідомості, наслідком коректних чи некоректних суджень, Гегель пов'язує істину з реальністю. Стверджуючи, що «прекрасне у мистецтві є чуттєвим усвідомленням істини, Гегель має на увазі не просту правильність свідомості художника, що зображує свій предмет з тією чи іншою ступінню формальної майстерності, а живе відчуття реальності, яке дає нам радісне задоволення з приводу того, що у цій реальності присутня істина як самовиправдання, норма, перехід з реального в ідеальне» [74, с. 105]. Істинності буття має відповідати істинність мистецтва, істинність художнього твору, яка може бути забезпечена лише

субстанціальним ставленням митця до дійсності. Саме ця «субстанціальність» як відчуття причетності до всезагального зв'язку істинного буття дає митцю необхідну міць та силу.

Уявлення про «всезагальний» зв'язок поширюється в естетичній концепції Гегеля й на саме мистецтво. Всі його види отримують визначення в контексті зумовленої співвідношенням чуттєвого та духовного еволюції мистецьких форм, що веде до закономірної зміни архаїчного мистецтва класичним і класичного романтичним. Створений німецьким мислителем образ мистецтва як грандіозного храму (архітектура – домінуюче мистецтво архаїчного періоду), в якому займає своє місце втілений у скульптурному образі людини (скульптура – вершина мистецтва класичного періоду) ідеал гармонії тілесного та духовного, в якому звучить величний гімн на честь істини та краси (з музикою і поезією, на думку філософа, пов'язані найвищі досягнення мистецтва романтичного періоду) втілює ідею цілісності мистецького розвитку людства, що відповідає органічній цілісності світобудови. Цей гносеологічний образ не лише примушує замислитись над тим, яке місце в загальній «храмовій» будівлі загальнолюдського мистецтва посідають пізні синтетичні його види, наприклад, кіно, але й повернутися до міркувань про телеологічну скерованість розвитку й людської культури взагалі, й мистецтва зокрема.

Отже, естетична думка Гегеля в контексті літературознавчих методологічних пошуків не сприймається як архаїчна. Основні положення «Естетики» повертають нас до розмитих постмодерністською науковою парадигмою фундаментальних засад гуманітаристики, що серед них як особливо актуальні для науки про літературу сприймаються наступні:

– реальність мистецтва (і зокрема літератури як мистецтва слова) може бути науково освоєна лише у зіставленні з дійсною реальністю, на тлі розуміння закономірностей її розвитку від

минулого до майбутнього, законів світобудови в цілому; «втрата» однієї реальності в процесі пізнання веде до неминучої «втрати» реальності іншої;

– феномен художньої творчості проявляє феномен людини, смисл її буття, естетичне ставлення людини до дійсності розкриває головну антропологічну таємницю – таємницю походження та призначення людини; і літературознавство, породжуючи нові концепції художньої творчості, приречене давати нові варіанти відповіді на головне питання філософської антропології;

– художня цілісність як предмет літературознавчого пізнання, цілісність мистецтва як особливої сфери, в якій із необхідністю визначається потенціал розвитку людини та людства, вимагає цілісності наукового мислення, мотивованого діалектичного об'єднання методів та підходів, розроблених в контексті розвитку різних гуманітарних дисциплін, а також синтезу наукового, художнього та релігійного модусів пізнання, свідомого переходу від одного «досвіду» до іншого, несуперечливої єдності рефлексії та переживання, гносеологічного та онтологічного.

1.5. Художня література про музику як основу універсальної мови духовної культури

Пошуки універсальної мови, здатної виразити у відповідності із першоосновами буття та законами світобудови гармонію сфер, стояли у витоків західноєвропейської культурної традиції. «Математика – це єдина мова, посередництвом якої ми можемо пізнати все суще» [цит. за: 119, с. 26], – стверджував Прокл, послідовник піфагорійців, для яких число було засобом пізнання та вираження гармонії космосу, взаємодії з божественним началом, а заняття математикою, наповнене

глибоким релігійним змістом, вело до очищення душі. Давньогрецький «логос» вбирав у себе ідею числового вимірювання, на противагу а-логосу, непідвладного числу, відстороненого від центральної для давньогрецької філософії та естетики категорії міри: «Піфагорійці шукали в числі та математичних відношеннях прихований смисл явищ, законів природи. Гармонія всесвіту зумовлена мірою і числом, математичною пропорційністю. І термін “логос” означає подекуди математичне відношення» [124, с. 25]. Піфагорійці стали засновниками теорії музики. Вони сприймали музику як відтворення на основі числових відповідностей звучання небесних тіл, бачили числову основу різноманітних мистецтв та ремесел. Музика в контексті античної культури була звернена водночас і до філософського пізнання світу, невід’ємного від релігійного переживання краси світобудови, і до наукового мислення, що потребувало числової точності, і до практичної діяльності у різних її вимірах, гармонізація якої для античної свідомості була нерозривно пов’язана із виконанням музики.

Такого роду універсальність музичного мистецтва не стала предметом осмислення в контексті античної культури, своєрідним символом якої, предметним втіленням гармонії як відповідності мірі виявилась скульптура. Для стародавніх греків музика була скоріше засобом – наприклад, засобом виховання усвідомленого почуття гармонії у людини (за піфагорійською системою), засобом наслідування у трагедії поряд із дією та мовою (за Арістотелевою «Поетикою») тощо. Як універсальна мова мислилась власне грецька – розроблена філософами та поетами мова логосу, якою в епоху еллінізму заговорив увесь відомий грекам світ, відходячи від варварської нерозумної «безмовності». Пізніше – латина як мова Риму та західного християнства або єврейська – мова Біблії. Як відзначає У. Еко, проблема універсальної, єдиної мови похідна від біблійної проблематики у тлумаченні патристичної традиції, зокрема від

розповіді про Вавилонську вежу, змішення мов, наслідки якого у багатомовній середньовічній Європі сприймалися як певний недолік історії людства, що має бути виправлений на шляху віднайдення досконалої, єдиної, божественної мови – довавілонської, мови Адама, чи утопічної, сконструйованої за аналогом втраченої [146, с. 28].

Серед численних варіантів вирішення цієї проблеми особливе місце посідає проект досконалої мови, представлений в трактаті Данте Аліґ'єрі «Про народне красномовство» («De vulgari eloquentia»). Універсальний, але штучний, омертвілий латині, що відстала від потреб живого становлення духу, розвитку живої душі людини і народу, поет протиставляє природну народну мову, єдину у своїй різнобарвності, доведену до досконалості у поетичних витворах великих майстрів: «У другій частині “De vulgari eloquentia” наведені приклади складання єдиної, істинної, блискучої народної мови – мови поетичної, тієї власне чудової мови, чиїм творцем і явився Данте. Її Данте протиставляє мовам змішення як мову, що заново віднайшла первозданну сорідненість з речами, властиву мові Адама» [146, с. 44]. Так чи не вперше мова поезії, тобто опрацьована мистецтвом природна мова живого народу, мислиться як досконала, керована необхідністю на протигагу умовності, не універсальна, але наділена колосальним потенціалом розвитку, необмеженими можливостями вираження.

Ознаки універсальності, зв'язок із найсуттєвішими смислами буття, відповідно до трактату, мова Данте отримала завдяки його творчості, зокрема «Божественній комедії», яку можна порівняти із дивовижними сходами, що поєднали божественне і людське, класичне і сучасне, вічне й історичне, середньовічне й ренесансне. Новий час разом із поширенням гуманістичних традицій починається з Італії, котра поступово у свідомості європейців постає як спадкоємиця античного світу, центр

християнської духовності і батьківщина ренесансного мистецтва, а згодом – батьківщина всіх митців. Такий погляд на Італію набуває надзвичайної популярності в епоху романтизму. Для Дж. Г. Байрона і для М. В. Гоголя, для музикантів і художників того часу ця країна стає місцем паломництва та учнівства, своєрідною духовною вітчизною. І в ХХ столітті особливе ставлення до італійського мистецтва і поезії зокрема характеризує великих митців. Красномовний приклад – О. Мандельштам, що спеціально вивчив італійську, щоб читати в оригіналі «Божественну комедію» Данте, про яку він розмірковував, використовуючи музичні терміни: «Дантівські пісні суть партитури особливого хімічного оркестру, у яких для зовнішнього вуха найбільш виокремлювані порівняння, тотожні з поривами, і сольні патрії, тобто арії і аріозо – своєрідні автозізнання, самобичування та автобіографії, іноді короткі й такі, що уміщуються на долоні, іноді лапідарні, як надгробний напис; іноді розгорнуті, як похвальна грамота, видана середньовічним університетом, іноді сильно розвинуті, розгалужені й такі, що досягли драматичної оперної зрілості, як, наприклад, знаменита кантілена Франчески» [90, с. 397].

В Італії народилася опера (за збігом обставин – саме у Флоренції, рідному місті Данте). З цим синтетичним жанром був пов'язаний розквіт музичного мистецтва, невід'ємний від становлення романтичного філософського та естетичного світобачення. Музика, за романтиками, санскрит самої природи, першомова мистецтва, усвідомлюється як основа того синтезу мистецтв, який має наблизити реальне до ідеального, створити світ заново в просторі художньої творчості. «Центральне положення музики у системі мистецтв, – зауважує В. П. Шестаков, – романтики підтверджують тим, що в кожному із інших видів мистецтв вони віднаходять дещо подібне до музики – рухливість образів, споріднену із вільною грою музичних тонів» [143, с. 309]. Музика, на думку Е. Т. А. Гофмана,

«найбільш романтичне з усіх мистецтв», «єдине істинно романтичне, тому що має своїм предметом лише нескінченне» [47, с. 335].

Живопис, музика і поезія в естетичній концепції Г. В. Ф. Гегеля – провідні види романтичної (сучасної) форми мистецтва, яка передбачає «піднесення мистецтва над самим собою»: оскільки «предмет мистецтва складає вільна конкретна духовність», воно «може працювати лише для внутрішнього душевного життя», веде до перемоги світу душі над зовнішнім світом [33, с. 86]. В контексті діалектичного філософського мислення Гегеля поезія, яка звертається до «духовного ока» (внутрішнього зору та внутрішнього слуху), перетворюючи чуттєве лише на знак в процесі естетичного споглядання і перемагаючи його в такий спосіб, перевищує можливості і живопису, і музики. Але музика виявляється середнім, центральним видом серед триади мистецтв романтичної форми.

Можна вважати, що саме в епоху романтизму музика почала розглядатися в контексті проблеми створення універсальної для духовної культури синтетичної мови, володіння якою має об'єднати митців як людей особливих – утаємничених, причетних до дії креативних сил Всесвіту. Цю ідею успадкував від романтиків та розвинув у своїй творчості Г. Гессе, спираючись також на праці своїх старших сучасників – Р. Вагнера та Ф. Ніцше.

Вагнер, із творчістю якого пов'язують найвище піднесення музичного романтизму, вважав символом справжнього вільного мистецтва давньогрецьку трагедію, яку він протиставляв сучасній мистецькій індустрії, що вже майже нічого не має спільного із життєрадісним і вільним творенням прекрасного на ґрунті чуттєвого захоплення світом, любові до всього, що існує. Сучасне мистецтво не перебуває у сфері суспільної свідомості, воно стало предметом інтересів окремих індивідів, які

революційно відірвалися від загалу, його створює не народ-художник, а егоїстична художня інтелігенція. Тому Вагнер прагне народження мистецтва майбутнього.

Художній твір майбутнього має віродити на новому етапі розвитку традицію давньогрецької трагедії – її синтетичний характер, зверненість до кожної людини і до спільноти вільних людей в цілому, невід’ємність естетичної події від буттєвої подієвості, безпосередньої життєвої дії. Такий художній твір мислиться Вагнером як універсальний, як перемога необхідності над сваволею, спільна справа людей майбутнього. Це має бути музична драма, у межах якої всі види мистецтва об’єднуються, розкриваючи максимально свій художній потенціал, підпорядковуючись завданню виявлення прекрасної природи артистичної людини, спільноти людей-артистів. Відокремлене існування видів мистецтва, за Вагнером, має бути подоланим; його композитор порівнює із наслідками вже згаданого змішування мов [22]. Мистецький синтез повинен відбуватися у творі майбутнього на основі художньої мови музики, що характеризується універсальністю, є первісною, абсолютною мовою людського серця: «Серце виражає себе за допомогою *звуків*; його свідомою художньою мовою є *музика*. Вона – любов, що потоком виливається із серця, ошляхетнює чуттєві враження та олюднює абстрактну думку» [22]. Запропонована утопія мистецтва являла собою своєрідне художнє Євангеліє, проповіддю якого стала композиторська діяльність Вагнера.

Оскільки, як вважав німецький митець, у мистецтві наукове пізнання повертається до життя, перевіряє себе тим, що може бути предметно зверненим до органів чуття, і водночас залишається скерованим до нескінченного, універсальний художній твір майбутнього передбачає синтез іншого порядку, а саме об’єднання науки, мистецтва і релігії, живим втіленням якої є твір. Це відкриває новий рівень узагальнення, міфологічно глибокий погляд на людину, що в драмі постає як

предмет та матеріал мистецтва у своїй найвищій гідності, та буття. Отже, Вагнерова «музична драма з її акторами, співцями та оркестром є нічим іншим, як символом усього космічного життя з усією властивою йому органічною та структурною необхідністю» [77].

Своєрідною реплікою у розмові з Вагнером стала перша серйозна праця Ф. Ніцше «Народження трагедії із духу музики» (1872). Підказаний Вагнером погляд на мистецтво як вищу мету, власне метафізичну діяльність людства та на античну трагедію як прообраз художнього твору майбутнього дає поштовх міркуванням Ніцше про взаємодію аполлонівського та діонісичного начал у просторі цього драматичного жанру, що розглядається у взаємозв'язку із міфами та релігійними культами Аполлона та Діоніса, найбільш впливовими у плані розвитку феномену естетичного у Давній Греції. За логікою німецького філософа, драматичний дифирамб та аттична трагедія народжуються із народної пісні – «музичного дзеркала світу», у якій мова набуває максимального напруження, намагаючись наслідувати музиці, першопочаткова мелодія якої породжує безліч образів. Отже, музика відіграє роль першоджерела яскравих художніх форм, що довго зберігають релігійну забарвленість, відбиваючи особливості світосприйняття еллінів, поєднують аполлонівську ясність та осмисленість із діонісичним сп'янінням від стихії життя з його неминучими стражданням, смертю, метаморфозами народжень. Мова поезії, що формувалася на основі народної пісні, тяжіла до наслідування світу явищ чи образів, зумовлюючи становлення епосу, або намагалась наслідувати нерівному та нетривкому, мінливому світу музики, рухаючись у бік лірики. У трагедії як драматичному жанрі ці дві традиції вступили у двобій, породжуючи напружене взаємодоповнення, гармонію розміреного на тлі хаосу надмірного. Вона здобуває

своє завершення «як діонісичний хор, котрий все знову й знову розряжається аполлонічним світом образів» [102].

Сама ж музика, з духу якої постала трагедія, залишається, на думку Ніцше, однією з великий буттєвих таємниць. Філософ порівнює музику як вираження світу з найбільш абстрактною мовою, що перебуває із загальними поняттями приблизно у такому співвідношенні, як ці поняття із конкретними речами, не втрачаючи при цьому завжди ясної визначеності, – з мовою математики. Абстрактність та узагальненість вираження світу поєднуються у музиці із стихійною цілісністю, здатністю зберігати зв'язок із «ядром суті», «серцем речей», супроводжуються діонісичним зануренням у першоджерела, характеризуються причетністю до буттєвих основ. Протест Ніцше проти Сократової діалогічної діалектики, оптимістичної віри у можливість раціонального пізнання, неприйняття еволюції трагедії, що супроводжувалась все більшим прогресом особистості, наростанням рефлексії у творчості Евріпіда, були зумовлені недовірою до «теоретичної людини» та культу науки. Їх взаємоузгоджений розвиток, на думку німецького мислителя, вже не передбачав глибинної буттєвої укоріненості, вів до планомірної втрати духу музики як абстракту дійсності, виходу за межі міфологічної значущості, вихолощення та здрібніння самого уявлення про буття.

Складність людської природи, що вповні й найбільш гармонійно виявила себе у античній трагедії протиборством аполлонівського та діонісичного, в сучасному світі набуває химерних та хворобливих форм вираження, отже, на думку Ніцше, має бути подоланою в процесі зростання людини, яка може прийти до віднаходження радості буття через постійний розвиток, піднімаючись над собою в процесі невинного зростання. Ідея подолання болючої розділеності людини на духовне та тілесне начала, переходу дуалістичної гріховної людини у радісно цілісну, тобто рух від Фауста до Заратустри –

одна із вихідних у творчості Г. Гессе. У доповіді 1909 «Фауст і Заратустра», написаній під впливом ідей Ніцше та концепції монізму, Г. Гессе так описує «храм Заратустри», що відкриває нову картину світу, нову візію людини: «Єдність буття, Монізм і Розвиток – ось могутні колони, що несуть склепіння цього Храму. Шляхетність та Подолання низького заради вищого, людини заради Надлюдини – ось закон, який він накладає на тебе» [38]. Художня творчість Гессе, в просторі якої поєднувалися західні та східні філософські теорії та практики, стала складним шляхом до подолання суперечностей внутрішнього світу сучасної людини, до набуття справжньої цілісності, нової якості, що змінює характер і горизонти буття. Роман «Гра в бісер» – своєрідний підсумок, фінальний етап цього шляху, що може бути осмислений лише в широкому контексті пошуків істини «європейським людством», мови, якою вона може бути виражена.

Центральним у останньому романі Гессе виявляється образ «Гри в бісер» – «гри всім змістом і всіма вартостями нашої культури». Винайдення Гри стало, за задумом письменника, своєрідною утопічною й водночас антиутопічною протидією занепаду культури у наскрізь буржуазну «фейлетонну епоху», що «проголошувала крайній індивідуалізм» [36, с. 11]. Занепад культури виявився сумним наслідком підпорядкування її прагматиці буржуазної цивілізації, зповзання до вироблення масового продукту з метою обслуговування масового споживача. Гра в бісер, у просторі якої об'єднувалися науки та мистецтва зі спогляданням та медитацією релігійного гатунку, реалізовувалася мрія про вкладення «духовного універсуму у концентричні системи» й поєднання «живої краси духовності й мистецтва з магічною силою формул точних дисциплін» [36, с. 8–9], вимагала ретельної підготовки, поступового входження у нечисленне коло посвячених інтелектуалів – мешканців Касталії,

Педагогічної Провінції, що перебувала у досить складних стосунках із навколишнім світом.

Описуючи Гру в бісер, Гессе постійно звертається до музичних аналогій, акцентуючи особливу роль музики у становленні традицій гри, побудові її духовно-світоглядного підґрунтя: «усім ... величезним зібранням духовних вартостей гравець у бісер володіє так, як органіст своїм органом, і орган той доведений до майже неймовірної досконалості, його клавіші й педалі відтворюють весь духовний світ, його реєстри майже незчисленні, теоретично на цьому інструменті можна програти духовний зміст цілого всесвіту» [36, с. 7]. Вхідження у Гру, на думку головного героя роману Йозефа Кнехта, мало починатися із заглиблення у класичну музику, відкриття її основних рис, таких як «усвідомлення трагізму людського буття, погодження з людською долею, мужність і веселість» [36, с. 35]. Музика несе в собі поклик до лицарського служіння духовності, через неї промовляє покликання. Вбачаючи у вірцевій музиці минулого «відлуння надлюдського сміху», герой Гессе спирається на традицію Вагнера і Ніцше, скеровує її в майбутнє. Музика розглядається тут не в плані втечі від чіткості самоусвідомлення, від просвітленості логосу, не у плані сумнівного «кокетування із музикою», притаманного німецьким інтелектуалам [37, с. 172]. Вона стає передумовою широкого синтезу і гармонії, показником векторів розвитку чи руйнування особистості й суспільства, основою «вільної пластичності мови Гри в бісер» [36, с. 9].

Мова гри в бісер у романі Гессе – запропонований письменником варіант універсальної мови духовної культури, «різновид високорозвинутого тайнопису, у створенні якого беруть участь багато наук і мистецтв, особливо математика й музика (а відповідно й музикознавство)» [36, с. 7]. Особливо у творі акцентується спільна для всіх творців цінностей духовної культури потреба у створенні такої мови, яка дозволяла б не

лише долати кордони між точними й гуманітарними науковими дисциплінами, але й між наукою та мистецтвом, наукою й релігією. Це мала бути універсальна мова знаків і формул, зафіксованих та визначених ієрогліфів гри, що дозволяла зводити різноманітні знання і вартості до спільного знаменника, сполучати їх між собою. Відповідно до принципу Гри та її суті кожен знак ставав «справдді всеосяжним», кожен символ і комбінація символів вели «до центру, до таємниці й до серця світу, до першооснови знань» [36, с. 106–107]. Справжні гравці приходили до віри, що висока Гра – це «lingua sacra, священна, божественна мова» [36, с. 107]. Завдяки їй різні культурні коди, музичні фрази Моцарта, математичні чи астрономічні формули, латинські вислови та теологічні постулати, максими східної мудрості та цитати з Біблії утворювали єдиний текст, у якому універсум поставав у своїй різноманітності та цілісності: «Вона означала витончену, символічну форму пошуків досконалості, високу алхімію, наближення до єдиного в собі, над усією безліччю образів сутнього духу, отже, до Бога. Десь так, як побожні мислителі давніших епох уявляли життя всіх істот на землі спрямованим до Бога і бачили багатоманітність явищ довершеною і до кінця продуманою тільки в Божистій єдності, так і фігури й формули Гри в бісер розросталися, музичили й філософували світовою мовою, виплеканою всіма науками та мистецтвами, простували, граючи й бавлячись, до високої досконалості, до чистого буття, до цілковитої дійсності» [36, с. 32].

Оскільки кожна з трьох основних сфер духовної культури має власну мову із відповідними функціонально зумовленими особливостями (за М. І. Шапіром, двозначна мова образу в художній літературі опиняється між однозначною поняттєвою мовою науки та багатозначною символічною мовою релігії [140]), запропонований Гессе проект універсальної мови-гри відкриває нові можливості здійснення міжособистісної

комунікації, підпорядкованої мета-завданням духовного співбуття. Важливо, що цей проект реалізується саме у літературно-художньому творі, в якому перехід від слова до образу, від образу до єдиної картини світу, взаємодія знаків усіх можливих рівнів абстракції від природних до символічних, перетин різних культурних кодів відбувається за законами художньої цілісності, гармонійно відтворюючи у визначеному ритміко-стилістичному ключі буттєву поліфонію. Широкі можливості художнього слова, за задумом автора роману, збагачуються завдяки музичним композиційним прийомам, що організують складний та багатоплановий матеріал у гіпертекстову цілість, наділену сонатним звучанням. Літературний твір, що має назву «Гра в бісер», отже, сприймається як блискуча партія Гри і водночас маніфестація її законів та правил, виявлення її суті, відповідно до якої ігрова свобода та онтологічна необхідність, веселість творчого самовиявлення особистості та серйозність буттєвих завдань і вимог збігаються, взаємопереходять та взаємодоповнюються. У цьому плані треба зазначити, що Гра в бісер як «універсальна мова й універсальний метод» [36, с. 108] стає метафорою будь-якої творчої діяльності в межах духовної культури, що веде до утворення нових вартостей, актуальних в плані здійснення діалогу між особистостями, а Орден Гри і Касталія – у свою чергу – метафорами позачасової та позапросторової єдності таких особистостей, що реалізують себе, рухаючись у процесі безперервного розвитку-становлення до «цілковитої дійсності», «чистого буття». Сюжетно-образна матеріалізація приховано вбудованих у людське буття сутнісних закономірностей та процесів духовного розвитку (усвідомлення покликання, учнівства, аксіологічної орієнтації, вироблення дисципліни духу, становлення творчої особистості, набуття нової якості, виходу за усвідомлені особистісні межі, переходу на нові ступені буття) яскраво окреслює низку проблем, надаючи творові відчутного антиутопічного звучання, адже

реалізація мрії про ідеальне примушує зважити на похибки втілення.

По-перше, це проблема підпорядкованої потребам розвитку духовної культури особистості, що пов'язана із мотивом служіння. Йозеф Кнехт, прізвище якого безпосередньо узгоджується із цим мотивом (Кнехт – служник), – персоніфікація мрії про цілісну моністичну особистість, повну відповідність людини власній самості, гармонійну перемогу духу над слабкістю людської душі й тіла. Цей образ можна розглядати як своєрідну персонажну відповідь на образ Йозефа К. із роману Ф. Кафки «Процес». Служба у банку сприймається як антиномічна протилежність Кнехтовому служінню, радісна осмисленість якого анулює абсурд кафкіанських страхіть. Але, відповідно до значущої для творчості Гессе романтичної традиції, поряд із Кнехтом опиняється кілька персонажів-двійників, серед яких особливого значення набуває Плініо Десиньйорі. Кнехт і Десиньйорі, що протягом усього роману перебувають у стані діалогічної взаємодії, ведучи дискусію про переваги касталійського існування чи звичайного людського життя, можуть бути розглянуті як різні персонажні проєкції однієї особистості – духовно-інтелектуальна та екзистенційно-життєва. В тексті роману прямо зазначено, що ця пара персонажів неначе протилежні полюси єдності, зв'язані діалектичним протиріччям у музичну цілість. «З протилежності “світ – дух” чи “Плініо – Йозеф”, із сутички двох непримиренних принципів перед очима в мене витворилася сублимація, концерт» [36, с. 96], – зауважує Ферромонте. Один виявляється повністю підкореним життєвими обставинами, не в змозі контролювати перебіг власного існування, другий – існує у вільному просторі Касталійської провінції, не знаючи турбот, крім тих, що зумовлені інтересами Ордену та розвитком Гри в бісер. Цілком закономірно, що доля обох чоловіків замикається на постаті юнака, сина Плініо. Народжений одним, юнак стає

причиною загибелі іншого. Саме заради виховання Тіто Десиньйорі Кнехт залишає найвищу посаду в ієрархії Ордену, повертаючись до звичайного життя за межами елітарної провінції. Своєю загибеллю Кнехт робить хлопця спадкоємцем касталійських традицій, фактично примушуючи його підхопити естафету самозреченого і жертвовного духовного служіння. Можна припустити, що автором біографії Кнехта, що утворює основну частину роману, виступає саме син Плініо – духовний спадкоємець Магістра Гри.

Важливою для Гессе є проблема взаємин еліти з загалом, духовно-інтелектуальної діяльності із звичайним життям, штучного простору культурного буття із природно-космічним середовищем. Художня логіка роману веде до зняття окреслених суперечностей. Необхідність поєднання протиставленого штовхає Йозефа Кнехта на несподіваний для всіх вчинок, скерований на «зближення і взаємозбагачення Касталії і світу» [36, с. 388], – відмову від вищої посади в ієрархії Ордену, вихід за межі елітарного існування у простір живого всезагального буття, перехід від формалізованої процедури Гри до непередбачуваного процесу духовної взаємодії з дитиною, що потребує діалогу як фактору особистісного формування. Так експериментальне відділення духовно-інтелектуального від життєво-екзистенційного, послідовно проведене через образну систему і сюжет роману, призводить до нового, збагаченого завдяки художньому дослідженню розуміння необхідності синтезу, відновлення цілісного буття та єдиного людства. «...якби Касталія була цілим світом, багатоманітним, проте неподільним, а не тільки невеличким острівцем у світі чи сміливо й силоміць викроєною з нього часткою! Якби весь світ був елітарною школою, Орден – сукупністю всіх людей на землі, а настоятель Ордену – Господом Богом» [36, с. 364], – розмірковує Кнехт. У позакасталійському світі він найбільше цінує невинний процес становлення та історію, резервом яких

виступають хаотичність та невпорядкованість цього світу. Залишаючи безсумнівною аксіому про відносність дисгармонії, безлад маємо сприйняти як момент живого руху до ладу, як необхідний крок на шляху до гармонії.

Спираючись на думки Т. Манна про «бюргерську культуру» та причини її занепаду в сучасному світі, Гессе створює грандіозну метафору буття у своєму романі. Адже Грою в бісер у побудованому ним контексті, завдяки заданій художній логіці, стає вся сукупна діяльність неподільного людства, підпорядкована завданню відчитування та відтворення гармонії світобудови, діяльність, що перетворює існування на буття у гайдеггерівському значенні цього слова, веде до справжньої, належної дійсності. При цьому зусилля кожної людини, її добровільне служіння виявляється необхідним у витворенні загальної гармонії. А знаком та формулою універсальної мови може бути все, що існує, коли стає об'єктом осмислення та предметом розуміння в процесі особистісно значущого діалогу між усіма суб'єктами буття.

У цьому стосунку літературний твір виступає як своєрідна художня модель у такий спосіб осмисленої Гри в бісер. Автор і читач, включені у особистісно значущий діалог, перебуваючи на ґрунті літературного твору, підпорядковують своє існування надзавданню гармонізації буття, якому слугує становлення, розгортання та завершення художньої цілісності. Простір твору виявляється відкритим для будь-якої людини, потенційно для всіх людей з їх змінюваними горизонтами розуміння, окреслюючи масштаби понадчасової єдності людства. Всі елементи форми та змісту твору, завдяки феномену цілісності, виступають в ролі свого роду ієрогліфів художньої мови – універсальної мови, що апелює до всім знайомої, впізнаваної картини світу, до спільної укоріненості всіх суб'єктів у бутті. І основою цієї мови – художнього стилю твору – є певний гармонійно впорядкований ритм [41], відкритий до кореляції із

складним візерунком синхронізованих буттєвих ритмів, окрема, але необхідна тема у прекрасній музиці буття. Важливо, що відокремленість кожного літературного (і ширше – будь-якого художнього твору) від інших, подібно до відокремленості Гри в бісер від життя загалом, спочатку задається самим фактом його створення, а потім долається входженням у певний ряд художніх явищ, інтертекстуальну єдність літератури, мистецтва в цілому, у живий процес буття, завдяки рецепції та реципієнтам, їх зусиллям, скерованим на уточнення, розширення та поглиблення вкладеного у твір смислу.

Роман Гессе показує, що універсальна мова духовної культури не може бути замкненою і застиглою. Її сутність проявляє себе у невинному розвитку, її ієрогліфами можуть стати будь-які явища, події, процеси буття (мистецького, наукового, релігійного, життєво-екзистенційного, природного, космічного), якщо вони витлумачені як взаємоузгоджені знаки в процесі спрямованого на розуміння особистісно значущого діалогу. Вона звернена до будь-якого суб'єкта буття / розуміння, відкрита щодо усієї широти світу, підпорядкована завданню постійного творчого зростання людини і людства, здійсненню онтологічно значущої комунікації, межі якої на сьогодні ще не вповні усвідомлені. Вона вже існує, функціонує, розвивається, реалізуючи себе у множинності витворів / текстів, що сприймаються людством як єдиний контекст, безцінне надбання, яке за будь-яких умов має бути збережене. У просторі цих витворів долається непорозуміння, стаючи передумовою розуміння, мова конкретного народу, епохи, мистецтва, науки, творця виходить за власні межі, набуваючи ознак універсальності, відкриваючи шлях до вироблення нової якості загального буття, його гармонізації, які можливі лише на шляху здійснюваного у природних ритмах синтезу / діалогу.

1.6. Міф і символ у контексті проблеми синтезу гуманітарного знання

Понятійно-термінологічна мова літературознавства традиційно перебуває під сумнівом, як і характер науковості цієї дисципліни. Мова художньої літератури, за М. І. Шапіром, характеризується двозначністю, що знаходить своє вираження у метафорі, де пряме значення на основі прихованого порівняння зіставляється із переносним. У цьому плані мова художньої літератури перебуває поміж принципово однозначною мовою науки та багатозначною (символічною) мовою релігії [140]. Понятійно-термінологічний апарат літературознавства запозичує риси мови художньої літератури. Двозначність метафори можна побачити у багатьох літературознавчих термінах, що походять із термінологічних площин інших дисциплін і створюють особливі смислові ефекти завдякі грі між нюансами терміновжитку в різних наукових контекстах (наприклад, ейдос-образ, логос-слово у філософії та літературознавстві; мотив та поліфонія у музикознавстві й літературознавстві тощо). Якщо сприймати метафору як категоріальну помилку [51] – безпідставне віднесення до одного ряду різнохарактерних явищ, – то такого роду помилка виявляється продуктивною, оскільки веде до більш чіткого та детального розрізнення, до усвідомлення умовності називання та відносності розуміння. В такому сенсі вся будівля наукової думки дійсно, за словами Ф. Ніцше, базується на «крихітному тільці метафори». Водночас притаманна мові художньої літератури здатність надавати термінологічного статусу або ж символічної багатозначності певним поняттям та образам у межах того чи іншого контексту отримує відповідників у термінотворенні та смисловому розмиванні термінів у процесі еволюції літературознавства.

Сцієнтичні та антисцієнтичні переорієнтування науки про літературу та її термінології корелюють із співвідносними тенденціями у розвитку гуманітарних наук в цілому: то домінують позитивістські вектори, розгортаючи літературознавство у бік природничих та математичних дисциплін, то відбувається черговий «антипозитивістський злам», запускаючи механізм «визволення» від чітких приписів та суворих законів [62]. Можна було б зупинитися на думці про відкритий характер літературознавства, здатність літературознавчої методології здійснювати будь-які екстраполяції, виходячи із можливостей найрізноманітніших дисциплін. І не вбачати у цьому слабкості чи залежності, тим більше, що й інші дисципліни спираються на досвід літератури і літературознавства (маються на увазі не лише історичні, філософські, психологічні чи мистецтвознавські науки, а й так звані точні дисципліни, які, на думку Ю. М. Лотмана, утворюють необхідну єдність з гуманітарними, потребують діалогу із ними як із своїм іншим [84]). Але в контексті сформованого вже сьогодні погляду на мистецтво як своєрідну універсальну мову, яка найбільш повно відображає «таку, що розуміється широко, когнітивну діяльність цілісно здійснюваного Людською Спільнотою пізнання в єдності її науково-теоретичного, етичного та естетичного складників, діяльність творчу, що зв'язує у єдність в неперервному пошуку Істини Людство як “Коммунікативний гносеологічний суб’єкт” із пізнаванням об’єктом – Всесвітом, Космосом, Природою» [106, с. 94], місце літературознавства у системі пізнання та можливості його наукової мови постають у новому світлі.

Сучасне прагнення до нового синкретизму (єдності) в процесі пізнання людини та світу, необхідність цілісної репрезентації і людини (людства), і світу (Всесвіту) у вербальному просторі здійснення цього процесу як ознаки його легітимності з огляду на класичну триєдність істини, добра і краси, актуалізує

потребу у притаманній літературознавству здатності долати кордони не лише між окремими дисциплінами, але й між різними формами суспільної свідомості, різними способами пізнання – релігійним, художнім, науковим. У цьому стосунку літературознавчі категорії, наділені значущим потенціалом синкретизму, цілісності, можливістю символічного багаторегістрового функціонування, виявляються особливо продуктивними. Серед таких категорій чільне місце посідає «міф», що парадоксальним чином поєднує витoki літератури як виду мистецтва та її новочасні здобутки на зразок модернізму чи магічного реалізму. Характерно також, що розвиток літературознавства як окремої наукової дисципліни починається в XIX столітті саме із формування міфологічної школи, цікавість якої до міфу як джерела та прообразу літературно-художньої творчості з регулярною послідовністю підхоплюється новими школами, теоріями, методологіями на кожному наступному етапі еволюції літературознавчої думки.

Вже в епоху античності смислова насиченість та неоднозначність поняття «міф» проявила себе повною мірою. Оскільки з історичної точки зору міф може бути охарактеризований як синкретична форма дохудожнього та доннаукового осягнення людиною світу, становлення художньої творчості та наукового мислення відбувалося у Давній Греції з опорою на міф і водночас через відштовхування від нього, усвідомлення відмінностей між «раціональним знанням та міфологічною оповіддю» [95, с. 7], на шляхах подолання міфологічного світосприйняття та його невідворотного відтворення на нових витках еволюції свідомості. Для Платона традиційні міфи про богів і героїв стали матеріалом для формування уявлення про універсальну живу істоту, трансцендентального суб'єкта, що в свою чергу стало своєрідним науковим міфом, вийти за межі якого виявляється практично неможливо (навіть коли мова йде про

«комунікативний гносеологічний суб'єкт», вихідний «міф» залишається впізнаваним). Для дистинктивно-дескриптивного методу наукового мислення Арістотеля міф – це лише основа фабули у трагедії, родовим та жанровим особливостям якої присвячена перша частина «Поетики». Різноманітні раціональні інтерпретації міфів пропонували піфагорійці та софісти, епікурійці та стоїки. Але сама цілісна антична концепція прикрашеного розумом-логосом всесвіту-космосу, у відповідності із яким перебуває витвір мистецтва, оскільки гармонія і міра – основи творення природи-художниці та людини-майстра, породжена різними філософськими теоріями античності, має виразні риси міфу. На думку О. Ф. Лосева, в естетиці Арістотеля «універсальним твором мистецтва є космос, який містить у собі рішуче всі суттєві ознаки художнього твору, але містить їх у вигляді матеріального буття, взятого в цілому» [80, с. 443]. Так постає питання про можливість проведення подальшої аналогії: якщо в творі мистецтва матерія оформлюється суб'єктивними «ейдосами» – творчими зусиллями суб'єкта, що художньо тлумачить буття, розглядаючи його в плані становлення, то яким чином можна визначити суб'єкта всесвітнього творення? На це питання видатний російський знавець античності відповідає, вдаючись до своєї улюбленої категорії міфу та міфології, стверджуючи, що для Арістотеля саме в контексті проблеми джерела всесвітнього творення, завдяки якому «існує та розвивається космос» [80, с. 443], розкривалась філософська значущість античних міфологічних уявлень про богів.

Створення докладно розробленої «філософської поетики міфу» (поняття Є. М. Мелетинського) в контексті розвитку німецької філософської думки кінця XVIII – початку XIX століття стало підґрунтям широкої наукової та художньої цікавості до міфу, яка зберігалася протягом усього XIX століття. Центральне місце у філософському осмисленні міфу та

міфології серед німецьких мислителів належить, безумовно, Ф. Шеллінгу, об'єктивний ідеалізм якого щільно пов'язував міфологічне з естетичним, тобто виводив естетичне з міфологічного: «Міфологія є нічим іншим, як універсумом у більш урочистому вбранні, у своєму абсолютному вигляді, істинним універсумом у собі, образом життя і сповненого чудес хаоса у божественній образотворчості, який вже сам по собі є поезією і все ж таки сам для себе водночас є матеріалом та стихією поезії. Вона (міфологія) є світом й, так би мовити, ґрунтом, на якому лише й можуть розквітати та виростати твори мистецтва. Лише у межах такого світу можливі стійкі та визначені образи, через які тільки й можуть отримати вираження вічні поняття... Оскільки поезія є образним началом матерії як мистецтво у більш вузькому смислі форми, постільки міфологія є абсолютною поезією, так би мовити, стихійною поезією. Вона є вічною матерією, із якої всі форми виступають з таким блиском та різноманітністю» [цит. за 95, с. 13]. Так була проведена паралель між міфологією та мистецтвом, важлива не лише для епохи художнього романтизму й філософського ідеалізму, що прагнув поєднати історичний підхід з діалектичним (у естетиці Г. В. Ф. Гегеля) осмисленням складної природи феномену естетичного. Від неї один крок до уявлення про індивідуальний творчий міф, що може бути вибудований у просторі художнього твору зусиллями одного митця.

Важливо, що мова у Шеллінга йде саме про міфологію як систему. Філософ почав зіставляти різні міфологічні системи – античну, давньосхідну та християнську, спираючись на власну теорію символізму як універсального закону конструювання міфології, на сформовані підстави для розрізнення схематизму, алегорії та символу як окремих форм уяви. За Шеллінгом, символ, у якому показ осібною через спільне (схематизм) та спільного через осібне (алегорія) врівноважуються, ототожнюються та зливаються, являє собою третю абсолютну

(синтетичну) форму уяви. Завдяки паралелі між міфологією та мистецтвом, здійсненій у межах означеної філософської поетики міфу, символізм поступово починає мислитись як атрибутивна ознака мистецтва, що надалі приведе до виникнення численних концепцій символу впритул до презентації його як універсальної естетичної категорії.

Такого роду екстраполяція була ретельно підготовлена вивченням різноманітних міфологічних систем, вона стала одним із виявів так званої «реміфологізації», під знаком якої розвивалася гуманітаристика у ХХ столітті: «Починаючи з 10-х років ХХ ст. “реміфологізація”, “відродження” міфу стає бурхливим процесом, що захоплює різні сторони європейської культури. Основними ланками цього процесу виявляються не власне апологетика міфу, у якій ще можна побачити його своєрідну романтизацію на протигагу буржуазній “прозі”, а, по-перше, визнання міфу вічно живим началом, що виконує практичну функцію і в сучасному суспільстві, по-друге, виокремлення у самому міфі його зв'язку із ритуалом і концепції вічного повторення й особливо, по-третє, максимальне зближення або навіть ототожнення міфу та ритуалу з ідеологією та психологією, а також із мистецтвом» [95, с. 22].

У таких умовах формується нова «філософія міфу», серед найбільш впливових творців якої Е. Кассінер, К. Г. Юнг, К. Леві-Стросс та ін. вчені, що представляють різні напрямки наукового освоєння міфу на новому етапі, пропонуючи відповідні варіанти співвіднесення понять «міф» та «символ». Долучається до цього процесу й російський філософ та філолог О. Ф. Лосєв, чия праця «Діалетика міфу» (1930) стверджує, що жива людська свідомість завжди характеризується міфічністю. Спроба діалектичного осягнення феномену міфу приводить автора до розкриття колосального синкретичного потенціалу самого поняття «міф», його розгорнутості водночас до вербального,

універсального, онтологічного, особистісного, пізнавального, аксеологічно-сислового вимірів взаємодії людини і світу. Від того, чим не є міф (це не вигадка-фікція, не ідеальне буття, не примітивно-наукове, метафізичне або релігійне побудування, не схема чи алегорія, не поетичний твір), Лосев рухається до багатоаспектного визначення міфу. Міф – це особистісна форма, міф – це історія, міф – це диво, міф – це слово [76, с. 170], – стверджує логіка діалектичної думки науковця, вибудовуючи цілісний смисловий простір загальнолюдського самоусвідомлення, в якому окремі поняття виявляються естетично цілісними, міфологічно універсальними, діалектично відкритими, онтологічно обґрунтованими та насаженими у релігійному стосунку. І водночас термінологічно точно визначеними у світлі конкретної методології наукового мислення всупереч «плутанині та метушні повсякденного слововжитку» [76, с. 169].

Розроблена Лосевим ідея абсолютної міфології переводить феноменологічну методологічну орієнтацію дослідження у онтологічну площину: «Абсолютна міфологія є та, котра розвивається сама із себе і котра нічого не визнає окрім себе. Абсолютна міфологія є абсолюте буття, що виявило себе у абсолютному міфі, буття, що досягло ступеня міфу, при чому ані цьому буттю, ані міфу не може бути покладено ніколи й ніким жодних перешкод і кордонів» [76, с. 173]. Здійснюється подібна переорієнтація на ґрунті «діалектики взагалі», яка мислиться феноменологічно відповідною універсальності та всеохопності абсолютної міфології і може бути протиставлена діалектичному матеріалізму як відносній міфології, оскільки має виходити із принципу нерозривності матерії та ідеї, а діалектичні категорії, коли йдеться про «діалектику взагалі», характеризуються як «магічні імена» («магічне ім'я» – запропоноване мислителем скорочення виведеної ним «формули» міфу). Таким чином, діалектичний

аналіз феномену і поняття міфу з необхідністю має перетворитися на філософію абсолютної міфології, у якій характерне для міфологічного мислення зіставлення антиномій діалектично долається у низці категорій-медіаторів (розгорнутих магічних імен), що обґрунтовують невід'ємну від абсолютної міфології ідею теїзму. Очевидно, що діалектика наукового мислення Лосєва сутогосна різновекторним методологічним пошукам філософської думки ХХ століття, які саме завдяки міфу як предмету дослідження постають у взаємодоповнюваності, продуктивній також і в контексті методологічних пошуків літературознавства (цікаво, наприклад, було б зіставити запропоновану Лосєвим синтетичну форму «відання» як поєднання в руслі абсолютної міфології віри та знання, і розроблену Ю. Рассказовим концепцію літературознавства, що передбачає синтез наукового, художнього та релігійного пізнання на основі переходу літературного «бачення» у літературне «відання»: рос. «литературовидение» → «литературоведение» [111]).

Як уже зазначалось, символ був потрактований у контексті ідей Шеллінга як універсальна форма уяви, характерна для міфоконструювання. У «Діалектиці міфу» Лосєва символу надається значна увага в процесі визначення поняття міфу з опорою саме на ідеї Шеллінга: «Міф не є ані схемою, ані алегорією, але символом» [76, с. 162]. На думку Лосєва, справжній міфічний символ має розглядатися принаймні на чотирьох рівнях, з урахуванням чотирьох ступенів: по-перше, на рівні речі чи істоти, які реально існують, самі себе позначаючи своїм існуванням; по-друге, на рівні «інтелігентності» речі чи істоти, якій властива особистісність, самосвідомість; по-третє, на рівні історії означеної особистості, яка перебуває у процесі становлення, що веде її до проявлення; по-четверте, на рівні чудесності, що передбачає єдність становлення і не-становлення, наявність вічного, абсолютного у символі (того, що є запорукою

безмежної могутності, дивовижної сили) та індивідуального зв'язку із цим вічним та абсолютним, що постійно розвивається, забезпечуючи історію становлення особистості [76, с. 162–163]. Таке розуміння символу корелює з формулою міфу, що виводиться у праці Лосєва, точніше, стає певним кроком на шляху виведення. Оскільки думка філософа рухається у напрямку ідеї абсолютної міфології, останній четвертий ступінь (рівень) розуміння символу відкриває нескінченну перспективу означення, позбавлену будь-яких меж у сфері абсолютного буття. Тобто розуміння символу виявляється суголосним романтичному уявленню про образ-символ як драбину, один кінець якої стоїть на землі, а інший губиться у нескінченності ідеального. Такий погляд на романтичні образи-символи відстоював Е. Т. А. Гофман, його поділяли Е. А. По та послідовники романтиків символісти.

Згодом символ набуває статусу універсальної естетичної категорії, що узгоджувалося із тенденцією міфологізації у літературі ХХ ст. Подібно до того, як міф мислиться ядром літературного твору (а міфотектонічний рівень разом із ритмотектонікою виступає серцевинним у структурі художнього тексту [128]), символ опиняється в епіцентрі проблеми літературно-художнього творення і відтворення. Він може використовуватися на рівні дослідження семіотичних процесів, естетичної комунікації, що розгортається на підставі художнього тексту як певної знакової системи (слово «символ» у перекладі з грецької означає «знак»). І водночас веде до глибинних смислів, репрезентованих літературним твором як художньою цілісністю.

Про діалектику символу як універсальної естетичної категорії розмірковував С. С. Аверінцев, характеризуючи його у порівнянні із образом і знаком: «Символ є образом, узятим в аспекті своєї знаковості, й він є знаком, наділений усією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу...

Предметний образ та глибинний смисл виступають в структурі символу як два полюси, немислимі один без одного (оскільки смисл втрачає поза образом свою явленість, а образ поза смислом розсипається на свої компоненти), але й розведені між собою, такі, що породжують між собою напругу, в якій і полягає сутність символу» [1, с. 155]. Категорія «символ» у контексті міркувань Аверінцева виступає як діалектичне примирення образу і знаку, тобто як лосєвська діалектична категорія, оперативна одиниця абсолютної міфології («магічне ім'я»). Символ, у який переходить образ, відкриває нескінченну смислову перспективу, його структура передбачає можливість занурення кожного конкретного явища у стихію «першопочатків» буття, дозволяє показати через це конкретне явище цілісний образ світу. Отже, символ неможливо раціонально пояснити, в нього треба «вжитися», оскільки він сам є онтологічно укоріненим, несе в собі «теплоту таємниці, що об'єднує», – таємниці буття.

Категорія «символ» актуалізується в контексті проблематики філософської герменевтики. «Символ з семантичної точки зору влаштований так, що він повідомляє смисл через смисл: первинний, буквальний, земний, часто фізичний смисл в ньому відсилає до фігурального, духовного, онтологічного смислу, який ніяк не може бути даний поза цим опосередкованим позначенням, – стверджує П. Рікер. – Символ примушує задуматися, він кличе до інтерпретації саме тому, що більше говорить, ніж не говорить, й ніколи не перестає спонукати до говоріння» [112, с. 59]. Таким чином, символ може бути інтерпретований лише на особистісному рівні, в процесі особистісно значущого діалогу, який, за М. М. Бахтіним, складає серцевину гуманітарних наук, зумовлюючи своєрідність їх методології [9]. Аверінцев, розвиваючи методологічні настанови Бахтіна, зазначає: якщо тлумачення символу саме обертається символом, розмикаючи смисл у нескінченність символічних

зв'язків, для нього виявляється недосяжною формальна чіткість так званих точних наук. Тоді текст як один із головних об'єктів та предметів дослідження у гуманітарних науках та зокрема у літературознавстві постає у різних вимірах, вимагає зміни стратегії дослідження, переходу на принципово інший рівень узагальнення щодо розуміння його цілей: «Всередині аналізу тексту виразно виділяються два рівні: опис тексту й тлумачення різних шарів його символіки. Опис в принципі може (й повинен) прагнути послідовної “формалізації” за взірцем точних наук. Навпаки, тлумачення символу, або символологія, як раз і складає всередині гуманітарних наук елемент гуманітарного у власному сенсі слова, тобто запитування про *humanum*, про людську сутність...» [1, с. 157].

