



**ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ  
ЖУРНАЛ**

**1 • 1995**

ОДЕСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. І. І. МЕЧНИКОВА

**ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ  
ЖУРНАЛ**

**1 • 1995**

# ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ

№ 1. 1995

— — ЗМІСТ

## Науковий збірник

(Реєстраційне свідоцтво №1762 від 24.10.1995 р.)

До 130-річчя Одесьького університету, одного з найстаріших ВНЗ України.

У статтях збірника висвітлюються проблеми історичної і філологічної науки.

Значна увага зосереджена на дослідженнях з історії, літератури і мистецтва Причорномор'я.

Для науковців, викладачів, студентів, а також усіх, хто цікавиться проблемами історії, літератури і мистецтва.

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Г. А. В'язовський,  
П.Ю. Данилко  
(відповідальний секретар),  
В. Г. Зінченко,  
А. І. Паньков  
(відповідальний редактор),  
А. О. Слюсар,  
В. В. Фащенко,  
Н. М. Шляхова  
(заступник відповідального редактора).

Здано до набору 20.06.95. Підписано до друку 25.12.95. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Ум.-друк. арк. 6,25. Зам. № 21. Тираж 500 пр. Адреса редакції: 270058, Одеса, Французький бульвар, 24/26, ауд. 75.

Зверстано і надруковано НВФ «Астропринт».

А. І. Паньков

Філософія естетичних поглядів Іллі Мечникова ..... 3

**А. Д. Бачинський**

Задунайський запорожець  
полковник Йосип Білецький ..... 6

В. М. Хмарський

А. О. Скальковський  
і журнал «Киевская старина» ..... 9

С. В. Кивалов, А. В. Чернушенко

Конституція Филиппа Орлика —  
юридический памятник истории Украины ..... 12

Г. А. В'язовський

Образне і абстрактне в художній літературі .... 16

Е. М. Черноиваненко

Понятие «тип литературы» и «тип художественно-литературного сознания» как базовые понятия теории литературного процесса ..... 19

Т. С. Мейзерська

До проблеми індивідуальної міфології  
Лесі Українки ..... 22

Т. М. Муравейникова

Загадка фабулярності  
в «Сонячній машині» В. Винниченка ..... 24

А. А. Слюсарь

О синтезе  
в прозе А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя ..... 27

Б. Ю. Ростиянов

Жанровые особенности “Жития  
Федора Васильевича Ушакова” А. Радищева . 32

**С. П. Ильев**

Роман «Серебряный голубь»  
Андрея Белого (аспекты архитектоники  
и художественного хронотопа) ..... 35

А. В. Холодов

Ритуальные мотивы в романе  
Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» .. 42

В. В. Цыбульская

Английские писатели-неоромантики  
об искусстве ..... 46

А. І. ПАНЬКОВ

## ФІЛОСОФІЯ

### ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ІЛЛІ МЕЧНИКОВА

Від часу проголошення самостійної держави в Україну повертаються забуті імена «славних прагдів великих», що стали жертвами збільшовиченого тоталітаризму. Згадаймо: чимало видатних українських мислителів і творців, що увійшли в свідомість інших народів рідними синами, хоча й відчували себе «в наймах у сусідів», але очима європейців неминуче вбачалися росіянами як представники імперської Росії чи Радянського Союзу, на жаль, і досі лишаються забутими на батьківщині від надмірної національної гордості або невігластва. За словами Є. Маланюка, у поході «Півдня на Північ» відносно легко і майже знечулено (особливо по реформах 60-х рр.) талановиті українці йдуть в медицину, техніку, науку і мистецтво безперервним і майже автоматичним потоком. Зрештою, іншого нормального виходу й не було, оскільки «Південь був злокалізований і тим спрямований на хронічний провінціалізм, а шлях Гоголя ставав уторованим, традиційним і навіть нормальним».

Ілля Мечников згадується в Україні спорадично, однак серця викладачів і вихованців Одеського університету сповнюють гордістю від імені, яке носить університет, яке стало окрасою світової науки і послугове нашій національній гідності. Саме за ці заслуги Мечникова, вихідця з України, який став Нобелівським лауреатом (такої ж честі удостоєні після роботи в університеті «духовний українець» Іван Бунін (особливо як поет), а згодом висланий Б. Бабкін), — університетська громадськість надає такого значення якомога ширшому вшануванню особистості вченого. Роботи Мечникова невичерпно дають науці нові плодотворні ідеї, із сучасністю зближують учні та співробітники О. Безредка, Я. Бардах, Д. Заболотний, М. Гамалія й інші, засновані на його честь інститути, лабораторії, станції, центри, непересічною і такою необхідною в наш час залишається громадська діяльність вченого, його фанатична віра у всеперемагаючу силу знання.

Не все із величезної спадщини Мечникова рівноцінно сприймається сучасниками. І це природно, бо й сам Мечников прекрасно розумів і довів, що навіть «погляд на те, що відбувається навколо» у однієї й тієї ж людини змінюється з віком.

Отож можна погоджуватися із твердженням Д. Острянина, автора фундаментальних робіт про філософську спадщину вченого, «що довгий час світогляд І. І. Мечникова оцінювався невірною», однак сприймати це треба із застереженням, пам'ятаючи про тенденційність дослідника. Безсумнівним є міркування Б. Петрова, висловлене у післямові до академічного зібрання творів Мечникова, що «Етюди про природу людини», додамо, й інші праці вченого, «як і раніше будять думку, допомагають вирішувати питання, які цікавили людство на всьому шляху його розвитку».

І. Мечников не залишив спеціальних робіт з естетики та філософії, однак у ряді праць («Вчення про органічні форми, засноване на теорії перетворення видів», «Нарис питання про походження видів», збірник статей «Сорок років пошуків раціонального світогляду», «Етюди про природу людини», «Етюди оптимізму» та інші) висловлювання з етичних, естетичних і природничо-наукових питань переплітаються настільки органічно, що важко визначити пріоритети. До речі, одним із доказів цього є той факт, що манчестерське товариство літератури й філософії нагородило І. Мечникова медаллю письменника О. Уайльда, який висловив золоті думки, що сприяють якнайкращому розумінню концептуальності естетичних поглядів ученого, зокрема, що життя в значно більшій мірі копіює мистецтво, ніж мистецтво — життя. Крім того, справжній митець створює певний тип, а життя прагне його наслідувати, відтворювати.

Досліджуючи ключові проблеми життя, І. Мечников критично осмислює і з власних філософських позицій подає думки цілого сонму відомих і маловідомих митців, філософів, теологів, вражаючи нас глибинним знанням і відчуттям оригінального контексту. Його можна без перебільшення назвати естетиком, що підтверджують хоча б рядки із «Дисгармонії людської природи», в якій аналізуються твори Л. Толстого, причому не однобічно і тенденційно, — чого варте оте пресловуте «дзеркало», а глобально і широко: «На заключення цього ряду оповідань, які повинні дати читачеві достатню уяву про любов до життя і про страх смерті, мені залишається ще додати приклад, зачерпнутий уже



не з літератури, а з повсякденного життя». Чи не те саме казав Еммануїл Кант, що «естетичне уподобання є по суті те саме, що чи коли його викликає твір мистецтва, чи безпосереднє споглядання природи й життя».

По-різному можна підходити до питань естетики. Можна розуміти її формально, а можна розглядати її, як це роблять Д. Донцов чи Ю. Борев, шляхом витлумачення загадок людського життя-долі, призначення, природи смерті, кохання і ставлення людини до цих проблем, — отож не дивно, що естетика значно ширша, ніж наука про техніку і форму. В будь-якій діяльності людини, крім її утилітарного призначення, мають місце елементи загальнолюдського, які виражені в їх значимості для людини. Із загальнолюдським началом і пов'язаний естетичний зміст діяльності, хоча, як відомо, загальнолюдське не вичерпується естетичним. Освоєння світу здійснюється не тільки за законами універсальної естетичної категорії прекрасного, але й спирається на різноманітні естетичні властивості дійсності, що, як слушно вважає Ю. Борев, власне визначає сутність загальнолюдських цінностей, їх породження, сприйняття, оцінку і освоєння в процесі будь-якої діяльності, у т. ч. наукової.

На жаль, естетичні погляди І. Мечникова мало відомі для гуманітаріїв, оскільки він здебільшого сприймається як видатний вчений, що докорінно змінив підходи в біології та медицині. Зрозуміло, подібне уявлення певною мірою звужує особистість вченого: біологічна й медична науки були інструментарієм освоєння світу, адже науку він розглядав як основу суспільного прогресу, без якого не можна збагнути естетичну суть самої людини. Для розв'язання морально-етичних питань, вважав Мечников, «недостатньо знати будову і функції людської машини: треба ще мати точні дані про суспільне життя людини». Шукаючи гармонію у відношеннях людини і суспільства, І. Мечников виявив гучні протиріччя, власне дисгармонію суспільного життя, яка породжувала витоки бідувань, хоча природа людини і здається, на перший погляд, відносно досконалою. Людина досягла досконалості хоча б у тому, що усвідомлює жах небуття, бо жах смерті властивий і тваринам, то ж людина, залишаючись «мавпячим виродком», в своїй основі зберігає інстинкт. Д. Донцов пізніше скаже з цього приводу: «Щур — коли б він вмів філософствувати — вершком краси вважав би за тишну нору, в яку можна було б скочити на вола чи сарну. Не контемпліяція, а наше почуття — надає тут речам прикметник «гарний»».

Поняття прекрасного може бути різним, інстинкт переляканих життям і сильних натур також має різні філософські і естетичні принципи. Л. Толстой, з яким полемізує І. Мечников, у статті «Що таке мистецтво?» писав, що почуття честі, гідності, патріотизму, кохання — головний зміст мистецтва, викликають у нього відразу, як щось бридке. Письменник-мислитель негативно відгук-

нувся про древніх греків, які почуття прекрасного бачили в силі і мужності, заперечували почуття песимізму. Толстой, навпаки, прекрасне сприймав як заперечення краси і сили. Подібне має місце й у творчості Ф. Достоєвського, хоча він твердив, що «краса врятує світ», однак із контексту творів прекрасне неможливо уявити, то ж літературознавці почали будувати різні версії, що мав на увазі письменник, висловлюючи таку сакраментальну і неприродну для нього ідею. В. Винниченко у першому своєму оповіданні також спробував естетично осмислити категорії краси і сили, але виявилася дисгармонія. Експібіція, виставлення на прилюдний огляд своїх тілесних чи душевних язв, смакувалися Л. Толстим, Ф. Достоєвським, В. Винниченко, але зовсім протилежно сприймалися І. Мечниковим, адже крім «принижених і ображених» є «принижуючі і ображаючі». Тому не доводиться дивуватися, що І. Мечников висловлює побажання змінити дисгармонійну природу людини.

Оскільки в природі людини є добрі й злі властивості, на її основі неможливо будувати морально-етичні стосунки: «Як відомо, найжахливіші злодії мають свою власну етику: вони дуже вірні своїм товаришам, але ненавидять все останнє людство». Штучні викидні, вбивства новонароджених спостерігаються на кожному кроці поряд з любов'ю до жінки та декількох дітей, яких пощадили. Вчений помітив, що в численних спробах обґрунтувати моральність на чисто раціоналістичному принципі, «без будь-якого залучення надприродних сил завжди висували вперед інстинктивну потребу людини в суспільному житті. Старалися вивести правила людської поведінки із властивостей людської природи, послаючись на вроджену симпатію людини до подібних собі». Що стосується місця людини в суспільному житті, то справа не зводиться тільки до того, щоб виявити суспільний інстинкт. Великі труднощі починаються там, де слід встановити, в якій мірі і по відношенню до кого із ближніх «можна» виявляти інстинкт. Адже ця властивість, можливо утопічна, суттєво ігнорується в соціальних теоріях.

І. Мечников застерігав від помилкової думки, що суспільний інстинкт, або, що те ж саме, симпатія між людьми, все більше поширюючись, стане настільки загальною, що всі члени людства відчують себе солідарними і будуть діяти, маючи на увазі тільки загальне благо. Однак в дійсності завдання значно складніше. «Надто посилені симпатія може виявитись шкідливою. Як відомо, деякі нації, сповнені симпатії, брали ділову участь у війнах, результати яких не були сприятливими». Аналогічні думки зустрічаємо у Т. Шевченка в поезії «Не так ті вороги, як добрії люди»: «І окрадуть жалкуючи, Плачучи осудять». «Дуже часто добра людина приносить більше зла, ніж добра???» — незабаром скаже І. Мечников.

Суспільний інстинкт вчений вважав категорією історичною, яка визначається періодом, інтереса-

ми й цілями, адже в часи, коли переважним було релігійне почуття, віра складала значно тісніший зв'язок, ніж ідея батьківщини. «Пізніше, навпаки, на перше місце виступив патріотизм. В останній час закликають до почуття міжнародної солідарності». Цей інстинкт доводиться стримувати в інтересах самої групи людей, об'єднаних для загальної мети. Суспільний інстинкт безсилий у вирішенні питання про справедливість підпорядкованого загальній меті людського існування тому, що людина піддана багаточисельним несправедливостям, які провокують дисгармонію людського існування. Щоб управляти проявом суспільного інстинкту, необхідно визначити, у чому полягає щастя і справжня справедливість. Тільки тоді стане відомо, що треба робити для забезпечення людям можливого щасливішого існування. Інстинктивне почуття, як об'єктивне поняття, саме по собі безучасне до того, на що повинні розповсюджуватися інстинкти — на близьких і далеких родичів, чи на всіх співгромадян і співвітчизників, чи на всіх добрих і злих людей, чи на одновітців, чи однодумців?

Вважаючи за можливе підпорядкування людської природи моралі, оскільки природа дає всі необхідні елементи для вироблення наукової теорії моральності, полемізуючи з Е. Кантом, який твердив «поступай так, щоб принцип твоєї волі завжди міг служити одночасно основою всесвітнього законодавства», І. Мечников помітив, що Кант у пошуках раціональної основи моральності знайшов тільки її зовнішню форму, в якій відсутній внутрішній зміст. Тому вчений запропонував створити ідеал людської природи, до якого варто прагнути. Як людина змінила природу рослин і тварин, так вона має змінити власну природу, щоб зробити її гармонійнішою. І. Мечников не допускав аналогій у підборі і схрещуванні, які застосовуються до жита чи слив, але вважав, що моральність в існуючій людській природі, як «извращенной», неможливо обґрунтувати. Моральність повинна створюватися на ідеальній природі, тобто такій, якою вона стане в майбутньому. По-суті, це — естетичний ідеал, уявлення про вищу гармонію і досконалість в дійсності і в культурі, яке стає метою, критерієм діяльності людини по перетворенню світу й формуванню культури. Ідеал вченого не збігається з дійсністю, є узагальненням та гіперболізацією кращого в житті, домислами бажаного. В цілому ідеал, як вважав І. Мечников, полягає в довголітті людини з метою досягнення «довгої, діяльної і бадьорої старості, яка приведе в кінченному періоді до розвитку перенасичення життям і до бажання смерті».

Життєва активність особистості, на думку І. Мечникова, є головною передумовою успішного розвитку суспільного життя людей. В статті «Боротьба за існування в широкому сенсі» І. Мечни-

ков вважав конкуренцію збуджуючою силою суспільства, тому ідея усунення конкуренції в суспільстві викликала враження хиткого і непереконливого, і соціалізм сприймався скептично з приводу створення раю на землі. Можливо, звідси розумів людину не частиною класу чи партії, а бачив її повнокровним членом суспільства, життєвим змістом якої є любов до конкретної людини, а основним життєвим інстинктом — боротьба.

Вченого, як багатьох представників інтелігенції, турбувало суспільство, в якому вирішальне значення відводиться більшості, що беззастережно обмежує свободу особистості. І це зрозуміло, адже за його життя неодноразово на адресу колективістів лунали закиди в ігноруванні свободи людини. Правда, Мечников допускав певне звуження свободи в процесі суспільного розвитку, бо вважав, що коли підніметься рівень організації, кожен член суспільства автоматично усвідомлюватиме свою роль. Ось чому він покладав великі надії на інтелігенцію як рушійну силу суспільства в досягненні гармонії, відводячи особливу роль геніям.

Естетика І. Мечникова активна прагненням до створення нового життя, її не вразив біологічний переляк смерті у Толстого, який проблеми смерті ідентифікував з песимізмом чи терпимістю життєвих страждань, «непротивленням злу», а значить, відмовляв людині у праві на перспективу, оскільки смерть означає одне — кінець. Звідси толстовська мораль, згідно з якою ніякі ілюзії не варті смерті людини, звідси страх перед життям, адже світ із стражданням не має смислу. І. Мечникову імпонують образи Г. Гейне, сповнені життєвої сили і оптимізму навіть в процесі смерті. Людська природа швидше нагадує метеликів, які летять на світло інстинктивно, обпалюючи крила. Згадаймо, що ці образи створювала Леся Українка, яка постійно думала про смисл життя. «Мученики боролися за ідею з метою позбавлення життя, — писав І. Мечников, — чи у крайньому разі без будь-якого наміру поліпшити своє життя у зоологічному сенсі слова».

Естетика І. Мечникова виявила трагізм людського життя, протистояла занепадницькій декадентській естетиці. Трагічне — це здатність сприймати світ у його дисгармонії, не уникаючи конфліктів, це — оптимізм сильних, що формують наші почуття, а через них — і власне людину. Трагічне і сприйняття особистості самого вченого. Російська імперія його не визнавала, в окремі періоди радянського суспільства книги були закритими для читачів, і сьогодні в Україні належним чином Мечников не сприймається, бо інакше як пояснити той факт, що станцію метро в Києві, названу ім'ям вченого, недавно змінили на «Кловську», а між тим, за оцінками Д. Донцова, Є. Маланюка та інших видатних діячів діаспори, ім'я І. Мечникова належить до геніїв української нації.



## ЗАДУНАЙСЬКИЙ ЗАПОРОЖЕЦЬ ПОЛКОВНИК ЙОСИП БІЛЕЦЬКИЙ

Найважливіші джерела історії Задунайської Січі досить нечисленні й обмежені. Це відзначали всі дослідники її історії і в XIX, і в XX ст.<sup>1</sup> Тому кожен виявлений документ безумовно являє значний інтерес, особливо коли він не є суто формального характеру. У даному випадку ми маємо на увазі «біографічні» матеріали задунайських запорожців, інакше кажучи, їх життєописи, подані в опитах або допитах в офіційних російських установах. Місце і значення документів такого роду ми вже відзначили.<sup>2</sup>

В Російському державному військово-історичному архіві зберігається справа «Про наміри турецьких запорожців. 1804 р.»,<sup>3</sup> в якій, крім повідомлень офіційних російських урядовців про появу на дністровському кордоні в 1804 році задунайських запорожців, є матеріали «біографічного» характеру задунайського полковника Йосипа Білецького.

В березні-квітні 1804 року херсонський цивільний губернатор О. М. Окулов повідомляв міністерство внутрішніх справ про те, що на російський бік перейшов полковник задунайських запорожців Йосип Білецький, який виявив бажання оселитися серед чорноморських козаків на Кубані. 17 квітня 1804 року в Херсоні з нього були зняті зізнання, що наводяться нижче:

«Народився я Російської імперії біля Новомиргорода в селищі Скалові від батька священика Гната Петрова, що служив в Чорному гусарському полку. По взятті російськими військами Кримського півострова,<sup>4</sup> за бажанням своїм, батько мій взяв з собою дружину, а мою матір Марію, синів Григорія, Федора і мене<sup>5</sup> в тодішнім чотирнадцятилітнім віці, завіз у Молдавію в місто Рашків.<sup>6</sup> Жили там два роки, батьки пішли: батько у ченці, а мати в чорниці в монастирі, що там є, а брати де поділися, не знаю. А вже відомо, що батько мій помер, а мати й досі жива в монастирі, що в Немирові Подільської губернії, і є ігуменя. Я, що лишився будь-якого пристановища,<sup>7</sup> запрошений був старого війська запорозькими козаками, що під час

знищення російськими військами Січі пішли в ту ж Молдавію,<sup>8</sup> і знаходився між ними в курені Тимошівському пушкарем п'ять, осавулою війська три роки. Впродовж того часу, коли військо було відряджено до знищення заколотника, що з'явився з Туреччини в Молдавію, паші Пасман-оглу,<sup>9</sup> то за старанність до служби і відзнаки у викоріненні його, тамтешній запорозький уряд надав мені полковника.<sup>10</sup> По закінченні цієї війни в молдавському місті Крайова,<sup>11</sup> повернулися звідти на місця свої,<sup>12</sup> що біля Чорного моря на Дунаї в урочищі Катирлезі, неподалік від Шакши і Баби.<sup>13</sup> Дізналися, що від російського консула в Галаці<sup>14</sup> був оголошений всемілостивіший маніфест про повернення всіх, хто знаходився за кордоном, втікачів, дезертирів та інших людям, знов до Росії. Все військо запорозьке було узгоджене повернутися до Росії і я, і ще один з цього ж війська полковник Гнат Коваль з почесними козаками, прибули до Галаці і з'явилися у згаданого консула. Він пояснив, що цьому всемілостивішому маніфесту срок пройшов і мені було наказано одному йти до Росії і з'явитися у пана військового губернатора і кавалера Андрія Григоровича Розенберга для того, щоб виклопотати у нього всемілостивішого на вихід козакам маніфеста. Цьому губернатору про цю справу особливо було писано яським таким же консулом.<sup>15</sup> Від нього запечатані папери були мені доручені і я їх передав через Дністер, в карантині, що зветься Жванцем. Витримавши зазначений термін, прийшов до міста Кам'янець-Подільського, з'явився у згаданого губернатора Розенберга, якому всі консулатські папери в недоторканості й віддав. Від нього наказано було Подільському губернаторському правлінню надати мені пашпорт, який і одержав, з тим, щоб з'явився у Таврійському губернаторському правлінні. Звідси за добровільним своїм бажанням маю йти у Тамань для приєднання на службу до російських імператорських козаків, що там живуть, куди я і йду.»

До цього зізнання Йосип Білецький додав, що «в тих молдавських місцях російських народів, що

кочують, є чимало. А запорожців виходило в похід проти заколотника Османа тисяча. З цих жителів більшість, та майже усі бажають повернутися до Росії. Але щоб був тільки милостивіший маніфест. Про вербування таких таємним засобом було зроблено розпорядження галацькому консулу.»

Було також встановлено, що Й. Білецький перейшов російський кордон 30 жовтня 1803 року і з січня 1804 року мешкав в Тираспільському повіті і в Одесі. Все зазначене дало підставу херсонському цивільному губернатору О. М. Окулову вважати, що в дійсності «ця людина прийшла не для того, щоб по старому повернутися в російське підданство, а для того, як може бути, щоб підговорити деяких з чорноморських козаків до переходу в військо Порти Оттоманської.»

Повідомлення херсонського губернатора викликало тривогу в міністерстві внутрішніх справ. Про це було донесено Олександрю I, який наказав заарештувати і допитати Й. Білецького.<sup>16</sup>

В кінці квітня 1804 року задунайський полковник був заарештований в Сімферополі. В зізнаннях від 30 квітня щодо себе особисто він не дав принципово нових фактів. Окремі деталі їх подано в реальних примітках в кінці статті. Що ж до розповіді про задунайських запорожців і про свій перехід з кордону до Херсона, то тут чимало важливого.

«Запорожці, — розповідав Й. Білецький, — після зруйнування Січі перебігли за Дунай і оселилися в означеному гирлі Катирлезі.<sup>17</sup> Їх там знаходиться, разом з різними російськими дезертирами, що туди йдуть, до трьох тисяч. Вони мають свою церкву, курені і вправляються у рибальстві. Живуть так само, як і в колишній Січі, без жіноцтва. Майже всі бажають повернутися до Росії. Проте чекають лише того, щоб уряд російський через консула, якому вони про це оголосили, підтвердив, що можуть зробити це без побоювань з турецького боку. У сусідстві з цими запорожцями живуть у великому числі некраєвці,<sup>18</sup> яких, слід вважати, буде до восьми тисяч.»

Про свій шлях з кордону Й. Білецький розповідав так: «В Кам'янець-Подільському з-за хвороби пробув я цілий місяць, а потім через зимовий час повільно йшов пішки через Могилів, Балту, Одесу і Херсон до Сімферополя. В усіх цих місцях, через які я проходив, паспорт мій відмічено.» Проте це не задовольнило урядовців, і полковник змушений був більш детально повторити своє оповідання: «Пішов з Кам'янця-Подільського, в Могиліві пробув два дні у тамтешнього городничого, імені і прізвища якого не знаю і нікого там знайомого не маю. В Балті жив я два тижні за поганої погоди у городничого, ім'я і прізвище якого мені невідоме, а лише знаю, що писар, який є в його канцелярії, зветься Притика. В Одесу прибув у м'ясоїд перед масляною.<sup>19</sup> Там зупинився я у колишніх чорно-

морських козаків<sup>20</sup> Блажка і Грицька Стругая і жив у них більше двох тижнів на Калаглійській косі<sup>21</sup> на рибному заводі в двадцяти або в тридцяти верстах від Одеси. Належить він Війська Чорноморського офіцеру на ймення Дмитро, а за прізвищем мені невідомого. Товаришем його є Павло, а отаман Посюра. В Одесі є знайомий мені на російському купецькому судні матрос, колишній чорноморець Грицько Циганка. Кому судно це належить, не знаю, а лише відомо мені, що минулого року восени в гавані сильною погодою було воно потоплене. В Херсоні прожив я три тижні у поліційного чиновника Самійла Івановича, за прізвищем мені невідомого. Знайомий в Херсоні тільки один солдат тамтешнього гарнізону, якого я ні імені, ні прізвища не пам'ятаю.<sup>22</sup> Говорити вмію по-малоросійськи, по-турецьки і по-волоськи.»

В липні 1804 року Й. Білецький був звільнений з ув'язнення і відправлений на Кубань до Чорноморського війська. Своєму визволенню він був зобов'язаний тій реакції, що викликав його арешт серед задунайського козацтва. 5 липня 1804 року російський генеральний консул в Молдавії, Волощині і Бессарабії А. А. Жерве повідомляв таврійського губернатора про те, що звістка про ув'язнення Й. Білецького була сприйнята задунайськими запорожцями як покарання для тих, хто повернеться до Росії.

І все ж царські урядовці прагнули використати Й. Білецького для розкладу Задунайської Січі. 18 липня 1804 року товариш міністра закордонних справ Росії князь А. А. Чарторийський повідомляв російського консула в Яссах А. А. Жерве про те, що оскільки задунайські запорожці для повернення в Росію чекають лише імператорського маніфеста, то Олександр I наказав, щоб «ви не робили формального виклику цих козаків до Росії, а намагалися неприлюдно, але вірними шляхами довести до них, що всі, які повернуться до Росії, будуть прощені і прийняті як піддані його імператорської величності з поданням їм опікування і потрібного піклування.» Тому, після прибуття Й. Білецького до Катеринограда, наказний отаман чорноморців Ф. Бурсак умовив його написати листа до Г. Коваля, який став кошовим в Задунайській Січі. Цей лист мав «викликати його з іншими товаришами до Росії». Переданий він був за наказом херсонського військового губернатора, тепер вже Е. Й. Рішельє, таємно із спеціальними агентами.<sup>23</sup> Та наслідків він не дав. Лише кілька козаків в 1805-1806 роках прибули до Одеси і Севастополя.<sup>24</sup>

Факти, подані Й. Білецьким, мають важливе значення для історії Задунайської Січі початку ХІХ ст. Зокрема, вони дають можливість з'ясувати не досліджене досі питання про переселення задунайців з Сеймен біля Сухого Дунаю в Катирлез, вивчати бороть-



бу запорожців проти Пазванд-оглу, простежити політику царського уряду до задунайського козацтва.

