

гаций Б. Жук в муравейнике. Кишинев, 1983. 18. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978. Т. 1. 19. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1975. Т. 1. 20. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1972. Т. 7. 21. D e t t i n D. Daniel De Foë et ses romans. Paris, 1924. G. 2. Robinson Crusôé: Etude historique et critique.

Стаття надійшла до редколегії 11.12.91

Summary

The "Robinson Crusoe" was translated in Russia in 1762. The Hero of Defoe became one of the most frequently citing personages of the Occident literature in the works of the well-known Russian Writers (Lermontov, Turgenev, Ostrovski, Chekov, Gorki, Bulgakov etc.) The assimilation of the Defoe's novel in Russian literature goes by different ways (translation, adaptation, remaking, reminiscence, image analogy).

К.А.Титянин, ассист.,
Каменец-Подольский пединститут

ХАРАКТЕР ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ ОБРАЗОВ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1900-1930 ГГ.

Начало XX в. в русской литературе – время довольно широкого обращения к образам, которые называют традиционными, т.е. такими, многократное обращение к которым в литературе составило традицию, показало закономерность их повторения /об общих чертах этого процесса в литературе XX в. см. /12, с. 9-23/. Это относится и к русской прозе. Характерная для этого периода переоценка старых и рождение новых ценностей обусловили и несколько иное отношение литературы и действительности. Когда литература не успевает осмыслить действительность, эстетическое пространство между ними становится все ощутимее, возрастает роль условных форм в искусстве. Отсюда и усиление философской окрашенности литературы начала века, одно-

© Титянин К.А., 1993

временное тяготение к символизму и реализму у некоторых писателей. Эти факторы, а также кризис позитивистских идей, господствовавших ранее, религиозные искания в среде интеллигенции так или иначе могли способствовать появлению традиционных образов в прозе дооктябрьского периода. Но и прозе после 1917 г. присуще коренное свойство дореволюционной литературы — "интенсификация художественного языка" [2, с. 124—126] и до конца 20-х годов, времени пока неполного господства социального заказа для писателя, эти художественные потенции могли еще развиться по имманентно-эстетическим законам. Поэтому представляется возможным в данной статье условное установление таких временных рамок /1900—1930 гг./ для рассмотрения общего характера функционирования и трансформации традиционных образов в русской прозе. Несколько большее внимание будет уделено функциям художественного времени у этих образов. При этом, новозаветные образы, относящиеся к указанному периоду, мы вынуждены исключить из круга рассматриваемых здесь традиционных образов, описав их в другой статье.

В начале века так называемый традиционный реализм с его преимущественно жизнеподобными художественными формами продолжает развиваться [см., напр., 6]. Но характерно, что и эти художники /И. Бунин, А. Куприн и др./ используют традиционные образные структуры.

Так, традиционный образ у Бунина появляется вследствие его религиозно-философских исканий и особого, свойственного ему, как никому другому, чувству сопричастности к жизни всего исторического человечества. В рассказе "Смерть пророка" /1911/ изображен библейский Моисей. Бунин не называет своего героя по имени, лишь схематично связывает с ним события, известные по Пятикнижию, а сам подвиг выведения израильтян из Египта аллегорически представлен Буниным как несение "самого тяжкого камня для здания". Путешествующему по Ближнему Востоку Бунину его Моисей видится в библейской временной дали. При этом прошлое представляется Бунину насквозь "освоенным": "Я опять пережил, совершенно как свое собственное, это далекое евангельское утро в элеонской оливковой роще... Я всем существом почувствовал: ах, какой это ничтожный срок — две тысячи лет... Нет, это совсем ничего не значит, то что я живу на земле не во дни Петра, Иисуса, Тиверия, а в так называемом двадцатом веке" [4, т. 5, с. 305], — писал он позднее в рассказе "Ночь" /1925/. Отсюда — переплетение его лирического повествования с мотивами "древней

индусской мудрости" о двух путях в жизни: Пути Выступления и Пути Возврата, сурами о Великой Вести и Отходной из Корана, рассказом Саади из вступления к "Тулистану" о человеке, опьянном запахом роз /"кто может, пусть свяжет это с нашим рассказом" [4, т. 3, с. 199], - говорит Бунин/. Но в то же время пророк и непосредственно близок автору рассказа, ведь о смерти его он пишет так, что за этим опутим художественный опыт психологического проникновения Л.Толстого в предсмертное состояние человека /"Смерть Ивана Ильича", 1886/. Подобно толстовскому герою, пророку приходится побеждать страх смерти и в награду за это преодоление он умирает, "не заметив конца своих дней".

