

котрі приймаються письменником як вічні й універсальні [4, 329]. Ясна річ, В. Земляк був вільним у поводженні з традиціями, в осмисленні й інтерпретації міфо-поетичної символіки. Та якщо взяти до уваги культурно-історичну ситуацію появи "Лебединої зграї", то, схоже, й для її автора міфотворчість була рятівною віддушиною. Своїм художнім міфом В. Земляк відповів на соціалістичну міфотворчість, проте "Лебедина зграя" не стільки роман-міф, скільки роман про міф. Саме на ґрунті роману, як відомо, й відбулося повернення до міфу у літературі ХХ ст. Отже, химерність "Лебединої зграї" аж ніяк не відхилення від романних жанротворів, це "одна з вершин самосвідомості роману" (М. Бахтін).

Література

1. Бахтін М. М. Літературно-критическіе статті. — М., 1986.
2. Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — К., 1966. — Т. 3.
3. Дзюба І. Вавілонада Василя Земляка // Літературна Україна. — 1983. — 28 квітня.
4. Забужко О. С. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності // Радянське літературознавство. — 1986. — № 6.
5. Дончик В. Український радянський роман. — К., 1987.
6. Ковальчук О. Г. Український повоєнний роман. — К., 1992.
7. Мелетинський Е. М. Поетика міфа. — М., 1976.
8. Павлишин М. "Дім на горі" Валерія Шевчука // Українське слово. Книга третя. — К., 1994.
9. Погрібний А. Осягнення сутності. — К., 1985.
10. Сверстюк Є. Блудні сини України. — К., 1993.

М. Г. Соколянський

ПАФОС УТОПИИ И ПРИНЦИПЫ СТРОЕНИЯ ДРАМЫ

Один из самых значительных писателей-утопистов конца XIX века Уильям Моррис, считавший себя последовательным социалистом, лишь однажды позволил себе про-

дическую интонацию, высказываясь по поводу утопических построений социалистов. В своей пьесе "Перевернутые столы" ("The Tables Turned, or Nupkins Awakened"), как и не увидевшей света рампы, Моррис вложил иронические реплики в уста лорда Теннисона, побывавшего на малолюдном собрании социалистов, куда его затащил толпышмен Потлегов (судя по фамилии, русский). Теннисон скучает на собрании, от выступления ораторов его тошнит, их шуток он не понимает и т. п.

Прочтя этот эпизод, можно задаться вопросом: случайное ли то, что основоположник британской Социалистической Лиги, автор "Сна о Джоне Болле" и "Вестей ниоткуда" выразил сомнения в основательности социалистического движения именно в драматургическом произведении? Возникает и второй, более общий вопрос. Утопизм — постоянный феномен человеческого сознания, но в равной ли мере он входит в разные виды искусства и различные жанры?

Если верить маститым библиографам, каталог мировой утопии со времен Томаса Мора и до наших дней насчитывает около двух тысяч названий [1, 152]. Небольшой перечень такого рода работ встречаем мы в любом энциклопедическом или справочном издании после статьи "Утопия". Однако в этих перечнях, как и в самих справочных статьях, никто не вспоминает драматических текстов.

Возникает чисто эмпирическое наблюдение, что драма как род литературы и утопия как конструкция, заданная определенным пафосом, располагаются как бы в разных плоскостях культуры. Так ли это в самом деле?

Многие теоретики драмы в XX веке цитировали высказывание немецкого литературоведа Юлиуса Баба: "Каждая сцена драмы есть поединок". Ю. Баб не уточнял, какой поединок именно — поединок героев, групп персонажей, выражаемых ими идей, содержащихся в драме символов и т. д.; речь шла о конфликтной природе драматического произведения. Однако конфликт как системообразующее начало лежит не только в основе драматического рода литературы, он — и в основе эпических произведений самых разных жанров. Это положение не требует особых доказательств, достаточно вспомнить Гегелевские высказывания о романе [2, 474].

