

Список використаних джерел

1. Андреев Л. Импрессионизм / Л. Андреев. – М. : Издательство Московского университета, 1980. – 250 с.
2. Даріо Р. Вибране / Р. Даріо. – К. : Дніпро, 1968. – 107 с.
3. Дарио Рубен. Избранное / Дарио Рубен. – М. : Худож. лит., 1981. – 319 с.
4. Литвинець М. Лебідь Нікарагуа / М. Литвинець // Даріо Р. // Вибране. – К. : Дніпро, 1968. – С. 5–12.
5. Столбов В. Рубен Дарио / В. Столбов // Дарио Рубен. Избранное. – М. : Худож. лит., 1981. – С. 3–24.
6. Щавурський Б. Даріо, Рубен / Б. Щавурський // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник : у 2 т. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – Т. 1. – С. 510–511.

This article envisages the insufficient level of scientific comprehension artistic heritage of Nicaraguan poet Ruben Dario on East Slavic literary territory. The features of writer's creative evolution are revealed. Among the main features of author's style the expressiveness, flexibility, ambiguity image, attraction to artistic syncretism, civic passion and philosophical thought are emphasized.

The metaphor, associative depth of poetic imagery and its artistic expression are investigated. The intertextual connections to mythology, the Bible, ancient literature, works of Homer, French Parnassus artists, poetry of P. Verlaine, R.M. Rilke, Lesya Ukrainka, P. Tychna and others are studied. The R. Dario's referring to artistic problems, its deep penetration into the creative laboratory of the French Symbolists and the Impressionists, particular to P. Verlaine's works is emphasized.

The specifics of erotic poetry of Nicaraguan writer, the uniquely talented combination of elements of drama, tragedy, epos, lyrics in the poem «Metempsychosis» are covered. The formal and content poetics' facets of this and other works are envisaged.

The article deals with innovative features of Ruben Dario's poetry, his breakthrough to highly expressive imagery, its chronotope scale, meditative depth and suggestive completeness.

The expounded observations and opinions offer some perspectives of comparative research in the following areas: Dario – Verlaine, Dario – Rambo, Dario – Rilke, Dario – Tychna, Dario – Lorca, the research of other not covered aspects of modernism.

Key words: poetry, poet, poetics, image, poem, sonnet.

Отримано: 7.11.2014 р.

УДК 82.09:82-32

Ситник О.В.

ПЕЙЗАЖ ЯК ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ ОПОВІДІ У НОВЕЛАХ В. ФОЛКНЕРА ТА М. ХВИЛЬОВОГО

Дана розвідка присвячена дослідженню особливостей пейзажу як засобу психологізації оповіді у новелах В. Фолкнера та М. Хвильового. Проведено зіставний аналіз індивідуально-авторської техніки відтворення картин природи у малій прозі обох письменників. Виявлено низку типологічних збігів на рівні психопоетики пейзажу американського та українського новелістів.

Ключові слова: пейзаж, образ природи, психопоетика, психологічний стан, призма сприйняття.

Поетика пейзажу у новелістиці В. Фолкнера і М. Хвильового абсорбувала найновіші тенденції «духу часу», в якому перебували обидва письменники: посилення ліричного начала та поглиблення психологізму. Відтак природа у їхніх творах виступає не просто антропоморфною істотою, аналогом внутрішніх персонажних станів, відбитком їх почуттів. Світ природи і світ людської душі становлять тут нерозривне ціле. Провести типологічні паралелі між авторською технікою художнього пейзажу як засобу екстрапсихологізму у новелах Фолкнера і Хвильового і становить мету даного дослідження.