### Примітки

<sup>1</sup> Кондратович Ф. Задунайская Сечь: по местным воспоминаниям и рассказам // Киевская старина. — 1883. — № 1. — С. 28; Голобуцкий В. А. О социальных отношениях в Задунайской Сечи // Исторические записки. — М., 1949. — Т. 30. — С. 211.

<sup>2</sup> Бачинський А. Д. Біографічні матеріали — джерело для вивчення історії народної колонізації Придунайських степів у XVIII — на початку XIX ст. // Історичні джерела та їх використання. — К., 1969. — Вип. 4. — С. 65-71.

<sup>3</sup> РДВІА, ф. ВУА, спр. 348, арк. 3-5, 10-13, 20-29, 54-56.

<sup>4</sup> Кримський півострів був зайнятий російськими військами в 1771 році в ході російсько-турецької війни 1768-1774 рр.

<sup>5</sup> В зізнанні від 30 квітня 1904 року (про це див. нижче у статті) Й. Білецький зазначив, що в нього було не два, а три брати.

<sup>6</sup> В зізнанні від 30 квітня він повідомив, що вони спочатку прибули до молдавського містечка Торговиця, а потім у Рашків. Рашків (село в Кам'янському районі Республіки Молдова), розташований на лівому боці Дністра. Знаходився в Подільському воєводстві Польщі. Після другого поділу Польщі в 1793 році перейшов до Росії.

<sup>7</sup> В зізнанні від 30 квітня Й. Білецький повідомив, що знаходився «в послугах у різних молдавських мешканців».

<sup>8</sup> В зізнанні від 30 квітня він свідчив, що «пішов до дунайського гирла в слободу Катирлез, де жили запорожці колишньої Січі».

<sup>9</sup> Осман Пазванд-оглу (1758-1807), відинський паша. Був одним з керівників феодального сепаратистського руху, виступав проти реформ султана Селіма III. Турецький уряд використовував запорожців в боротьбі за збереження територіальної цілісності Оттоманської імперії.

<sup>10</sup> В зізнанні від 30 квітня Й. Білецький свідчив, що в боях проти Пазванд-оглу знаходився п'ять років.

<sup>11</sup> В зізнанні від 30 квітня він повідомляв, що похід задунайських запорожців проти Пазванд-оглу закінчився у 1803 році.

<sup>12</sup> В зізнанні від 30 квітня Й. Білецький свідчив, що в «турецькому Запорожжі жив я двадцять років, але скільки саме, знати не можу».

<sup>13</sup> Шакша — Ісакча, Баба — Бабадаг.

<sup>14</sup> В Галаці була не резиденція російського консула, а його уповноваженого, драгомана П. Ренського. Останній провадив серед задунайських запорожців проросійську пропаганду.

<sup>15</sup> В зізнанні від 30 квітня Й. Білецький повідомляв, що паспорт «одержав від яського консула до

Кам'янця-Подільського». Яський консул — російський генеральний консул в Молдавії, Волощині і Бессарабії. Його резиденція була в Яссах.

<sup>16</sup> Російський державний історичний архів, ф. 1286, оп. I, спр. 237 за 1804 р., арк. 1-2.

<sup>17</sup> В Катирлезі запорожці оселялися двічі: в 1785-1786 роках, після чого були переселені в містечко Сеймени вище фортеці Гирсов біля Сухого Дунаю. В 1803 році знов оселилися у цьому районі. В розповіді Й. Білецького мова йде про друге переселення в Катирлез.

<sup>18</sup> Некрасівці — донські козаки-старообрядці, учасники повстання 1707-1709 років під проводом К. Булавіна. Після поразки повстання пішли зі своїм отаманом Гнатом Некрасовим на Кубань, звідти переселилися в гирло Дунаю. Між запорожцями і некрасівцями за володіння рибними ловами виникали збройні сутички, чим нерідко користувалися турецькі урядовці.

<sup>19</sup> На початку двадцятих чисел березня.

<sup>20</sup> Козаки Чорноморського козацького війська, утвореного російським урядом з колишніх запорожців у 1787 році, заселявали межиріччя Південного Бугу і Дністра. З 1792 року переселені на Кубань.

<sup>21</sup> Тепер с. Миколаївка (колишня Калаглія) Овідіопольського району Одеської області.

<sup>22</sup> 14 серпня 1804 року херсонський військовий комендант генерал-майор Ганжа повідомляв херсонського військового губернатора А. Г. Розенберга про те, що в Херсоні Й. Білецький зустрічався з солдатом Херсонського гарнізонного полку Софроном Іголкіним. Софрон Іголкін в 1796 році дезертирував з Орловського мушкетерського полку і втік до задунайських козаків. В Задунайській Січі був шість років, де познайомився з Й. Білецьким. В 1802 році ходив у похід проти Пазванд-оглу. Потім через російського консула повернувся до Росії і був зарахований до Херсонського гарнізонного полку. Після зустрічі з Й. Білецьким, який обіцяв поклопотати про зарахування його до чорноморських козаків, Софрон Іголкін втік з полку, перейшов Дністр і намагався піти до запорожців. Проте був виданий турецькими урядовцями російській прикордонній сторожі, відвезений до Херсона, де був відданий під військовий суд.

<sup>23</sup> Державний архів Одеської області, ф. 1, оп. 218, спр. 4 за 1805 р., арк. 1-2. Частково: Рябінін-Склярєвський Ол. До століття кінця Задунайської Січі запорозької. 1775-1828 // Вісник Одеської комісії краєзнавства при УАН. — Одеса, 1929. — Ч. 4-5: Секція соціально-історична. — С. 63-64.

<sup>24</sup> Скальковський А. А. История Новой Сечи или последнего Коша Запорожского. — В 3-х ч. — Одесса, 1886. — Ч. 3. — С. 226.

В. М. ХМАРСЬКИЙ

А. О. СКАЛЬКОВСЬКИЙ  
І ЖУРНАЛ «КИЕВСКАЯ СТАРИНА»

Протягом останніх двох десятиліть ХІХ ст. в межах Російської імперії єдиним справді українознавчим журналом був щомісячник «Киевская старина». Як відомо, його було започатковано 1882 р. зусиллями Лебединцева Ф. Г., Лазаревського О. М. та Антоновича В. Б. (на кошти мецената цукрозаводчика В. Ф. Семиренка). Першим видавцем і редактором «Киевской старины» був історик та педагог Феофан Гаврилович Лебединцев (1882-1887)<sup>1</sup>. Незважаючи на назву, журнал займався не лише дослідженнями Києва або Київщини, але ставив за мету вивчення культурної спадщини всієї України. Для цього Лебединцев розпочав листування з багатьма відомими на той час українознавцями — В. М. Білозерським, О. О. Потєбнею, П. С. Єфименком та іншими. Серед них був і відомий дослідник Південної України А. О. Скальковський<sup>2</sup>.

Аполлонові Олександровичу Скальковському на час виходу першого числа «Киевской старины» минув уже сімдесят четвертий рік. Ще у 30-40-і роки ХІХ ст. він був відомий своїми творами з історії Півдня України («Хронологическое обозрение Новороссийского края», 1836-1838 рр.), історії Одеси («Первое тридцатилетие истории города Одессы», 1837 р.) та запорозького козацтва («История Новой Сечи или последнего Коша Запорожского» — перше видання 1841 р., друге — 1846 р.). Не можна не погодитись з тією думкою, що праці А. О. Скальковського заклали підвалини для об'єднання в єдине ціле вивчення історії Запоріжжя та Південної України, що розглядались російською історіографією як теми, між собою не зв'язані<sup>3</sup>.

В середині 40-х років А. О. Скальковський, очолюючи статистичний комітет Новоросійського краю, відійшов від занять історією і зайнявся статистикою. Наслідком цього була поява двох частин його фундаментального твору «Опыт статистического описания Новороссийского края» (1850-1853 рр.). Отже на початок 80-х років він зробив значний внесок в українознавство. Співпраця з «Киевской стариной» сприяла поверненню його творчих пошуків в царину історії.

Слід зазначити, що згода А. О. Скальковського написати кілька розвідок з історії Запорозького козацтва пояснювалась не лише його потягом до цієї науки (хоча це і головний чинник), але й деякими прагматичними міркуваннями. Річ у тім, що в самому першому числі «Киевской старины» відомий історик П. С. Єфименко, роблячи огляд українських архівів, вказав, що архів Коша Нової Запорозької Січі, який знайшов ще у 1839 р. А. О. Скальковський і який зберігався у нього вдома, є цілком недоступним для дослідників і в майбутньому непогано було б передати його до одного із вчених товариств<sup>4</sup>. Ймовірно, публікаторська активність А. О. Скальковського мала проілюструвати, що запорозькі матеріали досліджуються і постійно знаходяться в науковому обігу.

Протягом 1882 р. в «Киевской старине» з'явилися чотири статті А. О. Скальковського з історії Нової Запорозької Січі, що торкались проблеми переходу запорожців з Кримського ханства до Російської імперії, а також внутрішнього устрою Запоріжжя<sup>5</sup>. Всі вони супроводжувались документами, і їх можна кваліфікувати як археографічні публікації. Надзвичайно цікавим було вперше оприлюднене листування запорожців з Пилипом Орликом, який закликав їх не переходити до Росії, яка завжди могла підступно знищити Січ.

На сторінках «Киевской старины» А. О. Скальковський публікував розвідки і матеріали не лише з історії запорозького, але й інших козацьких військ. Так, у тому ж 1882 р., а також у наступному році там з'явилися дві статті, присвячені Бузькому козацькому війську<sup>6</sup>, вивчення якого було започатковано ним ще в «Хронологическом обозрении истории Новороссийского края». 1883 р. А. О. Скальковський опублікував документ із власної епістолярної спадщини — лист до нього останнього кошового отамана Задунайської Січі, а тоді (у 1841 р.) наказного отамана Азовського козацького війська Й. М. Гладкого<sup>7</sup>. На думку одеського історика та архівіста О. О. Рябініна-Скляревського, ця публікація виникла як відгук А. О. Скальковського на працю Ф.



Кондратовича (Ф. Вовка) «Задунайская Сечь (по местным воспоминаниям и рассказам)» (Див.: КС. — 1883. — № 1, 2, 4). Отже, він пильно стежив за публікаціями, що з'являлись в «Киевской старине».

У 1884 р. А. О. Скальковський продовжив запорозьку тематику, і до 1891 р. в журналі було надруковано шість статей, в яких він розглядав окремі фрагменти історії або аспекти життя запорожців у XVIII ст.: про стосунки козаків та єврейського населення Правобережної України, перебування в Січі відомого математика й астронома Леонарда Ейлера, дунайську військову флотилію часів російсько-турецької війни 1768-1774 рр.; про діяльність козацьких розвідників у Кримському ханстві та Речі Посполитій; про судочинство у запорожців<sup>8</sup>.

Окремо слід зупинитись на праці «Несколько документов к истории гайдамачины» (1885 р.). Ще 1845 р. в Одесі з'явилась друком книга А. О. Скальковського «Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII ст.». Це була одна з перших праць з цієї проблеми. Написано її було на основі запорозьких документів, а також на польських та єврейських матеріалах, що однозначно негативно оцінювали гайдамацький рух. Так само тоді оцінював його і А. О. Скальковський, намагаючись довести (це було одне з головних його завдань) непричетність запорожців до цього руху. Твір цей здобув надзвичайно критичну рецензію відомого історика М. О. Максимовича, а згодом — і Т. Г. Шевченка<sup>9</sup>. Через сорок років на сторінках «Киевской старины» А. О. Скальковський, в основному залишившись на старих позиціях, дещо змінив свою точку зору, визнавши, що «не можна, очевидно, заперечити в гайдамацтві політичного елемента, тої релігійно-національної ворожнечі, що зародилась в українському народі багато раніше... Незадовільний політичний і соціальний устрій всюди викликає жорстокий протест... протест, піднятий в ім'я вищих інтересів»<sup>10</sup>.

Друк статей з історії Запоріжжя в «Киевской старине» безумовно сприяв появі третього видання «Истории Новой Сечи» (1885-1886 рр.). Після його видання співпраця А. О. Скальковського з журналом поступово припиняється.

Серед п'ятнадцяти праць А. О. Скальковського, надрукованих в «Киевской старине», лише дві не були присвячені козацтву і торкались проблеми заселення Південної України<sup>11</sup>.

В Інституті рукопису Центральної наукової бібліотеки ім. В. І. Вернадського Національної академії наук зберігається листування А. О. Скальковського з Лебединцевим за 1882-1886 рр. Хоча збереглася лише частина листів, вони допомагають з'ясувати деякі подробиці в стосунках «Геродота Новоросійського краю» з «Киевской стариной» і зокрема, з Ф. Г. Лебединцевим. Ці листи свідчать, що А. О. Скальковський дійсно уважно стежив за публі-

каціями в щомісячнику. Так, 6 липня 1882 р. він писав: «Зрозуміло з останньої книжки «Старовини», що Ви вважаєте наші пісні дорогим документом, тому надсилаємо до редакції кілька пісень, переданих мені з північної частини Херсонської губернії»<sup>12</sup> (листи написані російською мовою; переклад наш — В. Х.). Лист від 10 квітня 1883 р. повністю присвячено виправленню помилки (кількість куренів у Задунайській Січі) у згаданій праці Ф. Вовка<sup>13</sup>.

Лист від 10 жовтня 1885 р. цікавий тим, що в ньому А. О. Скальковський висловлює своє ставлення до «Киевской старины». Просячи надіслати йому 100 примірників однієї із своїх праць, він писав Ф. Г. Лебединцеву, що від нього він «ніколи не вимагав і не буде вимагати ніякої винагороди, оскільки вважав цей журнал скоріше патріотичною, ніж торговельною справою». Далі, говорячи про написання іншої своєї праці, А. О. Скальковський підтвердив, що надішле її все ж до «Киевской старины», незважаючи на те, що у нього її просив такий авторитетний петербурзький журнал, як «Исторический вестник»<sup>14</sup>. В іншому місці він назвав «Киевскую старину» чесним виданням.

Надзвичайно важливими для розуміння світогляду А. О. Скальковського у той час є деякі рядки цих листів. Торкаючись написання статті «Секретная переписка Коша Запорожского», він так її оцінює: «Я підготував для Вашого журналу ще одну розвідку — ймовірно, останню — але дуже цікаву, не лише для нас українців (підкреслення наше — В. Х.), але і для всієї російської історичної літератури»<sup>15</sup>. Дещо пізніше А. О. Скальковський, продовжуючи співпрацювати з «Киевской стариной», знайшов у своїх паперах копію грамоти короля Речі Посполитої (XVI ст.), написану не латиною, а руською мовою, і відправив її до редакції. У листі від 12 січня 1886 р. історик зазначив, що «вона цікава за змістом, оскільки торкається подій і місцевостей Південно-Західної Росії», і переправляє її як «аматор і як зберігач всього, що дороге нашій батьківщині Україні»<sup>16</sup>. Як відомо, А. О. Скальковський ніколи раніше не називав себе українцем і навіть ніколи (крім ранньої юності, коли називав себе поляком) не зосереджував уваги на своїй національній приналежності. Наведені слова А. О. Скальковського є дуже повчальними і актуальними для сьогодення, коли багатьом нашим країнам (незалежно від етнічного походження) ще досі не зрозуміло, що саме Україна і є наша спільна Батьківщина.

Припинення співпраці А. О. Скальковського з «Киевской стариной» знаходить пояснення також у згаданих листах. Це було пов'язано з виходом третього видання «Истории Новой Сечи». Незважаючи на публікацію багатьох нових невідомих документів, праця була застарілою. В «Киевской



старине» з'явилась на неї рецензія І. М. Каманіна. Вона була в цілому позитивною, але містила цілу низку критичних і, на наш погляд, слухних, зауважень<sup>17</sup>. Як тепер зрозуміло, А. О. Скальковський дуже образився на рецензію (зокрема, на другу її частину, надруковану в серпні 1886 р.). У своєму останньому листі він обурювався: «Як подібна стаття могла (страшно подумати!) потрапити до Вашого поважного журналу, — для мене це незбагненно!»<sup>18</sup>. Після цього інциденту, як зазначалося, в «Киевской старине» (вже після того як Ф. Г. Лебединцев залишив пост редактора) з'являлись публікації А. О. Скальковського, але ця співпраця вже не була дуже плідною.

Одже, завдяки запрошенню Ф. Г. Лебединцева, А. О. Скальковський протягом десяти років друкував в «Киевской старине» свої праці. Для нього це була чудова можливість повернутись до занять історією і нагадати науковому загалу про своє існування. А редакція знайшла в ньому невгамовного дослідника старожитностей південного регіону України. На честь 90-ліття А. О. Скальковського (у 1898 р.) в «Киевской старине» з'явилась велика біографічна замітка про нього, в якій містилось багато теплих слів на його адресу. Зокрема йшлося про те, що «прослуживши Новоросії 70 років, він сам був живим архівом для всіх, кому потрібні були в Одесі якісь довідки щодо місцевої історії та статистики»<sup>19</sup>. Коли Скальковський помер, в «Киевской старине» було вміщено некролог<sup>20</sup>. На смерть А. О. Скальковського відгукнувся М. С. Грушевський, який назвав його істориком, «найстарішим з українських істориків сучасних і минулих»<sup>21</sup>. На таку оцінку А. О. Скальковський заслужив безумовно і завдяки співпраці з «Киевской стариной».

### Примітки

<sup>1</sup> Див.: Житецький Г. «Киевская старина» за часи Ф. Лебединцева (1882-1887) // Україна. — 1925. — № 6. — С. 113-120.

<sup>2</sup> Матях В. М. Біля витоків «Киевской старины» (До сторіччя виходу першого номера журналу) // Український історичний журнал. — 1992. — № 1. — С. 144.

<sup>3</sup> Першина З. В. Научные школы одесских историков-украинистов // Одеси — 200. Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції, при-

свяченої 200-річчю міста. — Одеса, 1994. — Ч II. — С. 80.

<sup>4</sup> Єфименко П. Архив Малороссийской коллегии при Харьковском университете // Киевская старина (далі КС). — 1882. — № 1. — С. 194.

<sup>5</sup> Див.: Филипп Орлик и запорожцы // КС. — 1882. — № 4. — С. 106-132; К истории Запорожья // Там же 1882. — № 7. — С. 172-180; К истории Запорожья: Порубежные любезности // Там же. — № 10. — С. 159-166; К истории Запорожья: Внутренние распоряжки // Там же. — № 12. — С. 527-537.

<sup>6</sup> Див.: Еще о бугских казаках // КС. — 1882. — N 12. — С. 598-602; К истории бугских казаков // Там же. — 1883. — N 5. — С. 186-187.

<sup>7</sup> Див.: Письмо кошевого Осипа Гладкого А. О. Скальковському // КС. — 1883. — N 4. — С. 902-903.

<sup>8</sup> Див.: Еврейский плен в Запорожьи: 1770-1772 гг. // КС. — 1884. — N 1. — С. 159-165; Дунайцы // КС. — 1885. — N 1. — С. 117-132; Несколько документов к истории гайдамачины // КС. — 1885. — № 10. — С. 277-318; Секретная переписка Коша Запорожского (1734-1763) // КС. — 1886. — № 2. — С. 327-349; Как судили и рядили в Сечи Запорожской // КС. — 1886. — N 3. — С. 604-621.

<sup>9</sup> Див.: Максимович М. Известия о гайдамаках // Москвитянин. — 1845. — Ч. III. — № 5-6. — С. 65-66; Шевченко Т. Г. Холодный Яр // Повне зібрання творів. — К.: Наукова думка, 1989. — Т. 1. — С. 257.

<sup>10</sup> КС. — 1885. — N 10. — С. 278.

<sup>11</sup> Див.: К истории колонизации Новороссийского края // КС. — 1885. — N 3. — С. 531-538; Русские диссиденты в Новороссии // КС. — 1887. — N 4. — С. 771-782.

<sup>12</sup> Інститут рукопису Центральної наукової бібліотеки ім. В. І. Вернадського Національної академії наук (ІР ЦБН НАН), Ф. Ш., спр. 6958, арк. 1.

<sup>13</sup> Див.: Там же, спр. 6959.

<sup>14</sup> Там же, спр. 6961, арк. 1 зв., 2 зв.

<sup>15</sup> Там же, арк. 2-2 зв.

<sup>16</sup> Там же, спр. 6963, арк. 1-1 зв.

<sup>17</sup> Див.: КС. — 1886. — N 4. — С. 794-796; N 8 — С. 732-735; N 10 — С. 372-374.

<sup>18</sup> ІР ЦБН НАН, ф. Ш., спр. 6965, арк. 1.

<sup>19</sup> КС. — 1898. — N 1. — С. 151.

<sup>20</sup> Див.: КС. — 1899. — N 2. — С. 85-87.

<sup>21</sup> Записки наукового товариства ім. Шевченка. — 1899. — Т. XXVII. — С. 16-17.

С. В. КИВАЛОВ, А. В. ЧЕРНУШЕНКО

## КОНСТИТУЦИЯ ФИЛИППА ОРЛИКА — ЮРИДИЧЕСКИЙ ПАМЯТНИК ИСТОРИИ УКРАИНЫ

Известный германский государствовед Г. Еллиник в опубликованной им в 1900 г. работе «Общее учение о государстве»<sup>1</sup> писал, что конституция представляет собой юридический акт, который определяет совокупность органов государства, их компетенцию, а также принципиальное положение индивида по отношению к государственной власти. Такое строгое юридическое понимание конституции как общественного договора было господствующим в эпоху религиозной и политической междоусобной войны на Украине в начале XVII века.

Филипп Орлик оставил большое по объему и источниковедческому значению публицистическое и литературное наследие. Многие его работы, в частности, весьма интересный для истории государства и права Украины «Длярый» (дневник) до сих пор не опубликован в Украине. Лишь недавно была переведена на украинский язык знаменитая и весьма значимая для понимания истории права Украины Конституция Филиппа Орлика 5 апреля 1710 г.<sup>2</sup>

Филипп Орлик — генеральный писарь при Мазепе, принимавший участие во всей мазеповской истории, эмигрировал за границу после неудачи дела Мазепы и Карла XII.

Договор с Орликом был составлен и подписан 5 апреля 1710 г. генеральной старшиной и запорожцами вполне свободно и добровольно, без всякого давления с чьей бы то ни было стороны. Благодаря этому он получает особый интерес для истории государственной мысли на Украине.

Мы будем рассматривать его в порядке пунктов, на которые он распадается. В них есть своя система, нарушение которой не внесло бы большей ясности в понимание сущности договора.

Договор открывается довольно обширным введением, в котором, с одной стороны, подчеркивается идея самостоятельного, незавоеванного украинского народа и излагаются вкратце превратности его государственной службы, с другой — высказывается вполне отрицательное отношение к идее самодержавной власти. Народ украинский внача-

ле назывался народом козарским, был сильным и могучим; его князья роднились даже с византийскими императорами. Но затем он потерял самостоятельность, будучи покорен польскими королями. Это было наказание, посланное Богом, который впоследствии, впрочем, смиловался и воздвиг из среды украинского народа Богдана Хмельницкого, освободившего этот народ от ига польского. Украинский народ поддался под власть московского государя, но не получил желанной свободы и при гетмане Мазепе порвал свое московское подданство. Мазепе, однако, не удалось довести дело до конца. Он умер. В это трудное время на Раде под Бендерами гетманом избран Филипп Орлик. Но так как прежние гетманы, находясь под властью самодержавного царя, и сами заразились самодержавием и благодаря этому нарушали «давние порядки, права и вольности войсковые и причиняли тягости народу», то старшина генеральная и кошевой с войском запорожским, для избежания на будущее время таких явлений, заключили с гетманом Орликом договор, обязательный для тех гетманов, которые будут и после Орлика. Таким образом, договор являлся не временным, не личным только договором Орлика с войском запорожским и генеральной старшиной, а получал конституционный характер, регулировал взаимоотношения гетманской власти, генеральной старшины украинской и Запорожья.

На первом месте в договоре стоит обязанность гетмана охранять православную веру и не допускать на Украине расширяться иноверию, в особенности же еврейству. На гетмана возлагалась также обязанность после разрыва с Москвой добиться от константинопольской церкви восстановления на Украине экзархата, как это было и раньше. Что религиозный вопрос в договоре занял первое место, вполне понятно. В то время, когда писался договор, религиозные вопросы привлекали к себе особое внимание, им придавалось большое значение, и в истории казачества борьба за религию, как известно, всегда играла видную роль. «Поневаж, — говорится в начале 1 пункта договора, —



межи тремя добродетельми богословская вера первенствует, теди в первом сем пункте о вери святой православной восточного исповедания дело надлежит почати». В конституционном отношении п. 1 важен тем, что им рвалась связь с московскою церковью и ставилась на очередь связь с Константинополем. Таким образом, устанавливалась путем учреждения экзархата большая самостоятельность и независимость церкви на Украине.

Гетман должен охранять целостность и ненарушимость украинской территории. она мыслилась в тех границах по реку Случ, как, думали, была установлена при гетмане Богдане Хмельницком и утверждена договорами Польши и московского государства.<sup>3</sup> С Крымом, помощь которого в то время была особенно важна для украинцев, порвавших с Москвой, должны быть поддерживаемы отношения братства, военного товарищества (коллегации военной) и вечной приязни. Когда наступит мир и гетман оседет в своей постоянной резиденции, на него будет возложена обязанность заботиться о том, чтобы «ни о чем з панством Крымским приязнь и побратимство не нарушилося через своевольных с украинской стороны людей, которые обыкли (привыкли) не только соседскую згуду (согласие) и приязнь, леч (но) и союзы мирные рвати и разрушати».

Запорожье играло видную роль в деле разрыва Украины с Москвой. Его, поэтому, интересы заняли в договоре особое место. Московское государство, по словам договора, всячески стесняло «гнездо войсковое», Сечь Запорожскую; на войсковых грунтах и угодиях строило укрепления; мешало рыбным и зверным промыслам; причиняло убытки и допускало всякого рода «праволомство». С помощью шведского короля гетман должен был позаботиться об устранении всего этого и об очищении запорожской территории от московских укреплений. На будущее время он должен был также заботиться об устранении подобного рода явлений, оказывая всяческую помощь войску запорожскому. Нужно думать, что тут разумелась и помощь военная. На обязанность гетмана возлагалось вернуть войску запорожскому город Терехмиров, построить там шпиталь (богадельню) для пристарелых, пришедших в убожество и искалеченных от ран запорожцев. Длинная полоса земли по Днепру вниз от Переволочной до Очакова с рыбными ловлями и мельницами, мельницы по Ворскле в полку полтавском отводились Запорожью и объявлялись его исключительною собственностью навеки. Внутренне устройство Запорожья, очевидно, оставалось неприкосновенным. О нем ни слова не говорится в договоре, зато 6 пункт его вносит новые начала в устройство остальной Украины, которая, по мысли составителей договора, должна была в скором времени соединиться под властью единого гетмана Филиппа Орлика как избранного, по их мнению, правильно, без всякого принуждения и давления извне.

Шестой пункт договора представляет собой интересную попытку юридически оформить политические стремления класса генеральной старшины, подготовленные и созревшие в течение второй половины XVII века.