Традиционный образ у А.Куприна в рассказе "Каждое желание" /1917/ выполняет прежде всего роль особого сюжетно-композиционного средства, ведь появление Мефистофеля /у Куприна это Мефодий Исаевич Тоффель - Меф. Ис. Тоффель/ заставляет персонажей обнаружить свой характер с наибольшей полнотой и с нужной автору стороны. "Экспериментальное" введение этого образа само по себе отодвигает бытовой материал на второй план. Характер произведения тогда близок к притче. Отсюда, например, неопределенность места действия. Описывая город, в котором живет герой, Куприн намеренно смешивает приметы уездного городка, Киева и даже Петербурга. Купринский Тоффель соблазняется милым простодушием канцелярского служителя Ивана Степановича Цвета. Но ему придется убедиться в безграничности этого простодушия и оценить его, хотя вообще его мнение о человеке не переменится, ведь даже Цвет подчас обнаруживает в своей душе позыв к злым желаниям. Оригинальность в разработке этой темы у Куприна в том, что проникая в самые заветные желания Цвета, меняется и сам Меф. Ис. Тоффель, так что даже "глаза дьявола становятся темно-карими, глубокими, почти ласковыми" [9, т. 7, с. 192].

А использование Куприным библейских образов Соломона и Суламиды /"Суламидь", 1906/ - проявление той традиционно романтической линии в его творчестве, которая обращена и к современности /"Гранатовый браслет", 1911/, и к условно-исторической теме в "Суламидь". Схема поведения романтического героя приложима к купринскому Соломону: в нем совершается движение от разочарования в жизни /однажды утром он продиктовал: "Все суета сует и томление духа, - так говорит Библисиаст"/ к любви, которая становится для него формой самой жизни /ср. отношение к любви как к спасению от жизненных разочарований у романтиков/. Да и библейское время спосреду-

ется романтической концепцией "двоемирия". Но в повести нет, конечно, романтически построенного внутреннего мира героев, романтизм "Суламифи" — в обращении к живому духу предания, особому очарованию наивной любви, присущему "Песни Песней". А в основе его повести /несмотря на разнообразие использованных им источников: библейские тексты, работы Э.Ренана, А.Веселовского/ оказывается несколько мелодраматическая схема, и мотив ревности неизбежно входит в эту схему в качестве интриги. Ср. лишь "внесюжетное" упоминание о ревности в "Песни Песней": "люта, как преисподняя, ревность" [8:6] и иной смысл "драматического" поворота в судьбе Соломона: он наказан Богом за то, что "развратили жены сердце его" и "склонили к иным богам" [3 Цар. II:3-4].

Естественным следует считать появление традиционных образов в символистской прозе рассматриваемого тут периода. Ведь в символистской доктрине заложено особое представление о времени. Значимым оказывается только духовно преображенное будущее /оно же — вечность/, а настоящее и прошлое едины в своем лишь предварительном, становящемся характере и несовершенством противостоят будущему. Внутри прошедшего и настоящего временные дистанции несущественны, образ традиционный и современный при таком подходе существуют как бы в едином времени и в одном символистском художественном восприятии.

Характерна в этом смысле одновременная отнесенность к разным эпохам традиционного образа у В.Я.Брюсова в романе "Огненный ангел" /1907-1908/. Фауст и Мефистофелес даны в его романе прежде всего глазами довольно простодушного рассказчика Рупрехта. Этот, так сказать, первичный взгляд на Фауста близок по характеру восприятия к представлениям, отраженным в "Истории доктора Иогенна Фауста, известного волшебника и чернокнижника", книге, изданной И.Шписом в 1587 г. Но перед нами стилизация немецкой рукописи XVI в., сделанная Брюсовым, который уже не мог не учитывать художественный опыт "Сцены из Фауста" А.Пушкина, фаустовского начала в Печорине М.Лермонтова. Но осязательны эти литературные фигуры уже в зоне авторского взаимодействия с рассказчиком; и только через русские персонажи может читатель-современник Брюсова разглядеть их основу — гетевских героев. Фауста Брюсова можно отнести, таким образом, одновременно к культурам XVI, XIX и XX вв.

