

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 20 (1)

Дніпропетровськ

Видавництво ДНУ

2010

УДК 82: 088 (082)
ББК 83 Я5
Л 64

Рекомендовано до друку вченою радою Дніпропетровського національного університету згідно з планов видань на 2010 р.

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 20 (1). / Ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – Д.: Вид-во ДНУ, 2010. – 147с.
ISBN

Досліджуються питання української та зарубіжної літератури в історико-культурному контексті, вивчаються епічні, ліричні та драматургічні твори. Збірник побудовано на матеріалах Всеукраїнської наукової конференції «Література в контексті культури – 2010» (Ситніковські читання), присвяченої 150-річчю з дня народження А. П. Чехова.

Для літературознавців, викладачів вищих, середніх спеціальних навчальних закладів та шкіл, аспірантів та студентів-філологів.

Редакційна колегія:

д-р філол. н., проф. **В. А. Гусєв** (відповідальний редактор),
д-р філол. н., проф. **Т. М. Потніцева**,
д-р філол. н., проф. **Н. І. Заверталюк**,
д-р філол. н., проф. **О. Л. Калашникова**,
д-р філол. н., проф. **В. Д. Демченко**,
д-р філол. н., проф. **В. Д. Нарівська**,
канд. філол. н., доц. **О. І. Романова** (відповідальний секретар)

Рецензенти:

д-р філол. н., проф. **В. Н. Тихомиров**,
д-р філол. н., проф. **С. О. Кочетова**

Збірник наукових праць «Література в контексті культури» згідно з рішенням ВАК України включено до переліку фахових наукових видань з питань філології (Перелік № 3 наукових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт // Бюлетень ВАК України. – К., 1999. – № 6. – С. 33).

ББК 83 Я5

© Дніпропетровський національний університет
ім. Олеся Гончара, 2010

© Автори статей, 2010

© Видавництво ДНУ, оформлення, 2010

І. С. Білоконенко

м. Дніпропетровськ

**ЕМОЦІЙНО-ЕКСПРЕСИВНА ЛЕКСИКА У ЦИКЛІ СОНЕТІВ
ЕДМУНДА СПЕНСЕРА «AMORETTI»**

Проаналізовано семантичні групи емоційно-експресивної лексики і засоби вираження емоційності у сонетах Едмунда Спенсера із циклу «Amoretti».

Ключові слова: емоційно-експресивна лексика, сонет, Е. Спенсер.

Проанализированы группы эмоционально-экспрессивной лексики и способы выражения эмоциональности в сонетах Эдмунда Спенсера из цикла «Amoretti».

Ключевые слова: эмоционально-экспрессивная лексика, сонет, Э. Спенсер.

The article analyzed the groups of emotionally expressive vocabulary and the ways of expressing emotion in the cycle «Amoretti» by Edmund Spenser.

Key words: emotional and expressive vocabulary, sonnet, E. Spencer.

Проблеми мовної експресії, виражальних засобів мовлення є базовими для сучасних лінгвостилістики, поетики, лінгвістики тексту. Поняття мовної експресії достатньо широке і визначається сучасними дослідженнями зі стилістики досить узагальнено, як сукупність семантико-стилістичних ознак одиниці мови, які забезпечують її можливість виступати у процесі комунікації засобом суб'єктивного вираження ставлення мовця до змісту чи адресата мовлення; також зазначається, що експресивність є властивою одиницям усіх рівнів мови. Ширше тлумачення характеризує експресивність як властивість мовної одиниці підсилювати логічний та емоційний зміст висловленого, як засіб суб'єктивного увиразнення мови [4; 7; 15]. Завдяки експресивним засобам мовець передає своє ставлення і до змісту повідомлення, і до адресата. «Слово має експресивний компонент значення, якщо своєю образністю чи яким-небудь іншим способом підкреслює, посилює те, що називається у цьому слові чи в інших, синтаксично пов'язаних з ним словах» [1, с.59]. Тож експресивність створює широкі можливості для стилістичного маркування й емоційного посилення певних мовних одиниць. «Англійські науковці (А. Хорнбі, Ф. Фаулер) не розмежовують експресивність і емоційність. Вважається, що експресивність завжди досягається за рахунок емоційності. Таке розуміння не підтверджене конкретним мовним матеріалом. Наявність емоційності майже завжди має за собою експресивність, але зворотне невірно» [1, с.60]. Безперечно, як семантико-стилістична категорія, експресивність пов'язана з

емоційністю, оцінністю, стилістичним значенням, але цей взаємозв'язок досить складний.

Експресивність може бути притаманна одиницям будь-якого рівня мови, існуючі дослідження визначають експресивні засоби на фонетичному, лексико-семантичному, фразеологічному, словотвірному, морфологічному і синтаксичному рівнях. Безперечно, значні можливості для реалізації мовної експресії виявляються завдяки саме лексичним засобам мови. Більшість дослідників використовували лексичний аналіз задля вияву змісту поетичного тексту і визначення відображеного в ньому світосприйняття. «Методика декодування поезії базується на припущенні, що семантично, тематично і стилістично найбільш ґрунтовним є виявлення у тексті значень, а особливо незвичних значень, слів і словосполучень [1, с.69].

Емоційно-експресивна лексика – це стилістично забарвлені лексеми, які характеризуються наявністю в них додаткового конотативного значення, певних емоційних відтінків. Це піднесена, поетична і урочиста лексика, розмовно-просторічні слова; лексеми, які містять емоційний елемент, називають почуття, дають якісну оцінку предметів і явищ. Конотативний відтінок виникає і при вживанні слів у переносному значенні. Завдяки цим зображувальним мовним засобам можна виразити найрізноманітніші аспекти людських емоцій. Лексична стилістика англійської мови є предметом серйозних наукових досліджень (І. Арнольд, І. Гальперін, Л. Єфімов, Т. Знаменська, В. Кухаренко, О. Мороховський, Н. Палевіна, Н. Разінкіна, Ю. Скребнєв, О. Сосновська, О. Ясінецька та ін.) [1; 5; 6; 7; 8; 9; 11; 12; 15].

На сьогодні вже існують роботи вітчизняних і зарубіжних науковців щодо стилістичних особливостей, зокрема й емоційно-експресивних, творів В. Шекспіра, Е. Спенсера, Д. Мільтона, Дж. Байрона, Ф. Петрарки та інших. Але маємо визнати, що недостатньо уваги було приділено авторській манері й стилю саме Едмунда Спенсера – англійського поета-гуманіста XVI століття. Літературознавці визнають, що «до поетичної спадщини Спенсера входять пасторальна поема «Календар пастуха», ліричні поеми і сонети, написані на зразок творів Петрарки, Тассо і дю Белле. Але найбільшим його досягненням є поема «Королева фей» [10, с. 338]. Разом з тим, у розвитку англійського сонета значним досягненням стала публікація 1595 року саме циклу «Amoretti» (з італійської – «любовні пісні»), в якому поєднано «традиційний підхід і новаторські пошуки у сонетотворенні».

Стаття аналізує основні семантичні групи емоційно-експресивної лексики і морфологічні засоби вираження емоційності циклу «Amoretti» (сонети I–XL). Автор вважає, що аналіз експресивної лексики «Amoretti» дозволить повніше охарактеризувати образи ліричних персонажів твору. Дослідження може мати вплив на повноту і цілісність розуміння поетичної манери Е. Спенсера.

Едмунд Спенсер увійшов до літератури Англії періоду Високого Відродження як поет з «тонким відчуттям художнього слова» [2; 10]. Сучасниками митець визнавався провідним поетом, котрий поєднав Відродження і Середньовіччя, новаторство і традиції. Його захоплювали не

просто слова, а їхня форма, «колір», ритміка. Тому в активному фонді поетичного словника Е. Спенсера значне місце займає саме емоційно-експресивна лексика. Передусім виділимо лексику з двома сторонами характеру емоційності: позитивним і негативним. Поет часто вживає лексеми, які мають позитивно забарвлене значення, передають почуття радості, щастя, краси, ніжної любові. Це виправдано, адже Е. Спенсер є «співцем кохання», який, наближуючи поезію до звичайного і реального людського почуття, в любовній ліриці звертався не до уявної дами серця, а до своєї нареченої, пізніше дружини – Елізабет Бойл. До найтиповіших проявів експресії належить метафоризація та метонімізація, основу яких зазвичай становлять семи, зафіксовані у прямих номінативних значеннях. У сонетах Е. Спенсера метафора твориться на основі асоціацій і виступає у різних функціях. Формуючи весь сюжет, вона стає символом і виконує композиційну роль, її емоційне забарвлення є позитивним, наприклад:

*And happy lines, on which with starry light,
Those lamping eyes will deign sometimes to look (13, сонет I);
Or how comes it that my exceeding heat
Is not delayed by her heart frozen cold (13, сонет XXX).*

Характерною особливістю поетичного мовлення Е. Спенсера є також метафоризація не окремих лексем, а широкого контексту. Це є власне авторською якістю: *till then I wander careful comfortless, in secret sorrow and sad pensiveness; what then remains but I to ashes burn // and she to stones at length all frozen turn; such labour like the spider's web I find // whose fruitless work is broken with least wind; their anthems sweet devised of love's praise // that all the woods their echoes back rebounded; all pain hath end and every war hath peace, // but mine no price nor prayer may surcease.*

Метонімія, як поетичний троп, виступає засобом створення семантичного образу коханої, перенесення внутрішнього зв'язку з нею на оточуючий світ:

*Whylest rapt with joy resembling heavenly madness,
My soul was ravished quite as in a trance:
And feeling thence no more her sorrow's sadness,
Fed on the fullness of that cheerful glance (13, сонет XXXIX).*

Серед експресем кількісно переважають іменники: поетичні іменники з урочистим забарвленням підкреслюють шанобливе ставлення автора до жінки, він лише споглядає за нею, не наважуючись наблизитися, порушити її спокій. Митець оспівує неземний образ, який летить над дійсністю й існує у чарівному світі ілюзій:

*When I behold that beauty's wonderment,
And rare perfection of each goodly part;
Of nature's skill the only complement,
I honour and admire the maker's art (13, сонет XXIV);
In that proud port, which her so goodly graceth,
Whiles her fair face she rears up to the sky:
And to the ground her eyelids low embaseth,*

*Most goodly temperature ye may descry (13, сонет XIII);
Sweet smile, the daughter of the queen of love,
Expressing all thy mother's powerful art:
With which she wons to temper angry Jove,
When all the gods he threats with thund'ring dart (13, сонет XXXIX).*

Кохана сприймається ліричним героєм як неземне, божественне створіння, тому щодо неї він обирає слова: *holy, idol, goddess, angel, queen of love, sovereign beauty, fair flower*; все, що вона має – це *gift of sky, a greater craftsman's hand*.

Експресивні прикметники за складом аналізованого циклу також відіграють важливу роль у формуванні емотивно-оцінних значеннєвих планів, хоча кількісно й поступаються іменникам. Їхні емотивно-аксіологічні та образні можливості реалізуються кожного разу в нових словосполученнях, які забезпечують з'ясування різноманітних нормативно-оцінних критеріїв (дають якісну оцінку почуттів героя, героїні, їхні характерологічні ознаки): *my soul's long-lacked food, my heaven's bliss, rebellious pride, sovereign beauty; then you fair flower, in whom fresh youth doth rain, perfect face, wondrous virtue, powerful eyes, innocent heart, goodly graceth, immortal light, passion heart, pride and meekness mixed by equal part // read the sorrows of my dying sprite; happy rhymes, it stopped is with thought's astonishment, such pride is praise, such portliness is honour* тощо. Герой мріє про взаємність, але схиляється перед рішенням коханої, готовий прийняти його покірно, без нарікань:

*But if in presence of that fairest proud
Thou chance to come, fall lowly at her feet:
And with meek humbless and afflicted mood,
Pardon for thee, and grace for me entreat (13, сонет II).*

На сферу експресивної номінації значний вплив мають і дієслівні форми, які забезпечують аксіологічне кваліфікування ступенів інтенсивності перебігу дії, таких ознак, як ритмічність, раптовість, несподіваність, різкість, напруженість, повторюваність, однократність, багаторазовість тощо. Дії ліричної героїні щодо героя також визначаються дієсловами урочистого забарвлення: *and ice which is congealed with senseless cold // should kindle fire by wonderful device; the laurel leaf, which you this day do wear // gives me great hope of your relenting mind, then you fair flower, in whom fresh youth doth rain // prepare yourself new love to entertain*. У тексті читаємо:

*Likest it seemeth in my simple wit
Unto the fair sunshine in summer's day:
That when a dreadful storm away is flit,
Through the broad world doth spread his goodly ray (13, сонет XL).*

Негативна емоційність має у сонетах Е. Спенсера специфічний вияв, є сферою суб'єктивних емотивно-оцінних інтенцій автора і не супроводжує негативне ставлення ліричного героя до коханої. Ці експресиви не є грубими, фамільярними чи вульгарними, вони лише репрезентують взаємозв'язок з емоційною сферою суб'єкта мовлення. Індивідуально-авторське вживання цих лексем ґрунтується не на загальнономовних системних закономірностях їхнього

функціонування, а на їхньому підпорядкуванні художньому задуму поета. Ці комунікативні наміри автора стають головними чинниками, які спроможні змінити статус фактично нейтральної лексичної одиниці, перетворивши її на негативно-оцінну. Контекстуальна модифікація емотивно-експресивної лексики спричиняє формування певних оцінних планів. Таким чином, негативна експресивність повинна тлумачитися не у буквальному значенні і пояснюватися лише через контекст сонетів.

Іменники з «негативною експресивністю» описують різні образи жінки, які з'являються в уяві героя, котрий невпевнений в її коханні, сумує, сподівається, а інколи і втрачає надію на щастя:

*See how the Tyranness doth joy to see
The huge massacres which her eyes do make:
And humbled hearts brings captives unto thee,
That thou of them mayst mighty vengeance take (13, сонет X);
But since ye are my scourge I will intreat,
That for my faults ye will me gently beat (13, сонет XXIV);
See how the stubborn damsel doth deprave
My simple meaning with disdainful scorn (13, сонет XXIX).*

Експресивно «негативні» прикметники у сонетах формують особливий емотивно-оцінний план, в якому вони протиставляються очікуванню «позитивним» рисам характеру коханої. Їхнє стилістичне забарвлення є лише тлом, яке сприяє максимальній реалізації образних планів. Параметри емотивних компонентів виявляються через схвалення/несхвалення образу жінки і через оцінне ставлення до неї, її реальних і уявних вчинків:

*But she more cruel and more savage wild,
Then either lion or lioness (13, сонет XX);
But my proud one doth work the greater scath,
Through sweet allurements of her lovely hue (13, сонет XXXI).*

Емотивний і оцінний компоненти, виражені дієсловами, можна кваліфікувати і як мотиваційне доповнення до інших лексем, і як форму збагачення тексту новими семантичними елементами:

*Tell me when shall these weary woes have end,
Or shall their ruthless torment never cease:
But all my days in pining langor spend,
Without hope of aswagement or release (13, сонет XXXVI);
Fairer than fairest, let none ever say,
That ye were blooded in a yielded prey (13, сонет XX);
But if her nature and her will be so,
that she will plague the man that loves her most:
And take delight t'increase a wretch's woe,
Then all her nature's goodly gifts are lost (13, сонет XLI).*

Поетові властиві любов і повага до поетичної мови, до слова, висока елегантність, культура й естетичність вірша. Митець часто вдається до слів, які зі стилістичного боку мають відтінок небуденності, добірності. Особливої

експресивності вони набувають тоді, коли супроводжують емоційні епітети: *lily hands, blessed look, fairest proud, fancy wonderment, sad Winter's night, the durefull Oak, mazed heart, powerful eyes, humbled hearts, cruel warrior, heart-thrilling eyes, goodly graceth, immortal light* тощо.

Творчій манері Е. Спенсера властиве специфічне поєднання протилежних за значенням чи експресивними нюансами лексем в одній строфі. Введення в контекст таких слів дає змогу глибше розкрити всю складність психологічного світу закоханого чоловіка:

*But by his death which some perhaps will moan,
Ye shall condemned be of many a one (13, сонет XXXVI);
And wish that more and greater they might be,
That greater meede at last may turn to me (13, сонет XXV);
Such life should be the honor of your light,
Such death the sad example of your might (13, сонет VII);
Only let her abstain from cruelty,
And do me not before my time to die (13, сонет XLII).*

Заслугують на увагу і стилістичні можливості заперечення, яке «більш емоційне й експресивне, ніж твердження; експресивний потенціал негативних конструкцій зручно пояснити з теоретично-інформаційної точки зору» [1, с.88]. Заперечення у сонетах зустрічається рідше, ніж ствердження, його експресивність залежить від композиційної ролі і функції вказувати на те, що зв'язки між названими явищами дійсності реально не існують. Тож експресивність заперечення виявляє контраст між можливим і дійсним, бажаним і реальним, що знову створює оцінний потенціал почуттів поета:

*But when I plead, she bids me play my part,
And when I weep, she says tears are but water:
And when I sigh, she says I know the art,
And when I wail she turns herself to laughter (13, сонет XVIII).*

Отже, лексична експресивність – явище марковане і певним чином мотивоване. Аналіз засобів вираження лексичної експресивності у сонетах Е. Спенсера виявив, що для неї характерні лексичні та семантичні різновиди мотивації, які залучають до свого складу одиниці морфологічного і лексико-семантичного рівнів мови. Кожен різновид мотивації має ті показники, які виступають вербальними засобами реалізації експресивного значення слова. Механізми, які забезпечують реалізацію експресивних значень лексем, ґрунтуються на семантичних контрастах (позитивне/негативне). Семантика експресивів Е. Спенсера достатньо багата, вона вирізняється у зв'язку з наявністю емотивного й оцінного компонентів та образного компонента, які входять до семантичних структур як самостійно, так і в різних стилістичних проявах. Емоційна лексика у поетичному мовленні Е. Спенсера служить і засобом передачі різних відтінків почуття героя, його думок, ставлення до зображуваної дійсності. Як бачимо, на підставі проведеного дослідження ми можемо навіть на рівні певної мікросистеми скласти уявлення про

багатоплановість використання й особливе місце експресивної лексики у творчості англійського поета XVI століття Е. Спенсера.

Бібліографічні посилання

1. **Арнольд И. В.** Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования): [Учебн. пособие для студентов пед. ин-тов] / И. В. Арнольд. – [Изд. 2-е, перераб]. — Л.: «Просвещение», 1981. — 295 с.
2. **Артамонов С. Д.** История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. / С. Д. Артамонов. — М.: Просвещение, 1978. — С. 211 – 228.
3. **Бацевич Ф. С.** Основы коммуникативной лингвистики: [підручник] / Ф. С. Бацевич. — К.: Видавничий центр «Академія», 2004. — 344 с.
4. **Вольф Е. М.** Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. — М.: Наука, 1985. — 229 с.
5. **Єфімов Л. П.** Стилистика англійської мови і дискурсивний аналіз: [Навч.-методичний посібник] (англ. мовою) / Л. П. Єфімов, О. А. Ясінецька. — Вінниця: Нова книга, 2004. — 240 с.
6. **Кухаренко В. Н.** Інтерпретація тексту: [Підручник для студентів] / В. Н. Кухаренко. — Вінниця: Нова книга, 2004. — 227 с.
7. **Разинкина Н. М.** Функциональная стилистика / Н. М. Разинкина. — М.: Высш. шк., 2004. — 272 с.
8. **Скребнев Ю. М.** Основы стилистики английского языка: [Учебник для институтов иностр. языков] / Ю. М. Скребнев. — М.: Высш. шк., 2003. — 224 с.
9. Стилистика английского языка: [учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз.] / А. Н. Мороховский [и др.]. — К.: Вища шк., 1984. — 247 с.
10. **Шаповалова М. С.** Література доби Відродження: Англія / М. С. Шаповалова // Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження. — Львів: Вища школа, 1982. — С. 320–385.
11. **Galperin I. R.** Stylistics. Third Edition (англ. мовою) / I. R. Galperin. — Moscow: Vyssaja Skola, 1981. — 335 p.
12. **Prokhorova V. I.** Oral practice through stylistic analysis / V. I. Prokhorova, E. G. Soshalskaya. — М.: Высш. шк., 1979. — 115с.
13. **Spenser Edmund.** «Amoretti»: [Електронний ресурс] / E. Spenser. — Режим доступу: <http://theotherpages.org/poems/spenser1.html>.
14. **Waller A., Gary Fredric.** Edmund Spenser: a literary life. — New York: St. Martin's Press, 1994.
15. **Znamenskaya T. A.** Stylistics of the English Language. Fundamentals of the course [Учебное пособие.] (англ. мовою) / Т. А. Znamenskaya. — [Изд. 2-е, испр.]. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 208 p.

Надійшла до редколегії 25.04.10

УДК ?????????????

М. Г. Биданцева*г. Днепропетровск***ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В НОВЕЛЛЕ ТЕОФИЛЯ ГОТЬЕ
«ТЫСЯЧА ВТОРАЯ НОЧЬ»**

Аналізуються особливості відтворення орієнтальних мотивів у новелі Теофіля Готье «Тисяча друга ніч». Твір постає як гра естета в арабську казку, яку автор сам і викриває.

Ключові слова: фрагмент, контраст, колорит місця й часу, два світи, романтична іронія.

Анализируются особенности воссоздания ориентальных мотивов в новелле Теофиля Готье «Тысяча вторая ночь». Произведение предстает как игра эстета в арабскую сказку, которую автор сам же и разоблачает.

Ключевые слова: фрагмент, контраст, колорит места и времени, двоемирие, романтическая ирония.

The article is focused on the analysis of the oriental motives interpretation in Theophile Gautier's tale «One thousand and the second night». His work proves to be an aesthete's play with an Arabian fairy-tale, which he exposes.

Key words: fragment, contrast, color of place and time, double world, romantic irony.

Жанр романтической фантастической новеллы занимает существенное место в творчестве Теофиля Готье.

Больших работ, посвященных изучению этой составляющей творческого наследия Готье, в отечественном литературоведении пока нет, но существуют отдельные исследования С. Н. Зенкина [2] и Л. А. Мироненко [4].

Включение восточного материала в жанр фантастической новеллы Готье, насколько нам известно, еще не становилось предметом исследования. Одной из немногих работ, в которых рассматривается использование ориентальных мотивов его творчества, является глава «Романтический ориентализм во Франции» С. Н. Зенкина в монографии «Работы по французской литературе». Однако в задачу исследователя не входит выделение у Теофиля Готье жанра фантастической новеллы, в которой используется восточный материал. Подобная работа может способствовать изучению романтического мультикультурологизма, воссозданного в жанре *conte fantastique* во Франции.

Конец XVIII – начало XIX века – период начала «ориентального Возрождения» в странах Европы [6, 60]. Важный и весьма весомый вклад в него внесли романтики. В их миропонимании Восток, как известно, выступал «альтернативой светской (впоследствии буржуазной) культуре Запада, как

отрицание западной цивилизации с ее практическим здравым смыслом, рационализмом, благоустроенной государственностью и репрессивной моралью» [2,138]. Это обуславливает тот факт, что ориентальный материал легко становился источником фантастических тем, мотивов, сюжетов. Стереотипы восточной экзотики во Франции перешли к романтикам по наследству от предшествующей эпохи, а основным источником «ориентальных» мотивов служили «Сказки тысяча и одной ночи» (1704–1715) [2,138], известные в переводе Галлана.

Теофиль Готье с молодых лет был увлечен Востоком [2,158]. Из-под его пера вышли новеллы на восточную тематику и «Роман мумии».

Новелла «Тысяча вторая ночь» была написана в 1842 году. Это – единственное в творческом наследии Готье произведение, в котором творчески интерпретируется образность сборника сказок «Тысяча и одной ночи».

Название новеллы иронически обыгрывает заголовок известного сборника. «Тысяча вторая ночь» – его «продолжение». Таким образом, одновременно создается ориентация на определенный жанр – жанр арабской сказки, задается тематика – Восток, но не реальный, а классический, литературный.

Ирония, ощутимая в названии, впоследствии, приобретет в новелле разнообразные оттенки, глубоко затронет все уровни произведения, станет основным структурообразующим принципом, который в то же время обеспечит целостность новеллы.

Фрагмент и ирония определили саму структуру новеллы. В ней можно выделить три повествовательных ряда. В первом – рассказчик пребывает в реальной действительности. Во втором, он помещается в вымышленный, фантазийный мир. В третьем – излагает сочиненную им арабскую сказку. Особенность структуры «Тысяча второй ночи» заключается в том, что события и персонажи всех трех повествовательных рядов иронично дублируются, повторяются, взаимоотражаются.

Источником всех последующих событий выступает реальный мир, в котором находится рассказчик. Окружающие его предметы, мысли своеобразно воплощаются в фантазийном и сказочном мирах.

Образ рассказчика самый сложный в новелле. Он находится в XIX веке и точно указывает время действия – 1842 год, год написания самой новеллы. Он – поэт, журналист.

Образ поэта, как известно, – один из центральных в творчестве европейских романтиков. Его интерпретация, как правило, носила оттенок трагизма [7,39]. Во Франции, трагические образы поэтов появляются в творчестве Мюссе и Ж. де Сталь. В большинстве случаев – это было связано с трагическим конфликтом романтической личности с обществом, с ее противопоставлением обществу.

Противопоставляет себя несовершенному окружающему миру и герой «Тысяча второй ночи». Однако его противопоставление не трагедийно. Он отворачивается от реальности, хочет уйти от нее. Это выражается в первых же

строках новеллы его нежеланием никого видеть: «В тот день я никого не принимал» [1, 541].

В отличие от активных поэтов-бунтарей, рассказчик полностью пассивен. Его желание заключается в том, чтобы ничего не делать. Создается впечатление, что затворничество и лень – своеобразная форма протеста окружающему миру героя Готье.

Оплотом, местом, куда уходит герой от реальности является его дом. В нем он создает особую атмосферу – атмосферу арабского Востока, который связывает с восточной праздностью и негой. Ведущую роль при этом играет тщательное описание интерьера, одежды. Основной прием при этом – обыгрывание деталей, которые психологизируются, наполняются новым смыслом. Так рассказчик говорит о ярком пламени в камине, о подушках, устилающих ковер, о широкой марокканской туфле, «желтой, расшитой блестками, затейливого фасона», которая «приплясывает, свисая с носка» [1,541]. Таким образом, подготавливается дальнейшее обращение к восточному материалу. В то же время детализированное описание одежды, скука свидетельствуют о том, что рассказчик – денди.

В его характеристике – тонкая ирония. Поэтому и лень становится «важным занятием», и кот, прикорнувший у него на рукаве, уподобляется «коту пророка Магомета».

Таким образом, в образе рассказчика своеобразно воплощаются, иронично сочетаются два типа романтических героев: поэта и денди. Их объединяет устремленность к Востоку как антиподу серой обыденности.

В ряду важных деталей новеллы стоит маятник, вырастающий в сложный многоуровневый символ. Движение маятника означает течение времени. Рассказчик останавливает его, тем самым прекращает биться «пульс вечности». Ассоциативная связь маятника с жизнью, вероятно, означает движение на месте, «бессмысленную и лихорадочную суету» людей, которые уподоблены «желтому медному диску» маятника. Он, как и люди, «снует из угла в угол по клетке, непрерывно двигается, не продвигаясь ни на шаг». Таким образом, в основе символа маятника – фрагмент и ирония.

Основной мотив, используемый в новелле для перехода из реальности в вымышленный, фантазийный мир, связан с Востоком – это действие гашиша и опиума. Тема действия наркотических средств неоднократно поднималась Теофилом Готье. К моменту написания «Тысяча второй ночи» уже вышли в свет новеллы «Клуб гашишистов» и «Трубка опиума». В рассматриваемой новелле, мотив наркотиков связывается с Востоком, выступает мотивировкой восточной фантазии, грез, в которую погружается рассказчик. При этом стоит отметить восточную неспешность, «статику», праздность – одни из основных атрибутов мифа о Востоке в Европе.

При появлении фантазийного, вымышленного мира важную роль играет прием контраста. Тишина и неподвижность реальности иронически сменяются резким, пронзительным звуком и нервным движением: внезапно раздается звонок, вздрагивает рассказчик, подскакивает кот. Ирония приобретает оттенок

сарказма: жаждущий бегства от действительности, рассказчик в мире грез теряет гармонию и спокойствие, которыми он обладал в мире реальном.