В драме конфликт специфически **воплощается**. Драма тическое произведение, за малыми исключениями, пишется для сценического исполнения, а в спектакле логик слов звучащих должна подкрепляться зрительным рядом. “Зрительный комплекс” едва ли не в первую очередь определяет событийный характер драматургии. Еще В. Вольткенштейн писал, что драматическое произведение есть изображение борьбы [3, 31], и если не понимать этот тезис упрощенно, то нельзя не признать его справедливость.

Утопия, хоть и неразлучна с социальной критикой, но ее внутренняя конфликтность не эксплицирована; ее можно обнаружить, как правило, в результате своего рода реконструкции. Критика присутствует в утопии либо имплицитно, либо в виде вставных компонентов: в репликах, тирадах и монологах действующих лиц, иногда — в развернутых ремарках и т. д.

Что же касается экспозиции самой социально-утопической конструкции, то здесь конфликтность должна быть снята, преодолена предшествовавшим (не описанным и не воспроизведенным в действии) ходом событий.

Как бы ни была очевидна несовместимость утопического пафоса с поэтикой драмы (как целого), хотелось бы избежать дедуктивных построений и проверить справедливость положения реальным материалом истории драмы.

Если обратиться к древнейшим жанрам античной драматургии, то здесь сомнений в правильности обсуждения этого тезиса не возникает. **Комедия**, начиная с аттической драмы, связана с установкой на осмеяние как отрицание. Аристофановская комедия является сатирической по отношению к имуществу, то есть явно содержит реализацию такой установки. Стало быть, с воплощением идеала — а именно такова задача утопии — комедия несовместима. Данная несовместимость характерна даже для карнавальных комедий Шекспира — самых своеобразных в истории жанра.

Конфликтность четко воплощена и в античной трагедии. Как тонко заметила О. М. Фрейденберг, “в трагедии агон остался как структурный костяк и в самом сюжетном действии, и вне его, и в сценическом ритуале...” [4, 40]. Эта традиция древней трагедии не исчезла и на более поздних стадиях развития жанра. Правда, средневековая

драма не знала только что упомянутых жанров, но драма средневековья в принципе не допускает идеального устройства на земле. “Утопия” Мора, — остроумно замечает Нортроп Фрай, — это идеальное государство, если не учитывать того, что вступая туда, мы должны отказаться от идеи христианства...” [5, 233]. Строго говоря, каждый утопист, проповедывающий идеальное общественное устройство в этой жизни, является еретиком со строго христианской точки зрения. “Парадокс об утопии” можно обнаружить и в ортодоксальных вариантах иных религиозных учений [6].

В философской литературе высказывалась точка зрения, согласно которой утопия возникла из разложения ренессансной культуры [7, 222-224]. Может быть, точнее было бы сказать, что, возникнув на гребне высокого Возрождения (Т. Мор, Ф. Рабле), утопия в литературе стала активно развиваться в пору кризиса Ренессанса (по крайней мере, в Западной Европе). Тем не менее в драматургии этого периода уже можно встретиться с элементами утопии.

Самый интересный пример — это, безусловно, романтическая трагикомедия Шекспира “Буря”. По мысли А. А. Аникста, в “Буре” драматург “создал не только драму-сказку, но и **драму-утопию** (выд. мной. — М. С.) о перевоспитании людей и утверждении в жизни высоких гуманных начал...” [8, 585]. Но попробуем уточнить, что же собственно в “Буре” может быть названо утопией (в прямом и полном смысле слова). Устройство острова, на котором властвует мудрый Просперо? Но из этой картины выламывается Калибан, не дающий счастья остров “прекрасным новым миром”. Предвидимое будущее Милана, куда собирается возвратиться Просперо? Однако сам герой в финале напоминает скорее трагический персонаж, и в эпилоге говорит он об отчаянии как своем уделе (“and my ending is despair”). По сути, образ утопического устройства общества — “золотого века” — возникает лишь в монологе Гонзало из второго акта, где старый придворный довольно лаконично излагает свою мечту.