Принципово важливим моментом у парадигмі актуалізації пейзажу у малій прозі цих письменників стає те, що реальна картина природи передається не від автора, як це було характерно для майстрів слова попередньої доби, а крізь призму сприйняття героя. Як суттєво зауважує Л. Каневська: «Зміна ракурсу оповіді у відтворенні пейзажів (картини природи постають не у призмі авторського бачення, а через відбиття у свідомості героя) психологізує художній виклад»

[5, 13]. «Про суб'єктивну одновимірність об'єктивного епічного простору новел М. Хвильового», – на думку О. Романенко, – свідчить саме «своєрідне змалювання природи, яка є органічною частиною художнього тексту, точніше – органічною тканиною душевного світу героя» [7, 72]. Воднораз дослідниця творчості українського новеліста наголошує, що «відтворення настрою героя у Хвильового йде не з пейзажу як вихідного пункту (аналогії тощо), а сам настрій торує шлях до зображення природи, яка є перехідним містком до нового відкриття персонажа» [7, 72]. У такий спосіб письменник досягає глибинного розкриття внутрішнього світу своїх героїв, їх переживань та деструктивних настроїв у новелах «Синій листопад», «Заулок», «На глухій шляху», «Силуєти» «Редактор Карк». У контексті романтичної концепції розриву між мрією та дійсністю окреслюються психоемоційні домінанти персонажів: відчуття розчарованості, безвихіддя, духовного вакууму, художньо-психологічним еквівалентом яких виступають пейзажні деталі та замальовки. Зокрема, у творі «Редактор Карк» природа завжди є органічним продовженням песимістичного ліричного світовідчуття головного героя: «Налетіла на вікно сіра хмара, і стало волохато» [10, 143]; «Пішов дощ. До Великодніх свят було сіро, холодно, першого (паски святити) заясніло, весело, тепло. І другого. Потім знову дощі» [10, 146]; «З ярка чути було далекий шум, у ярках блукало сонце. Знаєте, сонце вміє жити: ранком воно веселе, вдень – працює, увечері – задумливе, коли за обрій відходить, а біля нього купчаться хмари, обгортають сонце; воно задумливе, як мудрець» [10, 149]. І в цьому розумінні доречно провести паралель також із образом природи, своєрідно осмисленим Фолкнером у новелі «Дельта Восени». Пейзаж тут «вписаний» у роздуми й споглядання Айка Маккасліна. В елегійному настрої картини природи вловлюється продовження думок і почувань головного героя, його душевні картання: «Намет, шемрітлива від дощу брезентовая покрівля ще раз наповнилася тишою. <...>, що ніколи не була тишою, а тільки громадям незліченних звуків. Він майже бачив її – всеосяжну, первісну, навислу, задуману над цією дріб'язковою і недовговічною людською метушнею, яка зникне, ледве мине тиждень, а ще тиждень – то й усякий слід по ній западеться в незайманій глушині. Це була його земля, хоч він ніколи не володів бодай клаптем її. І навіть й не хотів володіти, навіть тоді, коли зрозумів її неминучу приреченість, коли дивився, як вона рік у рік відступає під натиском сокири, і бачив вузько-лінійні лісовози, а пізніш динаміт і тракторні плуги, – не хотів, бо ця земля й не могла належати якійсь окремій людині» [9, 266-267]. Простежуючи перебіг думок персонажа, транспонованих на образи природи, письменник знаходить адекватну художню форму для показу переживання, розкриття глибокої духовно-психологічної драми старого Айка. Будучи централізуючим елементом цілісного процесу переживань персонажа, образи природи, землі, незайманої пушці цілком умотивовано переходять у площину його глибинних психологічних структур, що розкривають душевну кризу Айка Маккасліна. Багато у чому схожий у тематичному та психологічному плані пейзаж зустрічаємо у новелі Хвильового «На озера»: «Зараз ми йдемо на степове озерце, що праворуч, і там постоїмо на вечірньому перельоті. Ми йдемо на надплезне, що його вже тепер нема. Як і багато степових озер, воно навіки зникло з мого мисливського горизонту. Щороку я гублю радісні води, а за ними висихають і рештки струнких комишів та пишних осок. І на мою вразливу душу злітають метелики жури, бо ж так недавно, так недавно все це було. <...> Але надплезне вже давно висохло. Вже давно там, де пахли осоки і своїм запахом викликали химерні асоціації, вже давно там ріже землю прозаїчний і могутній трактор» [10, 236]. Як і у Фолкнера, зображення природи тут вплітається у мереживо думок ліричного героя, стає частиною його світовідчуття, що детермінується «незвичайної чистоти нотою журби за минулим» [1, 6], відчуттям приреченості та екзистенційної безвиході.