Отже, міф і символ як поняття, що обґрунтовуються у зв'язку із науковим осягненням феномену міфу, перетворюються на універсальні для гуманітаристики категорії в умовах реміфологізації, що розгортається у XX столітті. На початку XXI століття вони розкривають свій практично необмежений значеннєвий потенціал, важливий в контексті проблеми синтезу гуманітарного знання з метою цілісного осягнення буття людини і світу, несуть в собі можливість нової актуалізації на наступних етапах розгортання пізнання, входження у принципово нові парадигми мислення, створення універсальної мови духовної культури.

РОЗДІЛ II

ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТ ХУДОЖНЬОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: ВІД ХІХ ДО ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Концепція літературно-художньої творчості у романі Ю. І. Крашевського «Stara baśń»

Звернення Ю. І. Крашевського в романі «Stara baśń» (1879) до Х століття, епохи формування польської державності стало актуальним в часи, коли ця державність була фактично зруйнована й назривала потреба її відновлення на відповідних віковичним народним уявленням засадах. Водночас у романі представлена концепція художньої творчості, яка викликає цікавість саме тому, що виявляється узгодженою із концепцією ідеальної організації суспільного життя, сприймається як така, що покликана гармонізувати буття людей у світі. Проекція сучасних уявлень про природу та призначення художньої творчості, феномен літератури в площину реконструйованої польським письменником у ХІХ столітті давньої моделі творення і функціонування витворів мистецтва слова дає можливість поглибити літературознавче розуміння процесів творення та відтворення літературного твору в їх історичній зумовленості та понадчасовій єдності.

Твір Ю. І. Крашевського «Stara baśń» розглядається дослідниками передусім з точки зору його місця в еволюції європейського історичного роману, що виник в епоху романтизму, готуючи появу реалістичного соціально-психологічного роману. Хоча тема мистецтва та людини мистецтва в творчості письменника розглядалась у наукових дослідженнях компаративного характеру [109], аналіз концепції художньої творчості в історичному романі «Stara baśń» може виявитись продуктивним.

Отже, метою звернення до роману Ю. І. Крашевського «Stara bań» є характеристика концепції художньої творчості, втіленої у творі, а завдання будуть полягати у висвітленні значення образу народного співця Слована та його пісень у художній структурі роману, аналізі місця концепції Крашевського у контексті європейської, і зокрема романтичної, традиції розуміння характеристик, призначення і сутності художньої творчості, виявленні елементів новизни у розвитку цієї традиції.

Специфіка сучасного сприйняття твору зумовлена, на наш погляд, особливою увагою до життя переказу в свідомості окремої людини та людського загалу, його здатністю відбивати і зміни, і константи духовного та історичного буття у їх найщільнішому взаємозв'язку. Таку рецептивну стратегію передбачав і автор, супроводжуючи ретельне зображення побуту, звичаїв, обрядів слов'янських полян, характерної для середньовіччя внутрішньої братовбивчої ворожнечі з її соціально-політичними та економічними мотивами та героїчного протистояння іноземним загарбникам, постійним відтворенням ситуації художнього мовлення та його сприйняття, аналізом того, як впливає художнє слово, винесене на поверхню свідомості співця таємничими процесами творення співу, на усвідомлення персонажами себе, своєї долі, на прийняття рішень, на дії у тих чи інших обставинах.

Протягом XIX століття, початок якого, відповідно до провідних настанов романтичної епохи, був ознаменований бурхливим розвитком історіографії, етнографії, фольклористики, накопичився величезний матеріал, на основі якого можна було робити висновки про значущість стихійно здійснюваного народом художнього самоусвідомлення, важливість відображення в обрядах та культах міфу як колективного етнічного світорозуміння. Очевидно, що на цей матеріал і спирається Крашевський, творчо переосмислюючи його й відтворюючи характерну для історичного роману

традицію: важливу роль для розуміння свідомості середньовічної людини відіграють народні та стилізовані під народні балади в романі В. Скотта «Айвенго»; допомагають зрозуміти психологію людини з народу, народну душу прислів'я та приказки, народні казки та пісні в створеній з опорою на художній досвід «шотландського чарівника» повісті О. С. Пушкіна «Капітанська дочка» тощо.

У образній системі роману, який будується на поєднанні історичних відомостей («Історія Польщі» Яна Длугоша, створена у другій половині XV століття) із легендарними та міфологічними, зафіксованими у фольклорі, особливе місце займає образ сліпого співця Слована та його співу. Для Крашевського актуальним був погляд на слов'янських полян, етносу, на основі якого сформувалася польська державність, як на «дітей Слова». «Слово» в романі – це не лише позначення язичницької віри слов'ян, що втілилась у слов'янській міфології [59]. «Дітей Слова» характеризує володіння мовою, словом. Здатність розмовляти з іншими, брати участь у діалозі постає в художньому цілому роману як умова гармонійного існування людей і у родині, і в суспільстві, і у світі.

Жорстокий та підступний князь Хвостек, проти злочинів якого постають поляни, «слів не слухає» («Słowa on nie posłucha» [151, с. 81]), як про це кажуть Мишки під час народного віча. Розмова з іншими людьми для князя – лише привід випитати правду й потім одразу безжально знищити будь-кого, якщо він становить загрозу для правителя. Не випадково своєрідним двійником Хвостека виявляється його шпигун – потворний озлоблений Зносек, який не дивиться на людину й не слухає її, а підглядає та підслуховує, щоб потім видати для знищення. Відновлюючи традицію народного віча, де кожен отримує право говорити й бути почутим, де вимовлене назагал й усіма підтримане слово стає основою правильної дії, поляни закладають підвалини такої організації життя людей у

суспільстві, яка відповідає природі людини, адже людина може існувати лише в діалозі з іншими.

За ініціативу щодо проведення народних зборів старому Вишу (Wisz) доводиться заплатити життям, але старовинна традиція все ж таки відроджується. Крашевський показує, як важко людям домовитись, як важливо вміти слухати інших. Надзвичайно легко віче може перетворитися у пустопорожню балаканину, яка не веде до дій, або переродитися у сутичку, бійку, битву. Відповідно до логіки антиномічного міфологічного мислення, структуру якого описав К. Леві-Стросс [70], народне віче (діалог, що охоплює всіх) має в якості антипода війну, від якої ніхто не може вважати себе захищеним, якщо вона розпочалася. У романі зображується і братовбивча війна, і війна з іноземними загарбниками. Але межа між ними тонка. Німців приводять на полянські землі діти Хвостека, нащадки роду Лешеків. Якими б яскравими й визначеними не були патріотичні почуття Крашевського, художня логіка твору стверджує, що чужинцем, готовим до ворожнечі, війни людину робить ставлення до інших людей, уявлення про основні цінності буття.

Історія кохання Домана (Doman) й Діви (Dziwa) показує, яким важливим для щастя людини є правильна організація суспільного життя, що дозволяє вчасно справлятися із загрозами для існування людей, які можуть виникнути за тих чи інших обставин. Крім цього, відповідне дійсності розуміння людиною себе можливе тільки за умови її перебування в діалозі з усіма іншими людьми. Лише тоді, відмовившись від егоїстичної сваволі, усвідомивши помилки на рівні слова та діла, вона здатна, відповідно до власної долі, наблизитись до щастя, уникнути нещастя, недолі. За віруваннями слов'ян, доля це і є «втління щастя, удачі, що даруються людині божеством; спочатку саме слово *бог* мало значення “доля”» [59, с. 391]. Розум та співочий (пророчий) дар Діви й мужність і чесність Домана, а

також мудрість, отримана у страшних випробуваннях, через які їм довелося пройти разом з усією спільнотою, дозволяють молодим героям почути одне одного та старших, відкинути те, що заважає бути разом, відкрити дорогу в майбутнє. Діалог між Доманом та Дівою, котрий супроводжується розумінням та прощенням, робить щасливими їх обох, примушуючи всіх оточуючих (включаючи автора та читачів) відчутти радість – поласувати відповідно до традиційно-казкової кінцівки на уявному весільному бенкеті віртуальним медом, що по вусах тече, а в рот не потрапляє.

Особливості хронотопу роману Крашевського уможливають багатомірне сприйняття твору. Художній простір формується на перетині географічно достовірної та легендарно-міфічної координат, про що свідчать вживані в тексті топоніми. Озера Гопло (Gopło) та Ледніца (Lednica) як своєрідні полюси, між якими розгортається романна дія, стають передусім простором змін, які відбуваються в процесі перебігу подій. Городище Хвостека на острові посеред озера Гопло, що сприймалося як заплямований злочинами осередок неправедної влади, виявляється зруйнованим, але натомість у праведному просторі буття Пяста постає Кнезно (Kneźno) на честь обраного на засадах справедливості князя. Острів на озері Ледніца, де був розташований храм язичницької богині смерті Нії (Niija), духовний центр буття полян, перестає бути бажаним місцем перебування для Діви, яка залишає язичницьке служіння заради життя як дієвого кохання до ближніх – чоловіка, родини. Отже, просторові образи виявляються підпорядкованими зображенню руху часу, який змінює і соціальне, і духовне життя. Але ці зміни, скеровані в майбутнє, водночас супроводжуються поверненням у просторі та часі. Так полянська спільнота заново обживає урочище, де колись відбувались народні збори, віче, відроджуючи забуту традицію. Так Діва повертається до батьківського будинку, з яким вона

тужливо прощалася перед відбуттям на Ледніцу, що означає її включення у традицію одухотвореної, пройнятої красою побутової праці.

Визначальним для організації хронотопу в творі стає світ природи як втілення гармонії, що неначе закликає людей до злагоди й братства. Повернення в часі, що його потребує історичний роман про життя IX століття, виявляється поверненням передусім до природи, яку слов'яни одухотворювали та обожнювали, з якою були щільно пов'язані. Не випадково події у романі розпочинаються навесні, на світанку, перед сходом сонця, й першими читач має зустріти звірів та птахів, побачити світ їх очима. Хоча миші, які відповідно до старої легенди мали з'їсти несправедного князя, перетворюються у творі Крашевського на численний рід кметів Мишків, увага до світу тварин, птахів, рослин, до природних явищ – характерна ознака розгортання оповіді. Це й данина історичній правді, й відголосок романтичної ідеалізації природи, й певною мірою відповідність натуралістичній концепції людини, що формувалася в той час у європейській літературі, й авторська мрія про гармонізацію людського буття, породжена усвідомленням того, що епоха заліза завжди виявляється страшнішою за епоху каменю. Власне, тому такого значення в романі набуває зображення обрядів середньовічних слов'ян, повторюваність яких у все нових та нових обставинах, робить час циклічним, гарантує повернення до того, що було б не варто втратити. Циклічність обрядового часу протистоїть лінійності часу історичного, стверджує перевагу відродження над незворотнім руйнуванням.

В цьому відношенні стає зрозумілим, що у романі Крашевського паралельно відтворюються, доповнюючи одна одну, обидві актуальні для людської свідомості моделі часу, які окреслює Б. О. Успенський у своїй роботі «Історія й семіотика (Сприйняття часу як семіотична проблема)». Дослідник називає

ці моделі відповідно до свідомості, яка їх породжує, історичною та космологічною, або циклічною (одна проявляється у науковому мисленні, друга – у міфологічно-релігійному). Перша розглядає події, що відбуваються лінійно, в плані їх причинно-наслідкових зв'язків. Для другої – всі події, що можуть відбутися, – нові відтворення певного, завжди актуального вихідного стану, еманация якого продовжує відчуватися у будь-який час: «При такому розумінні події, що відбуваються, – події теперішнього – не породжують майбутнього. Дійсно, і те, що трапляється в теперішньому, і те, чому належить трапитись в майбутньому, виступає як віддзеркалення або символічне представлення одного й того ж вихідного стану, як знаки цього стану. Зв'язок між цими знаками зашифрований, так би мовити, в самому коді світобудови» [132, с. 28].

Таким чином, «Stara baśń» може бути прочитана як притча, в якій робиться спроба усвідомити незмінні основи духовного та соціального буття людей, актуальні для будь-якого часу, для всіх часів, відповідні законам світобудови. Саме так прочитав цей твір Є. Гофман у своїй знаменитій екранізації «Коли Сонце було Богом», ще раз переповідаючи старовинну історію, актуалізуючи її в новому культурно-історичному контексті. У певному розумінні відтворення легендарного переказу в свідомості людей різних епох нагадує здійснення давнього обряду, який водночас і наповнюється новим смислом, і зберігає зв'язок із своїм корінням. Можливо, сповнене нечуваним соціальними катастрофами ХХ століття тому так і тяжіло до роману-притчі, до роману-міфу, що потребувало повернення до позитивного досвіду минулого, його животворної актуалізації перед небувалими загрозами. В цьому відношенні «Stara baśń» Крашевського, спираючись на романтичну та реалістичну традицію ХІХ століття, водночас провіщає художню практику століття ХХ.

Уже в другій половині ХІХ століття була сформульована теорія О. О. Потебні, згідно з якою слово, художній образ та літературний твір можуть бути зіставлені за ознаками своєї будови та функціонування, що говорить про художність кожного слова мови, поетичний характер мови як такої, який в процесі її розвитку втрачається й відновлюється в художній творчості [110]. На думку Крашевського, слов'яни, «діти Слова», навчаючись мові, навчалися і пісні. Звичайна мова й мова мистецтва, за художньою логікою митця, мають бути близькими, якщо люди прагнуть гармонії у своєму бутті. Закони мови мистецтва і проявляє образ співця Слована, який першим в художньому контексті роману з тривогою говорить про прихід неблагополучних часів, ознакою яких є занепад пісні: це раніше гуслив було більше, ніж заліза, а пісень більше, ніж сліз («*gęśli bywało więcej niż żelaza, a śpiewu niż łez*» [151, с. 32]), а тепер в городищі, де панує Хвостек «мечі співають та залізо грає» («*Tam mieczyki śpiewają i żelazo gra*» [151, с. 32]).

Спів відповідає природній потребі людини, потрібен їй, неначе повітря. Про Слована сказано, що його слова органічно переходили у спів, він співав так, «немов все його життя втілюється у піснях і вони переповнювали його груди, немов піснями він дихав й не міг без них жити» («*jakby życie jego pieśnią być musiało, jakby mu ona, nie wylewając się z piersi, nabrzmiwała w nich, jakby mu była tchnieniem, bez którego ostać się nie mógł*» [151, с. 32]). В особі співця властива всім потреба у натхненному поетичному слові набуває максимального вираження. Взаємини загалу зі співцем свідчать про стан суспільства. Небажання або навіть неможливість слухати співця, втрата людьми здатності співати говорять про перевагу руйнівних щодо окремої особистості тенденцій суспільного життя, які стають передумовою агресивних дій, що можуть набувати загрозливих для людської спільноти масштабів. Слован із болем каже, що його перестають слухати, що він

змушений співати лісам. Змальований Крашевським образ співця, пісня якого звернена не до людей, а до «лісів», до природи може бути прочитаний як символ: коли люди втрачають зв'язок із мистецтвом, запускається механізм самознищення і окремої людини, і людської спільноти, внаслідок чого люди можуть взагалі випасти з загального буття. В художньому контексті «Starej baśni» відповідність мистецтва природі перетворює його на камертон, що дозволяє співцю і його слухачам налаштуватися на гармонійний лад, властивий буттю природи, яке має здатність звучати, подібно до оркестру. Якими ж є, за Крашевським, атрибутивні ознаки мистецтва, що дозволяють йому виступати в ролі такого камертона, бути «природнім»?

Слован обійшов усі полянські землі, збираючи пісні, у яких світ західних слов'ян постає у єдності, й водночас у братніх зв'язках з іншими слов'янськими племенами. Пісня Слована здатна об'єднувати людей, тому що він сам прагне до єдності з людьми, не лише співає, але й слухає, намагаючись у просторі власної пісні проявити живе багатоголосся людського загалу. Співає в романі Крашевського не лише Слован, але й інші персонажі у різні моменти свого життя, пісня супроводжує головні події роману, часто в контексті зображуваного звучить як потужний хор.

Пісні, які виконує Слован, сприймаються як перехідні від ліро-епічних пісень, присвячених тим чи іншим історичним подіям та постатям, до героїчного епосу. Співець у творі Крашевського виявляється подібним до давньогрецьких рапсодів, «сшивачів пісень», представником яких був Гомер. В одному з епізодів роману Слован додає до однієї пісні другу, й пісні утворюють нову цілість, поєднуючи сьогодення й минуле. Крашевський показує поряд зі Слованом іншого гусяря, якого звати Відуй, співці обмінюються репліками-піснями, що зливаються в один текст. Отже, мова йде про творчість

покоління співців. О. М. Веселовський в «Історичній поетиці» одним із перших у контексті становлення порівняльного літературознавства провів паралель між Гомером та середньовічними європейськими співцями, зусиллями яких були створені «Пісня про Нібелунгів», «Пісня про Роланда», «Пісня про мого Сіда», розкрив типологічну подібність між виникненням героїчного епосу в епоху античності та середньовіччя [25]. Процес формування героїчного епосу в усіх випадках був щільно пов'язаний зі становленням централізованої держави, ґрунтувався на неформальному переживанні єдності людської спільноти, заснованої передусім на спільній історії, спільній пам'яті про минуле, єдності у розумінні героїчного. Образ Слована актуалізує цю давню модель, що передбачає нерозривний зв'язок співця з героїчним народним колективом, і водночас наповнює її новим звучанням, враховуючи досвід сучасної, передусім романтичної, літератури.

Європейська романтична література поєднувала, як відмічав Д. Наливайко [100], іноді прямо протилежні тенденції. Це стосується й концепції митця і творчості. Так, Дж. Г. Байрон, культова постать епохи романтизму, був не лише символом індивідуалістичного бунту творчої особистості проти суспільства, вигнанцем, змушеним залишити батьківщину, щоб ніколи до неї не повернутися (зазначимо, що такого роду протиріччя цікавили й Крашевського на етапі творчого становлення). Саме у творчості Байрона, зокрема в поемі «Паломництво Чайльд-Гарольда», здійснюється спроба художньо дослідити сучасну автору Європу як культурно-історичну цілість, усвідомити місце Англії в цій цілості, співвіднести сьогодення і минуле, охарактеризувати загальні тенденції розвитку європейських країн, що мають спільне античне коріння й спільне майбутнє, пов'язане з вільним, творчим розвитком і окремої особистості, і людської спільноти. Ідеал цього майбутнього в художньому світі Байрона

узгоджений з величною красою природи, на відповідність якій зорієнтована поетична творчість. Яскраво виражене ліричне начало в цьому експериментальному творі не заважає автору відчувати глибоку єдність з буттям усієї Європи, яке він намагається охопити з максимальною епічною широтою та глибиною, згадуючи при цьому героїчні постаті минулого – видатних політиків, воєнначальників, діячів культури та мистецтва.

Спільна для всіх романтиків цікавість до минулого, передусім до епохи Середньовіччя, практично завжди була мотивована проблемами сучасності, дослідження історії ставало передумовою розуміння того, що відбувається сьогодні. Жанр історичного роману, творцем якого був В. Скотт, можна було б розглянути як характерну для епохи романтизму модифікацію героїчного епосу, що використовує весь досвід розвитку європейської літератури, напрацьований за той час, який відділяє формування великих епічних пісень середньовіччя від XIX століття. Безумовно, охарактеризована М. М. Бахтіним у праці «Форми часу та хронотопу в романі» принципова відмінність жанру роману від жанру героїчного епосу має бути врахована [12]. Але і той факт, що історичний роман актуалізує досвід героїчного епосу, поєднуючи його з естетичними настановами романтизму, здається важливим. Відзначена Бахтіним орієнтація роману як літературного жанру на живу, неготову сучасність, що перебуває в процесі формування, в історичному романі поєднується з художнім дослідженням історичного минулого, що постає саме у вимірі героїчного. Героїчне в історичному романі, правда, існує поряд з різними формами комічного, з карнавальними формами, доступ яких в літературу відкрила епоха Відродження, але такого роду співіснування відповідає романтичній поетиці контрасту. Прогрес індивідуальної свідомості, який набуває в епоху романтизму особливого значення, в історичному романі не

суперечить опорі на фольклор з його колективним народним «авторством». І В. Скотт, і О. С. Пушкін, і В. Гюго в історичних романах зверталися до фольклорних жанрів: балад, історичних пісень, легенд та переказів, приказок тощо. На відображення історії в фольклорі спирався М. В. Гоголь, свідомо створюючи історичну повість «Тарас Бульба» за законами не лише романтичного історичного роману, але й відповідно до традиції героїчного епосу.

Художнє дослідження історії Польщі, яке здійснює в своїх історичних творах Крашевський, яскраво проявляє окреслені романтичні тенденції і водночас надає їм нової якості. Образ Слована в «*Starej baśni*» дозволяє зрозуміти, яку мету ставив перед собою письменник: подібно до Гомера та середньовічних народних співців, він прагнув об'єднати своїх співвітчизників, пробудивши їх пам'ять про спільне героїчне минуле, нагадавши про спільне, вже втілене у фольклорі розуміння того, на яких засадах має організовуватись буття людей у суспільстві. Але персоніфікація образу народного співця неможлива в межах героїчного епосу. Не можна собі уявити Гомера таким, що говорить «я», відокремлює себе з народного загалу. Власне, тому О. Ф. Лосєв, аналізуючи поетику «Іліади» та «Одіссеї» оперує поняттям «іманентний автор», виводячи судження про Гомера з того, як саме організовано оповідь у знаменитих поемах [75]. Романтичний історичний роман, продовжуючи традицію героїчного епосу на новому витку розвитку європейської літератури, теж, як правило, уникає персоніфікації в творі «я» оповідача, хоча оповідь може бути досить соковитою, лірично насиченою, містити елементи іронії та самопародії. Образ Слована у Крашевського свідчить про рух від романтизму до реалізму, поєднання романтичних та реалістичних традицій, оскільки співець, з яким, як ми розуміємо, ототожнює себе автор, виявляється так само вписаним у щільний соціально-історичний контекст, як й інші персонажі твору. Такого гатунку

поєднання романтичних та реалістичних художніх законів виявиться продуктивним у контексті розвитку літератури ХХ століття, в якій тема митця і мистецтва стане однією з провідних, а твори, героями яких будуть виступати митці, опиняться в епіцентрі літературних пошуків доби. І М. Пруст, і Т. Манн, і М. О. Булгаков, і Г. Г. Маркес, і М. Павич кожен по своєму будуть робити сам процес творчості та постать митця предметом художнього дослідження, важливим у плані розуміння буття людини і світу й у гостро сучасному, і в позачасовому вимірі.

Саме так і треба розуміти образ співця Слована в історичному романі Крашевського: і в проекції на сучасність письменника, і в плані символічному, узагальненому. За конкретною митецькою метою творчістю об'єднати співвітчизників у боротьбі за майбутнє рідної країни проглядає загальна понадчасова мета літератури як мистецтва слова: об'єднати всіх людей у просторі рівноправного митецького діалогу, відкритого для всіх його потенційних учасників незалежно від їх часової та просторової локалізації, дати можливість усім людям усвідомити й пережити свою спорідненість, побачити як спільне минуле й майбутнє, зрозуміти, що пам'ять є колективним, загальнолюдським надбанням, збереження якого потребує загальних зусиль, котрі стають передумовою подальшого продовження загального існування, його покращення, гармонізації. Отже, єдність людської спільноти, що витворюється саме в просторі мистецтва, передбачає просторову та часову єдність, гармонічне входження просторів локального існування у загальний простір буття, нерозривність часів, що стає запорукою уникнення катастроф зникнення та забуття.

В образній системі роману не випадково з'являється німецький торговець Хенго, що вимагає від свого сина Герди мовчати посеред слов'ян, удавати із себе німого. Але вражений

жорстокою розправою Хвостека з кметами, хлопчик не може мовчати, розповідає людям правду про злочини, свідками яких він став, й перестає бути чужинцем. Отже, чужинець – це той, хто уникає діалогу, відмовляється від володіння мовою, від уміння слухати іншого, говорити з іншим. У контексті роману протистояння між німцями та західними слов'янами має не лише конкретно-історичні виміри, пов'язані з середньовічними та сучасними автору конфліктами. Роман побудовано так, що і в цьому аспекті відбувається символізація, яку Крашевський намагається прив'язати до поширеного тлумачення етимології слів «німець» і «слов'янин»: німий і той, хто володіє словом.

Зазначимо, що в аналізованому романі на передньому плані опиняються передусім внутрішні протиріччя: свій стає чужим, коли випадає з загального діалогу (полілогу). Підступний князь Хвостек, представник колись славного роду Лешеків, покликано правити полянами, об'єднуювати їх перед обличчям зовнішніх нападників, першим перетворився на чужинця для своїх підданих, прагнучи будь-якою ціною втримати і підсилити свою владу. Співати перед чужинцем, як зазначає Слован, – «неначе лити мед у калюжу» («przed obcym śpiewałem, jakbym miód lał w kalużę» [151, с. 36]). В умовах злочинної сваволі представників влади спочатку замовкають пісні, потім виявляється неможливою розмова, а далі починається війна, якій Крашевський сюжетно протиставляє народне віче – загальне зібрання, що наближається до мистецького діалогу своєю всезагальністю, рівноправністю всіх учасників, необхідністю говорити правду і діяти відповідно до сказаного. В просторі такого наближення буття суспільства до буття мистецтва розпочинається життєтворчість, гармонізація спільного буття, яка в романі «Stara baśń» виливається у створення держави, на чолі якої постає Пяст – найбільш гідна в очах всіх людина, яка зовсім не прагне влади і ставиться до володарювання як до жертвовного служіння.

За задумом Крашевського, Старий Слован в юності був позбавлений очей для того, щоб душа його в «інший світ дивилася» («w drugi świat patrzyła» [151, с. 33]) – світ численних слов'янських богів, уявлення про яких робить буття людей осмисленим. Здатність бачити смисл того, що відбувається, прозрівати за зовнішнім, поверхневим приховане, сутнісне – головна ознака співця. Сліпота Слована символічна, як сліпота Гомера. Важливо, що персонаж Крашевського не народився сліпим, його зробили таким інші, тому що потребували присутності у спільному житті людини, яка дивиться очима душі. Необхідність дивитися на людей і світ очима душі, очима серця є топосом світової літератури: мотиви сліпоти і прозріння, істинного і химерного бачення проходять через велику кількість літературних творів. Відомо, що поступово втрачали зір такі письменники ХХ століття, як Дж. Джойс, М.О. Булгаков, Х. Л. Борхес, для яких сліпота як метафора повернення погляду від зовнішнього до внутрішнього, від оманливого до сутнісного перестала бути метафорою. В історичному романі Крашевського сліпого співця супроводжує хлопчик-поводир. Ця подробиця, що відповідає реаліям життя, теж може бути витлумачена символічно: старий сліпий та його юний поводитир неначе внутрішня та зовнішня людина, одна зосереджена на духовному, друга на фізичному світі, одна не може без іншої, тому що буття потребує постійної кореляції інформації, що поступає з обох світів.

Сучасні теоретики літератури акцентують той момент, що будь-який літературний твір у його сучасній формі (тобто твір, текст якого зафіксований на папері або його більш модерних замісниках) звертається до внутрішнього зору та внутрішнього слуху людини, феномени яких до кінця непростянені. Так, В. І. Тюпа відзначає, що на поверхні художнього тексту літературного твору опиняються субсистеми кадрів внутрішнього зору та голосів, які складаються на наступному

рівні у системи епізодів та внутрішніх дискурсів, що їм на глибинному рівні відповідають системи кругозорів та хронотопів [128]. Те, що людина бачить внутрішнім зором і чує внутрішнім слухом, і складає її духовне життя, закони якого ми ще вповні не розуміємо. Але в такому контексті стає очевидним, що сприйняття літературного твору вбудовується у духовне життя людини, може змінювати це життя, суттєво впливати на нього.

З образом Слована пов'язаний більш давній спосіб існування літературного твору, який передбачає, з одного боку, промовляння і слухання, а з іншого – існування твору в живій пам'яті співця та його слухачів, тобто пряме входження в життя людини, пряму зустріч слухачів зі співцем, їх живий взаємозв'язок та взаємозалежність. Цей спосіб існування літературного твору, здавалось би, обмежує можливості його впливу на людей конкретністю часу і простору, необхідністю особистої зустрічі зі співцем, але з іншого боку, в процесі такої зустрічі гармонійно співпадають зовнішнє і внутрішнє в бутті людини, відбувається подія її єднання з іншими людьми не заради досягнення тієї чи іншої прагматичної мети, а заради наближення до істини. Це наближення виявляється можливим завдяки двоїстій сутності пісні, яка поєднує життя і смерть. Ця амбівалентність дозволяє побачити мертве у живому і живе у мертвому, розкрити складну діалектику буття у живому слові, що долає смерть, відкриваючи нові перспективи розвитку.

Природа художньої творчості, походження мистецтва, витoki натхнення і сьогодні сприймаються як своєрідна антропологічна загадка, що віддзеркалює загадку онтологічну й потребує ретельного дослідження. Численні варіанти розв'язання цієї загадки іноді входять у протиріччя, про що розмірковував, наприклад, П. Рікер в роботі «Конфлікт інтерпретацій». На думку представника філософської герменевтики, символічну природу літературного твору по-

різному інтерпретують такі «герменевтичні системи» як психоаналітична археологія суб'єкта, розроблена З. Фройдом, та телеологія суб'єкта, запропонована Г. В. Ф. Гегелем. Ці герменевтичні системи були скеровані відповідно у минуле (інтерпретація архаїчних символів) та у майбутнє (телеологічна інтерпретація, покликана розкрити перспективи існування людини): «Психоаналіз запропонував нам регресивний рух до архаїки, феноменологія ж духу пропонує нам рух, відповідно до якого кожний образ знаходить свій смисл не в тому, що йому передує, а в тому, що слідує за ним; таким чином, свідомість виймається з самої себе й скеровується вперед, до майбутнього смислу, кожний етап руху до якого одночасно зникає й зберігається в наступному етапі. Таким чином, телеологія суб'єкта протиставляється археології суб'єкта» [112, с. 54–55]. Отже, концепція художньої творчості виявляється щільно пов'язаною із концепцією людини, а людина змушена обирати між орієнтацією на минуле чи на майбутнє.

Для Крашевського, як про це свідчить художня логіка його роману, сутність людини розкривається у її здатності рухатись до гармонізації індивідуального, суспільного та спільного (всезагального) буття, яка стає можливою завдяки діалогу, зокрема діалогу між різними поколіннями, епохами, минулим і майбутнім. Цей діалог передбачає аналіз здійснених помилок з опорою на думку інших, збереження кращих традицій та готовність вдосконалювати себе і своє буття, вимагає не вибору між крайнощами, а їх синтезу. Гармонія індивідуального життя знаходить своє виявлення у коханні та щасті-долі, що долають самотність і лихо-недолю (історія Діви й Домена). Гармонія суспільного життя – у справедливому та мирному співіснуванні різних людей, яке досягається подоланням злочинної сваволі й внутрішньої та зовнішньої війни (формування держави на засадах загальнонародної політичної творчості, висока моральність правителів, обраних усім народом саме за їх

людські якості). Гармонія всезагального буття теж сприймається Крашевським як можлива завдяки духовним зусиллям людей, їх спроможності поєднати стару й нову віру, рушити від язичництва до християнства, готовність до чого демонструє Пяст у розмові з дивовижними мандрівниками – чи то проповідниками, чи то янголами. Вірний історичній правді, Крашевський показує християнство як віру, що йде від правителів до народу, але сама здатність правителя бути готовим до духовного розвитку, до діалогу з носіями нового, більш людяного, милосердного, стає запорукою великих загальних перемог.

Художня творчість, уособленням якої виступає співець Слован, стає в історичному романі Крашевського моделлю і передумовою гармонізації буття людей, оскільки навчає людину вести розмову з усім та усіма, є постійним діалогом сучасності з минулим, із «голосом могил», простором історичної пам'яті, в якому витворюється живий взаємозв'язок між усіма учасниками загального буття, відбувається подія їх зустрічі та взаєморозуміння, що відкриває нові горизонти.

2.2. Художня філософія мистецтва у романі Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея»

Головною у романі О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» є тема мистецтва, що опинилася в епіцентрі художніх пошуків автора у відповідності до ідей теоретиків англійського естетизму. Проблема взаємин мистецтва і життя, естетичної та реальної дійсності не випадково виявилась актуальною для європейського декадансу в цілому та естетизму як його національного варіанту – передчуття тотальних буттєвих змін напередодні нового століття і відбивалося, і піддавалося рефлексії передусім у просторі мистецтва або з урахуванням

його досвіду. Модерністське світовідчуття та вектори його естетичного й поетикального вираження, що визрівали у надрах художньої практики епохи декадансу, відновлюючи романтичну традицію, відводили мистецтву особливу роль – принаймні у плані порятунку та подальшого розвитку особистості в умовах принципово ворожого їй буржуазного суспільства.

Бібліографія досліджень, присвячених творчості О. Вайльда, його біографічній та творчій особистості, які зливаються в культурному міфі про письменника, що його почав створювати він сам, намагаючись знищити кордон між життям і мистецтвом, численна. Докладний аналіз передусім англійської літератури міститься зокрема у монографії В. А. Лукова та Н. В. Соломатіної «Феномен Вайльда: тезаурусний аналіз» (2007) [88].

У передмові до роману письменник використовує випрацюваний у процесі художньої еволюції ХІХ століття з його рухом від романтизму до реалізму естетичний концепт «дзеркало», надаючи йому принципово нового звучання: «Глядача, а не життя – ось що, власне, відображує мистецтво» [23]. У відповідності до настанов О. Вайльда, що закликав бачити у мистецтві не лише поверхнєве, а й глибинно символічне, можна за «обличчям» того, хто зазирає у дзеркало мистецтва, розгледіти людину як об'єкта та суб'єкта мистецтва і буття – адже особливості мистецького самовиявлення людини у «ризикованому» вайльдівському максимумі можуть бути розглянуті у буттєвому вимірі, як його розуміє сучасна філософська (онтологічна) герменевтика. Власне, центральна сюжетна колізія роману «Портрет Доріана Грея» пов'язана саме із поглядом людини у дзеркало мистецтва: основні композиційно значущі моменти твору марковані поглядом Доріана на власний портрет, змінами героя, що відображає споглядання портрету.

О. Вайльд актуалізує романтичну традицію, на яку спирається, у відповідності із потребами свого часу: і увялення про мистецтво, як би високо його не підносили романтики, і ставлення до митця як людини у її гранично повному самовиявленні, потребують уточнення. Ця необхідність призводить до несподіваної трансформації романтичного суб'єктивного роману. Наближення центрального персонажа до ліричного героя, характерне для романтичної ліризації у епічних та драматичних жанрах, у «Портреті Доріана Грея» в традиційному для суб'єктивного роману вигляді не відбувається. Натомість три основні персонажі, з якими пов'язане розгортання сюжету, можуть бути розглянуті як різнопланові персоніфікації авторського «Я». Романтична поетика широко використовувала прийом двійництва для побудови образної системи твору – це відповідало романтичному естетичному принципу контрасту. Тріада ж персонажів, кожен з яких може бути розглянутий як певна авторська іпостась, входила у нову парадигму естетичного мислення, породжувала нові можливості у постанові та вирішенні по-новому осмислених художніх завдань.

І лорд Генрі Воттон, і Доріан Грей, і Безіл Голворд сприймаються як персонажі, надзвичайно близькі до О. Вайльда. Перший отримав від біографічного автора пристрась до парадоксів, схильність до пози та інтелектуальної гри у просторі дотепного салонного красномовства, що увійшли в історію англійського дендізму, стали легендою пізньої вікторіанської епохи і водночас знаком її вичерпаності. Другий успадкував від Вайльда його яскраву вроду, здатність викликати цікавість до себе, захоплювати, активно діяти, вступаючи у взаємодію з іншими людьми. І третій – своєрідне віддзеркалення мистецького «Я» автора, що розкривається у служінні красі, прекрасному, невпинних пошуках ідеалу та

сумлінній і відповідальній творчій праці, скерованій на його втілення у витворах мистецтва.

Перші дві глави роману – діалог між трьома означеними персонажами, у якому окреслюється коло питань, що будуть художньо вирішуватись у творі. Вайльд неначе виносить назовні власні міркування, проектує на персонажів актуальні для нього самого точки зору, які стосуються краси у житті та мистецтві, співвідношення життєвого та мистецького модусів існування людини. Виокремлення завдяки образно-персонажному втіленню різних іпостасей власного «Я» (життєво-екзистенційного, інтелектуально-рефлексійного та художньо-творчого) дозволяє автору досягти максимальної чіткості у постанові проблеми взаємин реальної та мистецької дійсності, влаштувати художній експеримент, який дає змогу перевірити можливі вектори вирішення цієї проблеми, віднайти та усвідомити похибки на цьому шляху.

Діалог між трьома головними персонажами роману ведеться навколо портрету Доріана Грея. Якщо один із персонажів виявляється зображеним на портреті, то другий виступає в ролі споглядача-поціновувача, а третій – в ролі творця прекрасної картини. Вайльд, отже, охоплює усі можливі позиції, що може обійняти людина щодо витвору мистецтва: автор, герой, реципієнт. Це не суперечить міркуванням щодо персоніфікації у трьох головних персонажах різних іпостасей авторського «Я», адже будь-який художній твір не міг би відбутися, якби автор не переходив на позицію «Іншого» і в плані зображуваної події, і в плані події зображення. Водночас такого роду авторські переходи прокладають шлях для екзистенційного іншого – реального реципієнта, що намагається, ідучи слідом за автором, наблизитись до імманентного творові реципієнта ідеального [144].

Для лорда Генрі портрет – прекрасна річ, споглядання якої дає естетичну насолоду. Його ставлення до витвору мистецтва

цілком споживацьке. Саме Генрі у зв'язку із портретом говорить про славу, заздрість інших майстрів до художника, для нього портрет – привід для марнославства та самовдоволення, які він сприймає як заслужену винагороду творця прекрасного. Генрі Воттон прагне заволодіти портретом, вводячи в розмову тему грошей, купівлі та продажу. Коли ж купити портрет у Безіла за гроші не вдається, він намагається підкорити собі оригінал, підпорядкувати своїй цікавості життя Доріана.

Для Доріана Грея портрет спочатку – річ несуттєва. Юнацька гармонія внутрішнього та зовнішнього, природного прагнення до добра та душевної чистоти і весняного розквіту життєвих сил, що так захоплюють Безіла, не усвідомлюються ним. Коментар лорда Генрі в процесі споглядання портрету примушує юнака вперше побачити власну вроду, що привертає увагу інших, підкоряє їх, і водночас замислитися над скороминучістю життя, зрозуміти, що юність і краса з часом будуть втрачені, як врешті-решт і саме життя. Дивлячись на свій портрет, Доріан вперше переживає страх перед старістю і смертю, вперше усвідомлює себе живим, а отже – смертним: «Життя, творячи йому душу, спотворюватиме тіло. А стареча його незграбність викликатиме тільки відразу й огиду. На думку про це Доріана, мов ножем, різнув біль, і кожна жилка в ньому задрижала» [23]. У цю мить герой вимовляє рокові слова про готовність віддати душу за можливість залишитись назавжди юним, помінятися із портретом швидкістю руху крізь час.

Звернімо увагу на те, що антитеза скороминущого життя і «вічно» прекрасного мистецтва у процитованому фрагменті доповнюється антитезою тіла і душі: душа і мистецтво існують за одними законами, а тіло і життя – за іншими. В. Руднев у праці «Морфологія реальності: Дослідження з “філософії тексту”» (1996), розмірковуючи про феномен портрету в романі О. Вайльда, зазначає, що головна специфічна характеристика художнього тексту (у широкому сенсі цього слова) полягає в

тому, що він, на відміну від будь-якого предмету реальності, що з часом змінюється у бік збільшення ентропії, рухається у зворотному напрямку – напрямку збільшення інформації та зменшення ентропії. Ця властивість художнього тексту, його здатність долати закони реального часу, створювати особливий вимір буття, у якому виявляється можливим подолання смерті, змінює наші уявлення про світ, розширює їх, надає існуванню нової якості. У такому контексті мистецтво може бути осмислене як простір буття душі, духовного буття людей, результати якого, як відзначав В. І. Вернадський, незнищенні. Якщо вилучити буття душі з життя і мистецтва, вони втратять будь-який сенс, виявляться охопленими процесами руйнування, тотального самознищення. Власне, це і відбувається у романі: підказаний лордом Генрі погляд на життя з точки зору естетичної насолоди обертається для Доріана споживацьким колекціонуванням, естетською формалізацією релігійних та моральних переживань; послідовна відмова від постійної душевної роботи, духовного розвитку приводить до загибелі і Доріана Грея, і його прекрасне художнє відображення на портреті.

Здатність потрета старішати, відбиваючи духовну деградацію Доріана, як і незмінні молодість і краса цього персонажа, сприймаються не лише як фантастичний прийом, метатеза, що допомагає усвідомити взаємини життя і мистецтва. Тут проглядає важлива закономірність, яка характеризує рецепцію художнього твору: зміни, що відбуваються з потретом, свідчать не про реальний вигляд витвору образотворчого мистецтва, а саме про внутрішній стан реципієнта. Адже красу і гармонію не може бачити той, хто їх позбавлений. У цьому проявляється сутність мистецтва, його велична функція у масштабах «великого часу»: поки люди зберігають здатність бачити і відтворювати красу, вони залишаються людьми. По мірі того, як Доріан духовно деградує, він втрачає спроможність бачити

власний портрет прекрасним. Не випадково картину протягом розгортання сюжету не бачить ніхто, крім Доріана та Безіла, подорож якого у таємну кімнату приятеля – метафора занурення у глибини його душі. У фіналі портрет постає перед поглядами слуг так само прекрасним, як на початку твору. В цьому плані Вайльд у своїх розмислах про сутність і призначення мистецтва значно випередив естетичні теорії свого часу, перенісши акцент на реципієнта, на особливості та передумови рецепції.

Для художника Безіла Голворда портрет Доріана Грея – частина духовного життя, яку він не хоче виставляти під погляди широкої публіки: «...в цьому портреті мимоволі відбилося моє... ну, сказати б, мистецьке обоження образу Доріана. ... занадто багато вклав я своєї душі в цей портрет, занадто багато...» [23]. Мистецтво неможливе без любові художника до зображуваного, без своєрідного духовного єднання із предметом естетичного споглядання та художнього пізнання-вираження, взаємопроникнення суб'єктивного та об'єктивного. На думку Г. В. Ф. Гегеля, оригінальність художника «тотожня з істинною об'єктивністю та поєднує у собі суб'єктивний бік зображення з вимогами самого предмета у такий спосіб, що в обох не залишається нічого чужого одне одному», вона «відкриває нам дійсну душу художника, а з іншого боку, не дає нам нічого іншого, крім природи предмета» [33, с. 306].

Якщо портрет передає сутність особистості у гармонійній єдності внутрішнього та зовнішнього, сокровенного та зримого, то єдиний шлях до схоплення цієї сутності – любов до зображуваної людини. Як зазначав М. Бердяєв, таємниця індивідуальності розкривається лише через любов. Саме про таку любов художника говорить Безіл Голворд. Він прагне діалогу з Доріаном, взаєморозуміння, йому не байдужа доля героя. Вайльд показує нам справжнього художника, творчість

якого безкорислива, адже його не спокушають ані слава, ані гроші. Навіть портрет він не вважає своєю власністю, стверджуючи що цей витвір належить Доріану. Відданий мистецтву, Безіл не ставить його вище за життя. Він стверджує, що любов – тобто життя у його максимально повному та прекрасному виявленні – вище за мистецтво, що мистецтво лише готує людину до справжнього щастя, пробуджує духовно. На погляд Безіла, кохання до Сібіл Вейн, незалежно від міри її акторського таланту, мало врятувати Доріана, визволити з тенет егоїзму, вивести на твердий шлях.

Лорд Генрі та Безіл Голворд в контексті роману Вайльда сприймаються як протилежності, між якими має здійснити вибір Доріан Грей. Лорд Генрі, вимовляючи свої парадоксальні судження, певен, що вони є істинними. Його претензію на володіння істиною в останній інстанції Доріан починає піддавати сумніву лише у фінальних главах, коли на власному досвіді переконується, що безапеляційні висловлення Генрі надзвичайно далекі від дійсного стану речей. Саме лорд Генрі формулює ідеї, які мають дати Доріану відповідь на питання про сенс людського життя. Оскільки життя скороминує, його сенс у насолоді, яку не мають обмежувати жодні моральні норми, жодні релігійні постулати: «Розкошуйте часом, допоки юні! ... Живіть своїм життям! Тим чудовим життям, що є у вас! Нічого не проминіть, шукайте всякчас нових вражень. І не бійтесь нічого. Новий гедонізм – ось що потрібне нашому вікові» [23]. Генрі у своїх дотепних афоризмах перевертає загальноприйняті уявлення, орієнтуючись лише на безвідповідальну словесну гру, не наводячи аргументів, крім спокусливої необтяжливості обраного гедоністично-споживацького ставлення до всього та усіх. Його міркування близькі до ідей Ф. Ніцше – головного ідеолога епохи декадансу, який пропонував не боятися інстинктів, не чинити їм опір, аби повернути втрачену через релігійне та суспільно-моральне

самообмеження радість життя. До подібного закликає і лорд Генрі: «Мета життя – розвиток власного “я”. Повністю реалізувати своє ество – ось для чого існує кожен з нас. Але в наш час люди стали боятися самі себе. Вони забули найвищий з усіх обов'язків – обов'язок перед самими собою» [23]. Доріан нічого не може сказати на протипагу цим спокусливим настановам, він не може зібратися з думками, вирішує взагалі не думати самому, тим більше що вказана мета так привабливо досяжна.

Співвідношення образів Генрі, Доріана та Безіла повертає до уявлення про сформульовану ще в епоху античності Платоном та актуалізовану в працях І. Канта триєдність істини, добра і краси, що має вести до гармонії буття («Формула філософської системи Канта – істина, добро й краса, узяті в їх єдності, замкнені на людину, її культурну творчість, яку направляє художня інтуїція» [48]). Висловлення лорда Генрі спочатку сприймаються як істина, Доріан від початку добрий юнак, а Безіл – відданий служитель краси. Але ця класична триєдність зазнає в романі страшного спотворення: істина виявляється своєю протилежністю – брехнею, внаслідок чого добро перетворюється на зло, а краса стає потворністю. Художня логіка роману доводить від протилежного, що вибір на користь егоїстичної насолоди як головної мети життя людини веде до трагічних наслідків – моральної деградації та загибелі людини, знищення мистецтва. Культ мистецтва та краси, оголошений головним декадентським символом віри, спроба зробити естетичне основою етичного або взагалі винести мистецтво за межі протистояння між добром і злом, за межі морального вибору людини парадоксальним чином обертається проти мистецтва – у жертву новому гедонізму Доріан приносить і життя художника, і його безсмертний шедевр, унеможливаючи тим самим своє власне існування. Так, напевно, несподівано для самого себе, Вайльд, один з яскравих

представників європейського декадентства, починає рух у напрямку «виправдання добра». Зазначимо, що саме В. Соловйов з його прагненням всупереч часу «виправдовувати добро» писав про особливе значення тріади «істина, добро та краса» і у сфері життя, і у сфері мистецтва [121].

Можна побачити спорідненість художнього мислення Вайльда з концепцією особистості З. Фрейда, розробленою на початку ХХ ст., а пізніше суттєво уточненою. О. Вайльд і З. Фрейд належали до одного покоління, їх становлення відбувалося у контексті розвитку філософії та естетики епохи декадансу, чим і пояснюється своєрідне перегукування художніх ідей одного та наукових іншого. Лорд Генрі з його прагненням до насолоди і протиріччям між декларуванням свободи від моралі та лінією поведінки добропорядної людини аристократичного кола – художнє втілення «Его». Він проектує на Доріана свої приборкані у реальному житті прагнення, провокуючи падіння юнака у сферу «Id» – безодню нічим не стримуваних інстинктів. У відповідності до ще не виробленого на момент написання роману вчення З. Фрейда гонитва Доріана Грея за насолодами починається з егоїстичної розпусти у коханні та закінчується злочинним насильством (ерос і танатос) – дізнавшись про трагічну історію батьків Доріана лорд Генрі називає його «дитям кохання і смерті». Безіл Голворд представляє у романі «Superego»: він намагається стримувати і лорда Генрі у його безвідповідальних судженнях, і Доріана у його падінні. Його сумлінне служіння красі наближає його до добра та істини у конкретно-практичному та філософсько-метафізичному їх розумінні.

Отже, концепція митця та мистецтва, художньої творчості, запропонована О. Вайльдом у його знаковому для епохи декадансу романі, виявляється водночас відповідною і протилежною філософсько-естетичним гаслам цієї епохи і, зокрема, концепції З. Фрейда. Безумовно, роман не міг би

відбутися, якби потаємні підсвідомі прагнення авторського «Я» не були визволені і втілені в образі Доріана Грея. Але він не відбувся б і за умови відсутності естетично-художнього осмислення – виходу за межі егоїстичного бажання насолоджуватись життям у сферу свідомого самозреченого служіння нерозривно пов'язаним істині, добру та красі, завдяки якому їх спотворення викривається, долається. Сам факт наявності цього роману, його вже понад столітнього естетично-художнього буття стверджує перемогу митця: дозволивши Доріану вбити Безіла в події, що зображається, Вайльд забезпечив його торжество у події самого зображення.