Заметим, что при всей неповторимости последней трагикомедии Шекспира, монолог Гонзало по своему содержанию не столь уж уникальное явление в драматургии

великого британца; встречаются аналогичные моменты и в других его произведениях. К примеру, краткий “набросок” утопии есть в тираде Эксетера из первого акта исторической хроники “Генрих V”, где дядя короля, рассуждая как бы о настоящем Англии, мечтает об идеальном порядке:

— Пока рука за рубежом воюет,
Дом головою мудрою храним;
Все члены государства, от крупнейших
До самых мелких действуют в согласье;
К финалу стройному они стремятся,
Как музыка [9, 382-383].

(Пер. Е. Бируковой).

Кстати, в “Генрихе V” в какой-то мере утопичен и образ главного героя — благородного и мужественного монарха, чье правление сулит (после войны, разумеется) мир, благоденствие, уважение к Божьему и людскому закону.

Таким образом, уже на закате европейского Возрождения вырисовались два пути введения утопического начала в драму. Первый — введение утопического по своему характеру описания в тирады и монологи. Этот способ использовался и драматургами позднейших времен. Так, в четвертом акте драмы Х. Ибсена “Пер Гюнт” главный герой описывает в своем монологе фантастико-утопическую страну Гюнтиану, которой суждено возникнуть и придти на смену “старому, одряхлевшему свету”.

Второй способ введения утопического начала в драму заключается в создании образа персонажа, приближенного к человеческому идеалу. Примерами богата предромантическая и романтическая драматургия с ее исключительными героями, действующими к тому же в исключительных обстоятельствах. В пору господства реалистической эстетики такие герои воспринимались неоднозначно. Так, Л. Н. Толстого отталкивала в “Дон Карлосе” Шиллера “исключительность положений”. “По-моему, — писал он, — это все равно, что брать героями сиаемских близнецов...” [10, 33]. Впрочем, это пример того, как с мерками одной эстетики подходят к явлениям эстетики совершен-

но иной, и толстовская оценка, конечно же, не перечеркивает значения произведений, герои которой максимально приближены к авторскому нравственному идеалу.

В литературоведческих и театроведческих трудах можно иногда встретить суждения об эпизодах (сценах) утопического содержания в драматических произведениях. В суждениях такого рода нередко смешиваются понятия утопии и идиллии, которые отнюдь не являются идентичными. Утопия представляет идеальный вариант социального устройства, тогда как идиллия содержит картину счастливого бытия в весьма узких хронотопических рамках. Примером идиллического эпизода, включенного в драматическое произведение, может служить, например, идиллическая пастораль из комедии Шекспира “Как вам это понравится”. Впрочем, примеров драматической идиллии можно привести не так уж мало, но это не дает основания говорить об утопических эпизодах (сценах).

Тем более трудно рассуждать о возможности построения утопической драмы в целом. По замечанию Л. Баткина, в социально-утопических построениях есть “дух регламентации, жесткости, несвободы, замкнутости, определенный механизмизм” [7, 230]. Все это плохо совместимо с законами драматического действия даже в координатах нормативно-эстетических систем.

Утопия как “симптом теоретического беспокойства” (определение А. Нойзюсса) требует не только экспозиции (достаточно подробной), но и аналитического описания, и то и теоретического обоснования. Все это вполне возможно и уместно в публицистическом или даже в эпико-прозаическом тексте, но откровенно противоречит принципам строения драмы. Если перед читателем повести или романа прошедшее предстает уже обдуманым и аксиологически выверенным, то драматическое действие синхронно зрительскому восприятию, и всякая его заданность есть не что иное как помеха на пути собственно художественной реализации авторского замысла.