Не менш важливо, що пейзаж у новелі «Дельта восени» подано, наче крізь серпанок дощу: «... останній пагорб, і за ним у долині, наче море біля підніжжя скель, стелиться широка наносна рівнина, танучи вдалині під млявим листопадним дощем, як тануло б і море» [9, 253]. Перманентна присутність дощу у всіх сюжетно-психологічних ситуаціях твору, його монотонність та осіння атрибутика, антитеза: шум дощу – тиша, створюють адекватну психоемоційну атмосферу. Тужливий настрій осінньої природи у новелі зливається із пригніченим душевним станом самотнього і розчарованого головного героя. Більше того, дощ виступає тим пейзажним камертоном душевного настрою Айка Маккасліна, який звучить протягом усього новелістичного життя персонажа. Це не лише мовчазний свідок фізичного загартування та морального становлення малого Айка у новелі «Давні люди» та повісті «Ведмідь», це і втілення природної скорботи за прожитим життям, за невірним у бутті людини («Дельта восени»).

Як правило, облігаторна функція пейзажного образу дощу у поетичній Фолкнера полягає у задаванні ліричного тону оповіді, що необхідно для розкриття психологічного підтексту. Знаменна у цьому плані діалогічна ситуація у новелі «Перемога»:

- « – Сержанте Канінхем! – нарешті він вимовив.
- Сер?

- Ви записали прізвище цього рядового?
- Мовчанка – ледь довша за коротку мить, ледь менша за довгу. Тоді сержант питає:
- Якого рядового, сер?
- Вашого солдата, – відповідає старший сержант.

Батальйон стоїть нерухомо. Дощ, стіною між ними, тихо моросить в багнюку, так, наче він вбився з сил і вже не може ні йти сильніше, ні втихнути» [Переклад наш. – О.С.] Так, психологічно напружену атмосферу, спричинену порушенням субординації у війську, письменник нагнітає, краплюючи у гострий момент діалогу пейзажну деталь. Автор сам акцентує психологічний бар'єр між старшиною та рядовим Греєм, уособлюючи його в образі посередника – «знеможеного», монотонного дощу.

Аксіоматично образ дощу є органічним у пейзажних замальовках тих новел Хвильового, де світу абсурду протистоять мрійники, романтики революції, лицарі і фанатики боротьби, що переживають світоглядну кризу, зневіру в ідеалах. Подібний розвиток цієї авторської тенденції реалізується у новелі «Заулок», де «відчуття від'єднаності від активної діяльності, закинутості й приреченості конотуються окремими описами й постійним монотонним повторюванням картин осіннього дощу» [2, 45]: «Ішла жура осінньої чвири. Над міськими болотами шкульгали дощі – холодні й нудні» [10, 285]; «(...У вікно бились краплі мжички...)» [10, 286]; «Дощ прибив жовті листя... Високо текли потоки сумних хмар. Із стріхи одноманітно падала крапля на камінь» [10, 291]. Героїня інтроспективно сама резує свій внутрішній стан, звертаючись до пейзажної метафорики, зокрема образу дощу: «А зараз у мене осінь. Ідуть дощі, бредуть похилі отари хмар. <...> А зараз дощ і болить серце» [10, 287]. Такі настроєві реалії провокують Мар'яну на рішення вчинити самогубство.