Исходным моментом для этого пункта договора служило отрицательное и враждебное отношение генеральной старшины к идее самодержавной власти. «Так как прежние гетманы, — читаем мы во введении к договору, — оставаясь под московскими самодержцами, имели дерзость, вопреку праву и справедливости, присваивать себе самодержавную власть и, таким образом, в значительной степени повредили давним порядкам, правам и вольностям войсковым..., то, предупреждая на будущее время подобное бесправие, особенно в этот удобный час...», казаки заключили договор с новоизбранным гетманом. Приблизительно то же повторяется и в 6 пункте: «некоторые войска запорожского гетманы, присвоивши себе несправедливо и без всякого права самодержавную власть, узаконили самовластием такое право: «как хочю, так повелеваю». Чрез такое самодержавие, гетманскому уряду неприличное, выросли в отчизне в войске запорожском многие настроения, разорение прав и вольностей, посполитые (общие) тягости, распоряжение путем насилия и подкупа урядами войсковыми, неуважение старшины генеральной, полковников и значного товариства».

С целью сделать невозможным на будущее время самодержавные приемы и стремления гетманов и был поставлен 6 пункт договора. «В государствах самодержавных сохраняется, — читаем мы в нем, — похвальный и полезный для общественной жизни порядок собирать частные и публичные Советы (Рады) как во время войны, так и во время мира, когда дело идет об общегосударственных делах («о общем отчистом добре»). Присутствуя и председательствуя на этих собраниях, сами самодержцы не уклоняются от того, чтобы свою волю предлагать на обсуждение и решение своих министров и советников. Почему же у свободного народа такой спасительный (забвенный) порядок не был сохранен, хотя он, несомненно, до этого времени соблюдался в войске запорожском, при прежних гетманах?» Договор и должен был возобновить его на будущее время: «такое право ... имеет быть вечно и войску запорожскому заховано (сохранено)».

Сущность этого права заключалась в следующем. Во избежание самодержавия гетмана при нем должна была существовать Рада (Совет). Без согласия и решения ее гетман не мог предпринимать никакого серьезного дела. Общая Рада состояла из советников. В числе их на первом месте стояли генеральные старшины как благодаря должностям, так и благодаря тому, что они находились постоянно при резиденции гетманской. За ними следовали полковники, управляющие отдельными полками по городам. Договор с Орликом наделял их также



функциями гетманских советников. Кроме того в Раду избирались с согласия гетмана, по одному от каждого полка, особые генеральные советники из людей значных, пожилых, разумных и заслуженных. Советники приносили особую присягу по утвержденной форме. Особое представительство в Раде через послов имели запорожцы.

Для собрания Рады были назначены в договоре точные сроки. Их было три, а именно: первый — о Рождестве Христовом, второй — о Воскресении Христовом, третий — о Покрове Пресвятой Богородицы, 1 октября. На Раду должны были приезжать все ее члены, как генеральная старшина, так и полковники и генеральные советники от полков. Запорожцы приглашались особыми «ординасами» от гетмана и должны были прибыть к определенному сроку, не нарушая его. Так как Рада была советом гетмана, то, конечно, на ней обязательно присутствовал и он сам. Функции Рады определялись договором в общих чертах — советники должны были «о целости отчизны, о добре оной посполитом и о всяких делах публичных радитися (советоваться)». Деятельность гетмана подвергалась контролю и критике. Гетман за это не должен был мстить. Вообще все дела на Раде должны были решаться добросовестно, не в интересах частных, без вражды и унижения власти гетманской.

Кроме этих общих Рад были еще и Рады гетмана с генеральной старшиной. Они собирались в промежутки между сроками, назначенными для общих Рад, когда необходимо было неотложно решать важные дела или вести переписку с иностранными державами. Эту последнюю всю гетман должен был предъявлять генеральной старшине. Внешние сношения ставились таким образом под контроль генеральной старшины.

Генеральная старшина, полковники и генеральные советники должны были относиться к гетману с полным уважением, равно как и гетман, с своей стороны, должен был смотреть на советников как на товарищей, а не как на слуг и работников, не унижать их публично, не заставлять их без нужды стоять и т. п.

Избираемые по полкам генеральные советники получали значение и в местной администрации. Вместе с полковниками они были в праве следить за порядком в полку и управлять по общему с ними согласию, устраняя кривды и тяготы людские. Таким образом, и в полках создавалось, хотя и в неясных формах, что-то вроде общественного контроля над полковниками.

Была ограничена и судебная власть гетмана. За оскорбление свое он не мог судить сам, а должен был передать дело на рассмотрение генерального суда. Генеральная старшина заняла относительно гетмана более самостоятельное положение. Она получала право обязательных докладов гетману по своим должностям.

Еще большее ограничение власти гетмана намечалось в области финансовой. Гетман совер-

шенно устранился от распоряжения войсковым скарбом, т. е. казной. Он должен был довольствоваться раз навсегда определенными доходами. То же полковники. Для заведывания скарбом и всеми доходами и расходами войска запорожского создавалась особая должность генерального подскарбия, независимая от гетмана. Она замещалась по выборам из людей значных, заслуженных, зажиточных и добросовестных. Генеральный подскарбий приносил особую присягу и постоянно должен был проживать в том месте, где была гетманская резиденция. Ему были подчинены полковые подскарбии, по два в каждом полку. Они также избирались из людей значных и зажиточных и должны были приносить присягу. Зажиточность, как условие избрания в подскарбии, требовалась, очевидно, для того, чтобы из имущества подскарбия можно было покрыть убытки и растраты, если бы они имели место. Полковые подскарбии собирали доходы и отсылали их генеральному подскарбию. Перед ним они и отчитывались. Полковники, как и гетман, никакого отношения к ним не имели и довольствовались, как уже было сказано, своими доходами и именьями, точно определенными для их содержания.

За гетманом сохранялся общий надзор за деятельностью администрации. Он не должен был допускать злоупотреблений и притеснений народу, казакам и посольству. Имея ввиду прежнюю практику гетманов назначать на высшие места за подкуп, договор с Орликом делает в этом отношении особое запрещение применять подкуп и устанавливает, как правило, выборность должностей. «Як войсковые, так и посполитые урядники, — читаем мы в 10 пункте договора, — меют быти вольными голосами, особливе, зась, полковники, обираны». Избрание должно происходить, однако, с согласия гетмана и им утверждаться. Эти же правила применялись и относительно полковых должностей. Полковникам также запрещалось назначать сотников и других урядников без вольного избрания кандидатов всей сотнею. Увольнение от должностей гетманами и полковниками, по их личному усмотрению, было также ограничено, хотя точных правил на этот счет договор не постановляет.

На этом, собственно, и заканчиваются постановления договора относительно международного положения и внутреннего устройства Украины. Пункты 11-16 представляют уже частности, хотя и продиктованные житейскими обстоятельствами, поэтому и важные в житейском обиходе. Пункт 11 подтверждает старый принцип украинского обычного права, по которому вдовы и жены казаков, а также их сироты освобождались от общенародных повинностей, в уважение, конечно, военной службы их мужей и отцов. Пункт 12 ставил на очередь проверку прав владельцев на населенные именья и внесение в их раздачу закономерности. Понятно, что вопросы, связанные с этим, должны

были решать не гетман своею властью, а Генеральная Рада. Далее шло подтверждение в договоре прав и привилегий Киева, запрещение злоупотреблять подводной повинностью. Вопрос об аренах передавался на разрешение Генеральной Рады, а вопрос о непомерных сборах по ярмаркам должен был урегулировать гетман путем административных распоряжений.

Таково, в общих чертах, содержание договора с Орликом. Мы видим в нем Украину, хотя находящуюся под протекторатом шведского короля, но во внутренних своих делах вполне самостоятельную. Запорожье, сохраняя свое устройство и внутреннее управление, связано с Украиной в политическом отношении и имеет общий с нею орган — Генеральную Раду, куда посылает послов для согласования действий, «для прислухания ся и сетования», как говорится в договоре. Власть гетмана вполне ограничена. Он должен исполнять международные договоры, утвержденные Радой, как напр., договоры с Крымом, о которых идет речь в 3 пункте договора. Его политическая деятельность находится под контролем Генеральной Рады. На ней решаются и все важнейшие дела. Решениям Рады гетман, конечно, безусловно должен был подчиняться. Была ли Генеральная Рада законодательным органом? Прямо об этом не говорится. Тогда еще не существовало теории о разделении властей. Она возникла позже. Гетману не возбранялось издавать универсалы. Таким образом, ему давалась возможность, как и раньше, законодательствовать путем универсалов, но то, что к компетенции Рады были отнесены дела, касающиеся общего блага, показывает, что Генеральная Рада мыслилась как орган законодательный, а не только как орган, контролирующий власть гетмана. Если это так, то власть гетмана существенно ограничивалась и в этом отношении. Строгое проведение принципа выборности, хотя и с согласия гетмана, несомненно, также сильно ограничивало его власть и сужало влияние, а исключение из его ведомства финансового управления, пересмотр права на владение именьями должны были еще больше приближать гетмана до значения только высшего исполнительного органа. Не даром же идеею договора с Орликом была борьба с самовластием и самодержавием гетманов, проводивших не раз принцип: «так хочу, так повелеваю». Основною мыслью договора было, конечно, подчинение гетмана власти и генеральной старшины и ее главному органу — Генеральной Раде, составленной из представителей наиболее влиятельного и зажиточного класса того времени.

Договор Орлика не был проведен в жизнь. Этому помешали современные обстоятельства. Победил не протектор Украины шведский король — Карл XII, а противник Орлика и запорожцев — Петр I. Со времени Прутского мира 1711 года пропала надежда на возвращение украинских эмигрантов на родину.

Еще безнадежнее их положение стало после заключения Ништадского мира 1721 года. У самого Орлика тогда являлась мысль о возвращении на родину, но не в качестве принесшего раскаяние эмигранта. При таких условиях договор с ним не мог иметь реального значения. Он остался только интересным памятником государственной мысли украинской старшины начала XVIII столетия как результат ее классового сознания. Старшина стремилась к подчинению себе гетманской власти. Но условия для осуществления этого были неблагоприятны. У гетманской власти нашлся враг более сильный, чем старшина. Это — Петр I и русское правительство вообще. Но они были врагами и всего украинского государственного строя и в том числе и старшины, стремившейся стать его опорой. В начале 1720 годов гетманская власть исчезла, благодаря мерам русского правительства, старшина была обессилена введением в ее среду чуждых ей элементов, иноземцев и великороссов. Слабая оппозиция украинской старшины новому курсу русской правительственной политики кончилась, как известно, очень плачевно для оппозиционеров, Полуботка и др. Разъединенная изменой Мазепы старшина, когда в эмиграцию ушли наиболее энергичные элементы, не могла представить из себя серьезной силы и поддержать оппозицию. Правда, через короткое время политические соображения заставили русское правительство восстановить гетманскую власть, но уже не в прежнем виде, а в значительно урезанном. Гетманом в 1728 году был избран дряхлый миргородский полковник Данило Павлович Апостол, по словам Орлика, один из главных участников, подготовлявших заговор Мазепы. В доме Апостола, как известно, собиралась старшина и читала и обсуждала «гадяцкие пакты». Еще недавно, при Полуботке, имя Апостола было замешано в составлении так называемых «колмацких челобитень». Но гетманства Апостол уже достиг глубоким стариком, и, по своим силам, он не мог стать во главе общественных течений, если бы они даже появились. Но они не появились наружу, хотя внутри старшинского класса идеи, выраженные в договоре с Орликом, продолжали жить в течение всего XVIII столетия.<sup>4</sup>

#### Список литературы

<sup>1</sup> Елленик Г. Общее учение о государстве. СПб., 1908. — С. 371.

<sup>2</sup> Слюсаренко А. Г., Томенко М. В. Історія української Конституції. — Київ, 1993. — С. 25.

<sup>3</sup> Василенко М. П. Територія України XVII в. // Українська Академія наук. Ювілейний Збірник на пошану Д. Багалія. — К., 1927. — С. 112-132.

<sup>4</sup> Василенко Н. П. Конституція Филиппа Орлика. // Ученые записки института истории. РАНИОН. — М., 1929.



Г. А. В'ЯЗОВСЬКИЙ

## ОБРАЗНЕ І АБСТРАКТНЕ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Особливості художнього і наукового узагальнення як процесу пізнання першопочатково розкриваються не лише в зіставленні наслідків обох вказаних видів мислення, тобто художнього образу і наукової абстракції, тим більше не у вясненні того, що дає наука мистецтву, і, навпаки, — мистецтво науці, а в процесі вивчення взаємодії образотворення і абстрагування. При цьому зауважимо, що спостереження такого змісту мають бути спрямовані не лише на виявлення індивідуальної специфіки першого й другого для того, щоб, зіставивши художній образ і наукове поняття, у підсумку сказати: ось вам мистецтво, а ось вам наука, чим, власне, тривалий час і займаються дослідники вказаної проблеми. Це особливо виразно виявилось під час відомої дискусії 60-х років ХХ ст про «фізиків» і «ліриків». І лише на симпозіумі, присвяченому комплексному вивченню художньої творчості, що відбувся в Ленінграді 1966 року, його учасники прийшли до висновку про необхідність вивчення природи та процесів взаємодії художнього і наукового мислення.

Не буде помилкою, коли скажемо наперед, що ця природа стає помітною в процесі дослідження взаємодії образного і абстрактного під час образотворення як мети і результату літературно-художнього узагальнення. У зв'язку з цим звернемось до Гегеля. У відомих «Лекціях з естетики» він, з одного боку, стверджує, що витвори поезії — не абстракції (Сочинения, М., 1958. Т. XIV, сс. 175, 178, 191-195, 248) і навіть говорить про недоречність абстрактних правил в мистецтві (XIV, с. 59), а, з другого, з властивою йому уважністю і переконливістю міркує про абстракції характерів у «Пісні про Нібелунгів» (XIV, 282), доводить, що драма абстрактніша ніж епос (XIV, 333), — то ж виходить, що і епос не позбавлений абстракцій. А ось що він пише про лірику: «... В зміст лірики, з одного боку, входять міркування, що охоплюють загальні елементи буття і його станів, з другого боку, — розмаїття особливого». Звертає на себе увагу продовження цієї думки: «...обидва елементи — прості абстракції, що спираються на зв'язок» (XIV, 305) між собою, який організовує автор.

Виходячи з відзначеного, можна було б побачити у Гегеля суперечність, непослідовність цитованих думок, але для цього немає підстав, бо, як видно з його прикладів-ілюстрацій, філософ, не визначаючи абстрактності мистецтва, в той же час не заперечує участі абстракцій в образотворенні.

Йдучи очевидно за Гегелем, дослідник нашого часу М. К. Гей у праці «Художественность литературы. Поэтика. Стиль». (М., 1975) уже на базі розгляду творів новітньої літератури приходить до висновку, що художній образ як певне специфічне узагальнення «поєднує різні сторони конкретного і загального», що це поєднання залежить від «безкінечного розмаїття принципів» образотворення. Тому літературно-художній образ це — «білінгва», він завжди «двомовний», тобто це і образ-конкрет і образ-абстракція (с. 324).

Розмаїття принципів поєднання конкретно-образного і абстрактного, як це не важко помітити, залежить від індивідуального стилю письменника і разом з тим характеризує його стиль. Так, наприклад, в поезії В. Сосюри виразно переважає конкретно-образне мислення, зрідка зустрічається звертання до вказаного поєднання, натомість у М. Бажана воно застосовується досить послідовно й виразно. Те ж саме бачимо у прозі М. Коцюбинського, з одного боку, і в прозі В. Підмогильного чи М. Хвильового — з другого. Але це тема окремого спеціального дослідження, яке має спиратись на відповідні теоретичні узагальнення, а їх, на жаль, літературознавство ще не витворило.

Зупинимось на розгляді деяких головніших з нашої точки зору принципів образотворення, у яких поєднується конкретно-образне і абстрактне, наслідком якого є певне художнє узагальнення.

Словарне багатство будь-якої розвиненої мови, крім усього іншого, характеризується тим, що поряд із словами конкретними, які викликають у нас виразне уявлення-образ певної речі, явища, процесу (їх за О. О. Потєбнею відносимо до слів, що зберегли внутрішню форму), функціонують слова-абстракції, слова, що втратили внутрішню і володіють лише зовнішньою формою. Значення останніх не менш важливе, ніж перших. В процесі обра-



зотворення вони вживаються тоді, коли образ-конкрет, що складається з ряду образів деталей і подробиць, потребує з точки зору автора скріплення в тривку єдність.

Так, в «Зачарованій Десні» О. Довженко створює образ батькового обійстя: «Ото як вийти з сіней та подивитись навколо — геть чисто все зелене та буйне. А сад було як зацвіте весною! А що робилося на початку літа — огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, кропу, моркви!»

...Город до того переповнявся рослинами, щодесь серед літа вони вже не вміщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душилися, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю».

Звернемо увагу на підкреслені узагальнюючі словосполучення: «Геть чисто все зелене та буйне» на початку формування образу як свосерідний заспів до нього; «Город до того переповнявся рослинами» — в кінці як підсумовуюче бачення нагромаджених деталей, як поєднання їх в єдине ціле.

Цей принцип в художньому творі може набувати глобального і організовуючого значення. Його послідовно застосовував Павло Тичина у поемі «Похорон друга». Згадаймо повторювані і модельовані рядки:

*Усе міняється, оновлюється, рветься,  
У ранах кров'ю сходить, з туги в груді б'є,  
Замулюється мулом, порохом береться,  
А потім знов зеленим з-під землі встає.*

Цитовані рядки, вилучені й ізольовані від контексту поеми, втрачають емоційно виражальний зміст і перетворюються на банальну філософську сентенцію. В контексті ж поеми вони набувають тієї емоційної змістовності, без якої твір втрачає свою узагальнюючу глибину й цінність як витвір мистецтва.

Таким чином, образна конкретика, поєднуючись з абстрактним узагальненням, набуває додаткової змістовності, а абстрактне узагальнення наповнюється образною конкретикою.

З такою закономірністю ми найчастіше зустрічаємося у творах тих письменників, які схильні саме до філософського узагальнення життєвих явищ. Візьміть для прикладу романи Ф. М. Достоєвського «Бєсь» чи «Преступление и наказание». Не важко в них помітити, що, створюючи конфлікти, виражені в діях, взаєминах персонажів, намічаючи можливі шляхи їх вирішення, автор, як правило, вдається до морально-етичного, теософського, філософського (в усякому разі абстрактно-логічного) обговорення проблем, що виникають.

Подібну взаємодію образно поданої конкретики з абстрактно-логічним її обговоренням зустрічаємо не лише в завершених творах, а і в процесі їх створення, що є цілком закономірним і становить собою один із аргументів на користь того, що

митець мислить не лише образами. Так, Томас Манн у «Романі одного роману. Історія написання «Доктора Фаустуса»» свідчить, що головний герой цього твору Адріан Леверкюн від початку і до завершення цілком вигаданий, уможлядно сконструйований з заданими рисами характеру, а потім в процесі введення в дію і взаємодію з взятими з життя конкретними прототипами, оживлений, образно конкретизований. Далі Томас Манн свідчить: «Одного з вечорів, коли я читав вголос (йдеться про читання рукопису роману «Доктор Фаустус» — Гр. В.), Леонгард Франк запитав мене, чи був у мене якийсь прототип для самого Адріана. Я відповів, що ні, не був і додав: «В тому то й полягає трудність, щоб вигадати фігуру музиканта, здатну посісти правдоподібне місце серед реальних діячів сучасного музичного світу. Леверкюн — це, так би мовити, збірний образ, «герой нашого часу», людина, яка несе в собі весь біль епохи»<sup>1</sup>.

Заслуговує на увагу з точки зору поставленої проблеми свідчення Томаса Манна й про те, що цей його герой позбавлений зовнішнього вигляду, тілесної наочності. І як не прохали письменника дати портрет Адріана, він цього не зробив, бо «тут належало дотримуватись великої стриманості в зовнішній конкретизації, яка загрожувала відразу ж принизити, звільгаризувати духовний план з його символічністю і багатозначністю»<sup>2</sup>.

Подібних прикладів можна знайти чимало в історії творення образів дійових осіб. Всі вони свідчать, що письменник далеко не завжди конструює їх, спираючись на конкретні образні враження, підказані життям. В перебігу творчого процесу йому не протипоказане й абстрактне мислення. При цьому наслідки останнього можуть втілюватись безпосередньо, тобто у формі образів-абстракцій чи абстрагованих образів.

З точки зору пояснення специфіки мистецтва і усталеної в цій сфері термінології вжиті нами словосполучення як терміни можуть викликати заперечення. Але звернемося до конкретного матеріалу. Ось, наприклад, вірш Ліни Костенко «Міс істина»:

*Красива жінка — істина відносна.  
Найперша міс на конкурсі оман.  
Порадниця духовним альбатросам,  
Коли вчиняють вірші чи роман.*

*У неї сукня з правди перешиита,  
І мозок є завбільшки, як горіх  
І вельми зручно з нею согрішити —  
Вона ж сама і відпускає гріх.  
Вселенська шльондра вміє дівувати,  
Під ліхтарем тупцюючи старим,  
Ще й святістю потрапить здивувати.  
Воістину велике діло грим!*

<sup>1</sup> Томас Манн. — Собр. соч. в 10 томах. — Т. 9. — М., 1960. — С. 259-260.

<sup>2</sup> Там же, с. 260.

*З часів прапрадіда Гомера  
Аж до сьогоднішнього дня  
Немає кращого гримера,  
Ніж добросовісна брехня.*

*Підновлює затаскану весталку,  
Що продавалась біля різних ватр.  
Давно пора б подати у відставку.  
Не ті часи. Не той театр.<sup>1</sup>*

Цитовані рядки з точки зору художнього узагальнення не дозволяють нам сказати, що маємо виразно виявлений образ-конкрет. І все ж таки — це образ — образ «міс істини», якою гендлюють політики, яка дозволяє їм гендлювати «З часів прапрадіда Гомера аж до сьогоднішнього дня». Їй давно б пора подати у відставку, бо вже «Не ті часи. Не той театр». Але як видно з усього — не подає, надіється на грим. І як це не дивно — не марно.

Розглянутий матеріал аналогічний тому, який характеризує Гегель у «Лекціях з естетики». Він пише: «...Коли кажуть: «Олександр Македонський підкорив перське царство», то це, в усякому разі, за змістом — конкретне увявлення (у нашому випадку — це «красива жінка — ...найперша міс на

конкурсі удач»), але його багатоманітна визначеність, вираження як «підкореність» об'єднуються в безобразному вигляді в якості простої абстракції, яка не доставляє для споглядання ніяких даних, ніякої реальності картини того, що зробив Олександр Великий» (у нашому випадку — це гендлювання істиною). Підсумовуючи розгляд свого прикладу, Гегель пише: «Таке ж маємо зі всім, що виражене подібним чином; ми це розуміємо, але це розуміння залишається блідим, сірим, а в розумінні індивідуального буття — невизначеним і абстрактним»<sup>2</sup>.

Спостереження Гегеля можна підтвердити багатьма прикладами з художніх творів.

Підсумовуючи розгляд поставленої проблеми, підкреслимо, що подальша скрупульозна розробка її дозволить: а) по-новому підійти до розуміння художнього образу, а значить і до аналізу художньої образності в конкретному творі; б) точніше визначити розмежування і спільність між художньою літературою та наукою; в) внести корективи до вивчення проблеми стилю взагалі та індивідуального стилю зокрема; г) уточнити межі між художньою літературою і публіцистикою та визначити специфіку останньої.

<sup>1</sup> Ліна Костенко. — Вибране. — К., 1989. — С. 147.

<sup>2</sup> Гегель. — Сочинення. — М., 1958, т. XIV, С. 195.

Е. М. ЧЕРНОИВАНЕНКО

ПОНЯТИЕ «ТИП ЛИТЕРАТУРЫ»  
И «ТИП ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНОГО СОЗНАНИЯ»  
КАК БАЗОВЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

В современной теории литературы крупнейшей единицей членения литературного процесса считается литературное направление. Разработка теоретической концепции литературного направления, исследование его национально-исторических модификаций многим обогатили литературоведение. Однако ныне все чаще приходится сталкиваться с противоречиями и нерешенными проблемами теории литературного процесса, анализ которых убеждает в том, что литературное направление не может быть крупнейшей его единицей.

Во-первых, как отметил Г. Н. Пospelов, отсчет направлений мы начинаем с французского классицизма XVII в., но литература существовала и до этого. «Какое же обобщающее, но исторически конкретное понятие надо положить в основу изучения этих более ранних этапов литературного развития для понимания их исторических закономерностей?» (1, 257). Во-вторых, тот же Г. Н. Пospelов указывает на то, что «... направления ... никогда не охватывают собой всю национальную литературу этой эпохи. Всегда найдутся писатели, в них не входящие. Как же с ними быть?» (Там же). В-третьих, многие важные качества литературы, тенденции ее развития проявляются последовательно в нескольких направлениях, а потому требуют от нас для их познания выхода на более высокий уровень, чем уровень направления. Д. С. Наливайко в связи с этим писал: «Но является ли направление наиболее широкой категорией художественного процесса? Изучая историю литературы и искусства, нетрудно заметить, что определенные черты общности художественных структур, типологических принципов художественного мышления, специфические особенности чувства и понимания формы проявляются и за пределами направлений или, точнее, поверх направлений. Отсюда необходимость в понятии, более широком, чем направление, охватывающем всю сумму упомянутых черт, принципов, особенностей, их модификации и трансформации на различных этапах художественного развития» (2, 31).

Поиски такого понятия начались давно. Углубляясь в их историю, мы приходим к работам В. Г. Белинского. Для него с Пушкина и Гоголя началось нечто большее, чем то, что мы теперь называем литературным направлением, нечто большее, чем «критический

реализм. Белинский не раз высказывает мысль о том, что с Пушкина началась русская литература, что до Пушкина литературы не было, а была «письменность» или «словесность». В создаваемом в 1842-1844 гг. теоретическом труде, не законченном Белинским и позднее озаглавленном Н. Х. Кетчером как «Общее значение слова литература», критик писал, что «словесность, письменность и литература суть три главные периода в истории народного сознания, выражающегося в слове» (3, V, 621). Придавая словам «письменность», «словесность», «литература» терминологическое значение, понимая под ними качественно различные состояния словесности, Белинский стремился выявить своеобразие каждого из этих состояний. К сожалению, работа над этой концепцией осталась незавершенной.

После Белинского поиски базовой категории теории литературного процесса не велись в течение целого столетия: ни культурно-историческую школу, господствовавшую во 2-ой половине XIX в., ни родственное ей марксистско-ленинское литературоведение такие проблемы не интересовали. Лишь в постсталинский период эти поиски возобновились с нарастающей интенсивностью. В их русле был создан ряд интересных концепций, как, например, концепция Д. С. Лихачева о стилях эпох в древнерусской литературе; концепция типов творчества, разработка которой связана прежде всего с именем Л. И. Тимофеева; концепция И. Ф. Волкова о художественных системах. Однако ни одно из этих понятий (стиль эпохи, тип творчества, художественная система) не обладало качествами, необходимыми для того, чтобы стать базовой категорией теории литературного процесса. Поиски такой категории еще более активизировались в 70-е гг. прежде всего в связи с подготовкой «Истории всемирной литературы». В ходе этих поисков все чаще высказывается мысль о том, что каждой большой эпохе присущ свой тип художественного мышления (тип художественного сознания, тип художественной деятельности), которым и определяется специфика искусства и литературы этой эпохи. Идея типа художественного сознания отвечала все более ясно осознаваемой потребности рассматривать литературу в широком культурно-художественном контексте. В наиболее, пожалуй, оформленном виде эта идея воплотилась в книге И. Г. Неупокоевой



«История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа» (М.: Наука, 1976), однако и здесь она не обрела вид завершенной концепции. И в этой, и в других работах понятие «тип художественного сознания» (или адекватное ему) не получило развернутое и четкое терминологическое определение; кроме того, понятию «тип художественного сознания» не было найдено соответствующее ему парное понятие, обозначающее совокупность литературных произведений, в которых он воплощается (для понятия «художественный метод» таким парным является понятие «литературное направление»; понятие «тип художественного сознания» является общим по отношению к понятию «художественный метод» и, значит, нуждается в соответствующем парном понятии, общем по отношению к понятию «литературное направление»).