В искусстве XX века, как известно, очень значительным явлением была жанровая интеграция, причем взаимодействие различных форм касалось подчас и жанров, принадлежащих разным литературным родам. Теоретически жанровое смешение (как результат взаимодействия) может

быть предпосылкой появления утопии на сцене. Но обратимся к конкретным фактам истории драмы XX столетия.

Попытки создать драму-утопию в искусстве XX века имели место, хоть и не часто. Они по-своему интересны, но в художественном отношении не слишком убедительны. Интересный пример из этого ряда — “Мистерия-буфф” Владимира Маяковского. Правда, утопической в строгом смысле слова может быть названа лишь последняя картина пьесы — “Земля обетованная”, все предшествующие картины связаны со своеобразно препарированным настоящим первых читателей и зрителей “Мистерии-буфф”. Да и в последней картине превалирует не экспозиция социального идеала, реализованного наяву, а будущее время:

— Мы реки миров расплещем в меде,
Земные улицы звездами вымостим

[12, 240].

По сути, территория последней картины знаменует собой лишь конец путешествия героев, а “землей обетованной” ей еще предстоит стать.

В прологе ко второму варианту “Мистерии-буфф” автор декларирует свой эстетический замысел:

— Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром превращена

[13, 248].

Как свидетельствует история театра, создание “необычайнейшего зрелища” в первой постановке пьесы удалось благодаря самому драматургу, режиссеру-постановщику (В. Мейерхольду) и художнику, оформлявшему спектакль (К. Малевичу). Сложнее было с “настоящей жизнью”: романтическая апологетика оказалась не самой надежной скрепой между реальностью и утопией.

Знаменателен и подзаголовок “Мистерии-буфф”: “герическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи”. Как убеждает дальнейшая деятельность Маяковского-драматурга, слово “сатирическое” совсем не случайно в этом подзаголовке; более того, на нем сделан ак-

цент. Сатирическое начало будет преобладать и в комедии “Клоп”, в финале которой также есть элемент утопии.

Преобладанием сатирического начала отмечена “оборотная сторона” утопии, а именно — так называемая **дис-топия** или **антиутопия**. Антиутопия — иногда ее называют сатирической утопией — аналогично собственно утопии дистанцирована от современной художнику реальности. Только если утопия представляет несуществующий идеальный вариант социального устройства, то антиутопия содержит фантастическую картину несуществующей реальности, социальный образ которой полярен авторскому идеалу.

Искусство XX века породило множество интересных антиутопий, начиная от Г. Уэллса, Е. Замятина, через Д. Хармса, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Лао Цзы, к Р. Бредбери, братьям Стругацким и другим авторам. Традиция мировой антиутопии восходит, по крайней мере, к заре западноевропейского Просвещения, к бессмертной книге Дж. Свифта. Нынешний век с его многочисленными уродливыми явлениями в социальной истории мира закономерно явился временем расцвета этой традиции в литературе. Правда, перечисленные примеры были взяты исключительно из художественной прозы.

Тем не менее мы бы поторопились, сказав, что в драматургии абсолютно нет места антиутопии. Какие-то корни антиутопии можно отыскать даже в просветительской сатирической драматургии. Примером может служить аллегорическая трагедия “Жизнь и смерть здравого смысла”, составляющая вторую часть сатирической комедии Генри Филдинга “Пасквин”.

История драмы и театра в XX столетии подтвердила то, что сатирическая утопия или антиутопия имеет куда больше “прав” в драматическом искусстве, чем собственно утопия.

За иллюстрацией хотелось бы обратиться к самому объемному произведению Бернарда Шоу — его “мстабиологической” пенталогии “Назад к Мафусаилу” (1921 г.). Пятая часть этой драмы, предназначенной больше для чтения, нежели для сценического исполнения, называется “У предела мысли”, а действие там отнесено к 31920 году новой эры, то есть к фантастически далекому будущему. Утопическая аура задана здесь уже вступительной обшир-

ной ремаркой. Но далее следует сама драма, в которой творческая мысль Шоу ищет конфликтности подобно тому, как мышь Шеннона ищет выхода в лабиринте. И в рамках пятой части пенталогии легко обнаруживается конфликт между разными возрастными группами людей этого невероятно далекого будущего. Бессмертные люди, представленные здесь, не менее скучны и несимпатичны, чем свифтовские струльдбруги из третьей книги "Путешествий Гулливера".