Варто відзначити, що попри спільний творчий інтерес обох письменників до художнього образу дощу, психологічна візія даного природного феномену у Хвильового, на відміну від Фолкнера, не завжди маркована песимістичною атрибутикою. В українського письменника можна знайти і веселі, грайливі нотки, породжені «Романтикою вітаїзму»: «...Набігає хмара літня, пахне дощем» [10, 132]; «Розсипається небесний дріб по даху й співають ринви одноманітну пісню в переливах легкого дзвону» [10, 240]; «... і чути було – шарудять у листях мишенята дощовитої осені. То падають дрібненькі горошинки, щоб напоїти землю невеселим шумом» [10, 240]. Як бачимо, прикмети пейзажу в новелах Хвильового планомірно позбавляються конкретно-образної реалістичності, переважно підпорядковуються законам імпресіонізму. Це не традиційні картини природи, а моменти їх сприйняття. Недарма у сучасному літературознавстві за Хвильовим закріпився статус «неперевршеного» майстра «у передачі безпосередніх вражень, миттєвих настроїв через предметну чи пейзажну деталь» [4, 113]. Письменник досягає справжньої імпресіоністичності у спробі закарбувати у художньому слові цохвилинний настрій та миттєві відтінки сприймання героїв. При цьому пейзаж стає ключовим художнім засобом у змалюванні психологічних процесів. Пропущений крізь призму сприйняття головної героїні із новели «Синій листопад» пейзаж точно і достовірно відтворює психічні реакції Марії на нову соціально-економічну реальність, їх взаємозв'язок і перебіг:

«На світанку шостого листопада вдарив мороз.

Затривожились дерева, пішла листяна хуга.

Дерева порожніли – голо.

А листя спішили, падали.

Падали. Падали.

Стоси.

Земля думала глибоку думу. Мовчали вітри.

По станиці пройшла мідна тиша» [10, 213].

Кожна деталь цієї пейзажної картини передає настрої суму, тривоги й безнадії, кожна деталь виписана і прочитується як символ. Образний ряд, який вибудовує письменник у даному виразно суб'єктивізованому пейзажі тримається на асоціації за схожістю дії: осінній листопад – крах надій та сподівань. Тоді як символічна тривога навколишнього середовища передає занепокоєння героїні, увиразнює душевну трагедію Марії, «яку мучає момент перебою і позірною для неї застою в праці, якій тяжко з цілковитою певністю дивитись в далеке майбутнє, коли сучасне не відповідає її надмрійності» [3, 12]. Цікаво, що опис природи з новели Хвильового «Синій листопад» за багатьма ознаками дуже подібний до фолкнерівського стилю: «Здавалося, розмірені звуки скочувались з похмурої церковної дзвіниці, наче краплини з обмерзлого гілля, разом із вітром. Вітер почався, як тільки зайшло сонце. Ми бачили, як воно торкнулось гірських вершин, безкрайня блакить неба потемніла, набула зеленкувато-скляного відтінку, а на її фоні, щойно ледь помітні контури гори, на якій майоріла гробниця з розп'яттям та пучком зів'ялих квітів під ним, різко окреслювались темінню. Тоді й почався вітер: незворушна стіна повітря,

просочена непомітними часточками пилу. Гілля на деревах без трепету пригнулось, наче під тиском невидимої руки...» [Переклад наш. – О.С.]. Цей пейзаж також втрачає зображальність і набуває символічної функції. Картина природи малюється не реальна, а уявна («здавалося», «наче»), скомпільована з особистісних імпресій персонажа-оповідача, що декодують його переживання та світовідчуття. Водночас пейзажні замальовки у структурі новел обох авторів не тільки наповнюються символічним смислом, а й відтворюють психічні процеси. З цією метою письменники типологічно показують природу у русі, мінливості вражень – «одна з найважливіших особливостей обох пейзажів, що зближує їх з імпресіоністичними» [6, 192]. Свого часу такий динамічний характер пейзажних образів у творі українського автора відзначав О. Білецький, зауважуючи, що композиція новели «Синій листопад» «постановляється фоном, що ворухиться і рухається, що складається не лише з людської маси, але й з пейзажних елементів. Синій листопад, недосяжні голубі верхів'я, степ, по якому біжать з далекого моря солоні вітри» [3, 12]. Саме стрижневий у пейзажних замальовках новели Хвильового образ «солоних вітрів», які то «джигітують», то «мовчать», допомагає з більшою повнотою та рельєфністю виявити внутрішні психологічні процеси Марії, «працює» на відтворення змінності внутрішнього світу героїні, перебігу її почуттів. Характерно, що в актуалізації аналогічного природного явища у складі пейзажних картин у «Містралі» Фолкнер використовує засіб синхронної градації в зображенні вітру і сум'яття людських почуттів, що чітко простежується впродовж усього сюжету новели і особливо очевидно проступає у фінальному епізоді: «Цей проклятий вітрисько! Цей проклятий вітрисько! Цей проклятий вітрисько! <...> Через плече мені було видно, як від його сигарети довгою вузькою стрічкою летіли іскорки під неспинним поривом вітру, містраль – чорний, морозний вітер, просочений колючими крижаними пилинками» [Переклад наш. – О.С.]. Психологічний стан персонажа, його емоції, де верх беруть роздратування, сум, відчай, практично вичерпно передані імпресіоністичною пейзажною деталлю.