Думаю, логично предположить, что если данной эпохе присущ определенный тип художественного сознания (а так как мы имеем дело с литературой, которая обладает своей спецификой, есть смысл называть его художественно-литературным сознанием), то литература этой эпохи представляет собой определенный тип литературы. Словосочетание «тип литературы» также нередко встречается в литературоведческих трудах 70-80-х гг., но научным термином, обладающим определенным значением, оно еще не стало. Кроме того, особым типом литературы обычно называют лишь литературу средневековья. Именно так она трактуется в 4-томной «Истории русской литературы» и в «Истории всемирной литературы». Однако ни в одном из этих фундаментальных трудов понятие «тип литературы» не получает определения, ни в одном из них не объясняется, приложимо ли оно к несредневековой литературе.

Как мне представляется, тип художественно-литературного сознания — это свойственная определенной исторической эпохе система представлений о функциях литературы в жизни общества и человека, составе литературы, ее специфике в ряду других форм общественного сознания и других видов искусства, об отношении к фольклору, о специфике литературного творчества и природе слова, о соотношении этического и эстетического начал. Тип художественно-литературного сознания характеризуется определенным уровнем развития осознанного художественного вымысла и осознанного литературного авторства, отношением к традиции и способом ее передачи, определенным пониманием природы условности (как соотношения мира литературы с реальной действительностью и потусторонним миром) и соотношения формы и содержания, уровнем развития литературного самосознания, пониманием сущности рода и жанра, трактовкой понятия «язык литературы».

Тип литературы представляет собой совокупность произведений, созданных в определенную эпоху и воплотивших в себе свойственный ей тип художественно-литературного сознания. Характеризуя тип литературы, мы характеризуем состав литературы в данную эпоху, принципы родо-жанровой иерархизации литературы, соотношение книги, текста и художественного мира как трех ипостасей литературного произведения, соотношение изобразительного и выразительного начал, уровень развития художес-

твенной идеи и характер связи идеи с образом, формы воплощения авторского сознания в литературном произведении, принципы организации художественного мира произведения и специфику литературного характера, соотношение поэзии и прозы, своеобразие языка литературы.

Будучи крупнейшей единицей членения литературного процесса, тип литературы включает в себя все литературные направления (или стили эпох), развивающиеся в охватываемый им исторический период. Поэтому, характеризуя тип литературы, мы характеризуем также и соотношение, взаимоотношения и значение литературных направлений (стилей эпох) в рамках этого типа литературы. Тип литературы соотносится с литературными направлениями (стилями эпох) так, как направление соотносится с течениями, дробящими и конкретизирующими его.

Так же — как общее и частное — соотносятся тип художественно-литературного сознания и художественный метод. Характеризуя тип художественно-литературного сознания, мы должны охарактеризовать соотношение, взаимоотношения и значение художественных методов, развивающихся в рамках данного типа сознания.

«Частный» характер художественного метода означает в данном случае и то, что метод гораздо ближе, чем тип художественно-литературного сознания, к социальной, исторической, литературной жизни, а потому гораздо сильнее зависит от происходящих в ней событий и перемен. Это также означает, что специфика метода глубоко и детально осознается писателями, особенно авторами произведений или статей, манифестирующих данный метод. Отсюда — принципиальная возможность оценивать значение вклада отдельного писателя в дело формирования данного метода и допустимость суждений об индивидуальном «изводе», варианте метода в творчестве отдельного писателя (например, о реализме Пушкина, реализме Гоголя, реализме Шевченко).

Тип художественно-литературного сознания, будучи обобщением более высокого уровня, значительно далее отстоит от стихии жизни и потому значительно менее зависим от событий и перемен в ней. Представляя собой систему культурных представлений-«архетипов», свойственных большой эпохе, он гораздо менее отчетливо осознается художниками, чем метод, и потому воздействие творческой деятельности даже выдающегося писателя на тип художественно-литературного сознания многократно слабее, чем его воздействие на художественный метод.

Тип художественно-литературного сознания — это не столько принципы, которыми руководствуется в своем творчестве писатель, сколько атмосфера его творчества. Каждому известно, что земная атмосфера определяет способ жизнедеятельности и строение всего живущего, в том числе и человека, но часто ли мы задумываемся об этом? Для того, чтобы дышать, не обязательно знать химический состав воздуха, которым дышишь. Можно вообще не подозревать о существовании атмосферы, что вовсе не мешает дышать. Аналогично обстоит дело и с типом художественно-литературного сознания. С детства человек впитывает в сознание свойственные его эпохе культурные представления. Став художником, он решает

множество творческих проблем, но почти всегда это проблемы, лежащие на уровне метода и направления. Представления же о самой природе искусства, литературы чаще всего просто не осознаются им.

Тип художественно-литературного сознания и тип литературы — это то, что соединяет искусство, литературу с культурой, это сфера преломления в искусство и литературу общекультурных закономерностей. Какие же общекультурные закономерности должны быть положены в основание концепции типов художественно-литературного сознания и типов литературы, чтобы эта концепция могла служить базой периодизации процесса развития искусства и литературы?

В современной культурологии уже вполне солидно обоснована концепция, согласно которой европейская культура от времени Аристотеля до конца XVIII в. (при всем своеобразии античности, средневековья, Ренессанса, барокко, Просвещения) характеризуется наличием некоего общего основания, каковым является риторика. По мнению С. С. Аверинцева, «принцип риторики не может не быть «общим знаменателем», основным фактором гомогенности для эпох столь различных, как античность и средневековье, а с оговорками — Ренессанс, барокко и классицизм» (4, 8). Столь же важную роль связующего разные эпохи начала отводит риторике и А. В. Михайлов: «В каком смысле античность еще не умирала, а жива и реально присутствует в культурном развитии рубежа XVIII-XIX вв.? Есть ли такая прямая и непосредственная, не превышающая линия преемственности? Надо думать — есть; такая линия — риторика, но не в узком смысле как техника слагания речи, а в смысле широком, впрочем, очевидно, находящемся в зависимости от того, как в *arg rhetorices* толкуется слово и речь вообще» (5, 309). Продолжая мысль А. В. Михайлова, скажем, что риторичность — это не только особое понимание природы слова (а значит — стиля и жанра, что само по себе уже имеет огромное значение для культуры), это, как показал С. С. Аверинцев, особый подход к обобщению действительности (см.: 6). Знакомство с рядом культурологических исследований позволяет увидеть, что этот особый подход определял и специфику мышления, осознания человеком мира и себя в мире, пронизывал его отношение к Богу и природе, к жизни и смерти, к женщине и ребенку, его понимание искусства и литературы, стиля и традиции, природы жанра и природы слова. Обладая таким значением, «принцип риторики» органично связывает культуру в самом широком ее понимании с литературой, а потому исходя именно из него, думаю, и следует строить теорию типа литературы и типа художественно-литературного сознания.

В истории русской словесности я считаю возможным выделить три типа литературы (и, соответственно, три типа художественно-литературного сознания): религиозно-риторический (XI-середина XVII в.), светско-риторический (середина XVII-первая треть XIX в.) и эстетический (со 2-й трети XIX в. по настоящее время). Разумеется, смена типов литературы — процесс длительный, а потому обозначенные мной хронологические рамки бытования каждого из них достаточно условны.

Древнерусская словесность была изначально риторичной, ибо возникала путем трансплантации на русскую почву глубоко риторичной византийской

литературы — развивалась, жестко ориентируясь на византийско-болгарские произведения как на тексты-образцы, воплощающие в себе канон. Важно также учитывать и значение деятельности южно-славянских и греческих литераторов в Московии. Парадоксальной особенностью древнерусской литературы было то, что она была риторичной, практически не зная риторики как науки, ибо до середины XVII в. великороссы не имели системы образования.

С присоединением Украины Московия начала осваивать достижения западно-европейской культуры. В числе многих иноземных новшеств были и сочинения по риторике и поэтике. Это было началом эпохи самосознания словесности. Кроме того, с XVII в. культура, искусство, литература начинает активно обмирщаться, что приводило к глубокому изменению их природы. Секуляризация — важнейшая закономерность культурного развития России во 2-й половине XVII — 1-й трети XIX в. Культура из религиозной становилась светской, но оставалась традиционалистической и риторической.

На рубеже XVIII-XIX вв. в истории европейской культуры завершается длившаяся более двух тысячелетий эра риторической культуры. Именно в это время европейский человек начинает отчетливо ощущать себя индивидуальностью. «Понятие принципа, согласно которому отдельно стоящий человек значит бесконечно много и просто в качестве такового, а не потому, что он есть частица чего-то огромного, не в силу почетного представительства, причастности и пр., переворачивало мир, просуществовавший тысячелетия. И все, включая и нравственность, предстояло обрести заново. Это тектонический сдвиг мировой истории и культуры...» (7, 22). Культура перестает ориентироваться не просто на риторическую традицию, но на традицию вообще. Это приводит к подлинной революции в искусстве и литературе. Разрушительным периодом этой революции был период романтизма, реализм же знаменовал тот новый строй, который она утверждала. Отныне искусство и литература своей законодательницей будут считать не риторику, а эстетику.

Россия, в начале XIX века еще несколько отставшая от передовых стран Европы, должна была вступить в стадию обозначенного культурного перелома не ранее середины века. Однако благодаря гению Пушкина она вступила в нее уже в 30-е годы.

### *Литература:*

1. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М.: Просвещение, 1971.
2. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К.: Мистецтво, 1981.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. V.
4. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М.: Наука, 1981. — С. 3-14.
5. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. // Античность как тип культуры. — М.: Наука, 1988. — С. 308-324.
6. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой культуры. — М.: Наука, 1981. — С. 15-46.
7. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М.: Наука, 1989.



Т. С. МЕЙЗЕРСЬКА

## ДО ПРОБЛЕМИ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ МІФОЛОГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Спроби знайти головні смислові конструкції, наскрізні ідеї драм і поезій Лесі Українки були здійснені ще Тудором. У статті «Визволення слова» він виділяє один із найхарактерніших художніх комплексів творчості поетеси — «майже хворобливий почуттєвий згусток, «комплекс неволі». «З нього, — зазначає дослідник, — мов з гарячого глибинного джерела черпали свій жар палаючі вершини творчості Лесі Українки.»<sup>1</sup> Всю творчість поетеси С. В. Тудор розглядає як втечу, і не стільки від смерті, скільки від цього комплексу неволі.

Дещо поширюючи і поглиблюючи висловлені вченим думки, можна прийти до висновку, що центральною віссю, спіраллю, по якій розгортається Лесин міф, є міфологема полону. Параболічна символіка полону як конкретного соціально-історичного поняття в перших драматичних творах «Вавилонський полон» і «На руїнах» збігається з поняттям неволі і повністю в нього вписується. Однак далі міфологема полону здобуває інші, більш глибинні трансформи. В концепції драматурга воля — теж полон. Бо вона ілюзорна. Особливо яскраве обґрунтування ця думка знаходить у драматичних поемах «Осіння казка» і «Три хвилини». Ці п'єси постають своєрідною метафорою історії, репрезентуючи її суто екзистенціалістське тлумачення.

В центральному смисловому ядрі обох п'єс — складна інверсія понять волі-неволі, причому не реальних політичних, зміст яких визначався б конкретною політичною ситуацією, а ірраціональних, вироблених в глибинах психічної свідомості людини. Справді, ідея волі в «Осінній казці» на фоні засмерділих хлівів і повної невизначеності дій «робітників» постає як фантом. У групі осіб, що, як їм здається, творять історію, зрячий лише Лицар. Саме він — носій головної концепції драми, бо тільки він побачив за змінним суше — «Хто визволиться сам, той вільний буде». Однак, у даній п'єсі авторка не реалізує достатньої системи аргументації. Лицар — її концептуальний герой, проте він досить блідий, він — лише теза, яку треба розгорнути. (Зазначимо принагідно, теза, в якій пізніше реалізується «Кассандра»: Лицар бачить більше, ніж може сказати).

<sup>1</sup> С. В. Тудор. Визволення слова // С. Тудор. Вибрані твори: у 2-х т. — Т. 2. — К.: В-во АН УРСР. 1962. — С. 63.

Трансформою образу Лицаря, його ідеї, стане героєм наступної п'єси «Три хвилини» Жірондист. Концепція суто міфологічної інтелігібельності поняття історії в даній п'єсі реалізується якнайповніше, а тому її можна вважати і найрепрезентативнішою для поглядів автора. Монтаньяр експериментує над Жірондистом. Він до краю загострює його внутрішню кризу, позбавивши на мить можливості «творити» історію, а потім — так же несподівано і нагально — відпустивши героя на волю. Таким чином, фрагмент історії у творі постає як межова ситуація, яка хід тієї історії виключає. Герой залишається самнасам з собою. І тоді він не витримує того, за що боровся, — не витримує волі. Проте тепер йому вдається те, чого не вдалось Лицарю. Межова ситуація звільнила його. Він зрозумів, що смисл життя і боротьби єдиний — щоб кожен «сам для себе став метою». Тепер Жірондист уже не засліплений жадобою помсти, він самовизволився із того кривавого коловороту, де «сила вродить повинна силу», і тепер сам може обирати, «куди звернути з цього роздоріжжя між смертю і життям...»

Отож, акт вибору у даній ситуації диктований не історією, а внутрішньою суб'єктивністю людини, її суверенною свідомістю, її розумінням життя як неволі примусу, що змушує людину, поки та живе, вибирати.

Проблема волі як полону ілюзії центральна і в таких п'єсах, як «У пущі» і «Камінний господар».

Скульптор Річард Айрон фанатично відданий своїй ідеї («Хай згине світ, а хист хай буде»). Однак у той момент, коли герою здається, що його душа вже все перемогла і «вільна стала, наче сарна в горах», він зрозумів і трагічну помилку своєї ілюзії, своєї святої величної мрії, «що ніби люди можуть вільними бути...» Фантом неволі і прагнення звільнитись від нього полонили його творчу душу, ілюзія звільнення позбавила можливості реалізувати себе. Звідси глибокий підтекст п'єси, що криється в натяку на притчу про загублений талант. Життя — полон, з якого ніхто не може звільнитись, не пройшовши, не переживши покладені ним і долею ситуації.

Парадигма полону поширюється на такі поняття, як влада, доля, призначення і врешті виростає до



однієї з центральних концепцій драматургії Лесі Українки — концепції життя як полону і, в першу чергу, — духовного, де людина стоїть на роздоріжжі між смертю і життям, де їй дана вічна сутичка з собою, щоб «своїм життям до себе дорівнятися...»

Альтернатива волі-неволі реалізує парадигму межових ситуацій, які позначають смислову історію буття свідомості героїв. І ці межові ситуації інтегруються в єдиній назві — полон.

Рух художньої думки, все глибше розгортання і дослідження теми полону, що виявляє досить чітку циклізовану структуру, породжує іншу, протилежну за значенням проблему — звільнення з полону. Можна твердити, що концепції життя як полону і звільнення з нього є центральними концепціями драматургії Лесі Українки. Їх дослідження, що, як правило, починається зі сфери соціальної, конкретно-історичної, поступово проникає сферу психологічну, культурну і врешті здобуває онтологічний статус — як одна із центральних проблем людського буття.

У драматургії Лесі Українки чітко прослідковуються два шляхи звільнення: 1) через визнання вини; 2) через свідомо здійснюваний викуп своєї чи чужої душі. Саме через викуп як акт здійснення власного вибору, власного виходу з полону здійснюється самовизволення людини. Парадигма визволення поширюється до таких понять, як жертвність, самозречення, примус і реалізується через них. Тут суттєво привести думку самої поетеси, яка в одному з листів писала, що у її творах чи не найважливішою постає «ідеалізація такої великої «неволі» людської, як співчуття, і добровільної покути за безвинну провину».<sup>2</sup>

Тема визнання безвинної провини особливо чітко розгортається у п'єсі «Кассандра», де героїня визнає своє життя як кару пророчим духом, як прокляття. В цьому її вина, в самому факті існування призначеного їй долею — бачити те, чого не бачать інші. Тема визнання вини центральна і у розгортанні трагічної колізії життя адвоката Мартіана, вона наскрізна і у драмах «Оргія» та «Боярня». Тут трансформується одна і та ж модель — полону і виходу, викупу з нього.

Особливо цікаву групу в даному корпусі становлять п'єси «На полі крові» та «Йоганна, жінка Хусова». Юда і Йоганна несуть сліпу вину (і тому вона ще більш трагічна), причина якої криється в самій ідеології християнства. Юда спокутує вину каторжною працею на полі крові, Йоганна — по корою в домі нелюбого чоловіка.

П'єса «На полі крові» побудована на глибокій смисловій інверсії метафори спраги. Вона обрамлює твір. Прочанин благає води, він «жадібно приймає до кухля і довго п'є», а потім довго благословляє того, хто утолив його спрагу. При цьому він, спостерігаючи досить дивну поведінку Юди, підкреслює: «Ти мене не бійся. Я не такий, щоб зрадити людину, та ще й таку добрячу...» Однак, переконавшись у помилці, прочанин забуває свої слова. Впізнавши в Іуді зрадника, він

проклінає його. А Юда, в свою чергу, в поведінці прочанина впізнає себе, свою зраду Христу.

Неважко прослідкувати, як інверсія спраги реалізує ітеративну пару опозиції Іуда — прочанин. Це — Іуда-Христос, де вже Іуда виконує функції спраглого. Цікавий момент закінчення діалогу. Прочанин «здіймає камінь і кидає в Юду, але камінь не долітає до Юди».

В концепції Лесі Українки Юда — не зрадник, він — трагічний герой, що визнає і спокутує свою помилку.

Згадаємо власне першу зрілу драматичну поему Лесі Українки «Одержима». Уже в ній тема викупу душі — центральна. Міріам одна «непрощена зосталась». Проте одна вона бачить сліпоту натовпу, що оточує Месію. Вона хоче «віддати за другу душу» і «кров'ю викупить» вину цього натовпу за його смерть. Міріам свідомо жертвує «життя... і кров... і душу... все даремне! Не за щастя, не за небесне царство... ні... з любові.»

Тема викупу душі з любові простежується і в останніх драмах «Камінний господар» і «Лісова пісня». Долорес, може єдина з усіх героїнь Лесі Українки, визнає себе щасливою. «Душею платять всі жінки, коли вони кохають, я щаслива, що я душею викупаю душу...»

Свідомо з волі у неволі іде Мавка. Там, у людському полоні, в полоні любові до Лукаша вона здобуває душу, і потім вогнем і кров'ю викупає душу коханого. При цьому кожна з героїнь абсолютно вільна у своєму виборі.

Згідно з концепцією драматургії Лесі Українки звільнення можливе лише в системі неволі; тому життя — це визнання шляху з волі у неволі, і ніяк не навпаки. Акт звільнення фактично можливий як акт викупу, що реалізує систему вільного вибору.

Які ж, на перший погляд, головні риси індивідуальної міфології Лесі Українки? Спробуємо визначити їх.

1. Розгортання теми у її драмах має чітко опозиційні ряди. Центральними з них виступають поняття волі і неволі, полону і звільнення. Ці опозиційні ряди, як правило, інверсовані і замкнуті в межах постійно повторюваних циклів.

2. Циклізація ґрунтується на своєрідній містифікації часу, що в кожному конкретному випадку постає як фрагмент вічності, оскільки міфологема за своєю природою ірраціональна і ахронічна.

3. Для драм Лесі Українки характерна часова і просторова спареність героїв, що виступають як різноликі маски однієї і тієї ж ідеї, одного і того ж типу, утворюючи досить чітку парадигматику. Ця спареність сприяє градаційному розкриттю теми і підтверджує тезу про полііндивідуальність міфу, персонажі якого володіють здатністю перетікати, перетілюватись один в одного.

4. Для драм Лесі Українки характерна певна заданість персонажу, який реалізує не логіку свого характеру (він досить статичний), а рух ідеї, виступаючи її повнокровним втіленням.

Визначені основні риси індивідуальної міфології Лесі Українки ні в якій мірі не вичерпують її, а лише створюють передумови для більш глибоких спостережень і узагальнень.

<sup>2</sup> Леся Українка. Твори в 12 т. — т. 12. — К.: Наукова думка. — 1979. — С. 94.

Т. М. МУРАВЕЙНИКОВА

## ЗАГАДКА ФАБУЛЯРНОСТІ В «СОНЯЧНІЙ МАШИНІ» В. ВИННИЧЕНКА

Історія критики засвідчує: одних читачів цікавлять вчинки героїв і події у художньому творі, інших — прихисті і переживання дійових осіб. Та найбільше тих, хто прагне зрозуміти акцію через рефлексію, дію — через психологічне мотивування.

Роман «Сонячна машина» В. Винниченка побачив світ в Україні тоді (1930 р.), коли українські літератори, дотримуючись різних естетичних платформ чи протестуючи проти накинених їм приписів, сперечалися про сюжетність і безсюжетність прози. Одних влаштувала лірична стихійність, аналіз душевних катаклізмів, інших — лише описи — реалістичні чи експресіоністичні — подій. «Я певен, — писав В. Підмогильний, — що ніколи не писатиму ні фабульних, ні сюжетних творів...» (7, 445). А О. Слісаренко і Ю. Яновський виступали за показ «тільки героїки виконання», без психологічної балаканини (8, 136-158, 174-203).

Самобутній твір В. Винниченка не міг не потрапити у сферу цих дискусій. О. Білецький відзначив у ньому «елементи соціального, любовно-психологічного, родинного, а почасти й утопічного... в деякому, не зовсім звичному для літератури, синтезі...». Авторіві, писав критик, «вдалося поєднати те, що ніяк не з'єднувалося поки що в більшості наших прозаїків: прихологічну насиченість і сильну динаміку. Йому вдалося дати взірць незвичайного в нашій літературі політематичного роману» (1, 43). Ця незвичайність «Сонячної машини» крилася передусім у своєрідності жанру. М. Зеров писав з цього приводу: «В «Сонячній машині» ми маємо соціальний роман з певним ухилом в бік соціально-політичних прогнозів, ускладнений авантюрно-детективними моментами і влитий в тісну для авторського задуму форму кінематографічного сценарію» (6, 447). Як бачимо, роман у жанровому плані переважно оцінювався як соціальний. Прикметам фантастично-утопічної та пригодницько-детективної фабул певної уваги не надавалось. І визначались вони тільки як «елементи» чи «моменти». Чи варто приймати це беззастережно? Адже у «Сонячній машині» ці складники сюжету є, на наш погляд, стрижневими. Вони міцно й органічно переплетені між собою. Кожна з

них має свою сюжетну реалізацію і виконує певну функцію у мотивації вчинків героїв та способі поєднання різних за смисловим значенням частин роману.

Основним стрижнем, на якому тримається у творі розвиток подій, є пригодницько-детективна ситуація: з дому графа фон Еленберга вкрадено коронку Зігфріда — спадкову геральдичну дорогоцінність родини князя Альбрехта. Подальша колізія, що розгортається навколо цієї пригоди, розгорнута у традиціях класичної таємниці. В. Винниченко висуває одночасно два можливих шляхи її розгадки, один з яких тільки ледь-ледь окреслюється, а другий є хибним. Спираючись на класифікацію А. Вуліса, можемо виділити, керуючись жанровими особливостями роману, ситуації, в яких герої вступають у поєдинок «з обставинами причин (як в романі таємниці)», та ситуації, де герой змагається «з обставинами місця (що притаманне роману-подорожі)» (4, 64). Для В. Винниченка ці ситуації є своєрідним рушієм у процесі розвитку хибної версії: коронку Зігфріда вкрала начебто Труда, можливо, таємнича організація Інарак (Інтернаціональний авангард революційної акції). Автор робить це свідомо, щоб збудувати твір за принципом насичення, нагнітання подій.

В даному випадку маємо на увазі лінію «коронка Зігфріда — Труда». Ще на початку твору В. Винниченко подає таку характеристику дівчини: «Труда, прозвана в нас не без достатніх підстав Страховищем» (3, 17). Це дає змогу авторіві звернути увагу читача на героїню, її незвичайність і в такий спосіб вмотивувати подальші вчинки Труди як реальні, так і можливі. Формується та ланка подій, яка через увесь роман буде проходити як нібито потенціально правдива. Але в середині твору вона досягає апогею і вирішується для читача зовсім несподівано. На передній план тут виведено першу, приховану автором роз'язку: коронку Зігфріда вкрала не Труда, а вчений Руді Штор.

Друга хибна версія зникнення коронки має в романі значною мірою смисл психологічний. Введенням у твір таємничої організації Інарак В. Винниченко дає можливість простежити психоло-



гічні перетворення і зміни у характері Макса Штора. Відбувається внутрішнє перетворення терориста на людину звичайну, із своїми сильними і слабкими рисами у характері.

Крім цих ознак пригодницької фабули, слід також відзначити ще одну лінію, що її автор роману вмотивовано вводить у сюжет твору. Це — трагічна загибель батька і брата принцеси Елізи. Щоб реалізувати дві попередні лінії, необхідно було якимсь чином подолати просторову відстань від будинку князя Альбрехта до основного місця подій — маєтку Еленбергів. Тут і відбувається зіткнення і взаємодія багатьох персонажів. У такий спосіб В. Винниченко не тільки досягає єдності простору, а й вмотивовує перенесення дії з одного місця в інше. Виконано це у творі класичним способом — Еліза отримує листа від батька вже після його загибелі. За своєю будовою ця ситуація цілком витримана у рамках класичної інтриги, несподіванки.

1. Спочатку подається психологічне обрамлення таємниці: «На маленькому личку (слуги — М. Т.) звичайна врочистість і тиха поважність, але в очах щось неспокійне, тривожне, а на таці невеличкий клуночок та велика куверта з печатками. Еліза спочатку пильно вдивляється в поважне личко Йоганна — Йоганн завжди все знає. Але тепер, видно, Йоганн не знає, тільки боїться» (3, 14-15).

2. Далі йде викриття таємниці героїні твору, але для читача — через слугу: «... принцеса Еліза з першого таки погляду в листа батька тратить усю свою звичайно напружену величність, заглибленість у себе: вона по-баб'ячому, гикавкою скрикує, схоплюється, хапає знову листа, знову гикає, перекрививши рота набік, і з перекривленим ротом, перекривленими очима пробігає повз Йоганна» (3, 15).

3. Розв'язка інтриги стає відома читачу безпосередньо через лист. Ситуація досягає свого кульмінаційного моменту, що автор вдало передає стилістично (підкреслення), за допомогою поєднання у нерозривну єдність епітетів, змістовно протилежних: «величність звичайно напружена». Лист, прочитаний уривками, передає зміст трагедії читачеві. В даному випадку то є виправданий хід автора, бо інакше не було б зрозуміло, за яких причин принцеса Еліза потрапляє в родину графа фон Еленберга і чому вона очолює змову монархістів проти Мертенса, котрий прагне одружитися з нею.

Однак повернемося до розв'язки першої пригодницької колізії: Руді викрав коронку з метою створення Сонячної машини. Тут маємо міцно переплетену канву пригодницької і фантастичної ліній. Остання, як і попередня, має розгалужену структуру із власним своєрідним вирішенням ситуацій. Точніше — викриття крадіжника завершує, розв'язує одночасно дві таємниці, що пронизують увесь роман.

