

Джулай Ю. В.

ПЕРЕЧИТУВАННЯ ЕПІЗОДІВ ПОЕМИ М. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВІ ДУШІ» ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СУТНОСТІ КЛАСИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті розглянуто різні підходи до пояснення ситуації переведення текстів класичної літератури у процедури розуміння та інтерпретації. В цій площині збереження за «Мертвими душами» М. Гоголя повсякчасної актуальності тлумачення та розуміння, серед іншого, зумовлено майстерним авторським сюжетно-сатиричним запереченням можливості передавати враження від унікальної краси живими діалогами про жіночу грацію та привабливість зі світського життя, яку, на рівні ідеї художньо-живописного продовження канону поезії краси Гомера, активно пропагував Г. Е. Лессінг.

Ключові слова: класична література, Р. Барт, Г.-Г. Гадамер, М. В. Гоголь, Гомер, Г. Е. Лессінг, Ю. М. Лотман, У. Еко.

Добре відомо, що один із непересічних результатів філософування в межах літературної класики на кінець 60-х років ХХ століття репрезентувала філософська герменевтика Г.-Г. Гадамера. Йому вдалося показати, яким чином дієво-історична свідомість, що живе долею класичної літератури, остаточно залишає практику ототожнення сенсу художнього твору із авторським задумом і відтепер відстежує історичний прояв «надлишкових», «не-авторських» значень художнього твору. Феномен поновної актуалізації літературного твору постає за того рівня філософської репрезентації літератури, де вже неможливо обійтися поновленням зусиль із реконструкції авторського прочитання класичного твору, бо «герменевтична редукція» прочитаного до думки автора так само є недоречною, як і редукція до намірів тих, хто брав участь у цій події [2, с. 439]. Продовження дії по-справжньому історичної свідомості, зокрема, як активного запитування, має вийти за межі зрозумілого та очевидного для автора. Однак ця інтенція сама по собі ще не дає розгорнутої і нетривіальної герменевтичної формули «здатності до філософування від класичної літератури», бо добре узгоджується із тезами негерменевтичних шкіл про прояв домінування тексту над автором, ефект від якого тільки посилюється з часом, а з іншого боку – із твердженням про можливість розглядати твір через такі питання, що їх автор аж ніяк не передбачав. Навіть якщо ці тези кваліфікувати разом за наближений варіант деяких тез формальної герменевтики (час виявляє прихований від автора сенс і значення твору, а, через це, сенс і значення окремих частин у структурі твору в цілому), це тільки підсилить розуміння

неметодологічного характеру орієнтирів бачення Г.-Г. Гадамером процесів набуття літературним текстом герменевтичних вимірів.

Г.-Г. Гадамер наголошував на тому, що дієво-історична свідомість, як взаємодія питань та відповідей із діалогу платонівського формату, має відродити втрачену філософією «фактичність свого втілення», його щирість, персоніфікованість та мотивацію» [2, с. 443]. Як перший крок до відродження філософії фактичного існування Г.-Г. Гадамер пропонував змінити погляд саме на літературний текст. Цей погляд суттєво зміниться, якщо зрозуміти, як можна переводити текст у стан «примусового» мовлення і цим змусити його «заговорити». Для цього необхідно віднайти в самому тексті умову можливості існування режиму «примусового» мовлення. Бо гасло – «До відповіді!» не є «...самостійною і довільною дією, а існує тільки тому, що як питання стосується тієї відповіді, очікування на яку начебто закладено в самому тексті» [2, с. 443].

Аналітична частина герменевтичної «формули тексту» значно додає у змістовності після того, як Г.-Г. Гадамер проголошує тезу про закладену у письмо можливість випередження письмовим літературним текстом свого мовленнєвого відтворення [3, с. 134]. Подібний ефект надання гарантії на випередження у справі засвоєння ідейного змісту твору з боку «письма» свідчить, згідно з Г.-Г. Гадамером, на користь тези, що «...до певного ступеня доробок із художньої літератури, по суті свого буття, призначений для “внутрішнього вуха”» [3, с. 134]. А це, своєю чергою, має дуже важливі наслідки. По-перше, цим фактично визнається наявність у літературному тексті «обраних» частин, у яких слово не

заважає інтелектуальному перенесенню сенсу цих частин на ще не прочитаний текст. Г.-Г. Гадамер звертає особливу увагу на те, що для цього автор має «...жорстко визначити мовний облік ідеї з тим, щоб нічого не можна було додати: все необхідне вже є у словах відтоді як вони склалися в текст» [3, с. 135]. По-друге, саме ця жорсткість вибору мовного забезпечення втілення ідей є тим, що «...зветься мистецтвом письма» [3, с. 135]. Це означає, що саме з боку «майстерності письма» літературний текст залишається досить усталеним за значенням у часі і може ставати лише об'єктом вивчення та порівняння технік досягнення майстерності у письмі. Але так сталося, що розуміння майстерності письма як об'єкта герменевтичної аналітики не мало такої самої підтримки у дослідників, як інший гуманітарний мотив герменевтики щодо можливості збереження класичною літературою фактичності філософської бесіди у принципово нових історичних умовах життя людей. Ось чому моментальну, і тому природну, відповідь класичного літературного тексту на питання людей нової історичної епохи часто-густо перетворювали на поновне підтвердження тези про нетотожність авторської інтерпретації твору та його подальшої історичної долі. Таку, майже алгоритмічну, функцію текстів класичної літератури із дотримання діалогу з новими поколіннями та історичними обставинами радо сприймали в колах семіотики літератури.