Мистецтво усвідомлюється Вайльдом як дзеркало духовного буття людини, від якого нічого неможливо приховати, як сфера усвідомлення помилок на рівні мислення (відхід від істини) та дії (відхід від добра), що ведуть до цілком очевидного руйнування спочатку здатності бачити красу (духовна деградація людини), а потім і самої краси (фізичне знищення людини та її світу). При цьому художнє мислення Вайльда парадоксальним чином наближається до релігійного: історія спокуси і падіння Доріана внаслідок невірної обраних екзистенційно-життєвих орієнтирів віддзеркалює подію гріхопадіння створеної за образом та подобою Бога чистої і прекрасної людини; прагнення лорда Генрі володіти душею Доріана, його безвідповідальна згубна цікавість до можливих наслідків потужного впливу на юнака, «лукаве мудрування», що відводить від істини, добра і краси, примушує згадати про постійну боротьбу, яку, за Біблією, ведуть за душу людини добрі та злі сили; трагічна загибель Безіла від рук грішника, якого він заклинав до молитви, каяття та очищення, дозволяє побачити в образі художника риси Христа. Таким чином, розглядаючи взаємини між життям і мистецтвом на всіх можливих рівнях – від релігійно-філософського до соціально-практичного (зображення театру у Іст-Енді, історія Сібіл Вейн та

її матері), у контексті, як сказав би П. Рікер конфлікту інтерпретацій, Вайльд приходить до суттєвого уточнення вихідної тези, сформульованої наприкінці передмови: мистецтво, яке не має жодного прагматичного призначення, не має на меті нічого, крім себе самого, виявляється необхідною складовою людського буття. Без витворів мистецтва – їх створення в процесі художньої творчості та відтворення в процесі споглядання-сприйняття – це буття приречене на втрату гармонії і врешті-решт припинення.

2.3. Модуси комунікативної та онтологічної подієвості у оповіданні А. П. Чехова «Чорний монах»

«Чорного монаха» вважають одним із найбільш складних для глумачення, загадкових творів А. П. Чехова. Загадка «Чорного монаха» – це загадка Чехова, якому вдалося надзвичайно близько підійти до відтворення у таїні творчості великої таємниці життя, втілити у художній подієвості подієвість екзистенційну (Стильові особливості художньої подієвості у прозі Чехова й, зокрема, у «Чорному монасі» точно й глибоко характеризує М. М. Гіршман [43]). Бути собою дає подію й нічого окрім, – говорив М. Гайдеггер, який бачив у події співбуття людей [134]. У «Чорному монасі» відсутність подієвості як тотожності, рівності собі на рівні окремої особистості обертається катастрофічним неспівпадінням спільного буття людей, загальним нещастям, смертю. Два ці моменти – відповідність людини самій собі й співпадіння особистісного буття зі спільним – у художньому світі твору виявляються взаємопов'язаними, взаємозумовленими. Причиною же невідповідності-неспівпадіння стають помилки на рівні свідомості й поведінки, художнім аналізом яких виявляється «Чорний монах».

Мотив помилки акцентовано звучить у фіналі твору: Коврін «искренно, в глибині души» [137, с. 254] («по щирості, в глибині душі» – тут і далі текст оповідання «Чорний монах» цитується у перекладі українською М. Зерова [139]) вважав тепер своє одруження із Танею помилкою; Таня у останньому листі до Ковріна говорила, що помилилась у ньому: «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим...» [137, с. 255] («Я думала, що з тебе людина надзвичайна, що ти геній, я полюбила тебе, але ти був тільки божевільний»). Трагізм й нерозв'язність показаної Чеховим ситуації міститься у тому, що роздуми героїв про зроблені помилки є помилковими, невірними, що робить неможливим їх виправлення не лише на рівні поведінки, вчинку, але й на рівні усвідомлення. Ця помилковість долається тільки подією художнього висловлення, літературного твору, що відбувся, мотивуючи появу цього твору, викликаючи його до буття.

Одна з книг В. П. Руднева називається «Реальність як помилка». Піддаючи тотальному сумніву вірність наших уявлень про реальність, яку, з його погляду, треба розуміти як складну сукупність різнохарактерних знакових систем, автор заперечує реалізм у літературі: «Реалізм – скоріше за все не реальне позначення літературного напрямку, а певний соціально-ідеологічний ярлик, за котрим не стоїть жодних фактів» [115, с. 30]. Дозволимо собі уточнити винесене у назву книги формулювання: реальність можна охарактеризувати як *усвідомлену* помилку у розшифровці-відчитанні смисла повідомлень від світу, що йдуть до нас одразу по багатьом каналам. Тоді ми можемо визначити реалістичну літературу як особливий художній простір, у якому відбувається відкриття реальності через усвідомлення помилки. У цьому стосунку творчість Чехова дійсно являє собою вершину російського реалізму.

Герої «Чорного монаха», на перший погляд, близькі до втілення авторського ідеала побудови життя: й заглиблений у філософію магістр Андрій Васильович Коврін, й професійні садівники Єгор Семенович та Таня Песоцькі – великі трудівники, що серйозно й відповідально ставляться до своєї справи, присвячують їй увесь свій час. Їх рух назустріч один одному, прагнення поєднати зусилля на початку твору виглядають як дуже продуктивні: Ковріна наповнює дивовижною радістю інтелектуальна робота у безпосередній близькості до природи, спілкування із зайнятими конкретною практичною справою людьми; Єгора Семеновича й Таню захоплює духовно-інтелектуальна висота Ковріна, його оригінальність. Коврін відчуває себе покликаним красою світу до необхідності його пізнання, Песоцькі культивують свій сад, що витворює цю красу. Що ж може завадити героям об'єднатися у щасливу родину, яка на практиці втілює повноту буття, гармонійне співіснування люблячих один одного, свою справу, навколишній світ людей?

Й для Ковріна, й для Песоцького справа, яка говорить сама за себе [137, с. 236], стає засобом не лише самоствердження, але й марнославного самопіднесення, проєкцією власного «Я», ідолом, що вимагає людських жертв. У випадку із Песоцьким це більш очевидно. Найбільше його турбує доля саду, особливо після власної смерті: «Весь секрет успеха не в том, что сад велик и рабочих много, а в том, что я люблю дело, – понимаешь? – люблю, быть может, больше самого себя. Ты посмотри на меня: я все сам делаю. Я работаю от утра до ночи. Все прививки я делаю сам, обрезку – сам, посадки – сам, все – сам. Когда мне помогают, я ревную и раздражаюсь до грубости» [137, с. 236] («Весь секрет успіху не в тому, що сад великий і робітників багато, а в тім, що я люблю діло – розумієш? – люблю, може, більше, як самого себе. Ти поглянь а мене: я все сам роблю. Я працюю з рана до ночі. Всі щепи щеплю я сам, обрізую сам,

саджу – сам, все – сам. Коли мені допомагають, я ревную і драбуюся до грубості»). В умовах такого господарського шаленства «першим ворогом» у справі виявляється «не заяц, не хрущ и не мороз, а чужой человек» [137, с. 236] («не заець, не хрущ і не мороз, а чужа людина»). Песоцький не усвідомлює, що у вибудованій ним системі координат чужою людиною виявляється будь-яка інша людина – садівник, робітники, можливі арендатори, навіть власна дочка, оскільки може вийти заміж й народити дітей – інших, тобто чужих, людей: «Да, она любит и понимает. Если после моей смерти ей достанется сад и она будет хозяйкой, то, конечно, лучшего и желать нельзя. Ну, а если, не дай бог, она выйдет замуж? – зашептал Егор Семеныч и испуганно посмотрел на Коврина. – То-то вот и есть! Выйдет замуж, пойдут дети, тут уже о саде некогда думать» [137, с. 236] («Так, вона любить і знається. Коли після моєї смерті їй перейде садок і вона буде хазяйкою, то, розуміється, нічого кращого їй бажати не можна. Ну, а як, не дай боже, вона піде заміж? – зашепотів Егор Семенович і перелякано глянув на Ковріна. – То-то воно й е! Вийде заміж, підуть діти, тут уже ніколи про сад думати»).

Сад замінив для Егора Семеновича всіх інших людей, увесь світ. «Все – сам» – це його формула життя, повністю розчиненого у саді. Все життя – це сад, а сад – це сам Песоцький. Такий погляд вимагає непримиренного ставлення до іншого судження, іншої лінії поведінки, іншої системи цінностей. Такий погляд примушує із зарозумілою зневагою знищувати опонентів у статтях із садівництва, жалкувати, що заборонено сікти робітників, які завинили, кричати, що Степан заслуговує на смерть, оскільки прив'язав до яблуні коня й пошкодив кору дерева, хоча й рятував усю ніч сад від весняного заморозку. Сад не веде Песоцького до інших людей, а ізолює від них, перетворює їх на засіб досягнення тих чи інших цілей,

пов'язаних із успіхом справи. Таким засобом стають для Песоцького і Таня, і Коврін.

На Ковріна Єгор Семенович покладає особливі надії, вважаючи його своєю, рідною людиною. Таня у розмові із Андрієм Васильовичем пояснює це так: «Ведь вы знаете, мой отец обожает вас. Иногда мне кажется, что вас он любит больше, чем меня. Он гордится вами. Вы ученый, необыкновенный человек, вы сделали себе блестящую карьеру, и он уверен, что вы вышли такой оттого, что он воспитал вас. Я не мешаю ему так думать. Пусть» [137, с. 228–229] («Ви ж знаете, мій батько божествить вас. Мені здається інколи, що вас він любить більше, аніж мене. Він пишається вами. Ви учений, ви надзвичайна людина, ви зробили собі блискучу кар'єру, і він певен, що ви стали таким тому, що він виховав вас. Я не бороню йому так думати. Нехай»). У словах самого Єгора Семеновича любов до Ковріна та гордість за нього виявляються контекстуальними синонімами. «...я тебя люблю, как сына... и горжусь тобой» [137, с. 237] («...я люблю тебе як сина...і пишаюся тобою»), – говорить Песоцький своєму вихованцю. Тобто Коврін, подібно до чудернацьких дерев, кущів, квітів у декоративній частині саду Песоцьких, – предмет гордості Єгора Семеновича, ще одна проекція його власного «Я». Саме Коврін, одружившись із Танею, відповідно до задуму Песоцького може народити йому онука-садівника, отже, відтворити самого Песоцького, реалізувати його заповітну «мрію».

Зазначимо, що сад Песоцьких має і таку частину, що приносить прибуток: «Деревья тут стояли в шашечном порядке, ряды их были прямы и правильны, точно шеренги солдат, и эта строгая педантическая правильность и то, что все деревья были одного роста и имели совершенно одинаковые кроны и стволы, делали картину однообразной и даже скучной» [137, с. 227–228] («Дерева тут стояли, немов на шахівниці, ряди їх були рівні й правильні, як солдатські лави, і ця сурова педантична

правильність, і те, що всі дерева були однакові на зріст і мали зовсім подібні стовбури та крони, робило картину одноманітною і навіть нудною»). Сад Песоцьких моделює їх уявлення про життя та людей. Співвіднесення декоративної та комерційної частин відповідає поділу існуючого на звичайне, повсякденне, одноманітне – й неординарне, яскраве, оригінальне, цікаве, геніальне. Перше служить потребам сьогодення, друге – натякає на неіснуюче, експериментально наближає його. Перше асоціюється зі сферою мистецтва, друге – сферою практичної діяльності. Саме декоративна частина саду, наповнення якої «сам Песоцький презрительно обзывал пустяками» («сам Песоцький зневажливо узивав дурницею»), справляла колись у дитинстві на Ковріна «сказочное впечатление»: «Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой!» [137, с. 227] («Яких тільки тут не було химер, витонченої потворності та знуцання над природою!»). При цьому «причуды», «уродства» й «издевательства» мотивовані лише волею садівників, що надають кронам несподіваної форми, перетворюють кущі на дерева й відтворюють у живих рослинах значущі для себе дати. У природі, прекрасній органічності й гармонії котрої протягом усієї повісті дивується Коврін, немає ані понурої одноманітності комерційного саду, ані надмірної красивості декоративної частини, те й інше – результат діяльності людини, втілення її інтенцій, виявлення помиловості суджень про власну природу та шляхи її культивування.

Значення образу саду у «Чорному монасі» важко перебільшити. Цей образ задає основні смислові доміанти твору, забарвлені у різні емоційні кольори. Він уводить тему казкового, фантастично прекрасного, звабливо незвичного, здатного викликати піднесення й захоплення, а з іншого боку – буденного, нудного. Коврін по мірі розгортання художньої цілісності твору перемикається, переходить від одного

емоційного реєстра до іншого. Із цим «перемиканням» узгоджується його самооцінка й ставлення до нього Песоцьких. Екзальтоване піднесення на початку твору, ставлення до Ковріна як до генія, що живе наповненим духовним життям, цікавою, несхожої на інших людини, змінюється понурим розчаруванням, визнанням ординарності героя, усвідомленням його невідповідності навіть нормі посередності, що дозволяє безбідно, комфортно існувати у суспільстві подібних до себе. Песоцькі думають, що прозрівають, усвідомлюючи, що приймали за духовну красу духовне каліцтво, не розпізнали у незвичності хворобливого. Вони переводять героя з одного розряду в інший – немов пересаджують Ковріна з декоративної частини саду в комерціну, шкодуючи, що він не відповідає стандарту. І сам Коврін несе у своїй свідомості уявлення про два розряди людей, два різні способи існування: «Доктора и добрые родственники в конце концов сделают то, что человечество отупеет, посредственность будет считаться гением и цивилизация погибнет...» [137, с. 251–252] («Лікарі та добрі родичі, кінець кінцем, досягнуть того, що людство отупіє, пересічність уважатиметься за геній і цивілізація загине»). За втрату вихідної самооцінки він жорстоко мстить Песоцьким, не розуміючи вповні причин свого роздратування та ненависті, точно так, як Таня не розуміє, чому її душу обпалює страшний біль, чому кохання обернулося прокляттям. Персонажі звинувачують один одного, не в змозі розібратися у причинах нещастя, що зруйнувало їх життя, здійснити роботу над помилками. Точність емоційних реакцій на події притаманна рівною мірою усім героям чеховського оповідання, як і відставання свідомості, невірність суджень й оцінок, що яскраво проявляють себе у створеному Чеховим художньому контексті.

У цьому стосунку надзвичайно важливим виявляється образ чорного монаха, зіставний із образом саду Песоцьких. Якщо образ саду починає вибудовуватись вже у першій структурно

виокремленій у оповіданні главі, то образ чорного монаха вперше з'являється у главі другій. Характерно, що разірвані Ковріним та кинуті у вікно шматки рукописів, створених у найбільш щасливий період його життя, згодом поіменовані ним та його близькими «часом хвороби», «летає по ветру, цеплялись за деревья и цветы» [137, с. 254] («літаючи на вітрі, зачіпалися за дерева й квіти»). У дивовижному образі чорного монаха міститься та ж перебільшеність, неприродність, що переходить у потворність, що й у саді Песоцьких, він несе ту ж ідею протиставлення незвичного ординарному, дивного простому, захопливого нудному. Якщо сад – результат напруженої роботи Песоцьких, у якій вони не жаліють ні себе, ані інших, то образ чорного монаха продукується уявленням Ковріна на тлі викликаної неперервною інтелектуальною працею надзвичайної перевтоми, вичерпаності фізичних та духовних сил, що породжує змінений стан свідомості, як сказали б ми сьогодні. Нервовість, напруженість, гарячковий характер діяльності характеризують тією чи іншою мірою усіх героїв оповідання: і Песоцького, що повсякчас роздратований, кричить, шаленіє, і Таню, яка легко впадає в істерику, марить уві сні, може півдня пролежати без свідомості від переживань, й навіть модистку, яка приїхала шити весільну сукню. У випадку Ковріна, котрий відмічає про себе нервовість оточуючих, ці характеристики доведені до максимального ступеня, до межі, переходу в якусь іншу якість. Ця загальна душевна дисгармонія має спільні корені – мотив коренів, що вийшли на поверхню, оголилися, відчутно звучить на початку й у кінці твору, примушуючи читача бути уважнішим до глибинної, сутнісної основи подій, яка вислизає з поля уваги героїв.

Образ чорного монаха з'являється у низці взаємопов'язаних контекстів, співвіднесення яких дозволяє відстежити його розвиток і смислове наповнення. У другій главі Коврін озвучує у розмові з Танею легенду про примару чорного монаха, що

рухається пустелею крізь простір і час. Зрозуміло, що привертає увагу героя у цій легенді: його, філософа, цікавить нелюдський, неземний охват буття, новий погляд на світ, що виходить за кордони доступного, є закритим для обмеженої жорсткими умовами недовгого земного існування людини. Зрозуміло, чому легенда не сподобалася Тані: подорожуючий безмежним простором протягом тисяч років чорний монах дуже далекий від того, що може цікавити жінку, – кохання, щасливого шлюбу, дітей. Коврін намагався поділитися своїми найбільш утаємниченими міркуваннями із дівчиною, але не отримав розуміння. Розмова про чорного монаха, подібно до усіх інших розмов між героями, виявилася однобічною, не була підтримана співрозмовником. У цій самій главі Коврін вперше бачить чорного монаха – він виникає на кордоні між небом і землею, між днем і ніччю, між внутрішнім простором свідомості й зовнішнім простором природнього буття, між духовним здоров'ям і душевною хворобою. У його зовнішньому вигляді поєднуються біле та чорне, привітне й лукаве. В контексті поетики літератури ХХ століття (модернізму, магічного реалізму) подібна поява фантастичної істоти розцінювалась би як проростання міфу, що відкриває перед художником нові можливості осягнення буття. Але поетика Чехова є іншою.

У серединній композиційно, центральній п'ятій главі Коврін вперше вступає з чорним монахом у розмову. Герой чітко усвідомлює: те, що він бачить, – привид, галюцинація. Він чує у словах монаха відгомін своїх власних думок й відмічає, що таємничий співрозмовник зникає, щойно предметом бесіди перестає бути сам Коврін. У розмові з чорним монахом герой озвучує найбільш сутнісні свої інтенції: прагнення пізнання й насолоди пізнанням, бажання охопити думкою вічність, віра у безсмертя, жага подвигу, жертвовного служіння в ім'я зміни життя людства на краще, надія на благословенність такого

служіння, готовність віддати своє життя заради вічної правди. У п'ятій главі намічається хворобливе спотворення кращих устремлінь Ковріна. Його сумніви щодо власного психічного здоров'я, правильності обраного шляху, усталеного способу життя, що спираються на античні уявлення про гармонійність розвитку людини, про здорове тіло й здоровий дух чорний монах спростовує, відтинаючи для героя шлях рятівної рефлексії: «А почему ты знаешь, что гениальные люди, которым верит весь свет, тоже не видели призраков? Говорят же теперь ученые, что гений сродни умопомешательству. Друг мой, здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди. Соображения насчет нервного века, переутомления, вырождения и тому подобное могут серьезно волновать только тех, кто цель жизни видит только в настоящем, то есть стадных людей» [137, с. 242–243] («А почім ти знаєш, що геніальні люди, яким вірить весь світ, теж не бачили привидів? Запевняють же тепер учені люди, що геній зрідні божевілью. Друже мій, здорові й нормальні – то тільки ординарні, гуртові люди. Різні міркування про нервовий вік, перевтому та виродження і т.п. можуть серйозно хвилювати тільки тих, хто ціль життя покладає в теперішнім, тобто гуртових людей»).

Наступні появи чорного монаха будуть пов'язані з усе більшим захопленням Ковріна ідеєю власної виключності, обраності, благословенності й дедалі більшим віддаленням його від Тані та Єгора Семеновича. У п'ятій главі спостерігається своєрідна рівновага: герой рухається одночасно назустріч чорному монаху й утіленому в ньому викривленню правди про самого себе й навколишніх людей, і назустріч Тані. Четверта глава розкриває перед Ковріним можливість відкорегувати свої уявлення, спираючись на взаємодію з іншими людьми, участь у спільному сьогодняшньому існуванні, у вирішенні завдань теперішнього, до якого закликають події у домі Песоцьких. Чехов детально змальовує сварку Тані з Єгором Семеновичем,

страждання обох, зумовлені цією сваркою, напругу, що виникла у домі, участь Ковріна, яка дозволила Тані виговоритися, виплакати, подивитися на себе збоку, назвати себе «дурною головою» й помиритися з батьком. Бачити Песоцьких, що прогулюються після примирення по алеї з шматками посипаного сіллю житнього хліба, приємно, здається, не лише миротворцю Ковріну, але й самому автору. Цей момент єдності героїв контрастує з безглуздим й галасливим весіллям, яке не принесло нікому радості внаслідок метушні, незабезпеченості того, що відбувається, спільною духовною роботою, скерованою на досягнення любові та взаєморозуміння.

Четверта глава, епізод сварки Песоцьких та їх примирення – це альтернатива тому модусу існування, що втілений у образі чорного монаха. Мотиви «миротворчої» місії Ковріна не вповні позбавлені егоїстичного самопіднесення, він дивиться на Таню згори вниз, називає її «створінням», «істотою», не стільки любить її, скільки радіє ставленню Песоцьких до себе. Саме у цю главу закладені, на наш погляд, найбільш важливі для Чехова євангельські ремінісценції, не проговорені вочевидь, оскільки будь-яка чітко артикульована, однозначно омовлена правда моментально перетворюється на брехню, якщо не підтверджується ділом, направленим на благо іншої людини вже зараз, сьогодні. Це всім відомі, багатократно повторені у різноманітних контекстах християнські думки про любов до ближнього, згodu між людьми, що відтворе велику гармонію Трійці [2, с. 527–528], хлібі насущному, котрий дається саме сьогодні. Чехов у художній плоті свого оповідання матеріалізує ці всім відомі думки-слова: герої у четвертій главі рухаються назустріч один одному, долають перебільшену любов до себе та зменшену до ближнього, віднаходять благодатну радість буття – й все це у кордонах дня сьогоднішнього. Не випадково персонажів троє, і ті, що перебувають у сварці, буквально нічого не їдять, аж поки не досягають примирення, яке дає їм **хліб**

насушний сьогодні. У підтексті четвертої глави вгадуються ключові смислові вузли молитви «Отче наш», що протистоять настановам чорного монаха: «ми» як антитеза погляду на людську вседність як на «стадо»; невпинна увага до власних огріхів-помилочок замість ейфорії захоплення собою; щоденна праця покаюння та прощення, спрямована на зближення з іншими людьми, замість намагання відірватися від них, піднятися над ними. Не випадково хліб їдять із сіллю – з того пуда, котрий треба з'їсти разом, будуючи дійсно доброякісні людські стосунки. Проза Чехова показує, що правда не у словах, а в події, загальному, сукупному, сумарному бутті людей, яке стрімко розгортає їх або у бік життя, або у бік смерті. У четвертій главі в існуванні персонажів намітилися тенденції, що актуалізують екзистенційний модус життя, але вони знехтували ними, перемикаючи своє буття у екзистенційний модус смерті: закономірно у фіналі твору смерть Песоцького практично співпадає зі смертю Ковріна, а щодо Тетяни сказано, що вона ще під час шлюбу перетворилася на «живі мощі».

Головний механізм такого перемикавання – егоїзм, над котрим людям надзвичайно важко піднятися у повсякденному практичному житті, гордість і марнославство, які ще О. С. Пушкін у романі «Євгеній Онегін» аналізує як найхарактерніші вияви егоїстичної свідомості. З визначення основних характеристик егоїстичної свідомості й дослідження наслідків підпорядкування духовного життя людини породженим такою свідомістю фантомам почалось становлення російської реалістичної літератури. В одному із висловлень Ковріна Таня Песоцька прямо співвідноситься із Тетяною Ларіною. Так Чехов вводить у підтекст оповідання пушкінський роман, у якому однією з центральних була проблема людського щастя, можливість якого не може реалізуватися внаслідок невірного розуміння життя егоїстичною, індивідуалістичною по

суті свідомістю героя, що знаходиться у полоні романтичних стереотипів світосприйняття.

Справа не лише в тому, що Коврін вважає себе обранцем, переповнюється відчуттям гордості за власну духовну висоту. Йдеться про те, що любов підміняють гордістю за себе, марнославством і Таня, і Песоцький. «Мы люди маленькие, а вы великий человек» [137, с. 244] («Ми люди маленькі, а ви великий чоловік»), – говорить Тетяна, горда тим, що її обрала велика людина, якій вона прагне бути відповідною. При цьому вона з чотирнадцяти років вірила, що Коврін одружиться саме із нею – тобто вірила у свою та його непересічність. Думку про розподіл людей на великих і маленьких, непересічних та ординарних, геніальних / божевільних та посередніх / здорових поділяють усі троє. Ця помилкова думка веде до такого ж помилкового розчарування, втрата ілюзій не обертається прозрінням, тому що розуміння, наближення до істини можливе лише у діалозі.

Неможливість діалогу й водночас необхідність його – один з фундаментальних законів художнього світу Чехова. В оповіданні «Чорний монах» він виявляє себе напрочуд яскраво. У цьому стосунку не можна не погодитись із В. Я. Звиняцьковським: «... проблема **іншої свідомості, діалогізму** в культурі (філософії, музиці й т.п.) у “Чорному монасі” поставлена в категоріях ХХ століття» [57, с. 186]. На початку твору герої ще чують один одного, але, як зазначає М. М. Гіршман, має місце «загальна ослабленість діалогічних відносин, місце яких посідають невеликі монологи й репліки» [43, с. 364]. Хоча висловлення Песоцького у розмові з Ковріним щодо долі саду, Ковріна у розмові з Тетяною про чорного монаха та Тетяни з Ковріним про складність її положення у домі батька залишаються без відповіді, у них ще відбивається реакція співрозмовника, невисловлений ним сумнів у істинності того, що вимовляється. Надалі, як наслідок захоплення Ковріна думкою про свою виключність, можливість здійснення діалогу між персонажами

зменшується. Коврін не наважується розказати Тані і Песоцькому про те, що бачив чорного монаха, не стільки страхаючись нерозуміння, скільки бажаючи залишити цю таємницю лише за собою («все – сам», як сказав би Песоцький); він починає бачити свою галюцінацію в присутності інших людей – говорить не з ними, а неначе крізь них, поверх них з чорним монахом про те, що може бути цікавим загадковому гостю. Показовим є момент, коли Таня, прокинувшись уночі, спостерігає, як чоловік розмовляє із пустим фотелем, а також епізод, коли Таня і Песоцький, впевнені, що Коврін є хворим, говорять про нього без його участі, замовкають у його присутності.

Відсутність діалогу – це брак щоденної душевної роботи, передусім скерованої на корекцію, уточнення своїх уявлень про себе, людей, життя, вдосконалення власної душі за допомоги живої участі інших людей, їх одухотвореного слова. Основою такої роботи може бути лише визнання рівних прав усіх потенційних учасників діалогу. В оповіданні Чехова спочатку Коврін поступово переконає себе, що Таня і її батько не гідні діалогу з ним, не здатні зрозуміти його; потім дружина та тесть виключають з діалогу Ковріна, мотивуючи це хворобою. Відсутність діалогу веде до роз'єднання персонажів, позбавляє їх існування міцної духовної основи. Всі лякаються божевілля Ковріна – страх остаточно витісняє зародок любові, яка, як відомо, не страшиться. Діалог підмінюють візитами до лікаря, прийняттям ліків, ваннами. Перш, ніж вмерти остаточно, діалог перероджується на сварку – обмін звинуваченнями, а потім і прямими образами. Показово, що під час однієї з таких сварок Песоцький просто втрачає мову, що у фіналі твору Коврін довго не хоче відкривати листа від Тані, а потім, прочитавши лише початок, розриває листа на шматки. Зрозуміло, що з Варварою Миколаївною, яка турбувалася про Ковріна, неначе про дитину, взагалі можна було не вести жодних серйозних розмов, вона

буквально відгороджена від Ковріна ширмою нерозуміння, не причетна до його духовного життя, глуха до зненацька заскочившої його смерті.

Егоїстична свідомість, яку В. І. Тюпа назвав «усамітненою» [128] стає причиною катастрофічності буття, веде людину не лише від інших людей, але й від самої себе, виводить із простору життя на терени смерті. Обличчя чорного монаха – цієї персоніфікації коврінської усамітненої свідомості – не випадково здається мертвим, а блаженна посмішка Ковріна, що з'являється під шепотіння чорного монаха у фіналі твору, перетворюється на посмертну маску. Всі слова монаха на ділі, у долі Ковріна обернулися своєю протилежністю: вічна правда про весь світ – сьогоднішньою неправдою про себе, любов до людства – ненавистю до конкретних людей, відчуття власної обраності – визнанням своєї пересічності й втратою себе, благословіння Боже – прокляттям ближніх, вічне життя та безсмертя – хворобою та загибеллю.

Ідея виключності, захоплення філософією, культ творчості та творця, самотність, тяжіння до гармонії у природі та мистецтві, жага нескінченності у часі та просторі, прагнення набути такої інтенсивності буття, яка перевищує людські сили, виводить за межі життя, страх перед божевіллям внаслідок руйнації міри і норми – характерні прикмети романтичної свідомості. «Не дай мне **Бог** сойти с ума», – писав Пушкін. Він першим у контексті розвитку російської літератури побачив у відчутті Бога **живого** протироту щодо страху перед божевіллям, породженим романтичним світосприйняттям, першим намітив шлях до виходу за кордони усамітненої романтичної свідомості до іншої людини, інших, усіх людей. Г. В. Ф. Гегель у «Естетичі» назвав філософію «неперервним богослужінням». Коврінське філософствування також скероване до Бога, але ухиляється від нього, оскільки зводить багатоманітність створеного Богом світу й людства до чогось одного, єдиного, яке виявляється

відокремленим – окремим. Чорний монах Ковріна близький до байронічного героя – Манфреда, Каїна, й несе у собі ту ж ідею богоборчого бунту, індивідуалістичної ревізії відносин людини з Богом (такою ж ревізією зайняті герої Ф. М. Достоєвського, наприклад Іван Карамазов у своїй поемі про Великого інквізитора, хоча, на відміну від легенди про чорного монаха, поема Івана спростовує себе сама, тому що принципово діалогічна й на рівні оповіданої події, й на рівні події оповіді), ідею тотальної, смертельної самотності. Перед смертю Ковріну здається, що «во всей гостинице, кроме него, нет ни одной живой души» [137, с. 255] («в цілїм готелї, крім нього, немає жодної душі»), він кличе Таню і життя, але здобуває чорного монаха і смерть.

Художнє мислення Чехова, на відміну від філософського мислення його героя, шукає Бога у кожній людині, у всіх людях, стверджуючи їх рівність, рівнозначність у контексті загального буття, однакову важливість участі у «загальному процесі становлення людяності» [43, с. 369]. Тому чеховська творчість така багатолюдна, тому кожна людина наділена розумінням та любов'ю автора, її правда врахована й необхідна у авторському розумінні правди життя. На рівні поезики ця авторська інтенція виявляється у постійній зміні точки зору на зображуване, що забезпечує рівновагу суб'єктивних прагнень у об'єктивній подієвості, втіленням повноти якої стає художня творчість. Ця інтенція потребує конкретності людського характеру, його щільного зв'язку з часопростором індивідуального існування, що завжди розглядається на тлі існування інших людей. Чехов пропонує потенційному читачеві у контексті художнього твору поставити себе на місце будь-якої іншої людини, подивитися на світ її очима, щоб побачити життя у всій його багатоманітності, повноті, дійсності, здобути найдорогоцінніше вміння у світі людської культури – вміння розуміти.

2.4. Від проблем зображуваного до смислу зображення: художня концепція людини і світу у п'єсі А. П. Чехова «Вишневий сад»

На думку В. І. Тюпи, у літературному творі «предметом естетичного “ствердження” виступає одинична цілісність особистісного буття у світі: я-у-світі – специфічно людський спосіб існування (внутрішня присутність у зовнішній реальності)» [128, с. 31]. Оскільки ситуація «я-у-світі» є загальною для всіх людей, літературний твір, феномен цілісності якого естетично стверджує взаємозумовленість цілісності й людської особистості, й світу, виявляється зверненням до будь-якої людини, потенційно до всіх людей. У художньому світі Чехова займенник «я» ніколи не вимовляється у потоці мовлення, що зображує, від імені автора як його суб'єкта, але завжди у контексті мовлення зображеного, від імені персонажа, якого автор виявляється спроможним зрозуміти (судження Чехова про персонажів його творів, висловлені у листах – тобто від особи Чехова-людини, біографічної особистості, а не автора, – вражають й категоричністю, й суперечністю: так, про Варю з «Вишневого саду» у листі до К. С. Станіславського він говорить, що вона дівчина серйозна, релігійна, а в іншому листі називає її «дуренькою», «плаксою»). Таємниця людської індивідуальності, як вважав М. Бердяєв, відкривається лише любов'ю [14]. Отже, фундаментальним законом художнього світу Чехова виявляється любов до іншої людини, до всіх людей, можлива тільки за умови виходу за межі власного «Я», подолання егоїзму як головного обмежувача свідомості, звужувача кордонів розуміння іншого. Ця любов-розуміння, успадкована перш за все від О. С. Пушкіна, стає передумовою того, що у творах Чехова набувають голосу інші люди, ті, хто у реальній дійсності не міг би висловитися або

висловитися вповні. Важливо, що Чехова цікавить не лише самосвідомість людини та її вербальне вираження, що опиняються в центрі уваги в творах Ф. М. Достоєвського, але все життя людини, саме та взаємодія між людиною й світом, яка дозволяє зрозуміти й людину, й світ у всій повноті їх буття.

У світлі сказаного стає очевидною логіка художньої еволюції Чехова. Від ранніх сатиричних творів, у яких та чи інша людина потрапляє у поле зору молодого автора завдяки смішним проявам власної індивідуальності, вона веде до зрілих творів, які свідчать про те, що автор навчився не лише спостерігати за людьми, але й зі співчуттям розуміти їх. Чехов йде від оповідання, у якому представлений лише момент життя, до оповідання, повісті, драми, які організовані так, що за буденними, на перший погляд, незначними словами, подіями, подробицями побуту розкривається ціле життя, вся доля людини. І у результаті він приходиться від епічного твору, в якому завжди хтось із персонажів опиняється в центрі, а інші на периферії оповіді (що, напевно, й примушувало автора знову й знову повертатися до жанру оповідання, ігноруючи можливості роману), до драми, де всі учасники драматичної дії рівновеликі перед обличчям життя.

Новаторство чеховської драматургії проявляється саме у цій рівнозначності всіх персонажів: конфлікт між внутрішніми устремліннями людини, що прагне змінити своє життя на краще, й самим цим життям з його соціально-історичною щільністю, охоплює всіх героїв п'єси, проходить через душу кожного. У цьому сенсі місце Чехова-драматурга у контексті розвитку європейської драматургії дійсно визначається між Г. Ібсенем та Б. Шоу. У «Ляльковому домі» Ібсена в центрі п'єси опиняється героїня, у свідомості якої локалізований основний конфлікт: вона інтенсивно переживає його саме в той час, коли розгортається зовнішня дія, на відміну від інших персонажів, у свідомості яких він або поки що не актуалізований (Хельмер),

або вже вирішений чи вичерпаний (фру Лінне та Кругстад, доктор Ранк). У «Домі, де розбиваються серця» Шоу всі персонажі, крім «ділових людей», не лише перебувають у стані конфлікту з життям, але й усвідомлюють це, приходять до спільного розуміння й нерозв'язності конфлікту, й вичерпаності історичного часу, відпущеного на його вирішення. Така однаковість персонажів розгортає їх у бік авторської суб'єктивності, порушуючи враження природності того, що відбувається. У п'єсі «Вишневий сад» Чехов досягає дивовижного художнього ефекту, вільно балансує між точністю соціально-психологічного аналізу й масштабністю ліричного синтезу-узагальнення у вирішенні проблеми взаємин між людиною і світом.

«Вишневий сад» як підсумковий твір Чехова спирається на весь попередній художній досвід автора й водночас переводить його у нову якість. Художнє дослідження світу й людини, яке раніше здійснювалось Чеховим передусім у системі координат кожної індивідуальної долі, через яку проступало загальне неблагополуччя життя, тут набуває характеру долі загальної, сутність якої у втраті гармонійності буття. Вишневий сад символізує (точніше – втілює) цю гармонійність. У ньому (і в образі, і у явищі) органічно поєднуються природне й культурне, красиве й корисне, просторове й часове, індивідуальне й загальне – тобто ті начала, які й мають перебувати у гармонійній єдності, порушення котрої обертається хворобою, розпадом, руйнуванням, катастрофою.

При цьому головною загрозою для гармонійності буття стає існуюча суспільно-соціальна організація людського життя, яка скерована водночас на руйнацію внутрішньої краси людини та зовнішньої краси навколишнього світу, які, за Чеховим, взаємопов'язані. У знаменитому, найбільш часто цитованому висловленні письменника про прекрасне в людині, закладено, на наш погляд, думку про необхідність відповідності людини

світові, передусім природному – гармонійному, такому, що перебуває у розвитку, позбавленому хворобливих викривлень – прекрасному й величному.

Саме соціальний момент, привнесений у створення вишневого саду, покладений в основу його існування та процвітання, стає передумовою його знищення. Цей момент акцентують Лопакін та Трофімов – персонажі, співвіднесення яких є принципово важливим для точного розуміння задуму Чехова. Трофімов говорить Ані про страшну ціну, заплачену кріпаками за процвітання вишневого саду: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов» [138, с. 227] («Подумайте, Аню: ваш дід, прадід і всі ваші предки були кріпосники, які володіли живими душами, і невже ж з кожної вишні в саду, з кожного листка, з кожного стовбура не дивляться на вас людські створіння, невже ви не чуєте голосів...») – тут і далі україномовні цитати подаються за наступним виданням [99]). Загибель вишневого саду для Трофімова – закономірність, результат двохсотлітнього відставання Росії від самої себе у рішенні соціальних проблем, які, накопичуючись, стали головним спадком минулого, тим єдиним «приданим», на яке покоління Трофімова й Ані може розраховувати. Лопакін інакше дивиться на ціну вишневого саду. Для нього вона вимірюється грошима, він називає конкретні суми, розповідаючи про аукціон. Звісно, прагнення Лопакіна змагатися з іншими в процесі купівлі, готовність переплатити говорить не лише про реваншистські настрої та вистраждане почуття соціальної справедливості, але й про особливе ставлення до предмету купівлі-продажу, «прекрасней которого ничего нет на свете» [138, с. 240] («кращого за який немає нічого на світі»). Але як підсумок він проголошує: «Вишневый сад

теперь мой! Мой!» [138, с. 240] («Вишневий сад тепер мій! Мій!»). Як тільки вирішальним моментом для самовизначення людини стає зумовлена грошима влада над іншими, усіма, чия спроможність платити нижча, починають діяти процеси особистісного саморуїнування, що одразу виплескуються назовні: Лопахін усіх запрошує подивитися на те, як він вдарить сокирою по вишневому саду, як упадуть на землю дерева, він ледве не перекидає канделябри, що його ніяк не засмучує, оскільки він «за все может заплатить» [138, с. 241] («за все може заплатити»). І хоча Лопахін з іронією говорить про себе як про нового поміщика, власника вишневого саду [138, с. 241], особистісне виродження, пов'язане із володінням тим, чим володіти неможливо, що не має бути предметом купівлі-продажу, починає свій новий цикл: раніше ним були охоплені поміщики, власники кріпосних душ, тепер ним виявляється зачепленим Лопахін, який прагне купити красу життя. Не випадково знаменитий монолог Лопахіна у кульмінаційній третій дії містить фразу «Музыка, играй!» [138, с. 240] («Музико, грай!»). Новому хазяїну не заважають насолоджуватися музикою сльози Раневської. Він співчуває їй, але продовжує стверджуватися як хазяїн, подібно до того, як співчуття до кріпаків, учасливе ставлення до них не заважало поміщикам зберігати усі свої привілеї.

Як не дивно це виглядає на перший погляд, підсумкова п'єса Чехова чимось надзвичайно близька до першої п'єси Пушкіна. У «Борисі Годунові» дія замикалася в коло: політичне вбивство, що привело до влади Годунова, врешті-решт породило нові політичні вбивства, які мали посадити на престол Григорія Отреп'єва. Так Пушкін приходить до думки про те, що політична влада завжди злочинна й внаслідок цього лицемірна [68]. Чехов у дусі свого часу досліджує природу економічної влади й робить висновки, зіставні з пушкінськими. Різні форми економічної влади, що змінюють одна одну, так само злочинні

щодо людської душі, згубні і для тих, хто володарює, й для тих, хто змушений підпорядковуватися. Шукаючи шляхи рішення означених проблем, Чехов також спирається на досвід Пушкіна. У дослідженні особливостей художньої структури «Капітанської дочки», своєрідного художнього заповіту поета, Ю. М. Лотман звертає увагу на усвідомлену Пушкіним можливість людини вийти за межі своєї соціальної ролі, вчинити всупереч очікуванням, всупереч соціальній (політичній чи економічній) мотивації, вчинити просто по-людські [83]. За Пушкіним, щастя Гриньова та Маші Міронової виявляється можливим саме внаслідок такого гатунку вчинків Єкатерини II та Пугачова. Для Чехова, як здається, важливо зрозуміти не лише те, як змінюються соціальні ролі людей на межі XIX–XX століття, у якому напрямку розгортається соціально-історичне життя Росії. Його цікавить передусім, на чому може базуватися не мотиваване соціально людське самовизначення й чи можливе воно взагалі. Він з'ясовує, що може дозволити людині (усім людям) вчиняти по-людськи, якими є критерії людяності вчинка, на які можна було б орієнтуватися кожному.

У цьому стосунку важливим є співвіднесення образів Лопухіна й Трофімова. На думку Чехова, роль Лопухіна – центральна у п'єсі. «Вишневий сад» починається із характерної репліки цього персонажа: «Пришел поезд, слава богу. Который час?» [138, с. 197] («Прийшов поїзд, слава богу. Котра година?»). Лопухін постійно стежить за часом, неначе боїться запізнитися. Не запізнюватись щодо самого себе, весь час бути у справі, в роботі, використовувати усі можливості – ці устремління героя близькі автору, як і соціальне походження Лопухіна, його дитячі спогади й образи, здатність створити самого себе. Лопухін не позбавлений співчуття до людей. Але гроші стають для нього мірилом усього: власної сили, ставлення до інших. Його основна справа, за увагою Варі, «багатіти». Чехов навмисно забарвлює гамлетівськими конотаціями образ Лопухіна. Якщо

літературознавці тлумачать комедію Чехова як пародію на трагедію [55], Лопахін – пародія на Гамлета. Він, дійсно, мститься за свого батька, й врешті-решт злочинна корона економічної влади опиняється на його голові. Для Гамлета головне бути, подібно до батька, людиною у повному розумінні цього слова. Для Лопахіна абстрактної людини не існує, він завжди мислить конкретно, практично й жадані зміни у «нашей нескладной, несчастливой жизни» [138, с. 241] («нашому неодоладному, нещасливому житті») пов'язує із дачниками, що будть господарювати на землі.

Зазначимо, що лише Лопахін і Трофімов у п'єсі вживають займенник «ми». Обидва вони думають про Росію в цілому, її минуле й майбутнє, намагаються знайти вихід із положення, що склалося. Але якщо Лопахін практик, Трофімов – теоретик, його справа – «філософствування». Один засинає, читаючи книгу, нічого не розуміє, але виявляється здатним купити вишневий сад; інший – все розуміє, але демонструє фактично фарсову безпорадність у практичних справах. У червертій дії між героями відбувається своєрідне сближення, братання: Трофімов говорить про любов до Лопахіна, про його тонку й ніжну, як у артиста, душу, а Лопахін пропонує Трофімову гроші. Так позначає Чехов полюси, між якими розташовуються кращі сили країни початку ХХ століття. З одного боку, душа, платонічне кохання, любов, розуміння, книжкова традиція й при цьому повна неспроможність займатися конкретно справою, а з іншого – здорова життєва сила, енергія, вміння діяти й добиватися очевидного успіху й раціоналізація душі, її виродження. Цікаво, що саме Лопахін і Трофімов отримують краще, що було у Раневської та Гаєва. Один – вишневий сад, маєток, оскільки у нього є гроші й він дає їм хід, другий – Аню, її чисту весняну душу, яку він спокушає розмовами, використовуючи свою химерну духовну свободу, засновану на відсутності вкоріненості у життя (Петро вільний, «неначе вітер»).

Зрозуміло, що зробить із вишневим садом Лопакін. Можна здогадатися, якою буде доля Ані, якщо відповідальність за неї візьме на себе Петро Трофімов. Про загиблого хлопчика, брата Ані, критики, як правило, згадують у зв'язку із образом Раневської, але саме Трофімов був його вчителем, йому довірили дитину. І якщо «вся Росія – наш сад», можна уявити собі, що для неї приготували Трофімов та Лопакін, під яку сокиру вона потрапить.

Загибель хлопчика Гриші, що трапилась через недбалість дорослих шість років тому, страшно співвідноситься із недбалістю тих же людей щодо Фірса у фіналі п'єси. Приреченість, закинутість дитини й старого проявляють неспроможність діяти, притаманну людям, що охоплені духовним виродженням, їх злочинну байдужість до тих, хто потребує піклування. Ця подвоєна трагедія, як нам уявляється, акцентує відірваність персонажів і від минулого, і від майбутнього. Теперішнє, за Чеховим, має бути наповнене зігрітою любов'ю до іншої людини справою, тоді воно зберігає свій зв'язок із минулим і відкриває дорогу в майбутнє. Адже ланцюг часів проходить через кожну окрему людину. На наш погляд, головною у творі є саме тема теперішнього, яка реалізується у поетиці чеховської п'єси. Ця поетика примирює крайнощі, віднесені до образів Трофімова й Лопакіна: любов до людини правдива, якщо вона діяльна, втілюється у конкретну справу, вже сьогодні скеровану на благо іншого; діяльність має смисл й виправдання, якщо вона надихається саме сьогодні теплим, турботливим ставленням до іншої людини. Художнє слово Чехова стає справою, що огортає своєю всерозуміючою любов'ю і кожного з персонажів п'єси, пов'язаних з минулим Росії, і кожного з читачів, що втілюють її майбутнє.

Як давно відмітили критики, слово «недотепа», що його у фіналі п'єси Фірс адресує самому собі, має стосунок і до інших персонажів «Вишневого саду» – Яші, Єпіходова, Петі Трофімова.

Це визначення актуальне для всіх героїв, незважаючи на розмаїття їх вікових та соціально-рольових характеристик. Й так само все, що будь-хто з персонажів говорить про себе, може бути віднесене до кожного іншого героя скоріше за аналогією, ніж за контрастом, кожен метафорично проявляє іншого. Це метафоричне проявлення має місце й на рівні висловлень, і на рівні подієвому, які у Чехова своєрідно взаємодіють, співвідносяться, але не співпадають, що й породжує феномен так званої «підводної течії». У якості авторської підказки, що програмує розуміння цієї особливості організації образної системи й дії п'єси, виступає низка моментів. Наприклад, на початку другої дії у розгорнутій ремарці сказано: «Шарлотта, Яша и Дуняша сидят на скамье; Епиходов стоит возле и играет на гитаре; все сидят задумавшись» [138, с. 215] («Шарлотта, Яша і Дуняша сидять на лавці; Єпіходов стоїть біля них і грає на гітарі; всі сидять замислившись»). Звісно, важливо, що фонові картина другої дії зіставляє минуле (закинута капличка, могильні плити, стара лава, вишневий сад, що починається за тополями) й майбутнє (телеграфні стовпи, місто), вводить мотив дороги, яка у даному контексті сприймається не лише у просторовому відношенні, але й у часовому. Важливо також і те, що перераховані персонажі співпадають у даний момент у своєму вербальному та подієвому самовираженні: нічого не говорять, нічого не роблять. За характером реплік, якими персонажі обмінюються далі, стає зрозумілим, що думають вони кожен про себе, про своє життя. Їх висловлення за усієї багатоманітності смислових нюансів однозначні в тому плані, що кожен відчуває себе самотнім, нікому не потрібним, нещасливим, страждає від нікчемності власного життя, тужить за коханням, співчуттям, теплою дружньою розмовою. «Пауза» – одна з найбільш частотних ремарок Чехова, яка означає, що розмова не клеїться, ніхто нікого не чує, кожен опиняється наодинці із собою, ніхто ніким у дійсності не цікавиться. «Так

хочеться поговорить, а не с кем... Никого у мене нет» [138, с. 215] («Так хочеться поговорити, і нема з ким... Нікого в мене немає»), – вимовляє Шарлотта, безродна самотність якої так само характерна для всіх, як і потреба у спілкуванні. Чехов показує у п'єсі цілий спектр виявлень вербальної роз'єднаності – від бурмотіння Фірса, яке навіть не намагаються зрозуміти навколишні, та його останнього монолога, що проголошується у повній самотності, до звернених до Раневської слів Ані, у яких слова любові до матері спростовуються її цілковитим нерозумінням, проекцією на іншу душу власних переживань та відчуттів.

Неможливість діалогу між людьми яскраво проявляє відсутність любові, якої прагнуть усі персонажі п'єси: Лопахін кохає Раневську, Раневська – паризького коханця, Дуняша – Яшу, Єпіходов – Дуняшу, Варя – Лопахіна. Коло замикається, виходу із нього немає. Шквал критики, якій традиційно піддають дії Раневської, ігнорує неоднозначність її образу. Ім'я героїні, вочевидь, обране не випадково. З цим образом передусім пов'язане хворобливе викривлення любові до людини, що є такою важливою у художньому світі Чехова. Прогресивна дворянська культура XIX століття вела до ствердження пріоритету щирого людського почуття над соціальними стереотипами відчуття, мислення, поведінки. У відповідності до цього культу кохання діє чеховська героїня, пориваючи зі своїм середовищем, ігноруюючи забобони, зраджуючи своїй соціальній ролі заради любові – «до цієї людини» («к этому человеку»). Але з'ясовується, що в ім'я цієї любові треба принести в жертву рідних та близьких, які потребують піклування та участі, діяльної присутності у їх житті. Не випадково Аня вирушає за матір'ю у Париж на страстному тижні. На думку Чехова, любов не руйнівна, а творча сила, вона не роз'єднує, а об'єднує людей навколо спільної справи, яка несе щастя усім. Так виникає родина, дім. Егоїстична

бездіяльність, незалежно від того, вища вона чи нижча за любов, руйнує родинні зв'язки. Неможливо одного члена родини любити, а іншого ненавидіти. Нелюбов призводить до того, що персонажі чеховської п'єси засуджують один одного (тобто відмовляють у розумінні та прощенні): Гаєв – Раневську, Раневська – Трофімова, Трофімов – Варю й т.п. Ця нелюбов-осуд виливається у негативні оцінки, образливі прізвиська, що їх дають один одному персонажі: «облізлий пан», «порочна жінка», «Охмелія», «мадам Лопахіна», «звір», «шакали», «кобила», «недотепа», «двадцять два нещастя».