Перша — це чудна поведінка доктора Руді, його таємничі від'їзди в гори, химерні дослідження

лабораторії. Розв'язка цієї таємниці — у винаході Сонячної машини, для якої необхідні були дорогі цінні камінці з коронки Зігфріда. Тут же розв'язується і друга таємниця — вчений виявляється злодієм. Та вирішення останньої колізії переноситься автором твору у галузь особистих, інтимних взаємин принцеси Елізи, володарки коронки, і вченого Рудольфа. Майстерність В. Винниченка полягає саме в тому, що зовні розв'язані конфлікти не вичерпуються внутрішньо. Винахід Сонячної машини не є кінцевою метою, а, навпаки, стає відправним моментом у розв'язанні наступної глобальної колізії, що є прямим послідовним продовженням першої. Подано її у фантастичній ідеї «Володаря Всесвіту» і вирішується між головними героями саме за допомогою пригодницької лінії.

Зникнення коронки Зігфріда універсальним способом створює питомий ґрунт для появи конфлікту зовні дрібнішого: любовний трикутник «Мертенс — Еліза — Руді». Вирішення особистих взаємин персонажів являє проміжний етап, що є черговою сходинкою для розв'язання глобального конфлікту. Пошуки коронки Мертенсом вмотивовуються його бажанням одружитися з Елізою. Така мотивація відсутня у взаємовідносинах Елізи і Рудольфа, хоч ця любовна лінія має більш напружений розвиток і змістовніше навантаження. Саме характер стосунків між принцесою і доктором дає можливість авторові без особливих труднощів розв'язати конфлікт «вчений — злодій», а, вірніше, просто нейтралізувати його. Та вирішення конфлікту любовного трикутника має інше функціональне навантаження. Він трансформується і переростає у протистояння «Мертенс — Володар Всесвіту — Рудольф». Саме реалізації останнього, соціального, конфлікту були підпорядковані попередні, що являли собою лише спосіб введення героїв роману у певні взаємовідносини і їх мотивацію.

Схожий механізм розв'язання має і детективна лінія роману. В. Винниченко з метою підсилення мотивації причетності Труди до зникнення коронки Зігфріда вводить читача у коло сімейних проблем родини фон Еленберга. Підозри старого графа щодо невірності дружини і того, що Труда не є його дочка, дають змогу авторові послідовно заглибити читача у хибну версію крадіжки. Водночас це допомагає утримувати загальну напругу подій роману та інтерес читача. Але, як і в фантастичній лінії, зовнішнє вирішення конфлікту не є внутрішньо кінцевим. Переплітаючись із попередньою лінією, створюється інша колізія. Винахід Рудольфа дає змогу графові фон Еленбергу пересвідчитися у відсутності або наявності кривого зв'язку з Трудою. Та розв'язка відсутня. В цьому відчувається певна штучність, та вона має, хоч непевне, але можливе пояснення. Очевидно, для В. Винниченка винахід Сонячної машини мав у творі головним чином значення можливого засобу реалізації мирного суспільного устрою, варіанту державобудування. Тому дрібні сімейні чвари не мог-



ли б прирнести у твір нічого позитивного. Цей конфлікт своєрідно вирішено як перемогу Сонячної машини. «Принципово антидогматична природа творчості Винниченка ... спрямована була на пошуки нової, «людської» точки зору в літературі... Новий статус людського зумовлювався тим, що основою спільності («людськості») ставав не соціальний утилітаризм і не родова людська сутність, а така якість «людськості», як соціальність —самоорганізована і самогармонізована цілість, що об'єднує окрему людську індивідуальність і родову людську сутність у спільному соціальному «тілі»» (5, 74).

Однією з площин вияву детективної лінії в «Сонячній машині» є таємнича організація Інарак. Її існування не тільки подає ще одну хибну версію викрадення коронки, її головне навантаження — психологічне. На очах читача Макс Штор із провідного члена терористичної групи переростає у людину, усвідомлену самоцінністю свого життя і людського життя взагалі. Колишній терорист сам заперечує насильство як засіб створення мирного суспільства. До детективних таємниць у романі слід віднести і викрадення доктора Штора, який стає ніби гарантом ідеї злагодності в суспільстві.

У «Сонячній машині» В. Винниченка на пригодницькому ґрунті будується утопічно-фантастична фабула роману, таємниця якої, можна сказати словами дослідника, полягає у тимчасовості і «відсутності заявленого збігу, очікування метафоричної клаузули, що напрошується» (4, 38).

В романі В. Винниченка ця категорія виявляється таким чином. Представлені:

1. Таємниця відома одному герою і невідома іншим (Руді і Сонячна машина).
2. Таємниця відома авторові і одному герою (Руді і коронка).
3. Таємниця відома тільки авторові (загибель батька і брата Елізи).

Критики роману «Сонячна машина» вважали, що «українському авторові не властивий лет науково-технічної фантазії», що «утопічним у властивому розумінні є один момент — сама Сонячна машина, винахід Рудольфа Штора» (1, 36).

На нашу думку, саме цей «елемент» слід віднести до серйозної наукової фантастики як літературного явища, а не як випадковості. Утопічною ж треба вважати саму ідею про «служіння визволенню всього працюючого, поневоленого, експлуатованого людства, народів і націй землі, творенню загальнолюдських невмирущих цінностей» (6, 149). Адже в романі вона перетворилася в абсурд, люди стали духовно не багатші, а убогіші.

Таким чином, маємо можливість стверджувати наявність у романі В. Винниченка «Сонячна машина» двох рівноцінних, у композиційному плані, пригодницької та фантастичної фабул, двох стрижнів, на яких будується кінцевий, основний конфлікт роману: соціально-утопічний, соціально-психологічний.

Загадковість фабули «Сонячної машини» В. Винниченка, як бачимо, нетрадиційна для детективного роману. В останньому, за твердженням авторитетних дослідників (2, 333-343), з середини XIX ст. («Пан Лекок» Е. Габорто) і до 40-х років XX віку («Три злочини Арсена Люпена» М. Леблана) існувало, як правило, два варіанти художніх ситуацій. У першому автор чи герой докладали зусиль до розгадування таємниць, обґрунтування прямих і побічних доказів скоєного кимось злочину. У другому — романіст передусім цікавився психологією злочинця, причинами, які спонукали його до порушення законності чи правил моралі. Ні того, ні іншого немає в «Сонячній машині». Викрадач коронки Зігфріда доктор Руді Штор — не злочинець, а наївне дитя, якому потрібен був камінець наче для гри: він «узав» його для наукових дослідів. Зникнення і повернення коронки Зігфріда працює в сюжеті на утопічний міф: часи аристократії відходять до демократичних плебей, хоча це «краще» виглядає в романі досить натурально — це сама принцеса Еліза, яка через кохання до вченого відмовляється від монархічної ідеї. Пафосу «злагоди в родині», такому українському за своїм характером, хоча й вираженому в чужинецьких формах (можливо, це йде від традицій Лесі Українки), підпорядкована також і поетика пригодництва і фантастики. Змови монархістів та Інараку, винахід ученого та його викрадення, несподівані наслідки наукових відкриттів і боротьба за їхнє «олюднення» й порятунку — все це в синтезі з детективною лінією сюжету дає і цікавий, і живлющий ґрунт для незвичайного розкриття психології людей середини XX віку. Її митець передбачав, виходячи із своєї віри в перемогу розуму і своїх ілюзій про примирення соціально-моральних антагоністів у розчакнутих нерівності суспільствах.

#### Список використаної літератури:

1. Білецький О. «Сонячна машина» Винниченка // Критика. — 1928. — № 2 (II). — 166 с.
2. Буало П., Нарсежак Т. Детективний роман. Предыстория жанра. // Волчицы: Французский детектив. — К., 1993.
3. Винниченко В. Сонячна машина. — К., 1989. — 619 с.
4. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра. — М., 1986. — 384 с.
5. Гундорова-Бровіньок Т. Володимир Винниченко: Повернення // Рад. літературознавство, 1989. — № 7. — 80 с.
6. Зеров М. «Сонячна машина» як літературний твір. — Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2.
7. Підмогильний В. Передмова // Місто. — К., 1989. — 447 с.
8. Фащенко В. Із студій про новелу. — К., 1971.

А. А. СЛЮСАРЬ

## О СИНТЕЗЕ

### В ПРОЗЕ А. С. ПУШКИНА И Н. В. ГОГОЛЯ

Эпический способ отображения реализуется наиболее полно в синтезе, поскольку он направлен на *воссоздание целостности мира*. Разумеется, данный акт познания предполагает в качестве условия анализ и вообще неотделим от него. Недаром выдвигание прозы в русской литературе 30-х годов XIX века на первый план началось с формирования аналитических жанров — рассказа и повести, в которых жизнь дробится «по мелочи» (2, т. 1, с. 272). Между тем тенденции к синтезу (как и к анализу) присущи в той или иной мере любому жанру.

Так, важной формой синтеза, встречающейся во всех жанрах, является параболитичность, в которой явление непосредственно соотносится с сущностью, временное — с вечным. На ней основаны первые законченные произведения в прозе А. Пушкина и Н. Гоголя: в «Гробовщике» использован миф о явлении мертвецов, в «Вечере накануне Ивана Купалы» — о сделке между человеком и чертом. Тем самым история героя соотносена с ситуацией, обладающей универсальным значением, и выглядит ее вариацией (7, с. 153).

Но можно заметить, что уже в первых рассказах авторы избирают разные пути в осуществлении синтеза. Если для Н. Гоголя принципиальное значение имел миф, сообщавший произведению двуплановость, то А. Пушкин расширял охват действительности во многом за счет связей с другими произведениями. Речь идет, таким образом, об осознанном использовании литературной преемственности.

Начнем с эпиграфа. Его функции в пушкинской прозе многообразны. Так, строчки из державинского «Водопада», ставшие эпиграфом к «Гробовщику», контрастны по отношению к его содержанию, поскольку смерть в «жизнедеятельности» Адриана Прохорова профанируется. Вместе с тем вводится ектlesiастовская тема конечности жизни. Истолкование этой темы усложнится упоминанием «гробокопателей» Шекспира и В. Скотта.

Насыщенность произведений А. Пушкина литературными реминисценциями объясняется во мно-

гом их предметом отображения: в них воссоздается прежде всего пробуждение самосознания современника, происходившее в значительной мере под воздействием идей Просвещения, причем особая роль принадлежала романам, в которых эти идеи отразились. В связи с этим сформировалась даже такая черта общественной психологии, как романичность, заключающаяся в том, что сопереживание перерастало в подражание персонажам романов, вплоть до отождествления с ними окружающих или себя, как это было, например, с Татьяной Лариной. Были, конечно, и другие причины, побуждавшие писателя прибегать к реминисценциям. Главная из них — стремление использовать образы, созданные другими авторами, в целях художественного обобщения.

Важной формой литературной преемственности стала в пушкинской прозе пародия. По словам самого поэта, она понадобилась ему в стихотворной повести «Граф Нулин» для исследования роли случая в истории. В поле зрения читателя не только произведение А. Пушкина, но также преступление Тарквиния, якобы изменившее ход истории, и отображение его в «Лукреции» Шекспира (8, т. 7, с. 226). И тогда же, вслед за «Заметкой о поэме «Граф Нулин», А. Пушкин пишет «Историю села Горюхина», в которой, передавая крушение патриархальности в русской деревне, пародирует исторические сочинения, в частности «Историю русского народа» Н. Полевого.

Итак, охват жизни расширяется благодаря «сцеплению» произведений. Его проявления многообразны. Одно из них — заимствование имени персонажа. Назвав, например, героиню и героя «Барышни-крестьянки» Лизой и Алексеем, А. Пушкин указал на их общность с персонажами Н. Карамзина. Мнимая Акулина учится читать по карамзинской повести «Наталья, боярская дочь», героем которой является Алексей, при этом приходит на память, конечно, и другая повесть о неравной любви: «Бедная Лиза»...

Возникающее между произведениями «сцепление» основывается в какой-то мере на общей для



них черте, что сближает их с циклом. Роль данной формы синтеза в 30-е годы XIX века была настолько велика, что М. Лермонтов написал свой роман «Герой нашего времени» в виде цикла. Обобщая этот факт, Б. Эйхенбаум сделал вывод, что формирование русского романа происходило путем циклизации (6, т. 1, с. 288-289). Это верно лишь отчасти. Между романом и циклом есть в самом деле немало общего, но в целом синтез осуществляется в них по-разному.

В цикле синтез перерастает рамки определенной образной системы и требует для своего осуществления целой совокупности произведений. Так складывается «точечная» структура, в которой обнаруживается невозможность полного соответствия между общим и единичным.

Стремясь снять это различие, романтики на деле его усугубляли. Установка на универсальность, всеобщность воссоздания мира побуждала их нередко выходить в циклах за границы художественного познания. Они ставили проблемы, для решения которых требовалось совмещение искусства и науки. Так, в «Серрапионовых братьях» Гофмана писатели не только читают свои рассказы и повести, но также обсуждают их, высказывая мысли, имеющие отношение к литературной критике, эстетике, философии, психологии и т. п. Н. Гоголь в «Арабесках» также стремится уравнивать искусство и науку, представив в качестве единого целого фрагменты из романа «Гетьман», повести о Петербурге и эссе на литературно-критические, искусствоведческие, философские, исторические и другие темы.

Обращает на себя внимание тот факт, что циклизация получила неодинаковое развитие в пушкинской и гоголевской прозе. Если А. Пушкин объединил в цикл только свои первые законченные произведения в прозе, создав «Повести Белкина», то Н. Гоголь подобным образом поступил со всеми своими рассказами и повестями. Разгадку этого явления может отчасти подсказать сопоставление наименований их циклов. Назвав свой цикл «Повестями Белкина», писатель подчеркнул, что он должен восприниматься как выражение точки зрения его вымышленного «автора» на мир. В названиях же гоголевских циклов указывается на то пространство, в котором происходит действие произведения или же в котором они рождаются. Не потому ли «Арабески», воплотившие необычность восприятия жизни, были преобразованы в «Петербургские повести»? Таким образом, в отличие от бесконечности и неизведанности многообразного, изменчивого мира, подлежащего освоению, как это представлено в «Повестях Белкина», предлагаются определенность и завершенность структуры, выражающей уже постигнутый принцип мироустройства. Это несходство объяс-

няется, очевидно, прежде всего характером представлений А. Пушкина и Н. Гоголя о целостности жизни.

Создатель «Повестей Белкина» видел, что происходит всемирно-исторический поворот: изживающая себя патриархальность уступает место новому укладу, основанному на идее личности, ее свободы. И свое внимание он сосредоточил на этом процессе, на том моменте в нем, который приходится на 1800-1810 гг. Показано «начало движения в неподвижном мире» (3, с. 256), в частности — пробуждение личностного самосознания в широких общественных кругах.

Н. Гоголь еще в «Ганце Кюхельгартене» передал узость патриархально-идиллических форм жизни, но именно с ними у него было связано в значительной мере представление о целостности мира, основанной на единении людей, человечности их отношений. И его повести образуют художественную целостность, напоминающую идиллическую структуру с ее противопоставлением замкнутого, но гармоничного, близкого к природе мирка большому дисгармоничному миру, в котором люди разобщены (1, с. 382). Прежде всего это — деревня и город, провинция и столица, Диканька и Петербург...

Разобщенность единичного и общего, образной системы и концепции объясняется во многом характером отображаемой действительности: в цикле воссоздаются повторяющиеся явления. Их отображение, конечно, определяет во многом и структуру отдельного произведения. Так, Д. Тамарченко отмечал: «Похождения Чичикова, составляющие содержание большого повествовательного произведения, требуют неоднократных повторений одной сюжетной ситуации» (6, т. 1, с. 333). Это характерно прежде всего для тех пяти глав в первом томе, в которых содержатся портреты помещиков. Вместе с тем похоже, что во втором томе история походов Чичикова не только продолжается, но и во многом повторяется. Он по-прежнему разъезжает, пытаясь осуществить необычайный план обогащения, и опять выталкивается из мирка, избранного им для своей аферы, но теперь находясь в ином состоянии духа. Однако это не значит, что основой «Мертвых душ» явилась «циклизация нравоописательных и бытовых очерков» (6, т. 1, с. 292). С самого начала для Гоголя, работавшего над предложенной ему А. Пушкиным сюжетной ситуацией, формой синтеза был не цикл, а роман, который с изменением замысла станет приобретать черты поэмы в прозе. Словом, речь идет о всеобщей закономерности. Три сходных эпизода отображены, например, в «Пиковой даме»: сначала «верные карты» становятся известны графине, затем Чаплицкому и наконец Германну. Повесть «Портрет» состоит из



истории гибели Чартова и «жития» создателя необыкновенного портрета... Но основная форма движения, воссоздаваемого в произведении, — линейность: в цикле же это — повторяемость характеров и ситуаций.

Образование повторяющихся явлений сообщает циклу парадигмальность: произведения, образующие его, выглядят как вариации определенного мотива. Но обычно сочетается ряд мотивов, по крайней мере два как главные. На их основе образуются подциклы, состоящие из «пары» произведений, которая, однако, нередко превращается в целую «серию». Такая «пара» является основной единицей цикла. Так, в «Вечерах...» разрыв связей между людьми, получивший концентрированное выражение в конфликте поколений, ведет в конечном счете к расщеплению самой личности, принимающему фантастический вид борьбы человека и черта. Эти две ситуации варьируются на протяжении всего цикла.

Вследствие «точечности» и парадигмальности отображения аналитичность развита в цикле не в меньшей мере, чем синтетичность. Отсюда — сочетание «центростремительной» и «центробежной» тенденций, проявляющееся как в субъектных, так и в объектных отношениях. Наряду с образом «автора», «издателя» или «идеолога», вокруг которого группируются произведения, существуют «очевидцы» (они же «рассказчики»), представляющие разные сферы бытия, порой противоположные. Равнодействующей, возникающей благодаря взаимодействию идей, воплощенных в произведениях, из которых состоит цикл, приходится «конкурировать» со своими составляющими, поэтому общая концепция выражена с меньшей определенностью, чем содержание самих произведений. Но принцип иерархии, указывающий на степень важности той или иной идеи существует, проявляясь в последовательности, в которой расположены произведения. При этом очередность, в которой они создавались, так или иначе нарушается, то есть воспроизведение процесса освоения жизненного материала подчиняется в той или иной мере установке на воплощение концепции, выраженной в цикле.

Показав, как герой «Гробовщика» начинает ощущать неестественность своих отношений с человечеством, А. Пушкин наметил тему пробуждения личностного самосознания, которая станет в цикле одной из ведущих. Но она многоаспектна: возникает проблема конечности жизни, а, значит, и ее ценности; «слепоты» отдельной индивидуальности и возможности ее «прозрения»; наконец, встречи человека и истории. Все эти мотивы получат разработку в последующих рассказах. Но недаром появляется пауза между сентябрьскими («Гробовщик», «Станционный смотритель», «Ба-

рышня-крестьянка») и октябрьскими («Выстрел», «Метель») рассказами. Происходит прояснение концепции; уточняется иерархия идей. А если учесть, что при издании цикла на первое место выдвинутся «октябрьские» рассказы и что в качестве общего эпиграфа будет избран отрывок из фонвизинской комедии, в которой речь идет об отношении к истории, то вполне возможным становится предположение, что для автора «Повестей Белкина» среди вопросов, которые осаждают личность, осознающую мир и себя, важнейшее значение приобретает ее отношение к истории: бытию нации и человечества.

Встреча человека и истории как одно из проявлений новой целостности жизни стала темой пушкинской прозы еще до создания цикла. В романе «Арап Петра Великого» (1827) А. Пушкин попытался показать историю «домашним образом», соединить ее с «семейной хроникой», изобразив духовное родство своего пращура Ибрагима Ганнибала и Петра. Но произведение осталось незавершенным.

В первой половине XIX века русский роман переживал процесс становления. Он искал себя, принимая облик поэмы, повести, цикла, отдельных фрагментов... А. Пушкин завершил только «Капитанскую дочку», нередко принимаемую за повесть, Н. Гоголь опубликовал лишь первый том «Мертвых душ», мыслившихся им в качестве поэмы, а не романа... И в обоих произведениях целостность жизни представлена особым образом: в ней существенное место принадлежит общности людей — народу или нации. Словом, авторы «Капитанской дочки» и «Мертвых душ» нашли форму синтеза в романе-эпосе, причем гоголевский роман-эпосе принял также черты лирико-сатирической поэмы в прозе.

М. Волконская, вспоминая о прощальном вечере, устроенном в декабре 1826 г. перед ее отъездом в Сибирь, утверждает, что А. Пушкин ей говорил: «Я намерен написать книгу о Пугачеве. Я приеду на место, перейду через Урал, поеду дальше и явлюсь к вам просить пристанища в Нерчинских рудниках» (4, с. 28). А за два года до этого он просил брата прислать ему «Жизнь Емельки Пугачева». И когда в феврале 1832 г. А. Пушкин получил многотомное «Собрание законов Российской империи», то он, видимо, сразу же обратился к материалам следствия по делу о пугачевщине. И здесь, в «Сентенции 10», он знакомится с историей М. Шванвича, в которой пересеклись те две линии, которые его все больше интересовали: это — судьба народного движения и конфликт дворянина со своим сословием и государством.

Пушкин сознавал, что герой будущего романа оказался среди пугачевцев не по идейным мотивам, и сначала решает, что главной чертой его

поведения является «буйство» (8, т. 6, с. 782), обусловившее необычность жизненного пути. Но затем в планах произведения все отчетливее проступает личность так называемого «частного человека», складывавшаяся на русской почве во второй половине XVIII века. Ее характеризует, как известно, отчуждение от государства и высшего света. Правда, накануне штурма Белогорской крепости пугачевцами в Гриневе заговорило «чувство благородного честолюбия», но не для того, чтобы заменить собой желание личного счастья, как у героя «Арапа Великого», а вместе со «сладостными надеждами», связанными с любовью к Марье Ивановне. Раздвоение между сословным долгом и миром частных интересов сделало для него возможной дружбу с вождем крестьянской революции. Отсюда же — решение оставить Оренбург для спасения Марьи Ивановны.

Двойственным является и восприятие пугачевщины. Подытоживая впечатления от происшедшего социального потрясения, Гринев обобщает их в афоризме, выражающем не только его собственное, но и пушкинское мнение: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» (8, т. 6, с. 524-525). Но он не может не ощутить поэтичность народного движения и прямо об этом говорит, вспоминая, как ему пришлось, слушая заунывную бурлацкую песню, испытать «пиитический ужас». И не раз граница между пугачевцами и героями народно-поэтического творчества будет исчезать.

В. Скотт в своих романах стремился показать, что в людях, как бы ни разделяла их принадлежность к разным социальным группам и политическим лагерям, живет ощущение своей принадлежности к общему человеческому роду. В «Капитанской дочке» изображен тот исторический момент, когда в русском обществе возникают условия для появления данного чувства. Происходит это в обстановке крестьянской революции, обнаружившей узость общественных форм жизни, основанных на принципе сословности. Мысль о рождении гуманизма и составляет сущность синтеза в «Капитанской дочке»: это тот центр, вокруг которого образуются целое.

Его отображение характеризуется сжатостью, необычной даже для русского романа первой половины XIX века, отличающегося как раз краткостью. Аналитичность у А. Пушкина строго подчинена синтезу, частности воссоздаются постольку, поскольку они выражают сущностное. Ведь отображается «простое величие простых людей» (5, т. 7, с. 357). Лаконичности подчинены сюжет и композиция. Воспроизводятся лишь отдельные фрагменты жизни, попадающие на глаза герою — повествователю, благодаря его встречам с другими персонажами. Но структура «романа дороги»

осложнена: сюжет состоит не столько в выстраивании ряда встреч, сколько в развитии отношений.

«Романом дороги», представленным такой разновидностью его, как «плутовской роман», выглядят «Мертвые души» Н. Гоголя. Но «дорога», сохраняя реальное значение, является также символом, выражающим по-своему тему произведения: смерти и воскресения, нравственного падения и возрождения. И не только отдельной души, а общества в целом. С самого начала писатель хотел отобразить «всю Русь». Но акцентирование внимания на смешном в романе о необычной плутне ограничивало охват действительности. Отсюда — оксюморон в письме к А. Пушкину от 7 октября 1835 г., в котором сообщалось о желании «... показать хотя бы с одного боку всю Русь» (5, т. 8, с. 92). Но можно ли показать «всю Русь» лишь «с одного боку»?

Устраняя это противоречие, Н. Гоголь уясняет концепцию «Мертвых душ»: «... обдумал план...». Теперь цель и характер отображения отвечают, как считал писатель, его предмету, и произведение возводится им в ранг «творения»: «Вся Русь явится в нем!» (5, т. 8, с. 115). Это уже не сатирический роман, в котором внимание сосредоточено на прозаическом состоянии нации, а поэма, воссоздающая национальный характер и его проявления в целом.

«Мертвые души», как и «Капитанская дочка», основаны на параболе. Но это не сказка об инициации, а миф о смерти и воскресении. Следовательно, его цель — воскрешение...

Прежде всего это миф о герое, покупающем души. Он пародируется, и его герой снижается: черт побеждается смехом, но от этого не перестает существовать, и борьба с ним оказывается бесконечной... Поэтика мифа сказывается в какой-то мере на принципе отображения: индивидуальность, обусловленная, казалось бы, локальной обстановкой, обнаруживает универсальность.

Миф предполагает такое отображение реальности, которое является в то же время ее созданием. Изображение в «Мертвых душах» духовного воскресения героя должно было явиться и духовным воскрешением читателя...

Но характер отображения в «поэме» обусловлен все же формой синтеза, которая свойственна не мифу, а роману: ей присуща аналитичность. В. Белинский, указывая на данную особенность «Мертвых душ», писал, что в них «... разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано общее значение» (2, т. 6, с. 431). Конкретизируя отображение, Н. Гоголь сделал важный шаг вперед в развитии аналитичности русской прозы, но главным его свойством была синтетичность: «мелочь» у него укрупнена...



Ведь она воспринимается в двух планах: в ней сконцентрировано характерное для действительности, несущей отпечаток национальной субстанции. Отсюда — символика, позволяющая увидеть в брочке Чичикова «птицу тройку» и сравнить ее с Русью... А так как состояние, в котором пребывает эта субстанция, противоречит ей, то воссоздается оно сатирически. Двуплановость, таким образом, превращается в противопоставление. Ведь соотносятся отрицаемое явление и сам идеал... Между тем у «явления» обнаруживается претензия на идентичность с идеалом, поэтому его изображение может становиться пародийным. У Манилова, например, отсутствует «свое», а значит, и национальное, но тем не менее он, приглашая Чичикова в столовую, заявляет: «... у нас просто, по русскому обычаю, щи, но от чистого сердца» (5, т. 5, с. 28).

Структурным же выражением единства синтетичности и аналитичности является форма «романа дороги», в которой воплотилось стремление автора охватить «всю Русь». Наиболее характерны здесь первые шесть глав, состоящие в изображении «встреч» — с городом N и помещиками. Отсюда — мозаичность, сближающая «поэму» с циклом. Но в последующих главах на первый план выдвинуется «отношения» между героем и губернским обществом, потрясенным его необычностью.