Смена им реального мира на мир фантазии – воплощение романтического двоемирия, которое в новелле Готье приобретает специфические черты.

Прежде всего, это проявляет себя на уровне пространственных и временных характеристик.

В реальном мире – время действия конкретно – 1842 год. В фантазийном мире – на реальное время накладывается время сказочное: рассказчика посещает сказочная принцесса Шахрезада. Она просит его найти ей фантастический сюжет для сказки, иначе безжалостный султан Шахрияр ее казнит. Таким образом, сказочный конфликт знаменитого арабского сборника из замкнутого, завершеного, иронично становится разомкнутым, незавершенным, его время совмещается с XIX веком.

В соответствии с избранным временем в фантазийном мире создается и соответствующий колорит. По сути, в новелле создается два его типа: это колорит современности, а точнее – современной рассказчику литературной среды Франции. Этому служит упоминание имен известных романтиков из окружения самого Готье – Жюль Жанена и Альфонса Карра. К ним отсылает рассказчик Шахразаду, иронизируя и над ними.

Восточный колорит воссоздается в фантазийном мире через тщательное описание деталей костюма Шахразады, ее внешности, позы. В них подчеркнуты черты восточные: глаза, которые «как два черных цветка таинственно цвели на матово – белом лице», манера сидеть, держась за ногу, «как это принято на Востоке». Источником образа Шахразады выступает эскиз Камиля Рокплана «Кающаяся Магдалина в пустыне», который в реальном мире рассматривает погружающийся в грезу герой – рассказчик. При этом религиозная тематика картины исчезает, появляется новое наполнение образа – сказочное, но сохраняется самый принцип: Шахразада явится к рассказчику в виде просительницы.

Подобно тому, как время сказочное совмещается с современностью, совмещаются, сталкиваются два колорита: современной Франции и сказочного Востока. Ирония в том, что они не совместимы. И, как следствие, рассказчик и Шахразада не понимают друг друга. Для этого им нужен «посредник» – переводчик. Его роль в новелле играет негр. Он – отражение мысли рассказчика в реальном мире о докучном посетителе, которого он надеялся не встретить. Литературность воображения Готье проявляется в упоминании комедий Мольера, которые подсказывают определенные лексемы. В результате рассказчик называет негра «плутом, прощелыгой и бездельником» [1, 542].

С появлением образа слуги меняется эмоциональная окрашенность речи рассказчика, ирония приобретает оттенок комизма. Слуги – негры, в основном безмолвные, с демоническим обликом, присутствовали в готических романах (в «Ватеке» Бекфорда в частности). Готье выделяет во внешности своего слуги «страшные» черты: белки глаз, толстые губы, черную кожу, оскаленные, как у ньюфаундленда зубы. Однако наделяет его преувеличенными, комичными

жестами: «он был готов выскочить из своей черной кожи, лишь бы скорее заговорить, и строил невообразимые гримасы, стараясь привлечь мое внимание» [1, 542]. Помимо нелепых жестов негр обладает всеми шутовскими признаками. Гипербола становится основным приемом в его описании: у него лохматая голова, не он прислуживает хозяину, а, по версии рассказчика, последний попадает к негру в услужение, в его имени – Адольфо Франческо Пержиалла – Абдула – Бен – Мухаммед, как и в его биографии, сочетаются две несоединимые части – одна – европейская, другая – восточная. Точно так же слуга – негр сочетает в себе две религии: он сменил ислам на христианство. В отличие от безголосых слуг – негров из готических романов, Франческо знает все языки на свете. В то же время его «всезнание» оборачивается «незнанием»: он доходит до примитивных форм общения – жестов и невообразимых гримас.

Создается впечатление, что образ Франческо состоит из кусков, «шит белыми нитками», и швы не скрываются. Фрагменту, контрасту явленным при воссоздании этого образа сопутствует ирония, создающая его целостность. Таким образом, роль переводчика, раскодирующего один культурный и временной код и переводящего его в другой, в новелле играет традиционный персонаж готических романов. Однако готическое трансформируется, взрывается изнутри. И в этом – ирония.

При перемещении из реальности в мир фантазии герой физически остается на том же самом месте – в своей комнате. Свое местоположение он не меняет, в отличие от Шахразады, сказочное пространство которой расширяет пространство рассказчика до бесконечности.

Мир фантазии вмещает в себя и мир арабской сказки. При этом меняется тип сознания автора: рассказчик становится повествователем.

Временные характеристики воссоздаваемого в ней художественного мира соответствуют традиционной сказочной поэтике: повествование начинается словами «жил-был», таким образом, устанавливается время сказочное. Пространство определено с точностью: место действия – Каир, площадь Эсбекик. Таким образом, с первых строк можно определить, что действие происходит в Египте, что соответствует поэтике сборника «Сказок тысяча одной ночи»: последняя его редакция была произведена в этой стране в XVII веке [3, 348].

Сказочный сюжет разворачивается вокруг молодого человека. У него арабское имя: Махмуд-бен-Ахмед. Он – поэт, которого не интересует реальность, заработок. С помощью воссоздания деталей в его биографии в сказке с первых строк воссоздается восточный колорит: «Иные попытались бы нагрузить товарами корабли или пристроить верблюдов, навьюченных драгоценными камнями, к каравану, что отправляется в Мекку; а Махмуд-Бен-Ахмед предпочитал жить спокойно, и не было у него большего удовольствия, чем покуривать кальян, лакомиться щербетом и уничтожать засахаренные фрукты из Дамаска.» [1,547] Безделье – основное занятие Махмуда. У него хорошее восточное образование. Создается впечатление, что Махмуд – «восточный» двойник самого повествователя. Снова в повествование вводится

мотив наркотического опьянения, только в сказке усиливается ирония: курением кальяна и мечтанием объясняется романтическое томление Махмуда по идеальной возлюбленной: «он лелеял мечту стать возлюбленным пери или, на худой конец, принцессы королевской крови» [1,547].

Образ главной героини – возлюбленной Махмуда несет иную стилистическую окрашенность. Ирония в его воссоздании исчезает. Он – наиболее сложный образ в сказке, имеет сложную структуру, многозначен. С ним, проявлением его различных ипостасей, связана структурированность сказки. Его роль играет фантастическое мифологическое существо – пери.

Пери или пари – в европейском «восточном» фольклоре разновидность джиннов, добрых существ в женском облике. Рожденные в огне от падших ангелов, пери обитают в ароматах благовоний от религиозных приношений. Несмотря на свою мягкость, они часто сражаются со злыми джиннами, когда падают звезды – это верный признак такой битвы. В европейский фольклор и книжную традицию пери проникли после перевода на основные европейские языки сказок «Тысяча одной ночи» [10]. Пери в восточных повестях – почти то же, что в западных волшебницы или феи.

Основной конфликт сказки – любовь сверхъестественного женского существа к простому смертному – достаточно распространен в мировой литературе [8, 37]. Любовь смертного и пери составляет древнее индийское сказание, на основе которого английский романтик Томас Мур создал поэму «Рай и пери» [9], входящую составной частью в его произведение «Лалла Рук» (1815). Как и в индийском сказании, основной конфликт сюжета поэмы Мура разворачивается вокруг пери, которую за любовь к смертному изгнали из рая. Его трагизма в произведении Готье нет.

Думается, в «Тысяча второй ночи» сюжет о любви сверхъестественного женского существа к смертному близок к повести «Фея Хлебных Крошек» (1832) основоположника французской романтической сказки Шарля Нодье. Однако в новелле Готье представлен иной, оригинальный его вариант.

Как и главный герой «Феи хлебных крошек» плотник Мишель, Махмуд – романтический энтузиаст. Однако стилистическая окрашенность их образов разная. Мишель представлен в трагическом свете, его любовь к Фее Хлебных Крошек связана со столкновением с враждебной обывательской средой. Махмуд-Бен-Ахмед, в отличие от героя романа Нодье, представлен иронично. Он увлечен своей страстью задолго до появления предмета страсти.

Как и Фея Хлебных Крошек, пери в «Тысяча второй ночи» – восточный аналог феи европейского фольклора. У этого образа выраженный восточный колорит. Поэтому, и имя у возлюбленной Махмуда арабское – Бульбудур. Их объединяет цвет одеяния – белый, что соответствует, в то же время, мифологическим представлениям о пери, ночной характер проявления своей сущности, способ передвижения: как и Фея Хлебных Крошек, пери в сказке делает большие скачки.

В «Тысяча второй ночи» сохраняется основная сказочная линия развития любовного сюжета повести – сказки Нодье – испытание героя возлюбленной -

сверхъестественным существом и его последующее вознаграждение – свадьбу. Характерно использование при этом традиционного сказочного тройственного мотива в обоих произведениях. Троищность, как известно, – неотъемлемый атрибут народных сказок [5,98].

Композицию сказки «Тысяча вторая ночь» условно можно разбить на две части. В каждой из них происходит по три встречи Махмуда с возлюбленной. Двучастность связана с проявлением двух обликов главной героини.

При первой встрече – она появляется в облике принцессы Айши, происходит якобы случайная встреча, во время которой Махмуд влюбляется в прекрасную незнакомку. Во время второй – главные герои сталкиваются в лавке торговца восточными благовониями, причем выдерживается восточное отождествление среды обитания пери с ароматами. Но при этом усиливается насмешливая интонация: красавицу из паланкина Махмуд узнает по одному левому глазу.

Третья встреча героев обозначает поворотный момент в сказке. Он характеризуется появлением сверхъестественного, чудесного. Оно снова связывается с мотивом курения кальяна. При этом используются те же приемы – двигательный и шумовой контраст: в неподвижную тишину звездной восточной ночи врывается крик. Характер фантастического несет отпечаток готики: за фигурой в белом мчатся диковинные страшные существа в черном. В тексте сказки даны объяснения невероятным событиям. Первое из них сказочно-мифологическое: Махмуд решил, что это пери, за которой гонится скопище вампиров. При этом используются образы готических романов: острые зубы, джинны с дряблыми перепончатыми крыльями, когтистые, как летучие мыши. Однако тут же готическая атмосфера снимается. Возникающий ужас переводится в иное поле: из сверхъестественного в реальное, земное: джинны – просто – напосто зебеки и евнухи, разъяренные погоней. Таинственная и чудесная атмосфера создается благодаря юной девушке, которая укрывается в большой мраморной вазе, сходство которой с эльфом подчеркивается сравнением ее с духом в чашечке лилии. Таким образом, в сказке Готье зеркально повторяются приемы введения фантастического и его сущность из фантазийного мира рассказчика.

В качестве первого испытания главного героя в сказке Готье используется мотив погони и предоставления укрытия, что вполне согласуется с законами фольклорной сказки. Прекрасная юная рабыня Лейла – вторая ипостась пери. В ее объяснении погони – любовная история, в которой – аллюзия на стихотворение «Рыжая Нурмагаль», которое входит в сборник романтической поэзии «Восточные мотивы» (1829) Гюго. Вероятно, ее значение отражает то огромное впечатление, которое произвел этот сборник на Готье, по его собственному признанию, повлиявший на его увлечение Востоком.

Во второй части сказки вместо принцессы Айши пери предстает перед Махмудом в образе рабыни Лейлы. Однако, в отличие от Мишеля из «Феи хлебных крошек», любившего свою возлюбленную и в образе безобразной

старухи-карлицы, главный герой сказки Готье не замечает ни танцев, ни пения беглянки-рабыни.

Во второй части две встречи пери осуществляет в образе принцессы Айши. Во время первой она назначает Махмуду свидание, во второй – они видятся в стенах царского дворца. Черный раб – слуга принцессы, проводник его, – перевернутое зеркальное отражение слуги – негра рассказчика. Их объединяет гипербола: подобно тому, как много языков знает Франческо, до пантомимы в общении, абсолютно нем черный раб в одежде из желтого штофа: у него отрезан язык. Они выполняют общую функцию: они – проводники. Франческо – в иной языковой код, раб – в иное пространство, каковым является дворец султана – по версии Махмуда. В действительности же – это готическое фантастическое инопостранство, вход в которое ведут множество запутанных улочек. Оно замкнуто в пределах восточного дворца, вход в него ведет тайный подземный ход. Именно в этом пространстве, принцесса Айша принимает Махмуда.

Раскрывая образ молодого человека, Готье поднимает тему, сказкам не свойственную. Это романтическая тема искусства, его воздействия и его носителя. В истории романтизма она неизбежно связывалась с выделением поэта, музыканта, художника как избранной личности, противостоящей обывательской пошлости, способной прозревать то, что не замечают другие. Как известно, подобная трактовка образа – носителя искусства получила воплощение в творчестве Э. Т. А. Гофмана, оказавшего колоссальное влияние на становление жанра романтической сказки во Франции [8,10]. Наиболее яркие образы музыкантов у Гофмана – Капельмейстер Крейслер и Кавалер Глюк [7, 40].

В сказке Готье подобное раскрытие темы действия искусства только намечено. Тема музыки совмещена, почти заменена поэзией. Романтический энтузиазм Махмуда выражается в его умении сочинять стихи и музыку. Однако трагизма, свойственного образам музыкантов Э.Т.А.Гофмана в образе Махмуда нет. Его противопоставление обывателям, избранничество, ограничивается стремлением к идеальной возлюбленной. Чудесное действие искусства Готье, тем не менее, сохраняет. Свою любовь к принцессе Айше он выражает в стихах. Во время встречи с принцессой Айшой во дворце – поэтическое творение Махмуда заставляет ее проявить свою сверхъестественную сущность.

В описании происшедшей с принцессой метаморфозы важную роль играет мотив света, свечения, что у Готье связано с проявлением чудесного: «И пока он читал, ланиты принцессы вспыхнули и засветились, словно светильник из алебаstra. Глаза ее искрились и лучились неопиcуемо ярко, тело ее словно стало прозрачным, а на ее трепещущих плечах смутно рисовались крылья, как у бабочки» [1,560]. В сравнении с бабочкой – снова перекличка с «Феей Хлебных Крошек» Нодье. В его произведении этот образ-символ связан с жилищем старушки-феи, в котором она превращалась в прекрасную царицу Савскую. Со всей его романтической многозначностью, подтекстом возможности изменения,

метаморфозы, самым наличием таких возможностей используется этот образ в произведении Готье.

Искусство проявило истинную природу пери, в то время как сам его носитель слишком увлекся свои собственным творением: «Махмуд-Бен-Ахмед позабыл, что наилучшие стихи не стоят искреннего слова, взгляда, зажженного светом любви» [1,560]. Таким образом, в новелле Готье поднимается тема истинного искусства, по-романтически утверждается, что искусство должно нести в себе жизнь, подлинные чувства, только тогда оно обладает своей чудесной силой. Увлечшийся поэтической игрой Махмуд – представитель ложного искусства, и поэтому принцесса Айша изгоняет его.

В «Тысяча второй ночи» Готье помимо интерпретации образа художника очевидны другие переключки с творчеством Гофмана. Прежде всего, это проявляется в характере фантастического. Как и у Гофмана, мир в новелле Готье разбит на две сферы: реальную и фантастическую, рассказчик повествует о действительном мире и о мире фантазий. Однако в двоemiрии «Тысяча второй ночи» нет противопоставления бытовое – фантастическое, как в сказках Гофмана [7,256]. Бытовые предметы в новелле имеют гофмановы фантастические «двойники». Но они – результат фантазии рассказчика, цель которой – намеренный уход от действительности в другую культуру. И если у Гофмана двойственность образов выражает мировоззрение [7, 54], то у Готье двойственность – эстетическая игра. Поэтому ею обладают предметы искусства: комедии Мольера и картины.

Не прошедший испытания искусством, Махмуд проходит вполне фольклорное испытание на наличие доброты и великодушия: он решает жениться на бедной, любящей его рабыне. Тогда пери предстает в своей третьей подлинной ипостаси – своем истинном облике. Три образа пери раскрываются в едином пространстве сказки, в отличие от двух – безобразной и прекрасной - ипостасей Феи Хлебных Крошек, первая из которых проявляется в реальной жизни Мишеля, вторая – в его снах. Оппозиция прекрасное-уродливое в интерпретации Готье предстает как оппозиция принцесса-рабыня, т. е. в основе – социальное положение. Характерно, что эта оппозиция накладывается на фантастический образ. И в отношении Готье верно утверждение: «его фантастика не умела не быть социальной» [4,32].

Важен тот факт, что движение Махмуда носит поступательный характер: куда бы ни отправлялся он на встречу с принцессой, он всегда возвращается к себе домой. Финал завершает его маршрут возвратом в изначальную точку. Движение замыкается, как замыкается и сказочный мир. Пери, фантастическая возлюбленная ожидала героя дома. Возникает переключка ситуации с зачином, когда сказочная царевна Шахрезада сама явилась в жилище рассказчика.

Счастливое обретение идеала, однако, Готье иронически обыгрывает: сущность свою пери открывает только Махмуду. Для всех остальных он женится на юной рабыне Лейле. И оправдание этому – защита его от обывательской зависти и злобы.

Замкнутости мира арабской сказки из фантазии рассказчика противостоит неоднозначный, разомкнутый, романтико-иронический финал всей новеллы. Рассказчик опускает события, происшедшие после записывания Шахрезадой слов рассказчика. С известной долей вероятности, он говорит о возможной смерти восточной рассказчицы и неприемлемости его сказочной фантастики. В этом можно расслышать ноту самоиронии Готье. Таким образом, он иронично объясняет фантастику своей новеллы, говоря, что грезы остаются грезами.

С помощью внутренней гибкой, разнообразной иронии, фрагмента, контраста Готье удастся творчески интерпретировать в новелле «Тысяча вторая ночь» темы и мотивы выдающегося немецкого сказочника Э. Т. А. Гофмана, родоначальника французской романтической сказки Шарля Нодье, восточной мифологии и фольклора.

В результате, в своем произведении Готье воссоздает арабский Восток книжный, искусственный. И его произведение представляет собой всего лишь игру эстета в арабскую сказку, которую он сам же и разоблачает.

Бібліографічні посилання

1. **Готье Т.** Тысяча вторая ночь: Роман, новеллы / Теофиль Готье. – М.: Эксмо, 2007. – 704 с.
2. **Зенкин С. Н.** Романтический ориентализм во Франции / Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 1999. – 320 с.
3. Книга тысяча и одной ночи [в 8 т.] / [пер. с араб. М. А. Салье]. – Душанбе: Ирфон, 1985. Т. 8. Ночи 894 – 1001. – 352 с.
4. **Мироненко Л. А.** Художественный мир «личного романа»: от Шатобриана до Фромантена / Л. А. Мироненко – Донецк: Донецкий государственный университет, 1999. – 237 с.
5. **Пропп В. Я.** Морфология сказки / Пропп В. Я. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
6. **Саїд Едвард В.** Орієнталізм / Едвард В. Саїд – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 511 с.
7. Художественный мир Э. Т. А. Гофмана: [сб. науч. трудов]. – М.: Наука, 1982. – 296 с.
8. **Нодье Шарль.** Фея хлебных крошек / Шарль Нодье ; [пер. с франц. и предисловие В. Мильчиной] – М.: Энигма, 1996. – 384 с.
9. **Алексеев М. П.** Томас Мур и русские писатели XIX века [Электронный ресурс] / М. П. Алексеев. Томас Мур и русские писатели XIX века // Русско-английские литературные связи. (XVII век – первая половина XIX века) литературное наследство. – Т. 96. – М.: Наука, 1982. – Режим доступа: <http://griboedov.lit-info.ru/gribiedov/kritika/alekseev-tomas-mur-primechaniya.htm>
10. Энциклопедия сверхъестественных существ. [Электронный ресурс] / Энциклопедия сверхъестественных существ. – М.: Эксмо, 2005. – Режим доступа: <http://www.bestiary.us/peri.php>

Надійшла до редколегії 27.04.10

УДК [821. 161.1 + 821. 161. 2] 09 - 343

О. В. Гайдукевич*м. Ізмаїл***«ПОЄДИНОК» О.КУПРИНА Й ОДНОЙМЕННИЙ ТВІР
М.КОЦЮБИНСЬКОГО В ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНОМУ
ВИСВІТЛЕННІ**

У компаративному аспекті розглядаються однойменні твори О. Купріна і М. Коцюбинського. Автор концентрує дослідницьку увагу на типологічних паралелях та інтерпретаційних відмінностях між ними, аналізуючи особливості трактування російським і українським письменниками фольклорно-міфологічного мотиву поєдинку, а також визначаючи спільний акцент і специфічні риси в його індивідуально-творчій розробці.

В компаративном аспекте рассматриваются одноименные произведения А. Куприна и М. Коцюбинского. Автор концентрирует исследовательское внимание на типологических параллелях и интерпретационных отличиях между ними, анализируя особенности трактовки русским и украинским писателями фольклорно-мифологического мотива поединка, а также определяя общий акцент и специфические черты в его индивидуально-творческой разработке.

The article is examined the same name works of A.Kuprin and are examined M.Kotsubinskiy in the comparative aspect. An author concentrates the research attention on the typological parallels and the differences between them, analysing the features of the interpretation of the folklore and mythological motive of the duel by the Russian and Ukrainian writers, and also determining the general accent and the specific traits in his individually-creative working up.

Певна типологічна спорідненість літературної спадщини О. Купріна і М. Коцюбинського надає можливість продуктивного і різноаспектного дослідження в компаративній площині їх творів. Особливий інтерес для такого аналізу становлять повість «Поєдинок» (1905) і оповідання «Поєдинок» (1902). Одразу впадає у вічі розбіжність генологічного визначення й ідентичність заголовків художніх текстів російського й українського письменників. Майже синхронно, вони, нічого про те не відаючи, пишуть і публікують різножанрові твори, які мають абсолютно однакові назви.

Традиційно знайомство потенційного читача з будь-яким літературним твором починається саме з заголовка. Якщо інші передтекстові дані (вказівка на автора, визначення жанру, видавничі деталі) він може пропустити через поспіх або неуважність, то заголовок обов'язково приймає участь у формуванні читачко-слухачького очікування. Вивчаючи поетику традиційних структур,

А. Нямцу в розвідці «Семантична функціональність заголовків» (1999) констатує: «Заголовок твору часто є тим первинним ідейно-смысловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне авторові сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді підказує читачеві характер його переосмислення» [16, с. 79].

Особливо переконливо це демонструють назви однойменних творів О. Купріна і М. Коцюбинського, які містять у собі акцентований натяк на майбутні протистояння центральних персонажів. В обох авторів вибір заголовків не випадковий, оскільки в них кодується сутність конфлікту, що розкривається на сторінках повісті й оповідання, простежується у причинно-часовому зв'язку і послідовності комплекс подій, що спричинює поєдинки між Ромашовим і Ніколаєвим, Цюпою і Піддубним.

Розглядувані художні тексти О. Купріна і М. Коцюбинського неодноразово були предметом наукового аналізу – і в загальних дослідженнях їх літературної спадщини, і в окремих працях. Найхарактерніший дотепер вияв уваги – цілеспрямована концентрація на проблематиці, головних персонажах в контексті монографій про творчість (В. Афанасьєв [1], П. Берков [2], А. Волков [3], Ф. Кулешов [12]; Н. Калениченко [4], П. Колесник [8], М. Костенко [10], Ф. Приходько [17]). Будучи передусім комплексним поглядом на внесок письменників у літературно-культурний процес, роботи перелічених дослідників інформують про історію написання і публікації повісті й оповідання, аналізують їх сюжетно-композиційний каркас і мотивно-образну систему, вказують на ідейно-художні особливості. Хоча інтерес до «Поєдинку» О. Купріна й однойменного твору М. Коцюбинського постійний (розвідки Л. Качаєвої [5], О. Ковальчук [6], О. Мартинюк [14]) у зарубіжній і вітчизняній компаративістиці не зафіксовано спроб їх детального розгляду й адекватного зіставлення. Намагаючись певною мірою заповнити інтерпретаційний вакуум, здійснимо порівняльно-типологічний аналіз цих художніх текстів.

Ключовою у творах О. Купріна і М. Коцюбинського виступає проблема зіткнення особистості з провінційним міщанством і його трагічні наслідки. І російський, і український письменники зображують численні пороки зазначеного континууму, висміюючи його нікчемність, розбещеність, пристосовництво, безпринципність, лицемірність. Прагнучи викрити чиновників в офіцерських мундирах, О. Купрін населяє свою повість «Поєдинок» безліччю персонажів, перш за все представників командного складу. У своїй масі всі військовики «несли службу, как принудительную, неприятную, опротивевшую барищину, томясь ею и не любя ее» [13, с. 58], а у вільний від занять час вони із задоволенням вдавалися до банальних розваг – пиятики, танців, флірту, азартних ігор. Характеризуючись відсутністю будь-яких інтелектуальних запитів, переважна більшість офіцерів майже не читає книжок, серйозно не замислюється над проблемами суспільного життя, зовсім не цікавиться ні політикою, ні мистецтвом, ні філософією. У ставленні до підлеглих вони дозволяють собі постійно третирувати, виконувати безглузді команди, публічно ображати, підвищувати голос, тілесно виснажувати.

На відміну від О. Купріна, М. Коцюбинський, бажаючи демаскувати цивільний різновид міщанства, концентрує свою увагу на одній родині, члени якої характеризуються обмеженими дрібновласницькими інтересами і вузьким світоглядом. Будучи лояльним урядовцем, її голова – Микола Цюпа – надто зосереджений на власній кар'єрі та постійно зайнятий на офіційних засіданнях. Його традиційна відсутність дозволила 42-річній дружині поринути в країну мрій, вдаючи з себе юну героїню романтичної історії та кокетуючи з молодим репетитором доньки. Цюпа, мабуть, все ще кохає свою другу половину, тому толерантно ставиться до її забаганок. Обдурюючи всіх, Антоніна грає кілька ролей – пристрасної коханки, дбайливої господині, ніжної дружини, відданої матері, вона талановито перероджується залежно від ситуації.

Крім того, обидва твори поєднуються трьома типологічно-схожими парами персонажів: Георгій Ромашов – Іван Піддубний (головні герої, двадцятилітні парубки, що прагнуть реалізації на професійному рівні), Раїса Петерсон – Антоніна Цюпа (старіючі жінки, котрі уособлюють вульгарність філістерства), Володимир Ніколаєв – Микола Цюпа (зраджені чоловіки, які бажають помститися удачливим суперникам).

Образи зваблених Ромашова і Піддубного мають багато і спільних, і відмінних рис. Так, обидва – сини незаможних батьків, змушені для забезпечення власного існування служити в армії або працювати репетитором. Це індивідууми з ординарною зовнішністю, з пересічними здібностями і середніми інтелектуальними даними. Герої О. Купріна і М. Коцюбинського постійно роздумують, але про різні явища: медитації Ромашова присвячені феномену військової служби, а розумова діяльність Піддубного направлена на знайдення вигідного для всіх шляху розв'язання конфлікту. Морально зростаючи впродовж повісті, Георгій знаходить відповіді на важливі для себе питання, несподівано доходячи до висновку про паразитарність і непотрібність армії, хоча і розуміє це дуже наївно, і поступово стаючи на позиції пацифістського заперечення військової служби. Іван же, навпаки, демонструє відсутність будь-яких духовних інтересів та орієнтирів, внутрішню деградацію, коли добровільно погоджується на роль бездумного виконавця театралізованих ігор своєї коханки. Обидва парубки виявляються безпосередніми учасниками інциденту, наслідок якого – виклик суперника з їх боку на поєдинок.

Суттєву різницю між героями становить їх ставлення до міщанського оточення. Якщо Ромашов відверто протестує проти нівеляції особистості, підпорядкування волі і вчинків загальноприйнятим канонам, позбавлення самостійності думки, віддаляючись від ворожому йому суспільства, то Піддубний свідомо пристосовується до абсурдних вимог і принизливих законів міщанського простору, зводячи духовні потреби до мінімуму і відмовившись від права бути самим собою.