Привертає увагу також те, що обидва письменники у своїй малій прозі досить часто вдаються до ефекту переломлення картин природи через повітря – пил, куряву, туман. Ця тенденція досить виразно проявляється у новелі Хвильового «Я (Романтика)»: «Хмарами збирається пил і стоїть над городом, прикриваючи мутне огняне сонце. Зрідка палахкотять блискавиці» [10, 328]; «Город стояв у пилу, і вечір не розрядив заряду передгрозя» [10, 333]; «...Куріли далі. Знову спалахували димки на горизонті. Над городом хмарою стояв пил. Сонцемідь, і неба не видно. Тільки горова мутна курява мчала над далеким небосхилом» [10, 334]. Як бачимо, у багатопланових пейзажних замальовках твору інваріантним залишається образ пилу, який на всіх рівнях його актуалізації кореспондує із лейтмотивним образом куряви та пилу у новелі американського письменника «Посушливий вересень»: «Машини проїхали й потонули в куряві, світло й звук поглинула відстань. Кушпела незабаром знов уляглася, змішавшись із правічним пилом» [8, 157]. У контексті творів обох новелістів образ пилу та куряви наділяється множинною символікою, стає багатозначним, екстраполюється у внутрішній світ персонажів, які чинять злочин. Очевидна близькість Фолкнера і Хвильового у трактуванні даного природного образу імплікує і певні перегуки в його актуалізації обома письменниками, зокрема, те, що концентрація даної пейзажної деталі збільшується у кульмінаційний момент сюжету.

Спільна творча установка обох письменників на зображення картин природи переломлених крізь призму сприйняття героя, відхід від конкретно-об'єктивного їх втілення на користь суб'єктивних вражень та почуттів визначають домінуючі елементи їх пейзажів у тематичному плані – світлові враження, гра світла та тіні, блиску та сутінок. Відповідно до загальної психоемоційної тональності Фолкнерової новелістики у нього спостерігається домінування темряви та сутінок над світлом та блиском, що акцентується відповідними пейзажними деталями у супроводі метафоричних епітетів. Натомість у пейзажних замальовках Хвильового антитеза світло – тінь актуалізується за допомогою природних феноменів дня (ранку) та ночі (вечора) у їх діалектичній єдності. Використовуючи світло у якості фону, новелістам вдається відтінити психологічні стани персонажів, виявити та уобразити переливи їх настрою, найтонші нюанси амбівалентного душевного життя. Разом з цим, не можна не погодитись із думкою Ю. Безхутрого, що контраст світла і тьми, який акцентується пейзажними деталями у новелах Хвильового, зокрема у «Я (Романтика)», – це «художня реалізація глибинної, архітепичної за своєю образною структурою і водночас символічної дихотомії буття, коли «світло і тьма» асоціюється з іншою антонімічною парою, «життя і смерть» [2, 80]. В обох авторів роль німого свідка людських злочинів відводиться метафоричному образу місяця, не як символу світла та оновлення, а як антиподу темряви. Український та американський письменники за однаковою схемою моделюють внутрішній світ своїх героїв, психологічно й емоційно наповнюючи дану пейзажну деталь: «...Тихо вмирав місяць у пронизаному зеніті» [10, 339] – у Хвильового. «На сході все ясніше кривавилася пляма місяця. Він піднісся над гірським пасмом, посріблів повітря

й куряву... [8, 154] – у Фолкнера. Оригінальність, несподіваність такої пейзажної метафорики єднає обох письменників у поетичальному зрізі модерністської прози.