Во втором томе Н. Гоголь подойдет вплотную к созданию «романа отношений». В нем ряд персонажей (Тентетников, Хлобуев, Муразов) являются не эпизодическими лицами, изображающимися лишь постольку, поскольку они попадают на пути героя. Они участвуют в «сквозном» действии и обладают самостоятельным значением. Усложняется и поведение Чичикова, занятого теперь не только покупкой умерших крестьян, но и плутней, связанной с подделкой завещания... Эта перестройка романной структуры вызвана ее драматизацией, усиливающейся по мере того, как писатель переходил к реализации мифа о воскресении.

Есть немало общего у пушкинского и гоголевского синтеза, объединяющего судьбы индивидуальности и нации, быт и историю, отражающего переход к новой целостности жизни, но это — две разные формы художественного освоения мира, обусловленные прежде всего характером представлений о его устройстве и путях развития.

Вырабатывая концепцию действительности, составляющей основу синтеза, А. Пушкин лишь однажды избрал такую форму «сцепления», как цикл

рассказов. Он воспринимал современность как становление новой целостности мира, основанной на принципе личности, и обращался к жанру романа, передающему с наибольшей идентичностью процессуальность жизни. Н. Гоголь объединил в циклы все свои рассказы и повести, которые вместе образуют структуру, основанную на оппозиции, характерной для идиллии: «деревня-город». В «Арабесках» же он, напротив, предпринял попытку синтеза, который выходит за рамки художественного познания с тем, чтобы снять это раздвоение.

Данная установка приняла новый вид в «Мертвых душах», в которых ставилась задача отобразить это «снятие», чтобы сделать его реальным. Рассматривая жизнь человечества как процесс его освобождения, А. Пушкин видел в романе воспроизведение определенного этапа в нем, то есть эпохи. Н. Гоголь, потрясенный духовной раздробленностью современности, осмыслял ее как состояние нации, которое можно преобразовать при помощи искусства. Эта роль возлагалась не на роман, а на поэму, едва ли не отождествляющуюся с мифом.

Оба писателя, стремясь к полноте охвата жизни, использовали форму «романа дороги», превращая его в «роман отношений». Это усиливало линейность действия, которой подчинялась цикличность. Речь идет о действии, требовавшем для своего воссоздания такой жанровой разновидности, как роман-эпопея.

#### *Список цитируемой литературы:*

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.; 1975. — С. 234-407.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т. — М.; Л.: АН СССР, 1953-1959. — Т. 1-13.
3. Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). — Берковский Н. Я. Статьи о литературе. — М.; Л.: 1962. — С. 242-356.
4. Волконская М. Н. Записки М. Н. Волконской. — М.; 1977. — 96 с.
5. Гоголь Н. В. Собр. соч. В 8 т. — М.; 1984. — Т. 1-8.
6. История русского романа. В 2 т. — М.; Л.: 1962-1964. — Т. 1-2.
7. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. — 1970. — N 7. — С. 152-164.
8. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. — М.; 1962-1966. — Т. 1-10.



Б. Ю. РОСТИЯНОВ

## ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

### «ЖИТИЯ ФЕДОРА ВАСИЛЬЕВИЧА УШАКОВА» А. РАДИЩЕВА

Жанровая природа прозы А. Радищева еще не стала в литературоведении предметом специального, детального исследования. «Житие Федора Васильевича Ушакова» принято считать повестью. Хотелось бы внимательно рассмотреть жанровые особенности этого произведения, дать конкретизированное определение жанра «Жития ... Ушакова» — повести, находящейся у истоков русской прозы. Ведь во второй половине XVIII века начала складываться система жанров эпической прозы, получившая полноценное развитие уже в литературе XIX века. А. Радищев (как и Н. Карамзин) был одним из тех прозаиков, к творчеству которых восходит этот процесс.

А. Радищева мы считаем сентименталистом: ведь его идеал основан на идее «чувствительной» личности, отсюда — и характер решения вопроса об отношениях индивидуальности и общества, и выбор формы художественного обобщения, и весь строй отображения.

На жанр мы взглянем через призму поэтики: как выражаются жанровые особенности в образах автора и персонажей, в сюжете и композиции.

В «Житии Федора Васильевича Ушакова» А. Радищев утверждает: человека воспитывает борьба с враждебными обстоятельствами, со средой, навязывающей антигуманные условия жизни и правила поведения. Кружок друзей — микромир, который наилучшим образом может противостоять духовно чуждой среде, макромиру. Вместе с тем такой кружок является опытом борьбы за подлинные интересы общества.

Ф. В. Ушаков считает добродетелью «навык действий, полезных общественному благу»<sup>1</sup>. Выдвигая на передний план проблему добродетели, А. Радищев одновременно решает и другую проблему — создания образа положительного героя, причем не исторического деятеля (как было у классицистов), а частного человека. А. Радищев воплощает в своем герое идею очищения от порока; также в «Житии ... Ушакова» рассматриваются причины и следствия трагического несоответствия духа человека и его физической

природы. В личности Ушакова противостоят два начала:

- 1) сущность «естественного» человека;
- 2) влияние социальной среды, уродующее личность.

«Житие ... Ушакова» написано от первого лица, автор присутствует в произведении как один из персонажей и рассказывает о главном герое в третьем лице — это открывает перед автором возможность более высокой оценки своего героя. Жития обычно пишутся о реальных лицах, что предполагает достоверность отображения. А. Радищев подчеркивает эту особенность своего произведения, называя «Житие ... Ушакова» «повествованием во истине» (т. 1, с. 156, 166).

В древнерусских житиях святой служит Богу. В «Житии Ушакова» главный герой служит Человечеству. Подвиг святого в том, чтобы в собственной жизни воплотить христианскую мораль. Подвиг Ушакова — в полной отдаче Просвещению (ценой отказа от карьеры, от беспечной и обеспеченной жизни). Цель житийного героя — стать праведником и до самой смерти уже находиться на высоте праведничества. Эта цель была достигнута Ушаковым.

Агиографические элементы в «Житии ... Ушакова» таковы:

- 1) дидактическая направленность повести;
- 2) противопоставление индивидуального сознания главного героя обыденному сознанию окружающих;
- 3) героичность главного действующего лица;
- 4) наделенность героя функцией «вождя» (Ю. М. Лотман<sup>2</sup>);
- 5) мотив странничества;
- 6) праведность как истинное состояние героя произведения.

Автор, открыто присутствуя в «Житии ... Ушакова», непосредственно выражает свои лирические переживания, проникнутые субъективно-эмоциональным отношением к миру. «Литература воспоминаний, автобиографий, исповедей и «мыслей» ведет прямой разговор о человеке. Она подо-

бна поэзии стиратым и настойчивым присутствием автора. Промежуточным жанрам, ускользавшим от канонов и правил, издавна присуща экспериментальная смелость и широта, непринужденное и интимное отношение к читателю»<sup>3</sup>.

Художественность «Жития...» состоит в том, что писатель, не ограничиваясь ролью очевидца, создает характеры — то есть эстетически обобщает свои наблюдения. Особенно яркими получились характеры Бокума и отца Павла. Они изображены сатирически. (Поскольку произведение А. Радищева воспитательно-нравоописательное, в нем изображен антипод героя, и это обуславливает проявление сатирических черт). Красочно описано противостояние двух майоров — майора Бокума и Федора Ушакова — тоже имеющего майорское звание, в недавнем прошлом секретаря Кабинета Ее Императорского Величества.

Вторая часть «Жития...» состоит из философских работ Ушакова. Подчеркивая устремленность героя к знаниям, А. Радищев показывает, что Ушаков обладает не только способностью усваивать, но может и предлагать свое, творить.

В XVIII веке в связи с повышенным интересом к индивидуальности и ростом самосознания личности усиливается роль автобиографических жанров — и жанра письма как их разновидности. «Житие...» А. Радищев не только посвящает А. Кутузову, но и обращается к нему, как в письме. Однако это не столько письмо, сколько в самом деле житие — то есть назидание всем. Герой «Жития ... Ушакова» совершает духовный подвиг. Повесть А. Радищева — художественно-дидактическое произведение, повесть о воспитании с созданными в ней яркими характерами.

П. А. Орлов указывает, что конфликт, по которому, как правило, строился сюжет сентиментальной повести, устойчив и традиционен. «Положительным героям, близким к природе, противостоят герои, связавшие мысль о достоинстве человека с чинами и деньгами. Соотношение сил чаще всего оказывается не в пользу чувствительных героев, но, даже теряя надежду на счастье, они не отказываются от своих принципов и предпочитают смерть унижительной покорности своим гонителям»<sup>4</sup>. В самом деле — лейпцигские студенты, взбунтовавшиеся против Бокума, с достоинством перенося арест, пишут письмо министру, разрабатывают план побега. Конфликт произведения развивается в двух планах: столкновение студентов с «наставником»-деспотом, а самого Ушакова с обстоятельствами, обречшими его на преждевременную смерть в то время, когда он переживает духовное возрождение.

Вступая в борьбу с самодуром, вором и деспотом, студенты заявляют протест против деспотизма в целом, отстаивают свою свободу, достоинство.

Ушаков умирает — но он дал друзьям мощный заряд положительной энергии, которая и спустя годы питает их; жизнь Ушакова описывается од-

ним из них через 18 лет после смерти друга и учителя.

В произведении раскрыта тема противоречивости героической личности: поддавшись влиянию среды, Ушаков избрал путь порока, но все-таки верх берут лучшие душевные качества, — только происходит это слишком поздно, когда здоровье Федора Васильевича уже было подорвано смертельной болезнью.

Придавая «Житию...» форму письма, А. Радищев сообщает произведению определенную объективность: автор основывается на воспоминаниях, принадлежащих не только ему самому, но и его другу, А. М. Кутузову.

Житие пишет ученик, последователь Ушакова, отсюда — восхищение учителем, благоговение перед ним. А. Радищев дважды указывает на цель повествования: «Сие пишу я для собственного удовольствия моего, пишу для друга моего, и для того мало нужды мне, если кто наскучит чтением сего, не нашел в повествовании моем ни одного происшествия, достойного памятника и ради мерзости своей или изящности ради равно блистающего» (т. 1, с. 178).

Характернейшей чертой Просвещения была философичность литературы, и Радищев к первой, литературной, части повести прибавляет вторую, философскую.

В «Житии ... Ушакова» нет портретов, пейзажей, интерьеров — все внимание сосредоточено на духовной сущности героя, отношениях его с другими людьми. Автор здесь «открыт», его позиция — оценочная, он дает оценку поступкам описываемых им людей. «Житие Федора Васильевича Ушакова» — диалогизированный монолог.

А. А. Сивогривова, называя «Житие...» «одной из первых художественных биографий в русской литературе, отмечает характерные черты лучших произведений биографического жанра, к числу которых принадлежит и «Житие ... Ушакова»: историческая достоверность, богатство фактических сведений, научная доказательность<sup>5</sup>.

Субъектным отношениям в «Житии...» присуща определенная условность — это же не настоящее житие, а повесть, написанная в форме жития.

В повести А. Радищева присутствует свойственная житийному жанру целостность изложения — ведь изображается свершившийся подвиг. Играет роль и то, что автором является очевидец, отсюда — субъективность формы изложения (а, например, в повести А. Радищева «Положив непреодолимую преграду...» — объективная форма изложения: автор тут является не очевидцем, на глазах которого совершается подвиг героя жития, а человеком иной эпохи).

Первая часть повести почти в два раза больше второй: ведь А. Радищев пишет произведение об Ушакове — оно и составляет первую, основную часть. Вторая же — дополнение, иллюстрация. «Житие...» — биографическая повесть, но специ-



фика ее в том, что А. Радищев не берется подробно описывать биографию друга, а выбирает наиболее существенные факты из его жизни.

А. Радищев пишет «письмо» А. Кутузову потому, что сознает важность событий, в которых участвовал в юности, помнит и живо ощущает влияние, которое тогда произвел на него и его друга А. Кутузова необычный человек Ушаков. Форма письма позволяет избрать непринужденную манеру повествования. Кроме того, выбор такой формы отвечает документальной природе произведения. Разговор ведется о реальном лице и обращается к реальному же лицу, участвовавшему в описываемых событиях; значит, суть дела в воссоздании происшедшего и в его уяснении. Обращение же к другу обуславливает и особую близость автора к читателю, их взаимопонимание.

«Житие... Ушакова» — повесть; повесть, как правило, изображает одну сторону жизни, но исследует ее как можно полнее, поэтому, по утверждению А. Слюсаря, часто бывает описательной, что сказывается на ее композиции<sup>6</sup>. Такой стороной в данном произведении является повседневный героизм Ушакова. Вообще жанровые признаки повести по концепции А. Слюсаря — «это противоречивое единство сосредоточенности и подробности в отображении характеров, в ограниченности объема, в противоборстве конечности и бесконечности в структуре. С признаками связаны и свойственные ей (повести — Б. Р.) склонность к некоторой статичности, лиризму и субъективности в выборе ситуации»<sup>7</sup>.

«Житие...» не является чисто эпическим произведением: ему свойственна дидактичность, жанровое своеобразие его обусловлено в значительной мере сочетанием художественности и документальности, публицистичностью и автобиографичностью. «Житие...» — единственное радищевское произведение, которое целиком относится к художественно-документальной группе жанров.

«Житие...», написанное в эпистолярной форме, — это назидание читателю. Тут биография превращается в житие. Повесть А. Радищева и в самом деле соотносима с каноническими житиями. Личность Ушакова — героическая, совершающая духовный подвиг во имя Просвещения. Художественно-публицистический характер «Жития...» проявляется в его двучастности: к собственно повести приложены философские сочинения ее героя, что позволяет полнее раскрыть мировоззрение Ушакова. Конфликт произведения является дву-

плановым. Вступая в борьбу с Бокумом, студенты заявляют протест против деспотизма в целом. И в произведении развивается внутренний конфликт: герой, поддавшись в юности тлетворному влиянию среды, духовно возрождается, но неправильный образ жизни в прошлом влечет расплату — преждевременную гибель. В повести речь идет о реальных лицах и обстоятельствах, достоверно воссозданных. Романическая личность приобретает героические черты — и ее отображение потребовало обращения к жанру жития.

Повести А. Радищева, и среди них «Житие...», являются произведениями смешанных жанров: лиро-эпических, художественно-публицистических, художественно-дидактических, художественно-философских. Эти жанры относятся к пограничной области литературы — они находятся на границе искусства и науки. Наряду с эстетическими задачами они преследуют цели научно-познавательные и дидактические. Они проникнуты установкой на подлинность жизненного материала, который художественно исследуется или преподносится в воспитательных целях. В этом сказываются не только особенности видения мира писателем, но и состояние литературы в тот период. Писатели XVIII века ставили перед собой задачи, которые не могли быть решены в рамках эстетического освоения жизни. Эстетический подход лишь формировался, ведь индивидуальность еще не была настолько развитой, чтобы отображение ее характера и внутреннего мира стало основной задачей художественного творчества.

#### Литература

<sup>1</sup> Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. — М.: Л.: изд-во АН СССР, 1938-1952. — Т. 1. — С. 191.

<sup>2</sup> См.: Проблемы типологии русского реализма. Под ред. Н. Л. Степанова и У. Р. Фохта. — М.: Наука, 1969. — 474 с.

<sup>3</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. — Л.: Сов. писатель, 1971. — С. 137.

<sup>4</sup> Орлов П. А. Русская сентиментальная повесть // Русская сентиментальная повесть. — М.: изд-во МГУ, 1979. — С. 26.

<sup>5</sup> Сивогривова А. А. Биографические жанры в литературе. История и теория. — Ростов-на-Дону, 1989. — 88 с.

<sup>6</sup> Слюсар А. О. Про жанрові особливості повісті // Теорія родів і жанрів художньої літератури: Тез. доп. респуб. наук. конф. — Одеса, 1975, — С. 112.

<sup>7</sup> Там же. — С. 113.



С. П. ИЛЬЕВ

## РОМАН «СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

(аспекты архитектоники и художественного хронотопа)

Наибольшей детальной разработанностью, своеобразной поэтикой внешней формы отличаются романы Андрея Белого, если рассматривать их на фоне русской литературы начала XX века. Обычно лаконичный титул («Серебряный голубь», «Петербург», «Крещеный китаец», «Москва», «Маски») — центральный символ произведения, символ, прорастающий в творимый миф и созидающий его рядом образов, как в творчестве Федора Сологуба, художественные новации которого не прошли мимо внимания Андрея Белого. Но, в отличие от Федора Сологуба, Андрей Белый не ограничивается, к примеру, указанием на жанр произведения; он всегда тесно связывает жанровое определение с числом глав («Серебряный голубь. Повесть в семи главах»),<sup>1)</sup> а также с такими делимитаторами начала и конца, как пролог и эпилог («Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом»). Из ряда этих фактов можно вывести заключение, что жанр эпического произведения обуславливается количеством глав (особенно — символикой чисел, т. е. качеством по преимуществу) и текстами, обрамляющими основной корпус, замыкающими его как единое целое.

В «Серебряном голубе» каждая из семи глав имеет свое название («Село Целебеево», «Город Лихов», «Гуголево» и т. д.), определяющее ведущую тему данной части текста, причем первые три главы дают пространственную и топографическую характеристику месту действия, а следующие четыре называют мистические силы, воздействующие на главного героя романа Петра Петровича Дарьяльского («Наваждение», «Бесы», «Сладостный огонь», «Четвертый»), из них название последней указывает также на четвертое измерение трансцендентного существования — вне условий времени и пространства. Это измерение, понимаемое как освобождение (так названа предпоследняя субглава последней главы произведения) духа и воли в смерти и как возвращение к своей изначальной субстанции (последняя субглава «Домой!»), нахо-

дит в титулатуре многих субглав свою реализацию: «Невозвратное время», «Вспомнил Гуголево!», «Возвращение», «Домой!». Мотив «вечного возвращения» присутствует также в повторяющихся названиях субглав: «Ночь» (глава «Гуголево»), «Ночь» (глава «Наваждение»); в главе «Сладостный огонь» — две субглавы с одинаковым названием («Деланье»); субглавы «Скандал» — в главах «Гуголево» и «Бесы»; в вариациях названий: «В чайной», «О том, что делалось в чайной»; «Голубь», «Лик голубиный»; «Вечереет», «Речи вечерние»; в однотипной структуре названий субглав: «О том, что делалось в чайной», «О том, что ему сказала заря», «О том, что говорили люди, и о том, кто ездил на велосипеде», «О том, как они поехали в Лихов», «О том, что из этого вышло»; в названиях, выражающих обратимость явлений: «Житье-бытье», «Иван Степанов и Степан Иванов»; их антиномическую равнозначность и гадательность: «Надо — не надо». Уже в титулатуре субглав отражены главенствующие мотивы времени («Невозвратное время», «Ночь», «Вечереет», «Предпраздничный день», «Речи вечерние») и пространства как пути-дороги («Дорога», «Встреча», «Спутник», «О том, как они поехали в Лихов», «Станция», «Домой!»).

Мотив круга, возврата, повторения воплощается и в архитектурной симметрии произведения: во-первых, семиглавие романа указывает на цикличность явлений («магическая семерка», 7 дней недели, фаза Луны, 7 планет); во-вторых, главы I и V содержат по семь субглав, а главы IV, VI и VII — по восемь субглав каждая (восьмилетний цикл соответствовал астрономическим и мифологическим представлениям древних народов Азии, Европы и Америки)<sup>2)</sup>; глава III состоит из 16 субглав, указывающих на удвоение числа 8; глава IV, состоящая из восьми субглав, делит текст романа на две части (по три главы в каждой), приблизительно равновеликие благодаря соотношению субглав

<sup>1)</sup> В издании 1922 г. (Берлин, «Эпоха») — «роман».

<sup>2)</sup> См.: Церен Эрнх. Лунный бог. — М.: Наука, 1976. — С. 301-307.

(28:23); наконец, в-третьих, число всех субглав, дающее сумму абсолютных чисел ( $59; 5 + 9 = 14; 14$  равно удвоенному числу 7) приближается к символу временного круга в шестидесятичной системе исчисления, характерной для шумеро-вавилонских астрономических, календарных и математических представлений<sup>3)</sup> и круга пространственно; круг же есть символ возврата, завершения и совершенства, а также бесконечности как длительности во времени и протяженности в пространстве (он же символ циклической симметрии). Число 59 символизирует приближение Дарьяльского к так называемому четвертому кругу понимания (не случайно глава VII названа «Четвертый», т. е. Путь — четвертая истина как последняя близость к нирване, согласно учению Будды о четырех истинах). Последняя (59-я) субглава романа («Домой!») дает понять, что Дарьяльский возвращается к дому на пути к самому себе. В учении мистиков каждое явление имеет четыре концентрических круга понимания или четыре стадии: научное (историческое) толкование в духе механической причинности, метафизическое (аллегорическое), символическое и религиозное (синтетическое), которое понимает явление как «соединение «до конца»», в отличие от символического.<sup>4)</sup>

Первые три главы каждой части романа символизируют силы тьмы (соответственно косно-материальной, воплощенной в мире села Целебева, города Лихова и усадьбы Гуголево, и сатанинско-мистической в главах «Навождение», «Бесы» и «Сладостный огонь», повествующих об огненности языческого оргиазма, об ужасах беса в первых трех кругах), а глава VII есть седьмая ступень посвящения или мистического озарения. Глава IV представляет крест или четвертую ступень посвящения. В письме А. Блоку (6 января 1903 года) Андрей Белый объяснял, что «Крест, находясь в четвертом, посреди мистической семерки, разделяет «трясину ужаса» от солнца, стоит на границе ветхого и нового завета».<sup>5)</sup> Если роман действительно построен концентрически, то внешними кругами следует считать первые три главы, имеющие свою зеркальную симметрию, осью которой является глава II («Город Лихов»), где Целебево — Восток, Гуголево — Запад, а Лихов — средоточие гибели обоих и символ конца (ср.: голова вышитого голубя, имевшего ястребиный клюв, или рябая баба Матрена — «ястреб»), — а прочие —

<sup>3)</sup> См.: Стройк Д. Я. Краткий очерк истории математики. Изд. 4-ое. — М.: Наука, 1984. — С. 40, 42.

<sup>4)</sup> По словам Андрея Белого, «Явление, как символ вневременного, как соединение временного и вневременного, соединение еще происходящее, но не происшедшее до конца. Здесь мы имеем непосредственное «знание» явлений, переходим от исторического к сверх-историческому, освобождаясь окончательно от внешних историч(еских) оболочек». (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. — М., 1940. — С. 19).

<sup>5)</sup> Там же. — С. 11.

дальнейшей их центростремительной глубиной, ведущей к точке — седьмой ступени озарения. И если между первыми кругами «проносятся ужасы Беса», то «в глубине (4-ое, 5-ое, 6-ое, 7-ое) — такая радость, такое счастье!»<sup>6)</sup> И так, на седьмой ступени посвящения Дарьяльский вступает на путь понимания, ведущий к четвертой истине — нирване как забвению, бесстрастию, подавлению всех желаний (например, Катя вспоминается ему как «родненькая сестрица»; так же мысленно обращается он к своей погубительнице — Аннушке Голубятне: «Милая, родненькая сестрица», — дрогнуло жалостью его сердце, и всего его потянуло к ней рассказать, сказать, поделиться, братски поцеловать эти без единой кровинки уста...»<sup>7)</sup>

Таким образом, каждую из семи глав романа можно считать одной из ступеней посвящения, а последнюю (седьмую) — как выводящую на четвертый круг понимания. Кроме того, числовые делиминаторы позволяют анализировать архитектонику произведения двояко, а именно: как симметричную фигуру левого и правого (зеркальная симметрия) и как симметричную фигуру концентрической структуры (поворотная симметрия). Как известно, «симметрия присуща общей организации природы, хотя и не всегда в законченной форме».<sup>8)</sup> Эти типы симметрии символизируют операции отражения и вращения, соответствующие концепции «вечного возвращения». «Серебряный голубь» как эмблема сектантов и символ Святого Духа есть выражение зеркальной симметрии, указывающей на двуединство Запада и Востока (голова этого «голубя» — Россия как средостение между Западом и Востоком). В аспекте зеркальной симметрии «головой голубя» следует считать главу IV («Навождение») как делиминатор середины, от которой идут две равновеликие части (по три главы в каждой) — левое крыло и правое крыло голубя. Поворотная же симметрия позволяет рассматривать архитектонику романа как планиметрическую фигуру (окружность) или стереометрическую (сферу) со своими перифериями и центрами.

Отсюда видно, что архитектурно «Серебряный голубь» имеет два несомещающихся в пространстве центра (главы IV и VII), которые символически указывают на гетерогенные явления, находящиеся в разных плоскостях повествования. Так, зеркальная симметрия изображает мир романа в терминах пространственных представлений (Восток — Запад, редуцированные до микро-оппозиции Целебево — Гуголево), поворотная же с помощью пространственных представлений моделирует структуру духовной жизни, эволюции духа

6) Там же. — С. 11.

7) Андрей Белый. Сочинения в двух томах. Т. I. Поэзия. Проза. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 639. В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с указанием пагинации.

8) Вейль Г. Симметрия. — М.: Наука, 1968. — С. 55.



Дарьяльского с переориентацией по вертикали (переходом от горизонтальной оси Восток — Запад к вертикальной оси низ-верх, здесь-там). Поворотная симметрия как принцип архитектоники «Серебряного голубя» призвана по-своему адекватно сконструировать «внутреннюю бесконечность индивидуальной личности».<sup>9</sup>

Эксплицитные сигналы начала и конца в тексте «Серебряного голубя» выражены в делимитационных функциях общего титула романа — в титулатуре семи глав и 59 субглав, т. е. фрагментарная целостность каждой субглавы отчетливо и принципиально маркирована, а интегральность всех фрагментов текста осуществляется на двух уровнях архитектоники: на уровне глав, интегрирующих входящие в них субглавы, и на уровне общего титула, интегрирующего все семь глав романа. В тексте нет каких-либо специальных инципитных и финальных формул, которые имели бы экстраординарный знаковый характер. Однако отдельное издание «Серебряного голубя» (1910) вышло с авторским предисловием, воспроизводимом в последующих изданиях, которое не только маркировало начало (зачин) романа, но также и указывало на то, что он начало, первая часть трилогии «Восток или Запад». Эксплицитную формулу «конец» автор не счел исчерпывающей и оговорил особенность сюжетного финала: «Ввиду того, что большинство действующих лиц еще встретятся с читателем во второй части «Путники», я счел возможным закончить эту часть без упоминания о том, что случилось с действующими лицами повести — Катей, Матреной, Кудеяровым, — после того, как главное действующее лицо, Дарьяльский, покинул сектантов». (377).

Таким образом, финальная граница одного текста выступает как возможный делимитатор начала другого текста, на что указывает метатекст, имеющий специфический титул, снимающий его традиционное жанровое определение, но отмечающий его место и, следовательно, сохраняющий его знаковую семантику. Отсюда не «Предисловие», а «Вместо предисловия». (377).

В системе реальной диалогии «Восток или Запад» конец одного романа («Серебряный голубь») становится началом другого («Петербург»), и для того, чтобы они воспринимались читателем в их связанной взаимопереходимости, их делимитаторы начала и конца должны быть специально маркированы. Все делимитаторы составляют не механический набор, а систему знаков, придающих произведению внешнюю целостность, связанность и законченность, относительную, разумеется, если оно включается в серию макроструктурных произведений, будь то диалогия, трилогия, тетралогия или пенталогия и т. д.

<sup>9</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 52.