Причудливую диалектичность переходов, семантическую гибкость в обыгрывании взаимоотношений традиционных парных персонажей да-

монетрирует Ф. Сологуб в романе "Творимая легенда" /1914/. Так, дихотомическая неразрывность Дон-Кихота и Дульцинеи /Альдонсы/ дана у Сологуба как изначально ложная. Принц Танкред, разыгрывавший перед простодушной сельской учительницей Альдонсой роль рыцаря из Ламанчи, не столько Дон-Кихот, сколько Дон-Жуан. Однако он вовсе лишен своеобразного благородства последнего. Внешняя изысканность в нем опошлена безудержным стремлением к наслаждениям, порочным взглядам на женщину, доставшимся ему по наследству. Когда Альдонсу, его бывшую возлюбленную, ведут в кандалах к месту казни и она бросается к проезжающему мимо своему Дон-Кихоту с криком: "Любимый, спаси меня!", то этот скульптурно красивый в рыцарском одеянии Танкред - Дон-Кихот - Дон-Жуан оказался способным спокойно проскакать мимо. Наложение традиционных образов нужно тут Сологубу для повышенной информационной плотности нового образа в условно-аллегорическом повествовании о королевстве Ортруды.

Как ироническую персонификацию использует Ф. Сологуб еще один традиционный образ - Лоэнгрин /рассказ "Лоэнгрин", 1911/. Переплетных дел мастер Николай Балкашин скрывает, подобно Лоэнгрину, свое имя от возлюбленной Эльзы /Машеньки Пестряковой/, боясь, что она отвергнет его как жениха. Но Сологуб видит и иную сторону этого события: "Лоэнгрин всегда останется Лоэнгрином, и мечтательный образ не поблекнет потому, что любовь не только сильнее смерти, но страшной в своей обыденности жизни" [14, с. 435]. В этих авторских словах отражена, впрочем, не столько образная связь героя рассказа с оперным и легендарным Лоэнгрином, сколько своеобразная символистская риторика, что сужает и временно поле вокруг традиционного образа.

Творчество М. Кузьмина современные исследователи тоже склонны относить скорее к постсимволизму, чем к акмеизму [10, с. 3-16]. Появление у этого писателя традиционного образного материала обусловлено необыкновенным стилизаторским даром, присущим ему. Создавая как будто нечто заведомо вторичное, он выражал на самом деле в чужих образах интимнейшие стороны своего поэтического сознания. Таков у Кузьмина образ Александра Македонского /"Подвиги Александра Великого", 1909/. Среди источников этого образа следует назвать и "Деяния Александра" /II-III вв./ Псевдо-Калисфена, и "Александрию", и многочисленные переделки и переложения этого повествования на Западе и Востоке. Оригинальность образа Кузьмина

в его внутренней психологической коллизии, о чем как об анахронизме, но и как о достоинстве писал Вяч. Иванов [5, с. 48-49]. Эта почти полная психологическая "освоенность" традиционного образа необычайно близко ставит историческое прошлое ко времени автора.

Все традиционные образы, описанные выше, относятся к предреволюционному времени. Переходя к периоду после 1917 г., отметим специфические социально-исторические и историко-литературные моменты, так или иначе сказавшиеся на использовании традиционного образного материала в литературе этой поры.

Литературный процесс первого десятилетия после революции в общем определяется переходом от возникающих в литературе под непосредственным давлением действительности "эксперимента", "отказа от "совершенства" [15, с. 261] ко все большей роли социального заказа для художника. В связи с этим следует рассматривать и проблему интенсификации художественного языка, которая в это время касалась прежде всего форм народной речи в литературе; и стремление литературы этого времени, в известном смысле, заново строить отношения между формами искусства и формами действительности [2, с. 121-174].

В этих условиях закономерно ожидать появление традиционных образов, во-первых, у писателей, перенесших в послереволюционное время ядро своего художественного мира /Л. Андреев, М. Булгаков, хотя его образ Воланда в точном смысле уже выходит за установленные тут временные рамки/, во-вторых, у писателей, окружавших своего героя "экзотическим материалом" /И. Эренбург/ и, в-третьих, у продолжавших работать представителей волны стилизаторства /Б. А. Садовской, А. В. Чаянов, отчасти С. А. Клычков/.