О. Купрін протягом твору показує неприкаяність протагоніста, який, завжди відокремлюючись від загалу, спочатку справляє на оточуючих комічне враження (захват собою на військовому параді), а потім, коли, відчуючи нове внутрішнє життя, протиставляє себе решті офіцерства, несподівано стає

небезпечним (захист солдата Хлебнікова). Тепер зрозумілі, як пише Л. Колобаєва у монографії «Концепція особистості в російській літературі межі XIX–XX ст.» (1990), зневага і ненависть, приховані та невисловлені до певного часу, майже всіх армійців до Ромашова: своєю поведінкою він ставить під сумнів, заперечує їх право на існування, доводить аномальність їх міщанського устрою життя [9, с. 108]. Відчуваючи абсолютну неспроможність існувати в атмосфері повного духовного зубожіння, він зважується на важкий, але єдино можливий для нього вибір – приймає рішення звільнитися в запас і почати нове життя. Навіть більше, Георгій, як знаємо з художнього тексту, не просто відмовляється від усіх амбіцій та ілюзій, а збирається активно діяти – писати роман про жахливі умови військової служби, про згубні процеси цієї системи: особистісну уніфікацію солдат, морально-психічну деформацію окремих представників армійської інтелігенції.

Зовсім інша поведінкова стратегія виявляється в Івана Піддубного. Щоб бути матеріально незалежним, він погоджується займатися з донькою заможного подружжя Цюпи десятилітньою Людею. Коли молодий учитель спостеріг, що втілює для Антоніни особливо спокусливу ерогенність, з цинічним розрахунком відкриває розпаленій жінці свої обійми. Він не відчуває глибокої сердечної прихильності до своєї немолодої пасії, але пристойний заробіток, нескладна робота, особливе місце у сім'ї, калорійне харчування, комфортабельні умови змушують його піти на компроміс і грати роль пристрасно закоханого і шаленіючого від сексуального потягу чоловіка.

Добре знаючи ціну демонстрованим почуттям і словам, Піддубний правильно визначає культурологічний, фізіологічний і психологічний фактори, які формують поведінку Антоніни Цюпи: *«Вона була капризна, палка, сентиментальна і стара. Своїм поведінням вона нагадувала йому старий французький роман»* [11, с. 408]. Але взаємовигідна угода, замаскована під театральне дійство, переривається через елементарну необережність коханців. Розуміючи, що треба рятувати вдаване кохання, спаплюжену честь, а головне безтурботно-сидіти життя, Іван свідомо бере на себе ініціативу, відправивши листа з викликом на дуель. Збуджена свідомість парубка підказує, як зауважує М. Кодак, «авантюрну розв'язку, цілком укладену з «картин», колись вчитаних і okazіонально поновлених пам'яттю» [7, с. 214].

У фіналі кожного з аналізованих творів настає загибель центральних персонажів: Ромашова руками Ніколаєва фізично знищує офіцерське міщанство, а Піддубний, хоча і залишається тілесно неушкодженим, але перетворюється на живий труп, іграшкову маріонетку, остаточно втрачаючи людські якості та чесноти. Під час чергової п'ятики гарнізону Ромашова провокують на сутичку з Ніколаєвим, причому автор зображує два варіанта поєдинку: потворна бійка п'яних суперників і офіційна дуель офіцерів. Анонімні листи Раїси розпалюють підозри і ревності Ніколаєва, який, не контролюючи власні емоції, публічно ображає Ромашова. У присутності інших офіцерів між ними відбувається бійка, учасники якої втрачають людську подобу: *«С противным звериным воем кинулся он на Николаева, и они оба*

грознулись вниз, сплелись руками и ногами и покатались по полу, роняя стулья и глотая грязную, вонючую пыль. Они рвали, комкали и тискали друг друга, рыча и задыхаясь...» [13, с. 203] Однак ця вельми гротескова ситуація набирає трагічного звучання, адже офіцерський суд постановляє, що, зважаючи на серйозність взаємних образ, сварка Ромашова і Ніколаєва не може бути закінчена примиренням і що поєдинок між ними є єдиним засобом відновлення ображеної честі й офіцерської гідності.

М. Коцюбинського цікавить аналіз психологічного процесу, який відбувається в душі головного героя, захоплюючий хід боротьби протилежних начал, що закінчується перемогою гірших людських почуттів. Розмірковуючи над виниклою проблемою і препаруючи власне сумління, Іван Піддубний виявляє свої негативні риси: інтелектуальну убогість, панічну боязливість, фальшивість поведінки, здатність на компроміси, елементарну підлість, вражаючу цинічність. На внутрішню мертвотність розглядуваного персонажа вказує Ф. Приходько, називаючи його моральним трупом, що прикидається героєм [17, с. 83]. Крім того, збанкрутілий інтелігент понад усе намагається комфортно влаштуватися в житті, беззастережно приймаючи агресивні «правила гри» міщанського оточення. Виходячи зі свого світогляду й використовуючи творчу палітру, автор прагнув, за висновком Л. Мацевко-Бекерської, «якомога точніше відтворити обставини й ситуації реального суспільного середовища, а також перипетії і колізії психологічного стану особистості» [15, с. 42].

Образи Раїси Петерсон і Антоніни Цюпи більш віддзеркалюють один одного. Героїні О. Купріна і М. Коцюбинського – жінки бальзаківського віку, які, бажаючи визнання своєї нев'янучої привабливості, завжди прагнуть перебувати в центрі уваги представників протилежної статі. Цілі старіючих кокеток – зачаровувати собою молодих чоловіків, зводити їх з розуму і цим стверджувати власну особистість. Причому український письменник з протокольною точністю констатує вік своєї героїні (42 роки) і докладно описує її зовнішність на перших сторінках оповідання: *«Пані Антоніна не боронила, навпаки, вона одкинула назад голову і зеленкуватими сльозавими очима в червоних повіках, що ставали завжди такими після наливки, дивилась зверху на кучеряву голову хлопця»* [11, с. 403]. Тоді як російський письменник, звернувшись до фрагментарного портрету, передає тривалість життя й особливості зовнішнього вигляду провінційної спокусниці за допомогою виразних епітетів (*«рыжеволосое, маленькое, лживое лицо»* [13, с. 29], *«плоское декольте»* [13, с. 92], *«увядший рот, искривленный от злости»* [13, с. 100]).

Обидві жінки пишуть своїм коханцям любовні листи, що мають специфічний запах: вимогливе і погрозливе послання Раїси поширює аромат парфумів персидського бузку, а довгелезний на кілька сторінок писаний текст Антоніни віддає прогірклого помадою. Крім того, листи обох героїнь містять чіткі відбитки їх бутафорських поцілунків. Так, винахідниця Раїса малює квадрат, всередині якого вміщує такі слова: *«Я здесь поцеловала»* [13, с. 29]; Антоніна ж просто безладно обцілює рожевий папір, залишивши розпливчасті

плями нафарбованих помадою губ. Також впадає у вічі тотожність стилю їх послань, написаних у мелодраматичному дусі з гіперболізованим зображенням почуттів, з характерно сльозавими і помпезними виразами. Для підтвердження вищесказаного наведемо уривки і фрази з епістолярних текстів Раїси Петерсон: *«Милый, дорогой, усатенький Жоржик... Ты не был у нас вот уже целую неделю, и я так за тобой скучила, что всю прошлую ночь проплакала. Помни одно, что если ты хочешь с меня смеяться, то я этой измены не перенесу. Один глоток с пузырька с морфием, и я перестану навек страдать, а тебя сгрызет совесть»* [13, с. 28] й Антоніни Цюпи: *«Коли б ти заглянув у безодню мого почуття й осяяний небесним світлом кохання...» «Я б хотіла вічно жити на твоїх грудях, оселитись там і в невимовному щасті, в божевільнім раюванні пити росу твоїх поцілунків, цілувати сліди твоїх стіп і пестити повітря, яким дихаєш...» «Ти мій володар, мій пан, моє життя і моя смерть...»* [11, с. 406]

Крім перелічених ознак, героїнь творів О. Купріна і М. Коцюбинського об'єднує вульгарність і театралізація нав'язаних ними стосунків. Обплутавши існування молодих чоловіків, що випадково потрапили у поле зору, Раїса й Антоніна втягують їх в ігрову систему, котра створює видимість гармонійного життя, яке насправді приховує катастрофічну дисгармонію. Для цього вони, уявляючи себе безнадійно закоханими дівчатами, свідомо вибирають відповідну манеру поведінки, всіляко даючи зрозуміти своїм обранцям про їх спалахнулі «почуття». Але фальшивість демонстрованих цими жінками емоцій відразу впадає у вічі, складаючи враження, що вони, не орієнтуючись у просторі та часі, грають якусь роль у химерній виставі. Так, пані Петерсон розмовляє *«с певучей томностью»* [13, с. 91], *«с напыщенной гордостью»* [13, с. 97] або *«с преувеличенным театральным сарказмом»*, кидає на Ромашова *«взгляд, которым в романах героини меряют злодеев с головы до ног»* [13, с. 99]. Пані Цюпа, захопившись своїм амплуа, заходить ще далі, активно «режисируючи» власний спектакль: наказує Піддубному цілувати себе, пояснюючи як само і показуючи куди, вимагає ескортувати її по культурних заходах, висловлювати захват від прослуханої музики, писати багатослівні та експресивні відповіді на листи.

І Ромашов, і Піддубний знають причини такої поведінки і розуміють, що їх ексцентричним коханкам насправді не потрібні ні кохання, ні ніжність, ні прихильність, ні відданість. Їм з їх провінційними інтересами і хворобливим честолюбством була необхідна наявність молодого шанувальника з демонстрацією його надзвичайних почуттів. Заперечуючи проти своєї участі у вульгарному фарсі, Георгій, відверто звинувачує Раїсу в дилетантській награності та зайвій манірності: *«...вы думаете, я не понимал смысла этой вашей фамильярности со мной на вечерах, этих нежных взглядов, этого повелительного и интимного тона в то время, когда на нас смотрели посторонние? Да, да, непременно, чтобы смотрели. Иначе вся эта игра для вас не имеет смысла»* [13, с. 97]. На той час він по-справжньому закохується в іншу жінку – Олександру Ніколаєву. Певна річ, що сповнені удаваного

драматизму взаємини з колишньою пасією його більше не приваблюють. Назвавши пані Петерсон актрисою, він остаточно розриває з нею стосунки.

На відміну від Ромашова, Піддубний отримує певне задоволення від театралізованого кохання з Антоніною, намагаючись за будь-яку ціну його зберегти. Виконання ролі безнадійно закоханого парубка забезпечує йому стабільний заробіток, ситне харчування, тамування сексуальних потреб. Тому він пасивно грає призначену роль у штучно сконструйованому немолодою жінкою світі романтичних пригод, а при реальній загрозі втрати тепленького місця стає активним учасником і навіть показує неабиякі здібності сценариста, додаючи несподіваний сюжетний хід – виклик суперника на поєдинок. Стосунки Івана й Антоніни нагадують взаємовигідну угоду, породжену, з одного боку, міщанським пристосовництвом і безпринципністю, а з другого – панською розбещеністю і неробством.

Функції, які виконують у творах О. Купріна і М. Коцюбинського Володимир Ніколаєв і Микола Цюпа, майже однакові. Це зражені чоловіки, надмірно зосереджені на власній кар'єрі офіцера й урядовця. Адюльтери дружин вони сприймають з цієї точки зору, більше переймаючись своїми почуттями і турбуючись про зіпсовану репутацію, ніж про інтереси і прагнення інших людей. Вважаємо, що Ніколаєва і Цюпу можна назвати типовими представниками тодішньої інтелігенції. Заплутана ситуація вирішується кожним чоловіком по-своєму. Будучи засліпленим сексуальним інстинктом і небезпідставним сумнівом у подружній зраді Олександри, Ніколаєв користується нагодою помститися суперникові, безжально вбиваючи його на дуелі. При цьому для досягнення мети він здійснює підступний вчинок, а саме: всупереч домовленості заряджає свій пістолет бойовим патроном. Втягнутий в ігрове коло містифікацій, Цюпа під тиском Антоніни змушений владнати інцидент. Не бажаючи поширення непристойних пліток, прагнучи зробити приємне своїй дружині, повернути гарний настрій єдиній дочці, котрі втратили улюблену іграшку, він згодом іде пробачатися перед Піддубним, пояснюючи вчорашню поведінку банальним сп'янінням і запрошуючи його у свій дім на колишніх умовах.

Відносна однозначність інтерпретації загальновідомого мотиву поєдинку впродовж багатовікового фольклорного і літературного функціонування зазнає якісних змін у творах О. Купріна і М. Коцюбинського. В їх художніх текстах на перший план висувається не констатація факту двобою, а дослідження його етично-психологічних і ситуативно-смыслових аспектів. Традиційний мотив під впливом конкретних реалій частково втрачає первинні семантичні засади, натомість отримує світоглядно-ідеологічну аргументацію та наочно-побутову деталізацію. Обидва письменники розробляють заявлений у назві мотив поєдинку і тісно пов'язаний з ним мотив суперництва чоловіків за жінку, створюючи їх альтернативні моделі. По-перше, російський і український прозаїки саму процедуру дуелі зображують як проекцію свідомості одного з героїв: у О. Купріна поєдинок Ромашова і Ніколаєва обсервує як секундант і детально передає в рапорті штабс-капітан Діц, а у М. Коцюбинського двобій

між Піддубним і Цюпою відбувається лише в розбурханій уяві центрального персонажа. По-друге, в обох творах відчутні додаткові нюанси в змалюванні фольклорно-міфологічного мотиву: у російського письменника спостерігається документованість поєдинку, а в українського – його театралізованість.

Насамкінець хотілося б зауважити, що і в О. Купріна, й у М. Коцюбинського проводиться глибокий психологічний аналіз стосунків між чоловіком і жінкою, взаємозв'язків особистого і публічного начал, індивідуума і суспільства, порушуються завжди актуальні питання дружби, кохання, вірності тощо – і часто думки письменників збігаються. Так, у понятті «вульгарність» вони поєднують конформізм і пересічність, вважаючи, що вульгарна людина полюбить справляти враження на оточуючих і вимагає аналогічної поведінки від інших.

Викладені спостереження над «Поєдинком» О. Купріна і «Поєдинком» М. Коцюбинського підводять до певних висновків. Компаративний аналіз цих творів є новим у вітчизняному літературознавстві й проводиться на рівні типологічних сходжень, оскільки не знайдено документальних підтверджень обізнаності письменників з творчістю одне одного. Проте названі повісті і оповідання належать до одного проблемно-тематичного комплексу і виявляють чимало типологічно спорідненого на різних рівнях своєї організації. І О. Купрін, і М. Коцюбинський свідомо використовують заголовки, які репрезентують ключову проблему, відображену авторами у творах. Причому розуміння проблеми, заявленої в ідентичних заголовках, істотно розширюється за мірою розгортання художнього тексту, а сам заголовок набуває символічного значення. Поєдинок між суперниками за кохану жінку трансформується в конфлікт головних героїв з негативно-вульгарним міщанством, яке виступає в армійсько-офіцерському і цивільно-міському різновидах. Написані у слов'янському соціокультурному просторі митцями, які дотримувались багато в чому подібних суспільних та етико-естетичних принципів, ці різножанрові твори демонструють модерну трансформацію мотивів, обумовлену як національною традицією, так і світоглядно-індивідуальною позицією.

У пропонованій статті розкрито лише окремі аспекти порівняльно-типологічного зіставлення конкретних творів О. Купріна та М. Коцюбинського. В зв'язку з цим виникає закономірна необхідність розширення спектра інтерпретації заявленої проблеми. Це й визначає основні напрями подальших студій.

Бібліографічні посилання

1. **Афанасьев В.Н.** А.И. Куприн: Критико-биографический очерк / В.Н. Афанасьев. – М.: Худож. лит., 1960. – 205 с.
2. **Берков П.Н.** Александр Иванович Куприн: Критико-биографический очерк / П.Н. Берков – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – 195 с.
3. **Волков А.А.** Творчество А.И. Куприна / А.А. Волков. – М.: Худож. лит., 1981. – 360 с.
4. **Калениченко Н.Л.** Великий сонцепоклонник. Життя і творчість Михайла Коцюбинського / Н.Л. Калениченко – К.: Дніпро, 1967. – 250 с.

5. **Качаева Л.А.** «Купринская» манера письма / Л.А. Качаева // Русская речь. – 1980. – № 2. – С. 20-25.
6. **Ковальчук О.Г.** Театралізація як засіб гармонізації стосунків між героями в образку М. Коцюбинського «Поединок» / О.Г. Ковальчук // Література та культура Полісся. – Вип. 10. – Ніжин: ТОВ «Наука-сервіс», 1998. – С. 130-135.
7. **Кодак М.П.** Парадигми імпресіонізму й експресіонізму: М. Коцюбинський – В. Стефаник / М.П. Кодак // Авторська свідомість і класична поетика. – К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2006. – С. 179-252.
8. **Колесник П.Й.** Коцюбинський – художник слова / П.Й. Колесник. – К.: Наукова думка, 1964. – 535 с.
9. **Колобаева Л.А.** Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. / Л.А. Колобаева – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.
10. **Костенко М.О.** Художня майстерність Михайла Коцюбинського / М.О. Костенко. – К.: Радянська школа, 1969. – 270 с.
11. **Коцюбинський М.М.** Твори : в 3 т. / М.М. Коцюбинський. – К.: Держ. видав. худ. літ., 1955. – Т.1: Оповідання. Повісті. (1884-1902). – 487 с.
12. **Кулешов Ф.И.** Творческий путь А.И.Куприна / Ф.И. Кулешов. – Мн.: Изд-во БГУ, 1983. – 351 с.
13. **Куприн А.И.** Собрание сочинений : в 9 т. / А.И. Куприн. – М.: Правда, 1964. – Т. 7: Произведения 1917-1929. – 1964. – 420 с.
14. **Мартынюк Е.М.** «Белая ворона» в мертвом мещанском царстве: Урок-исследование по повести А.И.Куприна «Поединок» / Е.М. Мартынюк // Відродження. – 1993. – № 8. – С. 18–21.
15. **Мацевко-Бекерська Л.В.** Наративна конфігурація малої прози Михайла Коцюбинського кінця XIX – початку XX ст. / Л.В. Мацевко-Бекерська // Дивослово. – 2008. – № 12. – С. 37–42.
16. **Нямцу А.Е.** Семантическая функциональность заглавий / А.Е. Нямцу // Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – С. 78–81.
17. **Приходько Ф.А.** Коцюбинський-новеліст / Ф.А. Приходько. – Харків: Прапор, 1965. – 290 с.

Надійшла до редколегії 10.05.10

К. Й. Гільдебрант

м. Чернівці

**ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ ПЕЙЗАЖУ
У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ ГРУПИ «СЕРДИТІ МОЛОДІ ЛЮДИ»**

Аналізується ідейно-естетична функція пейзажу в романах «Щасливчик Джим» К. Емиса, «Поспішай донизу» Дж. Вейна, «Шлях нагору» Дж. Брейна та п'єсі «Озирнись у гніві» Дж. Осборна. Встановлюються спільні характеристики побудови пейзажного образу в образній системі даних «сердитих» письменників.

Ключові слова: пейзаж ситуаційний, динамічний, медитативний; психологічний паралелізм; прийом зооморфізму; антропоцентризм.

Анализируется идейно-эстетическая функция пейзажа в романах «Счастличик Джим» К. Эмиса, «Спеши вниз» Дж. Уейна, «Путь наверх» Дж. Брейна и пьесе «Оглянись во гневе» Дж. Осборна. Устанавливаются общие характеристики построения пейзажного образа в образной системе данных «сердитых» писателей.

Ключевые слова: пейзаж ситуативный, динамический, медитативный; психологический параллелизм; прием зооморфизма; антропоцентризм.

In the following article we analyze the aesthetic function of landscape in the novels «Lucky Jim» by K. Amis, «Hurry on Down» by J. Wain, «Room at the Top» by J. Braine and in the play «Look Back in Anger» by J. Osborne. Mutual characteristics of the landscape image formation in the system of images of the given angry writers are determined.

Key words: situational, dynamic, meditative landscape image; psychological parallelism; zoomorphism; anthropocentrism.

У системі літературних образів поруч з персонажем, ліричним героєм, дійовою особою, інтер'єром та іншими речовими образами важливе місце займає пейзаж, який виступає у творі «...картиною природи...», «...образом природного оточення персонажів...» [4, с. 126].

Образ природи в літературному творі подібно до будь-якого іншого художнього образу – це «форма відображення дійсності мистецтвом, конкретна і разом з тим узагальнена картина людського життя, перетворена у світлі естетичного ідеалу художником ...» [2, с. 241]. Від побутового сприйняття краси пейзаж, створений художником, «...відрізняється певною направленістю, програмою чи свідомо-філософським ставленням до природи» [1, с. 22]. Письменник не просто створює пейзажний фон, а передає своє сприйняття природи, наділяє її певною функціональністю і тематичною спрямованістю.

Проте характер пейзажних образів, втілених в образній системі, яку письменники групи «сердиті молоді люди» побудували на сторінках власних

творів, ще ніколи не був предметом спеціального дослідження. Водночас специфіка зображення пейзажу, як природного оточення літературних героїв, являється вагомою складовою стилю того чи іншого письменника, чи, як у даному випадку, цілої групи. У даній статті ми спробуємо дослідити типи і види пейзажів у системі літературних образів «сердитих молодих людей», що в свою чергу допоможе досягнути й інші структуротворні принципи поетики і естетики цих письменників.

Сприйняття природи, як вищої, кращої сутності, ніж сутність людини і всього створеного нею, виступає однією з особливостей зображення пейзажу у творах «сердитих молодих людей». І тут можна побачити досить складну і, водночас, характерну для Новітнього часу взагалі психологічну колізію.

Така давня й впливова концепція одвічної «істинності» Природи закорінена в надрах фольклорно-язичницького світогляду, згодом була інтенсивно підтримана руссоїзмом і взагалі філософією Просвітництва, так само, як і матеріалістичною філософією XIX–XX ст. Культ природи в сентименталізмі й романтизмі, який передався значною мірою й реалістам, по суті своїй – не-християнський, радше – неопоганський, контркультурний щодо пануючих у християнській цивілізації цінностей. І те, що «сердиті» активно протиставляють «природу» людському, «зіпсованому» життю, свідчить, що ідеали їхні лежать не в сфері духу, а в сфері вітального життя, яке у «сердитих» дещо наївно ідеалізується.

Природа «чиста», «незаймана» на противагу егоїстичним намірам Джо у романі «Шлях нагору»: «I was given for the asking what they'd never get in a thousand years; and I'd be given Susan too; and, if I wanted her, there was no reason why I shouldn't be given June. Then I thought of Sparrow Hill and Warley Moor again. I knew that there was a cold wind outside and a light covering of snow. It would be quiet there and untouched and clean. The beer went dead inside me; I felt choked with my own selfishness as nasty as catarrh; there was nothing in my heart to match the lovely sweep of the moor and the sense of infinite space behind it and a million extra stars above» [7, с. 120]. Природа чиста і зі слів Еліс: «“I'd like to go to Sparrow Hill,” she said. “It's cold up there.” “That's what I want,” she said violently. “Somewhere cold and clean. No people, no dirty people...”» [7, с. 85].

У романі «Поспішай донизу» природа також представлена у вигляді чистої протилежності світові людей з його твердо встановленими «штучними» нормами. Характерно, що питання про «несправедливість природи» (смерть, хвороби, вроджені потворства, катаклізми тощо) навіть не ставиться. Акцентується лише, що у природи свої закони, які ніяк не пов'язані ані з класовими поділами в суспільстві, ані з традиційними (християнськими) моральними правилами і настановами, і вони апріорі трактуються як «вищі» за закони людського співжиття. Теза про вищість природи щодо людської спільноти легко читається у наступних уривках: «The hot sun, that year's first, had drawn birds, insects, and plants into the open to receive its benediction: only human beings, sitting in offices, standing at benches and lathes... withdrew themselves from it» [9, с. 131]. Сприйняття природи як вищої сутності у

порівнянні зі світом, створеним людиною, простежується і в наступному уривку: Чарльз «...was strolling between chestnut trees in the town's park, beyond which only a brewery blocked the advance of the unspoilt country-side» [9, с. 43].

Природа здійснює цілющий вплив на героїв «сердитих», змінює їх внутрішній стан, стає джерелом оновлення душевних сил і позитивних емоцій. Наприклад, коли Діксон їхав із Христиною в таксі, «Dixon looked out of the side window, and his spirits rose at once at the sight of the darkened countryside moving past him» [6, с. 140]. Чарльзу Ламлі, так само, як і Діксону, природа дарує лише позитивні емоції: «...experimenting with various anodynes – drink, the cinema, detective stories – Charles found that the only solace with any power to assuage the fever that gripped him was to lose his identity in lonely contemplation of nature» [9, с. 82].

Окрім того, у творах «сердитих» простежується прив'язаність до природного середовища й «романтичного» настрою героїв. Знайомство Елісон і Джиммі зображується в контексті веселих сонячних замальовок: «It had been such a lovely day, and he'd been in the sun. Everything about him seemed to burn, his face, the edges of his hair glistened and seemed to spring off his head, and his eyes were so blue and full of the sun» [8, с. 44]. У творі «Шлях нагору» переважна більшість значущих для Джо відносин із жінками відбувається саме на лоні природи: це і перше зближення Джо з Еліс, практично всі відносини з С'юзен, романтична відпустка Еліс і Джо на березі моря. Паралель між природою і коханням спостерігається і в романі «Поспішай донизу»: відносини Бетті і Тарклза відбуваються у заміському готелі. На природі відбуваються побачення Чарльза з Веронікою – такий, наприклад, «день на річці», дуже мальовничо зображений: «It was too much the expected, obvious thing, a *cliché* embodied in action; young love, the murmuring of water, the shared isolation of boat, holding them together within its hard, flat narrowness... and the expected, trite setting was immediately mustered, ready once again to produce the expected, trite emotion... the ensemble ought to have been a flop. But in fact, it worked...» [9, с. 134-135].

Для «сердитих молодих людей» характерне превалювання пейзажів ситуаційних. Такий пейзаж не виступає у якості позасюжетного компоненту, а є елементом системи подій твору: «...включається у розвиток подій у формі незначних вкраплень, прив'язаний до якогось епізоду чи ситуації твору і активно впливає на світосприйняття героїв, увиразнює певні риси характерів персонажів...» [1, с. 24]. Природа в творах «сердитих» письменників – «...те, що видимо, чути, відчутно саме тут і зараз...», те, «...що відкликається на даний душевний порух і стан людини або його породжує» [5, с. 208].

«Віра в природу» як джерело і критерій істини проявляється в тому, що пейзажі «сердитих» характеризуються фотографічністю зображення з виразно, чітко виписаними деталями, з поступовим і детальним перерахуванням предметів, кольорів і відтінків. Типовими для роману «Щасливчик Джим», наприклад, є природні образи, які складаються із декількох насичених емоцією захоплення й замилювання деталей: «It was a warm day, but overcast» [6, с. 169]; «A light breeze was blowing and the sun shone through a thin tissue of cloud. The

heat had gone out of the day» [6, с. 187]. Зображення природи у романі «Шлях нагору» однотипні: «...the air tasted fresh and clean with that special smell, like good bread-and-butter, which means that open country is near at hand» [7, с. 8], «...that wonderful bread-and-butter smell coming from the open spaces nearby...» [7, с. 83]. Характерною рисою пейзажної техніки Брейна є використання полісенсорного зображення – створення візуального образу у поєднанні із сенсорними відчуттями нюху.

У романі «Поспішай донизу» спостерігається поєднання ситуативних і спокійно-панорамних пейзажів, хоча переважають ситуативні, начебто побачені «краєм ока», на ходу. Манеру письменника також визначає фотографічність, натуралістичність зображення: «It was heavy and thundery outside; early August and beginning to get that washed-out feeling of high summer, when the freshness has gone from the leaves» [9, с. 194].

У сфері драматургії функція пейзажу, зрозуміло, більш обмежена, ніж у наративному творі. П'єса «Озирнись у гніві», наприклад, характеризується дуже обмеженою кількістю пейзажів (місце дії – мансарда, закрите приміщення), та й ті гранично лаконічні: «It is one of those chilly spring evenings, all cloud and shadows» [8, с. 2]; «Always the same picture: high summer, the long days in the sun...» [8, с. 14]. Однак, стислість наявних описів зовсім не обмежує їх функціональність, адже природа у творі – не просто тло подій.

Взагалі, в межах концепту «пейзаж» у творах «сердитих молодих людей» простежується суміщення різних смислів. Лексичні одиниці, представлені в пейзажі, реалізують, по-перше, уявлення про географічне середовище, яке оточує персонажів, по-друге, виражають їх почуття і характеристику. «Матеріальне, земне наділене ознаками ідеальними, ноуменальними», оскільки об'єкти і явища природи «...спостерігаються крізь призму внутрішнього світу персонажів та передають індивідуальне відношення... до описуваних подій» [3, с. 135]. Тобто «сердиті» використовують природні образи не лише в якості відтворення природного оточення персонажів чи задля створення ефекту безперервності зображуваного, а й з виражальною метою. Пейзажі у творах «...сприяють введенню додаткової інформації...», яка дає змогу письменникам «...посилювати експресивність оповіді згідно з авторським замислом, враховуючи тему та ідеї твору» [3, с. 135].