Як бачимо, у малій прозі Хвильового і Фолкнера пейзаж ніколи не подається відсторонено, ізольовано від персонажів, а підпорядковується творчій установці цих письменників на розкриття та розширення внутрішнього світу своїх протагоністів, «заангажований» у систему художніх засобів, спрямованих на те, щоб закарбувати щохвилинний настрій та миттєві відтінки сприймання людиною навколишнього світу. Обидва письменники віддають пріоритет зображенню картин природи у світлі суб'єктивного бачення їх героєм, що відкриває нові можливості для передачі внутрішньої, духовної та психологічної сфери особистості. Цим, у свою чергу, зумовлена спорідненість поезики пейзажу даних авторів у наступних параметрах: позбавлення картин природи конкретно-образної реалістичності і наділення їх настроєвістю та імпресіоністичністю, що відповідно спричиняє елімінацію пейзажних замальовок та дескриптивності; імплікує дисперсне використання пейзажних деталей; продукує індивідуально-авторську манеру художньої подачі довколишнього середовища через фіксацію вражень, підтекст, символіку.

Список використаних джерел

1. Анастасьєв Н. А. Фолкнер: [очерк творчества] / Николай Аркадиевич Анастасьєв. – М.: Художественная литература, 1976 [Электронный ресурс] / В. Есаулов. – Режим доступа: http://lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/ANASTASIEW/Anastasiev_Faulkner_Ocherk_tvorchestva.txt.
2. Безхутрий Ю. М. Художній світ Миколи Хвильового [Електронний ресурс] / Ю. М. Безхутрий. – Режим доступу: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/Bezkhoutry.pdf.
3. Белецкий А. И. В мастерской художника слова / Александр Иванович Белецкий. – М.: Высшая школа, 1989. – 159 с.
4. Гроно нездоланих співців: Літературні портрети українських письменників ХХ століття. – К.: Український письменник, 1997. – 258 с.
5. Каневська Л. В. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. В. Каневська. – К., 2004. – 22 с.
6. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття: Проблеми естетики і поезики / Юрій Борисович Кузнецов. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
7. Романенко О. В. Концепція людини в українській літературі 20-х років ХХ ст. (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Романенко Олена Віталіївна. – К., 2002. – 156 с.
8. Фолкнер В. Червоне листя: [новели] / Вільям Фолкнер. – К.: Дніпро, 1978. – 368 с.
9. Фолкнер В. Домашнє вогнище: [роман у новелах] / Вільям Фолкнер. – К.: Молодь, 1983. – 288 с.
10. Хвильовий М. Твори у двох томах / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1: Поезія, оповідання, новели, повісті. – 650 с.

The article is dedicated to the research of the peculiarities of the landscape as the means of psychological narration in W. Faulkner's and M. Khvylyjovyi's short stories. The landscape poetics of both W. Faulkner and M. Khvylyjovyi absorbed the newest modernistic tendencies. Thus it works on the deeper and more precise revelation of the character's inner world and psychological states. It ranks high among the literary means aimed at engraving the instant mood, unstable feelings, emotions and perpetual variations in a person's world reception.

In the result of the detailed comparative analysis of W. Faulkner's and M. Khvylyjovyi's individual techniques in the landscape depicting a number of typological concurrences as well as special features were discovered. First of all, either American or Ukrainian short story writers prefer depicting nature through the character's prism of vision that enables more complete representation of the inner spiritual and psychological sphere of a person and obviously enforces the lyrical and subjective elements of their small prose. This peculiarity eventually leads to the numerous proceeding similarities in W. Faulkner's and M. Khvylyjovyi's landscape poetics in the following aspects: instead of concrete and realistic vividness the landscape pictures have moody and impressionistic markers that correspondingly causes elimination of the nature descriptions; implies the disperse application of the landscape details and images; produces the individual authors' manner to represent the environment by means of fixing protagonist's impressions as well as by means of symbols and implication.

The typological concurrence between W. Faulkner's and M. Khvylyjovyi's landscape poetics is revealed also on the level of the dominant nature images and landscape elements. Special attention is paid to the paradigm of the images of rain, dust, smoke and of sensory ones. With the help of light, sound and odour impressions the authors reproduce the changeable flow of characters' psychological states.