Саме в межах ідеології «текстового аналізу» Р. Барта було сформовано ідеологію антитези літературній критиці, яка займається «розкодуванням» тексту заради відкриття довгоочікуваної істини, або довгоочікуваної однозначності посеред безугавних конкуруючих інтерпретацій [1, с. 308]. Важливим при цьому було одночасне надання певної незалежності тексту від автора та переваг текстуально-подібній позиції «читача» у справі розуміння літературного тексту. Цього результату було досягнуто за рахунок того, що текст було поділено на сегменти (лексії). Головною ознакою лексії було не традиційне лексико-словникове значення слів, а прив'язані до тексту вторинні значення слів (конотації), або утворення нових значень слів у розривах тексту [1, с. 310]. Слід пам'ятати, що цей режим функціонування тексту Р. Барт назвав «розгортанням», що привело до отождоження цього конотаційно-розривного виробництва означників із процесом «читання» в ритмі гортання сторінок, лише трохи штучно сповільненого порівняно із реальним читанням [1, с. 310]. Окрім цього, важливою тезою «текстового аналізу» стає теза про обов'язкове спірання літературного тексту на інші тексти, і, як наслідок, про той умовний потенціал міжтекстового простору, ку-

ди може виходити, завдяки виробництву вторинних значень, літературний текст. Як це не дивно, але потенціал автономії літературного твору можна тоді оцінювати за рахунок порівняно високого або низького рівня його наявності в інших текстах [1, с. 307, 312]. Більша мовна автономія текстів визначається конотативним потенціалом твору, тим, скільки вторинних значень твір отримав в інших літературних текстах. «Текстовий аналіз» у версії Р. Барта відкривав цікавий сценарій можливості культурного резонансу окремого літературного твору через його збіги у міжтекстовому просторі із іншими творами та утворення із цих збігів «цитат». Саме в точці «цитати» літературні тексти починають активно впливати на досить різні культурні інституції та культурно-історичні події. Але слід бачити різницю запропонованих горизонтів «філософування» в межах літературної класики Г.-Г. Гадамера та Р. Барта.

Г.-Г. Гадамер сподівається на збереження класичною літературою «актуальної філософічності», як спроможності людини і в нових історичних умовах через класичні літературні твори поглиблювати свою здатність до розуміння разом із дедалі більшим усвідомленням самої історичності цього розуміння. А от у проєкті Р. Барта ми маємо, врешті-решт, дістати можливість відійти від ідеологізації літературних текстів через демонстрацію неоднозначності літературних творів у так званому міжтекстовому просторі і відкрити неоднозначність культури, яка криється за консолідованими «цитатами» міжтекстового простору. Але в подальшому розвитку «текстового аналізу» мали б обов'язково постати питання до самого «міжтекстового простору». Дійсно, цитатний вимір збігів із літературних текстів певного автора або різних авторів є добре відомою складовою в розумінні і тлумаченні авторських текстів з боку таких інституцій, як літературна критика або прибічники жанрово-стильової історії літератури. Не менш «цитатними» можуть бути святкування річниць видатних письменників, які подеколи провокують поновну ідеологізацію літературних творів. Але це тільки невелика частка сценаріїв функціонування міжтекстового простору. Оскільки «не-цитатну» частину міжтекстового простору складено з вторинних значень, накопичених у розривах, міжтекстових сегментів – «лексій», то літературний твір або низка творів має можливість або отримати суто цитатну форму демонстрації свого значення, або, навпаки, – назавжди залишитися основою «не-цитатних», антиідеологічних критик живим словом. Тут відразу і виявляється проста бінарна визначеність функцій міжтекстового простору, хоча динамічний баланс «цитатного» і «не-цитатного» векторів збереження

значення літературних творів у міжтекстовому просторі не можна передбачити за певним алгоритмом бінарності. Одночасне збереження можливості насичення міжтекстового простору «цитатами» та високого потенціалу чутливості до конотацій у текстових розривах, що збільшилися і кількісно, і за масштабом, теж потребує неспішних пояснень.