Наприклад, у романі «Щасливчик Джим» природа досить часто виступає як паралель до думок і переживань головного героя твору: пейзаж використовується з метою передачі чи підкреслення його почуттів. Подібний психологічний паралелізм можна простежити у наступному уривку: «A feeling of grief that was also a feeling of exasperation settled upon Dixon. He looked away over the fields beyond the nearby hedge to where a line of osiers marked the bed of a small stream. A crowd of rooks, perhaps a couple of hundred, flew towards the house, then directly above the stream, swerved aside along its course» [6, с. 188]. Створена автором емоція смутку актуалізується у такій символічній деталі образу пейзажу, як відліт птахів, який завжди сповнений конотацій журби і туги.

У п'єсі «Озирнись у гніві» похмурий пейзаж часто виражає невеселий настрій героїв: на початку п'єси бурхливому обуренню Портера вторить «One of those chilly spring evenings, all cloud and shadow» [8, с. 2]. Згодом дощ посилює незносність його життя: «*His cheerfulness has deserted him for a moment... It's started to rain. That's all it needs. This room and the rain*» [8, с. 15]. У даному випадку пейзаж виражає внутрішній стан героя, та й стає екстрактом життя у п'єсі, так званим «...з'єднувальним субстратом між світом людини і трансценденцією, profanum і sacrum...» [4, с. 126].

У романі «Шлях нагору» образ вітру-вбивці втілює відчуття втрати Джо, спричинені спогадами про смерть батьків внаслідок скинутої на Дафтон бомби: «A sluggish wind crept down from the Pennines, cold and damp and spiteful, trying to find a gap in my defences... it had no power over me now, it was a killer only of the poor and the weak» [7, с. 99]. Для підсилення семантики «невинності», як характерологічної деталі портрету С'юзен, використовується паралель між дівочою чистотою і чистотою пейзажу: «She did not simply look clean; she looked as if she had never been dirty. And the night was clean, too, with a new moon silvering the trees along Eagle Road and an energetic breeze tidying away the clouds» [7, с. 160]. Іноді зображення погодних умов ніби підводить читача до почуттів героя, налаштовує на певний настрій, виконуючи роль прелюдії до подій: «It was a fine morning; the sun had melted all but the last traces of snow in the valley, and one could almost smell the green things growing. For the first time in a week I didn't think of Alice» [7, с. 130-131].

Паралелізм образів природи із внутрішнім станом Чарльза, головного героя «Поспішай донизу», зустрічається неодноразово у текстовій тканині твору. Тікаючи від думок про нероздільне кохання, Чарльз «...took to pedalling into the countryside to dull his pain with the monotonous grind at the worn-out pedals and the peacefully bitter silence of the fields and woods» [9, с. 83]. У даному уривку образ полів і лісів одночасно навіює асоціації і з тугою, і з полегшенням, яке відчуває персонаж, адже ліси і поля ділились своєю безтурботністю з ним, тужно співчуючи водночас. Подібно і молоде кохання Чарльза, сповнене бурхливої позитивної емоції, начебто знаходить вираження мовою природи: «Charles and Veronica sat on a wicker seat under a beech tree. Its lower branches were close above their heads, and the green transparency of the fresh young leaves, seemed an exact counterpart to the vivid innocence of their emotion» [9, с. 132]. А коли Чарльз замерзає у парку Лондона, ріка, що протікає повз, набуває негативних конотацій, виражених епітетом «...malevolent...», адже вона не вторить персонажу в його розпачі, а лиш відсторонено спокійно плещеться: «He dragged himself along by the side of the quietly lapping, malevolent river» [9, с. 231].

Часто пейзаж у творах «сердитих» контрастує з настроями дійових осіб. Наприклад, у наступному епізоді з роману «Щасливчик Джим» природа символізує протилежність нудності, беззмістовності ситуації, в яку мимоволі потрапляє Діксон: свіжий і веселий пейзаж так і просить залишити всі зобов'язання, особливо зобов'язання Діксона жити проти власних думок і емоцій: «'Let's see now; what's the exact title you've given it?' Dixon looked out of

the window at the fields wheeling past, bright green after a wet April. It wasn't the double-exposure effect of the last half-minute's talk that had dumbfounded him... it was the prospect of reciting the title of the article he'd written» [6, с. 14]. У переддень від'їзду Чарльза від Брейсуейтів («Поспішай донизу»), в принципі, від'їзду в нікуди, адже герой не знає, що його чекає, «Outside, the evening landscape slumbered in illusory calm, illusory contentment» [9, с. 230]. Подібно до Вейна, автор п'єси «Озирнись у гніві» використовує протиставлення ілюзорних сонячних пейзажів не надто сонячній «людській» реальності – як-от для зображення життя полковника з сім'єю в Індії: «Always the same picture: high summer, the long days in the sun... What a romantic picture. Phoney too, of course. It must have rained sometimes» [8, с. 11].

Техніка контрастного зображення природи і відчуттів героїв найбільше притаманна роману «Шлях нагору», де, зрештою, всі художні образи побудовані за допомогою протиставлень. Прийом контрасту актуалізується в наступному уривку: «I came to Warley on a wet September morning with the sky grey of Guiseley sandstone... On that particular morning even these discomforts added to my pleasure» [7, с. 7]. Ніби всупереч усьому герой відчуває, що його чекає багатство, успіх, приємне життя в місті. Погода, яка зазвичай відіграє досить вагому роль у становленні того чи іншого настрою героїв, ще більш підкреслює, наскільки щасливим він почувався. Взагалі дощ і холод сприймаються у творі як символи чистоти і свіжості, а не як негативні природні явища. Так, коли головний герой розмовляв із Елспет в її квартирі, він «...hardly listened because suddenly I wanted to be out of the room, to walk over the moors, to have the wind and the rain in my face» [7, с. 111].

Таким чином, у творах «сердитих» суб'єктивне бачення природи нерідко бере гору над її предметністю. У вищенаведених прикладах «емоційно напружене сприйняття природи» отримує перемогу над її просторово-видовою, ландшафтною стороною. «Суб'єктивно значимі ситуації моменту тут «висуваються на передній план, а саме предметне заповнення пейзажу починає відігравати ніби другорядну роль». Спираючись на звичну нині лексику, такі образи природи правомірно називати «постпейзажними» [5, с. 209].

В образній системі «сердитих» пейзажний образ, подібно до інших художніх образів у цих текстах, динамічний. Характерний приклад з роману «Шлях нагору»: «There was a full moon, softening the inflamed harshness of the red brick front... The night was like a scene from a musical comedy: one word, one change of lighting, and the trellises would bleed with roses and the flowerbeds draw themselves up into a pattern of tulips and pansies and aubrietia and lupins and the damp mustiness of the summer-house be overlaid by the smell of night-scented stock and the air turn warm and lazy with birdsong and the buzzing of bees» [7, с. 137]. Динамізм пейзажу у даному випадку використовується для продовження відчуття святкового, радісного піднесення, яке переживають герої епізоду. Утім можливі варіації. Так, у романі «Поспішай донизу» динамічне зображення природи характерне переважно для тих уривків, які позначають світосприйняття нетверезої людини: «The ditch by the road ran out and seized him

by the ankle, and he fell forward into a dry bed of leaves, which began to sway back and forth determinedly» [9, с. 33]; «He climbed to his feet again, and stood for a moment staring up into the spinning centre of the sky that gyrated above him» [9, с. 34]. Динамізм природи у «Щасливчику Джимі» передає характер пейзажу, який сприймають через вікно автомобіля у русі: «Dixon looked out of the window at the fields wheeling past...» [6, с. 14].

Для «сердитих» характерне також використання внутрішніх або медитативних пейзажів, так званих «пейзажів душі». Задля створення необхідного письменникам образу, для даного пейзажу характерне вільне оперування мовними засобами, де «з метою поглиблення відповідного настроєвого забарвлення або спрямування уваги на приховане значення навмисне виділяються незвичні елементи пейзажу» [цит. по: 4, с. 132].

У творах «сердитих» зустрічаються переважно порівняльні версії внутрішнього пейзажу, «...де образ природи та стан душі виступають у вигляді розгорненого порівняння...» [4, с. 132]. Так, задля передачі відчуттів Діксона після пиятики, автор роману «Щасливчик Джим» використовує наступне порівняння: «He lay sprawled, too wicked to move, spewed up like a broken spider-crab on the tarry shingle...» [6, с. 61]. Самотність Джо у «Шлях нагору» зображується за допомогою порівняння з травою на церковному дворі: «As I took her roughly in my arms I felt loneliness come over me, real as the damp churchyard smell of the grass, melancholy as the sound of the beck in the little glen below us» [7, с. 142]. Характерні метафоричні медитативні пейзажі, в яких «голос натури» є визначальним чинником, і для роману «Поспішай донизу». Так, звільнення Чарльза від соціальних пут замальовується наступним чином: «With one bound he had leapt clear of the tradition of his class and type, which was to see molehills as mountains and mountains themselves as a mere menacing blur on the horizon: and now, even the mountains had come closer and revealed that easy and well-trodden paths led to their heights; even, it seemed, to their glittering snow-crowned summits» [9, с. 36].

Важлива роль образів природи у змалюванні зовнішності людини, та й у психологічному аналізі героїв, виявляється, зокрема, у використанні прийому зооморфізму. У своїх творах «сердиті» відходять від звичного принципу уживання даного прийому задля створення образів з негативним забарвленням. Позитивні персонажі також часто порівнюються із тваринами, чи наділені їх рисами у текстовій площині творів. Однак у створених «сердитими» образах відчувається позитивне ставлення автора до них, адже порівнюються вони з тваринами, що нерідко виступають в аксіологічній системі «сердитих» носіями позитивних конотацій (наприклад, Елісон із «Озирнись у гніві» постає як «Hoarding, nut-munching squirrel» [8, с. 32]). Але усе ж таки в цілому порівняння персонажів з тваринами використовується як показник бездуховності, дифузії «високих» начал у людині, свідчить про дегуманізацію особистості. Так, обличчя Бізлі у «Щасливчику Джимі» схоже на землерийку («...a small vole-like face...» [6, с. 33]); дружина Барклі схожа на кобилу, сам професор Барклі – лише тоді, коли сміявся («Among the dancers he recognized Barclay, the Professor

of Music, dancing with his wife. She permanently resembled a horse, he only when he laughed...» [6, с. 114]); Діксон «...wanted to lie down and pant like a dog...» [6, с. 220]. У романі «Поспішай донизу» зуби Бандера схожі на «...dog's teeth» [9, с. 123], його очі «...seemed to glow like a wolf's in the deep dusk...» [9, с. 151]; Локвуд «...stood swaying in the sunlight, looking from one to other like a stupefied bull» [9, с. 134]; Фроуліш «...began barking like a sea-lion» [9, с. 250]. У романі «Шлях нагору» очі Хойлейка «...were... scampering round the dark cramped office like mice» [7, с. 149]; «...councilors are like sheep...» [7, с. 150]. Автор «Озирнись у гніві» використовує прийом зооморфізму як спосіб зображення нігілізму тогочасної молоді. Така дегуманізація людини – показник втечі головних героїв у бездумне, казкове існування, яким вони мислять буття природного світу. Герої ховаються за тваринні образи як за ширму, що віддаляє їх від не вельми приємної реальності. Елісон заковтує Джиммі цілком, як кроля: «She just devours me whole every time, as if I were some over-large rabbit» [8, с. 36]; мати Елісон заревила мов носоріг: «...she'd bellow like a rhinoceros...» [8, с. 52]; Олена подана в образі корови: «She is a cow. I wouldn't mind that so much, but she seems to have become a sacred cow as well!» [8, с. 56]. Джиммі порівнює Кліффа із мишею: «He gets more like a little mouse every day... He really does look like one. Look at those ears, and that face, and the little short legs» [8, с. 28 - 29]; Кліфф про Джиммі: «You're a stinking old bear...» [8, с. 29]. Елісон – білка «A beautiful, great-eyed squirrel» [8, с. 32], Джиммі «...a jolly super bear...» [8, с. 32]. Узагалі образи білки і ведмедя наділені символічним значенням: «It was the one way of escaping from everything... We could become little furry creatures with little furry brains. Full of dumb, uncomplicated affection for each other» [8, с. 46].

Таким чином, у творах «сердитих» спостерігається не лише властивий усій постренесансній добі антропоцентризм зображення. Відверта й дещо таки наївна ідеалізація природи в даному випадку свідчить про відхід цієї групи письменників від деяких принципів реалістичного письма. Характерно, що перебування героїв «сердитих» на лоні природи лише освіжає емоції, комплекс «душевних» переживань, але не пробуджує ані думок, ані духовного поривання.

Крім того, класичному реалізму були властиві панорамні пейзажі, в яких об'єктивна предметність переважає над ліричним началом, а ситуаційні пейзажі «сердитих» практично зрощені із ситуаціями чи діалогами, характеризують у кращому випадку лише внутрішній стан персонажів, що проявляється не лише у паралелізмі думок героя і відповідного погодного чи природного фону, а й у використанні медитативного пейзажу, так само, як і прийому зооморфізму.

Бібліографічні посилання

1. **Дятленко Т.** Особливості вивчення теоретико-літературних понять на уроках української літератури в старших класах (на матеріалі поняття «пейзаж») / Тетяна Дятленко // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 6. – С. 22–27.

2. **Мясников А.** Образ [Електронний ресурс] / А. Мясников // Словарь литературоведческих терминов. – С. 241–248. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/03.php
3. **Пасічник Г. П.** Особливості лексико-семантичної репрезентації художнього концепта «пейзаж» (на матеріалі роману «The Invisible Man» Г. Веллса) / Г. П. Пасічник // Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: зб. наук. пр. – Львів. – 2007. – № 586. Проблеми лінгвістики науково-технічного і художнього тексту та питання лінгвометодики. – С. 131–136.
4. **Петрухіна Л.** Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства : зб. наук. пр. – Львів, 2002. – Вип. 52. – С. 125–134.
5. **Хализев В. Е.** Теория литературы : учеб. для вузов / В. Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.
6. **Amis K.** Lucky Jim / Kingsley Amis. – London : Penguin Books, 2000. – 251 p.
7. **Braine J.** Room at the Top / John Braine. – London : The Book Club, 1962. – 248 p.
8. **Osborne J.** Look Back in Anger / John Osborne. – London : Faber and Faber Ltd, 1996. – 103 p.
9. **Wain J.** Hurry on Down / John Wain. – London : Penguin Books, 1978. – 255 p.

Надійшла до редколегії 6.05.10

УДК 821.111'38(73) “1954/20”

С. Ю. Гонсалес-Муніс

м. Дніпропетровськ

ТЕМА МАТЕРИНСТВА В ПОЕЗІЇ СІЛЬВІЇ ПЛАТ, ЕНН СЕКСТОН ТА ЕДРІЕНН РІЧ

Робиться спроба дослідити тему материнства в поезії Сільвії Плат, Енн Секстон, Едріенн Річ. Увага зосереджена на аналізі образів, які розкривають різноманітні аспекти материнства: вагітна жінка, безплідна жінка, матір та її дитя, жінка після викидня або аборту, творча жінка, жінка-поетеса та ін. Тема материнства в поезії Е. Секстон, С. Плат, Е. Річ розглядається у тісному зв'язку з темою творчості та шлюбу.

Ключові слова: тема та мотив літературного твору, лірична тема, жіноча тематика, тема материнства, джерело образності, ліричний герой, літературна критика, фемінізм.

Делается попытка изучить тему материнства в поэзии Сильвии Плат, Энн Секстон, Эдриенн Рич. Внимание сосредоточено на анализе образов, которые раскрывают различные аспекты материнства: беременная женщина, бесплодная женщина, мать и ребенок, женщина после выкидыша или аборта, творческая женщина, женщина-поэтесса и т. д. Тема материнства в поэзии Э. Секстон, С. Плат, Э. Рич рассматривается в тесной связи с темой творчества и брака.

Ключевые слова: тема и мотив литературного произведения, лирическая тема, женская тематика, тема материнства, источник образности, лирический герой, литературная критика, феминизм.

In this article the attempt is carried out to make a short overview of the works on literary criticism devoted to the poetry of Anne Sexton, Sylvia Plath and Adrienne Rich. Special attention is paid to the peculiarities of the imagery devoted to the theme of motherhood in Sexton, Plath and Rich's poems from the point of view of the modern gender theory.

Key words: literary criticism, feminism, gender theory, theme of motherhood, the source of imagery, female identity.

Здебільшого тему літературного твору визначають як коло життєвих явищ, які вибрав письменник для зображення, або як сторону людського життя, змалюванню якої присвячено твір. П.К. Волинський темою твору називає коло зображених у ньому явищ життя в поєднанні з піднесеними при цьому проблемами [1, с.77–78.]. В «Літературознавчій енциклопедії» тема твору визначається наступним чином. Тема – центральне змістове коло подій, представлених у творі, що формують художню основу епічних, драматичних, ліричних творів. Тема як основна предметна сфера роздумів письменника пов'язана з конкретно-чуттєвим, образним мисленням, тяжіє до сюжету, в розгортанні якого беруть участь наратор, персонажі, дійові особи, ліричний суб'єкт, структурує іншу, артистичну дійсність, однак співвідносна з життєвими явищами [3, с.472–473].

У ліриці найчастіше йдеться про ліричну тему, уподібнювану до музичної як об'єднання кількох мотивів за відсутньої чи слабо окресленої фабульно-сюжетної конструкції зображення вічних образів, неявних зв'язків із предметною конкретикою, засвідчених медитативною, інтимною чи сугестивною поезією [3, с.472–473].

Тема материнства, творчості та подружнього життя тісно сплелися в поезії Сільвії Плат, Енн Секстон та Едрієнн Річ. Хоча кожна з поетес трактує ці теми по-різному, ми можемо стверджувати, що материнство, творчість та шлюбне життя є головними джерелами образності в роботах Плат, Секстон та Річ. Метою нашого дослідження є простежити низку образів та мотивів, присвячених вагітності, народженню дитини, безпліддю, абортам, викидням, відносинам між доньками і матерями – тобто всім аспектам материнства.

Тема материнства є центральною у творчості Енн Секстон, Сільвії Плат та Едрієнн Річ, але роль матері поетеси бачать по-різному. Поезія Сільвії Плат насичена мотивами дітонародження та новонароджених дітей. У вірші «Поля Парламент Хілл» («Parliament Hill Fields») поетеса зображає роздуми матері, яка, як і сама Плат, мала викидень, і яка заспокоює себе думкою про те, що на неї вже чекає дитина вдома: «The moon's crook whitens,/ Thin as the skin seaming a scar./ Now, on the nursery wall,/ The blue night plants, the little pale blue hill/ In your sister's birthday picture start to glow» [8, с.34]. Вірш «Ранкова пісня» («Morning Song») присвячений доньці Сільвії Плат Фріді, які виповнився один рік. Вірші «Безплідні жінки» («Barren Women») та «Вагітні жінки» («Heavy

Women») присвячені темі материнства, де перший є елегією жіночого безпліддя («Empty, I echo to the least footfall»), а другий – іронічним панегіриком на тему жіночої плодовитості («Irrefutable, beautifully smug / As Venus, pedestaled on a half-shell») [5, с.220]. У березні 1962 року С. Плат написала вірш «Три жінки» («Three Women»), де дія відбувається в палаті пологового будинку. Вірш поєднує голоси трьох жінок, кожна з яких розповідає про власний досвід та емоції, пов'язані з вагітністю, народженням дитини та материнством; викиднем, мертвонародженням та смертю дитини. Американська дослідниця Мерилін Ялом вважає, що перший голос у вірші «Три жінки» передає мотив «родючості» матінки-природи, наприклад, у рядках: «I do not have to think, or even rehearse. / What happens in me will happen without attention» ми бачимо процес народження дитини цілковито природним для жінки. Другий голос передає страхи жінки, в якій трапився викидень: «When I first saw it, the small red seep, I did not believe it» [5, с.220]. Третій голос зображає невпевненість жінки, яка завагітніла проти своєї волі: «I should have murdered this, that murders me» [8, с.143]. Усі три голоси поєднуються в єдиний мотив материнських почуттів, хоча з гірким присмаком страху.

Темі материнства в творчості Сільвії Плат присвятила свою книгу Нефі Крістодулідес «З колиски що безкінечно коливається: материнство в творчості Сільвії Плат» [4, с.24]. Книга є досить вагомим дослідженням, складається з шести розділів, у яких авторка досліджує відображення в творчості Сільвії Плат образів матері, дітей, доньки, а також розглядає вірші поетеси з точки зору теорії, запропонованої Ю. Крістєвою у роботах «Про китайських жінок» («About Chinese Women») та «Материнство згідно з Джованні Белліні» («Motherhood According to Giovanni Bellini»).

Українська дослідниця Оксана Забужко в статті «Незгасний маків цвіт» (1990) окреслила наступні теми в поезії Сільвії Плат: «центральні теми поетеси, що наскрізними ламаними лініями перетинають, то сходячись, то розходячись, увесь її віршовий доробок — материнство і смерть, Ерос і Танатос, їхнє споконвічне нерозривне протистояння, котре в добу вщерть змілітаризованої індустріальної цивілізації набуває особливого драматизму, змушуючи матір, схилену над немовлям, волати до бога: «О Ти, що поглинаєш людей, мов проміння, залиш це єдине люстерко в безпеці», – викликаючи в запаленій свідомості образ «жовтих, ядучих, повільних димів», які огортають світ, наче «леопард, що вирвався з пекла», леопард, який «од радіації побіліє і за якусь годину сконе, облизавши тіла зрадливих коханців, мов попелом Хіросіми засипавши їх» [2, с.130–133]. Не випадковим для Оксани Забужко здається й те, що в Сільвії Плат божисте немовля виявляється дівчинкою, а центральною постаттю християнської міфології взагалі виступає не Христос, а діва Марія – світ покликана врятувати жінка. Тільки вона, мов той культурний герой у космогонічних міфах, спроможна внести у «безповітряну пітьму» осмислене, життєдайне, творче начало: тільки завдяки їй навіть там, де розпадаються всі споконвічні людські зв'язки, де навіть коханці «торкаються одне одного, наче каліки», наївне чеберяння дитячих ніжок може виявитися першопоштовхом, од

якого піде розширяться всесвіт: «Що за відстань / Мусять здолати комети, що за / Холод і забуття! Рухи твої облітають – / Людські, теплі, їх ссайво рожеве / Проступає, сочиться / Крізь чорну непам'ять небес» («Нічні дрібушки») [переклад О. Забужко].

Мотив безпорадності перед світом чоловіків особливо характеризує поезію Сільвії Плат та Енн Секстон. С. Плат відчуває незгасну лють через ту життєву ситуацію, в якій вона опинилася, де бути жінкою і бути нормальною людиною – поняття взаємовиключні. Образи ліричних героїнь Секстон і Плат відтворюють ідею про те, що розумна раціональна особистість не в змозі знищити те деструктивне, що є у світі та в нас самих. Обоє поетес виділяє пасивність їх ліричних суб'єктів. У їх творах присутні образи «мовчання», «сліпоті», «паралічу», «маніпуляції». Наприклад, у вірші Сільвії Плат «Мюнхенські манекени» («The Munich Mannequins») мотиви мовчання («voicelessness»), темноти («darkness»), вроди («loveliness») протиставляються ідеї материнства, бо, на думку поетеси, врода жаклива, вона мертва як манекен, вона не може створити нове життя: «Perfection is terrible, it cannot have children./ Cold as snow breath, it tamps the womb / Where the yew trees blow like hydras,/ The tree of life and the tree of life/ Unloosing their moons, month after month, to no purpose». У вірші Сільвії Плат «Три жінки» («Three Women») поетеса зобразила відчай усіх трьох ліричних героїнь з приводу «плоскості» («flatness»), пустоти («emptiness») чоловіків, які б просто збожеволіли, якби змушені були пройти через щось подібне до викидня: «I watched the men walk about me in the office. They were so flat!/ There was something about them like cardboard, and now I had caught it,/ That flat, flat, flatness from which ideas, destructions,/ Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed,/ Endlessly proceed – and the cold angels, the abstractions» [8, с.67].

На думку Мерилін Ялом, за винятком «Ранкової пісні» («Morning song») поезія Сільвії Плат про щасливе народження дітей є здебільшого позбавленою уяви, або навіть банальною. Дослідниця наводить приклади з віршів поетеси: «рожеві і гладкі» («pink and smooth»), «новонароджені з рожевими сідничками» («pink-buttocked infants»), «рожеві та ідеальні» («pink and perfect») та ін. Проте, коли поетеса перетворює власні охоплені смертю нічні кошмари в образи перерваної вагітності, потворності та нелюдських істот, вона досягає справді вражаючих результатів. У віршах Сільвії Плат образи потворних дітей різняться від мертвих та неприродних дітей («square baby») (177) до «Малюка гнома» («Dwarf baby») (188), «Тепличного малюка» («Hothouse baby»), дітей у лікарняному холодильнику («babies... in their hospital/Icebox»). У вірші «Мертвонароджений» («Stillborn») Сільвія Плат порівнює свою поезію з мертвонародженими дітьми, іронічно зображаючи рядки вірша у вигляді потворних створінь (свині, риби), або навіть людського утробного плоду в банці: «O I cannot understand what happened to them!/ They are proper in shape and number and every part. / They sit so nicely in the pickling fluid! ... / They are not pigs, they are not even fish, / Though they have a piggy and a fishy air – ...» [11, с.176]. Мотив відчаю матері з приводу відсутності ознак життя в її дітях-віршах

яскраво прочитується у наступних рядках: «... вони мертві, а їх мати майже мертва у розпачу» («... they are dead, ant their mother near dead with distraction»). У вірші «Життя» («A Life») Сільвія Плат поміщає свою ліричну героїню у лікарню, після пережитої трагедії («a sort of private blitzkrieg»), порівнюючи її з ненародженим плодом у банці («a foetus in a bottle»). Отже, ми бачимо, що тема материнства у Сільвії Плат пов'язана з хворобою та божевіллям. Її захоплення викривленими формами життя відображає як власні страхи, так і побоювання безлічі жінок, чия особистість повинна винести усі труднощі створення нового життя.

Образи мертвих дітей, перерваної вагітності, божевілля жінки і матері, відчаю перед майбутнім є типовими і для поезії Енн Секстон. Проте, у пізніших збірках лірична героїня поетеси знаходить у собі сили побороти страхи і обирає життя, а не смерть: «Well, death's been here / for a long time – ... / And mud, day after day,/ mud like a ritual,/ and the baby on the platter,/ cooked but still human,/ cooked also with little maggots,/ sewn onto it maybe by somebody's mother,/ the damn bitch!» («Live») [10, с.256]. У вірші «Жити» («Live») Секстон пише про прагнення смерті, яке не залишає ліричну героїню на протязі довгого часу. Поетеса використовує образи грязі, дітей, поданих на блюді, які все ще живі істоти, личинок, залишених дітям чисюсь матір'ю, яку Секстон у типовій для неї різкій манері називає «чортовою хвойдою» («the damn bitch»). Але потім «життя розкрилося для ліричної героїні неначе яйце», і вона побачила свою справжню сутність: «I'm an empress. / I wear an apron./ My typewriter writes./ It didn't break the way it warned» [10, с.256]. Вона вирішає жити заради свого чоловіка та дітей, яких поетеса зображує егоїстичними, які дуже часто не розуміють страхів та болю матері, яка є домогосподаркою і творчою особистістю одночасно: «a husband straight as a redwood, / two daughters, two sea urchings,/ picking roses off my hackles. / If I'm on fire they dance around it / and cook marshmallows. / And if I'm ice / they simply skate on me / in little ballet costumes» («Live»). Вірш «Незнайома дівчинка у палаті пологового будинку» («Unknown Girl in the Maternity Ward») сповнений світлими образами і любов'ю до новонародженої доньки: «Child, the current of your breath is six days long. / You lie, a small knuckle on my white bed; / lie, fisted like a snail, so small and strong / at my breast. Your lips are animals; you are fed / with love» («Unknown Girl in the Maternity Ward»), а у вірші «Подвійний образ» («The Double Image») лірична героїня, яка знаходиться у божевільні, намагається здолати хворобу («темних ангелів, які до неї промовляють» («ugly angels spoke to me»)) заради маленької доньки: «The first visit you asked my name. / Now you will stay for good. I will forget / how we bumped away from each other like marionettes / on strings. It wasn't the same / as love, letting weekends contain / us. You scrape your knee. You learn my name, / wobbling up the sidewalk, calling and crying. / You can call me» («The Double Image») [10, с.143].