В «Серебряном голубе» пространственные координаты заданы уже в главе I («Село Целебеево»). Здесь сразу и особенно выделяется вертикальная ось пространства в предметах внешнего мира (колокольня, крест, скворешня, крыша-кика, шест), устремленных ввысь, в небо, которое сначала называется «синей бездной дня» (378), но в высоте и глубине воздух видится черным как подobaющий бездне атрибут. Из нее-то Дарьяльскому грозит тайная опасность. Воздуху неба как «бездне верхней» соответствует водная поверхность пруда как «бездне нижней». В пруде не различишь, «вода ли то, или небо» (382). Матрена «в воду смотрит, как там теплятся звезды...» (396). Как видно, устремления Дарьяльского и Матрены разнонаправлены по вертикали. Но бездны сходятся: дорога, пробегавшая через целебеевский луг, за селом уходила в небо: «Убегала она вверх пологого склона равнины и терялась у самого неба, потому что небо здесь припадало низко к селу» (396). (Известно, что в своих мистических построениях символисты-теурги «сводили небо на землю»). Там, где сходилась земля с небом, была граница, за которой начинался уже другой мир: там был славный город Лихов. Дорога ведет и наверх, в небо, и вдаль, в мир Лихова. Это вертикально-горизонтальная развилка одних манит в небо, других — в Лихов, но обе дороги уводят из Целебеева безвозвратно. Итак, небо противостоит земле, село Целебеево — городу Лихову, но дорога — одна — связывает их.

В романе три места действия: село Целебеево, усадьба Гуголево и город Лихов. Целебеево служит ориентиром на восток (на это указывает звучание и смутная «восточная» этимология слова). Кроме того, в романе отмечено его восточное положение относительно Гуголева и Лихова. Покидая усадьбу и Катю ради Матрены, живущей в Целебееве, Дарьяльский говорит самому себе: «Туда — на восток, в мрак, в беспутство (...)». (487). Столяр Кудеяров, возвращающийся из Лихова в Целебеево, идет на восток. Напротив, усадьба Гуголево ориентирует на запад (этимологически в основе топонима «Гуголево» — «западное» слово-антропоним «Гуго», очевидно, предка нынешних владельцев усадьбы баронов Годрабе-Граабен, что в переводе на русский язык может означать «воронья могила»). Западнические атрибуты Гуголева пространственно обозначены также парком, решетками, воротами со львами. В целебеевских лугах и гуголевских дубравах Дарьяльский третье лето ищет встречи с любимой девицей. Целебеево и Гуголево разделяет лес, из которого нет выхода. Как Данте в «Божественной комедии», так и Дарьяльский, «земную жизнь пройдя до половины», очутился в «сумрачном лесу» противоречий, от разрешения которых зависит его судьба. В этом лесу в ночь с Троицына дня на Духов день (с воскресенья на понедельник) бродит Дарьяльс-



кий, раздвоившийся между Катей и Матреной как персонифицированными зовами на Восток и на Запад.

Альтернатива «Восток или Запад» присутствует даже в дважды заданном Катей вопросе, обращенном к баронессе, отвечающей на него молчанием: «Вам кофе, бабушка, или чаю?» Катя решает, что бабушка предпочитает чай, а старый лакей Евсеич пытается предугадать и напоминает: «Э-э-э... Кофею-с, кофею-с, Катерина Васильевна... Как же-с! Завсегда их превосходительство изволит... э-э-э... кофеи кушать...» (451). Чай означает предпочтение Востоку, кофе — Западу, но старая Россия уже колеблется, не решаясь выбрать одно, и пьет то чай, то кофе. Молодая русская женщина любит и русскую зиму, и русское лето, а князь Чиркизилари, претендующий на руку и сердце Кати, равнодушен и к зиме, и к лету, и потому «Зиму и лето он живет в Биаррице». (452).

Равнинные места (луг, поле) — Россия в пространственном отношении — приближены к сакральным началам: луг зеленый (см. одноименную статью Андрея Белого и книгу статей)<sup>100</sup> посреди села. В финальной главе Дарьяльский идет к своей Кате полем: «... и ему казалось ..., что шел он по пустому полю..., смотрел в уходящие с зарей за поля желтоватые жемчуга...» (639). Пересеченная же местность (холмы, овраги, лог) таит в себе опасность, зло, тайну и погибель. Так, изба зловещего столяра Кудеярова из пологого выглядывает лог; под Мертвым Верхом находится вымирающая деревня Грачиха; Мертвый же Верх делит дорогу между Целебеевым и Лиховым.

Специфично пространство города Лихова. В Духов день «все пространство от Лихова до Целебеева, казалось, плясало в слезливом ветре» (410). Город выступает из мглы, утопает в пыли и в грязи и существует между безднами: бездной пыли и бездной грязи (422), — образ, отсылающий читателя к Деяниям апостолов. Город этот призрачен: «обернись — только пыльная мгла на том месте, где — Лихов; будто никакого такого не бывало Лихова» (436). В финале романа Лихов назван мертвым городом и городом теней (631-632). Как и Гуголево, Лихов находится на западе по отношению к Целебееву, но Гуголево где-то в стороне от дороги из Целебеева в Лихов.

Целебеево — это не столько даже Восток, сколько Россия народных масс — крестьянство и народная (разночинная) интеллигенция (о. Вукол, попадьа, дьячок, учительница, Степка Иванов, Кудеяров). Гуголево представляет западничское крыло русской интеллигенции, по своему происхождению — дворянской (разночинцы Чухолка и Дарьяльский — люди пришлые и этой, усадебной, среде — чуждые, кроме того, они народники-восточники, особенно — Дарьяльский). Попович Дарьяль-

ский возвращается в свою среду, уходя на восток (в Целебеево), притягиваясь к обществу о. Вукола и отталкиваясь от него. Город Лихов, обязанный своему бытию западной цивилизации, губит тех, кто уходит из Целебеева, или насылает порчу на все село (сцены в чайной, новые песни, история Ивана Степанова и Степана Иванова), а то проникает и в Гуголево (мазурик генерал Чижиков, купец Европегин).

Из сказанного следует, что усадьба Гуголево и город Лихов не только пространственно западные топонимы, но и символически (топологически). такое их положение должно объяснить, почему два находящиеся на западе населенных пункта расположены в одной стороне по отношению к Целебееву (востоку), но как бы в разных сторонах по отношению друг к другу.

Дремучий лес не только разделяет Гуголево и Целебеево, но и вплотную подбирается к Целебееву и охватывает его двумя крылами, словно угрожая ему бедой. В лесу Дарьяльскому угрожает бездна в виде топи и гнилого болота, символизирующих душевную сумятицу и возможную духовную гибель героя после встречи его с Матреной. Лесу с его безднами и дебрями противостоит Гуголево с его дубами и решетками, а «гуляющей бабе» (Матрене) — «принцесса Катя». В сознании Дарьяльского эти женские образы соотносимы с «бездной нижней» и «бездной верхней». Можно утверждать, что пространство Дарьяльского ориентировано по горизонтали как Восток и Запад, а по вертикали — как верх и низ, «бездна верхняя» и «бездна нижняя». И уход Дарьяльского из Гуголева в Целебеево — это предпочтение, оказанное им Востоку и «бездне нижней» в результате метаний между Востоком и Западом и обими «безднами». «Нижняя бездна» стала для него пространством беспредельного падения его души по мере того, как он уходил в глубь Востока (страсть к Матрене, участие в «радениях» сектантов-«голубей») (520).

С определенного момента пространство романа характеризуется движением по кругу. Говоря о судьбе как о восхождении духа к сферам познания, Шмидт учит Дарьяльского тому, что «человек поднимается по кругам» (523). Для Европегина, сидящего в вагоне, «будто пространства закрутились по кругу» (533). В дальнейшем в тексте встречаются такие детали, как «круг света» (547, 591, 592), «круги на воде» (562) и связанные с топосом круга идеи возврата к исходной точке в пространстве и возврата к прошлому в воспоминаниях героя или возврата к прежней идейной позиции. Так, барон Павел Тодрабе-Граабен призывает Дарьяльского в Гуголево, говоря ему: «Проснитесь, вернитесь обратно... На запад: там ведь запад» (597). Но Дарьяльский одолевает искушение и упорствует, произнося заклинательную формулу Спасителя (Матф., IV, 10): «Отыди от меня, Сатана: я иду на восток» (588). Однако постепенно он начинает догадываться, что в своем движении на вос-

<sup>100</sup> См.: Андрей Белый. Луг зеленый: Книга статей. — М.: Альциона, 1910. — С. 1-18.

ток «он заблудился в ночи» (591), и то, что он принимал за поднебесную высоту, может оказаться бездной — гибельной ямой, а круги — свернуться в петлю (591-592).

Идея возврата в Гуголево, в Целебеево, в Москву, к самому себе и т. д. варьируется в романе многократно. И путь Дарьяльского получает разные смыслы: то как путь в пространстве и времени, а также и вне их, то как эволюция духа на пути к постижению тайны существования. Дарьяльский шел с запада на восток и описал круг, т. к., уйдя на восток (в Целебеево), он возвратился на запад — в Лихов, город теней (как известно, античный Аид, населенный тенями умерших, находился на крайнем Западе). Физически по смерти он к земному существованию уже не возвращался, но духовное возвращение на запад предшествовало его гибели, а в этом возвращении и было его вознесение к востоку как возрождению в духе, на что указывает специфическое описание обстоятельств убийства (641).

Дарьяльский шел из тьмы к свету (с запада на восток), от сказанного к несказанному (563-564). Аннушка Голубятня предстает перед ним как амбивалентный образ жизни-смерти, властно показавшей ему «новую дорогу»: в одной руке держала она свет (фонарь), «другая же ее рука дверь распахивала в темноту; и протянутая та рука будто ему указывала беспрекословно снизойти туда, где не видел он ничего, кроме тьмы...» (637). Комната, в которой его заперли перед удушением, стала «душным преддверием» (638), откуда дух его направился к звездам (638). Лишь в момент смерти он прозрел и увидел все великолепие мира, закрытого от взоров смертного, и услышал то, чего не слышит живущий:

— «Родненькая сестрица», — произнеслось где-то там.

— «Почий, братец», — отозвалось оттуда» (642).

«Там» и «оттуда» — слова, донесшиеся до Дарьяльского из его блаженного далека; недаром трижды в одном обороте употреблено слово «блаженно» (641). Однако это блаженное далеко уже лишено всякой пространственной протяженности и направленности, т. к. Дарьяльский пребывает в «пространствах новых» (565).

В романе особое значение приобретает уже упомянутый топос вертикали, поддержанный деталями (колокольня, крест, шпиц). «Крест» и «шпиц» как топосы, обозначающие предметы вертикальной ориентации в пространстве, — атрибуты культовых учреждений, которые указывают на духовность или бездуховность данного локуса и его обитателей. Целебееву духовность все же не чужда, его колокольня вызывает к небу, туда, куда устремляется и тоскующий взгляд Дарьяльского (388).

Итак, в Духов день Дарьяльский ушел на восток, чтобы погибнуть на западе, где путь по земной горизонтали принял вертикальное направление от земли к небу, недаром дорога за зеленым лугом терялась у самого неба.

Время действия в романе — утро душевного Троицына дня (воскресенье), о чем предупреждает читателя повествователь: «С этого дня поведем и мы наш рассказ» (385). События первой главы совершаются в июне 1905 года (забастовки на рудниках, бунты крестьян, война) в течение одного дня, с утра до ночи. События второй главы начинаются в Духов день (следующий после Троицына дня, понедельник) и занимают два дня. В конце главы отмечено, что Кудеяров прожил в Лихове неделю, после чего собрался в обратный путь в Целебеево. Глава «Гуголево» возвращает читателя к ночи с Троицына дня на Духов день. Все события этой главы происходят в течение Духова дня.

Из этих фактов следует, что время событий первых трех глав романа — в пределах 2-3 июньских дней 1905 года. Основные события, происшедшие в Целебеево, приходятся на Троицын день (в 1905 году — 5 июня), а события в Лихове и Гуголеве — на Духов день (6 июня).

Действие главы «Наваждение» занимает около недели: через неделю Кудеяров возвратился из Лихова; значит, была середина июня. События следующих двух глав имели место в июле-августе; возможно, события главы «Бесь» происходили в июле, а события главы «Сладостный огонь» — в августе. В последнем случае много помогает церковный календарь: упоминается Лик Спаса, приводятся слова Дарьяльского о том, что уже миновал Спас медовый (1 августа ст. ст.) и уже «к третьему Спасу подкатывает» (585), что указывает на середину августа (третий Спас — 16 августа); следовательно, уже миновал и второй Спас, яблочный (6 августа). В главе «Четвертый» третий Спас упоминается как уже прошедший (608). Далее «была осень» (610); значит, сентябрь, что подтверждается фактом: накануне отъезда из Целебеева в Лихов Дарьяльский «всю долгую сентябрьскую ночь» провел на даче Шмидта (622). Пять дней тому на престольный праздник (храмовый) приехал в Гуголево Павел Павлович Тодрабе-Граабен, а это — время событий в поезде (встреча Европегина с бароном). В тексте находим указание на то, что престольный праздник был 5 дней тому назад в день субботний в августе (579). Субглава «Предпраздничный день» и следующие главы по времени отнесены к Преображению, так как Петр думает: «не настало ли мира преображенье?» (581), а Преображенье — это 6 августа, второй Спас. Если от дня, накануне Преображенья, отнимем 5 дней, получим день первопрестольного праздника, т. е. 1 августа.

Троицын день вызывает ассоциации с триипостасной сущностью Бога, а Духов день — с третьей его ипостасью — Св. Духом. Точнее говоря, романное время расчислено по народно-церковному календарю, поскольку земное время измеряется под знаком вечности. Оно повторяется в событиях обыденного существования: «... как придет, бывало, поп из Воронья (там свекор у него десять



годов у благочинных)» (378); в чайной лавке целебевские парни горланят: «За гаа-даа-ми гоо-дыы ... праа-хоо-дяя-т гаа-даа...» (380). Земное время, несмотря на его цикличность, неовозвратно (см. суглаву «Невозвратное время»), а вечность предполагает возвращение. Дурная бесконечность повторений связывает земное время с вечностью, которая поглощает его без остатка.

Настоящее время и прошедшее время — качественно различные формы темпоральности. Повествователь иронически замечает: «времена уж не те» (446). В самом деле: в дни молодости попадаи и попа Голокрестовского были в моде вальс «Невозвратное время» и «Персидский марш», а теперь поют революционные и политические песни. Размеренный порядок усадебной жизни в Гуголеве иронически характеризуется как великий обряд сакрального значения, привязанный к уходящему прошлому, «тогда как с открытой террасы новые несутся звуки новой России и горланится песнь далеко проходящих парней...: «За ваа-мии ии-деет... свее-жиих раа-аа-тникаав строой»» (453). «Но сидящие здесь новой России не знают, ни песен новой России, ни этих за липами потрясающих душу слов...» (453).

Старая поместная Россия связывается с образом Петра I — насадителя образцов западно-европейской культуры. Отсюда же и нерусский титул, введенный Петром, и немецкая фамилия помещицы. Сходство черт лица баронессы и пушкинского образа Петра усиливает ассоциацию. За описанием ее портрета (449) следует отступление-размышление повествователя, как бы переводящего известные стихи «Медного Всадника» на язык гоголевской прозы: «Не так ли и ты, старая и умирающая Россия, гордая и в своем величьи застывшая, каждодневно, каждочасно в тысячах канцелярий, присутствий, дворцах и усадьбах совершаешь эти обряды, — обряды старины? Но, о вознесенная, — посмотри ж вокруг и опусти взор: ты поймешь, что под ногами твоими развертывается бездна: посмотри ты, и обрушишься в бездну!..» (450). Момент, когда старая Россия обрушится в бездну, соотносим с тем миготом в столовой, который, «казалось, растянулся в вечность, и тяжелый удар времени хрипло оповестил, что уже двенадцать часов» (450). Двенадцатый час старой России пробил в год первой русской революции.

Столкновение двух времен персонифицировано и в суглаве «Гости» (глава «Гуголево»): купец Еропегин пытается разорить баронессу и думает: «... да, да, да, — пришло то желанное времячко, когда в три погибели должна согнуться белая, благородная, баронская кость пред его, еропегинским, упорством» (468). Но и баронесса Тодрабе-Граабен, и купец Еропегин обречены: «сожженными казались оба трупами собственных жизней» (470). И феодально-поместная культура, и капиталистическая цивилизация — обе смотрят во мрак и пустоту, так как обе равно чужды сущности миро-

вого процесса (в понимании Андрея Белого, разумеется).

Своеобразными провозвестниками нового времени являются два других гостя баронессы: фарсовый генерал Чижиков и фарсовый «мистический анархист» Чухолка (травестированная контаминация фамилий Г. Чулкова и С. Тухолки). Однако ни «мистический анархизм» Чухолки, ни народный мистицизм сектантов, ни социальная революция не совмещаются с истинной революцией духа — Преображением мира. Трупность баронессы и купца, путаница идей и чувств Чухолки, явление Чижикова как некоего беса, сотканного из туманной мрази, — все это признаки нового времени, начала всеобщего разложения, дающие повод для эсхатологических чаяний и пророчеств сектантов из народной среды о близости Второго пришествия, ибо «рождается Дух Свят» (471), и Страшного суда над угнетателями, «от них же дворяне первые суть» (471). Пылающие в огне усадьбы, отсветы пожаров в окрестных селах и пожар в Целебееве соединяются в картину Страшного суда, ибо ведь «времена близки». Все события тонированы красным цветом, и красный петух — оправданный всей художественной системой романа амбивалентный символ социальной революции и вселенского пожара в духе Апокалипсиса.

Так уточняется символическое значение Троицы и Духова дня, а также трех Спасов и Спасовалика. Праздник Преображения неложно свидетельствует о возможности всеобщего преображения земной жизни и преображения самого Дарьяльского, повторяющего слегка измененные стихи своего любимого поэта (Блока): «Будто я в пространствах новых, будто в новых временах» (565). Конечным временам земного существования противопоставляется вечность в инобытии, о чем напоминают Дарьяльскому слова, «дорогие и страшные», из сектантской песни: «В бесконечных временах Нам радость в небесах, Господи, помилуй!» (565).

В своих раздумьях и чувствах Дарьяльский возвращается к своему прошлому и к далекому прошлому, свидетелем которого он быть не мог, а тем не менее оно ему знакомо. Так, при встрече с бароном Тодрабе-Граабен он спрашивает себя: «Где я его уже видел в далеком прошлом?» (566). И в лице Аннушки Голубятни он узнал знакомые черты, так что ему захотелось назвать ее «родненькой сестрицей» (634).<sup>11)</sup> Накануне гибели душа Дарьяльского, бывшая пленницей дьявольского наваждения, восставала от смерти для страшного суда, вот почему сызнова переживал Дарьяльский прошлое: «чтобы нелепицу прежних дней перетворить в небесную красоту» (635). В предчувствии

<sup>11)</sup> Применительно к художественному миру Достоевского современный исследователь предполагает, что «Знаменитые «ложные узнавания», впервые встретившихся героев, быть может, (...) реализуют метафоричес-



смерти он отрывается от настоящего и прошлого на миллионы лет, так что и впереди, и позади была бесконечность (632).

Повествователь охотно и часто оперирует числами и датами. В их ряду особое значение приобретают 2 и 3-й день и 2 и 3-й год, поскольку они связаны с сакральным символом Троицы и Духова дня как второго после Троицы, а также со Вторым пришествием. Так, Дарьяльский поступил в работники к столяру Кудеярову более двух недель тому; Катя видела своего дядюшку два года тому и т. д.

Числами 4 и 5 отмечается время героев-«бесов»: приказчик Яков Евстигнеев «пять уже лет тут у нас присосался, как пьявка» (463); «в течение пяти лет генерал Чижиков, с позволения сказать, перепер через все скандалы, окруженный деньгами, вином, женщинами и славой» (466); на пятилетки разделена вторая половина жизни барона А. П. Тодрабе-Граабена (551-552); пять дней тому барон П. П. Тодрабе-Граабен приехал в Гуголево и в одно утро изводит на свой туалет 5-6 ведер воды (579); в 5 часов утра выходит из дома Европегиних убийца Дарьяльского медник Сухоруков (536); возможный похититель бриллиантов баронесса лакей Евсеич делает покупки у Ивана Степанова на пять с полтиной. О зловещем значении числа 5 находим намек в начале главы «Четвертый»: там дважды упомянут пятиперстный венец солнца, в закатных лучах которого появился в избе столяра медник Сухоруков, чтобы погубить Дарьяльского (600, 601). Но особое значение приобретает число 4, поскольку в жизни Дарьяльского оно стало роковым, ведь «Все вещественное вычисляется числом четыре» (523) и означает беду, предсказанную Шмидтом, поскольку в эти дни Сатурн находился в созвездии Водолея...

Похоже, что числа первого и второго порядка измеряют время жизни людей (2, 3 года, 8, 10 лет, 60 лет), а числами третьего порядка измеряется историческое время, числа больших порядков имеют мистический характер.

Время действия романа «Серебряный голубь» составляет около четырех месяцев (июнь-сентябрь). Оно исчисляется не календарными датами (в тексте нет ни одной даты!), а сакральными событиями православного календаря (Троица, Духов день, Спас, Преображение,<sup>12</sup> Успение<sup>13</sup>). В отдельных случаях указываются дни недели (чаще — субботний) или месяца (июльский день, сентябрьский день). Земное настоящее время обращено в прошлое и будущее. Прошлое неозвратно, у настоящего нет будущего, поскольку оно трактуется в

духе финалистской концепции Владимира Соловьева. Эсхатологическое время как бесконечность в обе стороны снимает вопрос о времени вообще, поскольку после Страшного суда не будет ни времени, ни пространства. Для измерения времени употребляются числа, указывающие на темпоральность как на один из структурных факторов вселенского устройства.

Историческое время — это время прошедших веков, удаленных от настоящего, неисторического, настолько, что оно утрачивает свою историческую природу и оценивается как эпическое (например, взятие приступом крепости Карс — событие прошлого века — остается в народном сознании как почти легендарное). Напротив, настоящее время наделено многими приметами эпохи первой русской революции, но все они лишены ранга исторически значимых, поскольку это время всеобщего распада накануне планетарной катастрофы, и события революции выступают в романе как наиболее репрезентативные приметы чаемого мистического преображения мира. По замыслу автора, Дарьяльский явился предтечей этого преображения. Он преодолел время, не дождавшись Второго пришествия Мессии, и тем самым как бы вышел Ему навстречу, желая ускорить неизбежное — всеобщую смерть всего живущего во времени и пространстве для вечного его воскресения. Правда, гибель Дарьяльского была внешне насильственной, но внутренне он с нею примирился. В то время, как его тело инстинктивно сопротивлялось гибели, дух его рвался из спатильно-темпоральной тюрьмы к свободе мировой воли.

Согласно М. М. Бахтину, для романиста чрезвычайно важна «глубокая хронотопичность его художественного мышления, умение читать время в пространстве».<sup>14</sup> В романе «Серебряный голубь» реальные и художественные пространственно-временные координаты поставлены под знак эсхатологического ожидания.

Взаимообращаемость времени и пространства — явление художественного хронотопа. У настоящего времени нет иного будущего, кроме чаемой героями вечности, отрицающей текучесть, длительность и протяженность реакции. Таким образом, интенция авторского замысла, по-видимому, состояла в том, чтобы читатель воспринял художественный хронотоп романа «Серебряный голубь» как символ вечности в духе апокалиптической эсхатологии о новом небе и новой земле (Откровение, XXI, 1), когда «времени уже не будет» (Откровение, X, 6).

кое выражение «родство душ». (Назирова Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. — Саратов, 1982. — С. 99).

<sup>12</sup> 6 августа, второй Спас, в память изменения вида Спасителя на горе Фавор.

<sup>13</sup> Праздник в честь преставления Божией Матери (15 августа).

<sup>14</sup> Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. — В кн.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 236.

А. В. ХОЛОДОВ

РИТУАЛЬНЫЕ МОТИВЫ  
В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО  
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Учеными давно была отмечена возможность свести большинство литературных сюжетов к ограниченному количеству инвариантных сюжетных схем, которые «не только повторяются в самых разнообразных национальных культурах, но и... пронизывают литературные тексты от древнейших реконструируемых мифов до повествований XX века»<sup>1</sup>. Не одно поколение литературоведов объединяло стремление отыскать в мире, обряде и ритуале параллели с литературой нового времени, через массу авторских наслоений и вариантов подняться к прообразу, протомотиву, протосюжету. Одна из таких попыток — теории ритуалистов Уэстона, Циммера, Фергюсона, Бодкина, Уоттса, открывших ритуальные корни не только в произведениях фольклора и архаических поэтических памятниках, но и ритуально-мифологические модели в новой и новейшей литературе. К аналогичным выводам пришел В. М. Пропп в исследовании «Исторические корни волшебной сказки», утверждая, что в основе волшебной сказки лежит ритуал инициации<sup>2</sup>.

Отечественным литературоведением уже изучались связи творчества Ф. М. Достоевского с некоторыми ритуалами и обрядами. Так, М. М. Бахтин осветил вопрос ритуального осмеяния и ряжения у Достоевского, связав эти карнавальные мотивы со смеховой народно-поэтической культурой. Исключительный интерес для изучения данной проблемы представляет статья В. Е. Ветловской «Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва»<sup>3</sup>. Эта работа не только открывает новые слои подтекста романа «Братья Карамазовы», дает объяснение символизму Достоевского, но и сущес-

твенно меняет понимание некоторых образов романа.

Открытия Ветловской позволяют продолжить изучение ритуальных мотивов в произведениях Достоевского и, в первую очередь, мотива жертвоприношения, который играет важную роль в структуре сюжета «Преступления и наказания».

Слово-индекс «жертва» появляется уже в самом начале романа «Преступление и наказание». «Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне?.. Не хочу я вашей жертвы»<sup>1</sup>, — испуганно повторяет Раскольников, прочитав письмо матери. Несколько часов спустя болезненный «страшный сон», отличающийся «необыкновенною выпуклостью, яркостью и чрезвычайным сходством с действительностью» (5, 54), снится герою. Раскольников в этом сне, так же как и в реальной жизни, разделен надвое. Одна его часть, склонная к жестокости и насилию, представлена палачом Миколкой, другая — избиваемой лошадкой и им самим в раннем детстве. Лошадь, издавна вместе с ягненком и козлом относившаяся к жертвенным животным, — это первая жертва агрессивных импульсов героя. Ее образ символизирует вселенское страдание и грядущие мучения самого Раскольникова. Он ощущает связь с истязуемой лошадкой и поэтому такой ужас вызывает в нем его сон: «Он проснулся весь в поту, с мокрыми от поту волосами, задыхаясь, и приподнялся в ужасе» (5, 59). Характерно, что «все тело его было как бы разбито» (5, 59). Создается впечатление, что били не лошадь, а самого Раскольникова. Этим еще больше усиливается связь между героем и животным, принесенным в жертву низменным инстинктам.

Мотив жертвоприношения ложится в основу теории Раскольникова и рассуждений неизвестного студента — персонажа-заместителя главного героя. В трактате студент говорит офицеру: «С

<sup>1</sup>Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века //л ТЗС. — Тарту. 1975. — Вып. VII. — С. 120.

<sup>2</sup>Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1986. — С. 353.

<sup>3</sup>Ветловская В. Е. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва» // Миф-фольклор-литература. — Л., 1978. — С. 81-114.

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в пятнадцати томах. — Л., 1988. — Т. 5. — С. 45 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).