Звичайно, що сприйняття текстової моделі літератури та культури Р. Барта відбувалося не за схемою альтернативи: «прийняти – не прийняти». Скоріше, на цю ідеологію «міжтекстового простору» накладалися резонансні полеміки навколо проектів семіотизації літературного аналізу, зокрема такі, як аналіз сонетної форми «Кицьки» з циклу «Сплін і ідеал» Ш. Бодлера. Найцікавішою, за своєю інтригою, була перевірка Е. М. Мелетінським стійкого розчарування від семіотичного аналізу сонетної форми «Кицьки» з циклу «Сплін і ідеал», який запропонували Р. Якобсон та К. Леві-Строс [14, с. 234–254].

На переконання К. Леві-Строса, як фактичного автора цієї статті, в аналізі поетичних ігор із значенням слів може стати у пригоді вивчення міфу як семіотично-привілейованого об'єкта. Доречними для літераторів тут мали бути алгоритми бінарного перекодування міфу на міфологічні цикли і мережі, де важливим моментом уповільнення кодування на рівні міфологічних циклів є блочна бінарність тропів: «метафора – метонімія» та «метафора – синекдоха» [10, с. 172; 11, с. 129]. Як засвідчив подальший аналіз, проблематичною тут є не сама по собі пропозиція використовувати в аналізі поетичних форм досвід вивчення поетичності з кодів міфу. Проблематичним є припущення про тотожність поетичних потенціалів міфологічної системи в цілому та окремої поезії сонетної форми. Навіть зближення поетики кодів міфу в міфоциклах і вірша у поетичному циклі Ш. Бодлера залишало багато плям в обраному вірші. В підсумку, було отримано виражену пропозицію: під час аналізу літературних творів повернутись до інтегрального суміщення трьох знайомих поетик: 1) міфу; 2) фольклору; 3) творів та художніх комплексів.

Слід зауважити, що структурний аналіз міфів К. Леві-Строса в межах семіотичної моделі міфу, попри всю критику, і надалі розглядали як такий, що може набувати неабияких естетичних узагальнень. Для відкриття шляху до таких узагальнень потрібно було, щоб феномен естетичного, так само, як і феномен міфу, було інтелектуалізовано; щоб від самого початку будь-який нелінгвістичний культурний контекст літературного письма разом із усією багатоманітністю наявної літератури міг розглядатися як елемент єдиного простору художньої уяви письменника. Така уява митця ефективно має утримувати всі компо-

ненти літературного процесу як певні культурні коди, має працювати як швидкісний семіотичний автомат, тобто, як художня структура. На думку Ю. М. Лотмана, відмова від такого підходу, коли ми залишаємо розгляд художнього тексту тільки на рівні мовного повідомлення, приведе нас до того, що «...ми пройдемо повз складну систему значень, що утворюється власне художньою структурою» [7, с. 36]. І хоча структурний аналіз системи значень художнього твору Ю. М. Лотмана не мав напряду в якості основи свого виникнення критичний аналіз теорії міфу К. Леві-Строса, семіотичний аналіз художньої структури літературних творів Ю. М. Лотмана можна кваліфікувати навіть як ультрастрівський. Простір поетичного мислення та уяви в концепції художньої структури Ю. М. Лотмана значно перевищує обсяг простору художньої уяви, що забезпечує міфопростір К. Леві-Строса. Цей гіперпростір художньої уяви є відбитком максимального контекстуального розгляду окремого твору письменника або поета, який розглядається як частина: 1) всіх інших творів автора; 2) літератури своєї епохи (як вітчизняної, так і зарубіжної); 3) функціонуючої класичної спадщини або наново відкритих творів. До контекстуального рівня обов'язково додається дія уяви письменника на рівні архетипів та міфів. Всі ці рівні потенціального переозначування художньої структури окремого твору обіцяють дати такий обсяг відповідностей змін художньо-образної уяви письменника до змін у внутрішніх або зовнішніх кодифікаціях художньої структури твору, якого буде достатньо, щоб ефективно описувати досить відмінні, а взагалі, будь-які за характером випадки з історії літературного письма. Наприклад, романтизм як стиль за схемою вторинної моделюючої системи слід розглядати тільки за рахунок множини внутрішніх перекодувань таких понять, як «геній» або «велич генія» – «дух» [7, с. 25–26]. А от для реалістичного стилю важливим є суміщення наповнення художнього образу реальним значенням та механізмом парних зовнішніх перекодувань [7, с. 27]. Протилежними зразками такого зовнішнього перекодування можуть бути письмо «Героя нашого часу» Лермонтова та письмо з комедій Тіка або драм Піранделло [7, с. 27].

Відомо, що Ю. М. Лотман дав класичний приклад структуралістського підходу до поеми «Мертві душі». Але структуралістська експозиція поеми мала дві версії. Перша була пов'язана із репрезентацією тексту поеми як певного художнього простору, де «...всі герої, ідеї та образи поділяються на такі, яким близька дорога, певні цілі та менш рухливі, статичні і навіть такі, що не мають мети» [8, с. 47]. Глибина ідейної кваліфікації образу поеми визначається коорди-

натою знаходження героя в художньому просторі, в якій уже втілено вибір між опозиціями: існувати з метою або без неї, діяти або втікати від вчинків та діяльності. Згідно з таким дихотомічним баченням художнього простору, «...зйушення Собакевича та Коробочки на Плюшкіні стає хибою, а на Ноздрьові, [...] тотожність просторових антонімів (скарлючнтися – розгулятися), підкреслено досить безглуздо спробою зробити безмежність своєю» [8, с. 46].