Тема материнства в Едрієнн Річ тісно пов'язана з мотивом безпорадності жінки у традиційному шлюбі. Поетеса впевнена, що усталені стереотипи жінки-домогосподарки і жінки-матері потрібно докорінно змінити. Наприклад, у

третій збірці віршів «Фотографії невістки» («Snapshots of a Daughter-in-Law») поетеса переконана, що не існує ніякого компромісу між традиційною роллю жінки та її творчою особистістю. В статті американської дослідниці Клер Кейс «Ангели, які мене сварять» авторка вважає, що боротьба жінки за самовизначення пов'язана у Едрієнн Річ із чимось демонічним. В обраному вірші поетеса іронічно називає демонів «ангелами», які звичайно не можуть бути вісниками добра, тому що постійно вимагають від ліричної героїні бути нетерплячою, ненаситною, егоїстичною: «Have no patience», «Be insatiable», «Save yourself; others you cannot save». Позиція поетеси щодо творчої жінки стає зрозумілою читаючи наступні рядки: «A thinking woman sleeps with monsters. / The beak that grips her, she becomes». Тому, на думку дослідниці, «ангели, які мене сварять» – це демони, монстри. Подібну картину Клер Кейс вбачає і в більш ранньому вірші «Життя у гріху» («Living in Sin»), де над жінкою глузували другорядні демони («jeered by the minor demons»). Природа цих демонів пов'язана зі значенням слів «сварити» («chide») та «глузувати» («jeer»), які поєднуються у єдине відчуття докору («rebuke») ([6, с.30–51]. Тобто, ми бачимо конфлікт між жіночою особистістю та творчим покликанням, бо на думку самої Едрієнн Річ, творча жінка завжди егоїстична, на відміну від чоловіка, адже поєднання ролі матері, дружини та поета дуже складна, майже неможлива задача («When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision», 1972).

Вірш під назвою «Кларі Вестхофф від Поли Бейкер» («Paula Becker to Clara Westhoff») написаний у 1976 році передає страхи ліричної героїні, яка очікує дитину та тривожиться, чи зможе вона поєднати творчість і материнство («I didn't want this child <...> I want a child maybe, someday, but not now. / Otto has a calm, complacent way / of following me with his eyes, as if to say / Soon you'll have your hands full! / And yes, I will; this child will be mine / not his, the failures, if I fail / will all be mine»). Лірична героїня жалкує, що одружилася з чоловіком на ім'я Отто, який пихато відзначає, що жінці тепер буде чим себе зайняти. Проте для неї шлюб гірший за самотність («marriage is lonelier than solitude»). Едрієнн Річ вдало висловила процес написання віршів матерями-домогосподарками. У поетеси ми знаходимо, що вірш був «швиденько записаний у перервах між денним сном дітей, у короткі години в бібліотеці, або в три ночі, коли тебе розбудив плач дитини» («was jotted in fragments during children's naps, brief hours in a library, or at 3 a.m. after rising with a wakeful child») (LSS, 44).

Вірш Едрієнн Річ «На атласі складного світу» («From an Atlas of the Difficult World») наповнений жіночими образами. Ліричною героїнею є звичайна жінка, яка дивиться телевізор, виховує дітей, і в той же час читає вірші, так як для неї більше нічого не залишилося («there is nothing else left to read»). Жінка читає при світлі лампи біля темного вікна («intense yellow lamp-spot and the darkening window»). Вона читає сірим весняним днем у магазині («in a bookstore far from the ocean / on a grey day of early spring»), а також перед екраном телевізора, дивлячись випуск новин («by the light / of the television screen where / soundless images jerk and slide / while you wait for the newscast from the intifada»). Жінка читає біля плити з маленькою дитиною на руках та книгою

в руках («beside the stove / warming milk, a crying child on your shoulder, a book in your hand») [9, с.33].

Якщо для Сільвії Плат та Енн Секстон материнство було омріяним і бажаним, хоча вони і розуміли, що поєднати подружнє життя і творчість практично не можливо, то для Річ материнство вбачалося як один із інститутів патріархального суспільства, який потребував докорінних змін. Вона визнавала, що творча особистість неодмінно має бути егоїстичною і материнство, як єдине призначення жінки, постійно піддається критиці як у поезії, так і в теоретичних доробках Едрієнн Річ. У теоретичному есе «Про народжену жінку: материнство як досвід та інститут» («Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution») (1976) Едрієнн Річ надала теоретичний аналіз чинників, завдяки яким патріархальні інститути відкидали можливість для жінки керувати своїм тілом та життям, а також зробила спробу визначити майбутній шлях для розвитку жіночої особистості [7, с.202].

Наприкінці, хочеться відзначити, що тема материнства є магістральною в творчості Сільвії Плат, Енн Секстон та Едрієнн Річ. На долю кожної з них випало складне завдання – поєднати роль матері і поетеси. Кожна з них пройшла свій шлях. Для Плат і Секстон ця задача виявилася занадто складною і вони обірвали своє життя, вважаючи смерть єдиним виходом. Едрієнн Річ, на думку дослідниці Венді Мартін, «вдалося застосувати аналітичний підхід, що дало їй змогу проаналізувати соціокультурні корені почуття провини та відчаю» [6, с. 202]. Посилання на роботи Мері Волстонкрафт, Сімони де Бовуар та інших незалежних жінок підтверджує той факт, що, працюючи в рамках феміністичної доктрини, поетеса змогла виявити та відкинути деструктивні емоції. Творчість обраних американських поетес ще досить мало вивчена в нашій країні, що створює широкий простір для подальшого дослідження.

Бібліографічні посилання

1. **Волинський П.К.** Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства / П.К. Волинський. – Київ: Радянська школа, 1967. – 366с., С.77-78.
2. **Забужко О.** Незгасний маків цвіт / О. Забужко // Всесвіт. – 1990. – №1. – С.130-133.
3. Літературознавча енциклопедія. У двох томах. Т. 2. [Автор-укладач Ковалів Ю.І.] – Київ: Аркадія, 2007. – сс.472-473.
4. **Christodoulides, Nephie.** Out of the cradle endlessly rocking: motherhood in Sylvia Plath's work / Nephie Christodoulides // Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2005. – 260p.
5. Coming to light: American women poets in the twentieth century / [Edited by: Diane Wood Middlebrook, Marilyn Yalom] // Stanford University Center for Research on Women. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985. – 277p.
6. **Keyes, Claire.** «The Angels Chiding». Snapshots of a Daughter-in-Law. / Keyes Claire // Reading Adrienne Rich: reviews and re-visions, 1951-81. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. – 370p.
7. **Martin, Wendy.** An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich / Wendy Martin // University of North Carolina Press: Chapel Hill, NC, 1984.–P.202.
8. **Plath, Sylvia.** Selected Poems [Text] / Sylvia Plath – London – Boston: Faber and Faber, 1985.
9. **Rich, Adrienne.** Adrienne Rich's Poetry and Prose [ed. by Barbara Charlesworth Gelpi, Albert Gelpi] – W.W. Norton & Company. – New York-London, 1993. – 434p.

10. **Sexton, Anne.** Selected poems of Anne Sexton / Anne Sexton / [ed. by Diane Wood Middlebrook, Diana Hume George]. – Boston: Houghton Mifflin, 1988. – 456p.
11. **Yalom, Marilyn.** Sylvia Plath, The Bell Jar, and Related Poems / Coming to light: American women poets in the twentieth century / Marilyn Yalom / [Edited by Diane Wood Middlebrook, Marilyn Yalom] – Stanford University. – P.176.

Надійшла до редколегії 27.04.10

УДК 82.09(73) “19”

Ю. С. Гончарова

г. Днепропетровск

«АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ» В ЛИТЕРАТУРЕ И ТЕОРИИ

Розглянуто нові підходи до вивчення автобіографізму в контексті постструктуралістських дискусій про статус суб'єкта. Наголошено на значенні праць Р. Барта для теоретичного осмислення цього феномену.

Ключові слова: автобіографізм, означуване, означник, постмодернізм.

Рассмотрены новые подходы к изучению автобиографизма в контексте постструктуралистских дискуссий о статусе субъекта. Подчеркнуто значение трудов Р. Барта для теоретического осмысления этого феномена.

Ключевые слова: автобиографизм, означаемое, означающее, постмодернизм.

The new approaches to the analysis of autobiographical discourse are analyzed in this article in the context of poststructuralist discussions about the status of a subject. The significance of R. Barth's works for theoretical evaluation of this phenomenon is emphasized.

Key words: autobiographical discourse, signifier, signified, postmodernism.

В последнее время жанр автобиографии стал предметом особенно острых дискуссий. Это связано с изменившимися, значительно расширившимися и усложнившимися параметрами автобиографического «я» в художественной литературе и критике. Определения «personal criticism», «confessional criticism», «new belletrism», «autobiographical criticism», свидетельствуют об активном осмыслении нового явления – появления автобиографического «я» в литературной критике и рождение нового феномена – «автобиографической критики». Появляются сборники статей, в которых теоретики и критики включают свое «я» как человека и критика в объект изучения: «Intimate Critique: autobiographical literary criticism» (1993), «Confessions of the Critics: North American Critics, Autobiographical Moves» (1996). Выходят в свет автобиографии, в которых «belletristic scholars» – С. Р. Сулейман, Э. В. Саид, Д. Томпкинс, И. Хассан, Н. К. Миллер – обновляют художественные приемы

«рассказа о себе». Так, американский критик и теоретик постмодернизма И. Хассан создал очень необычную автобиографию – парабиографию «*Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography*» (1986), в которой соединил традиционную автобиографичность (воспоминания о детстве, юности, эмиграции) с критическими размышлениями о «правде» жанра и его границах. Все это формирует новый взгляд на современную автобиографическую прозу, которая рассматривается как своеобразное «эхо» жанра автобиографии.

Основанием для «автобиографического поворота» в литературе и культуре конца XX – начала XXI века послужил чётко обозначившийся в середине прошлого столетия кризис традиционных мировоззренческих установок, ёмко названный теоретиком постмодернизма Ж.-Ф. Лиотаром «недоверием в отношении метарассказов» [5, с. 11]. Этот кризис с новой остротой высветил проблему личности как центра современной культуры, проблематизировав и усложнив феномен художественного автобиографизма.

В постсоветском литературоведении проблема художественного автобиографизма всё чаще привлекает внимание исследователей. Теоретическими ориентирами, не утратившими своей значимости, остаются работы М.М. Бахтина и Л.Я. Гинзбург. В исследованиях Н. А. Николиной, Л. Н. Савиной, А. О. Большева, Л. И. Бронской, Т. Н. Потницевой, Дж. Л. Чавчанидзе, Т. Д. Венедиктовой отчетливы новые подходы к изучению разных историко-литературных периодов. На фоне постструктуралистских и деконструктивистских трактовок автобиографизма подходы исследователей-традиционалистов все чаще оспариваются. Так, вывод, сделанный Л.И. Бронской о том, что «автобиограф <...> отражает объективную реальность» [4, с. 12] вряд ли удовлетворяет теоретиков и критиков в эпоху «радикального эпистемологического и онтологического сомнения» в отношении к субъекту [8, с. 28]. В работе А.О. Большева «Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе II половины XX века» (2002) акцент сделан на психоаналитической трактовке автобиографических произведений в духе неопрейдистских теорий. В монографии Н.А. Николиной «Поэтика русской автобиографической прозы» (2002) особое внимание уделено повествовательной структуре жанра, его пространственной и лексико-семантической организации, изучению роли и функции автора в произведении. В книге содержатся ценные наблюдения об эволюции жанра автобиографии, который «создает возможности для различных типов и уровней самоанализа» и в XX веке обнаруживает новые качества, среди которых «открытая субъективность», «углублённый самоанализ», «слияние реальных фактов и квази-воспоминаний» [6, с. 398]. Зияющим пробелом в работе представляется отсутствие научного контекста дискуссий, а также новых подходов к проблеме автобиографического письма, включающей в себя и критику позиции французского теоретика Ф. Лежёна, концепция которого берётся исследователем за основу.

На постсоветском пространстве проблему автобиографизма рассматривали в основном в связи с жанром автобиографии. Однако в Западной Европе и

США научное осмысление проблемы автобиографизма не ограничено лишь рамками жанра. Количество работ, посвященных автобиографической проблематике, растет в геометрической прогрессии, открывая новые грани в понимании этого сложного феномена. Дж. П. Икин, Р. Рэмзи, Л. Хьюитт, М. Шерингхэм, Ж. Лекарм, М. Дарьесек, В. Колонна, Э. Жакомар, Л. Гилмор, М. Лайен, Л. Стэнли и др. в своих исследованиях стремятся уловить и проанализировать последствия, всколыхнувшего филологическую мысль, «языкового кризиса» или «лингвистического поворота» (*linguistic turn*), который заставил по-новому, сквозь призму языка, взглянуть на проблему субъекта и переосмыслить отношения в рамках оппозиций «текст-контекст», «мужское-женское», «правда-вымысел», «автор-герой», подталкивая художников к поиску новых художественных средств в разрешении вечной коллизии – невозможности воплотить в слове реальность личности и её мира.

Новизна данной статьи заключается в рассмотрении автобиографизма как одного из модусов «авто(био)графического письма» - так мы предлагаем определять это свойство современной прозы. Не традиционное присутствие автора, а сложная художественная форма, которая, благодаря своей синтетической природе, позволяет эксплицировать личностное не путём прямого портретирования собственного «я», а опосредованно, в «художественно-эстетической проекции» (М. Бахтин) – определяет особенности этой литературы. Это даёт возможность большой языковой свободы, которая формирует иную природу автобиографического, где не объективный факт, а сам язык создаёт художественную проекцию образа пишущего. Изнутри лингвистической системы рождается и новый художественный психологизм. Не обстоятельное психологическое описание «я» (внутренний монолог, поток мысли и т. п), а «толчки» текста, сдвиги на лингвистическом и семантическом уровнях наталкивают читателя на глубину понимания психологических аспектов.

Новое автобиографическое письмо, которое в эпоху постмодернизма получает разные определения: эго-литература, парабиография, автография, литература *faction* и *docufiction*, рассматривается нами как альтернатива жанру классической автобиографии. Поэтому актуальным заданием представляется осмысление художественной специфики этой новой прозы, исследование предпосылок рассмотрения её в аспекте отхода современного зарубежного литературоведения от жанровой закреплённости.

Категория «текст-письмо», которая была введена в философский и литературоведческий обиход Р. Бартом, написавшим для демонстрации своей теории книгу «Ролан Барт о Ролане Барте» (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975), получила широкое распространение в современной науке о литературе. И хотя Р. Барт не даёт исчерпывающих ответов на вопросы, касающиеся изменившихся форм авторского присутствия в тексте, принципов взаимодействия правды и вымысла в автобиографическом произведении, особенностей читательского восприятия и интерпретации автобиографической прозы, главное в его теории – качественно новый подход к пониманию

внутренних процессов, определяющих специфику автобиографического письма, которое в эпоху постмодернизма становится сферой радикального экспериментирования и, в конце столетия, эволюционируя, заявляет о себе в новом жанре «автобиографических фантазий» Д. Барта, С. Диксона, К. Воннегута, Дж. Хеллера, и др.

В книге «S/Z» (1970) Барт-аналитик ставит задачу «освободить текст <...> из-под ига целостности» [3, с. 33-34], выявить его неинтенциональную природу. Он противопоставляет текст-чтение, который воспринимается как «негативная ценность», ввергающая читателя в «состояние праздности» и заставляющая принимать всё «слишком всерьёз» [3, с. 32], тексту-письму. Таким образом, Р. Барт подчеркивает фундаментальное различие между классическим текстом, где важен результат выражения и письмом, акцентирующим процесс. Мы, опираясь на предложенную Р. Бартом теорию текста, выделяем одно из основополагающих качеств «текста-письма» - намеренную дезорганизацию повествования, которая проявлена на разных уровнях текста: 1) на уровне декомпозиции, характеризующейся целенаправленным разрушением логической и биографической последовательности событий; 2) на уровне языковой структуры, когда средствами фонетики, синтаксиса, морфологии подчеркивается конфликт в глубинах смыслового континуума, противостоящего давлению искусственно созданных бинарных оппозиций и антитез; 3) на уровне субъектной организации, когда автор сознательно эксплицирует всё многообразие связей между субъектной и образной структурами, выбирая попеременно одну из поэтических модальностей, позволяющую по-разному позиционировать себя в рамках автобиографического дискурса (как эмпирического субъекта, как лирического героя, как повествовательное тождество в триаде автор-повествователь-персонаж и проч.). Традиционная для классической формы автобиографизма обращенность в прошлое из настоящего, которое воспринимается как точка ретроспективного отсчета, разрушается. Вместо образа благородного старца, пишущего духовное завещание потомкам и в тиши размышляющего о пережитом, перед взором читателя предстаёт причудливое сочетание пишущих, думающих, наблюдающих, само-дистанцированных «я».

Принцип дистанцирования, на наш взгляд, неизбежен для искусства такого рода. Само-дистанцирование в литературе конца XX столетия приобретает особое художественное воплощение. Так, в романе-завещании Дж. Хеллера «Портрет художника в старости» (Portrait of an Artist, as an Old Man, 2000) реализуется «деконструкция ретроспекции» – прием, который применяют и такие художники как Д. Барт, С. Диксон, Р. Сукеник, Р. Фидерман. Уже первые страницы романа указывают на стремление автора разрушить структурную модель жанра не позволившего «даже Джойсу» «достичь желанного метафизического совершенства» [10, с.10]. Название романа намеренно иронично и полемично. Это отчетливо проявлено в имени-акрониме РОТА (Portrait of an Artist). Здесь имя, сжатые в одно слово образ и название романа, разворачивается в автопортрет позднего творчества Джозефа Хеллера. Однако

речь идет не о портрете индивидуального тождества, а о творческих идеях «художника в старости», которые художественно воссозданы в тексте.

Дж. Хеллер создает «предтекст» как черновик творческого сознания, в котором стремление автора и героя создать свой последний шедевр и ироничны и трагичны одновременно. Художник не умер, но и не жив – таков парадоксальный ход этого посмертно изданного текста. В единстве «автопортретности» творческой личности и дистанцирования этого «авто» через маскируемые им сюжеты собственной жизни (прошлые успехи и творческие удачи, развод, болезнь, сложные взаимоотношения с женой и друзьями) – сущность понимания нового автобиографизма как внутреннего, а не внешнего автопортретирования творческой личности. Принципиальная открытость, незавершенность – важная особенность этого текста о самом себе, конец которого пока не известен. Это не роман о художнике, становлении художника (Д. Джойс), а роман о своем творчестве – роман как автобиография творчества.

Автобиографизм в пространстве текста-письма обретает более сложные, опосредованные языковые формы. Вопрос «кто говорит?» получает новый смысл, поскольку в современном тексте, как отмечает Р. Барт, «голоса сливаются так, что между ними исчезают любые границы: здесь говорит дискурс – точнее, сам язык» [3, с. 62]. Возникает то, что можно определить как «самодостаточную наррацию». Граница между автором, героем, рассказчиком исчезает. Местоимения «я», «он», «мы», постоянно чередуясь, отсылают друг к другу, препятствуя воссозданию исходного означаемого, т. е. реального «биографического» автора, создавшего автобиографический текст.

Знаменательно, что Р. Барт – один из главных разрушителей категории субъекта, создаёт текст, который можно определить как «анти-автобиографию». Суть предложенной Р. Бартом анти-формы заключается в преобразовании укоренившихся за несколько веков существования автобиографии принципов самораскрытия. Ещё в ранних работах («Нулевая степень письма» (1953), «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (1966) «Эффект реальности» (1968)), а затем и в «S/Z» (1970) Р. Барт исследует природу «эстетического гипноза», которому подвергается читатель, жаждущий «правды» жизни. Анализируя произведения Г. Флобера, О. де Бальзака, А. Жида, Барт обнажает литературные принципы и приёмы создания «эффекта достоверности». Например, в основе одного из приёмов лежит «принцип непротиворечивости», подразумевающий наличие логически обоснованной цепи событий. Другой приём характеризуется «скромностью» роли реальных исторических персонажей, которые упоминаются в тексте лишь мимоходом. «Естественное движение фраз» порождающее «символическую полноту» также является известным средством создания атмосферы правдоподобия [3, с.150,109,184]. Однако свою цель Барт-теоретик видит не в регистрации приемов, а в обосновании и реализации поставленной им теоретической задачи «опустошить знак, бесконечно оттесняя всё дальше его

предмет» [2, с. 399], т. е. разрушить аналогию означаемого и означающего, соотносить мир текста с ним самим, а не с реальностью внешнего мира.

В анти-автобиографии «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975) Барт-практик реализует свой теоретический проект, который, по его мнению, позволяет противостоять «демону Аналогии», т. е. «слипанию знака, сходству означающего с означаемым, гомеоморфизму образов» [1, с. 6]. Это он демонстрирует на примере игры на фортепиано в главе «Совмещение». Записав свою игру на магнитофон, исполнитель первый раз слушает себя, отмечая ошибки и неточности. Однако «после первой трезвой самооценки» запускается процесс совмещения. Прошрое и настоящее совмещаются, дезавуируя роль играющего. Остаётся лишь музыка, но не «истина» (в том смысле, что «настоящий» Бах или Шуман не материализуются в процессе игры). Тот же механизм отмены включается в процессе письма. Когда автобиограф пишет о пережитом или написанном им ранее, то «биографический или текстуальный факт отменяется в означающем, поскольку непосредственно с ним совмещается» [1, с. 20]. Остаётся лишь текст. Так, структуралист, а позднее постструктуралист Р. Барт не только ниспровергает художественное единство, но и отстаивает семантическую и формальную новизну художественного эффекта «совмещения» в произведении. Таким образом, обнажается двойственная природа автобиографического письма, в котором на протяжении веков ошибочно искали лишь плоскую документальность, простое сходство с прототипом, неизменно отказывая в творческой свободе, рождающей поливалентность смыслов и значений изначально заложенных в пространстве художественного текста.

Заметим, что трансформации затронули в последней четверти ушедшего века и сам термин «автобиография», значимые элементы которого *auto/ bio/ graphy* то исчезали (*autography*/автография (Ж. Деррида, В. Подорога), то замещались (*autofiction* (С. Дубровски), *parabiography* (И. Хассан), *autogynography* (Д. Стэнтон), *sym/bio/graphy* (К. Ривера-Фуэнтес), определяя новые художественные формы и теоретические концепции. Эти изменения наглядно демонстрируют не только активизацию интереса к художественному автобиографизму, но и декларируют новые принципы создания художественного произведения, где первостепенное значение имеют новые подходы к воссозданию субъекта и субъективности художника. Поиск и внедрение в текст новаторских композиционных, стилистических, звуковых, ритмических приёмов определяет своеобразие постмодернистской личностной прозы на излёте XX века. Однако не все новации вызывают одобрительную оценку исследователей.

Так, американский философ Ф. Джеймсон называет постмодернизм «чистой и случайной игрой означающих», в пространстве которой «референция и реальность исчезают полностью, и даже значение – означаемое – поставлено под сомнение» [9, с. 96]. Он указывает на новые качества постмодернистского искусства, в котором «природное хуже искусственного», а «формальные признаки не являются более характеристиками и элементами формы, а лишь

знаками и следами старых форм» [9, с. 80, 83]. Эти качества, по мнению Ф. Джеймсона, свидетельствуют как об отрицательном, так и об условно-положительном эффекте «игры означающих». Отрицательная сторона видится в исчезновении монументальных произведений модернистского типа, что является следствием углубления процесса «реификации» (reification), когда вымышленные, абстрактные представления закрепляются в языке и воспринимаются как реально существующие феномены, в результате – сознание индивида расщепляется, децентрируется, утрачивает целостность. «Условно-положительный» эффект, по мнению ученого, заключается, если не в возможности создания нового, то в комбинации давно известного. Наиболее значимым, на наш взгляд, является сам процесс отбора тех или иных художественных форм, указывающий на присутствие личного принципа организации материала, обнажающего новую природу субъективности, которая проявляется в «лингвистическом приключении» того или иного автора. Что же касается оплакиваемой Ф. Джеймсоном референции, то она не «исчезает», а рассматривается постструктуралистским сознанием как феномен, апеллирующий не только к сфере интеллекта, но и к сфере индивидуального опыта.

В начале XX века испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, размышляя над «оптической проблемой» [7, с. 222], выраженной им в метафоре окна и сада, отметил, что «искусство, которое предложило бы нам подобное двойное видение заставило бы нас окосеть» [7, с. 236]. Но именно эту, казалось бы, неразрешимую задачу соединить эстетическое наслаждение и «живое» человеческое ядро поставило перед собой новое поколение писателей (М. Дюрас, Ж. Перек, А. Роб-Грийе, Д. Барт, Д. Хеллер, С. Диксон и др.), в произведениях которых автобиографический импульс не только приводит к фиксации реальности, но и создает образ – художественное претворение человека в искусство.

Американская исследовательница С. Стрихл считает, что постмодернистская проза «принимает и сад за окном, и само окно» [11, с. 5]. По её мнению, в этой прозе разрушается фальшивая и ограничительная альтернатива между реализмом и антиреализмом и создаётся «оригинальное сплетение обоих волокон литературного наследия» [11, с. 5]. Нам импонирует стремление С. Стрихл не указать на «ущербность» того или иного направления в литературе, а увидеть эвристический потенциал в ситуации, когда «стекло» не разделяет, а наоборот, становится плоскостью, на которой прочерчиваются сквозные узоры, обогащающие литературу новой концепцией личностного, интимного, не ущемлённого в свободе художественных проявлений.

Социо-культурная ситуация, сложившаяся на пороге третьего тысячелетия, создала предпосылки для возникновения и развития альтернативных практик художественного самораскрытия, что свидетельствует о потенциальной неисчерпаемости и незаконченности процесса познания собственного «я». Категория «жанр» остаётся в эпицентре дискуссий. Мы не рассматриваем концепт жанра как «нормативное бремя», а переносим акцент с

проблемы жанра на проблему языка. Теоретическое осмысление феномена «текст-письмо» в силу лежащей в его основе продуцирующей, а не репрезентирующей модели, представляет определённые трудности. Основная черта такого текста – потенциальная множественность, которая препятствует любой попытке критического анализа, который, по мысли Р. Барта, либо «сопьётся с этим текстом», либо «раскроит, прервёт, застопорит движение беспредельного игрового пространства мира» [3, с. 32–33]. Доступ к тексту, в бартовском понимании, возможен лишь через произведение, которое создаётся в процессе письма.

Дальнейшие исследования позволяют глубже осмыслить очерченные проблемы.

Библиографические ссылки

1. **Барт, Р.** Ролан Барт о Ролане Барте [Текст] / Ролан Барт. – М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002. – 288 с.
2. **Барт, Р.** Эффект реальности [Текст] / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. **Барт, Р.** «S/Z» [Текст] / Ролан Барт. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
4. **Бронская, Л. И.** Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века [Текст] / Л.И. Бронская. – Ставрополь: изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2001. – 120 с.
5. **Лиотар, Ж.-Ф.** Состояние постмодерна [Текст] / Жан-Франсуа Лиотар. – М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: «Алетейя», 1998. – 160 с.
6. **Николина, Н. А.** Поэтика русской автобиографической прозы [Уч. пособие] / Н.А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с.
7. **Ортега-и-Гассет, Х.** Дегуманизация искусства [Текст] / Хосе Ортега-и-Гассет // Восстание масс: Сб. – М.: Изд-во АСТ, 2003. – 269 с.
8. **Bertens, H.** The postmodern Weltanschauung and its relation with modernism [text] / Hans Bertens // Approaching postmodernism. – Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 1986. – 300 p.
9. **Jameson, F.** Postmodernism, or the Cultural logic of Late Capitalism [text] / Frederic Jameson. – Durham, NC: Duke UP, 1991. – 470 p.
10. **Heller, J.** Portrait of an Artist, as an Old Man [a novel] / Joseph Heller. – London: Scribner, 2000. – 233 p.
11. **Strehle, S.** Fiction in the Quantum Universe / Susan Strehle. – Chappel Hill: North Carolina UP, 1992. – 282 p.