Словом, идея спасительного долголетия, заложенная в произведении Шоу, не выдерживает проверки авторской иронией. С аналогичным явлением (и очень близкой проблематикой) встречаемся мы и в написанной примерно в то же время пьесе Карела Чапека "Средство Макропулоса". Правда, у Чапека есть и чисто инвективные разоблачения несостоятельности в социальном отношении идеи. Шоу же, отпавляясь от неоламаркистской концепции, стремится сохранить серьезность лишь на стадии позитивного истолкования идеи долголетия, но в силу особенностей своего дарования этой серьезности не выдерживает и приглашает зрителя (читателя) поиронизировать над собственной же серьезностью. Что же касается утопии, то в пятой части пенталогии она так и не экспонируется, а возрождается лишь в финальном монологе Лилит:

"...Но, превратив врага жизни в ее раба, я сделала его господином жизни, потому что этим кончается всякое рабство, и теперь я увижу, как раб получит свободу, враг примирится, водоворот станет жизнью и материя исчезнет..." [14, 308].

Попытавшись анализировать философское содержание утопических построений Лилит, мы еще раз сможем убедиться, что в драме Шоу антиутопия выражена в художественном отношении сильнее, чем утопия.

Список примером драматических антиутопий можно было бы продолжить (и не только за счет инсценизаций утопий эпико-прозаических). Элементы антиутопии явно присутствуют в "Багровом острове" Михаила Булгакова. Очень яркий пример драматической антиутопии — пьеса Андрея Платонова "Четырнадцать красных избушек", вполне актуальная и для имперских и для пост-имперских времен и очень своеобразная по своей метафорической

образности, напоминающей лучшие творения Платонова-прозаика. Встречаются попытки создать антиутопию и в современной западной драматургии.

Словом, антиутопия и природа драматического произведения, не суть "две вещи несовместные". Что же касается утопии как таковой, то можно попытаться подвести некоторые итоги проведенного выше рассмотрения:

1) пафос утопии трудно совместим с принципами строения драматического действия, основанного на событийной реализации конфликта;

2) элементы утопии могут быть включены в драматический текст либо в фантастических описаниях, вложенных в монологи отдельных персонажей, либо в образах персонажей, максимально приближенных к утопическому идеалу личности.

Вместе с тем, выводы эти порождены знакомством с основными этапами в истории лишь европейской драматургии. Вполне возможно, что драматургия, существовавшая или существующая в других культурных ареалах (например, на Востоке), имела точки соприкосновения с утопической мыслью.

Кроме того, о развитии драмы никак нельзя судить как о процессе завершеном. Нельзя исключить и такой возможности, что в ходе дальнейшего развития, на пути междоутовой интеграции различных жанровых форм, возможно некоторое сближение утопии и драмы. Разумеется, всякие предсказания в сфере эстетики и искусствоведения мало продуктивны, и лишь дальнейшее развитие драматической литературы покажет, состоится ли встреча утопии и драмы. Во всяком случае отвергать такую возможность не следует, памятуя афоризм Оскара Уайльда: "На карту, где не обозначена Утопия, не стоит и смотреть".

Литература

1. Шестаков В. П. Понятие утопии и современные концепции утопического // *Вопросы философии*. — 1972. — № 8.
2. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. — М., 1969. — Т. 3.
3. Волькенштейн В. Драматургия. — М., 1969.
4. Фрейдсберг О. М. Миф и литература древности. — М., 1978.