Зазначимо, що останнє з прізвиськ, яким наділяють Єпіходова, може бути сприйняте як альтернативний (позбавлений авторської любові, створений по моделі знижуючого прізвиська) варіант назви п'єси: двадцять два – це практично повне число учасників сценічної дії, кожен із яких нещасливий. У другій дії, коли Раневська у відповідь на міркування Лопахіна про велетнів, що повинні жити на російській землі, говорить, що велетні «только в сказках хороши, а так они пугают» [138, с. 224] («лише у казках гарні, а так вони лякають»), з'являється чеховська ремарка: «В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре» [138, с. 224] («У глибині сцени проходить Єпіходов і грає на гітарі»). Єпіходов, звісно, не велетень. «Проходит Епиходов» – це значуща для тонкого стиліста Чехова тавтологія, яка двічі повторюється разом із однаковими ремарками («задумчиво») у сусідніх репліках Раневської та Ані: «Епиходов идет...» [138, с. 224] («Єпіходов іде»). Скільки разів треба повторити одне й те саме людині, щоб вона почула й зрозуміла?! Кожен із героїв п'єси – Єпіходов, нещаслива людина, що проходить повз інших нещасливих людей. Мотив перехожого, що проходить повз, прямо персоніфікований у п'єсі: серед дійових осіб присутній і Перехожий. Цей мотив відгукується і у знаменитому монолозі Лопахіна у третій дії («Идет новый помещик, владелец

вишневого сада!» [138, с. 241] («Іде новий поміщик, власник вишневого саду»)), і у словах Трофімова з четвертої дії: «...Я могу обходитися без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество **идет** к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!» [138, с. 244] («...Я могу обходитися без вас, я могу проходить повз вас, я дужий і гордий. Людство простує до вищої правди, до вищого щастя, яке тільки можливе на землі, і я в перший лавах!»). У відповідь на промову Трофімова, який потім у відповідності до чеховської настанови на правду подробиці починає шукати й не може без сторонньої допомоги знайти свої старі облізли галоші, щоб йти і дійти, Лопакін зауважує: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит» [138, с. 246] («Ми один перед одним гнемо кирпу, а життя собі йде та йде»).

Проходити повз людину, не любити її, нічого не робити для неї – означає розминутися із життям, існувати безцільно, «невідомо для чого». Сценічна дія у «Вишневому саді» і зводиться до того, що персонажі проходять повз один одного, не зустрічаються. П'єса починається із того, що Лопакін не зустрів Раневську, хоча спеціально для цього приїхав. «Мимо» – одне з багаторазово повторених характерних слів Гаєва. Всі учасники сценічної дії двічі проходять повз глядачів – на початку п'єси, у першій дії, і у фіналі – перед тим, як забити вікна та двері проданого й купленого маєтку і піти зі сцени назавжди, залишивши у самотності Фірса.

Фірс – єдине, що лишається. Здається, він вбирає у себе краще, що пов'язане із минулим: вміння діяльно любити, піклуватися. Свобода для нього нещастя, тому що він любить поміщиків, сприймає їх як своїх дітей, членів своєї родини. Його вільний вибір – залишатися при панах, що для нього неначе рідні діти. Якби ж то вони відповідали йому взаємністю, вдячністю, піклуванням. Але навіки інфантильному Гаєву, що

проїв маєток на льодяниках, ніколи не дорости до вдячності. Він називає мужиків «братці», дякує їм, але це лише слова, за якими немає жодної справи. Робити Гаєв і Раневська нічого не можуть, не навчені, не усвідомлюють необхідності, інфікуючи своїм неробством усіх навколо. Про Фірса перед від'їздом згадує Аня, але вона не сама збирає і відправляє у дорогу старого, не береться власноруч за конкретну справу, яка вже сьогодні дала б їй щасливе відчуття корисності власного існування, а перекладає це на інших, на Яшу, який, у свою чергу, дає доручення якомусь позасценічному горе-Єгору. Яша – пряма протилежність Фірсу. Це абсолютний мінус у образній системі п'єси, втілення крайнього егоїзму, лінощів, виродження, зумовленого кріпацтвом. Він не любить ані свою матір, ані Дуняшу, ані людей навколо, ані Росію, засуджує за невігластво усіх, називає кохання непристойною поведінкою, бажає смерті Фірсу. Яша – втілення того раба, якого має вичавлювати із себе по краплині кожна людина. Між образами Яші й Фірса розташовані усі персонажі п'єси, спільним знаменником для яких виявляється, як було вже відмічено, Єпіходов, що вічно проходить повз, граючи на гітарі.

Гра на гітарі та спів Єпіходова теж значущі. Те, що він співає, сприймається як вульгарність («пошлость»): «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги... [] было бы сердце согрето жаром взаимной любви...» [138, с. 215–216] («Що мені світ галасливий, що вороги нависні... [] хай лиш кохання щасливе серце зігріє мені...»). Але ж ця вульгарна фраза виражає, хоча й викривлено, саме те, чого по суті потребує кожна людина: кохати й бути коханим – це й означає бути щасливим, відчувати, що тобі належить весь світ, як і ти сам належиш йому, що всі люди – твої брати і сестри. Зауважимо, що звернення «брат», «братці», «сестра» найбільш частотні у четвертій дії, коли герої прощаються, остаточно пориваючи зв'язки один із одним. Характерно, що спів Єпіходова, до якого

приєднується і Яша, викликає огиду у Шарлотти: «Ужасно поют эти люди... фу! Как шакалы» [138, с. 216] («Жахливо співають ці люди... фу! Як шакали»). Ця репліка означає, що спів фальшивий.

Якщо музика – втілення гармонії, то фальш – це руйнація гармонії. Вульгарність («пошлость»), за Чеховим, це і є та фальш, котра руйнує гармонію буття хворобливим спотворенням правди й любові. Чехов, абсолютний естетичний слух якого був результатом грандіозної щоденної роботи над собою, примушує своїх читачів та глядачів і відчутти, і усвідомити, й побачити, й почути, якою руйнівною є сьогоднішня бездіяльність. Лише справа, скерована зсередини людської душі назовні, у світ, назустріч іншим людям, дозволяє щоразу заново налаштувати і розум, і серце, і зір, і слух у відповідності з величною гармонією органічного буття природи. Так відкривається смисл останньої авторської ремарки, що підсумовує п'єсу «Вишневий сад»: коли люди перестають чути «гармонію сфер» точно («отчетливо», як говорить Лопакін), брехня, що проймає собою всі сфери їх буття, руйнує красу і людської душі, і світу. Струна, що порвалася, – символ розірваного зв'язку між усіма та усім, порушення єдності буття, яка виступає передумовою його гармонії.

Звук струни, котра лопнула, що його буквально примушує нас почути Чехов у фіналі п'єси, і картина дерев, що падають на землю, – наслідок відпадиння людини від істини, добра і краси, втрати здатності чути й бачити красу. Досконала поетика підсумкової чеховської п'єси – це слово і діло, звернене до всіх людей з любов'ю та розумінням. Завдяки цьому діяльному та люблячому слову кожний персонаж п'єси, кожний її читач чи глядач сприймаються і як окрема «жива людина», наділена впізнаваними індивідуальними рисами, і як необхідний учасник єдиної людської спільноти. За задумом Чехова, кожний несе у собі всі (у потенціалі або тією чи іншою мірою розвитку) риси й

«вільної і щасливої», «прекрасної» людини, про яку мріє ця спільнота, до якої вона хотіла б прийти (!), й хворобливого викривлення цього належного образу – від одиничної неврахованої пошлости-фальші – до повного саморуйнування. Тому несправедливим здається розподіл персонажів п'єси на центральних та периферійних (гротескних, знижених). Кожен із них перебуває у центрі сценічної дії, так само, як на кожному людину замикається вселюдське буття. Так естетично переконливо проявляє себе великий гуманізм чеховського реалізму. І якщо вже ми хочемо відповісти автору взаємністю, то повинні побачити у кожному із персонажів п'єси і його, і себе: і у Фірсі, що залишився помирати у пустому домі, і у Яші, що вилакав усе шампанське, і у фокусниці та гувернантці Шарлотті, яка демонструє «різні штучки».

Можливо, мистецтво взагалі та література як мистецтво слова зокрема та в особливості є зорієнтованим на нездатну фальшивити красу природи рукотворним камертоном, що втілює всеєдність буття, дозволяє кожній людині, налаштувавши на любов своє серце, усвідомити спорідненість з усім людством й побачити красу усього світу. Врахуємо лише, щоб не втрапити остаточно у «Трофимівську» патетику, що, подібно до того, як немає людства поза конкретною людиною, так і немає літератури поза конкретним літературним твором. І тоді нам стане зрозуміло, що треба робити, щоб «Вишневий сад» не загинув.

2.5. Значення поета та поезії у «Сонетах до Орфея» Р. М. Рільке

Р. М. Рільке у поезії ХХ століття посідає особливе місце. Перший європейський у повному розумінні цього слова поет, він писав не лише німецькою, а й російською, італійською,

французькою мовами. Взаємодія культур, взаємодія мистецтв (поезія, музика, живопис, скульптура), перехрестя епох, єдність життя і смерті – феномен Рільке – це феномен набутої ціною героїчного духовного (творчого) зусилля цілісності буття. І для поетів, які поета, як відомо, можуть зрозуміти найкраще, Рільке став втіленням поезії, самою поезією.

«Сонети до Орфея» були написані Рільке протягом кількох днів у лютому 1922 року. 55 сонетів (770 рядків), які утворили дві частини циклу, створювались як своєрідний реквієм на смерть чарівної дівчини Віри Оукама-Кнооп. Дочка друзів поета, вона померла від тієї самої хвороби, від якої через кілька років помер і Рільке. Легенда про Орфея дозволила поєднати два незмінно важливі у художньому світі поета мотиви: мотив поезії (дивовижна сила співу Орфея, здатного зачаровувати звірів і каміння) та мотив смерті (сходження Орфея у підземне царство за Еврідикою) – і таким чином, наблизитись до усвідомлення сутності людської природи.

Універсальні міфопоетичні мотиви у Рільке набувають оригінального, несподіваного звучання, думка поета, пульсуючи, переливається з сонету в сонет, породжує нові образи, які вступають із вихідними і наступними у складні семантичні взаємності. «Сонетам до Орфея» властива особлива щільність поетичної думки: Рільке створює контекст, у якому здатність «зростати» отримує кожне слово.

А отже, читач для того, аби сприйняти поетичну книгу як художню цілісність, має адекватно розуміти кожне слово. Проблема розуміння творчості одного з найскладніших поетів ХХ століття для іншомовної аудиторії – це перш за все проблема перекладу. Історія перекладу Рільке російською мовою триває вже сто років [26]. Зокрема, «Сонети до Орфея» у повному обсязі перекладені російською В. Микушевичем та В. Топоровим. Серед українських перекладачів цієї поетичної книги в першу чергу треба назвати М. Бажана та М. Лукаша.

Спробуємо порівняти докладний переклад (підрядник) першого, програмного сонету книги з художніми перекладами російською та українською мовами [103]:

*Ось виросло дерево. О суще зростання!
О Орфей співає! О вище дерево в прислуханні.
А все мовчало. Але навіть в мовчанні
відбувся новий початок, знак та зміна.*

*Звірі із тиші вийшли ясної,
залишили ліс, де ночували, і гнізда;
і так сталось, що вони не через хитрість
і не через страх такими тихими були,*

*а з прислухання. Рев, крик, гарчання
здавались маленькими в їхніх серцях. І де лише
ледве хижа була для сприйняття*

*сховище найбільш темних бажань
зі входом, чії стовпи тремтіли,
там створив ти їм храм на слуху.
(Переклад Юлії Іванової)*

Підрядник першої поезії «Сонетів до Орфея» у порівнянні з російсько- та україномовними художніми перекладами дозволяє побачити у даному сонеті програму розгортання поетичної книги в цілому. І підрядник, і художні переклади виступають в якості своєрідних моделей оригінального поетичного тексту. Підрядник, крім перекладу іншою мовою, передбачає перехід від законів поезії до законів прози. Інтерпретаційні можливості художнього перекладу та підрядника виявляються великими саме тому, що момент трансформації вихідного поетичного тексту можна врахувати. Зіставлення ж підрядника з кількома паралельними художніми

перекладами активізує діалектичний взаємозв'язок форми та змісту, суб'єктивного та об'єктивного у існуванні художнього тексту.

Першопочатковий образ сонету – дерево. Дерево зростає у мовчанні, переростаючи себе. В цьому гармонійному, природньому зростанні – початок нового: мовчання дерева – це пророцтво про спів Орфея. Образам дерева і Орфея протистоїть образ звірів. Якщо мовчання – це пророцтво про гармонію, а спів – сама гармонія, то «рев, скавчання, гам» (Бажан), «рев і крик» (Лукаш), «рев и крик» (Микушевич) – антитеза гармонії, її заперечення. Але звірі у сонеті Рільке під впливом Орфеевого співу замовкли й вийшли з лісу, залишивши «межі свої і гнізда» (Лукаш) та «кубельця чи барліг» (Бажан), підкоряючись не тваринним інстинктам, а «слуханню, вчуванню» (Лукаш), «прислуханню» (Бажан), «собственным ушам» (Микушевич), щоб «лучше слышать» (Топоров). Тобто звірі, які заслухались Орфея, виявились здатними його почути, набули нової якості.

Всі образи сонету знаходяться у відповідності, утворюючи певні семантичні комплекси. Ці семантичні комплекси перетинаються, внаслідок чого виникає особливе напруження, яке для читача обертається очікуванням дива. Це диво співу, який, як сказав би сам поет, «є», і диво метаморфози, що відбувається з тваринами (так сам Рільке як подвійне диво сприйняв одночасове завершення роботи над «Дуїнськими елегіями», яка тривала десять років, і блискавичну реалізацію нового творчого задуму, пов'язаного із «Сонетами до Орфея»). Схематично взаємодію семантичних комплексів у першій поезії поетичної книги можна було б відобразити так:

Таблиця 1

Дерево	звірі	Орфей
Мовчання	рев, крик	спів
Зростання	хитрість, страх	творчість
Ліс	барлоги, гнізда	храм

Очевидно, що перший семантичний комплекс пов'язаний зі світом природи, третій – зі світом мистецтва. Що стосується другого комплексу, то він характеризує людей як своєрідну перехідну ланку між тваринами та Богом («Зараз я знаю, – писав Рільке, – що ми – предки Бога і що лише ми в нашій найглибшій самотності, крок за кроком просуваємось вперед, крізь тисячоліття пробираємось нишком до Його джерел. Я відчуваю це!» [135, с. 376]). Усі образи, які утворюють цей комплекс, неначе на наших очах зміщуються, трансформуються: звірі робляться «тихішими» (Бажан), починають прислухатись, залишають ліс (у останніх рядках згадується «хибарочка» (Лукаш), «маленька хижа» (Бажан), «шалаш» (Микушевич) – тобто рукотворне житло, що відрізняється від барлоги чи гнізда), а разом з ним – «темну хіть» (Лукаш), «жадливість хижу» (Бажан).

Слово «люди» у сонеті не вживається. Можливо, це уникання не є випадковістю: статичне визначення, закріплене у слові, скорочувало б дистанцію між словом і «річчю» [94, с. 51], суперечило б прагненню поета відтворити словом явище. Так, якщо сутність пантери розкривається через її «невпинне ходіння мимо ґрат» («Пантера»), а м'яча у передачі тепла від одних долонь іншим («М'яч»), то людина може усвідомити себе тільки зрозумівши, звідки і куди вона йде. Як своєрідний

коментар до першого сонету з циклу «Сонетів до Орфея» звучить дивно, на перший погляд, фраза з Нобелівської лекції Й. Бродського: «Якщо тим, що відрізняє нас від інших представників тваринного царства, є мова, то література і зокрема поезія, будучи вищою формою красного письменства, являє собою, грубо кажучи, нашу видову мету» [20, с. 10].

«Я» ліричного героя у першому сонеті виявляє себе лише зверненням до Орфея: «там створив ти їм храм на слуху» (підрядник), «храм в диких дебрях слуха ты воздвиг» (Микушевич), «там ти воздвиг в їх прислуханні храм» (Бажан). Надалі у другому сонеті самоусвідомлення ліричного «Я» пов'язується із слуханням, а у третьому з'являється займенник «ми»: «Песнь – бытие. Бог может петь беспечно, / а нам как *быть?*» (Микушевич). Тобто слово «люди», яке у першому сонеті було присутнє лише на рівні підтексту, матеріалізується врешті-решт у займеннику «ми». «Ми», до якого поет включає і самого себе, – спільнота, чие буття під питанням. Поет замислюється про подальший шлях людства, про нову еру, яка перед ним відкривається, про машину, що мстиво калічить людину, позбавляючи її статусу «першопричини», змінюючи її природу (сонет 18). Людство стоїть перед вибором: «Как мы могли предпочесть богам, неспособным / заискивать перед нами, выплавку стали, / их не знающей...» (сонет 24 у перекладі Микушевича).

Паралельно у першій частині «Сонетів до Орфея» розвиваються образи, пов'язані зі світом природи. Зокрема, у сонеті 20 з'являється образ коня: «Скакал жеребец в ночную тьму, / волоча за собою кол; / к себе, на луга, во тьму одному!» (У перекладі Бажана враження стрімкого галопу-польоту дещо втрачається: «Десь із села приблукав він, сиваш, / Спутаний путами по ногах, / Щоб на лугах ночувать пустопаш...»). Кінь виривається на самоту, на волю, зливається з весною, вітром, безмежним простором землі. І тому він наділений здатністю не

тільки слухати, але й співати: «Он пел и он слушал» (Микушевич); «Чує й співає» (Бажан). У наступному 21 сонеті весняна земля читає напам'ять вірші: «Буквы в корнях и стволах тяжелых; / земля свою книгу поет, поет...» (Микушевич).

Саме здатність співати, нести у серці музику була властива Вірі Оукама-Кнооп. Її образ поет створює у передостанньому сонеті першої частини, порівнюючи дівчину із самотньою квіткою, назва якої залишилась невідомою. А в останньому сонеті, розповідаючи про загибель Орфея, Рільке врешті-решт наповнює займенник «ми» конкретним значенням, щоб відокремити від «ми» власне «я»: «Бог погибший! Твой след в нас навеки проник; / лишь потому, что тебя вражда расчленила, / уши природы мы и ее же язык». На початку другої частини «Сонетів до Орфея» ліричне «Я» заявляє про себе повною мірою: мотив самотності як умови творчості, співу, яскраво втілений у першій частині, готує «емансипацію» ліричного героя. Провідні образи другої частини (дзеркало, троянда, єдиноріг, джерело, вода, вино) покликані розкрити глибинну сутність творчості, суб'єктом якої виступає не співочий бог – втілення креативних сил самої природи, а людина.

2.6. Поетична творчість як онтологічна необхідність у поезії О. Мандельштама «Как облаком сердце одето...»

Аналіз поетичного тексту та інтерпретація ліричного твору у процесі літературознавчого осмислення конкретної поезії здійснюються у практично непорушній єдності. Перехід від аналізу до інтерпретації та у зворотньому напрямку, від тексту до смислу та від смисла до тексту практично не піддаються алгоритмізації, покроковій реконструкції, не можуть бути задалегідь регламентованими або підсумково узагальненими до універсальності схеми, хоча спроби такої регламентації та

узагальнення постійно здійснюються [3]. Намагання виокремити у поетичному тексті окремі рівні структури, їх функціонально значущі одиниці аналогічно до того, як це має місце у ході лінгвістичного аналізу тексту, сьогодні сприймається як дещо архаїчне, обмежене структуралістським баченням феномену художнього тексту [81]. Перерахування різного гатунку засобів створення художніх образів та прийомів організації поетичного висловлення має античні корені, веде до побудови каталогу тропів та синтаксичних фігур, але не передбачає необхідного, обов'язкового розкриття сутності образів, пояснення їх єдності у художній цілісності твору. З іншого боку, відмова від рефлексії щодо літературознавчого пізнання ліричного твору ставить під сумнів саму можливість такого пізнання, що теж, в принципі, має свою традицію у літературознавстві.

Вже представники формальної школи усвідомлювали, що кожен літературний твір, який несе у собі унікальний конструктивний принцип власного динамічного формоутворення, вимагає особливого підходу, скерованого на визначення цього принципу, феноменологічно відповідного йому. Ю. М. Тинянов особливо акцентував «...проблему кожного певного випадку з його індивідуальним співвіднесенням конструктивного принципу й матеріалу, з його проблемою індивідуальної динамічної форми» [127, с. 35]. Ця проблема може бути вирішена шляхом зіставлення статичної аналітичної моделі художнього тексту, яка дозволяє побачити унікальну конфігурацію його основних характеристик, й динамічної інтерпретаційної моделі літературного твору, прив'язаної до конкретного суб'єкта інтерпретації та конкретного часу її здійснення. Таке зіставлення, по-перше, не може зашкодити досліджуваній поезії, оскільки вочевидь відокремлює дослідницькі моделі, накопичувачі знання про поезію, від неї самої. А по-друге, показує відносність та

принципову незавершеність процесу літературознавчого пізнання, який завжди потребує того, аби бути продовженим іншим (наступним) суб'єктом у інший (наступний) момент часу.

Своєрідним перехрестям, перетином аналітичної моделі художнього тексту та інтерпретаційної моделі літературного твору виступають авторські інтерпретаційні моделі літературного твору. Це певні авторські підказки, які у смисловому просторі аналітичної моделі тексту можуть бути охарактеризовані як маркери переходів між різними рівнями структури тексту, а у просторі інтерпретаційної моделі твору як вектори інтерпретації, скеровані на актуалізацію феномену художньої цілісності [41] як взаємозв'язку всіх елементів форми та змісту літературного твору. Авторські інтерпретаційні моделі літературного твору функціонують у сфері діалогічної взаємодії між автором та читачем, завдяки якій сукупність значень функціональних елементів тексту втілюється у інтерсуб'єктивно значущий смисл твору.

Невеликий семантичний обсяг художнього тексту ліричного твору та його колосальна смислова глибина створюють необхідність визначити специфіку функціонування авторських інтерпретаційних моделей у ліричному літературному творі. У ролі такої моделі може в поетичному тексті виступити будь-яка формально-змістовна особливість, що звертає на себе увагу читача. Зазначимо, що такого роду «зверненість» читацької уваги ніколи не буває випадковою, керується закономірностями розгортання поетичного мовлення, проявляє й авторську інтенцію, й невраховану автором енергію поетичної мови, яка, як висловилаь М. І. Цветаєва, «далеко заводить» поета.

Так, у поезії Осипа Емільовича Мандельштама «*Как облаком сердце одето...*» [92, с. 457] вже перший вірш містить декілька авторських інтерпретаційних моделей. Подаємо поряд із текстом поезії два варіанти його аматорського перекладу українською мовою:

*Как облаком сердце одето
И камнем прикинулась плоть,
Пока назначенье поэта
Ему не откроет Господь.*

*Какая-то страсть налетела,
Какая-то тяжесть жива;
И призраки требуют тела,
И плоти причастны слова.*

*Как женщины, жаждут предметы,
Как ласки, заветных имен,
Но тайные ловит приметы
Поэт, в темноту погружен.*

*Он ждет сокровенного знака,
На песнь, как на подвиг, готов:
И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов.*

*Хмаритиме серце в неволі,
Камінням тяжітиме плоть
До тої пори, як на долю
Поетові вкаже Господь.*

*Як хмарою серце повите
І каменем видалась плоть,
Допоки на долю поета
Йому не покаже Господь.*

*Чи пристрасть на нього злетіла,
Чи важкість у ньому жива;
І привиди прагнуть до тіла,
І плоті причетні слова.*

*І пристрасть якась налетіла,
І важкість якась ще жива;
І привиди марять про тіло,
Й до плоті причетні слова.*

*З тремтінням жіночим предмети
Жадають своїх іменин,
А він заповітні прикмети*

*Як жінки, жадають предмети,
Мов пестоців, власних імен,
Чатує на темні прикмети*

Із темряви бачить один.

Поет серед чорних терен.

В надії на знак, як на спомин,
Він чує, готовий на спів,
Небесного шлюбу відгомін
В єднанні нехитрому слів.

(Переклад В. Астрахана)

Чекає незвіданих звісток,
Йдучи, як на подвиг, на спів:
І шлюбу таємна завіса
Наявна в узгодженні слів.

(Переклад А. та Н. Астрахан)

Перше слово поезії *як* (як) вводить нас у особливий метафоричний світ поезії Мандельштама, демонструє його закони, показуючи те, що зазвичай приховується. В основі метафори завжди лежить порівняння, яке треба вміти розгледіти, оскільки метафора у «тісноті віршового ряду» скорочує ті чи інші компоненти порівняння, що її породжує. Виводячи уперед порівняльний сполучник, що зазвичай пропускається, поет робить предметом осмислення феномен порівняння, наближення віддаленого, тобто встановлення єдності, таємного взаємозв'язку усього існуючого, із ствердження якого виростає поезія. Порівняльний сполучник «як» визначає композицію поезії, складну взаємодію двох семантичних рядів, перетин яких дозволяє розкрити сутність поезії та призначення поета. У найзагальнішому вигляді домінянти цих семантичних рядів можна було б позначити словами «дух» і «плоть», співвіднесення яких відсилає, можливо, до поезії Ф. І. Тютчева («*Не плоть, а дух растлился в наши дни...*»). На відміну від Тютчева, Мандельштам не протиставляє дух і плоть, вони зачеплені певними однорідними процесами, розгорнуті в одному напрямку, охоплені очікуванням поезії, що несе можливість загального перетворення, наближення до дійсного буття.

Образ *серця*, одітого *хмарою*, вводить у смисловий простір поезії уявлення про сонце. Подібно до того, як сонце може бути закрите хмарою, серце може захопити переживання, що

відводить від світла. Висхідне порівняння створює образ, що розростається, уточнюється у наступних строфах: серце затуманене (одіте) якоюсь пристрасстю, яка налетіла, неначе хмара (*какая-то страсть налетела* – перший вірш другої строфи), поет внаслідок цього перебуває у темряві (*в темноту погружен* – четвертий вірш третьої строфи). Уявлення про сонце актуалізує складний комплекс смислових нюансів, пов'язаних із особистістю О. С. Пушкіна, темою призначення поета та поезії у його творчості. Асоціація «сонце – Пушкін» запрограмована й відомим метафоричним ототожненням В. Ф. Одоєвського (*«Солнце нашей поэзии закатилось!»*), й особливим значенням образу сонця у поезії Пушкіна (*«Да здравствует солнце, да скроется тьма!»* у «Вакхічній пісні»). Третій та четвертий вірші першої строфи (*«Пока назначенье поэта / Ему не откроеет Господь»*) вочевидь семантично та синтаксично перегукуються з початком відомої пушкінської поезії *«Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...»*. І Пушкін, і Мандельштам розмірковують про існування поета поза поезією, про наростаючу готовність до народження пісні. Міркування ці підпорядковані завданню осягнення сутності поетичної творчості. Зазначимо, що Аполлон, покровитель мистецтва, був також богом сонця у античній міфології. І у Пушкіна, і у Мандельштама поезія народжується завдяки активності певної вищої сили: Аполлон вимагає від поета священної жертви (поезія Пушкіна), Господь відкриває поету його призначення (поезія Мандельштама). Від поета вимагається готовність до жертви та одкровення, до подвига співу – сокровенного та сакрального спілкування з Богом.

Перший вірш, як видно, несе у собі логіку подальшого розвитку поетичної думки. Він із закономірністю зумовлює і першу строфу, і поезію в цілому. Тому таким важливим є співвіднесення першого та другого вірша:

*Как облаком сердце одето
И камнем прикинулась плоть.*

Сердце, що не входить у плоть, сприймається як парафрастичне позначення душі. Коли душа затьмарена, плоть кам'яніє, наближається до сфери неживого. Другий вірш першої строфи відгукується у другому вірші другої строфи: «*Какая-то тяжесть жива*». Жива важкість плоті – камінь, що несе в собі колосальний потенціал творення, будівництва, творчого наближення до досконалого. У назві своєї першої поетичної збірки «Камінь» Мандельштам бачив співзвуччя давньогрецькому слову «акме», що позначає вищу точку, розквіт й водночас вістря каміння, етимологічно є пов'язаним із індоєвропейським словом акмен – «камінь». Подібно до того, як камінь стає матеріалом архітектури, що підносить землю у небо, плоть, одухотворена поетичним словом, виростає у храм, перетворюється на живого носія Бога живого – людину. Дизгармонія тіла й душі, роз'єднаність плоті й духу, що прагнуть зустрічі, долається благодаттю поетичного слова: привиди здобувають тіло, слова перетворюють плоть. Поетичним словом вибудовується простір продуктивної взаємодії духовного та плотського, результатом якої стає народження людини. Так співвіднесення першого та другого вірша першої строфи, конкретизоване другою строфою, несе у собі зерно висновку-одкровення, що проростає у передостанньому та останньому віршах:

*И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов.*

Таїна народження людини метафорично пов'язується в поетичній свідомості Мандельштама із таємницею поезії, віршове словосполучення та поєднання чоловіка й жінки у

шлюбі, яке відбувається волею вищих сил, стають явищами одного порядку, стверджують просвітлену гармонію духу і плоті, сонячне свято життя.

Але поєднання слів у поетичному тексті та шлюбне єднання людей у людській спільності навіть за усієї своєї втаємниченості не вичерпують собою чудесні взаємодії, можливі у художньому світі Мандельштама. На думку Б. О. Успенського, «у поезії Мандельштама знімається опозиція між абстрактним та конкретним, живим та неживим, природнім і соціальним – й у таким спосіб світ відтворюється у своїй космічній першоствореності» [130, с. 332]. Композиційно центральними у поезії, виокремленими своїм положенням у тексті, серцевинними виявляються два останні вірші другої строфи та два перші вірші третьої строфи:

*...И призраки требуют тела,
И плоти причастны слова.*

*Как женщины, жаждут предметы,
Как ласки, заветных имен...*

Тут автором формується простір, у якому проявляється активність зовнішніх щодо нього сил, які потребують поетичного слова. Це сили різні: *привиди* та *предмети* вочевидь належать до різних буттєвих рядів, які дуже умовно можна було б визначити як матеріальний та ідеальний. Але при цьому вони вимагають й жадають поетичної активності ліричного героя як своєрідної ланки між тим, що вже втратило тіло, й тим, що ще не здобуло душі (заповітне ім'я – це знак набуття душі, входження певного явища у духовне буття людей). Отже, відповідаючи на поклик привидів та предметів своєю поетичною творчістю, народженням пісні, поет творить єдність складного та різнопланового світу, здійснює зв'язок між

різними пластами сущого та планами буття. Живе відчуття такої єдності й такого зв'язку, ймовірно, і є чуттям Бога живого, що дозволяє побачити світ у його цілісності сповненим смислу та одухотвореним.

У такому створенні та баченні, можливо, й міститься призначення поета, яке намагається зрозуміти ліричний герой поезії. Наближуючи поетову готовність співати до подвигу, Мандельштам практично ототожнює поетичне з героїчним, розглядає поета як людський максимум, що розкривається у русі назустріч світові, у прагненні бути творчо відповідним йому. Важливо, що поклик світу й воля Господа у поезії співпадають. Надалі пряма згадка про Бога буде досить рідкісною у ліриці Мандельштама (як і використання прямого порівняння), але увага до таємних прикмет та сокровених знаків, що присутні у всьому, – характерна риса поетичного мислення цього автора. Такого роду увага й породжує метафору як результат встановлення зв'язку між різнорідними явищами буття, образного виявлення неявної єдності усього існуючого, в якому проступає гармонія світоустрою, що сприймається у релігійній традиції як присутність Бога у світі, вияв його мудрості та величі його задуму.

Зазначимо, що всі виокремлені особливості організації поетичного тексту, характеристика функціональної значущості й взаємозв'язку яких направляла інтерпретацію поезії (побудову інтерпретаційної моделі), тлумачаться нами як авторські інтерпретаційні моделі літературного твору. У них зустрічається авторська інтенція творення поезії й читацька, скерована на її відтворення. Авторська інтерпретаційна модель – частина художнього цілого, яка сприймається як дещо більше за це ціле, здатне входити у більш широкий контекст, інтертекстуально перегукуватись із різноманітними попередніми та наступними контекстами, які в принципі не можуть бути вповні враховані [4]. У щільності віршового ряду будь-який елемент поетичного

тексту виявляється функціонально значущим, бере участь у побудові смислу, важливого для автора та читача, отже, може бути витлумаченим як авторська інтерпретаційна модель поезії. Принципово значущим є зв'язок таких моделей між собою, що ґрунтується на художній цілісності поетичного тексту й вводить у простір цієї цілісності створювану читачем інтерпретаційну модель поезії.

Авторські інтерпретаційні моделі здійснюють функцію переходу творчої та співтворчої свідомості від одного рівня літературного твору до іншого. Під час сприйняття твору подібні переходи здійснюються неусвідомлено, вони можуть бути проаналізовані лише у процесі спеціальної літературознавчої рефлексії.

Так, у літературному творі може бути виокремлений рівень референції, якому в площині текстової реалізації художнього цілого відповідають хронотоп та структура оповіді, що породжують художні відповідники людині (суб'єкту мовлення) та світу (об'єкту мовлення), що дається передусім у часових та просторових характеристиках. У поезії Мандельштама відсутній займенник «я», оскільки здатністю бути суб'єктом мовлення наділене все, що існує. Поет в контексті даної поезії – той, хто слухає, таємні ловить прикмети, готуючись до пісні як репліки-відповіді у розмові зі світом. У смисловому просторі поезії здійснюється перехід від мовчання до пісні, тобто від слухання до промовляння у процесі діалогічної взаємодії людини зі світом. При цьому зануреність у мовчання / слухання ототожнюється із зануренням в темряву: *«Но тайные ловит приметы / Поэт, в темноту погружен»*. Мандельштам по-своєму форматуює час буття: це складний рух від уваги (прислухання) до співу, зіставний із органічним, природним рухом від ночі до дня, від захмареності до ясності, від дитинства до зрілості. У такий спосіб у поезії створюється актуальна для автора картина світу та концепція людини: людина – учасник діалогу зі світом, її

буття визначається логікою руху від уважного прислуховування до відповідального мовлення, вона існує напередодні пісні, її теперішнє – це визрівання готовності до пісенного подвигу. Зауважимо, що більшість дієслів та дієслівних форм у поезії мають стосунок до теперішнього часу: *требуют, жаждут, ловит, ждет, готов, дышит*. Поет акцентує надзвичайну насиченість цього теперішнього, його суб'єктивну та об'єктивну інтенсивність. При цьому опозиції людина / світ у художньому просторі поезії відповідає опозиція поет / Господь: належна інтенсивність переживання теперішнього, що перетворює людину на поета, дозволяє побачити цілісність та гармонію світу, відчутти їх як вияв Божої присутності.

На образному рівні літературного твору взаємодіють композиція сюжету та образів, виявляючи подієвість, що характеризує, як сказав би М. М. Бахтін, і предмет оповіді, й саму оповідь, розгортання художньої мови. У даному ліричному творі ці два плани співпадають у ліричній події, якою стає розгортання поетичного мовлення, що змінює якість внутрішнього буття ліричного героя та зовнішнього буття світу. Образні ряди духу (*сердце, назначенье, призраки, заветные имена, сокровенный знак, сочетание*) та плоті (*камень, тяжесть, тело, предметы, темнота, брак*) постійно співвідносяться й рухаються до перетину, що створює враження тотальної охопленості буття словом й слова буттям. Саме слово опиняється у центрі поезії: це останнє слово другої строфи. Й закінчується поезія цим же словом, але у множині, неначе воно перейшло з абстракції духовного у конкретику втіленого:

*И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов.*

У слові перетинаються плоть і дух, спочатку розділені. Це розділення досягає максимуму у центральних віршах:

*Какая-то страсть налетела,
Какая-то тяжесть жива;
И призраки требуют тела,
И плоти причастны слова.*

*Как женщины, жаждут предметы,
Как ласки, заветных имен...*

Синтаксичний паралелізм й анафора не лише підкреслюють паралельність того, що має бути єдиним, й повторюваність, що потребує подолання новою якістю, але й несуть у даному випадку семантику невизначеності, таємниці, яка може бути привідкрита завдяки порівнянню, закладеному у метафору, у поетичний образ. Слова, наділені семантикою таємниці, проходять через всю текстову плоть поезії: *какая-то страсть, какая-то тяжесть, тайные приметы, сокровенный знак, таинственность брака*. «Простое сочетание слов» не відкриває таємниці, але відтворює її у подієвості поезії – у спів-бутті (со-бытии) духу й плоті, що об'єднуються завдяки духовним зусиллям поета в пісні.

Характерно, що поезія «*Как облаком сердце одето...*», як вважають дослідники, до-акмеїстична, одна із тих, що Мандельштам надіслав В'ячеславу Іванову у 1909–1910 роках. У ній крізь очевидний символістський ідіостиль (ідіостиль таємниці) починає проступати мандельштамівський ідіолект [118]. Це нова поетична мова, що прагне співпадіння поетичної подієвості із життєвою, визволення прихованої у слові енергії, що несе у собі колосальний потенціал перетворення буття. З новизною мови пов'язана можливість виходу за межі символістського закону тотожності [93, с. 324], формування нового ставлення до цього закону. Можна було б сказати, що п'ятьма, у яку занурений ліричний герой цієї поезії, передувала

«ранку акмеїзму», якби Мандельштам міг втриматися в рамках навіть визнаного ним «їзму». Втіленню суб'єктивного переживання у слові приходить на зміну називання існуючого (просто поєднання слів), що відкриває нову реальність: «Любіть існування речі більше за саму річ й своє буття більше за самих себе» [93, с. 324]. Таке називання змінює не лише якість суб'єктивного переживання поетом світу, але й якість усього, що існує, якість світу, якщо віднайдене було саме те слово, слово Психеї, а не свідомості: «У житті слова наступила героїчна ера. Слово – плоть і хліб» [91, с. 225].

Розуміння значущості поетичного слова дає Мандельштаму дивовижне відчуття власної правоти, спокій і силу. Метрична організація розглядуваної поезії (тристопний амфібрахій) працює на вираження цієї врівноваженості: поезія неначе камінь у фундаменті майбутньої будівлі поетичної творчості Мандельштама, що міцно стоїть на землі і тому безстрашно націлюється вгору. Правильність ритму, його суворая відповідність висхідній метричній схемі сприймається як мінус-прийом на тлі ритмічних експериментів, характерних для поезії «Срібного століття». Сам факт звернення поета до трискладового метру повертав його до традицій ХІХ століття. «Трискладові розміри з їх сталим ритмом давали порівняльно мало можливостей для ритмічних експериментів, – відзначає М. Л. Гаспаров. – Ті поети, які не цурались трискладників, трималися в них же тих норм і тенденцій, які встановилися у ХІХ столітті» [32, с. 241]. Гармонійна рівновага, якої досягає Мандельштам у ритмічній організації вірша, підкреслюється нетривіальністю рими (*одето – поета, плоть – Господь, слов – готов, жива – слова* и т.п.). Рима й ритм у контексті поезії стають яскравими проявителями смислової єдності буття, що вбирає у себе, зокрема, і єдність традиційного й новаторського, без якого неможлива поетична творчість, становлення індивідуального таланту.

Лірична традиція називання поезії по першому віршу, якщо узагальнююча назва відсутня, набуває особливого значення у даному випадку. Перший вірш програмує розгортання цілої поезії, несе у собі можливість такого розгортання, таке поєднання слів, у якому вже присутня у прихованому, згорнутому вигляді поезія у її цілісності. У ньому акумульована значущість цілого: співвіднесення людського існування із всесвітнім (сонячним) буттям, здійснюване завдяки порівнянню, образу, поетичній творчості. Перший вірш вже несе у собі перетин смислового та ритмічного рядів, органічне злиття ритму та смислу [116, с. 179], їх узгодженість, яка проявляє гармонію загального буття, ведучи до фінального одкровення: беручи участь у таємничому подиху життя й відтворюючи його ритм у ритмі поетичного мовлення (пісні), людина стає причетною до творення смислу буття й завдяки цьому самого буття.

Отже, аналітичне виокремлення у поетичному тексті авторських інтерпретаційних моделей твору стає значущим лише у контексті синтетичного розгляду їх взаємозалежності, взаємозумовленості у художньому цілому поезії, яка осмислюється-відтворюється у інтерпретаційній моделі, що її розгортає дослідник-літературознавець тут і зараз. Очевидно, що ця інтерпретаційна модель потребує все нового та нового уточнення, зіставлення з іншими інтерпретаційними моделями, створеними іншими суб'єктами інтерпретації, що лише таке співвіднесення може підтвердити інтрисуб'єктивну значущість здійсненої інтерпретації літературного твору.

2.7. Текст про Христа в творах Ф. М. Достоевського та М. О. Булгакова: до питання про завдання літературно-художньої творчості

Ф. М. Достоевський, розмірковуючи про постать Христа та її значущість для сучасної людини, що прагне віри але не спроможна вірити по-дитячому, створює один за одним два відмінні між собою образи: образ князя Мишкіна як своєрідного сучасного Христа в романі «Ідіот» та образ Христа в «Легенді про Великого інквізитора» у романі «Брати Карамазови». Ці образи сприймаються як різні, антиномічні за характером проявлення сутності християнства, яка, на думку письменника, залишається константною, незмінною і виявляється передусім у готовності принести себе в жертву за гріхи інших людей заради великої безкорисливої любові до цих людей, що може стати передумовою їх спасіння. Багатомовний Мишкін, показаний у багатьох різноманітних ситуаціях у взаєминах з великою кількістю людей, та мовчазний Христос, змальований лише у одній сцені з Великим інквізитором, однаково готові до цієї жертви, оскільки керує ними саме любов до людей. В обох творах герої виявляються здатними суттєво вплинути на оточуючих, навіть змінити лінію їх поведінки: Мишкін бере активну участь у житті родини Єпанчиних, долі інших героїв, примушуючи їх думати про самих себе і своє життя відповідно до християнської системи координат, інакше ставитись до людей, краще усвідомлювати моральну сутність того, що відбувається [58]; Христос своїм цілунком змінює рішення Великого інквізитора заново піддати Христа страті.

Різні варіанти художньої інтерпретації образу Христа в творчості одного автора виникають тому, що письменник вписує їх у різні художні традиції, використовуючи накопичені цими традиціями можливості на сучасному етапі. Так, образ князя Мишкіна входить у традицію реалістичного соціально-

психологічного роману, жанрові ознаки якого трансформуються в напрямку роману релігійно-філософського саме завдяки християнському наповненню образу головного героя. Образ Христа у «Легенді про Великого інквізитора» з'являється в особливому, спеціально створеному контексті задуманої Іваном Карамазовим поеми. Характерно, що Іван, розгортаючи свій задум перед Олексієм, починає з того, що згадує середньовічні постанови на релігійні сюжети, в яких могли з'являтися безпосередньо біблійні персонажі, а також говорить про те, що цю середньовічну традицію використовує В. Гюго у своєму романі «Собор Паризької Богоматері», розпочинаючи твір з розповіді про містерію, автором якої виступає П'єр Гренгуар. Протиставлення милосердя як внутрішньої сутності християнства офіційній католицькій релігії та діяльності церкви, надзвичайно значуще для Достоевського, розгорнуто досліджується у «Соборі Паризької Богоматері» Гюго: справжньою християнкою, здатною на співчуття ближньому, ідеальною, еталонною людиною в романі виявляється вихована циганами язичниця Есмеральда, яку інквізиція владою, наданою їй католицькою церквою, прирікає на страту. Згадуючи знаменитий роман Гюго, Достоевський актуалізує пам'ять читача про літературну традицію, на яку він спирається в «Братах Карамазових»: це традиція європейської романтичної літератури, скерована на художнє переосмислення середньовічних містерії та міраклі, а також поеми на релігійні сюжети в середньовічній літературі Європи та Київської Русі.

Водночас відтворення літературної традиції супроводжується в творах Достоевського її розвитком, що уможливорює новий погляд і на «вічний» образ Христа, і на сучасний стан дійсності, який неначе перевіряється цим образом. В романі «Ідіот» «божевілля» головного героя виступає в якості показника загального стану суспільства, в якому християнське ставлення до оточуючих людей сприймається як відхилення, порушення

загальноприйнятої норми, хвороба. З іншого боку, сама думка пов'язати асоціацію з Христом зі звичайною людиною, просто людиною, хай навіть і з непересічною долею, була «революційною» для того часу, що вповні оцінили згодом представники російської релігійної філософії, заговоривши не про Бога-людину, а про людину-Бога. В романі «Брати Карамазови» новизна у тлумаченні образу Христа пов'язана, серед іншого, з тим, що акцент робиться на образі Великого інквізитора – його промова вбирає в себе практично всю розповідь Івана про задум своєї поеми.

Важливо, що легенда не була записана Іваном, він у розмові розкриває перед братом сутність свого задуму. Отже, легенда виступає як факт свідомості героя, що через подію діалогу між братами стає фактом їх спільного буття. Олексій, вислухавши брата, зазначає, що і його інквізитор, і він сам «в Бога не вірують», діагностуючи у такий спосіб стан душі Івана, який буде одним із чинників катастрофічного розгортання наступних подій. Христос слухає Великого інквізитора, а потім цілує його в уста, не промовляючи жодного слова. Розкриття сутності позиції Христа через ставлення до нього іншого, Великого інквізитора, що уособлює владу католицької церкви, відкриває перед Достоєвським нові можливості, дозволяє підкреслити несумісність християнства з будь-якою владою, «диявольський» характер будь-якої влади над людьми: Великий інквізитор дорікає Христу, що він знехтував під час випробування у пустелі «мудрою» порадою ворога людського, відкинувши шлях, яким пішла потім католицька церква, прагнучи передусім володарювання над натовпом, що потребує «дива, таємниці та авторитету».

Образи князя Мишкіна та Великого інквізитора, ґрунтуючись на художній інтерпретації євангельського тексту [52], вийшли за межі власного художнього контексту, перетворились на художньо-етичні орієнтири духовної діяльності людства – і

художньої, і нехудожньої. Художні образи в цьому стосунку відіграють роль своєрідних моделей духовної діяльності, що народжуються в просторі літературного твору, але виявляються ширшими за літературний твір, оскільки починають функціонувати в межах цілої культурної традиції, залишаючись актуальними, поки ця традиція продовжує розгортатися.

Принцип функціонування такої моделі показано в романі «Брати Карамазови»: образ Великого інквізитора виявляється актуальним за межами поеми Івана, поверх цієї поеми – власне, тому герой і не має потреби її записувати. Достоевський цікавиться не літературним твором, який міг би написати Іван, а образом, що концентровано виражає сутність цього твору, виявляється внаслідок своєї насиченості смыслом здатним існувати самостійно, входячи через свідомість людей в різноманітні життєві контексти. Письменник неначе навмисно обминає етап текстуалізації літературного твору, організовуючи безпосередню зустріч автора (Івана) та читача (Олексія), їх у буквальному сенсі цього слова діалог. Матеріальні аспекти цієї зустрічі («співпадіння» героїв у часі та просторі) виявляються не такими значущими, як аспекти духовні: автор та читач – рідні брати, що апелюють у процесі творчої та співтворчої інтерпретації до одного й того самого життєвого, історичного, філософського контексту. Достоевський показує, як образ Великого інквізитора починає працювати на взаєморозуміння двох героїв, на їх краще самоусвідомлення, тому що по відношенню до позиції Великого інквізитора самовизначається не лише Іван, ототожнюючи свої погляди з цією позицією, але й Олексій – повністю відкидаючи її, не приймаючи «правди» великого інквізитора без кардинальної корекції, функцію якої виконує поцілунок Христа. Крім цього, на тлі «Легенди про Великого інквізитора» ясніше проступає моральна сутність подій, свідками та учасниками яких стають герої роману: вони виявляються здатними, орієнтуючись на духовний досвід,

здобутий у процесі створення та розуміння легенди, розширити свої можливості щодо інтерпретації дійсності.

Отже, Достоевський показує, як працює «механізм» виходу художнього образу за межі власного художнього контексту, заради чого, власне, цей контекст і створюється. Якщо прочитання твору перетворюється на подію зустрічі автора та читача, для яких творчість та співтворчість обертається спробою вироблення спільних моральних орієнтирів, встановлення своєрідного духовного братства, художній образ, що зпровокував такого роду діалогічне єднання, виявляється ширшим за літературний твір, вбирає у себе всю сукупність породженої твором духовної роботи. Власне, на організацію цієї роботи серед своїх читачів і була скерована творчість Достоевського, що у романі «Брати Карамазови» проявилось з вичерпною повнотою.

Вперше саме у цьому романі показано діалог автора та читача як своєрідну авторську інтерпретаційну модель роману, що задає вектор бажаної для автора читацької інтерпретації. Герої попередніх творів Достоевського виявлялись письменниками («Знедолені та принижені»), авторами морально-філософських публікацій у пресі (стаття Раскольнікова про право на злочин), були показані в процесі читання (Макар Девушкін як читач «Шинелі» М. В. Гоголя, Соня та Раскольніков за читанням біблійної оповіді про воскресіння Лазаря тощо). Лише у «Братах Карамазових» духовні пошуки, ідеологічні парадокси одного з головних героїв втілюються у літературний твір, ненаписаний, але відчитаний через діалог потенційного автора з потенційним читачем.