Надійшла до редколегії 25.04.10

УДК 882.161.1-3

Е. А. Гусева*г. Днепропетровск***ЭДИЧКА В ТЕНИ ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ**

Розглядаються особливості образу «Я» в автобіографічній прозі Е. Лимонова («Книга Воды», «Американские каникулы»).

Ключові слова: автобіографія, самооб'єктивізація, маргінальність, вторинність.

Рассматриваются особенности образа «Я» в автобиографической прозе Э. Лимонова («Книга Воды», «Американские каникулы»).

Ключевые слова: автобиография, самообъективизация, маргинальность, вторичность.

The image peculiarities of «I» in autobiographical prose by E. Limonov («The Book of Water», «American Vacation») are considered.

Key words: autobiography, self- objectification, marginality, unoriginality.

«Грушницкий слывёт отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает шашкой, кричит и бросается вперёд, зажмуря глаза. Это что-то не русская храбрость!..»

(М. Лермонтов. Герой нашего времени)

Сегодня книги Эдуарда Лимонова найти нетрудно. Его творчество привлекает внимание и читателей, и литературных критиков, а значит, он при всей своей скандальности, маргинальности и парадоксальности – интересный автор. Может быть, благодаря всему этому и интересен. А раз так, рассмотрим те Эдичкины произведения, что, по разным причинам, в поле нашего зрения ещё не попадали, а именно «Книгу Воды» (2002) и «Американские каникулы» (2006). Эти произведения Э. Лимонова в меньшей степени, чем «Это я – Эдичка!» или, скажем, «Книга мёртвых» привлекали внимание исследователей.

Как известно, в автобиографической прозе всегда возникает своеобразная интерпретация собственного «Я». Автор мемуаров, по верному определению Л.Я. Гинзбурга, является своего рода положительным героем: «Ведь всё изображаемое оценивается с его точки зрения, и он должен иметь *право* на суд и оценку» [2, с. 210]. «Я» в автобиографической прозе возникает в результате самообъективизации: «с одной стороны, повествователь выступает как активно

действующий – мыслящий, вспоминающий, создающий текст – субъект, с другой стороны, именно он служит объектом описания» [5, с. 228], т. е. является героем собственного произведения. Положительным персонажем героя автобиографической прозы Э. Лимонова назвать сложно, хотя, с точки зрения автора, он является именно таким и достоин сопереживания. В нашей статье мы рассмотрим особенности образа «Я» в автобиографической прозе Эдуарда Лимонова.

Странноватое на первый взгляд название – «Книга Воды» – имеет своё объяснение: автор пишет о событиях, происходивших с ним на берегах различных водоёмов – от океанов до арыков, – а также в стенах бань и саун. Напомним попутно, что Эдуард Лимонов – участник многих локальных вооружённых конфликтов и любовник многих женщин – от спившихся художниц слова (и просто художниц) до аристократок. О чём он не без удовольствия и любования собою сообщает читателю. А ещё Лимонов – известный политик и борец с существующей властью, какой бы она ни была. И всё это описано в книгах, ибо: «Мои книги – это моя биография: серия ЖЗЛ» [3, с. 129]. Разумеется, бесспорно: харьковский паренёк, обитатель рабочей окраины послевоенного Харькова, сам выстроил свою жизнь, стал, что называется, *self made man*. Он прошёл через непонимание своего творчества, безденежье, скитания по чужим, не слишком уютным углам, предательство и неприятие, в конце концов, через эмиграцию в страну, где его (в отличие от заслуженных диссидентов) никто не ждал. Лимонов остался самим собой, таким, каким он себя создал. И неважно, что порой это зрелище (т. е. Эдичка в полный рост) бывает забавным или раздражающим. Главное – перед нами фигура писателя излёта 20-го – начала 21-го века. Эдуард Лимонов вошёл в этот рубеж веков уже известным, вернее скандально известным, писателем и организатором некой политической силы – национал-большевизма. И вдохновение он изначально черпает из собственной богатой биографии: «... я понял, что самым современным жанром является биография. Вот я так и шёл по этому пути» [3, с. 129]. Как полагает М. Берг, стратегию Лимонова «неоднократно увязывали с романтической, подростковой установкой <...>. Лимонов использует энергию и власть подросткового протеста, репрессированного и подавляемого иерархической структурой социального пространства...» [1, с. 153]. Заметим здесь, что протестует Эдуард Вениаминович давно, однако подростковый инфантилизм он либо не утратил, либо сознательно продолжает его в себе культивировать. (Сдаётся нам, последнее более вероятно: всё же Лимонов – мужчина не первой молодости. И даже не второй.) Причём ему откровенно нравится быть плебеем среди аристократов, шокировать их своей «непосредственностью» и приучать к тому, что она-то и есть то настоящее, чего они в силу своей социальной избранности лишены. Но стоит ли в лимоновских книгах, несмотря на их откровенную автобиографичность, отождествлять автора и героя? Как верно замечает М. Берг, исповедальность, свойственная произведениям Лимонова, «создаёт ощущение, что между “героем” (а также его двойником – повествователем) и

автором не существует дистанции, однако герой и автор принадлежат разным дискурсам: один – литературному, другой – психоисторическому» [1, с. 154]. По-видимому, по причине всё того же подросткового протеста писатель кое-где сгущает краски, показывая себя ещё грубее и хуже, чем он есть на самом деле. То же можно сказать и о ненормативной лексике, которой густо усеяны его книги. Ощущение от неё сложное. Заметим: она менее органична, чем, скажем, в рассказах авторов так называемой «сетевой литературы» или в произведениях Генри Миллера. Да у того же Хемингуэя читаем: «Я знал много *inasscrochable* слов и выражений, которые слышал в те годы, когда жил в Канзас-Сити, а также нравы, царившие в различных районах этого города, в Чикаго и на озёрных судах <...>. Я мог бы выразить свою мысль более убедительно с помощью одной *inasscrochable* фразы <...>. Но в разговоре с мисс Стайн я всегда выбирал выражения, даже когда одно слово могло бы точнее объяснить или выразить смысл какого-нибудь поступка» [6, с. 407–408]. В произведения же Э. Лимонова «*inasscrochable*» лексика вкраплена довольно густо, однако, на наш взгляд, нарочито и главным образом с целью эпатажа, поэтому ощущения однородности и цельности текста нет. Правда, Эдичка возражает: «Банальные мои коллеги <...> долгое время называли меня “скандалистом”, приписывали мне некий тонкий расчёт, подозревали меня в грехе саморекламы и тщеславия. Обо мне написаны десяток книг, одна глупее и завистливее другой» [3, с. 129]. И здесь чувствуется бравада автора, которого наконец заметили и оценили и критики, и коллеги, и читающая публика. И пристрастие Лимонова к войне – оттуда же, из желания держать их всех, что называется, «в тонусе», шокировать, всё время напоминать о себе. Действительно, кому интересны детали интимной жизни незнакомого человека? Другое дело – известная личность (вспомним, как в своё время пристально изучали «донжуанский список» Пушкина). Отсюда – подробности сексуальных контактов с самыми разными партнёрами. Не менее подробно у Лимонова описана война. Он, недоигравший в детстве, наслаждается жизнью, полной опасности. Но не только опасности. По-видимому, для Эдички в словосочетании «театр военных действий» ключевым словом (причём не только грамматически) является «театр». Он с удовольствием играет в войну, передёргивает затвор автомата, запрыгивает на броню БТРа, любит себя, одетым в стиле «милитари», и вспоминает, «... как радостно, бравурно мы въехали в войну на броне бэтэра батальона “Днестр” с молодыми зверюгами в чёрной форме! Вы когда-нибудь ездили на бэтэре через города, с молодыми зверюгами? Железо оружия пылает на теле. Не ездили? Тогда вы жалкий тип, и только. Когда ты так едешь, то чувствуешь себя воином Александра, покоряющим Индию. Неведомую, загадочную, где танцуют голые красные женщины и дуют в раковину длинноволосые воины с белыми узорами на лице» [3, с. 199]. Что ж, поэтично, однако невозможно представить себе Эдичку героем-одиночкой; ему нужна публика и «молодые зверюги в чёрной форме» в роли статистов, тогда он испытывает удовольствие сродни сексуальному. «Мои унылые коллеги по литературному цеху, – пишет Э. Лимонов, – даже лучшие

из них, туповато не поняли и не понимают, насколько моё вторжение в войну, а затем в политику расширило мои возможности. Новый эстетизм заключался в том, чтобы мчаться на броне бэтэра через сожжённый город в окружении молодых зверюг с автоматами. Новый эстетизм заключался в том, чтобы шагать по мосту через Москву-реку, приближаясь к Кремлю, топтать и ритмично скандировать: “Ре-во-люция! Ре-во-люция!”...» [3, с. 128, 129]. Заметим: Лимонова во многом привлекает и чисто внешняя сторона войны или борьбы с властью. Не зря же его движение называется национал-большевизм. Немедленно возникает ассоциация с национал-социализмом с его жутковатой и восхитительной символикой: красные флаги со свастикой в белом круге, факельные шествия, приветствия, в конце концов, форма, особенно эсэсовская. Впрочем, в «Американских каникулах» Э. Лимонов возражает: «... я не торчу на нацистах, я думаю о них не более, чем о какой-либо другой группе исторических личностей» [4, с. 65], однако в это как-то не вполне верится. И играет в «войнушку» взрослый дядя, воображая себя варваром-завоевателем и порой распространяя эту игру на отношения с женщинами: «У неё несколько старомодный, эпохи Второй мировой войны, тип лица <...>. Такое лицо <...> можно обнаружить на выцветшем снимке, рядом с плечом офицера-нациста. Лейтенант Даян Ключе. Во всяком случае, когда я её е<...>л (*купюра наша – Е.Г.*), я казался себе молодым оберштурмбаннфюрером <...>. Война. Я и Даян, сбросивши мундиры войск СС, е<...>сь в перерыве между военными действиями <...>. Лейтенант лежала на спине, согнув одну ногу в колене, вокруг талии у неё висела тонкая золотая цепочка. Лейтенантский, войск СС шик?» [4, с. 65].

В книгах Эдуарда Лимонова, однако, – не только война, борьба и секс. В них есть и настоящая поэзия. Он описывает места, где жил, где ему было комфортно (или не очень), и тогда повествование дополняется яркими и выразительными пейзажами. Вот, например, описание Гудзона («речки Хадсон») в «Книге Воды»: «Красивой и нереальной была река в туман. Тогда пароходы ревели чаще, им же надо было предупреждать о том, что они несут свои тучные тела по фарватеру <...>. Я просыпался и высывался в окно. Смотрел на серо-бурые, всклокоченные, чудовищные воды реки. Иной раз меня будил скрип качелей. Внизу задумчиво покачивалась на доске девичья фигурка в свитере, белая гривка рассыпалась по плечам.

Река впадала в Атлантику. Там где-то она рассеивала свои струи. Среди других струй других рек. И всё это называлось Вечность» [3, с. 170–171]. Настроение этих строк напоминает хемингуэвский текст: «Рыболовы и оживлённая река, красавицы баржи <...>, буксиры с трубами, которые откидывались, чтобы не задеть мосты, и тянущаяся за буксиром вереница барж, величественные вязы на одетых в камень берегах, платаны и кое-где тополя...» [6, с. 422]. Правда, у Хемингуэя описание короче, точнее и выразительнее.

Аналогичное настроение заметно и в другом фрагменте «Книги Воды»: «Я думал, что всё совсем неплохо, что мы в Риме, ну и что, что мы бедные! Погуляем, вернёмся в наше жилище за вокзалом, я сделаю картошку и салат. Вечером мы ляжем рано и будем любить друг друга. У нас для этого есть всё,

ничего не нужно покупать» [3, с. 219]. Но, опять-таки, вспоминается «Праздник, который всегда с тобой»: «... Париж очень старый город, а мы были молоды, и всё там было не просто – и бедность, и неожиданное богатство, и лунный свет, и справедливость или зло, и дыхание той, что лежала рядом с тобой в лунном свете» [6, с. 430]. Ни в коем случае не подозревая Эдуарда Лимонова в подражательстве, заметим, что ощущение некоторой вторичности, которым веет от иных его строк, наводит на мысль, что о любви и природе, в общем-то, написано уже достаточно много и трудно создать что-то совсем уж оригинальное.

Однако склонность к медитациям не является отличительной Лимонова: «Я инстинктом, ноздрями пса понял, что из всех сюжетов в мире главные – это война и женщина...» [3, с. 129]. Однако не только они являются главными сюжетами творчества писателя; сюда же надо отнести и свободу, активно декларируемую им. Но вполне ли он искренен? Ведь пристрастие к форме, военной иерархии и символике, поведению (никогда не служивший в армии Эдичка порой ходит «упрямым размеренным шагом русского солдата» [4, с. 346]) не предполагает свободу, а как раз наоборот – дисциплину, некий кодекс поведения в стае, состоящей из одинаково одетых особей. Лимонов завидует даже панкам с их стилем: «Мне они безумно нравились, и я, человек без поколения, с тоской разглядывая их, подумал, что с каким бы восторгом и удовольствием я бы поиграл в их игры, если бы был помоложе. Их девочки – голорукие, тощие шеи торчат из газовых и капроновых облаков, ногти окрашены чёрным или зелёным лаком, – несомненно вульгарные, были, однако, неотразимо соблазнительны <...>. Бледные, полувыбритые черепа. Голубые, белые, зелёные, красные волосы» [4, с. 319]. Вот, всё то же: «я бы поиграл в их игры». Можно заподозрить, что Эдичка только тем и занимается, что играет – в вояку, писателя, развратника, политзаключённого... А где же он настоящий? С одной стороны, Лимонов заявляет, что хотел бы прожить «пёстро, рискованно, ярко» [3, с. 129–130]. С другой, он доволен своим исправно действующим инстинктом самосохранения: «именно потому, что я всегда следовал биологическому инстинкту, я и жив до сих пор, в то время как по меньшей мере целый взвод временных спутников различных этапов моей жизни давно сгнил на кладбищах мира. Shit!» [4, с. 379]. Не замечая противоречия, Эдичка явно любит себя: «...тюрьма и статус государственного преступника сделали меня бесспорным, отлили меня в бронзу. Кто посмеет теперь возражать против моей честности и трагичности?» [3, с. 130]. И в этом заявлении он весь – маргинал, пария, изгой, восстановивший против себя литературный истеблишмент трёх главных мегаполисов мира, – Нью-Йорка, Парижа и Москвы. Э. Лимонов устоял в схватке с миром и победил, поэтому, с его точки зрения, он – положительный герой. «Эта положительность может быть прямой, вплоть до откровенного самовосхваления, и может быть сложной, косвенной, затушёванной» [2, с. 210]. Герой Лимонова признаёт свои пороки и ошибки, но не порицает их, а скорее любит себя ими. Они выделяют «подростка Савенко» в скучном мире «взрослых» посредственностей, и тогда возникает Эдуард

Лимонов. Но, видимо, такой автор и герой востребован современными читателями, многих из которых благодаря затянувшемуся инфантилизму можно назвать «подростками» вне зависимости от их биологического возраста.

Библиографические ссылки

1. **Берг, М.** Новая литература 1970–1980-х / М. Берг // Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 82–179.
2. **Гинзбург Л.Я.** О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 464 с.
3. **Лимонов, Э.** Книга Воды / Эдуард Лимонов. – М.: Ад Маргинем, 2002. – 318 с.
4. **Лимонов, Э.** Американские каникулы / Эдуард Лимонов. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. – 409 с.
5. **Николина Н.А.** Поэтика русской автобиографической прозы: Уч. пособ. / Н.А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с.
6. **Хемингуэй, Э.** Праздник, который всегда с тобой: Роман / Э. Хемингуэй // Хемингуэй Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. – М.: Художественная литература, 1968. – С. 393–525.

Надійшла до редколегії 5.05.10

УДК ???????????

О. І. Довбуш

м. Тернопіль

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ БЕСТСЕЛЕРУ «OLIVER'S STORY» (E. SEGAL) ТА ЙОГО УКРАЇНОВОМНОГО ПЕРЕКЛАДУ «ОЛІВЕРОВА ІСТОРІЯ»)

Розглядаються окремі особливості перекладу масової літератури у її найбільш функціональному вияві (бестселері) шляхом порівняльного аналізу американського сентиментального роману «Oliver's Story» (E. Segal) та його єдиного українського перекладу «Оліверова історія»; спростовується думка про легкість перекладу творів масової літератури через їхню «позанаціональність» та «космополітизм».

Ключові слова: масова література, бестселер, ідеологія, соціокультурний контекст, конотації.

Рассматриваются отдельные особенности перевода массовой литературы в ее наиболее функциональном проявлении (бестселере) путем сравнительного анализа американского сентиментального романа «Oliver's Story» (E. Segal) и его единственного украинского перевода «Оліверова історія»; опровергается мысль о легкости перевода произведений массовой литературы из-за их «позанаціональности» и «космополитизма».

Ключевые слова: массовая литература, бестселлер, идеология, социокультурный контекст, конотации.

In the given article there have been studied separate translation peculiarities of mass literature in its most functional revelation (bestseller) by means of the comparative analysis of the American sentimental romance «Oliver's Story» (E. Segal) and its only Ukrainian translation «Оліверова історія». There has been refuted the viewpoint concerning easiness of translation of mass literature works because of their being «non-national» and «cosmopolitical».

Key words: mass literature, bestseller, ideology, sociocultural context, connotations.

Масовість – прикметна риса сьогоднішнього суспільства. Вона спостерігається у багатьох сферах людської культури, починаючи від стилю одягу до стилю написання творів і їх перекладу. Саме від якості іншокультурної інтерпретації залежить, чи збереже вихідний текст свою принадність для іноземного читача, чи продасться така ж кількість екземплярів цього бестселера на теренах приймаючої культури, чи вдасться твору-«копії» зберегти марку масовості та популярності, властиву прототексту.

«Масова література – це комерційна текстуальність для мас», вважає українська дослідниця Ніла Зборовська, «де з метою напрямити читача на певне бачення світу» відтворюється яскраво виражена «політика означення» [5, с. 3-4]. Основна установка творців такого роду літератури спроектована в основному на середньостатистичного реципієнта, якому пропонується втеча від реальності через «особливий тип пасивного некритичного сприйняття» [7, с. 316]. З огляду на простоту форми й змісту літератури масового штибу її часто вважають «безнаціональною», «космополітичною», яка «**легко піддається перекладові і розходиться багатомільйонними тиражами на багатьох мовах майже одночасно**» (підкреслення наше – О.Д.) [7, с. 316]. Такими регаліями нагороджує твори масліту Петро Рихло, автор словникової статті «масова література» в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства». Втім, на нашу думку, таким визначенням можна окреслити хіба що зразки тривіальної літератури, які часто йменують терміном «кітч», але аж ніяк не всю масову белетристику. Досвід, прочитаного нами україномовного перекладу американського бестселера «Oliver's Story» (E. Segal), здійсненого А. Євсою й опублікованого в журналі «Всесвіт» (1998), легко спростовує кожне з вище підкреслених аспектів масової культури, про які дещо детальніше, наскільки цього дозволятимуть просторові рамки статті, йтиметься далі.

Новизна запропонованої розвідки полягає в тому, що ми вперше на вітчизняних наукових теренах поставили собі за **мету** означити деякі з особливостей перекладу масової літератури в її найбільш функціональному вияві (бестселері) шляхом зіставного аналізу американського сентиментального роману «Oliver's Story» (E. Segal) та його єдиного україномовного перекладу «Оліверова історія». Окрім того, слід зауважити, що в своєму дослідженні ми

тракуватимемо масову літературу як т. зв. «проміжну зону»¹, залишаючи поза увагою популярні форми «кітча».

Перекладач – це читач у першій інстанції, розсильний «чужого» повідомлення на «своїй» території. Однак, на відміну від пасивних, спраглих на пошуки нових вражень у відносно простих популярних літературних формах (любовний роман, вестерн, детектив, фантастика, комікси тощо) читацьких мас вихідної культури, іншокультурний першопрочитувач не може дозволити собі поверхового читання. Від вірного розпізнавання кольорів оригіналу і правильно визначеної культурної «канви» безпосередньо залежатиме якість тлумачевого «твору» і його популярність (чи не найважливіша риса масліту) вже в іншому культурному осередку.

Вивченням феномену «масової літератури» у зарубіжжі займалися: Р. Барт, Р. Браун, Д. В. Бруган, У. Еко, Д. Кавелті, Е. Косовська, А. Лебковська, Д. Макдональд, А. Мартушевська, Р. Най, Дж. Сторі, П. Свірські, Е. Шилз та ін.; на теренах колишнього Радянського Союзу: М. Анастасьєв, Г. Ашин, З. Гершкович, А. Зверєв, О. Карцева, Ю. Лотман, О. Мідлер, А. Мулярчик, С. Плеханов, О. Смольська, С. Чаковський та ін; а в сьогоденній Україні ця проблематика залишається в полі зору Т. Гундорової, А. Данилюк, М. Домбровської, Н. Зборовської та ін. З осмисленням проблем перекладу творів масової літератури в розвідках українських вчених ми не зустрічались. Натомість, нам вдалось ознайомитись з двома цікавими Інтернет-статтями російських дослідниць: Ірина Кабанова «Сладостный плен: переводная массовая литература в России в 1997 – 1998 годах» і Ольга Обухова «От перевода к оригиналу (к вопросу о массовой литературе)». Дотичними до нашої проблематики виявились праці відомих теоретиків і практиків перекладу (В. Бенямін, Т. Гаврилів, У. Еко, А. Пóпович, В. Радчук, П. Рікер, М. Стріха, П. Х. Тороп, О. І. Чередниченко та ін.).

Комбінація слів «масова література» в основному викликає дещо негативні асоціації й відразу ж узагальнюється такими прикметниками, як «низьке», «дешеве», «ілюзорне», «конвеєрне», «примітивне», «клішоване» тощо. Прирівнювання творів масліту до дешевеньких книжечок у тонкій палітурці із не менш примітивним змістовим наповненням, яке не важко досягнути і сидячи в переповненому транспорті після важкого робочого дня, вже давно неактуальне і одностороннє. «Масова культура виражає умонастрої та реальний досвід пересічних людей. Тому вона стає важливим джерелом пізнання дійсності й суспільної свідомості, а не лише сукупністю культурних споживацьких цінностей, засобом ідеологічного впливу на маси чи просто антикультуру» [4, с. 54]. Якщо «масова література» – це «ширвжиток, продукт конвеєрного виробництва», яка повинна бути «простою», «усім доступною» та «налазити на кожну голову» [11, с. 1], то чому переклад американського

¹ Термін «проміжна зона» з'явився на теренах радянського літературознавства в середині 70-х рр. на позначення творів, які поєднували в собі елементи як високої, так і масової культури [6, с. 23].

бестселера «Oliver's Story», т. зв. «універсального продукта», завдав українському першовідкривачеві стільки труднощів і зміг потрапити до рук вітчизняного читача лише через двадцять один рік з часу свого виходу на теренах Сполучених Штатів Америки? Чи не через «ідеологічні наслідки», які проявляються «головним чином на рівні підтексту, тобто вторинних, часто несвідомих значень» [5, с. 3] і можуть міститись у будь-яких текстах, навіть тих, які, на перший погляд, примітивні, «імперсональні», «одномірні» і т. д.? Чи, можливо, через неспівмірність дійсностей двох контактуючих культур?

Прихована ідеологія криється і в творі «Oliver's Story», який, безумовно, є надбанням американської масової літератури (1977). Для автора цього бестселера Е. Сігела та інших письменників того часу важливим завданням було якомога вміліше привернути увагу до життя багатих, щоб таким чином указати суспільству на можливість досягнення рівня добробуту кожним. Увага читачів сконцентрувалась вже не на банальній історії кохання, про яку пишуть, а потім друкують у низькопробних книжечках із сіренькими сторінками і гнучкими палітурками, а, згодом, читають, в основному, в метро. Вона переключилась на життя верхівки американського суспільства як такого в період бурхливого розвитку економіки.

На передній план автором виводиться головний персонаж Олівер Баррет, який у сюжетних колізіях намагається віднайти своє «я», частково втрачене після смерті коханої дружини Дженні. Однак самоідентифікація героя відбувається на тлі розгортання загальносуспільних подій: марші та демонстрації проти агресії у В'єтнамі, уникання молодими американцями призову до лав армії («... в 1974р. опитування загальної думки показало, що близько 60 % американської молоді не хоче мати жодного відношення до воєнних» [3, с. 70]), спалення призовних карточок та критика у пресі і т. д. Безпосередня Оліверова участь (в якості правника) у цих подіях заперечує «космополітичний» та «безнаціональний» характер твору.

<i>'I'm into liberties,' I answered. 'Taking them or giving them?' (...) 'I try to make the government behave,' I said [15, p. 48].</i>	– Моя [робота] пов'язана зі свободами. – Відбираєш їх чи надаєш? (...) – Намагаюся примусити уряд поводитись пристойно, – пояснив я. [10, с. 26]
<i>Hence we discussed – or rather I discoursed upon – the Warren Court's decisions on the rights of individuals [15, p. 48].</i>	<i>І все ж ми дискутували, певніше, я виголошував орації про ухвали суду Уоррена стосовно прав особистості [10, с. 27].</i>
<i>... the high court rulings are ambiguous! How can they in O'Brien v. U.S. say that it's not symbolic speech to burn a draft card and turn right around in Tinker v. Des Moines and rule that</i>	<i>... ухвали Найвищого суду викликають сумнів! Як можна у справі «О'Брайєн проти США» твердити, що заклик палити призовні картки – не є символічний, а в справі «Тінкер</i>

<i>wearing armbands to protest the war is 'purest speech'</i> (підкреслення наші – О. Д.) [15, p. 49].	<i>проти Де Мойна» зайняти прями́проти́лежну позицію і заявляти, що носити нарукавні бинди на знак протесту проти війни — це «просто виражати невдоволення»</i> (підкреслення наші – О. Д.) [10, с. 27].
--	--

Для перекладача, якщо він хоче створити адекватне оригіналу повідомлення, важливо знати не лише мову першотвору, але й володіти інформацією про соціокультурний контекст, в якому він [твір] творився і де отримав популярність. Низка вжитих реальних імен і назв робить твір «документом часу» [14, с. 16], а перекладачеві завдає мороки. У літературному творі масового вжитку часто йдеться про побутові речі такого ж формату. Однак, тут потрібне відчуття міри. Поміркованість автора оригіналу у вживанні таких реалій надає твору правдивості, не порушуючи при цьому, властивої для творів масової літератури, ілюзорності, тоді як надмірна реалістичність може коштувати йому меншої популярності. Для прикладу, наступні словосполучення дозволяють читачеві «*Oliver's Story*», який належить до спільного з автором культурного обширу, легко, без жодних розумових напруг, побачити головного героя у звичному середовищі, з яким «людина в житті нібито повсякчас стикається і від чого їй хочеться відпочити, відійти» [9, с. 97]:

- «*braces*» [15, p. 5] («*шлейки*» [10, с. 6]),
- «*supermarket*» [15, p. 7] («*крамниця самообслуговування*» [10, с. 6]),
- «*poster*» [15, p. 10] («*репродукція*» [10, с. 8]),
- «*model*» [15, p. 11] («*натурниця*» [10, с. 9]),
- «*Campbell soup*» [15, p. 17] (не перекладено),
- «*TV dinners*» [15, p. 32] («*вечеря перед телевізором*» [10, с. 19]),
- «*chain of stores*» [15, p. 49] («*ланцюг крамниць*» [10, с. 27]),
- «*puzzle*» [15, p. 67] («*крутиголовка*» [10, с. 35]),
- «*Alpo dog food*» [15, p. 98] («*...собачої радості «Алпо»* [10, с. 51]),
- «*Johnny? ... Carson. He makes witty dinner conversation.*» [15, p. 100] («*Джонні?... Карсоном. Він веде дотепні вечірні передачі.*» [10, с. 52]),
- «*QXR*» [15, p. 109] (не перекладено),
- «*... a cup of coffee. In a Styrofoam container*» [15, p. 113] («*...з кавою в руках. У стиропфомовому пакеті*» [10, с. 59]),
- «*Alka-Seltzer*» [15, p. 176] (не перекладено),
- «*Fifty-seven Kodacolor pictures later*» [15, p. 185] («*Знято п'ятдесят сім кадрів на кольорову плівку фірми «Кодак»* [10, с. 94]),

Деякі з наведених слів-відповідників оригіналу сьогодні можуть просто здаватися немилозвучними вухові масового українського читача, тоді як інші взагалі не враховують «вторинного» значення складових елементів оригіналу і позбавляють читача інформації. Іншокультурному тлумачеві, такі слова-реалії часто видаються незрозумілими, особливо в тих країнах, де подібна продукція

(на час інтерпретації транслятором) відсутня на ринку масового виробництва або щойно перебуває на зародковій стадії. Час перекладу «*Oliver's Story*» – це кінець 90-х рр., час входження на український ринок більшості речей, до яких ми на сьогоднішній день вже не просто звикли, а без чого вже майже не уявляємо свого життя. Саме тому нинішнє прочитування оригіналу суттєво відрізняється від аналізу першотвору, здійсненого Андрієм Євсою в 1998 році. Багато слів із оригіналу, які тлумачеві доводилось інколи подавати описово, на сьогоднішній день через запозичення стали широко вжитковими.