5. *Frye Northrop. Anatomy of Criticism.* — Princeton, 1973.
6. В связи с этим см.: *Buber Martin. Path in Utopia.* — London, 1949.
7. *Баткин Л. М. Ренессанс и утопия // Из истории культуры средних веков и Возрождения.* — М., 1976.
8. *Аникст А. Творчество Шекспира.* — М., 1963.
9. *Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 4.* — М., 1959.
10. *Сергиенко П. Как живет и работает Толстой.* — М., 1898.
11. *Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. — Т. 2.* — М., 1956.
12. *Шоу Бернард. Полн. собр. соч.: В 6-ти т. — Т. 5.* — Л., 1980. — С. 308.

М. В. Пащенко

ТРОП І ЕСТЕТИЧНИЙ ТИП ЛІТЕРАТУРИ

(аспекти теорії і методології дослідження)

Українське літературознавство останнього десятиліття XX віку, осмислюючи сучасний літературний процес, зацікавлено вглядається крізь призму художньої практики кінця XIX — початку XX ст. в ті процеси, які напевно допоможуть прояснити стан нинішнього і перспективи наступного етапу літературно-художньої творчості. Уроки досягнень і втрат літератури соцреалістичного періоду пробуджують сучасне літературознавство розвивати ті напрямки досліджень, які означили 6 чинників і критерії художності національної літератури в контексті світової літератури і культури взагалі.

Наприкінці XIX ст. відбулись кардинальні зміни, і перш за все, позитивні зрушення у всіх сферах і формах вираження свідомості людини і митця. В Україні ці процеси безперечно, мали свою специфіку, про що свідчить як сама суперечливість цих процесів у художній творчості, так і її наслідки для вироблення естетичних критеріїв у літературній науці. Перш за все тенденції розвитку філософії, естетики, психології і літератури в світі і в Україні зокрема, привели українське письменство до урізноманітнення і відповідно — синтезу змістовно-формальних ознак нового етапу літератури. Це явище засвідчила творчість

І. Франка, О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Олеса, М. Вороного, П. Тичини, М. Семенка, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, В. Підмогильного, М. Хвильового, М. Куліша, Ю. Яновського та ін.

Навіть з далеко неповного переліку імен постає досить широкий спектр творчих індивідуальностей, які, звичайно ж, неможливо, точніше — неправильно було б характеризувати “одноплоточно” в аспекті збереження традицій і відповідно — розвитку новачків в літературному процесі на зламі епох. Окрім “естетизму”, ця література продовжувала репрезентувати “історію ідей”. Останнє і зумовило, внаслідок сприятливих обставин, соціологічне літературознавство XX століття.

Однак, виходячи із судження, що форма в художньому творі і літературі певного періоду може мати “завершеність” в протиставі змістові, то, безперечно, поетика образотворення повинна стати аргументом точності, а значить науковості. Найвагомішим критерієм відбору предмета дослідження і методів вивчення літературного процесу кінця XIX — початку XX ст. має стати **метафоризація** як сутісно і естетично значимий принцип художнього мислення, який розширив свої зображальні і виражальні можливості як в результаті саморуху літератури, так і під впливом інших видів мистецтва, зокрема, живопису і кіно.

Не вдаючись до витоків і історичного еволюціонування метафори поряд з міфом, з яким вона тісно пов'язана, відзначимо, що новий “генералізуючий” принцип літератури — тропове мислення — як тип художньої творчості видозмінив зміст елементів і компонентів, системно-структурні зв'язки між ними, переорієнтував мистецтво слова “міметичного” образотворення на активно-творчий підхід автора як творця нового художньо-образного світу.

Такий активно-творчий підхід “автора-деміурга” репродукував художні образи, які несли художній досвід людства, стиснений і переплавлений талантом, генієм народу, міфі, архетипи фольклору та індивідуальній творчості письменників попередніх епох. Поняття індивідуальної поетики стає категорією не просто формального, структурного, а й системотворчого, тобто такого, що репрезентує авторський образ світу, його народження, як суб'єктивно вираженої концептуальності в художньому творі.