Друга версія лотманівського бачення поеми Гоголя спиралася на найвідоміший факт прямої причетності О. С. Пушкіна до винаходу сюжету поеми. Саме в цьому і полягала проблема. На думку самого Лотмана, запозичений сюжет мав бути таким, що зробив би з поеми «Мертві душі» щось більше, ніж розповідь про шахрайство Чичикова. Це по-перше. А по-друге, сюжет, який було передано Гоголю, мав вигляд архетипового, дуже багатого на варіації. Головним при цьому було відкриття «...правил трансформації, що дають змогу ідентифікувати дуже не схожі сюжети ззовні як варіації єдиного, глибинного сюжету» [9, с. 238]. За цієї логіки реконструкцію сюжету, який було передано М. В. Гоголю, можна віднайти через гіпотетичний «архаїчний сюжет», початковою варіативною частиною якого є тема «джентльмен-розбійник», до якої теж можна буде добудувати нові варіативні зразки, що їх, імовірно, врешті-решт і запозичив автор «Мертвих душ» [9, с. 246]. У підсумку ми отримаємо приблизно таку картину. В основі всіх варіацій архетипу «аристократ-розбійник», до яких причетні деякі персонажі з творів О. Пушкіна, М. Гоголя, Ф. Достоевського, О. де Бальзака, В. Гюго, Ч. Дікенса, «...лежить один і той самий казково-міфологічний архетип “перевертня”, або міфологічна тема двійнят-близнюків» [9, с. 250–251]. Але у Ю. М. Лотмана належність сюжету «Мертвих душ» до доісторично-антропологічних архетипів використовується з конкретною метою – виведення базового сюжету «Мертвих душ» як теми, опрацьованої О. Пушкіним і переданої М. Гоголю, за межі конкретної обгородки з фіктивного збагачення П. І. Чичикова. Саме «Повість про капітана Копейкіна» (як ключовий фрагмент «Мертвих душ») мала свідчити на користь певного формату творчого запозичення, кодифікованої в архетипах теми. Однак вчитати архесюжет або архетип із будь-якого конкретного тексту емпіричному читачеві буде дуже і дуже важко, хоча б тому, що для цього потрібне суміщення великої кількості літературних творів у полі зору читача.

Не важко помітити, що структуралістська версія художнього тексту як художнього простору виходить із того, що ані позиція емпіричного автора, ані позиція емпіричного читача не має

остаточно привілейованого статусу у справі тлумачення літературного тексту. Скоріше, вона тяжіє до тези про те, що «...привілейоване положення в цій справі тлумачення займає так звана інтенція тексту» [12, с. 662]. Так, У. Еко підкреслює, що в інтерпретації тексту автор бере участь разом із читачем на рівних. Ідеальний читач та ідеальний автор стають полюсами, через які ходять по інтерпретаційному колу читачі і критики в пошуках відкриття адекватної семіотичної стратегії тексту [12, с. 663]. Умовою адекватності інтерпретаційних гіпотез текстовим значенням при цьому стає погодження цих гіпотез, бо системності інтерпретаційних гіпотез, яка утримує інтенції тексту, має відповідати сумірній цілісності і самого тексту. А от накопичення компетенції в досвіді читання лише підсилює несумірність потенціалу емпіричного та ідеального читача.

Але У. Еко виділив все ж таки два випадки реабілітації потенціалу емпіричного читача та емпіричного автора. По-перше, це ситуація необхідності прийняття читачької інтерпретації, яка не суперечить інтенції тексту, але яку, на жаль, автор залишив поза увагою. По-друге, це ситуація, коли авторське заперечення неочікуваної читачької інтерпретації є доречним, коли гіпотеза «від читача» виглядає надінтерпретацією, бо перевищує інтерпретаційний потенціал інтенції тексту [13, с. 668–669]. Окрім цих ситуацій, емпіричний автор має незаперечну першість на етапі виникнення текстуальної стратегії [13, с. 675].