Ю. Лотман, вважаючи надбання масової літератури «поняттям соціологічним», аргументуючи тим, що «воно стосується не так структури того чи іншого тексту, як його соціального функціонування в загальній системі текстів, що становлять цю культуру. Таким чином, поняття «масової літератури» перш за все визначає *відношення* того чи іншого колективу до певної групи текстів». Відтак, «з текстом змін не відбувається», – підсумовує відомий російський семіотик, – «змінюється лише його місце та функція у загальній системі» (підкреслення наше – О.Д.) [8, с. 819].

У тексті «*Oliver's Story*» нічого, звичайно, не змінилось з моменту його написання (принагідно зауважимо, що певне переосмислення вихідної ідеї першотвору Еріком Сігелом все-таки відбулось і трапилось це через рік, при написанні ним сценарію для однойменного фільму). Єдине, що видозмінилось – це читацька публіка, часові та територіальні межі функціонування роману. Коли ж починаємо говорити про переклад/и здобутків вихідної культури, то приходимо до висновку, що змінюється не лише «місце та функція» тексту, а певне переродження відбувається і з ним самим.

У процесі іншокультурного переродження твору слід враховувати ще одну із його особливостей – «стилістичну тональність». Особливо її потрібно зберегти при інтерпретації творів масліту. Позаяк використання стилістичних реєстрів вищого рівня дасть функціонально неадекватне повідомлення, і з твору масового бестселера перетвориться у незрозуміло що. «Однак у сучасній практиці художнього перекладу можна помітити приховані форми одомашнення чужоземного твору, які тим не менше здатні змінювати його стилістичну тональність. (...) Справжній перекладач повинен володіти усіма розмовними шарами, а не лише розмовно-літературним, і не боятися ужити національний сленг або просторіччя для відтворення відповідних явищ оригіналу» [12, с. 92]. Сьогоднішній перекладач часто може інтуїтивно відчувати конотації, які несе в собі та чи інша фраза прототексту, оскільки часто підсвідомо «вариться» в них у повсякденних ситуаціях. Проаналізуємо деякі з ситуацій оригіналу, які десять років тому були дещо невірно протрактовані А.Євсою, через велику соціокультурну прірву, яка розляглась між двома контактуючими на той момент культурами.

'So you're from Boston?' Marcie said...	— Отже, ти з Бостона? – запитала Марсі. ...
'I am,' I said. 'And you?'	— Так, – відповів я. – А ти?
'I'm not from Boston,' she replied.	— Я не з Бостона, – відповіла

<i>Was that a subtle put-down? [15, p. 48]</i>	вона. Допенна спроба уникнути відповіді? [10, с. 26]
<i>'First of all, it's obvious she's shacking up with someone. That's the only explanation for not giving me her phone and address'[15, p. 55].</i> Or: ... <i>Le Méchant Loup is perfect for a shack-up [15, p. 64].</i>	— По-перше, цілком очевидно, що вона з кимось любить-ся-кохається. Це єдине пояснення, чому вона не дала мені ні своєї адреси, ні номера телефону [10, с. 30]. Або: ... «Злий вовк» — то ідеальне місце, щоб перебути з кимось ніч [10, с. 34].
<i>'Hey, Barrett, are you smoking? Clear your head and tell me if we're playing tennis in the morning' (підкреслення наші – О. Д.) [15, p. 57]</i>	— Гей, Баррете, ти ревнуєш? Збери докупи думки і скажи – ми граємо завтра вранці у теніс? (підкреслення наші – О. Д.) [10, с. 31]

Перший діалог – це уривок розмови між головними персонажами Олівером Барретом та Марсі Біннендейл, на той час практично незнайомими. Оскільки це всього лиш перше їхнє побачення, то вони, ясна річ, прагнуть якомога більше дізнатись один про одного. Однак роблять це не прямо, а, як це буває серед молодих людей, через численні загравання, глузування і т. д. На нашу думку, з огляду на побутову сленгову тональність твору, речення *Was that a subtle **put-down**?* можна було б перекласти як: «Невже їй вдалось мене «опустити»?», яке звучало б природніше у подібній ситуації. У найповнішому англо-українському словнику М. Балли знаходимо перше денотативне значення словосполучення *put down* — «опускати, класти (на землю)» [1, с. 188], яке за молодіжним мовленням вже давно вживається у тотожній конотації: «опускати» когось – зробити комусь «неприємне зауваження, через яке людина почувається ніяково» [13, р. 1154]². До аналогічних «прийомчиків» головна героїня вдаватиметься ще не раз.

Зі словосполученням *shack up* в українського перекладача також не все пішло гладко. Той же англо-український словник дає два варіанти перекладу: 1) *проводити ніч*; 2) *жити (з кимсь)* [2, с. 335], яке хочеться доповнити тлумаченням із Кембриджського словника: «[жити] разом як сексуальні партнери, без шлюбу» [13, р. 1304]. В Олівера зароджуються підозри не щодо того, з ким в цю секунду «любить-ся-кохається» Марсі, а взагалі, чому вона така загадкова, не хоче дати «ні своєї адреси, ні номера телефону». Чи не краще побоювання героя, виражені фразою «*it's obvious she's **shacking up** with someone*» перекласти як «цілком очевидно, що вона крутить з кимсь» або

² Надалі для пояснення деяких слів оригіналу користуємось «Кембриджським тлумачним словником» і подаємо їх у власному перекладі.

«видається на те, що в неї хтось є». Однак, охарактеризований нами щойно, сленгізм досить часто зустрічається на сторінках першотвору, де кожен раз по-іншому тлумачиться українським транслятором. Друге речення, із наведених нами вище прикладів зі словом *shack-up*, на українській мові звучить доволі неромантично. На початку 15 глави Е. Сігел описує затишний заміський готельчик, куди приїхали головні герої повечеряти і відпочити. Зміст фрази *щоб перебути з кимось ніч* – еквівалентний англійському слову *for a shack-up*, але не адекватний³. Обраний А. Євсою стильовий реєстр, на нашу думку, не цілком вірно передає смисловий відтінок ситуації. Складається враження, що Олівера і Марсі силоміць тримають у якомусь закритому приміщенні, де їм доведеться «перебути» ніч. Молоді люди «сучасного покоління», які все частіше обирають для побачень віддалені місчинки, їдуть туди, щоб *провести* разом романтичну ніч, а не мордуватись, як випливає з україномовного перекладу «*Oliver's Story*». Подібне нівелювання змісту вихідного повідомлення спостерігаємо і в наступній текстовій ситуації.

З відновленням незалежності України відкрились наші кордони, через які на вітчизняний ринок «повіяли» численні зарубіжні «вітри» масового споживання, присутність яких попри певний позитив спричинила і багато проблем: агресивність серед молоді, спровокована низькопробними фільмами, наркотики, СНІД тощо. Ці явища, відповідно, знаходили своє відображення у мові (особливо серед молодіжної спільноти). Фразою «*Ти що куриш (або обкурився)? Провітрись...*» звертаються часто молоді хлопці і дівчата до своїх друзів-однолітків, які неадекватно реагують на їхні попередні запитання. Людина, одурманена курінням «трави», короткотривало відчуває себе поза реальністю і є алогічною у своїх висловлюваннях і діях. Оскільки головний протагоніст «*Oliver's Story*», здивований несподіваним дзвінком жінки, якій він симпатизував і яка, нічого не сказавши, зникла на певний час, не знав, як йому реагувати на раптом проявлену нею увагу. Така нерішучість і запинання в його голосі викликали у неї запитання низької стилістичної тональності: *Hey, Barrett, are you smoking? Clear your head and tell me if we're playing tennis in the morning*. А. Євса помилково сприйняв реакцію Марсі як ревності (*Гей, Баррете, ти ревнуєш? Збери докупи думки і скажи – ми граємо завтра вранці у теніс?*), тоді як подібного роду висловлювання є ні чим іншим, як ще однією спробою жартівливо «опустити» чоловіка, який також їй до вподоби.

У запропонованій розвідці нами були частково означені лише окремі особливості перекладу творів масліту, які, головним чином, суперечили вищезгаданим положенням П. Рихло. У ході компаративного дослідження бестселера «*Oliver's Story*» з його українським «далеко-не-аналогом» визначилися результативні пункти:

³ Слідом за О. Чередниченком, «під еквівалентністю розуміємо наближення до смислової структури оригіналу, тобто більш-менш точне відтворення його змісту. Адекватність перекладу розглядаємо як його функціональну тотожність оригіналові, за якої враховується рецепція дискурсу» [12, с. 90–91].

- масова література – **НЕ** завжди абсолютно «безнаціональна» і «космополітична»;
- прихована «на рівні підтексту» ідеологія белетристики масового формату часто **НЕ** «легко піддається перекладові» через велику часову, культурну або особистісну прірву. Відтак, неадекватно відтворений твір не знаходить «свого» читача і **НЕ** «розходить» багатомільйонними тиражами (...) майже одночасно» на теренах чужоземних країн;
- адекватність перекладу творів масової літератури безпосередньо залежить від компаративних здібностей тлумача, а саме від того, наскільки вміло він зможе зіставити, «бодай уявно, можливі естетичні реакції на нього [твір] як з боку читачів оригіналу, так і читачів перекладу, і робити все можливе для того, щоб ці реакції були приблизно однаковими» [12, с. 90].

Бібліографічні посилання

1. Англо-український словник: У 2-х т. – Близько 120 000 слів / [уклад. М. І. Балла]. – К.: Освіта, 1996. – Т. 1. – 752 с.
2. Англо-український словник: У 2-х т. – Близько 120 000 слів / [уклад. М. І. Балла]. – К.: Освіта, 1996. – Т. 2. – 712 с.
3. **Ашин Г. К.** Народные массы и мировая политика / Г. К. Ашин, Р. Ф. Додельцев. – М.: Международные отношения, 1982. – 96 с.
4. **Домбровська М.** Дефініції «масової літератури» / Марія Домбровська // Слово і Час. – 2005. – №11. – С. 54-65.
5. **Зборовська Н.** Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2007. – №6. – С. 3–8.
6. **Зверев А. М.** Что такое «массовая литература»? / Алексей Матвеевич Зверев // Лики массовой литературы США. – М. : Наука, 1991. – С. 3–36.
7. Лексикон загального та порівняльного літературознавства [за ред. А. Волкова]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
8. **Лотман Ю. М.** Массовая литература как историко-культурная проблема / Юрий Михайлович Лотман // О русской литературе. – С.-Петербург : Искусство-СПБ, 1997. – С. 817–826.
9. **Сивокінь Г. М.** Художня література і читач. З досвіду конкретно-соціологічних спостережень / Григорій Матвійович Сивокінь. – К. : Наук. думка, 1971. – 148 с.
10. **Сігел Е.** Оліверова історія: [Роман] / Ерік Сігел ; [пер. з англ. А. Євса] // Всесвіт. – 1998. – №5–6. – С. 3–102.
11. **Стусенко О.** Паралітература: пара- чи література? / Олександр Стусенко // Літературна Україна. – 2007. – 27 грудня.
12. **Чередниченко О. І.** Український переклад: з минулого у сьогодення / Олександр Іванович Чередниченко // Літературна мова у просторі національної культури [відп. ред. Л. І. Шевченко]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2004. – С. 88–96.
13. Cambridge International Dictionary of English / [ed. by Paul Procter]. – Cambridge-New York-Melbourne : Cambridge University Press, 1995. – 1775 p.
14. **Łebkowska A.** Między antropologią literatury i antropologią literacką / Anna Łebkowska // Teksty Drugie. – 2007. – №6. – S. 9–23.
15. **Segal E.** Oliver's Story. / Erich Segal. – London Toronto Sydney New York : Granada Publishing, 1977 – 202 p.

Надійшла до редколегії 7.05.10

УДК 82-312.97

Ю. В. Ермоленко

г. Днепропетровск

**ПРИРОДА КОМИЧЕСКОГО В ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ
О.И. СЕНКОВСКОГО «УЧЕНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ НА МЕДВЕЖИЙ
ОСТРОВ»**

Присвячено малодослідженій галузі творчості О. І. Сенковського – його літературній діяльності. Основний акцент поставлено на ролі комічного в одній з повістей роману «Фантастическое путешествие Барона Брамбеуса».

Ключові слова: Сенковський О. І., фантастична повість, комічне, іронія.

Посвящается малоисследованной области творчества О. И. Сенковского – его литературной деятельности. Основной акцент поставлен на роли комического в одной из повестей романа «Фантастическое путешествие Барона Брамбеуса».

Ключевые слова: Сенковский О. И., фантастическая повесть, комическое, ирония.

The article focuses upon a scarcely researched part of the creative work of Osip Sekowski, i.e. his literary work, with main stress being placed on the role and meaning of the comic in his writing style.

Key words: Osip Senkovsky, fantastic novel, comical, irony.

Личность Осипа Ивановича Сенковского – одна из наиболее спорных и загадочных не только для своего времени, но для русской литературы в целом. Литературная критика Сенковского всегда вызывала неоднозначную реакцию. Манера высказывания, присущая этому критику, унижала и возмущала всех, кто попадал в его поле зрения.

Сенковский наиболее известен нам как журналист и главный редактор журнала «Библиотека для чтения». Существует большое количество работ, посвящённых этой стороне творческой деятельности Сенковского [1; 2; 4–9; 11–13 и др.].

Сегодня мы имеем возможность изучать первые работы, которые содержат в себе анализ фантастической прозы Сенковского, игровой стихии «Фантастических путешествий...», роли эпиграфов, различных мотивов творчества писателя, а также рассматривают жанровые особенности повестей. Вот некоторые из них: Ю. Медведев. «...И гений парадоксов друг»: [О фантастической прозе Осипа Сенковского] (1990); О.Л. Калашникова Гра в комічному світі «Фантастичних подорожей...» О. Сенковського (2000);

А.В. Козлова Традиция романтического двойничества в «Фантастических путешествиях» О. Сенковского (2001); А.Т. Грязнова Роль эпиграфов в романтической прозе О.И. Сенковского (2003); Е.А. Тозыякова Лубочно-раешные мотивы в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» О.И. Сенковского (2006). Следует отметить, что сама природа комического в произведениях Сенковского определена не была.

Цель данной работы – анализ природы комического в фантастической повести О.И. Сенковского «Ученое путешествие на Медвежий остров», вошедшей в знаменитые «Фантастические путешествия барона Брамбеуса» (1833 г.).

Актуальность предлагаемой работы заключается в возможности и необходимости углубления и расширения исследования всего диапазона проблем, связанных с научным осмыслением творчества писателя.

Работа может претендовать на научную новизну разработкой не изучавшегося в литературе, посвященной творчеству Сенковского, подхода к комическому пласту в художественном мире писателя: исследование трансформации комического начала и его форм в связи с самобытной мировоззренческой и художественной эволюцией литератора. Избранный аспект исследования обусловил необходимость систематизации представлений о комическом как эстетической категории.

Приверженец самобытного стиля со свойственным ему комическим началом, О. И. Сенковский занимает особое место в литературном процессе 1820–1850-х годов. Писатель оставил нам богатое литературное наследие – в основном повести бытового, сатирического и восточного характера. Не мог он не коснуться и столь популярной в те годы романтической темы (путешествия в неизведанные края, открытие невиданных чудес). Но и здесь, за ширмой фантастического повествования, отчетливо виден улыбающийся и шутящий Сенковский, писатель, который не боялся высмеивать всех вместе и каждого в отдельности.

Писатели-современники так и не смогли увидеть огромного таланта Сенковского и воспринимали его творчество отрицательно. Герцен называл его «холодным и равнодушным скептиком, смеющимся добру и злу и ничему не верящим Мефистотелем николаевского царствования» [1]. Гоголь увидел в нем Хлестакова, «мелкого беса» [3, с. 146]. Удачнее других неординарность личности Сенковского обозначил в статье 1835 года «Словесность и торговля» С. Шевырев, метко назвавший его «Вольтером - толкучего рынка».

В историю русской литературы О.И. Сенковский вошел, прежде всего, как автор «Фантастических путешествий барона Брамбеуса». Эта замечательная книга дала начало практически всем направлениям фантастики – от научной и приключенческой до сказочной.

Фантастична и туманна история имени главного героя Барон Брамбеус. Аделаида Александровна Сенковская, жена писателя, заявляла, что Брамбеус – это испанский король, герой книги, которую читал их лакей Григорий [9, с. 56]. В то же самое время биограф и ученик Сенковского П. Савельев говорит о том,

что этот псевдоним «родился» в результате университетской деятельности профессора Сенковского. На занятиях его студенты переводили с русского на турецкий язык лубочную «Сказку о Францыле Венециане», одним из персонажей которой был «король Брамбеус» [8, с. 108].

Под этим именем появилось его произведение «Фантастические путешествия...», изданное в 1833 году и имевшее у современников феноменальный успех. Самой крупной и значительной частью этого произведения явилась повесть «Ученое путешествие на Медвежий остров», в которой, используя «исторический элемент», Сенковский подвергает осмеянию некоторые современные ему научные гипотезы, недавно перед тем умерших, всемирно известных ученых, палеонтолога Жоржа Кювье и основателя египтологии Жана-Франсуа Шампольона-младшего.

Научную полемику с известными французскими учеными – зоологом Ж. Кювье и египтологом Ж.-Ф. Шампольоном – Сенковский облек в занимательную, остроумную форму, тем самым дискредитируя труды последнего. Так, Брамбеус читает на стенах пещеры повесть, начертанную иероглифами, расшифровывая их по системе Шампольона, но потом оказывается, что это не иероглифы, а сталагмиты. Надворный советник барон Брамбеус, мистификатор и болтун, совершивший невероятное путешествие на Медвежий остров, провалившийся в Этну и попавший в центр земли, летавший верхом на камне, надолго стал излюбленным героем-рассказчиком Сенковского, его литературной маской.

Нашему вниманию предлагается пародийная история допотопной страны, которая погибла от удара кометы, о чем и поведал на камне последний оставшийся в живых житель столичного города Хухурун (весьма напоминающего Санкт-Петербург). Шпурцманн с замиранием сердца слушает чтение Брамбеуса, разинув рот, и лишь иногда делает глубокомысленные замечания, которые приобретают весьма комичный характер после выяснения настоящей причины появления «текста» на стене.

«В 10-й день второй луны сего 11 789 года в северо-восточной стороне неба появилась большая комета...» По ходу развития повести комета постоянно увеличивается, наводя ужас на допотопных людей. Но герой романа больше страдает от ревности. Красавица Саяна его не любит. И немудрено, ведь «все наши женщины (предпотопные или ископаемые) ужасные кокетки...» Немец Шпурцманн не выдерживает, когда чтец вставляет в свой рассказ слово «кокетка». Возникает научная дискуссия. «Я не думаю, – говорит Шпурцманн, – чтоб кокетки были известны еще до потопа... Тогда водились мамонты, мегалосауры, плезиосауры, палетерионы и разные драконы и гидры; но кокетки – это произведения новейших времен. – Извините, любезный Доктор... Вот иероглиф, лисица без сердца; это, по грамматике Шампольона-Младшего, должно означать кокетку... » [10]. Это ещё одна комичная ситуация, созданная Сенковским с помощью осовременивания допотопной жизни. Таким же образом описывается и быт допотопных жителей – «люди ездили на мамонтах и мастодонтах, кушали котлеты из аноплотерионов, сосиски из

антракотерионов, жаркое из лофиодонтов с солёными бананами вместо огурцов и жили по пяти сот лет и более» [10]. В данном случае комизм создается путем соединения в одном контексте древней и современной Сенковскому (да и сегодняшним читателям) лексики. Смешным является описание разного рода древних женских нарядов «нынешними именами, с присовокуплением общего прилагательного *antediluvianus*, предпотопный» [10], позаимствовав данное понятие из сравнительной анатомии. «Предпотопный прекрасный пол, в богатых предпотопных клоках, с щегольскими предпотопными шляпками на голове и предпотопными турецкими шальями...» [10].

Сенковскому не чужд и такой способ создания комического, как очеловечивание животных: «Мой рыжий мамонт, свободно понимавший разговоры на трех языках, колотил себя хоботом по бокам и грустно вздыхал, проходя мимо разрушенных жилищ моих приятелей, которых почитал он своими. Увидев моего дядю, расхаживающего по развалинам нового своего дома, он остановился и не хотел идти далее, пока мы не скажем старику несколько утешительных слов»; «...но мой мамонт, видя, что дядя нимало не стал умнее от землетрясения, не хотел слушать вздору, и мы уехали» [10].

Комична и следующая ситуация, созданная с помощью олицетворения: «солнце ... очевидно, сбилось с пути, не знает астрономии и забрело вовсе не туда, куда б ему следовало идти с календарем Академии в кармане» [10].

Только астроном Шимшик действительно понимает, что большинству стран грозит скорая гибель. Но настоящий учёный из всего извлекает пользу для развития науки: «Итак, комета своими развалинами едва может засыпать три или четыре области – положим, три или четыре царства; но зато какое счастье!.. мы с достоверностью узнаем, что такое кометы и как они устроены...» [10].

Герой страдает, но страдания его вызывают улыбку, автор иронизирует: «Я поклялся никогда не возвращаться к коварной и целых трое суток свято сдержал свой обет. Чтоб никто не мешал мне сердиться, я ходил гулять в местах уединенных, где не было ни живой души, где даже не было изменниц» [10]. После свадьбы мучения героя только усиливаются, поскольку его молоденькая жена дает к тому много поводов.

Мысль о гибели культур спрятана за болтовней «Ученого путешествия ...». За веселым анекдотом (о том, как появление кометы помешало брачной ночи) легко угадывается тот самый «насмешливый и все же невеселый материализм», о котором писал, блестяще определяя журнальную позицию Сенковского, Герцен [2, с. 220].

Всем становится понятно, что мир обречен. «Я кричал моим людям, чтобы они скорее спасались на двор, чтобы выводили из конюшен лошадей, мамонтов, мастодонтов, и сам с трепещущею Саяною стремглав бежал к лестнице, прыгая через опрокинутую утварь и уклоняясь от падающих со стен украшений...» [10].

Река Лена выходит из берегов. Холодные воды со всех сторон рушатся на несчастный город. Астроном Шимшик теряет все книги и инструменты, но его отчаяние чуждо герою. Поистине смешны его страдания на фоне великой катастрофы: «Муж, от которого жена бежала с любовником во время падения кометы на Землю, во сто крат несчастнее всех астрономов...» Он находит и убивает любовника Саяны, а она спасает мужа в самый последний момент, оттащив его от ужасной трещины в земле.

В таланте Сенковскому не отказывали даже многочисленные его враги. Читать о похождениях барона Брамбеуса всегда интересно. «Увидели мы заглядывающую в отверстие пещеры длинную безобразную змеиную голову, вертящуюся на весьма высокой и прямой как пень шее. Она держала в пасти человеческий труп и с любопытством смотрела на нас большими, в пядень, глазами...» [10]. А вода поднимается. В трупе герои узнают «почтеннейшего Шимшика». Чувство голода приводит к мысли о съедении последнего, но убеждения героя не позволяют сделать ему это: «Пропади ты, несчастный педант!.. Лучше умереть с голоду, чем портить себе желудок худою школярщиною, просяклою чернильными спорами» [10]. Смешна принципиальность героя. Комический колорит рождается и благодаря включению в описание реалий современной автору произведения жизни, невозможных в предпотопные времена (чернила и школы вряд ли могли существовать 12 тысяч лет назад).

По левую сторону от входа барон Брамбеус находит еще одну запись. Запись на камне короткая и трагическая: «Вода остановилась на одной точке и выше не поднимается. Я съел кокотку!» [10]. В рассуждениях барона Брамбеуса и Шпурцманна после прочтения настенных надписей комичный эффект создаётся приёмом, противоположным осовремениванию. Теперь уже современность оценивается с точки зрения допотопной жизни: «Оно (содержание надписей) объясняет и доказывает множество любопытных и поныне не решенных вопросов. Во-первых, имеете вы в нем верное, ясное, подлинное, доселе единственное наставление о том, что происходит в потоп, как должно производить его и чего избегать в подобном случае. Теперь мы с вами знаем, что нет ничего опаснее...

– Как жениться перед самым потопом! – подхватил я.

– Нет! – сказал доктор. – Как быть влюбленным в предпотопную, или ископаемую, жену, *uxor fossilis, seu antediluviana*. Это удивительный род женщин!.. Какие неслыханные кокетки!.. Признаюсь вам, что по возвращении в Германию я имел намерение жениться на одной молодой, прекрасной девице, которую давно люблю; но теперь – сохрани, господи! – и думать о том не стану.

– Чего же вы боитесь? – возразил я. – Нынешние жены совсем непохожи на предпотопных.

– Как чего я боюсь?... – вскричал он. – А если, женившись, я буду влюблен в свою жену, и вдруг комета упадет на землю и произойдет потоп?... Ведь тогда моя жена, как бы она добродетельна ни была, по необходимости сделается предпотопною? » [10].

Окончание повествования также впечатляет, как и вся небылица: за иероглифы барон Брамбеус выдал естественные образования на каменных стенах пещеры, созданные природой. «Это кристаллизация сталагмита, называемая у нас, по минералогии, «глифическим» или «живописным», – подтверждает ученый человек в Якутске. Конечно, доктор Шпурцман, поверивший барону Брамбеусу, вне себя от гнева, но барон резонно отвечает: «Не моя же вина, ежели природа играет так, что из ее глупых шуток выходит по грамматике Шампольона, очень порядочный смысл!» [10]. Таким образом, вся «история», «записанная» на стенах пещеры, – это просто шутка барона Брамбеуса, решившего проучить своего друга доктора Шпурцманна.

Материя комического является, пожалуй, самой малоисследованной областью в сенковсковедении. На наш взгляд, основной формой комического в исследуемом произведении стала юмористическая ирония (Г.Н. Пospelов. Теория литературы. М., 1978. С. 223), получающая здесь сатирическую окраску. При этом оттенок доброжелательной иронии возникает не только в описании частных моментов социальных отношений. Подчас ирония подключается к осмыслению и другой, более интимной тематики, когда речь идет о зарождении чувств молодых людей.

Функциональное значение комического в повести любопытно тем, что оно сопровождает размышления автора о будущем своей страны, одновременно в характерном для Сенковского стиле высмеивая всех и вся.

Ирония в повести уже переходит границы частного приема и выделяется в самостоятельную форму. Так, в сфере главного героя наблюдается использование иронии как приема в виде самоиронии Брамбеуса. В сфере же автора прослеживается преломление интеллектуальной иронии в самостоятельную форму. Эта зыбкая грань определяется глубиной и направленностью смеха: самоирония ориентирована на желание вызвать внешнюю, естественную, улыбку, в то время как интеллектуальная ирония – улыбку внутреннюю, призывающую к размышлению.

Прозаические произведения Осипа Сенковского отмечены несомненным талантом, их отличает своеобразное остроумие, сказывающееся в мистификациях, шутках, парадоксах, занимательность изложения, легкость стиля.

В художественном мире Сенковского комическое не просто занимает важное место, оно становится эффективным способом говорения правды. Сенковский предлагает взгляд интеллектуально-иронический. Интеллектуальность связана с философским пониманием неизбежности явления, ирония – с насмешкой над собственными страхами по этому поводу.