одной стороны, молодые, свежие силы, пропадающие даром без поддержки... Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу» (5, 65). Раскольников утверждает, что «необыкновенный» человек «имеет право» принести в жертву «жизни одного, десяти, ста и так далее человек» во имя исполнения «его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества)» (5, 245). Все это отзвуки одной и той же идеи, достигающей трагического апогея в интерпретации Ивана Карамазова, когда на одну чашу весов ставится жизнь «замученного ребенка», а на другую — будущее счастье миллионов людей, «мир и покой» и «вечная гармония» (9, 276). В теории Раскольникова «глупая, бессмысленная, ничтожная» старушонка рассматривается как все та же «строительная жертва», приносимая во имя ста, тысячи «добрых дел и начинаний».

Вместе со «злой, больной» старухой в жертву приносится и несчастная Лизавета, чей образ исключительно важен в повествовании.

Лизавета — это кроткая юродивая, страдающая от издевательств старухи. Прежде всего она связана с самим Раскольниковым: она чинила ему рубаху, ее Евангелие хранится им под подушкой в «Мертвом доме». Лизавета представляет доброе, божественное начало в герое. Ее называют уродом. Она «собой ужасно нескладная, росту замечательно высокого, с длинными, как будто вывернутыми ножищами, всегда в стоптанных козловых башмаках» (5, 64). Как известно, в древности для обеспечения благополучия общины в жертву ежегодно приносились уроды, дети или старики (старухи). Стоптанные козловые башмаки Лизаветы вызывают ассоциацию с «козлом отпущения», ежегодно выгонявшимся в пустыню во искупление грехов Израиля. Кроме того, «тихая такая, кроткая, безответная, согласная, на все согласная» Лизавета — это еще и невинный ребенок, жизнь которого приносится в жертву «безобразной мечте» Раскольникова. Ее связь с ребенком подчеркивается в сцене ее убийства: «Губы ее перекосились так жалобно, как у очень маленьких детей» (5, 79).

Итак, юродивый ребенок Лизавета гибнет вместе со старухой Аленой Ивановной, а Раскольников своим преступлением повторяет древнейший ритуал жертвоприношения уroda, ребенка и старика.

Образ самой старухи-процентщицы связан с целым комплексом побочных мифологических и фольклорных мотивов. Символична уже сама внешность Алены Ивановны (5, 9). Ее темная, душная, с вечно закрытыми окнами квартира ассоциируется с подземельем, а ее «сверкавшие из темноты глазки» связывают старуху с обитателями Темного царства — злой нечистой силой. Не случайно Кох называет ее старой ведьмой. «Круглый год сидит ведьма, киснет, ноги болят» (5, 82), — говорит он. Круглый год, охраняя вход в подземное царство, лежит и «киснет» в своей избушке-гробу баба-яга из русской волшебной сказки<sup>1</sup>. Тонкая и длинная шея старухи, похожая на куриную ногу, ассоциируется с «курьими ножками», на которых

стоит избушка ведьмы яги. Кроме того, что-то крысиное есть во внешности Алены Ивановны: ее смазанные маслом волосы стянуты в крысиный хвостик, острые и злые глаза, маленький вострый нос. Животный облик есть древнейшая форма обитателей подземного царства и «яги — хозяйки над царством леса и его животных»<sup>2</sup>.

Итак, процентщица Алена Ивановна — это старуха-ведьма, стерегущая золото, которым стремится завладеть герой. Ее смерть высвобождает к жизни другое демоническое существо — Аркадия Ивановича Свидригайлова. В мифологии и фольклоре демонические старухи — это «хранительницы душ чудовищ (демонов), зачастую являющиеся их прародительницами, бабками, матерями или сестрами»<sup>3</sup>. Между старухой и Свидригайловым устанавливается связь, уходящая корнями в миф и фольклорные предания. Не случайно у процентщицы и Свидригайлова одно отчество — это брат и сестра. Символично и вся сцена появления Свидригайлова: он как бы выходит из сна героя, и сам Раскольников не может понять «Сон это продолжается или нет... Неужели это продолжение сна?» (5, 263). Наконец Свидригайлов, переступая «осторожно через порог», входит в повседневную жизнь героя и становится его двойником и преследователем.

В описании первой встречи Раскольникова и Свидригайлова используется слово-индекс «порог», чрезвычайно важное для Достоевского. О хронотопе порога у Достоевского писал М. М. Бахтин. Тема, мотив и понятие порога у Достоевского были детально изучены Д. Арбан<sup>4</sup>. Чтобы избежать повторения, перечисляя уже изученные функции этого образа-символа, отметим только, что порог у Достоевского (и это особенно ярко выражено в «Преступлении и наказании») — это еще и граница между сном и явью, между миром фантастическим и миром реальным. Мир Раскольникова — это мир порога, это мир между реальным и сверхъестественным. Каждое мгновение он готов погрязнуть в низменных бытовых расчетах и выгодах или провалиться в бездну ирреального, в мир кошмаров и сновидений, мистических образов и таинственных дьявольских двойников. Его путь пролегает по тончайшей грани, разделяющей две области жизни. Его трагедия — это трагедия перехода «из одного мира в другой» и внутреннего преобразования. Переход, который должен совершить Раскольников, чтобы стать другим, «обновленным» человеком, напоминает переход, который в первобытном обществе совершали посвящаемые при обряде инициации.

Обряд инициации был подробно описан В. Я. Проппом в книге «Исторические корни волшебной сказки».

<sup>1</sup> Пропп В. Я. — С. 69-70.

<sup>2</sup> Там же, — С. 71.

<sup>3</sup> Неклюдов С. Д. Душа убиваемая и мстящая // ТЗС. — Вып. VII, 1975. — С. 66.

<sup>4</sup> Арбан Д. «Порог» у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. — Л., 1976. — Вып. 2. — с. 19-30.

В ритуале посвящения важную роль играл мотив временной смерти: прежде всего неопит должен был посетить царство мертвых. Посвящаемый «во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком... и был вполне убежден, что он умер и воскрес»<sup>1</sup>.

Выше было указано на связь квартиры Алены Ивановны с царством мертвых, охраняемом старухой ведьмой. Отметим, что по пути к дому процентщицы Раскольников сравнивает себя с идущими на казнь, а смерть старухи отождествляет с собственной смертью: «Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!» (5, 398). Интересно, что иногда при посвящении неопиты «должны были перешагнуть через человека, забрызганного кровью... Убивается не сам посвящаемый, а другой за него — фиктивно. Возможно, что этому заместительному убийству предшествовало настоящее убийство»<sup>2</sup>. Таким образом, Раскольников оказывается прав, когда в отчаянии восклицает: «Я себя убил, а не старушонку!» Струха-процентщица — это двойник-заместитель Раскольникова, который должен быть принесен в жертву, чтобы состоялось посвящение героя, его временная смерть и воскресение к новой жизни.

Обряд посвящения сопровождается мучениями, болезнями и временным безумием неопита: «Посвящаемый забывал все на свете. У него отшибало память настолько, что после своего возвращения он забывал свое имя, не узнавал родителей и т. д. и, может быть, вполне верил, когда ему говорили, что он умер и вернулся новым, другим человеком»<sup>3</sup>.

Раскольников тяжело болен. Его болезненное, близкое к безумию состояние неоднократно подчеркивается многими действующими лицами в романе: Настасьей, Зосимовым, Разумихиным. В официальном заключении судебных экспертов по его делу говорится, «что самое преступление не могло иначе и случиться как при некотором временном умопомешательстве» (5, 505). Сам Раскольников считает события, происшедшие с ним, «каким-то внешним, странным, как бы даже и не с ним случившимся фактом» (5, 519).

С обрядом посвящения связано ритуальное изгнание героя, отсоединение его от социума. После обряда неопит мог несколько месяцев и даже лет проживать вдали от людей.

Удивительна сила той отчужденности и даже враждебности, которую испытывает Раскольников ко всем окружающим, включая самых близких людей. Он избегает встреч со своим другом Разумихиным, общении с матерью и сестрой становится для него невыносимой пыткой. Он сам не раз говорит о своей отстраненности от людей и нежелании к ним возвращаться: «Нет! Не пойду я к ним» (5, 398) и не скрывает к ним своего презрения.

Как правило, посвящаемые проходят обучение «хитрой науке» у мудрого старика. Мудрый старец, высший мастер и учитель, хранитель мифа и

тайны, является «бессмертным демоном, освещающим хаотическую темноту жизни лучом смысла. Это просветленный психопомп (водитель души)»<sup>1</sup>.

Мотив обучения у мудрого старца — сквозной мотив в творчестве Достоевского. Много было написано об образах мудрых старцев в романах «Подросток» и «Братья Карамазовы». На первый взгляд, в романе «Преступление и наказание» нет традиционного образа седовласого умного старика — наставника героя. Но привлекает внимание одна деталь в описании второй встречи Порфирия и Раскольникова, во время которой следователь умышленно подчеркивает их разницу в возрасте: «...уж извините меня, старика, человек еще молодой-с, так сказать, первой молодости... Эй, послушайте старика, серьезно говорю, Родион Романович (говоря это, едва ли тридцатипятилетний Порфирий Петрович действительно как будто вдруг весь состарился: даже голос его изменился, и как-то весь скрючился)» (5, 323). Так вдруг в романе появляется традиционный для Достоевского образ согбенного старца — хранителя тайн бытия, открывающего их герою и зовущего его на подвиг искупления, смирения и послушания.

Иногда при обряде посвящения от неопита требовалось прожить несколько лет в особом «мужском доме». Инициация и жизнь в таком доме вдали от людей представляют собой один комплекс. «Обычно все посвящаемые мужчины объединены в союз»<sup>2</sup>. В сказке члены этого союза являются братьями-разбойниками.

В «мужской дом», где живут разбойники, попадает после приговора суда и Раскольников. Интересно, что Соня выполняет некоторые функции «сестрицы» — сказочной героини, живущей в доме разбойников. Между ней и арестантами устанавливаются родственные отношения.

Последний этап обряда инициации — воскресение посвящаемого, его новое рождение. После этого неопит возвращался в свою общину и получал право на вступление в брак. Возвращался он другим человеком, искренне веря в свою смерть и второе рождение.

Мотив воскресения — главный мотив творчества Достоевского. О воскресении и новой жизни говорит и мечтает Макар Деушкин. Исполненный веры в победу жизни над смертью евангельский стих — «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» — становится эпиграфом последнего романа Достоевского и эпитафией на могиле писателя.

Мотив воскресения — центральный мотив в структуре сюжета «Преступления и наказания». Все события романа, отличающегося исключительной целостностью и стройностью композиции, ведут к главному таинству, свершающемуся на последних страницах, — к духовному возрождению Раскольникова и его единению с Софией — Божественной Мудростью.

<sup>1</sup> Пропп В. Я., С. 56.

<sup>2</sup> Там же, С. 95.

<sup>3</sup> Там же, С. 89.

<sup>1</sup> Юн К. Г. Архетип и символ. — М., 1991. — С. 123-124.

<sup>2</sup> Пропп В. Я. С. 112-113.



Мотив воскресения у Достоевского всегда связан с двумя образами-символами — образами ребенка и текущей воды. Чтобы понять, как входит данный мотив в поэтический мир романов Достоевского, рассмотрим первый из этих двух образов.

Герои Достоевского встречают детей в критические, поворотные моменты их жизни. Так Митя Карамазов в день, когда на него падает подозрение в страшном преступлении, видит «странный сон, как-то совсем не к месту и не ко времени» (9, 564). Это сон преображает Дмитрия и придает ему силы и стойкость: «И чувствует он еще, что подымается в сердце его какое-то еще никогда не бывалое в нем умиление» (9, 565). После встречи во сне с ребенком «загорелось все сердце его и устремилось к какому-то свету, и хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету» (9, 565-566). После этого сна Дмитрий становится человеком «с каким-то новым, словно радостью озаренным лицом».

Герой повести «Сон смешного человека» встречает девочку в тот момент, когда решает покончить с жизнью. Образ обиженного им ребенка не оставляет его в пустой квартире и не позволяет совершить самоубийство. С ее помощью «смешной человек» познает Истину и возрождается к новой жизни.

После встречи с Полечкой, обещавшей молиться за «раба Родиона», измученный Раскольников вновь обращается к жизни: «Довольно!.. прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!.. Есть жизнь» (5, 180). Появляется надежда на грядущее воскресение героя.

Но с образом ребенка связано и страшное наказание, которым карает писатель своих героев, посмевших преступить последнюю черту нравственного закона. По Достоевскому, преступление, которому не может быть прощения, — это надругательство над ребенком. Герой, совершивший такое преступление, сам отталкивает от себя возможность воскресения, и у него не остается надежды на прощение. Поэтому ребенок, игравший с мрачным Кирилловым, увидев красавца Ставрогина, «припал к старухе и закатился долгим детским плачем» (7, 221). Поэтому умирает ребенок Марии Шатовой, обещавший, как казалось вначале, спасение и возрождение героям романа. Поэтому в такой чудовищный образ превращается пятилетняя девочка в кошмаре Свидригайлова, когда он бросается помогать брошенному ребенку. На мгновение кажется, что он уже близок к духовному возрождению, что он уже на пути к новой жизни, но величайшее преступление тяготит его и ему отказано в воскресении.

Вода — это второй традиционный символ нового рождения. Знаменательно исключительно частое использование Достоевским этого символа в романе «Преступление и наказание». Раскольников просит воды у Настасьи и отказывается принять ее от Порфирия и Никодима Фомича. Перед

преступлением ему снится сон, что он в оазисе в пустыне «все пьет воду, прямо из ручья» (5, 67). Он не успевает напиться — его будит бой часов, заставляющий его торопиться с исполнением своего замысла. Вода здесь — это источник жизни и волшебной целительной силы, что так необходима больному герою. Здесь переплетаются сказочный мотив живой воды, с помощью которой оживляют умершего, и евангельский мотив очищения и спасения водой, связанный с чудом купальни Вифезда: «Ибо Ангел Господень по временам сходил в купальню и возмущал воду, и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал, какую бы ни был одержим болезнью» (Иоанн, V, 4). Символично и то, что прозрение и воскресение Раскольникова происходит на берегу реки.

Итак, мы можем представить сюжет романа «Преступление и наказание» в виде комплекса мотивов, основными из которых будут мотивы жертвоприношения, безумия, болезни, временной смерти, обучения у мудрого старца, изгнания и воскресения. Все эти мотивы являются ритуальными и лежат в основе обряда инициации. Каждая сюжетная ситуация романа, каждое действие героя наделены глубоким символическим значением и воспроизводят древнейшую ритуальную модель.

Ритуальные и мифологические мотивы используются Достоевским для мифологизации сюжета романа, для создания своеобразного мифологического подтекста. Эти мотивы, связывая произведение с мифом и ритуалом, то есть с истоком поэтического творчества, придают универсальность единичному, на первый взгляд, случайному факту действительности, возвышают личную судьбу до судьбы человечества и возводят трагедию героя до вселенских масштабов.

#### *Список цитируемой литературы:*

1. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в пятнадцати томах. — Л., 1988.
2. Арбан Д. «Порог» у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. — Л., 1976. — Вып. 2. — С. 19-30.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 239.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1966. — С. 542.
5. Ветловская В. Е. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва» // Миф-фольклор-литература. — Л., 1978. — С. 81-114.
6. Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // ТЗС. — Тарту, 1975. — Вып. VII. — С. 120-143.
7. Неклюдов С. Ю. Душа убиваемая и мстящая // ТЗС. — Тарту, 1975. — Вып. VII. — С. 65-76.
8. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1986. — С.
9. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М., 1991. — С. 304.

В. В. ЦЫБУЛЬСКАЯ

## АНГЛИЙСКИЕ ПИСАТЕЛИ-НЕОРОМАНТИКИ ОБ ИСКУССТВЕ РАССКАЗА

Становление рассказа как самостоятельного жанра в Англии происходит позже, чем в других странах — в 80-е годы XIX века, и этот процесс тесно связан с творчеством писателей-неоромантиков. Автор одной из первых специальных работ по истории рассказа Х. С. Кэнби называет Стивенсона «великим шлифовальщиком рассказа, избавившим рассказ от подозрения в банальности»<sup>1)</sup>. По мнению А. С. Ворда, «культ рассказа» у Британских писателей начинается после выхода «Новых арабских ночей» Стивенсона в 1878 году и, девять лет спустя, «Простых рассказов с гор» Р. Кипплинга.<sup>2)</sup> Не расходятся с этим и взгляды современных исследователей английского рассказа. Например, В. Аллен считает возможным довольно точно определить время появления «современного рассказа» на английском языке — октябрь 1877 г., когда Р. Л. Стивенсон опубликовал свой первый рассказ «Ночлег Франсуа Вийона».<sup>3)</sup>

Рассказ занимает значительное место в творчестве всех неоромантиков — без рассказов трудно понять и оценить Стивенсона, Конрад был автором семи сборников рассказов, Киплинг и Конан-Дойль прославились прежде всего как мастера малого прозаического жанра.

Восьмидесятые годы в Англии были периодом дискуссий о романе, свидетельствовавших о кризисном состоянии этого жанра. Они способствовали развитию теории романа, однако собственно жанр рассказа в них не упоминался — теоретическое осмысление значительно отстает от практики жанра и произойдет позднее. Однако именно в этот период происходит становление рассказа — он формируется и осознается как самостоятельный жанр.<sup>4)</sup> Учитывая важную роль неоромантиков в истории английской новеллы, значительный интерес представляют их суждения об особенностях этого жанра, высказывания о собственных рассказах.

В дискуссиях конца века о романе активное участие принимали писатели-неоромантики — Стивенсон, А. Лэнг, Хаггард, позднее Уэллс. В ней затрагивались и занимали значительное место

самые общие вопросы — цели и задач литературы, ее связей с жизнью. Многие из этих суждений относятся и к рассказу — этот жанр, так же как и роман, отражал особенности эстетических принципов писателей.

Если писатели-реалисты середины XIX века подчеркивали близость изображаемого в романе к жизни, и верность жизни была для них важнейшим критерием оценки произведения, то для большинства неоромантиков на первый план выдвигался иной критерий, связанный с их пониманием роли литературы. По мнению Стивенсона и Лэнга, Хаггарда и Дойля — литература должна прежде всего увлекать читателя, давать ему уход от повседневности, давать переживания, отсутствующие в реальной жизни. Соответственно ими более всего ценились произведения, отличные от повседневной жизни. Стивенсон утверждал, что в трудные минуты или минуты усталости человеку нужны «случай, интерес, действие»<sup>5)</sup>, что любое повествование должно захватывать читателя, уводить его в мир экзотики или прошлого, переплетения современности и сказки. Именно это он делал в своих новеллах.

В то же время сохраняется и критерий правдивости, хоть он и не часто встречается в манифестах Стивенсона. Близость рассказа к действительности была важна для Конрада и Кипплинга, хотя их произведения также носили оттенок экзотичности, связанный со своеобразием их жизненного пути. Действие рассказов Конрада часто связано с морем, Кипплинга — с Индией, т. е. явно «выходило за пределы обычного опыта».<sup>6)</sup>

В период, позднее названный временем зарождения английского рассказа, ведущим жанром оставался роман, и даже новеллисты сохраняют пиетет по отношению к нему. Конрад в эссе «Книги» называет романы любимцами муз<sup>7)</sup>, мечтает написать «настоящий» роман и Киплинг, не считавший два своих романа таковыми<sup>8)</sup>. Он называл «Свет, который погас» перевернутой «фантаσμαгорией, основанной на «Манон» (романе Прево «Манон Леско» — В. Ц.)<sup>9)</sup>, а «Ким» — «откровенно



пикарескной и бессюжетной вещью построенной извне».<sup>10)</sup>

Различия между романом и новеллой писатели видят в объеме материала, который предполагает определенную жанровую форму. Киплинг прямо связывает образ жизни человека с жанром, в котором он творит. В воспоминаниях он пишет о том, что дома обсуждали, сможет ли он написать «настоящий роман», и отец считал, что обстановка его работы и жизни против этого, и Время подтвердило его правоту».<sup>11)</sup>

Новым, проявившемся в новеллистическом творчестве неоромантиков, было отношение к форме малой прозы, которая становится предметом внимания и тщательной отделки. Это отличало их от писателей предшествующего поколения, которые писали рассказы достаточно бесформенные и аморфные, и для которых этот жанр являлся способом использования материалов от более крупных форм. Стивенсон был прекрасным стилистом и много внимания уделял отделке своих произведений, вопрос стиля занимает видное место и в его критических эссе. Конрад в предисловии к изданию своих «Коротких рассказов» писал, что ни один из них не был написан без «долгой и сознательной работы не только над вопросами стиля, но и над связями рассказа с действительной жизнью, какой я ее знал, без размышления о природе моего восприятия того или иного события и всего, что мне довелось увидеть и испытать».<sup>12)</sup>

Отстаивая литературу, захватывающую читателя, Стивенсон в своих эссе «Поговорим о романтике» и «Скромном возражении» провозглашал приверженность произведениям, в которых основную роль играет действие, случай, событие — только в этом случае она увлекает читателя, Его взгляды целиком разделяли Хаггард и Конан Дойль — действия и события играют в их произведениях первостепенную роль. Подчеркнуто событийны большинство новелл Киплинга и Конрада, хотя последнего глубоко интересовал внутренний мир героя, изображение характеров. Конрад писал, что его рассказ — «не бесконечный анализ неестественных чувств, но в своей основе это действие... ничего кроме действия — действия наблюдаемого, прочувствованного и переданного с абсолютной верностью моим ощущениям».<sup>13)</sup> Интерес Конрада к психологии, внутреннему миру личности делал многие рассказы психологическими, в которых события играли второстепенную роль.

Способ написания отражает специфику малого жанра каждого из писателей. Выросший из газетного репортажа рассказ Киплинга долгое время сохранял связь с ним. Киплинг в воспоминаниях писал о требованиях в газете, о том, «как строго газетный размер ограничивал мои полотна, и, ради читателя, предписывал, что в этих границах должно быть какое-то начало, середина и конец».<sup>14)</sup> От него требовали «точности и интереса, но прежде всего точности».<sup>15)</sup> Работа в газете приучила

Киплинга к тому, что «каждое слово должно говорить, весить, иметь вкус и, если надо, запах»<sup>16)</sup>. Дж. Конрад в совместной работе с Ф. М. Фордом разрабатывали особый способ повествования, называемый ими «progression d'effet», при котором каждое слово и каждое действие продвигают сюжет вперед.<sup>17)</sup>

Киплинг советует в процессе написания несколько раз откладывать рассказ, перечитывать и сокращать. Он писал, что первоначально его рассказы были намного длиннее, чем когда они вышли в свет, поскольку сокращались несколько раз — сначала в соответствии с его собственными представлениями, затем в соответствии с предоставленным местом, и эта практика научила его тому, что «рассказ, из которого выброшены куски, подобен помешиваемому кочергой огню в камине. Можно не знать, что эта операция была проделана, но все чувствуют результат. Когда для упрощения я «писал кратко» «ab initio», много соли исчезало из произведения».<sup>18)</sup> Этот опыт прославленного новеллиста подготавливает рассказ Хемингуэя с его подтекстом и «принцип айсберга».

По свидетельству Грехема Бэлфура, Стивенсон считал, что существует только три способа написания рассказа: «Вы можете взять сюжет и подогнать к нему характеры, вы можете взять характер и выбрать случай и ситуации для его развития, или, наконец, вы можете взять определенную атмосферу и подобрать действие и героев, чтобы выразить и воплотить ее».<sup>19)</sup> Последним способом, начиная с общей атмосферы, Стивенсон написал рассказ «Веселые молодцы».

Различия между писателями-неоромантиками, помимо политических взглядов, более всего проявлялись в понимании характера и способов его создания в произведении. Р. Л. Стивенсон, видевший цель литературы в пробуждении сильных эмоций, полагал, что характер должен проявляться в действии, именно с действиями он связывал основной интерес произведения. Ориентируясь в основном на восприятие юного читателя, Стивенсон сводил представление о характере к ряду колоритных деталей: «Характер для мальчика — закрытая книга; для него пират — это борода, широкие штаны и пистолеты».<sup>20)</sup> Хаггард разделял взгляды Стивенсона, считал главной целью — увлечь читателя. Он также считал сюжет основным в произведении, характеры по его мнению должны быть резко очерченными и совершенно определенными, не допуская никакой туманности и неопределенности в них.<sup>21)</sup> Хаггард и Конрад по отношению и изображению характера относятся к противоположным полюсам неоромантизма, между которыми могут быть расположены другие писатели. Конрад был убежден в бесконечной сложности человека, в невозможности провести грань между добром и злом в нем и свое понимание воплощал в созданных характерах, которые не допускают однозначной трактовки.

В літературі кінця XIX століття відроджується інтерес до міфу, до універсальних засобів відображення життя. Затрунуло цей процес і неоромантизм. Притчеве початок присутнє в багатьох розповідях Стивенса. Інтерес до символічного аспекту проявляється по-різному в творах письменників. Найчастіше про це писав Дж. Конрад. Він наголошує на тому, що в його розповідях більше однієї мети і більше однієї значення, в них говориться про почуття, які мають універсальне значення. По його думці, «символічна концепція творіння має то перевагу, що вона утрає його вплив, охоплюючи всі його сторони життя».<sup>23)</sup>

Творчість неоромантиків і їх думки про мистецтво розповіді підготували подальше розв'язання і теоретичне осмислення цього жанру в Англії.

#### *Цитована література*

1) Canby H. S. The Short Story in English. — N. Y.: 1925. — p. 32

2) Ward A. C. Aspects of the Modern Short Story: English and American. — London: 1925. — 102

3) Allen W. The Short Story in English. Oxford: 1981. — P. 14

4) Stanford D. The Short Story of the Nineteenth Century. Biographical Anthology. Plimouth: 1968. — P. 11

5) Stevenson R. L. The Works... — London: 1925. — P. 140

6) Конрад Дж. О літературі. // Проблеми літератури, 1978, №7, с. 222

7) Там же. — С. 210

8) Kipling R. Something of Myself. — London: 1977. — P. 169

9) Ibid.

10) Ibid.

11) Ibid.

12) Конрад Дж. Избранное, в 2-х т. Т. II. М., 1959. — С. 672

13) Conrad J. On Fiction. — Lincoln: 1969. — P. 28

14) Kipling R. Op. cit. — P. 154

15) Ibid.

16) Ibid.

17) Conrad J. On Fiction. — P. 49

18) Kipling R. Op. cit. — P. 155

19) Canby H. S. Op. cit. — P. 162

20) Kipling R. Interviews and Recollections. Vol. 1. — London: 1983. — P. 43

21) Конрад Дж. О літературі. — С. 220

## **СТЕПАНОВІ АНДРІЙОВИЧУ КРИЖАНІВСЬКОМУ — 85**

8 січня 1996 р. поетові і літературознавцеві, доктору філологічних наук, професорові Степану Андрійовичу Крижанівському виповнюється 85 років.

З Одесою і зокрема з філологічним факультетом нашого університету ювіляра єднають міцні зв'язки. Тут, в Одесі, опубліковано його перші вірші, а пізніше, у повоєнні роки, він часто приїздив до нашого міста, брав участь у кількох наукових республіканських конференціях, виступав з лекціями перед студентами, неодноразово був головою ДЕК. Понад 15 вчених-філологів Одеси завдячують С. А. Крижанівському як офіційному опонентові на захисті кандидатських і докторських дисертацій.

У творчому доробку ювіляра — 20 поетичних збірок і 20 книг з літературознавства. А крім того — окремі розділи в різних виданнях історії української літератури, багато статей у збірниках, журналах та газетах.

Вітаючи Степана Андрійовича зі славною датою, колектив Одеського державного університету ім. І. І. Мечникова щиро бажає йому здоров'я, звершення нових творчих задумів і всіляких гараздів.

Редакційна колегія журналу приєднується до цих побажань.