Ця знахідка Достоевського виявляється продуктивною у плані подальшого літературного розвитку. Так, у романі М. О. Булгакова «Майстер і Маргарита» автор літературного твору (майстер) і його потенційний читач (Іван Бездомний) стають центральними героями. Зв'язок «Майстра і Маргарити»

з «Братами Карамазовими» особливо не акцентується дослідниками творчості Булгакова, хоча загальновідомою стала характеристика жанрової природи цього булгаківського твору як роману-меніппеї з опорою на роботу М. М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського». Передумови для проведення паралелей між двома вершинними романами великих російських письменників вочевидь наявні.

У романі майстра, який стає своєрідним камертоном для художнього усвідомлення сучасності Булгаковим, образ Ієшуа виступає як еталонний. В цьому відношенні Булгаков враховує досвід Достоевського, пов'язаний як із усією його творчістю, котру можна сприймати як своєрідний художній коментар до Нового Завіту (єдиної книги, що її можна було читати мешканцям «Мертвого дому»), так і зокрема з романами «Ідіот» та «Брати Карамазови».

Образ князя Мишкіна задає мотив «божевілля» Ієшуа, якого Пілат називає «бідним божевільним філософом». У контексті художнього опрацювання Достоевським образу князя Мишкіна як сучасного письменнику втілення ідеальної людини, що має своїм прообразом Христа, можуть бути сприйняті певні нюанси художньої розробки Булгаковим образу Ієшуа як людини-Бога, а не Бога-людини. Так, поведінка Ієшуа, який говорить багато (Пілат наказує Марку Крисобою побиттям примусити його не говорити «зайвого», дотримуватись офіційних правил мовної поведінки під час допиту), прагне говорити з усіма людьми, навіть під час підготовки до страти заговорює з вартою, оскільки вірить, що розмова з людиною здатна змінити її, зазирає людям в очі, намагаючись у кожному розгледіти «добру людину», відчуває чужий біль гостріше за власний (співчуває головним болям Пілата – буквально, тобто теж відчуває їх – безпосередньо після того, як його самого побили), нагадує поведінку Мишкіна. З іншого боку, проекція еталонних рис Ієшуа на майстра, якому властиве особливе ставлення до людей, увага до кожного

людського обличчя, прагнення говорити відверто навіть з Алоїзієм Магаричем, теж актуалізує мотив «божевілля».

У «Легенді про Великого інквізитора» Христос мовчав – залишався своєрідною іконою, намальованою словом. У цьому плані весь монолог Великого інквізитора може бути інтерпретований як видозмінена молитва, параметри трансформації якої і проявляють сутність відходу інквізитора від Бога. Якщо людина, розмовляючи з Христом, дорікає йому за те, що він не прислухався до порад «мудрого духа», який пропонував йому всесвітню державу під час випробування в пустелі, ці слова виявляються молитвою навиворіт, в них звучить не любов, а гордість, не віра, а безвір'я. Ця ситуація віри навиворіт, яку проповідує Іван та його Великий інквізитор, підкреслюється поцілунком Христа: якщо людина не хоче з молитвою поцілувати ікону, ікона цілує її, перекреслюючи цим гордість та безвір'я, стверджуючи любов та віру. Отже, Іван, за задумом Достоєвського, відчуваючи силу та жах власного бунту, насправді жадає бути переможеними Христом, його безмежною любов'ю. На думку М. Бердяєва, подібне бунтарство не містить «метафізичної відрази від Бога та остаточного вибору зла», подібні «помилки свідомості» у процесі пошуку істини можуть заслуговувати на прощення [13].

Віра в Бога, яку прагне віднайти Достоєвський, щільно пов'язується із вірою в людину: притаманна Івану жага істини приховує в собі прагнення віри. Образ Великого інквізитора стає проекцією сумніву та пов'язаної з ним зневіри, важливим етапом на шляху самоусвідомлення і героя, і автора. Великий інквізитор, що апелює до аргументів духа-спокусника, виражає звернену в майбутнє модернізовану «програму зла», антилюдяну та антихристиянську (у праці В. В. Розанова «Легенда про Великого інквізитора» аналізуються зв'язки «програми» інквізитора з «шигальовщиною», яку проповідують персонажі роману «Біси», революціонери-

злочинці, що називають себе «теологічними шахраями»). Щодо цієї програми мають самовизначитись автор «поєми» Іван та її читач Олексій, а також автор та читач іншого порядку – Ф. М. Достоевський та кожен із читачів його роману, члени великої загальнолюдської родини. Це означає, що персонажі та читачі роману поставлені великим російським письменником у ситуацію «випробування в пустелі», змушені зробити власний моральний вибір і, в разі прийняття аргументів інквізитора, – отримати поцілунок Христа як знак можливості прощення, любові попри все, всеперемагаючої віри в добру природу людини, що так чи інакше обов'язково вийде на твердий ґрунт істини. В цьому плані поцілунок Христа виявляється протилежним поцілунку Іуди, спростовує його, тому що несе в собі справжню любов, надію на порятунок, рішучість залишатись з людиною і людством, терпляче очікуючи усвідомлення помилок, щирого каяття як вияву духовної свободи.

У такій же ситуації «поразки» перед Ієшуа опиняється в романі «Майстер і Маргарита» Понтій Пілат, який наданою йому владою відправив «бідного божевільного філософа» на страту. Зіставлення діалогу Понтія Пілата та Ієшуа Га-Ноцрі зі зверненою до мовчазного Христа промовою Великого інквізитора дозволяє акцентувати значущість християнського потенціалу образу Ієшуа: мова в обох випадках іде про природу людини. Якщо Великий інквізитор наполягає на тому, що людина від природи зла і цим мотивує свою концепцію «дива, тайни та авторитету», входячи у простір «духа зла», «духаспокусника», Ієшуа вірить у добру людину. «Віра в людину, в її гідність, в містичний зміст свободи і є вже віра в Бога, в джерело сили людини й гідності та свободи її» [13], – писав М. Бердяєв. За задумом Булгакова, Пілат, начебто наділений величезною владою, не владний вчинити так, як він сам вважає за потрібне. Відпустити Ієшуа для Пілата – означає стати на його місце,

тобто зважитись теж піти «хресним шляхом», піднятися на власну Голгофу. Ухилившись від цього через боягузтво – один з найбільших, за Булгаковим, пороків, – Пілат сприймає це як помилку, розкаюється, і його каяття виводить його за межі часу у простір страшної нескінченності, відмінити яку може лише любов Ієшуа, здатна все простити, всім співчуваючи. Таким чином, поразка Пілата виявляється його перемогою, веде до мрії про продовження розмови з Ієшуа, яку в контексті наших міркувань можна потрактувати як молитву – нескінченну розмову з Богом. Так, як в «Легенді про Великого інквізитора», згідно із задумом Івана, Христос підходить до інквізитора, щоб поцілувати його, у фіналі роману майстра, що розгортається в метафізичному просторі вічності, Ієшуа приходить до звільненого від пекельної муки Пілата, щоб розмовляти з ним, ідучи по місячному променю.

На тлі виявлених нами подібностей вочевидь постають і відмінності у булгаковському розумінні «вічного образу». Якщо Достоєвського цікавить у «Легенді про Великого інквізитора» передусім проблема «релігія і влада», Булгаков піднімає проблему «людина і влада», оскільки саме ця проблема набула небаченої до того гостроти у «атеїстичні» 20-30-ті роки ХХ століття, коли створювався роман «Майстер і Маргарита». Пілат постає у нього як людина, що потерпає від влади, якою наділена, врешті-решт (хоч і в метафізичному вимірі) приходить до розуміння, що єдиний шлях, який дозволяє людині зберегти живу душу, – шлях, на який вказує Ієшуа. Якщо Великий інквізитор у Достоєвського прагне поєднати вироблену Стародавнім Римом ідею всесвітньої імперії з католицькою концепцією релігійного домінування, Понтій Пілат, представник влади Риму в Іудеї, перетворюється на жертву володарювання як такого. Таким чином, новизна булгаковського тлумачення образу Христа міститься у перенесенні акценту на образ Пілата, розробці цього образу в системі координат

Христа. Християнський гуманізм Булгакова виявився у тому, що наділена владою людина тлумачиться ним не у системі координат «духа-спокусника», як Великий інквізитор у Достоевського, а в системі координат Ієшуа-Христа, а художня творчість постає як простір віднайдення істини.

Булгаковське художнє тлумачення проблеми «людина і влада» призводить до висновку, що бути людиною і означає відмовитись від можливості мати будь-яку владу над іншими людьми так само, як відмовився від влади Христос під час випробування в пустелі. Булгаковський Ієшуа прагне вірити в людей, любити їх, будувати людське співіснування на засадах віри та любові, що й передбачає «царство істини». Ясно, що обирати владу, вважати її за цінність означає переступити через свою людську сутність, відмовитись від неї, втратити її божественне коріння. В романі Булгакова Пілат виявляється уособленням великої влади над людиною – він може позбавити її життя, пославши на страту. Але ця влада, за задумом Булгакова, обертається проти героя: посилаючи на страшну страту іншого, він прирікає на нескінченне покарання самого себе.

Художня інтерпретація центрального євангелівського образу в «Братах Карамазових» Ф. М. Достоевського та «Майстрі і Маргариті» М. О. Булгакова веде до створення тексту про Христа, що парадоксальним чином стає ширшим за текст творів, хоча вводиться у нього як «текст у тексті», актуалізує уявлення про містично-релігійний метароман про Христа [58], який лише відносно можна локалізувати у часі та просторі, в аспекті належності до окремої національної літератури. Автор тексту про Христа в кожному з творів сприймається як зіставний із автором цілого тексту: Іван Карамазов постає як романа іпостась «бунтівного» «Я» Достоевського, майстер – як персонажне втілення творчого «Я» Булгакова. Таке зіставлення проявляє різну скерованість цих «Я»: одне несе в собі спробу

бунту і сумніву, інше – любові і віри. Але Іван і майстер, переживаючи духовні катастрофи на своєму шляху пізнання істини, виявляються здатними не лише усвідомити і виразити глибоко приховане прагнення своїх «персонажів» до воз'єднання з християнським ідеалом любові до людини, а й залучитися до зустрічного руху Бога до людини, додати до художнього мотиву каяття художній мотив прощення. В цьому плані літературно-художня творчість постає як простір оприявлення різних векторів духовного буття людини та людства й перевірки їх в процесі організації відкритого до залучення різнохарактерних суб'єктів (автора / авторів, читача / читачів) діалогу між дискурсивними інстанціями внутрішніх та зовнішніх текстів, низка яких залишається принципово незавершеною.

Отже, роман М. О. Булгакова «Майстер і Маргарита» виявляється щільно пов'язаним із творчістю Ф. М. Достоевського, зокрема з романом «Брати Карамазови». Можна сказати, що «Майстер і Маргарита» містить елементи художньої інтерпретації роману «Брати Карамазови», здійснюваної у напрямку, заданому «Легендою про Великого інквізитора». Художня думка Достоевського про братство всіх людей у Христі, про жадання бунтівної людини бути переможеною християнською любов'ю знайшла своє продовження та розвиток у романі «Майстер і Маргарита», де єдність людей у творчості та співтворчості показано як можливий шлях до єдності у істині, добрі та красі. Роман майстра як істина про добро (художнє осягнення правди про добру природу людини) перебуває у сутнісній відповідності з євангельськими настановами, яким суперечить «мефістофелівська пісня» [113] Великого інквізитора, придуманого Іваном Карамазовим. В «Майстрі і Маргариті» за зовнішнім сатиричним романом про рух суспільства до «диявола» відкривається внутрішній філософсько-релігійний

роман про рух людини до Бога, роман, що продовжує велику традицію творчості Ф. М. Достоевського і водночас відкриває перед нею нові перспективи.

РОЗДІЛ ІІІ

КЛАСИЧНІ ТРАДИЦІЇ ТА ХУДОЖНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ: ВІД ЛІТЕРАТУРИ ДО ЛІТЕРАТУРНОСТІ АБО У ЗВОРОТНЬОМУ НАПРЯМКУ

3.1. Творчий та історичний виміри буття у художньому цілому філософського роману: «Гра в бісер» Г. Гессе та «Доктор Живаго» Б. Пастернака

Введення у прозовий текст роману сукупності поезій, що утворюють цикл, є особливим прийомом, наділеним потужним потенціалом розширення художніх можливостей [86, с. 427]. Об'єднаними в одному контексті (точніше – гіпертексті) виявляються тексти, що підпорядковуються принципово різним принципам організації художньої мови, відмінним законам утворення та функціонування. Саме співвіднесення прозового контексту та поетичного тексту / текстів, які в межах художнього цілого сприймаються як створені різними авторськими інстанціями (наратором та одним із персонажів) зумовлює специфічний ефект, який можна було б позначити поняттям «поліфонія». Складне багатоголосся виникає внаслідок взаємодії художніх реальностей, наділених різною мірою умовності, та діалогу між суб'єктами, що їх представляють. Світ, у якому суб'єктом художнього мовлення виступає наратор, починає, як відзначав Ю. М. Лотман, сприйматися як аналог реального світу, а художній часопростір поетичного самовиявлення персонажа, наділений умовністю другого ступеня, як світ мистецтва [86, с. 432]. Тому твори, що мають подібну художню структуру, дають можливість гостро поставити проблему відносин між різними вимірами буття – об'єктивним та суб'єктивним, історично-екзистенційним та духовно-творчим.

Ця проблема стає центральною у романах Г. Гессе «Гра в бісер» та Б. Пастернака «Доктор Живаго», які створюються в один час (на перетині 30–40-х років ХХ століття), посідаються особливе місце в творчості авторів – можуть бути охарактеризовані як своєрідні вершини їх творчості, всесвітньо визнані, відмічені фактом присудження Нобелівської премії з літератури. В обох романах композиційно виокремлені й поставлені в кульмінаційну позицію вірші головних персонажів – Йозефа Кнехта та Юрія Живаго. На них увага читача акцентується вже після повідомлення про смерть персонажів, хоча прозовий текст, що містить оповідь про життя одного та другого героя, містить відсилки до поезій, мотивні перегукування з ними. Звісно, моменти подібності у художній структурі творів, що забезпечують можливість їх зіставлення, не відмінюють значущих розбіжностей, які створюють ефект діалектичної суперечності та її зняття/подолання у гармонійному взаєдоповненні двох романів. Якщо Йозеф Кнехт майже все життя перебуває в ізольованому просторі Касталійської Педагогічної Провінції, що локалізована в певному антиутопічному майбутньому, Юрій Живаго занурений в історичні реалії першої половини ХХ століття, безпосередньо причетний як учасник, свідок і жертва до буремних подій першої світової війни, революції в Росії, громадянської війни, становлення радянської державності. Центральні герої романів та їх автори рухаються неначе у протилежних напрямках: Кнехт приходиться до необхідності вийти за межі Касталії у широчінь звичайного життя, поєднати два розірвані світи – касталійський та позакасталійський, а Живаго із бурхливого моря життя з його жахливою історичною конкретикою завдяки таланту і послідовному творчому зусиллю завжди виходить на твердий ґрунт творчого буття.

Образ Йозефа Кнехта, за задумом Гессе, відповідає концепції цілісної, моністичної особистості, яка, усвідомивши власну

самість, повністю подолала протиріччя між духовним та тілесним, свідомо підпорядкувала своє життя завданню постійного розвитку, самовдосконалення, переходу з одного ступеня буття до іншого, складнішого, вищого. Кнехт, саме ім'я якого віддзеркалює ідею служіння, повністю позбавляється звичайних людських вад і слабкостей, уникає індивідуалістичної сваволі, особливо перебуваючи на високій посаді Магістра Гри, на вищих щаблях ієрархії Ордену. Його самодисципліна й воля до постійної духовно-інтелектуальної праці не передбачають насилля над особистістю, навпаки, слугують органічній потребі особистісного розвитку, що збігається з вільною й радісною роботою творчого духу. Його піклування про Гру в бісер як універсальну мову й метод, що дозволяє, долаючи кордони, вільно існувати у просторі взаємодії між наукою, мистецтвом, релігією, передавати духовні цінності, зводячи їх до спільного знаменника завдяки символічній ємкості ієрогліфів та формул Гри, відкривати божественну єдність буття в різних проявах культурної діяльності людства, співпадає із особистісними цілями й завданнями. Рішення Кнехта залишити одну із вищих посад у ієрархії Ордену теж, з його точки зору, відповідає інтересам Гри у бісер, має слугувати її збереженню і збагаченню внаслідок взаємодії із широким життям, об'єднання еліти із звичайними людьми, входження Касталії в простір історії, живого, сповненого несподіваних можливостей розвитку-становлення.

Йозеф Кнехт може бути сприйнятий як певна ідеальна, суто духовна проекція автора роману, а його життєпис – як своєрідна сповідь творчого «Я» Германа Гессе, розповідь про найбільш значущі етапи духовної еволюції – усвідомлення покликання, захоплення музикою, діалог з людьми, що відіграли роль вчителів у процесі особистісного становлення (Якобом Буркхартом, що вгадується в образі бенедиктинця отця Якоба, Томасом Манном, чії риси можна побачити у образі

попередника Кнехта на посаді Магістра Гри Томаса фон Дер Траве тощо), мандрівки на Схід, що привели до відкриття східної філософії, релігії, мистецтва й так далі. Ідеалізований, образ Кнехта контрастує із центральними персонажами попередніх творів Гессе, наприклад, із Гаррі Галером зі «Степового вовка» – носієм хворобливих суперечностей та саморуйнівних інтенцій, виведених назовні завдяки «Магічному театру». Дистиляція, якій піддає образ головного героя автор, вимагає введення образів персонажів-двійників, що втілюють інші іпостасі особистості: Плініо Десиньйорі (життєво-екзистенційна проекція), Фріц Тегуляріус (аналітично-психологічна проекція), Ферромонте (мистецька, артистична проекція).

Тенденції максимальної ідеалізації центрального персонажа, дистильованого зображення лише духовно-творчого буття відповідають і вірші Йозефа Кнехта, нібито написані ще в студентські роки. Важливо, що класична художня творчість у Касталії перебувала під забороною, була дозволена лише для учнівської та студентської молоді. Справа тут, напевно, не лише у тому, що художньо-творча діяльність уможлиблює виявлення мистецької індивідуальності, авторського «Я», що його, відповідно до касталійських законів, треба було вміти «знімати», підпорядковувати, відмовляючись від особистісного успіху й слави, високому служінню духу. Художня творчість вимагає усієї людини, її закони вповні не зрозумілі й некеровані, перевага раціонального начала не передбачена, перемога над сумнівним буттєвим хаосом, у який має зануритися митець, аби витворити гармонію, не гарантована. Вірші Йозефа Кнехта позбавлені, як і його життєпис, таких поетичних топосів, як тема кохання, взаємини між чоловіком і жінкою. У них не відчувається присутність історії, її живе дихання. Ліричний герой цієї поезії перебуває в просторі духовної культури, його непокоїть її розвиток, її межі в плані реалізації найсуттєвіших

надзавдань і подолання найнебезпечніших загроз. Це філософська лірика, що тяжіє до максимального узагальнення, абстрагування щодо життєвої стихії, вона виводить на концептуальний рівень осмислення вимірів духовного буття людини і людства.

Такого роду інтенції носія ліричного «Я» зумовлюють основні мотиви поезії. Це туга за життєвим теплом, живим життям з його стражденною працею й скромними радощами («Скарга») і водночас неприйняття обивательської обмеженості розуміння світу, непохитної нездатності людської більшості бачити глибини буття («Поступка»). Переживання роздвоєності між устремліннями розуму, його ясним, неземним існуванням посеред «гармонії симетрій» у «забавах чарівних» інтелектуальної гри та глибинною потаємною тугою за «долею», за минулим людства часів «кривавої праночі варварства й сваволі», за життям «з вогнем зачаті і таїнствами смерті» («Але ми тужим потай...»). Низка суто культурних мотивів, які теж проймає ідея роздвоєності: літери письма на площині аркуша й різноплановість світу, багатомірність буття («Літери»); довершеність вивіреного знання та його відносність, що розкривається з часом («Читаючи давнього філософа»); бібліотека раю, універсальна мова – та їх повсякчасна недоступність, закритість для людської свідомості («Сон»); «животворний промінь» мистецтва і чорнота та безмір буття («До однієї токати Баха»); традиція високого служіння «володарів побожних» та загроза її перервати, втратити («Служіння»); повага до духовних зусиль людей минулого, прагнення стати у пригоді наступникам та розуміння обмеженості індивідуальних зусиль у порівнянні із життям «безсмертного генія духу» («Прочитавши "Summa contra gentiles"»). Образ Гри в бісер теж набуває амбівалентного тлумачення у віршах Йозефа Кнехта: вона постає як приречена на забуття за умови продовження ізоляції Касталії від великого

світу, руйнація та занепад якого неминуче мають призвести до загибелі кращих касталійських традицій («Останній гравець у бісер»), та як вічна метафора життя духу, його невинних зусиль, скерованих «у центр найглибших втаємничень», непереможного руху до гармонії істини й краси («Гра в бісер»).

Свідоме прагнення Гессе бачити все у діалектичній єдності суперечностей, що виявляють себе, загострюються у боротьбі, а потім знімаються завдяки переходу на новий рівень буття та його осмислення, підпорядковане гегелівській же ідеї постійного розвитку, зростання. Робота зростання дозволяє людині підніматися з одного щабля буття на інший. І хоча ліричний герой циклу здатен поставити в один ряд сивого чоловіка, пізня мудрість якого випадає «в кристал / Усе життя омріяного твору», «доскіпливого» студента, що свої «відкриття й прозріння дивовижні» вкладає в перший твір, та хлопчика, котрий пускає мильні бульбашки, оскільки всі вони творять із однієї піни дещо, здатне на якусь мить відбити «вічне світло» («Мильні бульбашки»), такого роду зворотня, регресивна логіка не відмінняє необхідність поступу. На тлі думки про неминучість проминання вічна дорога духовного зростання веде до усвідомлення нескінченності буття:

*А може, й смерть, ота межа остання, –
Новий щабель нового існування,
А може, й він несе яку загадку, –
Ну що ж, прощайся і почни спочатку!¹
(«Щаблі»).*

У межах ліричного циклу, авторство якого, за задумом Гессе, належить Йозефові Кнехту, майже не вживається займенник

¹ По
тут і далі в перекладі Ліни Костенко.

езії Йозефа Кнехта цитуються

«Я». На нього лише іноді може вказувати звертання на «Ти», як у процитованому фінальному чотиривірші передостанньої поезії циклу. Головна ознака ліричного героя поезій – належність до певної спільноти, позначеної займенником «Ми»:

*Нам буття не судилось. Ми – тільки потік.
Ми всі форми наповнюєм радо собою...*

*...Ми не знаємо, хто ми. Ми – сні у віках.
Мов крізь пальці, проходим крізь час і природу...
(«Скарга»).*

*...О, як ми тужим потай за життям
З вогнем зачатъ і тайнствами смерті!
(«Але ми тужим потай...»).*

*Ми інколи беремся до пера
І звично пишем літери і коми...
(«Літери»).*

*...В кромішній тьмі пручається наш дух,
Долає смерть і світиться крізь вічність.
(«Читаючи давнього філософа»).*

*...І ми повинні крізь марноти світу
Нести високу святість заповіту,
Навіки в притчі втілену й пісні...
(«Служіння»).*

*...І хто ми є? Блукальці у пустелях.
Що знали ми, крім сумнівів і муки?..*

...Живе в нас дух, безсмертний геній духу.

Він переможе, а не я чи ти.

(«Прочитавши “Summa contra gentiles”»).

*...Бо якщо десь відчуєм, що ми дома,
Як тільки звикнем, – можна і заснути.
Тож переходьмо простори і межі...
(«Щаблі»).*

*Ми чуєм звуки музики нетлінні
Світів людських і далей незбагнених.
На свято чисте ми скликаєм тіні
Святих часів, часів благословених.
(«Гра в бісер»).*

Лише в одному поетичному тексті ліричний герой прямо позначений займенником «Я». Виключність такого позначення надає поезії «Сон» особливої ваги, тим більше що композиційно в циклі вона посідає кульмінаційне положення: виступає восьмою з тринадцяти поезій. Тема книгозбірні Раю, мотиви довавілонського синкретизму універсальної мови, безсмертя, пов'язаного із райським деревом життя, можливості осягнення людиною найбільших буттєвих таємниць надають касталійському проекту, Грі в бісер та образу Йозефа Кнехта нових відтінків значення. Сон – це інша реальність, інший вимір, а в даному випадку – інший варіант реальності. У біблійній системі координат передбачені дві вихідні можливості, вибір яких покладається на людину: вона може рухатись назустріч Богу, дотримуючись його прямих вказівок, або діяти всупереч заборонам, піддаючись спокусам, порушуючи встановлені правила. У поезії «Сон» на якийсь короткий час ліричний герой опиняється у іншому варіанті реальності, який міг би стати наслідком іншого вибору Адама: не випадково одна із книжок у монастирській бібліотеці має назву «Як скуштував Адам / Ще й

з дерева іншого...» . Цей інший варіант реальності разом із безсмертям несе в собі ще й можливість прозріння, кардинальну зміну точки зору на світ та самої природи бачення:

*Я подолав за декілька хвилин
Тернистий шлях замороженого людства.
Це був такий натхненний марафон!
В очах мигтіли цифри й силуети,
Калейдоскопи символів і форм,
Емблем і формул дивні менуети.*

Натхненне прозріння, що його переживає ліричний герой, переривається і його втомою, і зловісно незбагненною роботою старого архіварія, який гасить сяючі книжки, змінює їх назви, навмисно заплутуючи шлях до істини, буквально відбираючи можливість її розуміння, як книгу з рук суб'єкта поетичного мовлення. Отже, касталієць Йозеф Кнехт, який в художньому цілому роману «Гра в бісер» стоїть за ліричним «Я» поезії «Сон» та ліричним «Ми» інших поезій уособлює спробу в межах певної спільноти здійснити інший вибір порівняно із загальнолюдським гріхопадінням, обминути його, вибрати не «каламутний потік» історії, а чистоту самообезженого та дисциплінованого духовного служіння, скерованого на постійне зростання, розширення можливостей пізнання. В цьому плані касталійці в ідеалі постають не лише як «надлюди» у актуальному для Гессе розумінні Ф. Ніцше, тобто люди, що в процесі розвитку піднялися над собою, вийшли за власні межі, перебільшили свої можливості, а як істоти іншого щабля буття – чи то янголи, чи то інопланетяни (це слово з'являється у одній із поезій), чи то носії штучного інтелекту (згадаємо про швидкісне мигтіння цифр і образів в очах ліричного героя поезії «Сон»). Касталійці вчилися розглядати свою власну особу як маску, як «тимчасову оболонку ентелехії» [36, с. 102], уявляючи

собою її нову форму. З погляду утопічного касталійського світу, навіть шукач істини Фауст сприймається як «прообраз геніального дилетанта з усім властивим йому трагізмом» [36, с. 98–99]. Касталійці – професіонали у сфері духовно-творчого поступу, весь попередній шлях культурного розвитку стає їх передісторією. В образі касталійців, отже, можна побачити майбутніх людей, яких провіщають сьогодні видатні науковці, митці, богослови, ті, кого прийнято називати геніями людського духу, а в Касталії – майбутню епоху, відокремлену від звичайного людства не у просторовому, а в часовому відношенні.

Але, подібно до того, як звичайні люди тужать за прекрасним і досконалим, сприймаючи його як бажане майбуття, намагаючись досягти його обріїв у життєвому та творчому натхненні, у пориваннях кохання, мистецьких й наукових розвідках – ризикованих вилазках до сфери омріяної гармонії, представники касталійської еліти відчують тугу за живим життям, із якого вони виключені, за яким сумують, неначе за загубленим, майже забутим минулим. Вони втратили не рай, а пекло започаткованої гріхопадінням історії, що, почавшись, обов'язково має закінчитись.

У основній частині роману, яка уявляє собою життєпис Йозефа Кнехта, велика увага приділяється ставленню героя до історії, на еволюцію якого вплинув отець Якоб, один із монахів бенедиктинського монастиря. «Ви трактуєте світову історію як математики свою науку, в якій є тільки закони й формули, але немає реальної дійсності, немає добра і зла, немає часу, немає ні минулого, ні майбутнього, є тільки вічна, пласка, математична сучасність» [36, с. 155], – говорить отець Якоб Кнехту, визначаючи обмеження касталійського (умоглядного) бачення історії. «Вивчати історію означає поринути в хаос і все ж таки зберегти віру в лад і в сенс. Це дуже важливе завдання, а може, навіть трагічне» [36, с. 156], – стверджує наставник Кнехта,

розгортаючи його до реконструкції та особистісного переживання минулого досвіду, до актуалізації власного «Я», з прагнення вдосконалити яке починається живе відчуття історії, справжня причетність до реальності з її рухом від минулого до майбутнього через неготове та невпорядковане сьогодення – простір особистісно значущого вибору.

Кнехтові вдається подолати інерцію характерного для Касталії зверхнього ставлення до історії, сутність якого формулює Тегуляріус – симптоматичне втілення найбільш тривожних в плані еволюції касталійців рис: «історія – щось таке гідке, водночас банальне й сатанинське, моторошне й чудне», «весь її зміст – боротьба за владу, яка себе переоцінює й уславлює, боротьба за матеріальну, брутальну, тваринну владу», «нескінченна, нездарна й нецікава розповідь про насильство сильних над слабкими» [36, с. 264]. Тому, на думку Тегуляріуса, витратити час варто лише на історію духу. На відміну від свого друга, Кнехт розуміє, що тільки історія «оперує дійсністю», дозволяє вирватись із «потойбічного, вільного від часу й боротьби світу», визволитись від абстракцій, «дихати ще й повітрям і жити хлібом» [36, с. 265]. Герой приходить до думки, що саме у подоланні боротьби й суперечностей історичного процесу, як результат очищення й звільнення народжуються твори мистецтва – вияви духу, «стрибок із часу в позачасовість» [36, с. 265]. Заглиблюючись у закони й сутність Гри в бісер як своєрідної квінтесенції духовно-творчого буття, Кнехт усвідомлює не лише протиставленість цього буття історії, але й їх діалектичну єдність. Він прагне реалізувати історичний погляд на саму Касталію і бачить, що «світ і його життя безмежно ширші і багатші, ніж міг уявити собі касталієць, цей світ – безперервне становлення і суцільна історія, постійна спроба й вічно новий початок; він, хоч, може, й хаотичний, був батьківщиною кожної долі і кожного відкриття, всіх мистецтв і всього людського, на його ґрунті виростили всі мови, народи,

держави, культури», що він створив також касталійців і Касталію, житиме, коли вони загинуть, переживе їх [36, с. 387]. Власне, рішення Кнехта залишити високу посаду Магістра Гри в бісер, присвятити своє існування скромній ролі вихователя сина Плінію Десиньорі, стає подією в історії Касталії, намічає шлях до її виходу з небезпечної ізоляції, до зближення та взаємозбагачення касталійського та позакасталійського світу. Загибель Кнехта має великий смисл саме як подія, в якій перетинаються історія й біографія, індивідуальне буття досягає історичної знаковості. Можна здогадатись, що ціною власної загибелі Кнехт вводить у касталійські традиції Тіто Десиньорі, добившись, у такий спосіб, бажаної мети – поєднання двох помилково роз'єднаних світів.

У романі Б. Пастернака «Доктор Живаго» головний герой від початку покликаний гармонійно поєднати живу участь в історії та духовно-творчу самореалізацію. Юрій Андрійович Живаго, за задумом автора, – рицар життя. Цей задум відбиває і той варіант імені героя, який став остаточним (прізвище говорить саме за себе, а Юрій – це варіант імені Георгій, що викликає асоціацію зі святим Георгієм – воїном, переможцем темних сил), і один із відкинутих варіантів – Патрік Пурвіт (Патрік – шляхетний; Пурвіт – від французького *pur vie*, «заради життя»). Пастернак перетворює головного героя на свого роду *alter ego* автора, що часом наближається до позиції ліричного героя, доручаючи йому свої улюблені, виплекані усім життям думки, наділяючи причетністю до сокровеного творчого процесу, результатом якого стає поезія. Але на відміну від автора роману, Живаго постає водночас поетом і лікарем, оригінальним мислителем і професійним медиком. Таке поєднання не може розглядатись як авторська сваволя, адже російська культура межі ХІХ–ХХ століть породила подібний тип істинного інтелігента, яскравим прикладом якого став А. П. Чехов – письменник і лікар-практик, людина, чий дієвий

гуманізм виявляв себе і у здатності зрозуміти будь-яку іншу людину, створивши її правдивий образ у художньому творі, і у готовності взяти участь у житті будь-якої іншої людини, надавши їй рятівної лікарської допомоги, у разі необхідності – цілком безкорисливо.

Як лікар Живаго бере участь у історичних подіях свого бурхливого часу – першій світовій та громадянській війні, опиняючись у гущину подій, але не втрачаючи своєї гуманістичної платформи. Роль лікаря не дозволяє йому у будь-які формі втягуватись у руйнівну, деструктивну, небезпечну для інших діяльність. Навпаки, він намагається подолати негативні наслідки подібної діяльності, лікуючи поранених на війні, підтримуючи тих, хто потребує підтримки у різноманітних життєвих ситуаціях. Подібну роботу він виконує й на духовно-інтелектуальній ниві, постійно здійснюючи рефлексію щодо подій, які відбуваються, встановлюючи їх сутнісний зміст, аналізуючи помилки та прогнозуючи можливі шляхи їх виправлення. Орієнтиром для героя Пастернака стає християнська система цінностей, яка задає основний вектор розуміння та оцінки.

Важливо, що Юрій Живаго в просторі особистісної життєдіяльності реалізує омріяний Гессе синтез між наукою, мистецтвом та релігією, свідомо направляючи його результати на сповнену дієвої любові до ближнього присутність у житті інших людей, отже, і в історії країни. Наділений, як і Кнехт, неабиякою волею щодо особистісної еволюції та самодисципліною духу, Живаго підпорядковує себе волі інших. Він неначе пливе по течії життя, уникаючи будь-якої сваволі, діючи відповідно до нагальних потреб ближніх, на вимогу обставин, що певним чином складаються. Принципова відмінність між Кнехтом та Живаго у тому, що перший підпорядковує себе волі елітарної касты – Ордену, Педагогічної Провінції, виваженій та обдуманій, але вузько зорієнтованій на

інтереси певної закритої групи, яку лише з часом переростає, віднаходячи власний шлях, а другий – відкритий до участі у долі будь-якої людини, яка цієї участі потребує, всіх людей.

Позиція Юрія Живаго від початку відповідає мрії Кнехта про розширення Касталії до меж всього світу, а Ордену – до цілого людства, про об'єднання та взаємозбагачення елітарного духовно-творчого буття та загальнолюдського способу існування. Ця позиція реалізується в просторі здійснення особистісного вибору, на особистісному рівні. Все, що робить Живаго, і в плані історичної дійсності, і в сфері творчості, він робить саме як особистість – обдарована, самостійна, відкрита до діалогу з будь-якою іншою особистістю, наділена яскраво забарвленими почуттями любові, дружби, відповідальності. Цілісна особистість, що сповна виявляє себе у художній цілісності створюваних поезій, здатна точно реагувати на порушення цілісності інших особистостей та світу, ставити питання про відновлення втраченої гармонії особистісного та історичного буття, тобто бути своєрідним індикатором правильності обраних людством векторів історичного поступу.

Поезії Юрія Живаго, які входять у тканину роману, завершуючи розповідь про життєвий шлях героя, контрастують із поезіями Йозефа Кнехта саме в тому, що реалізують цей особистісний принцип. Всі поезії циклу стають простором самовиявлення ліричного «Я». Опора на «Я» не звужує погляд ліричного героя на світ, а навпаки, колосально розширює його, уможливаючи діалогічну взаємодію з будь-яким іншим «Я». Ця взаємодія здійснюється на платформі спільного для всіх суб'єктів буття переживання, яке, будучи укоріненим в індивідуальному досвіді, у конкретній екзистенції, виявляється здатним вийти за їх межі. «Вічність – час наших переживань», - вважав Х. Л. Борхес, натякаючи на трансцендентну природу суб'єктивного переживання та пов'язані із нею можливості розширення кордонів розуміння. Але переживання в поезіях

Юрія Живаго завжди чітко чітко локалізоване у часі, наповнене часом. Це переживання цілком конкретної миті, яка входить у вічність, зберігаючи свою специфіку, зв'язок із живим перебігом різноманітних органічних процесів, що складно взаємодіють між собою, витворюючи завдяки творчому зусиллю суб'єкта свідомості буттєву гармонію.

Яскрава часовість поезій Юрія Живаго відбивається вже на рівні заголовків, частина яких вказують на моменти річного природного циклу («Березень», «Весіння розпутиця», «Літо у місті», «Осінь», «Серпень», «Бабине літо»), час доби, що, як правило, узгоджується із порою року («Біла ніч», «Зимова ніч», «Світанок»), віхи історії кохання («Пояснення», «Весілля», «Розлука», «Побачення»), вузлові епізоди євангельської розповіді про земну історію Христа («На страсній», «Різдвяна зоря», «Диво», «Погані дні», «Магдаліна», «Гефсиманський сад»). Взаємодія, перетин цих лише на поверхневий погляд різних вимірів часу – концептуально важлива риса поетичного циклу. Один вимір часу переходить в інший, і сам рух часу – перебіг історії – постає як органічний і одухотворений водночас, прекрасний і сповнений смислу, трагічний і дивовижний. В межах кожної поезії можна побачити ці метаморфози – перетворення часу, зміни його якості, які свідчать про суцільний взаємозв'язок, цілісність буття, що відкривається творчій свідомості внаслідок духовно-творчого зусилля, не протиставленого живому життю, а іманентно притаманного йому, відповідного природі та ідеї життя.

Поезій, заголовки яких не мають прямого зв'язку із рухом часу, лише кілька: «Гамлет», «Вітер», «Хміль», «Казка», «Земля». Цей зв'язок виявляється опосередкованим і тим більше значущим. Так, у першій поезії циклу «Гамлет» обумовлена головна ознака часу особистісної історії в романі «Доктор Живаго»: це час наближення до реалізації призначення, маркований рішучістю зробити відповідний йому вибір,

прийняти визначене наперед вищим задумом трагічне майбутнє. Для Гамлета – це відновлення порушеного злочином Клавдія балансу сил добра і зла, встановлення справедливості; для Христа – відкриття шляху до спасіння всім людям, до повернення втраченої в результаті гріхопадіння гармонії між людьми та Богом. Паралель Гамлет – Христос наповнена глибоким смыслом, оскільки в обох випадках мова йде про взаємини між батьком і сином, про високу ціну, яку треба заплатити синові за те, щоб підтвердити свій статус. Водночас рух поетичної думки від Гамлета до Христа акцентує відмінність між земним та небесним царством, судом, шляхом до гармонізації буття. Художня логіка поезії відкриває можливість продовження образного ряду: між Гамлетом та Христом опиняються і Юрій Андрійович Живаго, чия особистісна історія в просторі творчості та кохання досягає означеної інтенсивності часу, і Борис Пастернак, для якого історія створення та публікації роману «Доктор Живаго» стала своєрідним хресним шляхом, і Олександр Блок, завдяки долі та ліриці якого і виникла, можливо, паралель Гамлет – Христос у творчій свідомості Пастернака (див. наповнення ліричного «Я» у поезіях О. Блока: «Я – Гамлет. Холодеет кровь...» та «Ты отошла, и я в пустыне...» («Да. Ты – родная Галилея / Мне – невоскресшему Христу...»)), і будь-який читач поезії «Гамлет», готовий залучитися до відображеного у поезії переживання необхідності реалізації призначення.

Задана поезією «Гамлет» провідна тема особливої інтенсивності часу, що характеризує входження в кульмінаційну фазу історії – природної (земної і космічної), особистісної, євангельської – підхоплюється варіаціями весняного хронотопу перших шести поезій циклу. Ця тема присутня і в поезії «Вітер» (також і завдяки відчутним ремінісценціям із лірики та статей Блока), і в поезії «Хміль» (початок пристрасті), і у «Казці» (впритул до зупинки часу, яку може відмінити зусилля

воскресіння), і у «Землі» (де з новою силою заявляє про себе весняний хронотоп). Рух від весни до весни, яка в останній поезії «Гефсиманський сад» переходить у зовсім інший вимір часу, зумовлений дивом воскресіння, надає поетичному циклу особливого значення.

«Одна справа бачити єдність історії та вірити у неї, керуючись лише своїм внутрішнім переконанням, – писав К. Ясперс, – й зовсім інше – мислити єдність історії в комунікації з усіма іншими людьми, співвідносячи свою віру із сокровенною глибиною усіх людей, об'єднуючи власну свідомість із чужою» [150, с. 47–48]. Головним для ліричного героя поезій Юрія Живаго є відчуття причетності до всього, що відбувається, відсутність відокремленості від будь-чого, здатність розчинитися у житті інших людей, відмінних статтю, родом занять, віком, часом життя тощо. Бути переможеним усіма – єдина перемога для нього. Інші – це також тварини, рослини, природні процеси та явища, речі, що стають не лише предметом змалювання та захоплення, об'єктом спостереження, натяком, знаком, підказкою у процесі розуміння. Вони також суб'єкти буття, учасники загального діалогу в просторі життя, «безкордонної комунікації» [150, с. 48]. Для ліричного героя не існує низького чи примітивного, негарного чи незначущого. У художньому світі поезій, у відповідності із міркуванням М. Бердяєва, «найвищий ієрархічний щабель органічно пов'язаний із найнищим ієрархічним щаблем і слугує справі всезагального спасіння та преображення» [15]. Зануреність у життя і рефлексія щодо долі, сила переживання і точність мислення, трагізм існування і радість творення виявляються «нероздільними та незливанними». Актор у сфері літератури, ліричний герой поезій Юрія Живаго – професіонал у житті, рицар життя. І саме це стає передумовою досягнення справжньої гармонії у поезії.

Така позиція уможлиблюється завдяки опорі на християнське світобачення та світовідчування, християнську практичну етику, невід'ємну від євангельської метаісторії (поняття М. Бердяєва). Тут укорінений, на думку О. С. Власова, один із «найголовніших світоглядних концептів “Доктора Живаго” – уявлення про символічну значущість життя, породжене здатністю автора та духовно близьких йому героїв романа прозрівати у зовнішніх проявах земного буття, як індивідуально-особистісного, так і загальноісторичного, його сокровенний – надемпіричний, всесвітній – смисл. Говорячи про історію, пастернаківські герої найчастіше мають на увазі не стільки історичний процес як такий, скільки позачасову, іншобуттєво-есхатологічну сутність цього процесу, що найбільш повно виразилася та втілилася у предметно-символічних образах Нового Заповіту» [28, с. 23]. У цьому стосунку поезії, в яких прямо присутня євангельська образність, співвіднесеність із регламентованим православним календарем входженням у релігійні переживання не варто виокремлювати у «євангельський підцикл». Вони виростають на тому ж ґрунті, що і всі інші поезії, їх не можна відірвати від них як смисл життя від самого життя, які в межах ліричного заповіту Юрія Живаго постають як належне ціле.

Прагнення ліричного героя поезій зіставити в одному контексті творчість та чудотворство зумовлює необхідність тлумачення цієї чітко визначеної ієрархічної послідовності. Творчість, що відповідає сокровенному смислу життя, охопленого процесами становлення, розвитку, перетворення, преображення, дає можливість осмислити постать Христа як «ось історії» [150, с. 79] і побачити буття як божественну містерію. Рух зануреного у стихію життя Юрія Живаго до поетичної творчості, реалізації творчого потенціалу, що він із ранніх років у собі відчував, стає рухом до Бога, назустріч свободі, заповіданій божественним задумом людині (саме

творчість, на думку М. Бердяєва, є третім, ненаписаним завітом Бога людині, що його вона має вільно відчитати сама на шляху творчості [16]). Свобода, що відкривається у творчості, несе в собі можливість визволення від історії, шляхом злучення до переживання її метафізичного смислу, переходу на рівень метаісторії. Коливання ліричного героя поезій між розпадом / сном / смертю та творчістю / пробудженням / життям у різні моменти та періоди особистісної еволюції підпорядковується надзавданню подолання смерті зусиллям воскресіння, відповідальність за яке покладається на кожную людину, як і завдання відповідності своїй долі, регламентованій божественним задумом («Гамлет»).

Це коливання віддзеркалюється і у темі кохання, розробка якої підпорядковується тій самій логіці: пристрасть / страждання / розлука мають бути подолані і переведені у нову якість завдяки любові / прощенню / пам'яті. Початок історії кохання, як і історії взагалі, відповідно до біблійного тлумачення, – це гріхопадіння, відступ перед пристрасцю. У поезії «Хміль» вочевидь переплітаються мотиви пристрасті, гріхопадіння (буквально – падіння на землю), помилки, сп'яніння. Перевитий хмелем куц, який ліричному герою спочатку здається обвитим плющем, вочевидь викликає асоціацію з різноманітними біблійними ілюстраціями, що зображують обвите змієм-спокусником дерево поряд з Євою та Адамом в раю. Ця підтекстова асоціація потім матеріалізується в образі змія-дракона, від якого має врятувати полонену діву кінний воїн (Юрій-Георгій) у поезії «Казка». В прозаїчній частині роману «Доктор Живаго» ці образи можуть бути зіставлені із трикутником Живаго – Лара – Комаровський. Необхідність рятувати Лару від руйнівного пристрасного зв'язку із Комаровським вимагає від Юрія Живаго відмови від райського, по-дитячому гармонійного існування у родині, в якій він виріс, з якою був пов'язаний синівським обов'язком та

почуттям вдячності. Та рішучість, із якою він своїм коханням рятує Лару, цілком свідомо і некваплива. Це рішучість прийняти будь-які наслідки, що потягне за собою початок історії кохання, рішучість вести боротьбу, на яку приречена кожна земна пара – за перемогу любові над пристрасстю, прощення над стражданням, пам'яті над розлукою. Не випадково шлях головних героїв поетичного циклу та прозаїчної частини роману «римується» зі шляхом Магдалини від пристрасі до християнської любові, а в поезіях, присвячених цій героїні євангельських текстів, «перехрещуються» на рівні лексики та образності теми кохання та релігійного прозріння-вірування.

Отже, здійснюваний у свідомості реципієнта-інтерпретатора діалог між романами Г. Гессе та Б. Пастернака веде до погляду на духовно-творчу діяльність як невід'ємну складову буття в цілому, яка стає передумовою його гармонізації, взаємоузгодженого наповнення особистісної та загальної історії смислом. Рухаючись принципово різними шляхами і у плані параметрів зображуваного художнього світу, і у плані принципів зображення, автори романів приходять до зіставних висновків, стверджуючи значущість особистості, живе життя якої несе в собі колосальний потенціал творчого перетворення світу, його наближення від дійсного до належного у відповідності із векторами, визначеними у площині мистецтва.

3.2. Утопія / антиутопія у поетичній розвідці І. Єлагіна «Небо»

Поетичний триптих Івана Єлагіна «Небо» був вперше опублікований у складі збірки «Отблески ночные» («Відблиски нічні») у виданні нью-йоркського «Нового журналу» (1963). На цей момент поетична інтонація автора була вже впізнаваною –

ліричною, самозаглибленою, рефлексуючою, здатною органічно поєднати серйозність та простоту, трагізм та самоіронію, побутове й «зоряне», індивідуальне та загальне. Визначеність долі ліричного героя – втеча-вигнання, соціальна неавлаштованість по обидві сторони кількох кордонів, втрати та поневіряння – усвідомлюється ним як характерна та знакова на тлі страшних історичних потрясінь «століття», що потягли за собою страждання та загибель мільйонів людей. У контексті ліричного усвідомлення власної долі, долі покоління – навіть кількох поколінь епохи, що породила революції, світові війни, атомні бомбардування, – Іван Єлагін створює своєрідну ліричну антиутопію, переводячи світовідчуття та світобачення ліричного героя у реєстр можливого, але небажаного майбутнього.

Г. Іванов, відмічаючи талант Єлагіна, сприймав його як «радянського» поета, продовжувача традицій В. Маяковського та Б. Пастернака, вважав його через це «чужим» представником літературної еміграції першої хвилі. Є. Витковський пов'язував «заіржавілу любов до Маяковського», притаманну Єлагіну, скоріше із творчістю батька-футуриста, ніж із радянською культурою [27]. Батько Єлагіна Венедикт Март (Матвеев) був заарештований і розстріляний у 1937 році, що одразу перетворило поета-початківця у ізгоя, позбавленого будь-яких перспектив соціалізації у контексті радянської дійсності тих років. «Паломництво» ж до А. Ахматової, яке залишило поетичний слід у творчості Єлагіна, говорить про «нерадянські» корені цього поета, його глибинні зв'язки із перерваними революцією традиціями «Срібного століття».

«Небо» сприймається скоріше не як наслідування, а як пародія на тонічні вірші Маяковського. Пародійний характер твору проступає не так на рівні формальному (Єлагін використовує знамениту повіршову акцентацію логічно виокремлюваних слів, хоча й не формлює її як «драбинку»), як у плані змістовному. Футуристичному оптимізму

В. Маяковського, його сміливому й радісному – революційно-утопічному – погляду у майбутнє Єлагін протиставляє відлякливу картину майбутнього світу, позбавленого неба й сонця. Це дозволяє визначити даний твір як антиутопію (у кордонах розуміння метаутопії як оксюморонної єдності утопії та антиутопії [30]). При цьому «домінантою антиутопічності» [125] стає тотальна загальнозначуща зміна умов існування людей на землі: «відсутність» неба як оптичний наслідок відсутності зірок. Тут можна побачити пародійно забарвлене перегукування із «дореволюційним» (ліричним) В. Маяковським – своєрідну відповідь на питання, чому й кому потрібно, щоб обов'язково «була зірка».