Але схема окремих випадків збереження ролі емпіричного автора, навіть на етапі формування текстової стратегії, навряд чи буде доречною для всіх часів розвитку літератури, зокрема класичної літератури Російської імперії першої половини XIX століття, до якого належить письмо М. В. Гоголя. Саме в цей період триває формування літератури, як у частині авторів, так і в частині читачів, де формується активне читачьке коло. Відмінність емпіричного автора і автора тексту, читача емпіричного і читача компетентного є і в цей час, але це ще не протилежні, а досить близькі поняття. Більше того, баланс сумірності популярного автора, емпіричного та компетентного читача було, значною мірою, поступово сформовано на сторінках тодішніх популярних журналів та часописів. На час праці М. В. Гоголя над поемою «Мертві душі» роль системи координат зустрічі читача та автора брав на себе світ рубрик популярних часописів аж від другої половини XVIII до гоголівської сучасності. Теми цих рубрик та змістовні матеріали з них зовсім не епізодично відтворюються в багатьох обставинах змістовного розвитку сюжету в колі «не-активних» персонажів та Чичи-

кова, як першого активного героя, від імені якого часто веде оповідь автор. Крім того, такі одиниці журнальної літератури, як переклади відомих філософів, короткі перекази і коментарі до їхніх ідей, скорочені переклади праць іноземних мислителів, є частиною полемічної мови активного героя – як автора, в якій вони стають важливою текстовою поемою М. Гоголя.

У шостому номері «Журнала изящных искусств» за 1823 рік у рубриці «Словесність» розміщено продовження перекладу праці Г. Е. Лессінга «Про межі між малярством та поезією». Власне, це було продовження роботи редакції, розпочатої в попередньому номері часопису, яка аж ніяк не зводилася до компетентної допомоги видавця Василя Івановича Григоровича у справі ознайомлення читача з головними ідеями праці німецького мислителя. Вибір фрагментів та глав із праці Лессінга визначався із урахуванням попередньої публікації в перших трьох номерах «Журнала изящных искусств», того ж 1823 року, в перекладі професора Мойсея Гордійовича Плісова з німецької, тексту виступу професора філософії Е. Г. Телькена в Берлінському Товаристві любителів витончених мистецтв в січні 1822 року на тему: «Про відношення давнього і новітнього малярства до поезії». Оскільки ці матеріали опонували ідеям Лессінга, то з його праці було вибрано, перш за все, саме ті фрагменти, в яких автор виглядав найбільш переконливо і мав концептуальну перевагу над своїми критиками. Тому до назви праці Лессінга «Про межі між малярством та поезією» було додано концептуальний «додаток»: «що ці мистецтва можуть запозичити одне в одного», замість підрядкової назви у самого Лессінга – «З одночасними поясненнями різних питань давнього мистецтва» [5, с. 381]. Цей пояснювальний додаток до назви мав передавати ідею можливого подальшого взаємозбагачення малярства та поезії разом із усвідомленням їхньої принципової відмінності, що зберігалася протягом усієї історії мистецтва.

Особливу увагу в шостому номері зазначеного часопису перекладач приділив змісту двох розділів праці Лессінга. Серед головних ідей цих розділів дуже помітною є ідея про гомерівський мінімалізм у зображенні жіночої краси. Відомо, що Гомер, розповідаючи про зовнішність Єлени, дає нам лише знати, що вона має білі руки, прекрасне волосся та таку разючу красу, для опису якої не можна знайти жодного влучного та остаточного вислову. Вдаватися при цьому до опису подробиць краси – означає бути приреченим на невдачу, бо тільки поява Єлени посеред «Ради Троянських старійшин дала можливість, навіть старцям, усвідомити божественну красу, яка гідна особистої жертвності» [6, с. 475]. Тому як варіант виразу в поезії відчуття небаченої краси

має постати нанизування одного за одним почуттів захвату від такої краси і, водночас, повного при цьому забуття про себе. Крім такого варіанта патетичного виразу небаченої краси, це почуття не втрачається через перетворення захвату від небаченої краси на захват від чарівної краси. «Тільки краса як чарівність залишається тим, чим має бути: красою, що промайнула повз наш погляд і яку він із жадобою знов шукає» [6, с. 476].

У «Мертвих душах» теж є два, пов'язаних між собою, сюжетних фрагменти зустрічі сюжетного героя Чичикова із небаченою красою молоді білявки. Розповідь про почуття від цієї зустрічі органічно поєднують в єдину оповідь розповідь автора від імені героя сюжету та М. Гоголя від імені автора, який теж не забуває долучитися до пояснення випадків переживань людиною небаченої краси взагалі, а після цього веде читача шляхом усебічного розгляду перспектив і наслідків «історії Чичикова з білявкою». Ось тут можна було б сказати про певну гоголівську цитату з Гомера, яка може виглядати досить переконливо. Але ще більш органічною буде теза про майстерність письма Гоголя, що перевершує смислово цитату з поезії Гомера. Органічність останньої тези пояснюється тим, що приклади з поезії Гомера не були для Г. Е. Лессінга, як і для Гоголя, зразками поетичного канону, що перевершили свій час і можуть вдосконалюватися по лінії технік у бік дедалі вишуканішого наслідування. В цих зразках із поезії Гомера Лессінг намагається показати історичний початок фундаментального розрізнення відмінностей у самих основах стратегій праці поета та художника щодо вираження почуття захоплення власної уяви небаченою красою. Г. Е. Лессінг звернув увагу на те, що уникати помилок у справі поетичного вираження станів захоплення небаченою красою Гомеру допомагали деякі правила та техніки стриманого користування словами. Наприклад, прикметники не слід розпорошувати по різних предметах, а краще накинути їх на «спис уяви» та позначити гострим дотиком одну рису одного тіла згідно з «...правилом про єдність епітетів у картинному фрагменті письма та про дотримання при цьому поміркованості у використанні тілесних предметів» [6, с. 470]. Гомер, як наголошував Лессінг, завдяки гнучкості слів, не бачив причин для того, щоб забороняти, коли це варто, «...прикласти ще і третє і четверте» [6, с. 472]. Отже, стан зачарованості небаченою красою, який наче повторює себе в небагатьох словах, і лише про одну рису одного тіла, на думку Г. Е. Лессінга, все ж таки має перспективу перевершити малярське зображення пензлем «прекрасної миті». Умовою подальшого зростання майстерності поетичного