Обратимся к произведениям названных писателей.

Как воплощение целого комплекса дьявольских черт предстает перед нами образ Хулио Хуренито в одноименном романе И. Эренбурга /1921/. Это и дьявол в точном смысле слова /Хуренито прежде всего провокатор, значит и "клеветник"/; и русский черт, родственный соответствующему персонажу из "Братьев Карамазовых" Ф. Достоевского; и сатана /Хуренито - "противник" этого мира, помогает его гибели/; и "хромой бес", подобный персонажу Лесажа, правда, только по сюжетно-композиционной роли в романе И. Эренбурга, представляющего собой ряд связанных новелл; и Антихрист /Хуренито самовольно берет на себя роль Христа в сцене, пародирующей "Леген-

ду о Великом Инквизиторе" Ф. Достоевского: "он целует в высокий крутой лоб" "важного коммуниста в Кремле" за "здоровое однодумье" [16, с. 261]. Традиционный образ выполняет у Эренбурга роль понятия, которому найдено конкретное воплощение. Так строится аллегорический образ, а лежащее в его основе понятие имеет при этом не всевременной, а, скорее, вневременной характер. Это в значительной степени лишает данный традиционный образ функции расширения художественного времени.

"Дневник Сатаны" /1919/ Л. Андреева построен как психологически разработанная притча. В этом случае временная функция традиционного образа не выделяется по отношению к другим образам-персонажам. Недаром, убедившись, что сатанинское начало в людях оказалось более сильным, чем мог предполагать очеловечившийся Сатана-Вандергуд, он даже начинает думать, что его земной знакомый Фола Магнус — один из его побочных братьев. Некоторые реминисценции у Андреева из "Потерянного рая" Мильтона и "Фауста" Гете носят внешний, поверхностный характер, а мотив лермонтовского "Демона" ощутим в пародийном плане: Сатана-Вандергуд влюблен в Марию, напоминающую Мадонну, но она оказывается содержанкой Магнуса.

В двух обликах существует дьявол в рассказе А.В. Чаянова "Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей" /1921/. О переходе из одного облика в другой автор ничего не говорит, так что дьявол представляется у него вездесущим. Прусский офицер Сейдлиц, "странно похожий на героя семилетней войны", "значительный и властвующий" человек с потухшим взором, которых встречает рассказчик — таковы дьявольские личины, изображенные в рассказе. Тот же "значительный и властвующий" дьявольски входит через зеркальную поверхность в героя другой повести Чаянова — Алексея /"Венецианское зеркало", 1922/. Воплотившись в его отражение, дьявол почти овладевает и самим Алексеем. Эти образы у Чаянова, "творца московской гофманиады" [II, с. 5], как называет его В. Муравов — следствие сознательной игры чужой, романтической точкой зрения. Традиционный образ тут сам по себе не увеличивает временные пределы вокруг себя, но вместе со всей системой персонажей соотносится с современным для автора планом.

Прозу С.А. Клычкова нельзя назвать стилизаторской, мы лишь условно помещаем его рядом с Чаяновым. Народно-поэтические представления, мотивы, образы для него не чужая точка зрения, которой можно оперировать по своему усмотрению, а в значительной степени его

собственная. Но все же только до известной степени. Ведь писатель, конечно, не бессознательно вписывает своих героев в некий универсальный сюжет земного и внеисторического бытия. И если образы его, лишенные наигранности — не стилизаторство, то ведь именно к этому приближался такой мастер стилизации, как М. Кузмин.

Образы чертей и леших у Клычкова — следствие сознательного и полного подчинения себя русской народно-поэтической стихии /роман "Чертухинский балакирь", 1926/. Леший Антюттик /он же черт, т.к. "анчутка" — один из эвфемизмов в названии черта/ — образ, близкий по стилю к гоголевским нечистым, по функции — к черту в "Братьях Карамазовых" Достоевского. В то же время, в сознании рассказчика мифологически неразделимы тот же леший Антюттик и мельник Спиридон, его дочь Феклуша и царевна Дубравна.