Поезію можна порівняти не так із епічними романами-антиутопіями Є. Замятіна, В. Набокова, Дж. Оруелла, як з ліричним та ліро-епічним варіантом антиутопічного дискурсу першої третини ХХ століття. Він представлений у творчості О. Блока («Дванадцять»), М. Цветаєвої («Щуролов»), поезіях О. Мандельштама, А. Ахматової, Б. Пастернака [87]. Але Єлагін йде далі за цих авторів, що переживають сучасність як мрію про краще майбутнє, яка, втілюючись у життя, перетворилася на страхіття. Далі у часовому плані. Світ без неба й сонця сприймається як відсунутий у далеке майбутнє, хоча, з погляду поета, його відокремлює від зображуваного лише кілька поколінь.

Попередні поетичні збірки показують, як виникає у Івана Єлагіна образ «чорного неба». У програмовій поезії «Моєму отцю» («Моєму батькові»), яка відкриває збірку «Звезди» («Зірки»), з цим образом пов'язаний перехід від трагічного переживання планетарної катастрофи до відчуття катастрофи всесвітнього масштабу²:

² Подаємо поряд з оригінальним текстом підрядковий переклад.

Наше небо стало небом чёрным, Наше небо стало чорним,
Наше небо разорвал снаряд. Наше небо розірвав снаряд.
Наши звезды выдернуты Наши зорі висмикнуті
с корнем, з корнем,
Наши звезды больше не горят. Наши зорі більше не горять.

В наше небо били из орудий, В наше небо били із гармат,
Наше небо гаснет, покорясь, Наше небо гасне, підкорюючись,
В наше небо выплеснули люди В наше небо виплеснули люди
Мира металлическую грязь! Світу металічний бруд!

Нас со всех сторон обдало дымом, Нас з усіх боків обдало димом,
Дымом погибающих планет. Димом планет, що гинуть.
И глаза мы к небу не подыдем, Й очі ми до неба не підіймемо,
Потому что знаем: неба нет [54]. Тому що знаємо: немає неба.

Анафоричний повтор «наше небо» синонімічно межує із повтором «наші зірки», встановлюючи взаємозв'язок між кольором (наявністю) неба та сяянням зірок, між діями людей на землі й трагічними змінами на «небесному» рівні. Але у даній поезії «чорне небо» ще залишається метафорою, що виникла на підставі метонімії: чорний дим, який закрив небо, – результат відсутності благоговійного ставлення людей до неба як сакрального простору.

У поезії «Небо» відсутність сяйва «нашої» зорі – сонця – стає реалією життя людей майбутнього. Єлагін не акцентує увагу на соціальних передумовах катастрофічних змін, як і не аналізує причини того, що вже зараз, у теперішньому, багатьом людям не вистачило простору – залишилась лише вузька смуга дороги. Його вражає думка, що майбутнім людям може бути ще гірше без неба та сонця. Можна зрозуміти, що подібна катастрофічна нестача може стати результатом тих «революційних» тенденцій сучасного соціального життя, які виявляють себе вже сьогодні,

перетворюючи людей на вигнанців, відірваних від рідної землі, позбавлених власної долі, подібно до ліричного героя Єлагіна. Ясно, що завадити негативному варіанту розгортання подій можна лише за умови аналізу вже зроблених помилок, зміни загальної стратегії перебування людства у світі. І поет визначає головні вектори необхідних аналітичних студій.

Подаємо повний текст поезії І. Єлагіна у перекладі М. О. Лецькіна:

НЕБО

І

Бракуватиме неба, хочем цього чи не хочем.

Час

у неба

буде

перерваний.

Нащадки

законопатять

яким-небудь клоччям

Бездню космічної темряви.

Ще небо застав я! Ще я його гість!

В зірковім

театрі

я маю сидіння.

Можливо, лишилося ще обмаль місць

Усього на два чи три

покоління.

А землі

на землі

я вже не заслужив.

Був я

підліток віку малого,
Коли землю
відтяли мені
з двох боків,
Залишивши
вузесеньку смужку дороги.

Я йшов і не мав нічого,
Тільки дорогу щербату.
Але небо вглядалось в дорогу,
І неба було багато.

З небом
у мене був шмат хлібини.
З небом –
у кухлі водиця для себе.
А народиться коли-небудь людина,
І їй не дістанеться
неба.

II

Всесвіту темрява вічна.
Атомні лампи
з світимістю синьою.
Місто
з антеною циклопічною.
Місто,
збудоване з алюмінію.
І міф про захід і сонячне світло
Тлумачить
професор
з університетським титулом.
– Морок

цей,
що над нами розперся, –
Яма
всесвіту
здоровенна, –
Належить
до відання міністерства
Санітарії
та
гігієни.
Там,
де ввижалась
архангельська труба
У давніх
небоприхильників,
Туди,
у темінь,
в ракетах-гробах
Ми запускаємо
наших покійників.
Ми в землю
сміття та відходи не вносимо,
Бо епідемії з них розвиваються!
Відходи
атомними насосами
У верхню темряву
викидаються.
Сонця немає.
Це вигадка, чари:
Якби
воно
не було обманом,
То фіолетовий

диск радара
Його б намацав приймальним екраном.
Чи бачив хтось,
щоб зірки
миготіли,
Щд навіювалось старовиною убогою?
Небо
для нас –
це лише діло
Каналізації
та
міфології.

III

А десь,
під склепінням зі скла і бляхи,
Вже сподівання втрачаючи щирі,
Юнка питає:
«Ти віриш у сонячний захід?» –
І скептик-юнак відповість:
«Не вірю».
А ще десь
художник-абстракціоніст,
Надумавши собі, що небо
синє,
Що місяць існує,
реалізує свій хист
І наклеює на аркуш
кругляш-алюміній.
А в усамітненій
обсерваторії,
Готуючись
за телескопом

*до загадкового стрибка,
У чорній безодні
шукає дослідник
здрі,
Ніби їхнього
другого пришестья
чека.
(Переклав М. О. Лецькін)*

Поезія уявляє собою свого роду триптих – складається із трьох частин, досить різнохарактерних за змістом. Перша частина присвячена індивідуальній людській долі, художнє дослідження якої здійснюється за законами лірики. Це доля ліричного героя, змушеного залишити рідну землю, позбавленого дому жорстокою історією. Тобто приреченого на вічне поневіряння, на вузький (недостатній) для щасливої повноти життя простір дороги. Існування у просторі дороги примушує ліричного героя цінити небо, радіти йому, дорога вигнання приводить його до страшної думки про загрозу втрати неба:

Друга частина поезії – образ майбутнього, у якому відсутність сонця і неба призводить до жахливих трансформацій самої картини світу, перетворюючи небо на галузь «каналізації і міфології», міняючи місцями «верх» і «низ», сакральний та профанний простір, сфери безсмертя і смерті. Атомні лапми замість сонця й чорнота всесвіту примушують людей інакше розуміти себе й світ, перевертають спосіб існування та мислення. У чорну пустоту, пільму всесвіту скидають сміття та мертві тіла (напевно від страху [69] втратити ще й землю), небо й сонце сприймають як міф, вигадки про те, чого ніколи не було.

У третій частині поезії показано, як змінюються координати духовного буття людей в умовах, що змінилися, як

трансформується система цінностей. Важливий вибір аспектів зображення: відносини між юнаком та дівчиною (кохання) – квінтесенція життєвої практики, її визначальна основа; мистецтво, що відповідає за цілісне бачення світу; наука, відповідальна за цілісне світорозуміння.

Поет вводить у словесну тканину поезії екфразис – картину майбутнього художника, на якій місяць із алюмінію кріпиться до синьої поверхні аркуша. Художник, який вважає себе за абстракціоніста, інтуїтивно, спираючись на роботу уяви, показує світ таким, яким він дійсно був колись, його художнє бачення співпадає із нашим реальним. Хід думки поета й слово «абстракціоніст» дозволяє зрозуміти витoki його уявлення про майбутнє: це уявлення сформоване не лише екзистенційно, на основі переживання власної долі, але й сучасним мистецтвом. Картина майбутнього, намальована Єлагіним, співвідносна із знаменитою картиною К. Малевича «Чорний квадрат», що сприймається як своєрідний естетичний підтекст поезії «Небо». Цікаво, що задум «Чорного квадрата» виник у художника в процесі роботи над ескізами до декорацій і костюмів опери М. В. Матюшина «Перемога над сонцем» (1913): чорний квадрат мав замінити сонячне коло у просторі програмової футуристичної постанови [65]. «“Чорний квадрат” – відображення Всесвітнього Нуля, Небуття, стану Творчої Ідеї. Числа, що відбивають усі явища ноуменального світу, виходять з нуля, як з матрьошки, до нескінченності» [142], – так визначає «метафізичне значення» картини Є. В. Шахматова.

Екфразис (у висхідному значенні цього поняття), як відмічає Л. Геллер, знижує суперечність між тим, що можна помислити, й уявлюваним (очевидним) [34]. Картина елагінського художника-абстракціоніста парадоксально повертає читача до реальності, що сприймається очима. Уявлювана ним можливість існування місяця, що світиться віддзеркаленим світлом сонця, виявляється очевидною правдою для нас. Те, що

для Малевича – супрематичне обнулення форми, відмова від того, що можна побачити, на користь духовно-інтелектуального, для можливого, але небажаного варіанту майбутнього, яке передчувається Єлагіним, – реальна картина світу. Поет окреслює свою концепцію мистецтва: відповідно до його художньої логіки, не може існувати мистецтво, безвідносно щодо дійсності, художня картина світу завжди референтна стосовно реальності – того чи іншого моменту розвитку реального світу. Більше того, мистецтво може бути осмислене як сфера комунікації між суб'єктами, по-різному локалізованими у просторі та часі. При цьому комуніканти отрмують можливість, порівнюючи минулу, теперішню та майбутню картини світу, виявляти основні тенденції неперервного розвитку людства, вносити корективи у сьогодишнє існування людей з метою запобігти катастрофічним подіям у майбутньому. Такий погляд акцентує проблему відповідальності мистецтва за теперішнє і майбутнє людства.

У третій частині поезії вчений, напружено вглядаючись у порожнечу неба, очікує «другого пришествя зірок» – нової появи сонця. У просторі художнього мислення Єлагіна здійснюється синтез наукового та релігійного світорозуміння, що веде на новий рівень пізнання світу та людини. В. І. Вернадський називав життя на землі «витвором сонячного променя» [24]. Особливою сталістю в міфології, релігії, фольклорі, мистецтві характеризується поєднання концептів «світло» та «любов», перший із яких має цілком визначене значення у плані побудови фізичної картини світу. Світ, у якому відсутнє небо й сонце, – це світ без Бога, без смисла і краси, його надмірна раціонально-числова впорядкованість, можливо, більш ворожа людині, ніж хаос. «Друге пришествя зірок» – це формула гармонійного світу, що має відродитися на законах любові,

відображення щільного взаємозв'язку між духовним та природнім буттям, формула «етичного всесвіту».

Звісно, уявлення про людину і світ, належний спосіб існування змінюються постійно. Ці зміни відображає мистецтво, водночас акцентуючи константи людського буття у світі – топоси, що забезпечують природню неперервність розвитку, цілісність людської історії у масштабах «великого часу» (поняття М. М. Бахтіна). Поезія Єлагіна говорить про неприпустимість втрат подібних констант-топосів: неможливо втратити небо, сонце, землю, тому що диво їх існування гармонійно узгоджене з тим, що складає сутність людини – здатністю любити, творити, працювати заради рідної землі. Руїнування світу та людини взаємопов'язані та неприпустимі. А їх творення вимагає перш за все свідомої відмови від насилля, будь-яких форм його присутності у житті.

Відсутнє у тексті поезії слово «революція» стає символом насилля, від якого треба відмовитись вже сьогодні. З цим відсутнім словом невідривно пов'язані образи «атомних ламп» (розщеплення атома – один із найбільш катастрофічних та воєнно-небезпечних результатів НТР) й абстрактного живопису (руїнування цілісного образу світу – результат авангардистської революції у мистецтві). Революція, тобто експериментальний розрив складної сукупності традиційно-природніх зв'язків у суспільстві, науці, мистецтві, веде до руїнування людської долі, природи, художнього образу, роблячи неминучим те майбутнє, якого всім нам хотялося б уникнути. І протиставити цьому можна лише еволюційні зміни – природні, засновані на наступності у розвитку, на терплячій діяльній любові до людини і людства, що поволі дорослішають. Поезія «Небо» пройнята цією любов'ю, співчуттям до всіх без виключення людей, відчуттям загальнолюдської «всеєдності» (поняття В. С. Соловйова), що виникає на ліричній основі – на ґрунті спільного усім переживання туги за гармонією буття.

3.3. Фантастика як художній аналіз та інтерпретація: «Солярис» С. Лема та А. Тарковського

Фантастичний роман Станіслава Лема «Solaris» («Солярис») був написаний у 1960 році – напередодні першого польоту людини в космос. На думку О. Геніса, цей твір виламується за межі вже окреслених на той момент можливостей жанру, входить у сферу одвічних інтересів культури, яка з моменту свого виникнення займається «конструюванням Бога, створенням трансцендентного, безмежного – нелюдського» [35, с. 213]. Екранізація роману А. Тарковським у 1972 році стала подією в мистецтві ХХ століття. Смисла цієї події багато в чому й сьогодні залишається нерозкритим, повертаючи нас до історичних, наукових, художніх реалій минулого століття, що визначили параметри нинішнього перебування людини і людства у світі. Особливості художньої інтерпретації А. Тарковським роману польського фантаста й ученого потребують все нових і нових звернень до літературного і кіно-тексту в контексті реалій нового століття та тисячоліття, які стрімко змінюються, вражаючи масштабами реанімації та модернізації архаїчного варварства, що лише здавалося давно й остаточно викореним людською спільнотою.

Питання про відносність часу й проблему його вимірів гостро поставлене С. Лемом, який прекрасно розбирався у найбільш значущих теоріях ХХ століття, що епістемологічно змінили парадигму наукового мислення й зумовлену ним картину світу [72]. У просторі роману взаємодіють різні системи відліку часу: Кельвін, прибуваючи на Солярис, переходить від бортового часу космічного корабля, що знаходиться на орбіті, через часовий режим апарату спуску до станційного часу. Рефлексує з приводу неможливості звикнути до стрімкої зміни діб на

Солярисі з його червоним та блакитним світилами, він живе у штучно заданому на станції режимі земної доби. Герой співвідносить час еволюції океану на досліджуваній планеті з темпами земних еволюційних процесів, історію наукового вивчення Соляриса з власною біографією, час поза сном і у сні, теперішнє вражень та переживань й минуле, що відкривається у спогадах.

«Kotyślałem się jak ciężar olbrzymiego wahadła» [152] («Я бовтався, як важель величезного маятника»), – говорить про себе Кельвін, описуючи перенавантаження, перенесені під час прибуття. Наділяючи розумний океан Соляриса здатністю «bezpośrednio modelować metrykę czasoprzestrzeni, co prowadzi między innymi do odchyień w pomiarze czasu na jednym i tym samym południku Solaris» [152] («безпосередньо моделювати криву простору-часу, що призводило, між іншим, до відхилень у вимірі часу на одному й тому ж меридіані планети»), дозволяло впливати на гравітаційне поле для стабілізації орбіти, Лем примушує центрального персонажа розмірковувати про «бога-каліку»: «Jest to Bóg... kaleki, który pragnie zawsze więcej, niż może, i nie od razu zdaje sobie z tego sprawę» [152] («То є Бог ... каліка, котрий завжди прагне більше, ніж може, й не одразу це розуміє»). Це «Бог» із обмеженими можливостями, «ułomny Bóg», який «skonstruował zegary, ale nie czas, jaki odmierzają» [152] (чен«сконструював годинника, але не час, що ним вимірюється»). Безсилля людини, приреої усім своїм біологічним єством бути вимірювачем часу, живим хронометром, перед таємницею часу та суміжною із нею таємницею вічності, породжує закид на адресу «бога-каліки»: він «stworzył nieskończoność, która z miary jego potęgi, jaką miała być, stała się miarą jego bezgranicznej kłęski» [152] («створив нескінченність, яка з міри його могутності, що нею мала б бути, перетворилася на міру його безмежної поразки»).

Прибувши на Солярис й очікуючи зустрічі зі Снаутом, яка має відбутися через годину, Кельвін згадує історію дослідження планети, знімаючи з полиці у каюті й перечитуючи добре відомі йому книги. Екскурс в історію соляристики адресований передусім читачеві й займає у перерахунку на час реального читання приблизно годину. Одна година з життя психолога Кріса Кельвіна на науковій станції, розташованій на вигаданій письменником-фантастом планеті Солярис, й одна година реального часу читача практично співпадають й виявляються однорідними: для персонажа й читача це час читання. Ця, здавалося б, незначна подробиця дозволяє синхронізувати процеси, що мають принципово різну часову та модальну віднесеність. Реальний читач впише цю годину читання у свою особисту історію з актуальною для себе мірою точності й сприйме читання Крісом книжок про Солярис у контексті реального минулого часу створення роману С. Лемом або фантастичного передбачуваного майбутнього часу розгортання уявлюваних подій. Зазначимо, що час, який необхідно витратити на читання, важливий у стосунку встановлення об'єктивної історичної локалізації читача: сучасна людина, відкриваючи сторінки та файли в Інтернет, читала б скоріше за астронавта Кельвіна, а згодом процеси «зчитування інформації» можуть стати принципово іншими й за швидкістю, й за способ здійснення. Швидкість читання Кельвіна, що «майже» співпадає із нашою, дає змогу ідентифікувати його як людину ХХ століття, яка ще не перейшла від субстанціальної книги (поняття М. Епштейна [148]) до електронної.

У ролі подібного «ідентифікатора» виступає й «твердий» ключ Кельвіна: «Pomiędzy kartkami notatnika wyczułem coś twardego, był to nie wiadomo jak zawieruszony tam klucz od mego ziemskiego mieszkania» [152] («Між аркушами записника я намацав щось тверде, це був ключ від мого земного житла, що якимсь дивом потрапив сюди»). Навантаженість цієї фрази

символічним смислом розкривається у контексті художнього цілого твору: віднаходження чогось твердого, на що можна було б спертися; погляд на земне існування, зумовлений зустріччю з непізнаним; невідомість дива, що відкриває таємницю земного життя. Згадувані реалії (металевий ключ, паперовий записник, житло) вражають своєю архаїчністю навіть сьогодні, у відносно недалекому щодо моменту написання роману майбутньому. Можливо, у певній, важко уявлюваній сьогодні системі відліку, й людина, здатна любити, переживати докори сумління, згадувати, мріяти, боятися, сумніватися, стане архаїчним об'єктом, свідомством про минулу епоху, про світ, який кардинально змінився. Саме таку – іншу – систему відліку моделює С. Лем у своєму романі, перетворюючи на об'єкт пізнання сучасну йому людину й відкриваючи нові обрії у загальнолюдському прагненні «пізнати самого себе». Можливо, саме тому на станції немає роботів (усі вони зачинені у нижніх приміщеннях), і у якийсь момент Кельвіну уявляється, як на Солярисі починають діяти «szeregi biało oprancerzonych, masywnych automatów, które nie dzielą z człowiekiem pierworodnego grzechu i są tak niewinne, że wykonują każdy rozkaz» [152] («шперенги броньованих, масивних автоматів, що не поділяють із людиною першородного гріха й настільки невинні, що виконують кожний наказ»), можуть без рефлексії зробити що завгодно – «aż do całkowitego zniszczenia siebie lub przeszkody, która stanie im na drodze, jeżeli tak zaprogramowana została ich oscylująca w kryształach pamięć» [152] («впритул до повного знищення себе чи перешкоди, яка стоїть у них на шляху, якщо так була запрограмована їх кристалічна пам'ять»).

Наведені цитати виявляють характерний для С. Лема дисонанс між тяжінням персонажів до суворої понятійної мови науки й релігійними словами-символами, що вриваються у контекст. Так, словосполучення «першорідний гріх» актуалізує біблійну концепцію людини й людства, відповідно до якої земне

існування людей як наслідок гріхопадіння пов'язане із стражданням, неминучістю помилок і злочинів, смертю. У цьому сенсі злочинна помилка Кельвіна, що потягла за собою смерть Харі, – характерне виявлення людської приреченості на гріх, здолати яку можна лише каяттям, що до нього закликає євангелічна проповідь. Прагнення Лема «винести за дужки» релігійне розуміння того, що відбувається в умовно-фантастичному світі роману, лише посилює його релігійне звучання. Це точно відчув А. Тарковський, що саме у релігійних мотивах, які скупі, але тим більш очевидно прориваються крізь оповідну тканину роману, віднайшов ключ до кіно-інтерпретації. Так, чесне слово у земному спілкуванні Кріса та Харі називалось «святим» («święte słowo»). Цей епітет віднесений і до контакту: «ostatnim rycerzem świętego Kontaktu» («останнім лицарем святого Контакту») іронійно названий Сарторіус, що тягне за собою низку негативних смислових конотацій, пов'язаних із хрестовими походами.

Дії Сарторіуса насильницькі, тому що прямолінійні й монологічні: він пропонує піддати океан жорсткому випроміненню, а потім віднаходить спосіб аннігіляції нейтринних систем; йому вдається перетворити обличчя на маску, що приховує емоції й суб'єктивне ставлення до того, що відбувається; він уникає прямого спілкування-діалогу з колегами, використовуючи технічні засоби комунікації. Сарторіус «підказує» Кельвіну, про що йому думати під час запису енцефалограми: «Ziemia i Solaris, generacje badaczy stanowiące całość, mimo iż pojedynczy ludzie mają swój początek i koniec, nasza nieustępliwość w dążeniu do nawiązania intelektualnego kontaktu, rozmiary historycznej drogi przebytej przez ludzkość, pewność jej przedłużenia w czasie przyszłym, gotowość do wszelkich ofiar i trudów, do oddania wszystkich osobistych uczuć tej naszej misji – oto jest szereg tematów, które winny wypełnić najdokładniej pana świadomość» [152] («Земля й

Солярис, покоління дослідників, що утворюють цілість, хоча окремі люди мають початок і кінець, наша наполегливість у прагненні встановити інтелектуальний контакт, довжина історичного шляху, пройденого людством, впевненість у тому, що він буде продовженим, готовність до будь-яких жертв й труднощів, до підпорядкування усіх особистих почуттів нашій місії – ось теми, які мають заповнити вашу свідомість»). Фанатизм Сарторіуса, готового жертвувати людяністю заради наукового пізнання, посідає місце віри. У одній із розмов з Кельвіном Снаут співвідносить Сарторіуса із героєм трагедії Й. В. Гете: «Nie chodź tylko do laboratorium, utracisz jeszcze wiarę... tam tworzy Sartorius nasz Faust au rebours, szuka środka przeciw nieśmiertelności, wiesz?» [152] («Не ходи лише в лабораторію, втратиш ще трохи віри... Там творить Сарторіус, наш Фауст шукає засобів проти безсмертя»). Фауст, що погодився віддати душу дияволу за необмежені знання, за задумом Гете, у фіналі втрачає зір, виявляється сліпим. Мотив спіпоти пов'язаний і з Сарторіусом: він носить контактні лінзи, у його погляді є щось відразливо штучне. Лем актуалізує один із топосів світової літератури, що знайшов яскраве вираження у творчості В. Шекспіра, – мотив хибного зовнішнього та істинного внутрішнього зору. Побачити глибоко приховану істину можна лише «очима серця», «очима душі», як говорить Гамлет. Наукова свідомість Сарторіуса сліпа: вона може знайти спосіб анігілювати Харі, але не здатне досягнути феномен її появи.

Точці зору Сарторіуса у романі протиставлена позиція Кельвіна, який намагається залишатися людиною, думати й вчиняти по-людськи. Особистісна відкритість до розуміння, поступово зріюча готовність до діалогу з непізнаним, Невідомим (поняття С. Лема), емоційного відгуку, моральна чесність Кельвіна виводять його на принципово новий виток пізнання загадки Соляриса. Але й психолог Кельвін

залишається передусім науковцем: він фахівець у галузі психіки, але не душі. Художня логіка роману показує, що наукове пізнання як таке безсиле досягнути загадку людини і Всесвіту, воно виявляється однобічним й веде до знання, яке не створює, але руйнує. Прагнення персонажів роману відмовитись від релігійного та художнього модусів пізнання приводить їх до нерозв'язних суперечностей, заводить у гносеологічний глухий кут. Розмірковуючи про Бога, Кельвін аналізує без синтезу, описує окремість, й не бачить смислу цілого, пробачає, але не просить вибачення. Образ батька, що спливає у його свідомості в момент передачі енцефалограми, не може розбудити його давно заблоковані релігійні почуття. Тому його Бог – це бог дебіл, калічний бог, у кращому випадку – бог-дитина.

У словах персонажа «Соляриса» відчитується відгомін думок реального вченого – психолога та психіатра К. Г. Юнга, який стверджував, що «людина здатна здолати неймовірні труднощі, коли впевнена, що це має сенс», відчуває, як «розширюється смисл існування», але виявляється «жалюгідною й загубленою», «терпить крах, коли у додаток до інших негараздів змушена визнати, що грає роль “у казці, розказаній ідіотом”» [149]. Можливо, з робіт Юнга, насичених апеляціями до релігійних та міфологічних уявлень, походять релігійно-символічні вкраплення у текст роману, як і думка про обмін інформацією між індивідуальним підсвідомим та колективним неусвідомлюваним, стихію якого буквально відчуває Кріс. Основні образи роману Лема можуть бути витлумачені у контексті теорії архетипу та символу, парадоксально співвіднесені із архетипами божественного немовляти (розумний океан – бог-дитина), діви-богині (вмирання та воскресіння Харі), матері (океан Соляриса – мати породжуваних форм), духа (науковий фанатизм Сарторіуса) тощо.

Неможливість для Кельвіна як вченого серйозно прийняти думку про Бога, дисонанс між переживаннями, почуттями,

спогадами й роботою мислення, яке намагається бути суворо науковим, залишають героя на порозі досить туманного (буквально: туман на Солярисі) майбутнього в очікуванні нових «okrutnych cudów» («жорстоких чудес»). Словосполучення «жорстоке чудо» звучить як оскюморон. На думку О. Ф. Лосева, сприйняття будь-чого як дива пов'язане із інтерпретацією, розумінням смисла окремого явища, у якому відкривається загальний смисл: «Диво має своєю основою ... характер звістки, проявлення, повідомлення, свідчення, дивовижного знамення, маніфестації, неначе пророцтва, розкриття, але не буття самих фактів, не насунання самих подій» [76, с. 147]. Кельвін відчуває себе на порозі ери «нових жорстоких чудес», отже, він інтерпретує появу Харі як жорстоке диво. У фільмі А. Тарковського батько Кельвіна називає сина жорстоким, коли бачить його небажання зрозуміти льотчика Бертон, що уперше зустрівся зі спробою розумного океану змоделювати людину як об'єкт пізнання й, маніпулюючи моделлю, відкрити закони його руху / дії. Не в змозі усвідомити смисл «поведінки» немовляти й сам факт його появи, Бертон відчуває відразу й жах. Страх, жах, які ведуть до хаосу, визначають емоційний стан людей на станції, у який занурюється й Кельвін, прибуваючи на Солярис. Але ж розумний океан реалізував найпотаємнішу мрію Кельвіна, що давно й глибоко усвідомив свою провину перед Харі і навіть готовий визнати її публічно. Якщо сприймати зображуване у релігійній системі координат, можна інтерпретувати появу Харі як воскресіння – набуття нової, безсмертної плоти, яка повністю відповідає душі, її нескінченному прагненню до вічної любові. Як вважає М. Туровська, «не фантастичні пейзажі Соляриса, навіть не таємниці підсвідомого, а майже міфологічна ситуація смертей та воскресінь Харі» першопочатково привернула увагу Тарковського в романі Лема [126, с. 84].

Відсутність віри заважає Кельвіну прийняти воскресіння Харі як божественний дар, диво. Його стримують логічні аргументи Снаута та Сарторіуса, з якими він не може не погодитися. Оновлення Кельвіна не відбувається: сумніваючись у собі та своєму коханні, він повторює свій земний гріх й знову доводить Харі до самогубства. Цього разу йому допомагає Сарторіус, що віднайшов спосіб анігіляції нейтринних систем.

Мотив запізнення Кельвіна в процесі розуміння істинного смислу подій відіграє особливу роль у романі: герой спізнився прийти до Харі десять років тому, він спізнився з прибуттям на Солярис. Самогубство Гібаряна, якого Кельвін не встиг застати у живих, щоб допомогти розібратися у тому, що відбувається, свідчить про слабкість зв'язків між людьми у світі, про недостатність любові до іншої людини. Не випадково Кельвін втрачає кохану і друга: в одному з його снів Харі і Гібарян міняються місцями, образ одного переходить у образ іншого, одне почуття провини зливається з іншим.

Відомо, що Лем був обурений введенням у фільм картин земного дитинства Кельвіна, а також новозавітних образів батька та блудного сина, які Тарковський пов'язав із островами, що стали виникати в океані після анігіляції Харі. Фінал фільму – Кельвін на колінах перед батьком на порозі їх земного дому, оточеного хвилями океану Солярис, – суперечить фіналу роману. Кельвін у Тарковського приходить до віри в Бога внаслідок випробування, через яке пройшов на Солярисі. Погляд персонажа Д. Баніоніса ззовні, крізь вікно всередину дому, дощ, що падає на плечі старого батька у внутрішньому просторі, й океан навколо дому, на порозі якого син та батько віднаходять один одного, – це грандіозне узагальнення. Закони земного буття людини ґрунтуються на любові та прощенні, довірі до творця й вмінні цінувати створене, бачити в ньому диво, а також на можливості очищення через каяття й оновлення внаслідок спокутування. Лем залишає Кельвіна на

кордоні між смертю й життям, спокутуванням й оновленням, страхіттям і новою реальністю. Тарковський йде у цьому керунку далі. Таку можливість перед ним відкриває опора на релігійний та художній способи пізнання, які взаємодіють, взаємодоповнюючись. Символами такого взаємодоповнення, що розширює межі пізнання, стають Хоральна прелюдія фаміно́р Й. С. Баха й «Трійця» А. Рубльова. Ці великі витвори людського духу несуть у собі звуковий та зоровий образи величі Всесвіту та людини, стають результатом гармонійного цілісного осягнення істини буття, здійснюваного у творчості на основі здобутої у процесі художнього творення єдності Творця й створіння.

Якщо звучання музики Баха у фільмі Тарковського співвідноситься із образом розумного океану, його таємничим рухом, то розташування фігур й колористичне рішення «Трійці» має актуалізувати уявлення про належну взаємодію між особистостями (див. міркування С. Аверінцева про особистісний характер християнської Трійці [2, с. 527]), такий лад стосунків між ними, який зумовлює присутність Бога у триєдності. Ікона А. Рубльова проявляє викривлення у взаєминах між людьми на станції Соляриса, які долаються поступово, що призводить до набуття Кельвіном віри після завершення випробування. Можливо, це дещо спрощене тлумачення, але у кіно-інтерпретації Тарковського образ Кельвіна співвідноситься із сином (не випадково введений і розгорнутий образ його батька, наявна історія прощання з ним), Сарторіус – з духом (духом наукового фанатизму, що прийшов на зміну прагнення до Святого духу, без якого не уявлялось можливим пізнання у середньовічній Європі), а Снаут – із батьком (він старший за віком і в людському плані досвідченіший за Кельвіна, який неодноразово приходить до Снаута за порадою). У художньому кіно-світі можливі свої ремінісценції, пов'язані з особистістю акторів, їх попередніми

ролями. Тарковський активно вводить подібні ремінісценції, маючи на увазі не лише свої фільми. Так, вибір А. Солоніцина на роль Сарторіуса мав викликати співвіднесення с Андрієм Рубльовим з одноіменного попереднього фільму Тарковського. Співвіднесення за контрастом, оскільки для Рубльова служіння справі створення ікон, розпису храмів нерозривно пов'язане із вірою та глибокою людяністю. Ю. Ярвет у ролі Снаута з необхідністю мав асоціюватися у глядача із блискуче зіграним цим актором королем Ліром у екранізації шекспіровської трагедії Г. Козінцевим. Під час сцени розмови в бібліотеці, де всі збираються разом, загострюючи наявні у поглядах протиріччя та намічаючи шляхи до їх вирішення, відбувається гармонізація взаємин між персонажами: подібно до членів однієї родини, вони все ж таки чують та розуміють один одного. При цьому бібліотека сприймається як образ людської культури у цілому, як спільний для всіх «дім» людського буття. У фільмі анігіляція Харі співпадає із завершенням дослідження-випробування, проведеного океаном: гості, що тривожили сумління, перестали відвідувати астронавтів, які спромоглися вийти з гносеологічного глухого кута.

У роман Лема закладено вповні реалізований Тарковським мотив зустрічі з Богом у результаті космічної подорожі, ідея контакту як одкровення. Опис розвитку соляристики на початку твору завершується думкою про те, що Солярис став «kwadratura koła» («квдратурою кола») фантастичного майбутнього, на яке письменник проектує теперішнє сучасної йому науки й створюваної нею картини світу. Згадка про «квдратуру кола» відсилає читачів до «Божественної комедії» Данте, автор якої споглядає у фіналі «Раю» божественну триєдність як три сяючі сфери, що проймають одна одну. Дивна сила середньовічних традицій релігійного та художнього мислення у європейській культурі з яскравою повнотою виявляє себе у науково-фантастичному романі Лема. Нездатність

сучасного науковця до віри, неможливість гармонійного поєднання жаги пізнання з любов'ю до людини і світу, замикає персонажів роману у колі пекельних відчуттів та станів, робить їх полоненими страху, сумнівів, заручниками стереотипів безжального раціоналізму власної свідомості.

Якщо Данте, що любив Беатриче високим коханням душі, сприймає зустріч з її душею в раю як найвище блаженство, наслідок складного шляху пізнання та набуття благодаті нового життя, Кельвін, зустрівшись із Харі на Солярисі, відчуває жах, хоча по інерції не може протистояти тілесному тяжінню до неї. «*Wędziemy razem. Czy to mało?*» [152] («Будемо разом. Хіба цього замало?») – ось програма, що він пропонує Харі. Готовність Кельвіна до зміни парадигми сприйняття, мислення та поведінки Снаут руйнує характерним міркуванням: «*...usiłujesz – w sytuacji nieludzkiej – zachować się jak człowiek. Może to i piękne, ale daremne. Zresztą i tego piękna nie jestem pewny, bo czy to, co głupie, może być piękne?*» [152] («...ти намагаєшся у нелюдській ситуації вчиняти як людина. Можливо, це красиво, але марно. Втім, у красі я теж не впевнений, хіба глупота може бути красивою?»). «Глупота добрих несповідано розумна», – говорив Ф. Ніцше, виводячи свою формулу відповідності людини божественному провидінню. Відмовляючись від доброти (любові), людина втрачає зв'язок із смыслом, задумом божественної творчості. Харі, яку всі на станції переконують, що вона не людина – інструмент, лялька, копія коханої жінки, матеріалізація спогадів Кельвіна, – єдина виявляється здатною на справжню людяність. Лише вона відповідає високому ідеалу любові як істинному смыслу буття, відсутність любові для неї означає припинення існування. Її мучить необхідність зрозуміти себе, осмислити своє призначення, вона позбавлена зарозумілості вчених, переконаних у високому статусі людини як суб'єкта пізнання.

Діалог Кельвіна і Харі про призначення, перенесення Кельвіним ситуації Харі на ситуацію людського буття – дуже важливий епізод роману: «– Harey, to jest raczej kwestia twego... przeznaczenia, tak bym to nazwał. Wiesz, tu, na Stacji, twoje przeznaczenie jest w gruncie rzeczy tak samo ciemne jak moje i każdego z nas» [152] («– Харі, це, здається, питання твого... призначення, так би я це назвав. Розумієш, тут, на станції, твоє призначення по суті таке ж темне, як і моє й кожного з нас»). Харі – продукт «autometamorfozy ontologicznej» («онтологічної автометаморфози»), породження розумного океану, наділеного письменником водночас рисами природного світу, що еволюціонує у відповідності до космічних умов, і людини, що прагне пізнання, здатна наслідувати, аналізувати / розраховувати та синтезувати / продукувати. Сенс цієї контамінації у спробі змодельювати Бога як єдність людського й природного, зрозуміти творця, проектуючи на нього властивості створінь, осмислених у єдності реального та можливого. Словосполучення «розумний океан» віддзеркалює намагання подолати протиріччя між стихійно-довільним на усвідомлено-цілеспрямованим, безособовим та особистісним. Характерно, що Харі з'являється як наслідок своєрідного діалогу планети Солярис із астронавтами-землянами, індивіуальність яких розумний океан намагається досягнути, розкриваючи таємниці підсвідомого, витягаючи інформацію з найбільш значущих для особистості «острівців пам'яті», яскраво забарвлених емоцією провини. Отже, Харі виявляється простором зустрічі різних світів, різних форм існування. Її поява – важливий етап на шляху еволюції розумного океану, пов'язаний із переходом від загального до особливого та конкретно-індивідуального. Але вона, незважаючи на властиву їй духовну та фізичну досконалість, не лише «вінець творіння» – вона виконує певне завдання, якому підпорядковане її існування. Це завдання – діалог з Кельвіном, реалізація якого

означає для неї на особистісному рівні щастя бути поряд із коханою людиною, бути необхідною цій людині.

Якщо спроектувати на людину призначення породжених океаном Соляриса «нейтринних систем», тобто зіставити феномен Харі і феномен Кельвіна, аналогія приведе до низки суттєвих уточнень у процесі людського самопізнання. «...для Соляриса ці фантомні істоти – посередники у діалозі. Створені за людською подобою, вони наділені нашою душею, але чужим тілом. Двоїстіть їх природи має знаковий характер. Нічого не знаючи про людину, Солярис імітує її, демонструючи свою готовність до інформаційного обміну» [35, с. 217], – відмічає О. Геніс, намагаючись у процесі роздумів про контакт астронавтів із розумним океаном, реконструювати точку зору саме океану. Ми, люди, відводимо собі роль повноправних учасників діалогу, забуваючи про те, як болісно інколи відчуваємо власну розколотість, суперечність між життям тіла та буттям душі, невідповідність між високими устремліннями та бідністю їх реалізації. Людська істота, можливо, також є простором зустрічі – тілесного й духовного, матеріального та ідеального, земного й космічного (всесвітнього), простором діалогу між різними формами живого, різними суб'єктами існування. І суб'єктивне відчуття щастя окремої людини нерозривно пов'язане із повнотою відповідності високим завданням здійснення гармонії всезагального буття, котра неможлива без розуміння як наслідку діалогу, передумовою якого виявляється любов до іншого.

Море не випадково є одним із основних архетипів художньої творчості. Нескінченність моря, що зливається із нескінченністю неба, – на думку В. М. Топорова, універсальний образ середовища, що породжує життя [122]. Він є актуальним і у плані філогенезу, оскільки життя на землі зародилося у океані, і у плані онтогенезу, тому що окремий людський організм формується саме у водному середовищі. Звернення Лема до

образу океана у цьому стосунку сприймається як закономірне, як і перший кадр у екранізації Тарковського, на якому вода у річці рухає нитками водоростей. (Зазначимо, що художнє мислення польського фантаста суголосне з філософською лірикою Ф. І. Тютчева, у якій вода, що покриває землю на початку та в кінці творення, стає свідком для обличчя Бога. У фіналі роману Кельвін протягає руку до хвилі, яка рухається до нього: так актуалізується один з провідних мотивів усєї людської культури – зустріч людини і Бога).

Розумний океан у просторі роману показаний як такий, що стрімко розвивається (важливою є різниця між земною та соляристичною добою). Скорочення часової дистанції між задумом та втіленням, думкою та її матеріалізацією у художньому світі роману заважає нам упізнати у науководослідній станції планети Солярис наш власний світ, у якому також збуваються і мрії, й страхіття. Тільки не так швидко і з поправкою на втілення, яку ми часто не можемо пояснити, оскільки не співвідносимо свої справжні бажання й прагнення із подіями нашого життя, реаліями нашої дійсності. Спроба Лема художньо змоделювати контакт з іншими формами життя у процесі освоєння людством космосу, показати зустріч із Невідомим обертається поверненням до загадки людини, таємниці виникнення життя на землі, феномену самої землі. Такий вектор розуміння намічений у роздумах Снаута про бажання землян розширити землю до меж космосу: «*Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster. Nie wiemy, co począć z innymi światami*» [152] («Не шукаємо нікого, крім людей. Не потрібно нам інших світів. Ми потребуємо дзеркала. Ми не знаємо, що робити із іншими світами»). У кінострічці А. Тарковського цю думку виражено більш лаконічно: «Людині потрібна людина».

Неспроможність героїв роману побачити людину у ближньому обмежує можливості пізнання, перемикає

пізнавальний процес із реєстра творення у реєстр руйнування. Гносеологічна короткозорість людства досі залишається неподоланою, незважаючи на чітко артикульовані у світі людської культури настанови. Сприйнятий Сократом як головний смисл життя заклик дельфійського оракула й заповідана філософом учням традиція особистісного діалогу як шляху осягнення істини, як і думка Христа про нерозривний зв'язок між любов'ю до Бога і любов'ю до ближнього, залишаються неусвідомленими вповні, ігноруються у практиці міжособистісного співіснування. Те, що ми шукаємо, знаходиться поряд із нами, у нас самих. Лем створює на станції Солярис умови, що примушують персонажів усвідомити свою сліпоту й спробувати розібратися у її причинах. Перетворюючи літературний твір на кіно-притчу, реалізуючи у такий спосіб надзавдання літератури та мистецтва в цілому, Тарковський дозволяє глядачам побачити станцію Солярис у всій нашій планеті, заново віднаходячи себе, свій земний та космічний дім, долаючи нерозуміння й виправляючи помилки на шляху до смислу, що розширюється.

3.4. Проблема втрати та відновлення художньої цілісності. Роман-експеримент М. Фріша «Нехай мене звать Гантенбайн»: від модернізму до постмодернізму

Питання якості художнього твору, тобто його істинності, в якій взаємно відображаються, сходяться істинність буття (уявлення про його відповідність власному поняттю, власному належному) й істинність особистості митця (який саме в процесі художньої творчості наближається до свого істинного «я» через забезпечене творчим зусиллям відкриття субстанціонального зв'язку з усім існуючим) щільно пов'язана із

проблемою художньої цілісності, яка може відбутися чи не відбутися в просторі конкретного літературного твору [44].

Настанови літератури постмодернізму (цитатність, колажність, гра, смерть автора, інтертекстуальність) сутнісно корелюють передусім із ситуацією «повстання мас» (Х. Ортега-і-Гассет), тобто відповідають тенденціям розвитку масової культури, й лише у найвидатніших літературних творах сучасності набувають такої художньої якості, що виражає істину сьогоденного буття людини у світі. Поняття «суб'єкт» і «текст», програмові для постструктуралізму та постмодернізму, підкреслено нейтральні, не містять в собі семантики якості, ігнорують феномен художньої цілісності, й це відповідає прагненню стерти кордони між окремими художніми творами, що зливаються в інтертексті, між літературою й дискурсом про літературу, що утворюють безмежність письма, між автором, читачем, літературознавцем, які перетворюються на «суб'єктів в процесі». Можливо, така точка зору необхідна як момент усвідомлення всезагальності, універсальності, тотальної взаємопов'язаності процесів розуміння й означування, які зливаються у вербальній практиці людства, значущість якої неможливо переоцінити. Але момент врахування якості важливий саме там, де йдеться про наближення існування до буття, тобто про набуття існуванням подієвості у Гайдеггерівському сенсі цього слова. За М. Гайдеггером, людина «належить до події» лише «збуваючись» [134, с. 405], можливість бути собою породжує подію спів-буття людей.

Створення літературного твору – подія, яка наближає автора як біографічну особистість до повноти особистісного втілення, яка неможлива поза цим створенням, оскільки певна конкретна людина усвідомлює себе саме письменником. Ясно, що біографічна та естетична подієвість лише частково перетинаються, але саме в площині цього перетину розкриває себе сутність літературної творчості як феномену. В процесі

створення літературного твору митець, долаючи, за Г. В. Ф. Гегелем, суперечність між об'єктивністю та суб'єктивністю [33], відчуває свій зв'язок з усім та усіма як гармонію загального буття, втілюючи цю заново віднайдену завдяки індивідуальному творчому зусиллю гармонійність у феномені стилю, що забезпечує художню цілісність літературного твору.

Роман М. Фріша «Нехай мене звать Гантенбайн» (1964) продовжує традиції європейської модерністської прози ХХ століття, враховує досвід французького «антироману» й водночас посідає важливе місце на шляху становлення роману постмодерністського. Особливості художньої структури твору, зокрема специфіка організації оповіді та образної системи в ньому, акцентують проблему художньої цілісності, що набуває значущості в контексті розвитку літератури доби постмодерну.

Роман «Нехай мене звать Гантенбайн», за задумом автора, створюється на очах у читача як своєрідний художній експеримент. Підкреслена літературність – добір персонажних масок, за якими ховається «Я» наратора, програвання можливих векторів розгортання подій – викликає у реципієнта враження вільної, ігрової побудови твору, що начебто узгоджується із свободою існування особистості у післявоєнному західноєвропейському суспільстві, де перемогли ліберально-демократичні цінності. Але очевидна свобода вибору тієї чи іншої життєвої програми, сваволя самореалізації обертаються суттєвою проблемою, несуть у собі загрозу руйнування особистісної цілісності. Розпорошення особистісного начала – реалія існування сучасної людини у сучасному світі – стає одним із основних мотивів твору, що по-різному реалізується у його художній тканині, варіюється, видозмінюється. Це розпорошення відбиває на рівні художньої структури твору ціла низка відцентрових тенденцій, які все ж таки долаються завдяки друкорядним елементам художньої структури – вставним

новелам, що не пов'язані із магістральними лініями розгортання сюжету, незначним подробицям, що опиняються на периферії оповіди.

Наратор, максимально наближений до автора, декларує необхідність «оповідки» – історії про пережите як запоруки самоусвідомлення, особистісної рефлексії, що дозволяє здійснити конструювання власного «Я», віднайти себе у багатому різноманітними можливостями світі. Історія окремого «Я», у якому (й більш ніде! – зазначає наратор) «людське життя відбувається або зникає» [133, с. 58], – спосіб осмислити пережите, усвідомити індивідуальний досвід, можливість пробитися від події чи сукупності подій до смислу, який ніколи не є лише індивідуальним надбанням, але завжди витворюється в просторі міжособистісного діалогу як невід'ємної складової буття. Власне, таким простором є художня література, де оповідки, історії, що розповідаються, виявляються актуальними для багатьох «Я». Їх можна приміряти на себе, зіставляючи свій досвід із досвідом іншого. Й це приміряння «оповідки, наче одягу» [133, с. 16], актуальне як для автора, так і для читача саме в плані руху до іншого, його відкриття, що передбачає перетин естетичного та етичного [7].

Традиція класичного роману тяжіла до цілісності такої історії / оповідки, яка у літературознавстві отримала назву фабули / сюжету. Цілісність оповіданої історії як своєрідної медіації (поняття А.-Ж.Греймаса) людини й світу була відображенням і цілісності особистості, й цілісності світу, художньою перевіркою наявних у дійсності факторів їх збереження / руйнування / відновлення. У романі «Нехай мене звать Гантенбайн» ця класична традиція піддається сумніву, оскільки одна історія, прив'язана до константного персонажного центру, відсутня, таких історій виявляється багато, як і персонажів, з якими вони пов'язані. Зв'язок між персонажем та його історією стає умовним, зовнішнім, що

призводить до постійного переходу від одного персонажа до іншого, від однієї історії до другої. Цьому відповідає мотив театру й ролі, що може змінюватись, театрального костюму, покликаного прикрити Адама – голу людину, яка випала з «історії». За таких обставин персонаж перестає бути формою художньої репрезентації іншого, він перетворюється на маску авторського «Я». Подібне переосмислення класичної романної традиції спирається на досвід модерністського роману з його акцентованою суб'єктивністю, тенденцією до переваги ліричного начала над епічним.

Наявність суб'єктивно-ліричного «Я» в художньому просторі твору вимагає максимального узагальнення, адже за точним визначенням Л. Гінзбург, лірична тотожність суб'єкта та об'єкта переживання створює передумови для репрезентації узагальнених особистісних типів [39]. Контраст між множинністю та варіативністю «історій» та доцентровою ліричною тенденцією, що веде до проєкції всіх намічених якостей на одного суб'єкта – носія «Я», наратора, суб'єкта оповіді, за яким згідно із законами ліричної суб'єктивності вгадується сучасна людина, представник «європейського людства», – важлива поетикальна особливість роману «Нехай мене звать Гантенбайн».