зображення небаченої краси людського тіла є подання надалі такої краси в якості жіночої привабливості та грації. За умови перетворення зображення краси тіла на зображення грації «краса залишається тією самою красою, але вже красою в дії, і тому вона стає ближчою до царини поезії, ніж живопису» [6, с. 475]. Тому і наведені Лессінгом уроки Гомера з правил поетичного зображення краси, окрім самостійного, мають ще важливе додаткове значення, бо відіграють роль підвалин можливості розвитку поетичного зображення небаченої жіночої краси у відповідній послабленій «антитезі» до жіночої грації та привабливості. Саме на підставі можливості зображення почуття від зустрічі із небаченою красою як жіночої краси поет може ввести подальший пошук її героєм в граціях і жіночих принадах як важливий складник розвитку сюжетної лінії твору.

Гоголівський досвід зображення небаченої жіночої краси в поемі «Мертві душі» демонструє неабияке опанування напрямку думки Г. Е. Лессінга в усіх трьох частинах формули поетичного зображення такої краси.

Під кутом зору отриманих теоретичних узагальнень зі сторінок «Журнала изящных искусств» 1823 року, повернемося до відповідних фрагментів поеми М. В. Гоголя «Мертві душі» і подивимось на те, як автор працює над поданням враження від небаченої краси свого героя. Перше враження від краси незнайомки захоплює Чичикова настільки, що він не звертає ніякої уваги на розвиток подій після зіткнення колясок. «Протягом усієї цієї пригоди Чичиков дивився на молоденьку незнайомку» [4, с. 92]. По тому як коляски роз'їдуться, Чичиков залишиться сам на сам тільки із цим враженням у пам'яті, без жодного слова від красуні на спомин. У пам'яті залишилась краса без подробиць, для унаочнення якої вистачило двох прикметників: «...гарненька голівка з тоненькими рисами обличчя і тоненьким станом зникла, як щось схоже на видіння» [4, с. 92]. Далі це глибоке враження відділяється від погляду героя і переходить у роздуми автора. З позиції автора почуття героя – захоплення небаченою красою – непомітно подається як різновид зустрічі з явищем, яке приступно кожному, бо хоча б на мить означає колапс одноманітності, що її автор побачив так, що «філософська арифметика» складання одноманітності життя з «рядів» та «станів» стала у нього більш літературною сумою урізноманітненої одноманітності: «...з шорсткуватого-бідних і неохайно-запліснявілих низьких рядів його, чи одноманітно-холодних і нудно-охайних станів вищих» [4, с. 92]. Врешті-решт, автор дарує кожному читачеві шанс опинитися всередині почуття захоплення героєм небаченою красою жінки за ана-