Nevertheless there are also some peculiarities in W. Faulkner's and M. Khvylyovyi's landscape depicting and application of the similar nature images. It depends on the authors' individual manner and the personal world outlook.

Key words: *landscape, nature image, psychopoetics, psychological state, prism of vision.*

Отримано: 17.10.2014 р.

УДК 821.161.1.02

Шульк П.Л.

«СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ» В ОЦЕНКЕ СОВЕТСКОЙ КРИТИКИ

У статті дається огляд літературно-критичних статей радянського періоду, які присвячені творчості та естетичним поглядам учасників групи «Серапионові брати». Послідовний, в хронологічному порядку (від двадцятих до дев'яностих років ХХ ст.), аналіз досліджень дозволяє зробити висновок про тенденційність в оцінці літературної та теоретичної спадщини членів угруповання, що було обумовлено законами пануючої тоталітарної системи. Підкреслюється актуальність подальшого вивчення естетичної концепції одного із визначних об'єднань 20-х років.

Ключові слова: *тенденційність, естетичні принципи, тоталітарна система, творча індивідуальність.*

Група «Серапионовы братья»¹ – одно из самых ярких и значительных творческих объединений в литературном движении советской эпохи 20-х годов ХХ века. На развитие литературы и искусства этого периода заметный отпечаток наложили стремительно сменяющие друг друга события, в первую очередь, на политической арене: революция, установление и укрепление власти партии большевиков, образование СССР. Партия большевиков, стремясь упрочить свое положение за счет насаждения единой идеологии, централизовала управление образованием, наукой, искусством и культурой. Уже сразу после революции 1917 года по всей стране появилось множество различных литературных групп. В обилии группировок сказывались и разные художественные пристрастия, и идейное размежевание. В последующие десятилетия стало очевидным, что напряженное противостояние художественных и политических критериев закончилось победой тех, для кого, по меткому выражению Н. Осинского, литература – «это не художественная, а политическая проблема» [27, 156]. Как указывал В.И. Акимов: «Теоретическая, эстетико-мировоззренческая деятельность как форма литературного самоопределения и самосознания во многом становится первой отличительной чертой «школы», течения в литературном процессе 20-х годов» [2, 8]. И поэтому вполне понятна существовавшая долгое время в советском литературоведении тенденциозность в оценке эстетических принципов литературной группы «Серапионовы братья», отстаивавшей право искусства развиваться по своим собственным законам. Эта тенденциозность проявилась уже в первых критических заметках о творчестве молодых писателей, а в дальнейшем привела к снижению их значения для развития литературы.

Наибольшей остротой отличалась статья С. Городецкого «Зелень под плесенью», напечатанная в 1922 году в газете «Известия» [10], где, подчеркивая несомненную талантливость членов группы, новизну тематики их произведений, автор предостерегал от влияния «вредной идеологии». Надо отметить, что ни один из критиков, когда-либо писавших о серапионах, не усомнился в их таланте. Основным нападкам подвергалась эстетическая программа группы, которую долгое время принято было оценивать по Вяч. Полонскому³ [30, 29], хотя у него было достаточно предшественников в лице критиков В. Полянского⁴[31] и П. Когана⁵ [16], указывающих на ошибочность взглядов молодых писателей, «идеологические шатания» которых, «страсть к независимости» вели на деле к «самому худшему рабству архибуржуазной идеологии» [31, 161]. Сходные мысли тогда же высказывал и Б. Арватов⁶: «Серапионовы братья» – буржуазные художники» [3, 167].

Подчеркивая в первую очередь аполитизм группы, ее попытки эмансипировать себя от влияния революции, В. Полонский приходит к выводу, что эмансипация от революции «в конце концов, в истоках своих имела, разумеется, тенденцию пойти против революции» [30, 29]. Критик пытается оценить программу группы с точки зрения политических, но не художественных критериев: «Серапионы хотели, очевидно, получить право на ношение «цвета», который отвергался революцией» [30, 29].

Так, стремясь подчинить культурный процесс задачам текущей борьбы, влиятельные политические силы разделили всех на «своих» и «чужих», «пролетарских» и «буржуазных». «Надол-