Дві основні персонажно-сюжетні маски, які найповніше репрезентують «Я» наратора / оповідача як суб'єкта розказуваного досвіду, – Ендерлін та Гантенбайн. Ендерлін – неодружений чоловік середнього віку, доктор філософії, чия праця про бога Гермеса забезпечила своєму автору запрошення викладати у Гарвардському університеті. Ендерлін, що мав зустрітися у справах із знайомим на ім'я Свобода, проводить, піддавшись пристрасі, ніч із його дружиною. А потім поспішає поїхати, уникаючи початку історії кохання, адже початок передбачає неминучий кінець, тікає від справжнього зближення, яке з часом має змінитися віддаленням та

відчуженням. Гантенбайн – одружений чоловік, що вдається до хитрощів (зокрема удає із себе сліпого), аби не втратити свою красуню-дружину – актрису на ім'я Ліля. В певний момент, дійшовши до висновку, що Ліля врешті-решт має покинути Гантенбайна, оповідач із болем запитує себе: «Невже я Свобода?». Отже, Ендерлін, Гантенбайн і Свобода позначають різні етапи життя чоловіка: ось неодружений чоловік починає роман із гарною дружиною свого знайомого, намагаючись не думати про наслідки (Ендерлін); ось він одружується з красунею, яка з легкістю зрадила і покинула колишнього чоловіка, отже, може так само вчинити і з ним (Гантенбайн); ось він втрачає дружину, яку так боявся втратити (Свобода). Зауважимо, що Свобода опиняється за межами оповіді. Він той, хто залишився без історії, ризикуючи втратити себе, був позбавлений щільних зв'язків із іншими, викинутий із історії кохання. Ендерлін, Гантенбайн і Свобода – у лінійній оповіді класичного роману вповні могли би бути одним персонажем, що переходить від однієї епохи свого життя до другої, прокидаючись вранці «іншою людиною», за висловом Б. Пастернака. Парадоксальним чином, концентрація оповідача на власному досвіді, заглиблення в індивідуальне переживання веде, як і має бути у відповідності до відомого вислову Л. М. Толстого, до кращого розуміння іншого, адже чим глибше, тим загальніше. Подібні метаморфози переживає у своєму житті чи не кожна людина, поступово рухаючись від юності до зрілості, опиняючись у новій для себе ролі в ситуаціях, які раніше вже траплялися. В даному випадку оповідь замикається у коло, стає циклічною: образ чоловіка, що не знайшов у шафі жіночого одягу, втратив кохання, вийшовши за межі його історії, й «голий», як Адам, йде вулицями міста, з'являється вже на початку роману.

«Пекельне» коло, у яке замкнутий сюжет роману, демонструє нескінченність повторення певної негативної ситуації. Воно

зумовлене похибками світо- та самоусвідомлення, на виявлення яких працює художня логіка твору. Своєрідною підказкою для читача стає наближене до свідомості одного з персонажів міркування наратора, яке піддає сумніву вихідну для роману тезу про ролі, що їх грає людина у житті, неначе у театрі: «Існує якийсь демон..., а демон не терпить ніякої гри, за винятком власної, він робить нашу гру своєю, а ми — це кров і життя — не роль, і плоть, що вмирає, і дух, сліпий у вічності, амінь...» [133, с. 61]. Сумнів, прихований у процитованій фразі, подвійний. Він стосується не лише самої можливості гратися з життям, в якому панують значно потужніші за волю окремої людини сили. Але й певної художньої концепції людини, що знаходить своє втілення й у даній фразі, й у побудові образної системи роману: **«...плоть, що вмирає, і дух, сліпий у вічності...»**. Характерним є перехід від «Я» («я уявляю собі...», «нехай мене звать...») до «ми», який відбувається відповідно до суб'єктивно-ліричної художньої тенденції узагальнення індивідуального досвіду, що про неї йшлося вище. А далі концепція людини передбачає дуалізм плоті, що помирає, та духу, який виявляється сліпим. Образна система роману побудована так, що низка мотивів, які стосуються **плоті**, прив'язана до образу Ендерліна (мотиви пристрасті, хвороби, смерті), а нібито характерна для **духу** сліпота — є прикметою Гантенбайна. Таким чином, Ендерлін та Гантенбайн як дві іпостасі авторського «Я» в романі представляють людину в цілому, в єдності духу та плоті. А з іншого боку, розведення цих мотивів, їх прив'язка до різних персонажних масок створює передумови для ретельного художнього аналізу-перевірки заявленої концепції людини.

Ендерлін, який прагне залишатися у полоні чуттєвості, живе життям плоті, боїться померти через невиліковну хворобу, лиш потім дізнавшись про помилковий діагноз, й врешті-решт помирає позбавленою сенсу смертю, яка нікому нічого не говорить, вражає своєю раптовістю й водночас буденністю.

Формально його життя склалося успішно: він відчуває себе вільним, йому вдалося зробити кар'єру, його міркування про Гермеса на часі в епоху тотального домінування торгівельних відносин між людьми. Але він не радіє своєму успіху, та й задоволень плоті вочевидь недостатньо задля задоволення життям, яке виявляється беззахисним та безпорадним перед обличчям смерті.

Гантенбайн же не просто сліпий, а удає із себе сліпого. Його удавана сліпота має забезпечити йому комфортне існування у шлюбі та суспільстві. Красуня дружина не здатна вчинити нешляхетно й кинути «сліпого». «Сліпий» може дозволити собі не працювати, постійно користуватися незаслуженим співчуттям з боку інших. Роль сліпого – це не лише можливість підглядати за людьми, які, не остерігаючись погляду, ведуть себе більш природньо, відверто, ближче до своєї сутності. Це також можливість «закривати очі» на речі, які можуть зруйнувати стосунки між людьми. У шлюбі таких речей багато: від дрібниць, що стосуються спільного побуту, до подружньої зради. Фріш разом із Гантенбайном ретельно аналізує певну градацію в плані «закривання очей». Це може бути виявом делікатності, вмінням не зважати на недоліки коханої людини, «не бачити» її негативних рис. Але між делікатністю та байдужістю, що веде до формалізації стосунків, – не така вже й велика відстань. А далі байдужість може стати руйнівною або навіть злочинною, коли удавана сліпота вимагає закрити очі на необхідність викрити злочинця чи виправдати невинно звинуваченого. Удавана сліпота – це форма конформізму: які погляди можуть бути у сліпого? Відмова від бачення, «сліпі погляди» – це відмова від відповідальної діяльної участі у житті інших людей, заради комфорту і спокою, споживання і насолоди.

Зазначимо, що мотив істинного бачення, духовного прозріння є топосом світової літератури, яка стає простором

реалізації такого бачення й такого прозріння. Від Софокла до Шекспіра, від Достоевського і Толстого до Сент-Екзюпері та Борхеса світова література рухалась шляхом своєрідного налаштування духовного бачення, яке дає можливість відрізнити правду від брехні, перевірити цінність на справжність, наблизитись до переживання та усвідомлення істини, отже, до істинного буття. Дух не може обрати сліпоту, залишаючись духом; душа не може бути сліпою, сліпота душі – це її загибель. Досвід Гантенбайна виявляється негативним: хитруючи, він нічого не виграє, обманює передусім самого себе, позбавляючи себе повноти бачення світу, повноти буття. Заблукавши у лабіринті власної гри, Гантенбайн втрачає себе як особистість. Цю втрату знаменує запитання «Невже я Свобода?».

У контексті перевірки запропонованої Фрішем концепції «плоті, що вмирає, і духу, сліпого у вічності», особливого значення набуває новела про людину з піку Кеш. Вона не пов'язана із основними персонажними масками й сприймається, на перший погляд, як другорядна, незначуща в художній структурі роману. Можна здогадатися, що в її основу покладено автобіографічний досвід часів другої світової війни, коли наратор (як і автор) служив у війську на кордоні з Німеччиною. Наратор розуміє, що людина з гори Кеш, вірогідніше за все, була німецьким шпигуном, якого треба було б зкинути з перевалу. Але він не зробив цього, взяв запропоноване підозрілою людиною яблуко й пішов своєю дорогою, намагаючись заглушити докори сумління. Його «нейтралітет» щодо розвідницької діяльності фашистської Німеччини, що збиралася, як згодом стало відомо, влаштувати у цій місцевості концтабори, віддзеркаює нейтралітет Швейцарії, зумовлений конформізмом, прагматично мотивованою згодою із людожерською політикою сусідньої країни. У наратора була можливість зробити щось по-справжньому важливе, вступивши

у двобій із шпигуном, взяти на себе відповідальність за справжнє втручання у дійсність, залучитись до історії, можливо, навіть ціною власного життя. Але він ухилився від цього через елементарний підкуп, «не вчинив нічого» [133, с. 50].

Вставна новела про людину з піку Кеш, відсунута наратором на периферію оповіді, розповідає про подію, що не відбулася, але саме вона могла переключити малу історію приватного життя у реєстр великої історії, стати початком долі, віднайдення власної особистості. В ній міститься нереалізована програма пасіонарного вчинку, для якого молодий оповідач виявився надто слабким і поміркованим. Закривши очі на підозрілого спостерігача, він розцінив очевидну необхідність діяти лише як можливість, зробивши вибір на користь легкого й необов'язкового шляху – вниз, додому, у розташування військової частини. Наслідком такого вибору стає подальше існування оповідача в ігровому просторі інфантильного безвідповідального «невідання», в умовах відсутності причетності до Історії, участі у її необхідно-серйозному розгортанні.

«Периферійна» новела про людину з піку Кеш по-новому висвітлює не лише оповідані в романі «історії» та їх головних учасників, але й повоєнне «європейське людство» в цілому. На думку Е. Гемінгвея, взаємодія людини з історією у ХХ столітті має неминуче трагічний характер. «Світ вбиває кожного», але у тих, хто позбавлений яскравих особистісних рис, є шанс бути вбитими «без особливого поспіху». Шлях насолоди плоті та сліпоті духу продовжує життя, виносячи людину на периферію історії, але робить її існування нікчемним. І мистецтво, поставлене на службу насолоді та сліпоті, також втрачає свої атрибутивні якості. В цьому стосунку «Homo ludens» літератури постмодернізму ризикує перетворитися на героя реклами, причому рекламований товар (життя в умовах псевдокарнавальної свободи, що стає ідеологічним прикриттям

планомірного знищення особистості та мистецтва як простору її формування та самовиявлення) викликає великі сумніви.

Із новелою про людину з піку Кеш «римується» також підкреслено периферійна «оповідка» про туристичну подорож до Єрусалиму, наближена до кінцівки роману. Відвідуючи храм, збудований на місці розп'яття Христа, оповідач дивується, що не відчуває нічого. Так в художню тканину роману входить мотив Голгофи, особливо виразний на тлі фіксації релігійної індіферентності сучасної людини. Пік Кеш мав стати особистісною Голгофою оповідача. Відмовившись від зіткнення із незнайомцем, він ухилився від своєї Голгофи, перетворившись на туриста у власному житті, прирік себе на фатальну необов'язковість усього подальшого. Згадка про Христа та Голгофу стає разюче неприродною в контексті оповідок про «Я», над яким глумиться, зникаючи, життя. Вона відновлює, здавалося б, непоправно втрачену шкалу цінностей, коректує збитий масштаб буття людини у світі. «Для західної свідомості ось історії – Христос» [150, с. 84], – стверджував К. Ясперс.

У такій системі координат художня логіка роману М. Фріша виявляється суголосною міркуванням Х. Ортегі-і-Гассета: «Шквал повального та безпросвітнього фіглярства котиться європейською землею. Будь-яка позиція стверджується, виходячи з позерства, і є внутрішньо брехливою. Усі зусилля скеровані на те, аби не зустрітися зі своєю долею, примружити очі й не чути її темного поклику, уникнути очної ставки з *тим, що має стати життям*. Живуть жартома, і тим більше жартують, чим є трагічнішою одягнута маска. Блюзнірство неминуче, коли кожен крок є необов'язковим й не вбирає у себе особистість цілком та незворотно. Масова людина боїться стати на твердий, скальний ґрунт призначення; куди властивіше їй прозябати, існувати нереально, повисаючи у повітрі. І ніколи ще не носилося по вітру стільки життів, невагомих та безґрунтовних

– висмикнутих із своєї долі – так легко підхоплених найжалюгіднішою течією» [104, с. 104].

Долаючи відцентрові тенденції модерністського роману, що лише підсилюються у процесі становлення роману постмодерністського, М. Фріш створює доцентрові вектори розуміння роману «Нехай мене звать Гантенбайн», спираючись на підкреслено периферійні елементи художньої структури твору. Вставні новели, другорядні та позасюжетні персонажі, окремі подробиці створюють завдяки ліричним силовим лініям (лірично-суб'єктивному способу типізації, поетичній нелінійності образів, композиційній римі) унікальну конфігурацію смислу художнього цілого. Поставлена під загрозу експериментальним руйнуванням традиційної оповідної структури, сюжету, образної системи художня цілісність вивершується всупереч відцентровим тенденціям, набуваючи внаслідок цього особливого значення, забезпечуючи можливість виявити похибку у вихідній концепції людини, закладеній і у структуру роману, і в основу сучасного автору європейського життя.

3.5. Християнство як основа літературно-критичної інтерпретаційної стратегії Є. Сверстюка у книзі «Блудні сини України»

Інтерпретаційні стратегії сучасної літературної критики різноманітні, пов'язані з тими чи іншими традиціями критики минулого, тенденціями у художній практиці, напрямками розвитку літературознавства. Аналітичний, прагматичний, а також аналітично-прагматичний методи літературно-критичної діяльності [45] мають у своїй основі певні інтенції суб'єкта критичного дискурсу, що зумовлюють мету здійснення у його просторі інтерпретації літературного твору чи творчості автора.

Характер таких інтенцій за будь-яких обставин узгоджується зі складними комунікативними процесами, що розгортаються по лінії автор – критик – читач. Ці процеси невід’ємні від буття літературного твору (творів), його (їх) естетичної та онтологічної комунікативної подієвості.

Якщо суб’єкт літературно-критичного дискурсу утримує рівновагу між позиціями абстрактного автора та абстрактного читача [144], обов’язково іманентно присутніми у будь-якому творі, критична інтерпретація здійснюється як наукова, аналітична, твороцентрична. Така критична інтерпретація відповідає концепції літературної критики як науки, базової літературознавчої дисципліни. Якщо рівновага зміщується у бік читача літературного твору, увага критика концентрується на особливостях його сприйняття твору, тоді критична інтенція підпорядковується завданню корекції такого сприйняття, «підтягування» реального суб’єкта читання до того рівня, який буде максимально наближений до позиції ідеального абстрактного читача. У такому випадку критична інтерпретація реалізується як публіцистична, прагматично орієнтована, аксіологічна у відповідності з концепцією літературної критики як публіцистики. Аксіологічною такого гатунку критику можна назвати тому, що вона акцентує суттєві розбіжності у ціннісних орієнтаціях автора та читача, котрі унеможливають естетичну та онтологічну комунікацію у межах літературного твору. Феномен художньої цілісності літературного твору, власне, передбачає перетин естетичного та аксіологічного [4]. Цей перетин зумовлює можливість здійснення гармонізації внутрішнього світу людини, позитивного впливу на її спосіб бачення світу та буття у світі, що їх традиційно пов’язують із виховною функцією літератури. У разі зміщення уваги критика у бік автора, авторського задуму та художніх перемог чи поразок у ході його реалізації, у сферу авторських інтенцій, духовного буття автора – критичне осягнення твору стає

реплікою у нескінченному творчому діалозі, виходить за межі літературної критики у простір художньої творчості, дозволяє критику презентувати свою точку зору як зіставну із авторською. Таке зміщення рівноваги лежить в основі концепції літературної критики як літератури, невід'ємної частини літературного процесу.

Літературно-критичні праці Є. Сверстюка виникають на перетині художнього та публіцистичного. Оцінка ним творчості авторів, прочитання творів здійснюється з чітко усвідомленої позиції, яка активно репрезентується, зумовлюючи перебіг діалогу і з автором, і з читачем, та потребує ґрунтовної характеристики.

Позиція, що зумовлює літературно-критичну інтерпретаційну стратегію Є. Сверстюка, передусім морально-етична, а вже потім естетична, ідеологічна, політична тощо. В її основі – свідоме християнське світосприйняття, в контексті якого розглядаються естетичні, ідеологічні, політичні – будь-які явища. Це споріднює літературно-критичну концепцію письменника з релігійною філософською критикою, одним із засновників якої був М. Гоголь («Обрані місця із листування із друзями»). «Вся етика й естетика – з християнського коріння» [117, с. 168], – стверджував Є. Сверстюк. На його думку, відрив від християнських традицій, втрата віри призвели до страшних наслідків – політичного конформізму, культурного занепаду, моральної деградації. Критику радянської влади Сверстюк здійснює саме з позиції підданих руйнації християнських традицій, викриваючи її безбожний характер. Назва книги «Блудні сини України» має бути прочитана саме в такому контексті, адже «блудний син» – це людина, що відійшла від Бога, загубилася у далечині від нього, втративши віру. Відродивши віру в Бога, безбожні сини України віднайдуть і себе, і свою країну, і весь Божий світ.

У цій системі координат Сверстюк інтерпретує твори і класичної, і сучасної літератури. Його літературно-критична інтерпретаційна стратегія яскраво виявляє себе як християнська в основі своїй у статті «Феномен Шевченка». Т. Шевченко та його творчість сприймається критиком з огляду на духовне буття українського народу: «Він символізує душу українського народу, втілює його гідність, дух і пам'ять» [117, с. 175]. У біблійній традиції вплив на духовну еволюцію народу був можливий лише для пророка – людини, яка, відповідно до волі Бога, несла Його Слово іншим людям. У Старому Заповіті є чітке розмежування між владою пророків та правителів-царів, яких Бог дає євреям на їх прохання. Так виникає можливість збочення історичного розвитку, який може піти врозріз із духовною еволюцією, якщо земна влада буде суперечити Божій волі, якщо правителі почнуть ігнорувати пророків або навіть знищувати їх. Для Сверстюка Шевченко – пророк українського народу, пророк саме християнський, оскільки його доля відповідна шляху страждання, а не володарювання (з багатством і славою як його атрибутами): «Шевченко в нас більше ніж великий поет – він національний пророк і мученик, розп'ятий і воскреслий» [117, с. 175].

Культурний феномен «воскресіння» Шевченка, яке уможлиблює правильне розуміння його натхненного Богом пророчого Слова, Сверстюк протиставляє різноманітним ідеологічним спекуляціям, котрі мали місце за радянських часів, та, власне, продовжуються і сьогодні. Звужене радянське «соціологічне» розуміння творчості Шевченка ігнорувало християнську наснаженість його поетичного слова. Для поета молитва, райська краса природи, присутність живого Бога в любові до людини були несумісні з соціальним та будь-яким іншим насильством. Звідси його неприйняття кріпацтва та самодержавства, що суперечили Божим законам, позбавляючи людину волі, а в максимумі владного зловживання – і життя.

«Воля, як і життя, – зазначає Сверстюк, – це вищий дар Божий. Звеличена поетом проста людина є суб'єктом морального закону, носієм свободної волі – “святої воленьки”» [117, с. 176].

У контексті здійсненого Сверстюком прочитання поезії Т. Шевченка стає зрозумілою сутність загальновідомої шевченкової поетичної формули «...буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі» («І Архімед, і Галілей...»). Син і Мати постають в єдності божественного і людського, коли любов досягає своєї духовної вершини у взаємній зверненості Бога до людини і людини до Бога, а «люде на землі» несуть у собі уявлення про можливе вільне єднання людей у Христі – на засадах рівності і любові, про оновлене людство, якому буде відкрита дорога у майбутнє.

Для Сверстюка було надзвичайно важливо відновити у сприйнятті сучасного українського читача розуміння Божого підпорядкування Шевченка-поета, зруйнувати стереотипи ідеологічного розуміння його поезії. Такого роду корекція читацького сприйняття, реставрація втрачених християнських моральних норм як органічного для духовного буття українського народу підґрунтя розуміння (у широкому загальнокультурному сенсі цього слова) зумовлювала прагматично-публіцистичні інтенції критичної інтерпретації творчості Шевченка: «Нині, коли Україна стала місцем найжорстокіших експериментів віку, великою Чорнобильською притчею, Шевченкове сонце зазирає нам у вічі так, як ще ніколи» [117, с. 175]. Поетичне слово Шевченка, як провідник Божого Слова, Слова «всетворящої любові», на думку Сверстюка-критика, мало дати сучасному українському читачеві відчуття твердого морального ґрунту під ногами, допомогти усвідомити правду про себе і свою країну, намітити шляхи виходу зі страшної кризи, духовного занепаду, що обертається катастрофічним розгортанням історичних подій.

З іншого боку, діалог із Шевченковим Словом, мав особливе значення для Сверстюка-поета, набував творчого характеру. Це відчувається не лише в поетичних творах, але і в літературно-критичних працях, у просторі котрих з'являються паростки художнього мислення, проростають художні образи – не ілюстративні, а самодостатні, з великим потенціалом подальшого розвитку та входження у різноманітні контексти. Так, цитований вислів про страшні спроби перетворення нашої країни на «велику Чорнобильську притчу» містить і натяк на апокаліптичні одкровення Нового Завіту, і художню думку про те, що доля окремої країни може бути прочитана і зрозуміла як інакомовлення щодо долі інших країн, усього світу. Метафора «Шевченкове сонце» ґрунтується на порівнянні натхненного Богом пророчого Слова із сонцем. Таке порівняння уможлиблюється спільною здатністю обох компонентів випромінювати животворне світло / істину, в одному випадку необхідне для фізичного існування, а в іншому – для духовного буття. Образ же сонця-слова, що «зазирає нам в очі», примушує усвідомити як провину «нашу» пасивність у розмові з поетом, байдужість до його напруженої духовної праці, результатом якої стає поезія. Хоча, власне, цей образ має й інші можливості розуміння, що якраз і є ознакою художньої самодостатності.

Книга «Блудні сини України» характеризується цілісністю, яка виявляє себе передусім на рівні стилю. Всі образи, котрі виникають на ґрунті розгортання публіцистичного чи літературно-критичного висловлення автора, підпорядковані єдиному завданню – осмисленню долі України та її «блудних синів» у потоці історії, на тлі руху від минулого через сьогодення до майбутнього, неможливого без духовного відродження, яке мислиться саме в контексті християнського світобачення. «Вавилонська вежа», «падіння ідолів», «пророчє Слово», «Мадонна», «Син Чоловічий», «грішне і праведне» – це основні художньо-публіцистичні концепти книги, що

зумовлюють її пристрасну стилістику та свідчать про певну картину світу та концепцію людини. Цей світ передусім Божий, тому Вавілонську вежу взагалі не треба будувати, падіння ідолів автоматично не призводить до єднання із духом, пророче Слово має бути почутим і прийнятим усім серцем та всіма серцями, а прощання з Мадонною не може привести до добра. Людина у світі Сверстюка має усвідомлювати себе в контексті долі Христа, ступаючи на тернистий шлях духовного зростання: «І буде в муках зростати Чоловік вічними слідами Сина Чоловічого» [117, с. 94].

Християнство усвідомлюється Сверстюком як головна ідеологія, що залишається актуальною для українського народу від князівського правління до гетьманщини. Але це особлива ідеологія – органічна, яка не нав'язується згори, не регламентується державою, а виростає прямо із життєвої практики, орієнтованої на батьківські традиції, з художньо-поетичного фольклорного та індивідуального буття. Звісно, період, коли християнство треба було прийняти як щось зовнішнє, увійти в його систему координат, узгодити з уже сформованими світоглядними та світовідчуттєвими позиціями, залишився у далекому минулому, забувся. Особливо на тлі характерної для ХХ століття теорії та практики атеїзму, що стала наслідком зламу традиційної релігійної свідомості в Європі, створила підґрунтя для страхітливих руйнівних ідеологічних та соціально-політичних експериментів, християнство усвідомлювалось багатьма людьми як духовна опора, можливість духовного порятунку у катастрофічному світі, де загибель людини стає головною ознакою теперішнього, а загибель людства – найбільш вірогідною перспективою у майбутньому. Для Сверстюка необхідність повернення до християнства, усвідомленого як єдина прийнятна ідеологія, – це та вистраждана життям правда, до якої він прийшов шляхом духовного нон-конформізму, послідового жертвовного служіння

ідеалу внутрішньої свободи людини. Правда, яка не складалася з «уламків ідолів ілжі», а була перевірена у надзвичайно складних обставинах життя, у граничній ситуації слідства, ув'язнення, заслання, оплачена власним моральним вибором та переживанням його наслідків.

Отже, прийнятною виявляється лише та ідеологія, яка не суперечить духовності, по суті є духовністю. Сверстюк мріяв про можливість моральної політики, намагався побачити її зерна в сучасності, хоча сам усвідомлював утопічність таких настанов. Його турбувала проблема формалізації духовних пошуків, симуляції руху до правди, до відродження. «Нині ми пробуємо знайти спільний знаменник і культурні вартості у феномені духовності. Просто на тій підставі, що бездуховність явилась нам в образі розбитого корита, як антипод усіх вартостей. А не тому, що пізнали духовність як повітря, в якому живе добро, світить краса і дихає дух істини», – з боєм зауважував Сверстюк, відтворюючи відому ще з античних часів триєдність «істини, добра і краси» у підкреслено екзистенційному плані. Історія вже знає приклади того, як християнські ідеї, використані в якості ідеології, перетворювались у свою протилежність, породжуючи хрестові походи чи то діяльність інквізиції. І моральне підґрунтя такого роду перетворень вже досліджувалось. Згадаймо хоча б «Легенду про Великого інквізитора» Ф. М. Достоевського (точніше – Івана Карамазова), охарактеризовану ним інквізиторську анти-тріаду «диво, таємниця та авторитет».

Серед літературно-критичних міркувань Сверстюка можна побачити такі, що примушують замислитись над можливістю негативізації інтерпретації, яка здійснюється з християнських позицій. Так, наприклад, щодо творчості О. Солженіцина критик зазначає: «досить виписати в одну колонку праведне, в другу – грішне з публікацій його – і вийде колосальна суперечка із самим собою» [117, с. 129]. Уявімо собі, що літературно-

критична інтерпретація будується на засадах відділення грішного від праведного у аналізованому тексті, хай навіть публіцистичному. Така настанова вочевидь суперечить самій сутності християнства, оскільки Христос, як ми знаємо, говорив про необхідність утримуватися від суду над іншими, шукати грішне перш за все у собі самому. Так, дорікаючи О. Солженіцину за внутрішню суперечливість, Сверстюк і сам впадає у неї, як і ми зараз, ідучи подібним шляхом. З іншого боку, процитований фрагмент свідчить про тяжіння і художнього, і літературно-критичного мислення Сверстюка до бінарних опозицій, яке ним самим усвідомлювалось і відповідало міфологізму модерністської прози та структуралістським стратегіям аналізу тексту.

Літературно-критична концепція Сверстюка ґрунтується на глибоких знаннях історії літератури та культури, особистісному розумінні творів літератури і мистецтва, що належали до різних епох, різних національних літератур. Він сприймає культурний розвиток Європи та світу в цілому як єдність, єдиний простір, усвідомлення етичних та естетичних координат та орієнтирів якого дозволяє літературно-критично осягнути будь-яке явище літературного та, ширше, культурного розвитку. В цьому плані Сверстюк мислить дійсно у «європейському контексті». «Християнство, християнська церква є, можливо, найбільш величною та піднесеною формою організації людського духу, яка будь-коли існувала, – писав К. Ясперс. – З іудейства сюди перейшли релігійні імпульси та предумови (для історика Ісус – останній в ряду іудейських пророків, що усвідомлює свій зв'язок із ними); від греків – філософська широта, ясність та сила думки, від римлян – організаційна мудрість у сфері реального. З усього цього виникає певна цілість, якої ніхто не передбачував заздалегідь...» [150, с. 82].

Отже, серцевиною, основою персональної літературно-критичної інтерпретаційної стратегії Сверстюка виступає саме

християнство, християнське світосприйняття. О. Мень так визначав сутність християнства у лекції, прочитаній напередодні своєї загибелі: «Нескінченна цінність людської особистості; перемога світла над смертю та тлінном; Новий Завіт, який виростає, наче дерево з маленького жолудя, Новий Завіт, котрий зквашує історію, як закваска тісто. І вже сьогодні Царство Боже таємно являється серед людей. Коли ви творите добро, коли ви любите, коли ви споглядаєте красу, коли ви відчуваєте повноту життя – Царство Боже вже торкнулося вас. Воно не лише в далекому майбутньому, воно не лише у футурологічному спогляданні, воно існує тут і тепер» [96].

Літературно-критичні настанови Є. Сверстюка, таким чином, не лише виявляються близькими до філософської релігійної критики та християнської інтерпретації, але й узгоджуються із концепцією художньої літератури як простору доброякісного духовного єднання людей, що здійснюється на засадах діалогу, сповненого прагнення до розуміння, – тобто на засадах любові, яка не знає виключення. Погляд на літературу з точки зору християнського світосприйняття відповідає діалогічній сутності літературного твору [21], зверненого до кожної людини, потенційно відкритого для всіх людей з метою поділитися добрим і правдивим словом, що віддзеркалює і витворює у своїй цілісності красу світу та людини, Словом, без якого подієва повнота буття залишається недосяжною.

3.6. «Книга, що чекає на авторів» М. Епштейна у контексті наукового та художнього дискурсів межі ХХ–ХХІ століття

Текст М. Епштейна «Книга, що очікує на авторів», опублікований наприкінці 1999 року – на межі століть та тисячотіль – не може бути визначений однозначно ні як науковий (літературознавчий, філософський, культурологічний), ні як художній (під знаком «пост» чи «прото» [147]). Він виникає на перетині різнохарактерних дискурсивних практик та традицій, що їх визначають. Такий перетин не лише відповідає настановам постструктуралізму та постмодернізму, але й добре узгоджується з метафорою «мережі» (рос. «сеть»), що набуває сьогодні особливого значення. Як це часто буває, технологічні новації, ґрунтовно входячи у культурне побутування й суттєво трансформуючи механізми якщо не розвитку, то функціонування культури, породжують знакові метафори, які дозволяють по-новому усвідомити особливості сьогоdnішнього існування людини у світі. «Мережа» («сеть») як підказана Інтернет метафора інформаційної взаємодії між людьми піднімає проблему знеособлювання суб'єкта висловлення, розчинення його у безмежному інформаційному морі, проблему фальсифікацій та підмін, що загрожують і особистості, яка може з легкістю перетворитися на мішень чи засіб інформаційної війни, й світу, реальний образ якого підмінюється віртуальним, наділений більшим потенціалом зміщення, викривлення.

Проект / образ «Книги книг», розроблений / створений М. Епштейном з опорою на ідеї персоналізму та філософії діалогу [21], а також художню практику постмодернізму у її високих взірцях, знімає негативний шар метафори, переводячи новітні технологічні можливості з реєстру «пастка» у реєстр «ловитва людських душ». Таке «перемикання» здійснюється завдяки актуалізації однієї з найбільш гуманістично зорієнтованих традицій у світі людської культури – традиції особистісно значущого читання / розуміння [18]. Те, що Епштейн називає «віртуальною книгою», уявляє собою

лаконічну фіксацію діалогічно зорієнтованого розуміння прочитаної книги, звернену до інших (іншого!) з метою уточнення та корекції, розвитку концептуально значущих думок. Не випадково в якості вірця «віртуальної книги» наводиться «анотація» знаменитої роботи М. М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського» [11], що мала величезний вплив на розвиток літературознавчої (й ширше – гуманітарної) думки ХХ століття.

Визначаючи роботу М. М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського» як одну з найбільш «інтелектуально насичених російських книжок» минулого століття, Епштейн відкриває її водночас до минулого і майбутнього. При цьому протилежні часові перспективи змикаються у плані творчості: локалізовані у минулому твори Ф. М. Достоевського породжують нові прочитання, по-новому актуалізуються кожним наступним поколінням читачів та дослідників, відкриваючи не враховані раніше смисли, а написана Бахтіним слідом за книгою про Достоевського дисертація, присвячена Ф. Рабле, стає зверненням до більш віддаленого минулого культурного та літературного буття. У цьому стосунку Інтернет, де створені у різні епохи твори представлені в єдиному інформаційному континуумі, моделює позачасовий (або всечасовий) простір творчості, для якого не існує нездоланих бар'єрів, внаслідок чого доступним виявляється будь-який «співрозмовник», участь якого у субстанційно діалогічному творчому процесі є необхідною. Подібну творчу «співбесіду» має на увазі Епштейн, коли говорить про «персональне мислення». Зважаючи на можливості Інтернет, він пропонує особливий спосіб презентації книги у інформаційному просторі, що доповнює широко розповсюджений сьогодні – текстуальний.

«Віртуальна книга», що є результатом здійснення роботи свідомості, творчого осмислення, пам'яті й уяви, які дозволяють стиснути зміст книги, звести її до набору концептів із ледве

накресленими, неартикульованими логічними зв'язками, стає одиницею вторинної моделювальної системи. Подібно до того, як, за точним визначенням Ю. М. Лотмана, над природньою мовою – первинною моделювальною системою – надбудовується вторинна моделювальна система художньої мови [85], «віртуальні книги» повинні не замінити, але представити у мережі книги реальні.

Якщо всі книги, створені людство в цілому, моделюють світ, у якому розгортається людське буття у всій його повноті, «віртуальні книги» як вторинна моделювальна система моделюють роботу свідомості, скеровану на освоєння первинної моделі: «Звісно, віртуальні книги не можуть й не намагаються замінити книги субстанціальні, багатосторінкові. Але цей особливий книжковий жанр має право на існування, оскільки відбиває реальність нашого читацького досвіду, той спосіб, яким книги існують у свідомості. Віртуальна книга – це когнітивна форма книги без її текстуального наповнення; це функція книги, яка відокремилась від її паперової маси; це знак книги без означуваного... Це весняне передчуття, есхатологічне очікування книги, яке ніколи вповні не збувається, але дозволяє інтелектуально пережити й читацьки засвоїти феномен книги саме через її фактичну відсутність, як чисту можливість, не заплямовану недолугим виконанням» [148].

Звернімо увагу на те, що у процитованому фрагменті контекстуальними синонімами виявляються «весняне передчуття» та «есхатологічне очікування», емоційна антонімічність яких зумовлена, ймовірно, не лише початком та кінцем книги, що читається. Будуючи модель світу, кожний твір розглядає загальне буття або у перспективі циклічного оновлення, обов'язкового відродження на новому етапі еволюції, або з погляду катастрофічного кінця, не пов'язаного із завершенням, тобто такого, що не передбачає новий початок, продовження на наступному витку.

Програма переходу на новий рівень абстракції у побудові моделі світу, закладена у проект «віртуальної книги», виявляється амбівалентною. З одного боку, вона покликана актуалізувати співтворчу роботу свідомості, об'єктивувати духовні процеси розуміння, матеріалізувати внутрішню суб'єктивність відкриття іншого як автора текстуально втіленого висловлення. З іншого – продиктована недовірою до наявного, можливостей, які реалізуються, виконання, яке, на думку Епштейна, завжди виявляється «недолугим». «Можливість» прочитання субстанціональної книги у процесі реалізації стає брудною – «заплямованою». Тому краще залишити її нереалізованою, замінити реальну книгу віртуальною, свого рода екстрактом, діалогічною анотацією, що має на увазі абстрагування щодо текстуальної реальності (що відбиває англійське слово «abstract»), відмовитись від прочитання, довірившись досвіду іншого.

Текст Епштейна, навмисно відтворюючи естетичні координати літератури постмодернізму, несподівано проявляє фундаментальну біблійну міфологему. Чистота божественного задуму, пов'язаного зі створенням людини, була заплямована втручанням певних сил, що спровокували «зайвий» досвід пізнання, породжуючи з необхідністю есхатологічні очікування. Але подія гріхопадіння врівноважується новими можливостями, відкритими вченням Христа, яке виправляє дизгармонію, що виникла, відкриваючи шлях до порятунку. Нездатність побачити й реалізувати цю нову можливість, почути «благу звістку» й діяти у відповідності до неї веде до реалізації негативної перспективи – можливо, в окресленні векторів вибору протилежностей виявляє себе смисл божественної архітектоники «Нового завіту».

Можливість ухилитися від індивідуального читацького досвіду, від «повнокровного» входження у реальність книги, дотику до її текстуальної конкретики містить у собі небезпеку

звуження можливостей, втрати реальності. Цим є небезпечною віртуальна реальність – її активність, зростаючи, блокує особистісну волю до дії у просторі реального життя, перетворює біографічну особистість на віртуальну, що має обмежений (неорганічний, наперед визначений) набір можливих проявів. Уявімо собі, що з часом книжки на паперових носіях взагалі перестануть існувати – таку ситуацію художньо «обіграє» Є. Гришковець у п'єсі «Прощання з папером». Подібну перспективу окреслює й Епштейн, розмірковуючи про те, як стрімко книга перетворюється на «архаїчний об'єкт»: «Її паперово-запилений запах, жовтіючі сторінки, сама її матеріальність – ознаки якоїсь зникаючої цивілізації. Ходиш посеред бібліотечних стелажів – і відчуваєш себе неначе у Вавилоні чи Давній Греції, хоча тоді й книжок у сучасному смислі не було. У жанрі книги ще можна творити раритети, витвори книжкового мистецтва, але цивілізація вже покинула це місце. Очі звикли до ефірного простору екрану, бісерного розсипу електронних літер. Книжкові шафи, ряди корінців із видавленими заголовками – все це реліктовий шар у домашньому краєвиді, на кшталт бабусиного вбрання чи старовинних меблів, – зона майбутніх археологічних розвідок» [148]. Якщо написаного пером не вирубаєш сокирою, електронні версії підштовхують до читацького втручання в текст: виправлення, доповнення, скорочення, стиснення, зумовленого недостатньою кількістю віртуальної пам'яті. А якщо в умовах «розливу» інформаційних потоків текстуальна репрезентація книги буде замінена лише «віртуальною книгою»? Як у такому випадку протидіяти звуженню горизонту розгортання думки, передусім художньої, що потребує подробиць, повторів, паралелей, переносів значення, варіантів, непорозумінь, пропусків, непослідовності, алогічності тощо (див. перелік засобів художньої виразності на всіх рівнях поетичної мови)? Як не опинитися в ролі псевдо-читачів, що

знайомляться з творами великих авторів за стислим викладенням змісту у Вікіпедії, довіряючи читацькому досвіду переказувачів? Як зберегти уявлення про художню цілісність і філософську завершеність, якщо про них будуть свідчити лише відблиски, що спалахнули при співвіднесенні назви та фрагменту?

У контексті сучасної культури давня метафора світу-книги [17] вже мало дотична до людини. У новелі Х. Л. Борхеса «Вавілонська бібліотека» людина не може бути ані автором, ані читачем, діалогічна зверненість яких один до одного визначає онтологічну подієвість естетичної й / або гносеологічної комунікації. Герой новели Борхеса – «недосконалий бібліотекар», що блукає у бібліотеці-лабіринті всесвітнього масштабу й навіть не допускає думки, що за книгою треба намагатися побачити іншу людину, а за бібліотекою – реальний світ. Його мета – всеохопна книга, що дозволяє прочитати будь-яку іншу книгу. Буття бібліотекаря замикається на книгу та бібліотеку, переходи між вертикальними та горизонтальними блоками нескінченної конструкції нічого не змінюють, оскільки якісне розширення можливості розуміння, пов'язане із відкриттям іншого, діалогічною взаємодією із ним, не відбувається. Заданість та впорядкованість (повторюваний безлад) всесвітньої бібліотеки змикаються з нерозумністю хаосу, в них немає нічого від божественної випадковості, що несе у собі потенціал розвитку. Вавілонська бібліотека – борхесівська інтерпретація біблійного міфу про змішування мов, яке стало покаранням за відмову від використання мови для діалогу з іншим, за підпорядкування комунікації надлюдським цілям – таким, що виходять за межі людського, за пошуки Бога поза людиною.

Мотив втрати людини у цілісності її природної (біологічної) данності та духовної (телеологічної) сутності наявний у аналізованому тексті Епштейна: «Чи не стане з часом архаїчним

об'єктом й саме тіло? Зведене до запису генетичної формули, воно стане передаватися електронними мережами з терміналу на термінал. У нашій цивілізації книга зпоріднена із тілом, співприродна йому, оскільки певна інформація посідає місце у просторі, має щільність, інертність, непроникність для інших тіл. Але якщо інформація відчитується-віднімається з тіла й починає мандрувати у вигляді певних кодових матриць або електронних пучків, перебігаючи з екрану на екран, то й саме тіло, як тривимірний просторовий об'єкт, сприймається вже як пережиток минулих епох. Зі зникненням книги починає щезати й тіло» [148]. Якщо дотик сприймається представниками сучасної цивілізації як своєрідний архаїчний пережиток, той весь комплекс тілесно-духовних переживань, пов'язаних з екзистенціалом «любов», невпізнавано трансформується, обертаючись і тілесним, і духовним безпліддям. Слова «пережиток», «переживання» разом із концептом «життя», від якого вони походять, та його екстенсіоналом опиняються під загрозою.

Здатність літературного твору відтворювати ситуацію «я-у-світі», характерну для всіх людей, нерозривно пов'язана з феноменом художньої цілісності, у якій відбивається і витворюється цілісність світу і людини [42]. Цей феномен несе у собі колосальний потенціал гармонізації суб'єктивного (внутрішнього) та об'єктивного (зовнішнього) світу в їх взаємозумовленості, взаємодії. Характерний для літератури постмодернізму погляд на світ як на книгу, поєднуючись із руйнуванням онтологічної значущості літератури (гра) та художньої цілісності літературного твору (фрагментарність, колажність, цитатність), здається, легко приймає загрозу зникнення й людини, й світу у їх реальній втіленості. В разі існування лише нескінченних семіотичних процесів, перетину та перекодування одиниць різних знакових систем, замкнутих на себе, самодостатніх, особистісне та світове буття

знецінюється, перетворюється на джерело матеріалу для знаків, на засіб знакового моделювання. Зформований у контексті становлення постструктуралізму та постмодернізму образ різомі, що добре «римується» з борхесівським образом «вавілонської бібліотеки», далекий від традиційних уявлень про людину і світ у їх взаємодії, але близький до принципів формування мережі Інтернет. Поки зберігається референтність щодо явищ та процесів реальної дійсності, відкрита, захоплена саморганізацією «різома» мережі сповнена смыслом. Як тільки ця референтність втрачається, смыслом опиняється під сумнівом, віртуальний світ перетворюється на хаос дезінформації.

«Діалог з хаосом» [73] як стратегія художньої практики постмодернізму акцентує важливу світоглядну рису модернізму, успадковану постмодерністами: розрив природніх зв'язків між людьми, самотність суб'єкта, приреченого спиратися лише на себе, на власну суб'єктивність. Цей розрив, що став наслідком злону релігійної свідомості в епоху декадансу, приводить до втрати іншого, неможливості діалогу з ним. Така втрата, що її відчайдушно намагалися подолати представники високого модернізму (і Ф. Кафка з його Грегором Замзою, що продовжує любити своїх близьких всупереч всьому, і Дж. Джойс з його Батьком і Сином, іудеєм та елліном, що віднаходять один одного, і М. Пруст з його сповненою ревності тугою за повнотою пізнання коханої людини), приймається як належне постмодерністами. Розірваність зв'язків між людьми, яка позбавляє життя сенсу, вони усвідомлюють як аксіому, як неминучість, ставлячи під сумнів вже й власну особистість, фокусуючи увагу на безособистісному: письмі без адресата й адресанта, Тексті без автора й читача.

У цьому плані запропонований Епштейном проект «Книги, що очікує на авторів», сприймається як усвідомлення помилок модерністської «усамітненої свідомості», спроба подолання світоглядної інерції модернізму, що породила постмодернізм.

«Книга книг» – «портрет однієї свідомості», але не замкнутої, а діалогічно відкритої стосовно інших свідомостей, інтегрованої у загальнокультурний процес пізнання. При цьому декларується така ступінь «відкритості», яка дозволяє зняти кордон між історично реальним та можливим, загальновідомим та альтернативним, між певним суб'єктом думки та іншим, що належить до іншої часової чи модальної реальності. «Книга книг», як її називає Епштейн, – безмежний простір інтелектуально-духовної діалогічної взаємодії, відкритий потенційно для всіх суб'єктів думки й слова, незалежно від їх просторової та часової локалізації, здатний наділити кожного кроковою можливістю переходу від позиції читача до позиції автора. Це простір «терплячий», він очікує читача / автора й готовий у будь-який момент «впустити» й «випустити» його, нічого не нав'язуючи й нікого не ув'язнюючи.

Концепція Епштейна враховує напрацювання постмодерністської художньої свідомості, зокрема, модель словника, актуалізовану М. Павичем у його знаменитому романі: «Найкращим способом презентації свідомості як цілого є Словник – але не словник слів, а словник думок, ідей, понять, що перетинаються та взаємовизначаються. Робота свідомості є створенням нової мови й водночас її словника як системи термінів-символів, що не збігаються з жодним з існуючих словників» [148]. Це дозволяє розглядати подібні міркування в контексті теорії літературного твору, що уявляє собою унікальне взаємопроникнення індивідуального словника (ідіолекта) й картини світу, що омовляється за його допомоги. Тоді словник думок як модель індивідуальної свідомості набуває універсального значення, починає сприйматися як модель «колективної свідомості», «світового розуму», що утворює відкритий континуум діалогічних перетинів, для якого не існує кордонів.

Отже, запропонована М. Епштейном концепція «Книги Книг» дозволяє осмислити і свідомість, і пам'ять як процеси колективні, точніше – загальні, що передбачають входження особистісно значущого діалога в континуум загальнокультурного полілогу. При цьому відповідно до принципу герменевтичного кола «працювати» завжди доводиться із частиною невідомого цілого, без повного усвідомлення дійсних масштабів того, що відбувається. Це, можливо, мав на увазі М. М. Бахтін, говорячи про «великий час», про постійний вихід за межі мислимого у процесі гуманітарного пізнання. «Персональне мислення», покладене в основу концепції «Книги, що очікує на авторів» М. Епштейна, проявляє особистісний характер діалогічних зв'язків, що формують індивідуальну та колективну свідомість (рос. сознание), фіксують нероздільність філософського та художнього пізнання, актуалізуючи уявлення про сократичний діалог. Тобто поєднує проект нової віртуальної жанрової форми з одною з визначальних, висхідних традицій європейської гуманістичної культури, заповнюючи у такий спосіб розрив між технологічним та духовним, пробіл, що загрожує людині як суб'єкту та об'єкту культурогенезу.

3.7. Постмодернізм як художня репрезентація негативного індивідуально-суб'єктивного досвіду: «Унікальний роман» М. Павича на перетині минулого і майбутнього

Проза Милорада Павича – випробовування для читача. Впоратися з тією мірою свободи додумування та інтерпретації, яку автор надає читачеві, не просто. «Унікальний роман» (2004) у цьому стосунку не є унікальним: як і всі твори Павича, він скеровує на реципієнта такий щільний потік метафоричних прозрінь та метафізичних осянь, що стрункість композиції та чіткість авторської концепції, які врівноважують сміливість художнього просування в глибину поставлених питань, проступають лише у процесі перечитування. Читацька активність, яку автор свідомо провокує своєю «інструкцією», навряд чи самому читачу будь-коли буде видаватися достатньою. Роман Павича можна було б порівняти із герменевтичним колом, як його розуміє філософська герменевтика: вихід з нього не передбачається, передбачається правильний вхід [31].

Метою даної розвідки є здійснення інтерпретації «Унікального роману» М. Павича як твору літератури постмодернізму, у якому досвід художнього пізнання може бути маркований як негативний, а художня система, що забезпечує його реалізацію, як сумнівна, що відкриває шлях до оновлення / реставрації інших векторів та способів розгортання художнього дискурсу. Така інтерпретаційна настанова, підказана самим романом, не суперечить запропонованій Д. Затонським концепції «одвічного коловороту модернізму та постмодернізму» у красному письменстві [56].

Впізнавані риси постмодернізму в «Унікальному романі» доводяться до абсурдного максимуму, виявляючи цілком визначену світоглядну основу, здавалося б, назавжди відкинута у вільно-ігровій системі художньо-естетичних координат даного літературного напрямку. Наприклад, постмодерністська настанова на взаємне зближення «високої» та «масової» літератури, що проявляється у тяжінні до детективного сюжету, спростовується безликістю злочинів. Пошук злочинців втрачає

будь-який сенс, оскільки особи, що здійснюють злочин, перебувають у просторі маніпулювання, виявляються маріонетками у грі демонічних сил. Детективна напруга, пов'язана із розкриттям загадки злочину, обертається дослідженням причин втрати «обличчя» винуватцями, а старший інспектор перетворюється на дослідника духовно-метафізичних аспектів знеособлення людини у сучасному світі – не випадково йому передоручається «авторство» так званого «Блакитного щоденника», нотаток, призначених звести разом накреслені у оповіді про злочини та слідство зв'язки. При цьому замітки старшого інспектора Еугена Строса, поіменовані в «Унікальному романі» епілогом, перевищують обсяг основної оповіді, переважають значення подій значущістю здійснюваної рефлексії.

За злочинами в «Унікальному романі» стоїть андрогін Алекс / Сандра Клозевіц – таємнича демонічна істота, що поєднує риси чоловіка і жінки. Цей дивний персонаж виконує «замовлення» кримінального авторитета сера Вінстона, який завжди володіє інформацією про те, кого у місті збираються вбити. Клозевіц спокушає персонажів-маріонеток (Дістелі та Лемпіцку) недосяжними для людей знаннями про сни, перенесені за певну платню з майбутнього, в тому рахунку й такого, до якого людина не доживе. В принципі, не так важливо, що саме рухає замовником злочинів. Намічені жертви Ісайя Круз та Лівія Хехт мають справу з великими грошима: букмекерська контора на іподромі та найкрупніший у місті банк – зони підвищеної концентрації грошових знаків й пов'язаних із ними «можливостей» не лише у місцевому, але й у глобальному масштабі.

Зав'язаний Павичем сюжетний вузол поєднує кілька найбільш важливих у творчості письменника мотивів. Мотив об'єднання чоловіка та жінки у духовно-тілесне ціле, що здійснюється на доброякісній чи злроякісній основі, у

божественному чи демонічному плані. Якщо у романі «Хозарський словник» між принцесою Атех і ловцем снів Мокадасою Аль-Сафером стояв Адам Кадмон (ідеальна першопочаткова людина), оскільки їх об'єднання відбувалося у просторі кохання та творчості, фантазмагоричне злиття Алекса та Сандри Клозевіц в єдину андрогінну істоту має демонічну, диявольську природу, тому що підпорядковане руйнівним цілям. Й одна пара, й інша наділені пролонгованим у недосяжне для смертних майбутнє існування. Але в одному випадку воно несе рух до Бога, що лежить на дні кожного сну, а в другому – до диявола, що перетворює сон на предмет купівлі-продажу, вимагає віддати душу та її можливий порятунок за те, що й так щедро надане у володіння кожному. Мотив смерті й безсмертя, які є наслідком вибору, зробленого людиною. Мотив сна як доступного усім без виключення людям вікна у надособистісне й усечасове духовне буття. Мотив часу, природа якого віддзеркалює таємницю призначення людини.