А в романе Клычкова "Князь мира" /1927/ такое наименование дьявола идет прежде всего от его употребления в раскольничьей, сектантской среде, а не от христианской демонологии, в которой оно восходит к Евангелию от Иоанна /12:31/. Поэтому "князь мира" у Клычкова имеет ряд своеобразных низших фольклорно-мифологических воплощений: младенец, родившийся с целкови́ком на груди; "Батрак", помогающий успешно вести хозяйство, "барин Бацу́рин" /для чертухи́нцев это табуированное наименование черта/.

Б. А. Садовскому изначально присуще ощущение художественного времени как вечности в определенном, весьма широком, культурном пространстве. При такой основе его произведения напоминают бессознательный повтор близких и далеких архетипов. Отсюда — стилизации, в которых глубина проникновения в "материал" отодвигает на второй план даже мягкую иронию автора /напр., "Черты из жизни моей", 1907/. А написанные уже в 20-е годы "Малия" и "Карл Вебер" построены как художественные сны. Традиционные образы и сюжетные мотивы тут снуют и переплетаются именно, как в сновидениях, с их своеобразной алогичностью. Подчиняясь и логике Гофмана, и логике Гауфа, умевшего в особом волшебном пространстве сливать сказку и новеллу, использует Садовский в повести "Малия" мотив о яблоках профессора Костериуса, напоминающих фиги маленького Мука, чудесно превращающие носик Амалии в уродливый нарост. Этот основной мотив сочетается с трехкратным сказочным повтором /три жениха Амалии/, с обыгрыванием настроений гоголевского майора Ковалена /глава "нос"/. Причудливо сочетается в "Карле Вебере" /1923/ главный мотив узнава-

ния /Карл разыскивает Иду как возлюбленную, а найдя ее, узнает, что она его сестра/ с образами Агасфера, иронически трансформированного в Конфетти, обреченного на вечные скитания и все таки смерть, хотя и "не от рук человеческих"; образами Мазепы и Петра I /Мазепа в стилизованно-фольклорном изображении, Петр I - в близком к историко-бытовому/; образом барона Мюнхаузена, литературная ипостась которого и есть для Садовского его "реальность" /он все время стремится как бы "подтвердить" характер его, заданный Распэ/; образом Дон-Жуана, восьмидесятилетнего испанского маркиза, как бы воссоздающего несостоящуюся старость Дон-Жуана, и обобщенно напоминающего все свои литературные прототипы, но автор /усложняя игру ?/ предпочитает говорить о нем как об однофамильце знаменитого литературного героя. Итак, традиционный сюжетно-образный материал в самых различных трансформациях составляет основу этого повествования у Садовского, имеет самодовлеющее значение, порождая особый временной сплав и новое художественное целое.

Характер трансформации традиционного образного материала в описанных выше произведениях весьма разнообразен и подтверждает только общие закономерности для подобных структур в XX в.: полисемантизм в трансформированных образах, преобладание в них нравственно-психологического аспекта над событийным, сопряжение современных и традиционных ценностей. Все приведенные нами примеры использования традиционного образного материала - закономерное проявление той "интенсификации художественного языка" в литературе данного времени, о которой шла речь во вступлении.

Характер функционирования традиционных образов связывался в данной статье и с литературными направлениями, к которым принадлежал тот или иной писатель, и с его индивидуальными особенностями; обуславливался, естественно, способом трансформации образа. Среди форм трансформации нужно назвать и осовременивание библейского образа за счет сопряжения с литературным мотивом из русской классической литературы XIX в. при частичном сохранении пространственно-временных координат протообраза /"Смерть пророка" И. Бунчина/; и сохранение этих координат с одновременной ориентацией на романтическое миропонимание /"Суламиб" А. Куприна/; и трансформацию образов в нравственно-психологическом плане в сочетании с изменениями пространственно-временного плана /"Каждое желание" А. Куприна/; и осовременивание внутреннего мира традиционного литературного героя,

остающегося в рамках протообраза и минувшего образ, положивший начало традиции /"Огненный ангел" В. Бросова/; и осовременивание-персонафикацию на основе пародии /"Творимая легенда" Ф. Сологуба/, и на основе мягкой иронии /его же "Дознгрин"/; и тонкую психологическую разработку при сохранении пространства и времени протообраза /"Александр Великий" М. Кузмина/; и ориентацию на романтический культурный пласт как способ осовременивания /рассказы А. Чаянова/; и сознательное использование фольклорно-мифологической поэтики для осовременивания фольклорных же образов /романы С. Клычкова/; и, наконец, максимально свободное обращение с традиционными структурами у В. Садовского в его "мистифицированном" времени, включающее почти все названные способы трансформации.