логією з почуттям захоплення від будь-якого явища з життя людини, яке «...не схоже на все те, що траплялося бачити доти» [4, с. 92]. Цікаво і те, що Гоголь, у роздумах від імені автора, мінімізує образи, що позначають зустріч людини із небаченими явищами і, відповідно, – небаченими почуттями. В сюжетній частині зіткненням коляски-трійки з коляскою шестерика та їхнім визволенням позначено недовгий час, у якому живе зачарування Чичикова білявкою. В роздумах автора щодо універсальності почуття, здатного перервати «печалі, з яких плететься наше життя», сюжетне зіткнення екіпажів далі постає як синонім образу неможливості навіть уявного «зіткнення» сільського візка та блискучого екіпажу. Так буває, коли «...іноді блискучий екіпаж в золотій упряжі, з картинними кіньми і сяючим блиском шибок раптом несподівано промчить повз якийсь занедбане, бідне сільце, що не бачило нічого, крім сільського воза, і довго мужики стоять з розкритими ротами...» [4, с. 92]. І нарешті, коли автор повертається впритул до сюжету, він встигає поставити на місце тієї події, що перериває ланцюг повсякденно нудного життя, знову блондинку, а на місце Чичикова – юнака, гусара, студента, які б у такому разі «...забули і себе, і службу, і світ, і все, що тільки є на світі» [4, с. 92]. Але автор не залишає Чичикова в стані можливого «німого» осуду з боку читача за прояв Чичиковим знавцем всіх «хитрощів» життя стриманості у почуттях. «А тим часом дами поїхали, гарненька голівка з тоненькими рисами обличчя і тоненьким станом зникла як щось схоже на видіння, і знову тільки дорога, бривка, де не було б, скрізь хоч раз зустрінеється на шляху людині явище не схоже на все те, що трапилося їй бачити і доти, яке хоч раз збудить її почувати все життя» [4, с. 92]. Юнак, гусар або студент, але не Чичиков, «...якби побачив таку красу, довго стояв би безпам'ятно на одному місці, втупивши нестямно в далину, забувши і дорогу, і всі, що мали впасти на нього, догани і картаття за згаяний час, забувши і себе, і службу, і світ, і все, що є на світі» [4, с. 92]. Чичиков виправдовується перед собою за неприпустиму втрату підозри до всіх хитрощів життя на нейтральній території думки, в якій стверджується, що це трапилося б з ким завгодно, бо це був захват від дитини, «...в якій, як то кажуть, немає ще нічого баб'ячого» [4, с. 93]. Подальший хід думки героя приводить читачів разом із ним до висновку, що «баб'ячого» аж ніяк не уникнути будь-якій дитині, «...хай лишень за неї візьмуться тепер матусі і тітусі» [4, с. 93]. Школа світської зрілості зробить із неї «погань», «чорт зна що», «...що почне нарешті брехати все життя» [4, с. 93]. Але саме тепер, коли в цій дитині ще мінімізований прояв світського бабства, посаг близько двохсот тисяч на додаток «...міг

би скласти, так би мовити, щастя порядної людини» [4, с. 93]. Отже, в роздумах Чичикова автор зумів сформулювати перспективи спрямування почуття зачарованості жіночою красою «порядної людини» на питання походження батьків красуні та гарантованих сум щорічних прибутків у посагу. Це прораховане щастя «порядної людини» є варіантом можливості облаштувати спільне безбідне життя із жінкою, яка ще не зазнала руйнівного засвоєння формул світської жіночості. Тому в запитанні героя «Хто ж ця незнайома білявка?» читач міг відчутти не тільки бажання знову побачити її незрівнянну красу, а й намір вкотре спробувати нарешті облаштувати щастя «порядної» людини. Тому автор разом із героєм, що опанував у розмислах враження від нечуваної краси як чергову, але аж ніяк не гегелівську хитрість життя, і далі випробовує долю цього почуття. Доброю нагодою для цього стає нова зустріч з білявкою, під час якої відразу з'ясовується, що вона донька губернаторської сім'ї і «щойно випущена інститутка» [4, с. 167]. Автор, відстрочивши спробу героя завести бесіду з високоповажною красунею, повертає «порядну людину» знову в стан переживання захвату від краси шістнадцятирічної дівчини. Саме тут автор жорстко дотримуватиметься не тільки правила поетичного зображення краси Гомера, яке радить оминати неможливість описати «будь-що» шляхом опису дії на нас «будь-чого». Складність опису краси, аж до подробиць, легко замінює демонстрація її впливу на людину. І тому підсумкове узагальнення Г. Е. Лессінгом цього правила зображення краси звучить навіть як дещо патетичне звернення до поетів: «Отже, Поети! Пишіть нам про захвати полум'яної любові, і це буде вражаючою картиною краси» [6, с. 475]. І ось читач отримує від автора нову картину краси білявки за описом вражень Чичикова, який випадає з веселощів балу, бо раптом «...зробився чужий усьому, що діялося навколо нього» [4, с. 168]. Трохи згодом автор разом із читачем вдається до спроби зрозуміти характер почуття, що захопило Чичикова, в деякому уявному часі переосмислення після балу в роздумах героя на самоті, коли він «сам собі зізнався», що відчув, ніби «...весь бал, з усім своїм гамором і шумом, на кілька хвилин ніби десь віддалив-

ся...» [4, с. 170]. Далі автор ніби допомагає читачеві зрозуміти почуття героя і називає таке пережите сприйняття балу «недбало замальованим полем на картині», а захват від краси, поки ще інститутки, як накид портрета рис білявки на балу з усіма його принадами, що відіграють роль «...млистого аби як накиданого поля» [4, с. 170]. Але, так само як веселощі балу, розмови і танці теж були тільки «каламутною і непрозорою юрбою», на тлі якої виокремилася інститутка після випуску, як «якась іграшка із слонової кістки», так само Чичиков був фігурою, навколо якої було сконцентровано непоодинокі зусилля та спроби жінок, з цієї юрби, вразити «мільйонщика» своєю красою та грацією. Однак ці спроби містили в собі принципову художню помилку і тому були яскравим прикладом того, як, за досить обережним висловом автора, «деякі» з цих дам мають слабкість «думати». Основу цієї помилки описано далеко від рубрики «Мода», що зовсім скоро пошириться на сторінки «Московского телеграфа», «Нового живописца», «Библиотеки для чтения», «Молвы» та ще багатьох часописів. «Фізична краса, – пише Лессінг, – походить від гармонійної дії різних частин, охоплених оком одночасно» [6, с. 472]. Розрахунок дам справити жіночою красою незабутнє враження на «мільйонщика» починається і закінчується, зі слів автора, дивною впевненістю, що це враження може скластися із вибіркового сприйняття оком лише найгарнішої частини тіла певної дами. Так чинить уявна господарка «гарних плечей» із дамського кола, коли розраховує на те, що «...на обличчя, ніс, лоб навіть не глянуть, а коли глянуть, то як на щось стороннє» [4, с. 169].