Оперний співак Матеус Дістелі та його коханка Маркезіна Андросович-Лемпїцка у романі поставлені у ситуацію вибору між створенням та руйнуванням, любов'ю й прагматикою, здається, як і всі пари на землі. І чоловік, і жінка пов'язують майбутнє, в тому рахунку і післяжиттєве (безсмертя), не з любов'ю, а з вдалою реалізацією певної проплаченої можливості. Метонімічна махінація Клозевіца, що підмінює у процесі диявольського маркетинга майбутнє сном з цього майбутнього, а безсмертя сном з недосяжного (післясмертного) часу, не викликає у Дістелі та Лемпїцької підозри. Вони сучасні люди, люди епохи постмодерну – нескінченно самотні й загублені посеред спокус суспільства споживання. Фраза, вимовлена Дістелі перед смертю, після «перегляду» проплаченого доларами та здійсненим убивством сну, не насторожує Лемпїцьку. «Після самотності починається смерть», – говорить співак у стані передсмертного «просвітління». Слово

«самотність», що інтертекстуально перегукується з назвою знаменитого роману Г.Г.Маркеса, актуалізує пов'язану із іменем цього письменника «мрію про людську солідарність», примушує оцінити індивідуалізм сучасної людини як жахливу помилку. Дістелі й Лемпіцька навіть не усвідомлюють, яку страхітливу підміну здійснюють, думаючи, що злочин може відкрити дорогу у безсмертя. Вони не рефлексують на предмет вбивства, не задумуються над можливими наслідками скоєного. Їх дії зеркально протилежні нормальній людській поведінці. Якщо застосувати зеркальне декодування, підказане логікою «ненормальних» вчинків персонажів, щодо передсмертної фрази Дістелі, отримаємо зовсім інше висловлення: «Після любові починається безсмертя».

Але до любові відносини героїв не доростають. Симптоматичним є відчуття визволення, що охоплює Лемпіцьку після зустрічі із співробітником банку Морісом Ерлангеном. Передчуття можливого роману дозволяє героїні забути про страждання з приводу смерті коханця. Повне занурення у нові стосунки й виникнення (не без участі зловмисного андрогіна) любовного трикутника Лемпіцька – Ерланген – Хехт змітають усі перешкоди на шляху здійснення злочину, передбаченого контрактом із Клозевіцем. Звісно, між Лемпіцькою та Дістелі були розмови про оперу та літературу, її захоплення його артистичним талантом, цікавість до снів про Пушкіна, співчуття стражданням, переживання з приводу хвороби та смерті. Але, визначаючи себе як самку, володарка непересічної жіночої привабливості («Уявіть собі красиву жінку. / Помножте на два її красу. / Помножте на три. / Потім возведіть у квадрат. / Й забуйте про неї. / Це Лемпіцька» [105]) вкрай далека від почуття, здатного пересилити смерть. Незважаючи на свої бесіди з духовним наставником – гуру, роздуми про метафізику часу/вічності й гарне знання творчості О. С. Пушкіна.

У цьому плані постмодерністський роман поглиблює відчуття самотності, характерне для персонажів роману модерністського. Герої Ф. Кафки, Дж. Джойса, М. Пруста страждали від неможливості подолання самотності, недосяжності взаємного кохання й щастя, розірваності нормальних людських стосунків у світі, де ніхто нікого посправжньому не любить й тому не може врятувати. Герої ж літератури постмодернізму безсоромно використовують випадок у гонитві за задоволеннями в умовах тотальної сексуальної розпущеності, яка ні перед чим не зупиняється й ні від чого не відмовляється. Мотив «незачісаних душ», пов'язаний із нездатністю сучасних людей будь-що бачити й правильно розуміти внаслідок «душевної розхристаності», з'являється у фіналі роману. Він вказує на викривлення й трансформації у концепції людини й картині світу – наслідок втрати класичої ясності у відокремленні належного від хибного, справжнього від фальшивого, істинного від брехливого.

Чіткіше за все ці викривлення й трансформації відбуваються «на тлі Пушкіна», образ, доля й творчість якого отримують в «Унікальному романі» несподіване тлумачення. Розмірковуючи про «світлоносне начало» російської поезії, М. В. Гоголь захоплювався гармонійністю творчості Пушкіна, у якій «все врівноважено, стисло, зосереджено», «округлено, завершено й замкнуто». «Поезія була для нього святиня – неначе якийсь храм», у який неможливо було увійти «неохайним та неприбраним» [46]. Дивовижна врівноваженість художнього світу Пушкіна, у якому зверненість до світла завжди була сильніша пільми, «брехлива мудрість» не могла затьмарити «сонце безсмертне розуму» («Вакічна пісня», 1825) й навіть «нічна свідомість» тяжіла до максимальної ясності («Вірш, складений вночі...», 1830), викривляється в романі. Передусім у сприйнятті персонажів, що розвернулися у бік псевдохраму – так не раз називається у тексті приміщення, де розташувалася

торгова фірма Клозевіца. Дістелі, що грав у опері М. П. Мусоргського «Борис Годунов» головну роль й багато читав, відповідно до оперної традиції, про п'єсу, її історичну основу та джерела, виявляється вражаюче далеким від розуміння особистості й творчості поета, пушкінської максими, вкладеної в уста царя Бориса: «Жалок тот, в ком совесть нечиста» («Нещасний той, хто совість заплямив»).

Співак бачить Пушкіна у сновидінні в той момент, коли у свідомості поета складаються трохеїстичні вірші про бурю за вікном. Дістелі не знає ані мови, якою віршами думає Пушкін, ані поезії, яка народжується та живе у свідомості поета. Він вловлює ритм та смисл, співвідносячи їх із побаченою неначе зсередини картинкою: невисокий смуглявий чоловік із бакенбардами дивиться у вікно на сніжну бурю. Лемпівка впізнає за описом Дістелі віршовані рядки «Буря мглою небо кроет, / Вихри снежные крутя...» («Буря млою небо криє. Снігом крутить без пуття...», переклад К. Дрока). За її словами, строфи з цієї поезії були використані Ф. М. Достоевським у якості епіграфа до роману «Біси». На якому б рівні не була допущена ця помилка (на рівні персонажа, автора чи перекладача), сам факт помилки красномовний і примушує звернутися до зазначеного епіграфа. Першим епіграфом до роману Достоевського є фрагмент не з процитованого вище «Зимнього вечора» (1825), а з поезії Пушкіна «Біси» (1830):

*Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делают нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам...*

*Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,*

Ведьму ль замуж выдають?

(Та й ні сліду! Колобродить.
Збочили. Чи й вийти нам!
В полі біс нас, певно, водить —
Тут крутне, завіє там...

Скільки їх? Жене безсилля?
Пісня жалібна ж яка!
Чи то відьмине весілля,
Похорон домовика? (Переклад П. Тичини)

Разом з другим епіграфом – фрагментом Євангелія від Луки, в якому йдеться про бісів, що увійшли в стадо свиней, – рядки з поезії Пушкіна акцентують мотив катастрофічної помилки, втрати істинного шляху й пов'язаної із ним цілі, безвільного й безплідного кружання на місці, знеособлюючого перепідпорядкування людини «бісовським» силам зла та руйнування. Цей мотив виявляється важливим в контексті роману і Достоевського, і Павича. Він маркує як помилкові, невірні не лише дії персонажів «Унікального роману», але також їх погляди на сутність художньої творчості.

Образ великого російського поета у сні Дістелі трансформується у руслі психології даного персонажа, а також під впливом демонічного андрогіна Клозевіца, що «завантажив» у підсвідомість оперного співця «виловлений» з майбутнього «сон про Пушкіна». Підґрунтям реалізації творчого задуму трагедії «Борис Годунов» (1825), відповідно до сну Дістелі, є прагнення поета дізнатися про обставини власної смерті, «оживити» у творі історичних діячів минулого, щоб потім за допомогою магічних маніпуляцій випитати у викликаних для розмови «духів» Пімена, Григорія Отреп'єва та Марини Мнішек-Сандомірської таємницю майбутнього. Пушкін у сні

Дістелі вдається до низки магічних дій з африканськими голками, різними монетами та ляльками з ганчірок, щоб «зустрітися» з героями своєї трагедії й відшукати серед них того, хто начебто знає найбільшу правду про людину, – ворога людського. Знання про ці магічні дії й підказки, необхідні для їх здійснення, він, як про це свідчить сон Дістелі, у містичний спосіб отримує від свого предка, колись вивезеного з Африки й купленого Саввою Рагузинським на константинопольському ринку спеціально для царя Петра.

Пушкін, що наснився Дістелі, повторює помилку, допущену одним з персонажів «Хозарського словника» – Масуді Юсуфом. Замість того, щоб намагатися розкрити таємницю життя, Масуді Юсуф, спокушений демонічними силами, концентрується на загадці смерті. Звісно, така інтенція не відповідає реальному образу російського поета, пафосу його зрілої творчості, у якій з несподіваною силою та значущістю зазвучали євангелічні мотиви [101]. Павич заново проблематизує концепцію художньої творчості, що корелює із концепцією людини. Чим є художня творчість і як вона пояснює таємницю призначення людини? «...у наш час немає нікого, хто міг би пояснити, для чого потрібна людина» [105], – записує у своєму щоденнику старший інспектор Еуген Строс.

Творчість постає у художньому контексті «Унікального роману» у спотвореному вигляді: для Пушкіна, якого Дістелі бачить уві сні, створення трагедії «Борис Годунов» не самодостатнє, не пов'язане з атрибутивною для художнього світу поета цікавістю до історії та сучасності [145]. Вона підпорядкована прагматичній меті: дізнатися про обставини майбутньої смерті, щось вчинити, аби протидіяти грі ворожих сил, які намагаються вловити поета у свої тенета. Вона звернена не до божественного начала, а диявольського, є частиною «брехливої мудрості», «лукавого мудрування», яке веде не до загальнозначущої істини, а до окремого забороненого знання,

що стосується особисто поета. Історичні постаті, що стали дійовими особами трагедії, «оживають» й переносяться із минулого у теперішнє не завдяки авторській любові і розумінню, намаганню реконструювати точку зору людей, що жили в іншу історичну епоху, а в силу прагматичного розрахунку та магічного ритуалу. Отже, творчість перетворюється на свою протилежність. За таких обставин вона не створює особистість автора й читача, а руйнує їх, не здійснює неперервність історії в її русі від минулого через теперішнє до майбутнього, а фальсифікує її, не стверджує життя, а наближує смерть, не обґрунтовує особистісну рівнозначність усіх людей, а підпорядковує одних іншим. І в цілому виявляється антитворчістю, що несе смертельну дизгармонію. Не випадково у сновидінні Дістелі монах Пімен, викликаний на розмову до Пушкіна, докоряє поетові, закликаючи відмовитися від втручання у післясмертне буття людських душ.

В «Унікальному романі» перебільшуються, навіть абсолютизуються, певні особистісні та творчі інтенції О. С. Пушкіна. Відомо, що він вдавався до циганського ворожіння, щоб дізнатися про майбутнє, був забобонним – вірив у різноманітні прикмети, розмірковував у просторі ліричних поезій про можливі обставини майбутньої смерті («Подорожні скарги», 1829; «Чи серед вулиць гомінливих...», 1829). Але водночас, як уже відзначалося, художній світ Пушкіна характеризується класичною гармонійністю – результатом свідомих творчих зусиль, врівноваженістю негативного, нічного позитивним, денним (встановлено, що слово «день» – найбільш частотне у ліриці поета [5, с. 196]), збалансованістю протилежних сил, яка є передумовою торжества життя. Зміщення динамічної рівноваги між життям і смертю у бік останньої стає предметом художнього дослідження у творах Пушкіна, наприклад, у так званих маленьких трагедіях. Участь автора або читача літературного твору у позачасовому

духовному бутті іншої людини – один з найбільш загадкових, але завжди доброякісно обґрунтований мотив творчості Пушкіна. Діалог з живою душею померлого автора – наслідок глибокого співчутливого розуміння його творчості («Андре Шеньє», 1825). Сльози, пролиті над вимислом, – символ найвищої душевної чистоти, що доступна людині у співпереживанні та співтворчості («Елегія», 1830). Подолання смерті завдяки «безсмертній лірі» – результат зверненості до «добрості», що об'єднує всіх людей («Я пам'ятник собі воздвиг нурукотворний...», 1836).

Викривлення сутності любові та творчості – взаємопов'язані вияви глибокої духовної кризи сучасності, що потребують усвідомлення і корекції, небезпечні своїми згубними наслідками. В основі любові та творчості лежить міжособистісний діалог, що передбачає можливість вийти за межі власного «Я», здолати обмеження, зумовлені егоїстичною закритістю та індивідуалістичним почуттям зверхності щодо «Ти», діалектично примирити суб'єктивне з об'єктивним у процесі створення унікальної конфігурації гармонійної взаємодії зі світом. Модерністська настанова на осягнення абсолюту, художнє проникнення у сутність буття передбачала опору виключно на «Я», на суб'єктивне [29]. Вона виходила з ситуації розірваності зв'язків між «Я» і «Ти», трагічно нездоланної самотності суб'єкта. В літературі постмодернізму ця ситуація самотності поглиблюється, більше того, опора на «Я» виявляється під сумнівом, оскільки суб'єкт розщеплюється. Людина у художній системі постмодернізму втрачає особистісну цілісність, що стає недосяжною в умовах тотальної фрагментизації, втрати самого уявлення про художню цілісність, її аксіологічний вибір не витримує перевірки на легітимність внаслідок його цілковитої довільності. Успадкована від модернізму відмова від художнього пізнання реальності веде в контексті постмодерністського художнього дискурсу до

хаотизації картини світу, яка сприймається не як гносеологічна помилка чи результат недоопрацювання, а як властивість самої реальності.

У художньому світі «Унікального роману» персонажі шукають шляхів до набуття надособистісних можливостей пізнання, ігноруюючи необхідну роботу особистісного розуміння, якої вимагає діалог з іншими людьми у просторі реального життя та мистецтва. Негативний досвід Лемпіїцької та Дістелі показує, що одне неможливе без іншого, що досягнення таємниць буття ґрунтується на цій особистісній роботі розуміння, здійснюваній на «проторених дорогах», поза якими, відповідно до улюбленої Пушкіним думки Р. Шатобріана, немає щастя. Без повної діалогічної реалізації особистісного потенціалу надособистісне одкровення недосяжне. Такі, здавалося б, суб'єктивні шляхи індивідуального пізнання, як сон і творчість, передбачають вихід за межі досвіду «Я», взаємодію із досвідом інших (усіх), тобто вимагають залучення до складних процесів формування сфери загальнолюдських (доброяскісних) смислів. Для позначення її різні наукові теорії віднаходять різноманітні назви: від «колективного неусвідомлюваного», що стає осмисленим на шляху руху від архетипу до символу, до «семіосфери». Сон і творчість, отже, не передбачають втечі від реальності, замикання у глухому куті егоцентричного не / недо-розуміння та не / недо-роблення, але несуть у собі можливість іншого погляду на неї, більш вільного і у часовому, і у особистісному плані, здатного розширити уявлення та можливості.

Уникання праці «розуму та серця», необхідної для подолання індивідуально-обмеженої сваволі свідомості, втеча від пізнання життя, що надихається любов'ю до людини і світу, веде до втрати особистісної свободи, руйнування особистості, перетворення її на іграшку, маріонетку в руках ворожих їй сил. Так негативний характер презентованого художньою системою

постмодернізму індивідуально-суб'єктивного досвіду актуалізує необхідність перегляду відкинутих у процесі модерністських експериментів естетичних настанов реалізму, що блискуче продемонстрував помилковість, небезпечність для особистості домінуючих в епоху класичного реалізму суспільних інституцій, що стверджували буржуазний індивідуалізм. У цьому плані реалізм та модернізм як художньо-естетичні системи зіставні: обидві представляють хибність особистісних стратегій взаємодії зі світом, в одному випадку орієнтованих лише на об'єктивно-соціальне, в іншому – лише на суб'єктивно-індивідуальне. Той же варіант магічного реалізму, який спирається на фольклор як відкриту систему міжсуб'єктної перевірки духовних та естетичних цінностей, стає своєрідним протиположним до пізнавальної обмеженості й реалістичного позитивізму, й модерністського релятивізму, виявляючи свій потенціал розвитку у творчості низки постмодерністських авторів межі століть та тисячоліть, серед яких особливе місце посідає М. Павич.

На початку XXI століття стає очевидно, що дійсність у широкому розумінні з її атрибутивною субстанціальністю, що передбачає діалогічну співучасть усіх суб'єктів буття, є простором перевірки будь-якого знання, а література класичного реалізму залишається еталонною системою «мір та важелів», коли йдеться про адекватність налаштування особистісного сприйняття й оцінки навколишнього світу.

ПІСЛЯМОВА

Теоретичне осмислення феномену літературного твору та практичне аналітично-інтерпретаційне входження у його буття дозволяє наблизитись хай не до розкриття, то хоча б до глибшого усвідомлення цієї онтологічної загадки. Літературний

твір не лише оприявнює буттєву поліфонію у найширшому розумінні обох слів, але завдяки цьому окреслює перспективу розвитку людини й світу. У просторі літературного твору діалогічно перевіряються цінності та артикулюються смисли, актуальні для всього людства, що дає можливість оцінити вектори загального руху як перспективні чи загрозові, пов'язані з новими горизонтами чи небезпечні катастрофічними втратами.

Здатність брати участь у такому загальнокультурному діалозі, долаючи часові та просторові бар'єри, залучаючись до духовно-інтелектуального життя інших (потенційно – всіх) людей – характерна ознака особистості, що вповні відбулася, розкрила свої творчі можливості через входження в культурну традицію діалогу, не започатковану, але усвідомлену Сократом та його послідовниками в період, названий К. Ясперсом «осьовим часом». Участь у бутті літературного твору стає особливою подією для автора та читача, змінює кордони свідомості, надає духовному життю людей принципово нової якості. Літературний твір – це не лише простір розуміння іншого й самого себе через діалогічний контакт з іншим. Це територія вияву співчуття та реалізації прощення, сфера любові, оскільки лише за умови любові до людини й світу стає можливим їх омовлення, відтворення у художньому слові, художній цілісності твору атрибутивних ознак та сутнісних характеристик їх взаємодії.

Літературний твір за принципом герменевтичного кола веде до інших літературних творів, до інших видів мистецтва, інших галузей духовної культури, пропонуючи на диво продуктивний варіант синтезу знання та досвіду, осмислення та переживання, створюючи умови для репрезентації людини у її повноті, для подолання тієї «розтерзаності» людини, яка стала наслідком раціоналізації свідомості та жорсткої диференціації об'єкта та суб'єкта в процесі пізнання буття. Художня цілісність

літературного твору зберігає щільний генетичний зв'язок із міфом, наповнюючи його новим смислом на кожному етапі свого розвитку, актуалізуючи міфологічність мислення та міфічність переживання у відповідності до нових буттєвих викликів. У такий спосіб підтримується неперервність розвитку літератури в межах культури, забезпечується можливість повернення до витоків з метою відновлення втрачених цінностей, орієнтирів, традицій.

Важливість «досвіду мистецтва» робить особливо актуальним завдання збереження мистецьких традицій, зокрема традиції читацької співтворчості, оскільки саме читачі літературних творів потенційно можуть стати їх авторами. Традиція авторського творення та читацького відтворення літературного твору виступає не лише орієнтиром для розгортання доброякісного міжособистісного діалогу, передумовою якого є подолання егоцентричної замкненості свідомості, що робить неможливим усвідомлення та виправлення помилок. Ця традиція працює як гарант постійного відтворення процесу літературно-художньої творчості, залучення до неї все нових та нових суб'єктів. А отже, збереження самого уявлення про художню цілісність, що віддзеркалює цілісність людини й світу. В цьому стосунку симулякризація художньої цілісності, яка характеризує літературу доби постмодерну, виявляється надзвичайно небезпечною, оскільки тягне за собою викривлення уявлень про людину та світ, обрїї їх взаємодїї, легку відмову від прагнення до гармонізації буття через онтологічно вкорінений процес телеологічно зорієнтованої літературно-художньої творчості.

Діалогічна відкритість літературного твору до взаємодїї з будь-якою особистістю, налаштованість на постійну перевірку уявлень про людину та світ побудовою цілісної картини перебування людини у світі стає своєрідним взірцем для організації індивідуального та спільного буття. Досвід читацької

та авторської діяльності робить людину уважною до помилок на рівні свідомості та почуттів, відкриває шлях до іншого, без чого уявляється неможливою гармонізація життя особистості. І хоч ще надзвичайно далеко до заміни державних інституцій бібліотеками, про що майже жартома говорив Й. Бродський у своїй «Нобелівській лекції», досвід мистецтва й літератури зокрема може стати взірцевим для побудови принципово нових моделей організації суспільного життя у світовому масштабі. Відмова від будь-якого насильства, принципова рівність усіх учасників діалогічної взаємодії, органічність та цілісність висловлення як перевірка вимовленого на істинність, шляхетна безкорисливість і любов як головні мотиви звернення до іншого, постійний розвиток, що відкриває нові горизонти розуміння та діяльності, могли б стати спільними настановами художньо-творчого та загального буття людей, стираючи кордони між життям та мистецтвом, відкриваючи можливість для гармонізації не лише особистісного, але й спільного буття, спів-буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Символ / С. С. Аверинцев // София – Логос. Словарь. – К. : Дух і Літера, 2001. – С. 155–161.
2. Аверинцев С. С. Троица / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : энциклопедия: в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 2 : К–Я.— С. 527–528.

3. Анализ художественного текста (лирическое произведение): Хрестоматия / Сост. Д. М. Магомедова, С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2004 (II). – 334 с.

4. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія / Н. Астрахан. – К. : Академвидав, 2014. – 432 с. – (Серія «Монограф»).

5. Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы / В. С. Баевский. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 336 с.

6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

7. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – [2-е изд.] – М. : Искусство, 1986. – С. 9–191.

8. Бахтин М. М. В большом времени // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михайла Михайловича Бахтина (1895 – 1995); [сост., ред. К. Г. Исупов] / М. М. Бахтин. – Спб. : Изд. «Алетейя», 1995. – С. 7 – 9.

9. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – С. 381 – 393.

10. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – [2-е изд.] – М. : Искусство, 1986. – С. 297–325.

11. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Проблемы творчества / поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 5-е изд., доп. – Киев : NEXТ, 1994. – С. 205–492.
12. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
13. Бердяев Н. А. Великий Инквизитор / Н. А. Бердяев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.razlib.ru/filosofija/velikii_inkvizitor/p1.php (дата звернення 22.03.2016)
14. Бердяев Н. А. Самопознание : сочинения / Н. А. Бердяев. – М. : ЗАО ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 1998. – 624 с.
15. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. Проблематика и апология христианства / Н. А. Бердяев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/326107-filosofiya-svobodnogo-duha.html> (дата звернення 12.02.2017)
16. Бердяев Н. А. Философия свободы; Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.
17. Блюменберг Г. Світ як книга / Г. Блюменберг. – К. : Лібра, 2005. – 544 с.
18. Богин Г. И. Обретение способности понимать: Введение в герменевтику / Г. И. Богин. – М. : Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. – 731 с. Электронная книга. Лингвистика. Лингвистика текста // http://superlingust.com/index.php?option=com_content&view=article&id=701:2011-01-13-16-59-52&catid=10:2009-11-23-13-36-04&Itemid=10 (дата звернення 23.07.2011)
19. Бонецкая Н. К. М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михайла Михайловича Бахтина (1895–1995) [сост., ред. К. Г. Исупов] / Н. К. Бонецкая. – Спб. : Алетейя, 1995. – С. 32–42.

20. Бродский И. Нобелевская лекция. 1987 // Стихотворения / И. Бродский. – Таллинн : Александра, 1991. – С. 5–18.

21. Бубер М. Я и Ты // Два образа веры / М. Бубер ; [пер. В. В. Рынкевича]. – М. : Республика, 1995. – С. 16–92.

22. Вагнер Р. Художественное произведение будущего // Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, вступит. ст. А. Ф. Лосева / Р. Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – 695 с. – С. 142–261. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/vagner-rihard/izbrannie-raboti> (дата звернення 11.02.2017)

23. Вайльд О. Портрет Доріана Грея : Роман / Пер. з англ. та прим. Р. Доценка / О. Вайльд [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ukrcenter.com/Література/Оскар-Уайльд/21843-1/Портрет-Доріана-Грея> (дата звернення 20.01.2016)

24. Вернадский В. И. Начало и вечность жизни // Начало и вечность жизни; [сост., вступ. ст., коммент. М. С. Бастраковой, И. И. Мочалова, В. С. Неаполитанской] / В. И. Вернадский. – М. : Сов. Россия, 1989. – С. 79–112.

25. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Художня литература, 1940. – 648 с.

26. Витковский Е. Райнер. Мария. Орфей // Рильке Р. М. Стихотворения (1895–1905) / Пер. с нем. / Е. Витковский. – Харьков : Фолио, 1999. – 368 с. – С. 5–35.

27. Витковский Е. Состоявшийся эмигрант (предисловие) / Е. Витковский // Елагин И. Собрание сочинений: В 2 т. – Т. 1. Стихотворения. – М. : Согласие, 1998. – 464 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/221800-sobranie-sochinenij-v-dvux-tomax.-tom-pervyj.-stixotvoreniya.html#> (дата звернення 12.01.2016)

28. Власов А. С. «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Л. Пастернака (Сюжетная динамика поэтического цикла и

«прозаический» контекст) / А. С. Власов. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2008. – 208 с.

29. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша: Монографія / Є. В. Волощук. – Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – 528 с.

30. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX–XXI веков в контексте мировой антиутопии : автореф. дисс. ... д-ра филол. н. Специальность 10.01.01 – русская литература / А. Н. Воробьева. – Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/russkaya-antiutopiya-xx-nachala-xxi-vekov-v-kontekste-mirovoy-antiutopii> (дата звернення 17.01.2016)

31. Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Актуальность прекрасного; [пер. с нем.] / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). – С. 72–82.

32. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М. Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.

33. Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика. В 4-х т. Том 1. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. — М. : Искусство, 1968. – 312 с.

34. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – С. 5–22.

35. Генис А. Три «Соляриса». Ненаучная фантастика / А. Генис // Звезда. – 2003. – № 4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/4/gen.html> (дата звернення 3.05.2016)

36. Гессе Г. Гра в бісер: роман / Г. Гессе; пер. з нім. Є. О. Поповича; худож.-оформлювач О. М. Іванова. – Харків : Фоліо, 2014. – 543 с. – (Б-ка нобелівський лауреатів).

37. Гессе Г. Степовий вовк: роман / Г. Гессе; пер. з нім. Є. Поповича. – Харків : Фоліо, 2011. – 283 с. – (Б-ка нобелівських лауреатів).

38. Гессе Г. Фауст и Заратустра / Г. Гессе [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.nietzsche.ru/look/xxa/faust-zaratustra/> (дата звернення 23.09.2016)

39. Гинзбург Л. О лирике / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1974. – 408 с.

40. Гиршман М. М. Литературное произведение как бытие общение: что мы анализируем и интерпретируем? // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – [2-е изд., доп.] – М. : Языки славянских культур, 2007. – С. 514–526. – (Коммуникативные стратегии культуры).

41. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.

42. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – [2-е изд., доп.] – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).

43. Гиршман М. М. Стилевой синтез – дисгармония – гармония («Студент», «Черный монах» Чехова) // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – [2-е изд., доп.] – М. : Языки славянских культур, 2007. – С. 341–371. – (Коммуникативные стратегии культуры).

44. Гиршман М. М. Стиль литературного произведения // Литературное произведение: Теория художественной

целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянских культур, 2007. – С. 71–114. – (Коммуникативные стратегии культуры).

45. Говорухина Ю. А. Русская литературная критика на рубеже XX–XXI веков : автореф. дис. ... д-ра филол. н. : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Ю. А. Говорухина. – Томск : Томский государственный университет, 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissers.ru> – «Бесплатная электронная библиотека». (Дата звернення: 16.09.2015)

46. Гоголь Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) / Н. В. Гоголь. – [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 8. Статьи. 1952. – С. 369–409.

47. Гофман Э. Т. А. Крейсериана / Э. Т. А. Гофман // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / [редкол.: М. Ф. Овсянников (гл. ред.) и др.]. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1967. – Т. 3 : Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871). — С. 330–336.

48. Гулыга А. Кант / А. Гулыга. – М. : Молодая гвардия, 1977. – 304 с. (Жизнь замечат. людей. Серия биографий. Выпуск 7 (570)) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.ru/MEMUARY/ZHZL/kant.txt> (дата звернення 27.01.2016)

49. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / [пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 2000. – С. 407–426.

50. Долидзе М. Г. Квантовая феноменология и полифония словесного творчества / М. Г. Долидзе // Человек: соотношение национального и общечеловеческого. Сб. материалов международного симпозиума (г. Зугдиди, Грузия, 19–20 мая 2004 г.) Выпуск 2 / Под ред. В. В. Парцвания. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – С. 94–99.

51. Дэвидсон Д. Что означают метафоры / Д. Дэвидсон; [пер. с англ. М. А. Дмитриевской] // Теория метафоры: Сборник / [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. – М. : Прогресс, 1990. – С. 173–193.

52. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сборник научных трудов. Вып. 6 / [отв. ред. В. Н. Захаров]. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ; СПб. : Алетейя, 2011. – 408 с.

53. Евтушенко Р. А., Пронякин В. И. Рефлексия и метод в эстетике М. Бахтина // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михайла Михайловича Бахтина (1895–1995). Сост., ред. К. Г. Исупов / Р. А. Евтушенко, В. И. Пронякин. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 43–50.

54. Елагин И. Собрание сочинений: В 2 т. – Т. 1. Стихотворения / И. Елагин. – М. : Согласие, 1998. – 464 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/221800-sobranie-sochinenij-v-dvux-tomax-tom-pervyj.-stixotvoreniya.html#> (дата звернения 14.01.2016)

55. Ермилов В. Драматургия Чехова / В. Ермилов. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1954. – 338 с.

56. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с. (Между прошлым и будущим: культура).

57. Звиняцковский В. Я. Аксиография Чехова: система ценностей «чеховского интеллигента» в жизни и творчестве писателя, в современном мире и в школьном изучении : пособие для учителя / В. Я. Звиняцковский. – Винница : Нова Книга, 2012. – 416 с.

58. Злочевская А. «Идеал Христов» в подтексте образа «прекрасного героя» Ф. М. Достоевского и М. Булгакова (князь Мышкин – Иешуа Га-Ноцри) / А. Злочевская [Электронный

ресурс]. – Режим доступу :
<http://www.bogoslov.ru/text/2837343.html> (дата звернення
21.04.2016)

59. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянская мифология / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – Том 2 : К – Я. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – С. 450–456.

60. Ингарден Роман. Исследования по эстетике. Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова / Роман Ингарден. – Москва : Издательство Иностранной литературы, 1962. – 572 с.

61. Исупов К. Г. Уроки М. М. Бахтина // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I. / Сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова / К. Г. Исупов. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 7–44.

62. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія / Е. Касперський // Література. Теорія. Методологія / [пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької]. – [2-ге вид.]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 9–37.

63. Кораблев А. А. О целостном мировоззрении / А. А. Кораблев // Радуга. – К., 2007. – № 3. – С. 147–154.

64. Корабльов О. О. Російська художня література як джерело філологічного знання : автореф. дис. ... д-ра філол. н. : спец. 10.01.02 «Російська література», 10.01.06 «Теорія літератури» / О. О. Корабльов. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2004. – 38 с.

65. Ковтун Е. «Победа над солнцем» – начало супрематизма / Е. Ковтун [Электронный ресурс]. – Режим доступу :
<http://silverage.ru/kovtun/> (дата звернення 4.02.2016)

66. Кормилов С. И. Металингвистическая классификация типов прозаического слова М. Бахтина и состав литературно-художественного произведения // Бахтинология: Исследования,

переводы, публикации. К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895–1995). Сост., ред. К. Г. Исупов / С. И. Кормилов. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 189–205.

67. Кристева Ю. Разрушение поэтики // М. М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Том II. / Сост. и коммент. К. Г. Исупова / Ю. Кристева. – СПб. : РХГИ, 2002. – С. 7–32.

68. Купреянова Е. Н. А. С. Пушкин / Е. Н. Купреянова // История русской литературы : в 4 т. – Л. : Наука, 1981. – Т. 2 : От сентиментализма к романтизму и реализму. – С. 235–323.

69. Ланин Б. Анатомия литературной антиутопии / Б. Ланин // Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154–163.

70. Леви-Стросс К. Структура мифов / К. Леви-Стросс // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 151–183.

71. Лем С. Солярис. Повесть / С. Лем ; [авториз. пер. с пол. Дм. Брускина] [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://allbooks.in.ua/read.php?id=883> (дата звернення 4.05.2016)

72. Лем С. Философия случая / С. Лем ; [пер. с пол. Б. А. Старостина]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 767, [1] с.

73. Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) / Монография / М. Липовецкий. – Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. – 317 с.

74. Лифшиц М. Эстетика Гегеля и современность / М. Лифшиц // Вопросы философии. – 2001. – № 11. – С. 98–122.

75. Лосев А. Ф. Гомер / А. Ф. Лосев. – [2-е изд.]. – М. : Молодая гвардия – ЖЗЛ; Сортаник, 1996. – 400 с., ил. (Жизнь замечательных людей. Сер. биограф.; Вып. 731).

76. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – (Мыслители XX века). – С. 21–186.

77. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, Вступит. ст. А. Ф. Лосева / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – 695 с. – С. 7–48 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/vagner-rihard/izbrannie-raboti>

78. Лосев А. Ф. Комментарии к диалогам Платона / А. Ф. Лосев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/losew06/index.htm> (дата звернення 14.01.2013)

79. Лосев А. Ф. Общая характеристика эстетики Платона // История античной эстетики. Высокая классика; [худож.-офор. Б. Ф. Бублик] / А. Ф. Лосев. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – С. 233–438.

80. Лосев А. Ф. Учение Аристотеля об искусстве // История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика; [худож.-офор. Б. Ф. Бублик] / А. Ф. Лосев. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – С. 399–658.

81. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.

82. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2001. – С. 150–391.

83. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

84. Лотман Ю. М. Искусствознание и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – С. 446–459.

85. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – С. 14–287

86. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – С. 423–436.

87. Лукашенко И. Д. Антиутопия как социокультурный феномен начала XXI века / И. Д. Лукашенко // Ярославский педагогический вестник. – 2010. – № 4. Том I (Гуманитарные науки). – С. 286–288.

88. Луков Вл. А., Соломатина Н. В. Феномен Уайльда: тезаурусный анализ : научная монография / Вл. А. Луков, Н. В. Соломатина. – М. : Московский гум. ун-т, 2007. – 273 с.

89. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М. : Моск. школа полит. исследований, 2000. – 416 с.

90. Мандельштам О. Разговор о Данте // Собр. соч. : В 4 т. – Т. 2 : Проза [под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова] / О. Мандельштам. – М. : ТЕРРА, 1991. – С. 363–413.

91. Мандельштам О. Слово и культура // Собр. соч. : В 4 т. – Т. 2 : Проза [под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова] / О. Мандельштам. – М. : ТЕРРА, 1991. – С. 222–227.

92. Мандельштам О. Собр. соч. : В 4 т. – Т. 2 : Проза [под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова] / О. Мандельштам. – М. : ТЕРРА, 1991. – 730 с.

93. Мандельштам О. Утро акмеизма // Собр. соч. : В 4 т. – Т. 2 : Проза [под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова] / О. Мандельштам. – М. : ТЕРРА, 1991. – С. 320–325.

94. Микушевич В. «Почва и судьба»: Гельдерлин, Рильке, Пастернак / В. Микушевич // Вікно в світ. – 1998. – № 2. – С. 44–61.

95. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Академический Проект; Мир, 2012. – 331 с. – (Технологии культуры).

96. Мень А. Мировая духовная культура / А. Мень [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://predanie.ru/lib/book/72301/> (дата звернення 28.09.2013)

97. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / З. Мітосек ; [пер. з польськ. В. Гуменюк ; наук. ред. В. І. Іванюк]. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.

98. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах); [гл. ред. С. А. Токарев]. Том первый. А – К. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 672 с.

99. Музика С. Зарубіжна література. 10 клас. Посібник-хрестоматія / С. Музика. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. – 704 с.

100. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили: В 2 т. – Т. 2: Европа, XIX–XX вв. / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.

101. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина / В. С. Непомнящий. – М. : Сов. писатель, 1987. – 446 с.

102. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.100bestbooks.ru/item_info.php?id=10602 (дата звернення 15.02.2017)

103. Орлова О. Повернути «забуті обличчя речей» (Урок аналізу поетичного тексту з використанням паралельних перекладів на матеріалі творчості Р.-М. Рільке) / О. Орлова. – Вікно в світ. – 1998. – № 3. – С. 38–43.

104. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Избранные труды : Пер с исп. / Сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича / Хосе Ортега-и-Гассет. – М. : Весь Мир, 1997. – С. 43–163.

105. Павич М. Унікальний роман; [пер. с серб. Л. А. Савельевой] / М. Павич. – Санкт-Петербург : Амфора, 2010. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://profilib.com/chtenie/79713/milorad-pavich-unikalnyy-roman.php> (дата звернення 12.12.2016)

106. Панова О. Б. Искусство как универсальный язык культуры: современные контексты проблемы и перспективы

исследования / О. Б. Панова // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 379. – С. 92–104.

107. Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5-ти т. – Т. 3 : Доктор Живаго: Роман; [редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др.; подгот. текста и коммент. В. Борисова и Е. Пастернака] / Б. Л. Пастернак – М. : Худож. лит., 1990. – 734 с.

108. Платон. Диалоги / Платон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/plato01/> (дата звернення 20.01.2013)

109. Плохотнюк В. М. Н. В. Гоголь и Ю. И. Крашевский : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01, 10.01.03 / В. М. Плохотнюк. – Тверь, 2007. – 176 с.

110. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 384 с.

111. Рассказов Ю. С. Теоретическая поэтика литературного произведения [Электронный ресурс] / Ю. С. Рассказов. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2009/11/08/231> (дата звернення 27.06.2013)

112. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике [пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной] / П. Рикёр – М. : КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. – 624 с. (Серия «Канон философии»).

113. Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе / В. В. Розанов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://modernlib.ru/books/rozanov_v/legenda_o_velikom_inkvizitor_e/read/ (дата звернення 23.04.2016)

114. Руднев В. П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста» / В. П. Руднев. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996. – 207 с. – (Серия «Пирамида»).

115. Руднев В. П. Реальность как ошибка / В. П. Руднев. – М. : Гнозис, 2011. – 320 с.

116. Рэнсом Д. К. «Новая критика» / Д. К. Рэнсом // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 177–193.

117. Сверстюк Є. Блудні сини України / Є. Сверстюк. – К., 1993. – 256 с: іл. – (Українське відродження: історія і сучасність / Б-ка журналу «Пам'ятки України»; Кн. 13. Сер. 1. Вип. 1–2). – (Письменники України та діаспори / Т-во «Знання України»; Сер. 6. Вип. 3–4).

118. Северская О. И., Преображенский С. Ю. Функционально-доминантная модель эволюции индивидуальных художественных систем: от идиолекта к идиостилю / О. И. Северская, С. Ю. Преображенский // Поэтика и стилистика: 1988–1990. – М. : Наука, 1991. – С. 146–156.

119. Симаков М. Пифагорейцы / М. Симаков. – М. : Самообразование, 2006. – 144 с.

120. Соловьев В. С. Жизненная драма Платона // Философия искусства и литературная критика [вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской] / В. С. Соловьев. – М. : Искусство, 1991. – С. 161–210. – (История эстетики в памятниках и документах).

121. Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Философия искусства и литературная критика [вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской] / В. С. Соловьев. – М. : Искусство, 1991. – С. 73–89. (История эстетики в памятниках и документах).

122. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс – Культура, 1995. – С. 575–622.

123. Топоров В. Н. Сократ платоновской «Апологии Сократа» как человек «осевого времени» (к проблеме «поведенческого сценария» и «культурной роли») / В. Н. Топоров // Славянское и балканское языкознание. Человек в пространстве Балкан.

Поведенческие сценарии и культурные роли. – М. : Индрик, 2003. – С. 7–18.

124. Трубецкой С. Н. Учение о Логосе в его истории. Философско-историческое исследование / С. Н. Трубецкой. – СПб. : Издательство Олега Абышко, 2009. – 608 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/352599-uchenie-o-logose-v-ego-istorii.html> (дата звернения 22.02.2017)

125. Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий / Челяб. гос. акад. культуры и искусств. / И. Д. Тузовский. – Челябинск, 2009. – 312 с.

126. Туровская М. И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского / М. И. Туровская. – М. : Искусство, 1991. – 255 с.

127. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Литературная эволюция: Избранные труды / Ю. Н. Тынянов. – М. : Аграф, 2002. – С. 29–166.

128. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М. : Академия, 2006. – 336 с.

129. Тюпа В. И. Архитектоника эстетического дискурса / В. И. Тюпа // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895–1995) [сост., ред. К. Г. Исупов]. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 206–216.

130. Успенский Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Избранные труды : В 2 т. / Б. А. Успенский. – Т. 2 : Язык и культура. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 306–340.

131. Успенский Б. А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы) // Избранные труды : В 2 т. / Б. А. Успенский. – Т. 2 : Семиотика искусства. – М. : Школа «Языки русской культуры», июль 1995. – С. 9–220.

132. Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семотическая проблема) // Избранные труды : В 2 т. / Б. А. Успенский. – Т. I : Семиотика истории. Семиотика культуры. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 9–70.

133. Фріш М. Нехай мене звать Гантенбайн : Роман ; [пер. з нім. П. В. Тарашука ; Худож.-оформлювач Б. П. Бублик] / М. Фріш. – Харків : Фоліо, 2010. – 284 с. – (Бібліотека світової літератури).

134. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. – М. : Республика, 1993. – 447 с. – (Мыслители XX века).

135. Хольтхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке / Г. Э. Хольтхузен. – Челябинск : Урал LTD, 1998. – 395 с.

136. Черноризская О. Л. Бунт против Гегеля [Электронный ресурс] / О. Л. Черноризская. – Режим доступа : http://www.kuchaknig.ru/show_book.php?book=177498 (дата звернення 17.07.2013)

137. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : 30 т. Сочинения : В 18 т. / А. П. Чехов. – Т. 8. Рассказы. Повести. 1892–1894. – М. : Наука, 1977. – 528 с.

138. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : 30 т. Сочинения : В 18 т. / А. П. Чехов. – Т. 13. Пьесы. 1895–1904. – М. : Наука, 1978. – 527 с.

139. Чехов А. П. Чорний монах / А. П. Чехов // Зеров М. Твори в двох томах. – Т. 1: Поезії. Переклади. – К. : Дніпро, 1990. – С. 770–797.

140. Шапир М. И. Язык быта / Языки духовной культуры / М. И. Шапир // Путь. Международный философский журнал. – 1993. – № 3. – С. 120–138.

141. Шапир М. И. “Versus” vs “prosa”: Пространство-время поэтического текста / М. И. Шапир // Philologica. – 1995. – Т. 2. – № 3/4. – С. 7–47.

142. Шахматова Е. В. Метафизика «Черного квадрата» К. Малевича / Е. В. Шахматова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.delphis.ru/journal/article/metafizika-chernogo-kvadrata-kmalevicha> (дата звернення 4.02.2016)

143. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. – М.: Мысль, 1979. – 372 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/schest/ (дата звернення 22.02.2017)

144. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).

145. Эйдельман Н. Я. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта / Н. Я. Эйдельман. – М.: Советский писатель, 1984. – 370 с.

146. Эко У. Поиск совершенного языка в европейской культуре / У. Эко; [пер. с итал. и прим. А. Миролубовой]. – СПб.: Александрия, 2007. – 423 с. – (Серия «Становление Европы»).

147. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.

148. Эпштейн М. Книга, ждущая авторов / М. Эпштейн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/5/epsht.html> (дата звернення 12.09.2015)

149. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://pedlib.ru/Books/6/0047/6_0047-2.shtml (дата звернення 14.07.2017)

150. Ясперс К. Смысл и назначение истории; [пер. с нем. М. И. Левина; вступ. ст. П. П. Гайденко] / К. Ясперс. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с. – (Мыслители XX в.).

151. Kraszewski J. I. Stara baśń / J. I. Kraszewski. – Kraków: Wydawnictwo GREG, 2010. – 301 s.

152. Lem Stanisław. Solaris / Stanisław Lem [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.litru.ru/?book=87713&description=1> (дата звернения 20.08.2017)

АПРОБАЦІЙНІ ПУБЛІКАЦІЇ МАТЕРІАЛІВ, ПОКЛАДЕНИХ В ОСНОВУ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Астрахан Н. І. «Сонети до Орфея» Р. М. Рільке в російських та українських перекладах / Н. І. Астрахан // Проблеми славістики. – Луцьк, 2003. – Число 1. – С. 59–62.
2. Астрахан Н. И. Художественная концепция человека и мира в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» / Н. И. Астрахан // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2012. – №№ 5–6. – С. 42–52.
3. Астрахан Н. І. Поліфонія літературного твору: теоретичний аспект / Н. І. Астрахан // Житомирські літературознавчі студії. – 2013. – № 7. – С. 175–183.
4. Астрахан Н. И. Со-бытие в «Черном монахе» А. П. Чехова / Н. И. Астрахан // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2013. – № 3/4. – С. 46–58.
5. Астрахан Н. І. «Старий переказ» Ю. І. Крашевського: досвід прочитання / Н. І. Астрахан // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2014. – № 25. – С. 166–171.
6. Астрахан Н. І. Концепція художньої творчості в романі Ю. І. Крашевського «Stara baśń» / Н. І. Астрахан // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство. – 2014. – № 9 (286). – С. 3–8.
7. Астрахан Н. І. Подієвість літературного твору: діалектика поняття та терміну / Н. І. Астрахан // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник / Відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне : О. Зень, 2015. – С. 15–18.
8. Астрахан Н. И. Аспекты интерпретационного моделирования лирического литературного произведения (на материале стихотворения О. Э. Мандельштама «Как облаком сердце одето...») / Н. И. Астрахан // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2015. – № 10. – С. 128–134.

9. Астрахан Н. И. Текст М. Эпштейна «Книга, ждущая авторов» в контексте научного и художественного дискурса конца XX – начала XXI столетий / Н. И. Астрахан // *Science and education a new dimension. Philology, Budapest.* – 2015. – III (15), issue 68. – P. 35–38.

10. Астрахан Н. И. Эстетика Г. В. Ф. Гегеля в контексті методологічних пошуків сучасного літературознавства / Н. И. Астрахан // *Питання літературознавства : науковий збір.* / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. – Вип. 91. – С. 185–195.

11. Астрахан Н. И. Сократичний діалог у філогенезі літературного твору // *Житомирські літературознавчі студії* / Н. И. Астрахан / за ред. П. В. Білоуса. – Житомир : ЖДУ, 2015. – Вип. 8. – С. 4–13.

12. Астрахан Н. И. Художня філософія мистецтва у романі О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» / Н. И. Астрахан // *Science and education a new dimension. Philology.* – 2016. – IV (17), issue 78. – P. 11–16.

13. Астрахан Н. И. Християнство як основа літературно-критичної інтерпретаційної стратегії Євгена Сверстюка (на матеріалі книги «Блудні сини України») / Н. И. Астрахан // *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія: Філологічні науки.* – 2016. – № 1 (326). – С. 4–7.

14. Астрахан Н. И. Лирическая антиутопия И. Елагина «Небо» / Н. И. Астрахан // *Известия Смоленского государственного университета. Ежеквартальный журнал.* – Смоленск, 2016. – № 2 (34). – С. 43–49.

15. Астрахан Н.И. Текст про Христа в творах Ф. М. Достоевського та М. О. Булгакова: до питання про концепцію літературно-художньої творчості / Н. И. Астрахан // *Мова і культура. (Науковий журнал).* – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – Вип. 19. – Т. I (181). – С. 48–54.

16. Астрахан Н. И. Міф та символ: традиції та перспективи терміновжитку в контексті проблеми синтезу гуманітарного знання / Н. И. Астрахан // *Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Вип. 2. Науковий збірник* / Відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне : О. Зень, 2017. – С. 13–17.

17. Астрахан Н. И. Духовно-творчий та історичний виміри буття в художньому цілому філософського роману: «Гра в бісер» Г. Гессе та

«Доктор Живаго» Б. Пастернака / Н. І. Астрахан // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 19. – Т. V (185). – С. 112–121.

18. Астрахан Н. И. «Уникальный роман» М. Павича: постмодернизм как художественная репрезентация негативного индивидуально-субъективного опыта / Н. И. Астрахан // Известия Смоленского государственного университета. – 2017. – № 3 (39). – С. 71–81.

19. Астрахан Н. І. Музика як основа універсальної мови духовної культури (на матеріалі роману Германа Гессе «Гра в бісер») // Музична фактура літературного тексту : інтермедіальні студії / за редакцією Світлани Маценки. – Львів : Апріорі, 2017. – С. 161–170.

20. Астрахан Н. І. Вставна новела в художній структурі роману М. Фріша «Нехай мене звать Гантенбайн» / Н. І. Астрахан // Питання літературознавства : науковий збір. / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2017. – Вип. 95. – С. 7–19.

Нталія Астрахан
Література як утопія

Наукове видання