Традиционная образная структура, возобновляя в той или иной степени подход ко времени, свойственный протообразу, как правило, "удваивает" художественное время в произведении-реципиенте. Это может сказываться различным образом. В данной статье подчеркивалась лишь специфическая способность традиционного образа к расширению временных пределов вокруг себя. Препятствовать этой способности могут, как свидетельствуют разобранные нами случаи, притчеобразное построение произведения /"Дневник Сатаны" Л. Андреева/, аллегорический характер образа /"Хулио Хуренито" И. Эренбурга/, изначальная установка стилизатора на восприятие времени создателей протобраза /рассказы А. Чаянова/.

1. Андреев Л. Н. Повести и рассказы: В 2 т. М., 1971. 2.
2. Белая Г. А. Проблема активности стиля: К исследованию исторической продуктивности стилей 20-х годов // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 122-177. 3. Бросов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. 4. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965-1967. 5. Иванов Вяч. О прозе М. Кузмина // Аполлон. 1910. № 7. Отд. 2. С. 43-51. 6. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. 7. Клычков С. А. Чертухинский балакирь: Романы. М., 1988. 8. Костяхин Е. А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972.
9. Куприн А. И. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1964-1974.
10. Лавров А., Тищенко Р. "Милые старе миры и грядущий век": Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. М., 1990. С. 3-16. 11. Муравов В. Творец московской гофманиады // Чаянов А. В. Венецианское зеркало. М., 1990. С. 5-23.
12. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века. К., 1988. 13. Садовский В. Лебединые клики. М., 1990.
14. Сологуб Ф. К. Золотой блеск. К., 1991. 15. Чудаков М. О. Сквозь звезды к герниям: Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4. С. 260-272. 16. Эренбург И. Хулио Хуренито // Эренбург И. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1928.

Статья написана с редколлегий И. И. 12.91

Summary

The poetic value of the so-called traditional image in the Russian prose of the first three decades of the 20th century is given to the transformation of traditional images and its impact on plot and style characteristics of a novel. Temporal relations within traditional poetic structures are likewise taken into account.

Г.В.Ч у й к о, асп.,
Чернівецький університет

"ЛІТЕРАТУРА ГРАМОТНИХ ЛЮДЕЙ"

Останнім часом з'явилось чимало творів, у центрі яких – Митець або людина, що стоїть близько до мистецтва. Гуманізація суспільних відносин зумовила зростання інтересу до особистості, а література відображає те, що відбувається у суспільстві, вчить жити. Мабуть, з цим завданням пов'язане виникнення у літературі теми "літератури грамотних людей" – графоманії. Письменників хвилює проблема складного співіснування у мистецтві таланту і неталанту, проникнення у мистецтво сторонніх людей. Образ нехудожника вже неодноразово зустрічається у літературі. Очевидно, свій початок воно бере від маленької трагедії Пушкіна "Моцарт і Сал'єрі"; такий шлях проникнення в мистецтво і називають сал'єризмом. Тема знайшла продовження у творах Гоголя, Чехова, Булгакова, Бондарєва, Тендрякова та ін.

Читав, спробував сам... вдалося. Почав оббивати пороги журналів. Несподівано надрукували /а раптом – талант?/. За тією ж схемою, іноді використовуючи знання з теорії літератури, сотворив ще дещо – не те, не друкують. Чому: не гірше ж від інших? І знову трата часу і паперу в перемішку з відвідними видавництва, і адією прорватися через той невизначений кордон, що відділяє просту версифікацію від літератури. І на це – ціле життя, від невміння вчасно зупинитися, розібратися. Причини, що призводять до гармонії, можуть бути різними, і типи таких "письменників" – також. Одна справа, коли графоман нічого не вимагає від людей – "тихий" графоман, котрий рано чи пізно зрозуміє, що він, на жаль, не Митець і

© Чуйко Г.В., 1993