От і виходить, що вже досить довго читачі «Мертвих душ» не чують на вухо при читанні вголос ані Гомера, ані Г. Е. Лессінга, але вже досить давно геній їхнього письма отримав непомітну прописку в інтелектуальному насиченні сюжету «Мертвих душ». Але найбільшою вдачею автора «Мертвих душ» стає уявна майстерна сюжетна побудова спільної сатиричної «відповіді-коментаря» Г. Е. Лессінгу від Чичикова, як героя походеньок, та автора про принципову неможливість підтримки почуття враження від краси світською культурою жіночої грації та привабливості.

Література

1. Барт Р. Текстовый анализ / Ролан Барт ; [пер. с франц. З. И. Хованской] // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1980. – Вып. IX. Лингвостилистика. – С. 307–312.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. с нем. Б. Бессонова]. – М. : Прогресс, 1988. – 700 с.
3. Гадамер Г.-Г. Философия и литература / Ганс-Георг Гадамер // Актуальность прекрасного ; [пер. с нем. под научн. ред. В. С. Малахова]. – М. : Искусство, 1991. – С. 126–146.
4. Гоголь М. В. Твори : в трьох томах. Мертві душі. Вибрані статті / Микола Васильович Гоголь ; [пер. з рос. за ред. І. Сенченка]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1952. – Т. 3. – 578 с.
5. Лессинг Г. Э. О пределах между живописью и поэзией, и о том, что сии искусства могут заимствовать одно у другого /

- Готхольд Эфраим Лессинг ; [пер. с нем. П. ...] // Журнал изящных искусств. – 1823. – № 5. – С. 381–400.
6. Лессинг Г. Э. О пределах между живописью и поэзией, и о том, что сии искусства могут заимствовать одно у другого / Готхольд Эфраим Лессинг ; [пер. с нем. П. ...] // Журнал изящных искусств. – 1823. – № 6. – С. 460–483.
 7. Лотман Ю. М. О проблеме значения во вторичных моделирующих системах / Юрий Михайлович Лотман // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 181. Труды по знаковым системам. II. – Тарту, 1965. – С. 22–37.
 8. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Юрий Михайлович Лотман // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 209. Труды по русской и славянской филологии XI. Литературоведение. – Тарту, 1968. – С. 5–50.
 9. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Изд-во «Просвещение», 1988. – 351 с.
 10. Мелетинский Е. М. Клод Леви-Строс и структурная типология мифа / Елеазар Моисеевич Мелетинский // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 164–174.
 11. Мелетинский Е. М. Только этнология? / Елеазар Моисеевич Мелетинский // Вопросы литературы. – 1971. – № 4. – С. 115–134.
 12. Еко У. Надінтерпретація текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Зубрицької] // Інтерпретація і надінтерпретація. – Львів : Літопис, 1998. – С. 650–664.
 13. Еко У. Поміж автором і тестом / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Зубрицької] // Інтерпретація і надінтерпретація. – Львів : Літопис, 1998. – С. 664–678.
 14. Якобсон Р. «Кошки Шарля Бодлера» / Роман Якобсон, Клод Леви-Строс ; [пер. з франц. Г. К. Косикова] // Структурализм за и против. – М. : Прогресс, 1975. – С. 231–254.

Yu. Dzhulay

THE REREADING OF EPISODES GOGOL'S POEM "DEAD SOULS" AND EVOLUTION AND THE PHILOSOPHICAL REPRESENTATION OF THE ESSENCE OF CLASSICAL LITERATURE

THE ARTICLE reviews various approaches to explain situations transfer texts of classic literature in to understanding and interpretation of procedures. In this context, the preservation Gogol's "Dead souls" ever actual interpretation and understanding, among other things, due to copyright skilful plot-satirical rejection of the possibility to transfer experience unique natural beauty in the dialogue on women's grace and attractiveness of fashionable life which, at the level of idea Poetry as painting continued Homer's canon of beauty poetry, which is actively promoted by G.E. Lessing.

Keywords: classic literature, R. Bartes, U. Eco, H.-G. Gadamer, N. Gogol, Homer, G. E. Lessing, Y. Lotman.

Матеріал надійшов 10.03.2011