Под псевдонимом «Барон Брамбеус» Сенковский выработал собственный стиль – ироничный и парадоксальный, изобилующий остротами и каламбурами. В этой манере он писал как критические статьи, так и прозаические произведения, ярким примером которых и является «Учёное путешествие ...».

Конечно, на примере одной повести невозможно показать все способы создания комического эффекта, используемые Сенковским. Здесь приведены

только некоторые из возможных чрезвычайно многочисленных наблюдений и примеров. Они не характеризуют всего Сенковского, но они дают представление о его творческом методе. Сила писателя в его мастерстве, и это мастерство необходимо понять, определить и оценить.

Библиографические ссылки

1. **Герцен А.** Мефистофель Николаевской эпохи: [Электронный ресурс] / А. Герцен. — Заголовок с экрана. — Режим доступа: http://archivsf.narod.ru/1800/osip_senkovsky/index.htm
2. **Герцен А. И.** Собрание сочинений: В 30 т. Т. 7. / А. И. Герцен. — М., 1956. — С. 219–221.
3. **Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений. Т. 5. / Н. В. Гоголь. — М.: АН СССР, 1952.
4. **Гриц Т.** Журнал Барона Брамбеуса / Т. Гриц // Новый Леф. — 1928. — №11. — С. 20–26.
5. **Дружинин А. В.** О.И. Сенковский / А. В. Дружинин // Дружинин А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. — СПб., 1953. — С. 766–784.
6. **Зандер Е.А.** О.И.Сенковский - писатель и критик / Е. А. Зандер // Проблемы писательской критики. — Душанбе, 1987. — С. 9–14.
7. **Каверин В.** Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения» / В. Каверин — М.: Наука, 1966.
8. **Савельев П.** О жизни и трудах О.И. Сенковского / П. Савельев // Сенковский О.И. Собр. соч. Т. 1.— СПб., 1858.
9. **Сенковская А.** Сенковский О. И. Биографические записки его жены / А. Сенковская. — СПб., 1858.
10. **Сенковский О. И.** Ученое путешествие на Медвежий Остров. : [Электронный ресурс] / О. И. Сенковский — Заголовок с экрана. — Режим доступа: <http://epizodsspace.testpilot.ru/bibl/fant/senkovs/uchen/01.html>
11. **Соловьев Е. А.** Биографический очерк Сенковского (Санкт-Петербургская библиотека. 1891): [Электронный ресурс] / Е. А. Соловьев. — Заголовок с экрана. — Режим доступа: <http://www.rulex.ru/01180894.htm>.
12. **Фомина И. Н.** Осип (Юлиан) Иванович Сенковский (1800 – 1858) / И.Н. Фомина // Сильфида. — М.: Современник, 1988. — С. 695–702.
13. **Шкловский В.Б.** Журнал как литературная форма / В.Б. Шкловский // Гамбургский счет. — Ленинград, 1928. — С. 114.

Надійшла до редколегії 29.04.10

УДК ???????????

Е. Г. Иванцов*г. Днепропетровск***МОТИВАЦИИ ОБРАЩЕНИЯ ЧИТАТЕЛЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ
ТЕКСТУ***Досліджені мотивації звернення читача до художнього тексту.**Исследованы мотивации обращения читателя к художественному тексту.**Reasons of the readers' appeal to art texts are under research in the article.*

Читатель, обращаясь к художественному тексту, руководствуется определёнными мотивами, обобщение и дифференциация которых представляется продуктивной и важной. Безусловно, «обсуждая проблему «читатель – автор», ученые высказывают разнонаправленные, порой даже полярные одно другому суждения. Они либо абсолютизируют читательскую инициативу, либо, напротив, говорят о послушании читателя автору как некой непререкаемой норме восприятия литературы» [5]. Поскольку «построение модели адресата определенной эпохи невозможно без выяснения способов восприятия мира в эту эпоху» [4, с. 115], каждую из мотиваций мы будем иллюстрировать, по возможности, конкретным текстом (текстами), который, на наш взгляд, может соотноситься с интересами адресата при обращении к книге. Интересы (мотивы) кроются в особенностях конкретного читателя, в его способности к чтению как к труду или отдыху, сотворчеству или развлечению. Рецепционное ожидание, предчувствие настраивает читателя на определенный текст, определенные стилистические, информативные, жанровые особенности текста и т. п.

Может быть, конечно, множество прочтений и пониманий одного и того же текста, а оценки – полярными. «Однако многозначность прочтения художественного текста не бесконечна, не абсолютна, а имеет свои пределы. Ему свойственна определенная амплитуда колебаний вокруг «оси» смысла. За пределами крайних точек этой амплитуды прочтение становится неадекватным тексту» [2, с.322]. Эти «пределы», по нашему мнению, и обуславливают мотивации чтения.

Мы выделяем следующие мотивации: **информационная, познавательная, коммуникативная, поствосполняющая, идентификационная (отождествительная), релаксационная, ажиотажная, рефлексивная.** Остановимся более подробно на каждой из мотиваций.

Информационная – (читатель хочет знать) связана с получением определенных знаний в тексте. Из слоя художественно-образной системы произведения прежде всего усваивается историческая, бытийная и иная информация. Текст становится информационной иллюстрацией, например, к исторически конкретному времени, эпохе, жизни персонажа. Не случайно пушкинский «Евгений Онегин» назван В.Г. Белинским «энциклопедией русской жизни». В романе наличествует и информационная сторона, хотя она далеко не главная для читателя при обращении к этому роману в стихах. Тексты художественных произведений могут обладать большей или меньшей информационной насыщенностью. Обращение читателя к определенной книге не обязательно первоначально предполагает мотив получения в ней информации, но ее усвоение может стать важным моментом непосредственно в акте чтения, иными словами, мотивация может проявить себя не только как «я хочу знать», но и «я узнал».

В литературной ситуации второй половины 80-х – начала 90-х годов, к примеру, информационная мотивация более всего преобладала, на наш взгляд, в связи с распространением идеологической анτισоциалистической прозы. Характерный текст – солженицынский «Архипелаг ГУЛАГ», информационная составляющая в котором очень важна. Исторический и фактический материал этого произведения давал читающему возможность получить определенную информацию о реалиях советской истории с 1918 по 1956 годы.

Обратимся к следующей мотивации – **познавательной** (читатель хочет познать). Знание и познание, безусловно, отнюдь не тождественны. Познание предполагает **длительность** в освоении интересующего предмета, объекта внимания. Литература дает прекрасную возможность для познания глубинных процессов жизни, ее скрытых, но важных для духовного развития человека сторон, психологии поступков и отношений. В обыденном и привычном часто нераспознаваемы, невидимы те грани бытия, которые получают обобщение в художественном произведении, становясь, возможно, необычными, но важными составляющими для человека как личности, ибо познание учит воспринимать мир в его сложной противоречивости и сложности. Открытие толстовской «диалектики души», понимание глубины художественных обобщений Гоголя или Достоевского, Чехова или Платонова возможно через познание эстетического многообразия мира природы, общества, человека, явленных в прозе этих и других писателей.

Познавательная мотивация может выступать доминирующей, когда индивидуум равнодушен не только к своей судьбе, но и судьбе народа, страны, цивилизации. Читатель, для которого актуальны поиски некоей относительной или абсолютной истины обращается и к литературе, соответствующей его духовным, нравственным запросам. Такое гуманитарное познание, когда «дух» познает «дух», – всегда диалог, обуславливающий движение, диалектичность, а, по мысли М.М. Бахтина, «диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу

личностей)» [1]. Литература всегда диалогична, а познавательная мотивация предполагает постижение субъективного мира, культурных ценностей, социальных значений в диалоге (читатель – книга, читатель – герой, читатель – автор и т. п.). В этом важное отличие познания через литературу от познания, к примеру, научного. «Точные знания – это монологическая форма знания: интеллект созерцает вещь и высказывается о ней. Здесь только один субъект – познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только безгласная вещь. Любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят и **познан** (выделено мной – Е.И.) как вещь» [1].

Познавательная мотивация может являться доминирующей для читателя, скажем, при обращении к Библии. Текст Библии требует предваряющей сам акт чтения определенной подготовки, настроения, желания не просто читать, но **познавать** сложную образную систему священного писания, его надысторическую иносказательность.

Эта же мотивация является побуждающей, на наш взгляд, и в связи с интересом читателя к любой стороне жизни, отражаемой в литературном тексте (или текстах), когда, например, чисто информационная сторона произведения оказывается недостаточной для понимания проблемы, вопроса, факта и необходимы сопоставление, анализ нескольких точек зрения, мнений, суждений, т. е. важным становится момент познания. «Котлован» А. Платонова или «Чевенгур» – произведения в высшей степени актуальные для понимания сущности, скажем, идеологии большевизма. Адекватное прочтение любого из этих текстов, на наш взгляд, может быть связано с познавательной мотивацией, ибо познать внутренний, часто скрытый от невдумчивого читателя смысл прозы этого писателя, ее философскую сущность, многосторонность, проявляющуюся в повествовательной манере А. Платонова, пишет ли он о жизни общества или о сердце человека, нельзя вне познания, эстетической активности. Познание – это всегда и поиск, скорее вопросы, чем ответы окончательные на них.

В предрецепции чтения выделяем и **коммуникативную** мотивацию (читатель хочет «общаться» с конкретным автором, определенными текстами). Читатель может сфокусировать свое внимание, достаточно длительное во времени, как на конкретном авторе, так и на определенных текстах. Мотивационно важными могут быть несколько моментов: популярность автора или его литературный имидж, интерес к какому-либо жанру (детектив, фантастика, мелодрама и т. д.), увлечение стилем или манерой изложения писателя, проблематикой его прозы и другое.

В истории русской литературы есть многочисленные иллюстрации активного интереса к прозе конкретного автора. Так, читающая публика в середине XIX века с нетерпением ждала новых произведений И.С. Тургенева, повести и рассказы которого становились важным фактом литературной жизни. Современный читатель с интересом реагирует на новые тексты В. Пелевина, В. Сорокина, Б. Акунина, В. Маканина и других. В разное время вся читающая публика или какая-то ее часть отдает предпочтение определенному автору

(авторам), ждет его новых произведений, активно востребует их. При этом, конечно, важно, чтобы строй мыслей писателя, темы, образы его творений, были созвучны чаяниям и поискам самого читателя, отражали не только специфику конкретного времени, но и актуализировали ситуации жизни, переживания, эстетические потребности тех, к кому его проза обращена. Востребованность определенного рода текстов или конкретного автора большей частью характерна для «живого» литературного процесса, когда читатель и писатель – современники. Такая ситуация особенно характеризует специфику отношений в коммуникативном звене «писатель – читатель – писатель», позволяет и автору вступать в некоторые доверительные, сотворческие, диалогичные контакты с читателем, акцентировать его внимание («любезный читатель» у сентименталистов, «проницательный читатель» у просветителей и т. д.). Возможна и реконструкция коммуникативного аспекта, когда на основе документов, воспоминаний, материалов социологических исследований восстанавливаются специфика и особенности отношений читателя к тому или иному писателю, восприятие его творчества современниками и потомками.

Коммуникативная мотивация может проявляться и на эмпирической основе эстетической предынформированности читателя, когда для него значим «космос» автора, выраженный в его произведениях, даже если чтение текстов носит несистематический, эпизодический характер,

К одному и тому же автору, произведению можно обращаться несколько раз. И здесь речь о следующей мотивации – **поствосполняющей** (читатель хочет пережить пережитое еще раз). Любое чтение выполняет функцию восполнения. Желание перечитать прочитанное (пережить пережитое) являет собой восполнение после восполнения, в связи с чем можно говорить, на наш взгляд, о поствосполняющей мотивации, которая реализуется не только в перечитывании уже известных читателю произведений, но может быть связана и с другими искусствами (кино, театр). Экранизация литературного произведения, к примеру, может мотивировать обращение читателя к тексту, ставшему сценарной основой фильма. И наоборот.

Эта же мотивация связана, конечно, и с повторным чтением одного и того же произведения. Читатель может обратиться к роману-эпопее «Война и мир» Льва Толстого после просмотра одноименного фильма, поставленного С. Бондарчуком, а может перечитать, скажем, в зрелом возрасте, после опыта школьного прочтения. Важно, чтобы акт чтения предварялся желанием повторить, поствосполнить свои личные читательские переживания, связанные с толстовским романом. Изменение с возрастом (если мы говорим об относительно больших временных перерывах между чтением одного текста) жизненного опыта, вкусов, интересов индивидуума дают возможность по-иному осваивать один и тот же текст (восполнять восполнение).

На наш взгляд, наиболее адекватное и полное поствосполнение все же связано с перечитыванием. Фильм, спектакль, какой бы талантливой ни была экранизация или театральная постановка, все же чаще иллюстрация, зрительный «вариант» текста, когда режиссер, сценарист как бы берет себе в

соавторы писателя. Согласился ли бы сам автор взять в соавторы иного режиссера?! Многочисленные экранизации булгаковского «Мастера и Маргариты» могут быть хорошим примером «разноязычности» прозы и кино.

Однако очевидно, что экранизации и театральные версии романов, повестей Пушкина, Достоевского, Гончарова, Чехова и других писателей уже давно стали достоянием истории русской культуры XX – XIX веков. Многие из них с интересом смотрятся не один раз и уже как самостоятельные творения киноискусства пересматриваются зрителем, в основе чего тоже лежит поствосполняющая мотивация. Мы же говорили здесь о кино еще и потому, что оно больше других искусств связано с литературой.

Далее остановим внимание на **идентификационной (отождествительной)** мотивации (читатель соотносит себя с героем или становится согероем произведения). Характерным признаком для этой мотивации является «перенесение» читателем образов, событий литературного произведения на собственную жизненную ситуацию, собственный мир переживаний и интересов, когда он становится «другим». Идентификация дает возможность проигрывать в воображении неисполненную в жизни роль, обретать опыт не прожитой, а проигранной в переживаниях жизни, художественный вымысел представляется читателю реальным.

К понятию «идентификация» в художественной рецепции обращались В. Изер [8], Х.Р. Яусс [9]. Первый рассматривал процесс чтения как конфликт между потребностью читателя в идентификации и «сопротивлением» текста, мешающим полностью погрузиться в иллюзию. Х.Р. Яусс понимает идентификацию как осознанное следование читателя за воспринимаемой им надреальностью, вымыслом текста. Мы говорим об идентификации как мотиве, лежащем в основе обращения читателя к тексту, при котором желание согласовывать, «сливать» в акте чтения «свое» и «чужое» становится доминирующим при выборе книги или во время чтения.

Возникновение отождествления читателя с героем, полифонии впечатлений и чувств (зрительные, слуховые образы) вызывают потребность в идентификации и через новый (повторный) акт чтения, в котором читающий переживает, отождествляет вымышленное с тем же героем (серия романов, например, в которых есть тот же герой) или другим.

Вот как описывает французский писатель Жан Кейроль свои впечатления от чтения романа Стендаля «Красное и черное»: «...Когда я прочел в тюрьме (в годы фашистской оккупации писатель участвовал в движении Сопротивления, был арестован гестапо и провел два года в концлагере) «Красное и черное», я действительно подумал, что умру, как Жюльен Сорель. Погруженный в горестное одиночество, я полностью **отождествлял** (выделено мной – Е.И.) себя с этим героем... Книга приобретала новое значение: мне казалось, что я читаю о моем собственном осуждении... Выйдя из «уст оракула», иллюзия превращалась в правду. Автор вовлекал меня в свою историю, которая становилась моей» [3, с.243]. Пример идентификации достаточно красноречивый.

Отечественная словесность тоже множество раз являла героев, с которыми читатель хотел идентифицироваться не только в акте чтения, но и подражал им в жизни, следуя, говоря современным языком, имиджу Печорина, Рахметова, Базарова или Инсарова.

Литература социалистического реализма, на наш взгляд, тоже всячески презентировала в текстах героев, с которыми читатель хотел бы (должен был) «слиться», следовать госпредставлениям о жизни, профессии и т. п., что формулировалось в постулатах типа: «делать жизнь с кого», «литература учит...», «герой, которому ты хочешь подражать» и т. д.

Чаще всего идентификация как в процессе восприятия текста, так и как мотив выбора его для чтения, носит интимный что-ли характер. В профессии актера, например, свойство идентификации (перевоплощения) является профессиональной необходимостью. В жизни индивидуума же, в связи именно с этой мотивацией, предрецепция может выражаться, предположим, в таких внутренних посылах: «в этой книге, должно быть, такой герой, каким я бы хотел быть, буду читать и думать, что он – это я»; «героини у этого писателя такие же несчастные, как я»; «я беру очередной роман о Тарзане потому, что в предыдущей книге Берроуза Тарзаном, когда читал ее, был я» и т. п.

Релаксационная (от англ. relaxation – расслабление) (читатель хочет отдохнуть, отвлечься). Отдых «без проблем» – нормальная психофизическая потребность для человека. Во время досуга читатель может обращаться к книге, которая помогает отвлечься от проблем и сложностей жизни. Конечно, Библия, Ф.М. Достоевский или Г. Гессе – чтение никак не подходящее для ситуации расслабления, эмоциональной разгрузки. К. Чапек, рассуждая о ситуативности чтения, пишет: «Ты порядком вымотался за день, и чтение для тебя вроде доброго куска мяса – тут уж не до деликатесов, просто хочется по-богатырски набить утробу, как дровосеку после работы, ты начинаешь поглощать какой-нибудь объемистый роман с основательно закрученным сюжетом. лучше всего уголовный, а нет уголовного – так приключенческий, предпочтительно с морской тематикой» [6, с. 505].

Смеясь вместе с автором над похождениями Швейка, Бендера или Чонкина, переживая коллизии детектива об агенте 007, отправляясь вместе с мужественными героями фантастического произведения к иным мирам, читатель, следя за повествованием, расслабляется, отвлекаясь от проблем собственной жизни. Массовая литература во многом ориентируется именно на релаксационную потребность читателя, на занимательные, легкоусваиваемые сюжеты. «Отказывать людям в возможности упиваться развлекательными сериями – все равно что отказывать им в праве разговаривать на бытовые темы или иметь крышу над головой. Естественная человеческая потребность в идеальном мире, в котором беспрепятственно действуют вымышленные персонажи, неизмеримо глубже и древнее, чем выверенные постулаты литературного мастерства» [7, с. 361].

Релаксационная мотивация в обращении к тексту не ограничивается, по нашему мнению, только произведениями массовой литературы. Это может

быть, например, и литературная классика. Читатель, берущий с книжной полки томик Гоголя или Чехова, получая во время чтения эстетическое удовлетворение, тоже релаксирует. Здесь часто многое зависит от цели, которую ставит перед собой конкретный читатель в конкретной ситуации. Языковая стихия «Евгения Онегина» или «Вечеров на хуторе близ Диканьки» дает возможность и расслабиться, ощутить себя в «мире ином».

Релаксационная мотивация связана чаще с текстами, выполняющими компенсаторную функцию, когда произведение погружает читающего в мир иллюзий, красивых героев, действующих в «красивых» обстоятельствах или преодолевающих в конце концов все препятствия.

Следующая мотивация, на которой мы остановим внимание, обозначена нами как **ажитажная** (читатель хочет прочесть потому, что читают все). Она интересна особенностями отношения со стороны широкой читающей публики к книге в специфических условиях ее распространения. Западное понятие «бестселлер», т. е. активно покупаемая книга, изданная большим тиражом лишь отчасти, как нам кажется, может отражать суть ажитажной мотивации. Если и следовать за западным определением, то необходимо внести поправку во вторую часть характеристики бестселлера: это книга, изданная тиражом, не удовлетворяющим в полной мере спрос на нее. Данная мотивация особенно характерна при дефицитности книг, когда какое-либо произведение получает заметный читательский резонанс, пользуется повышенным спросом, а предложение не удовлетворяет этот спрос. Она же более иллюстративна для функционирования литературы в условиях тоталитарного общественного строя, когда существуют (часто искусственные) ограничения на тиражирование определенного текста, а в литературной жизни идет организованное движение, со своими приоритетами (идеология, воспитание, убеждение), где есть «классики» «секретарской» прозы и «неудобные», где одних авторов активно издают, других распространяют в небольшом количестве, кого-то не печатают вообще.

Ажитажная мотивация чаще связана с интересом к авторам-современникам или с текстами, впервые пришедшими к читателю. Менее всего она соотносима с литературной классикой, выдержавшей испытание временем в силу ее идейно-тематических, художественно-эстетических достоинств. Она, как памятник, который худо-бедно все видели. В основе же ажитажного – новое (или хорошо забытое старое), что каждый хочет «увидеть» (прочесть) сам и впервые.

Книга, вызывающая повышенное желание у читателя обязательно ее прочесть, может быть лишена достоинств «высокой» литературы. Многое решает попадание «в цель»: проблематика произведения, состояние общественного сознания, читательская культура, необычность и т. п. Примерами (в разное время) ажитажной мотивации в обращении читателя к литературному произведению могут быть «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «У последней черты» В. Пикуля, «Дети Арбата» А. Рыбакова, «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына.

Ажиотажная мотивация движет интересом читателя к тексту, как правило, достаточно непродолжительное время. По мере прочтения текста всеми желающими или наполнения им книжного рынка, ажиотаж слабеет, сходя часто к нулевой отметке. К роману «Дети Арбата» сверхинтерес был потерян спустя какое-то время, но это был, несомненно, «перестроечный супербестселлер».

Мотивация, связанная с ажиотажем, может быть характерна как для больших групп читателей, так и для немногочисленных, когда интерес повышенный к тексту, к примеру, «провоцируется» референтной группой (реальной или воображаемой), с которой читатель сопоставляет свою литературную ориентацию.

Наконец, остановим внимание на мотивации, обозначенной как **рефлексивная**, которая предполагает активное размышление читателя о собственной жизни, целях и приоритетах в ней, анализ собственного психического состояния. Она близка по характеру обращения к произведению познавательной мотивации, но предполагает более интенсивный поиск ответов на вопросы, волнующие читателя, напряженные раздумья над прочитанным. Этот поиск может быть сопряжен с переоценкой взглядов, представлений индивидуума о мире, человеке, вере. Книга может дать ответы на волнующие вопросы или, напротив, поставить их перед читающим. Рефлексия становится иногда первотолчком, побуждающим обращаться к литературным текстам. Самоанализу, самооценке индивидуума тоже помогают книги, ибо лучшие из них хранят, аккумулируют богатейший опыт человечества.

Адекватной устремлениям рефлексизирующего читателя чаще выступает классическая литература (мировая, русская, украинская) или современная, если она затрагивает глубинные основы существования человека в мире (вчера, сегодня, завтра). Поиск текста (текстов), в основе обращения к которому лежит рефлексия, всегда индивидуален, как индивидуально и неповторимо свойство, «качество» сомнения, противоречия, возникающего у индивидуума. Рефлексия может быть, говоря условно, личностной, нравственной, идеологической, эротической и т. п. Литература, как и любое искусство, в лучших его проявлениях, стремится к глобальному мышлению, осознанию состояния мира и человека в нем. Один читатель «разрешает» свою рефлексю, обращаясь к текстам Ф.М. Достоевского или Льва Толстого, другой – к Софоклу или Шекспиру, третий – к «Лолите» В. Набокова или «Тропику Рака» Миллера. Для иного значимы концепции, нашедшие отражение в литературе XX века и идущие от интуитивизма А. Бергсона и психоанализа З. Фрейда. Обозначить какой-либо текст как подходящий для рефлексии того или иного свойства практически нельзя. Для нас же важно, что рефлексивная мотивация может быть побудительным моментом в обращении читателя к тексту.

Любая из описанных мотиваций, безусловно, не существует самостоятельно, как исключительно доминирующая при выборе книги для чтения. «При восприятии художественного текста важен **рецепционный настрой**, который складывается благодаря так называемому **рецепционному**

предварению. Так, еще не начав читать литературный текст, мы уже знаем, будем ли мы воспринимать стихи, прозу или драматическое произведение, а также из обозначающего жанр подзаголовка и по различным признакам узнаем, ожидает ли нас поэма или роман, трагедия или комедия и т. д. Эта предваряющая информация обуславливает **уровень ожидания** и определяет некоторые стороны рецепционной установки», – отмечает Ю. Боров [2, с. 207]. С одной стороны, данная мысль подтверждает наличие мотиваций через «рецепционный настрой», с другой, это лишь – «предварение», но не осваивание текста. В свою очередь, осваивание конкретного текста как бы «приучает» читателя к определенному «настрою» (мотивации) при выборе книги и ее жанра, Чаще же мотивации носят недифференцированный характер, т. е. один и тот же текст может содержать несколько «этажей», уровней его освоения. Читатель же актуализирует для себя какой-то определённый «этаж» или даже несколько, может довольствоваться только, к примеру, сюжетной стороной повествования. Важно всё же, что в конкретной практике чтения мотивации обращения читателя к тексту выступают первичной причиной, побуждающей взять книгу в руки и начать её читать.

Библиографические ссылки

1. **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества [Электрон. версия] / М.М. Бахтин. – Режим доступа: http://www.i-u.ru/biblio/archive/bahtin_estetika/10.aspx
2. **Боров Ю.Б.** Эстетика. – 3-е изд. / Ю.Б. Боров. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
3. **Кейроль Ж.** Чтение и персонаж / Ж. Керролл // Человек читающий. Homo legens. Писатели XX в. О роли книги в жизни человека и общества. Сост. С.И. Бэлза. Издание 2-е, с изменениями и дополнениями. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.
4. **Степанов Г.В.** Язык. Литература. Поэтика / Г.В. Степанов. – М., 1989. – 502 с.
5. **Хализев В.Е.** Теория литературы [Электрон. версия] / В.Е. Хализев. – Режим доступа: http://www.gumfak.ru/teoriya_liter.shtml
6. **Чапек К.** Что когда читается / К. Чапек // Человек читающий. Homo legens. Писатели XX в. О роли книги в жизни человека и общества. Сост. С.И. Бэлза. Издание 2-е, с изменениями и дополнениями. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.
7. **Честертон Г.К.** В защиту «дешёвого чтения» / Г.К. Честертон // Человек читающий. Homo legens. Писатели XX в. О роли книги в жизни человека и общества. Сост. С.И. Бэлза. Издание 2-е, с изменениями и дополнениями. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.
8. **Iser W.** Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung – 1994 – Education. – 358 p.
9. **Jauss H.R.** Literaturgeschichte als Provokation – Frankfurt a. M., 1970. – 345 p.

УДК 821.161.1 -1.09

О. Л. Калашникова*г. Днепропетровск***О «ЧУЖОМ ТЕКСТЕ» В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»: А. С. ПУШКИН И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕТЕКСТЫ**

Досліджується інтертекстуальна природа роману О.С.Пушкіна «Євгеній Онегін»: роль національних претекстів у формуванні авторських комунікативних стратегій.

Ключові слова: претекст, традиція, роман у віршах, сюжетна схема, «чужий текст», читачькі аперцепції.

Исследуется интертекстуальная природа романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: роль национальных претекстов в формировании авторских коммуникативных стратегий.

Ключевые слова: претекст, традиция, роман в стихах, сюжетная схема, «чужой текст», читательские апперцепции.

In the article the Pushkin's novel «Evgeniy Onegin» intertextual nature is explored: the role of national pretexts in forming of author communicative strategies.

Key words: pretekst, tradition, novel in verses, plot plan, «else's text», reader apperceptions.

«Исчерпать онегинский текст невозможно. Сколь подробно ни останавливались бы мы на политических намеках, многозначительных умолчаниях, бытовых реалиях или литературных ассоциациях, комментирование которых проясняет различные стороны смысла пушкинских строк, всегда остается место для новых вопросов и для поисков ответов на них».

(Ю. Лотман. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий)

Роман Пушкина «Евгений Онегин», созданный почти два столетия назад, представляет собой потенциально необъятный в смысловом развертывании текст. Сама «плавающая структура» [15, с. 71] произведения допускает неоднозначность толкований и во многом предопределена ориентацией автора на разные литературные традиции и различные читательские апперцепции.

Литературные отражения, «чужой текст» в «Евгении Онегине» попадали в поле зрения многих пушкинистов. Однако если иноземные влияния на Пушкина изучены достаточно основательно и имена Стерна, Байрона,

Ричардсона, Руссо, Гете, Луве де Курве, Шиллера, Шатобриана, Констана оказались навсегда связанными с пушкинским текстом (работы В.М. Жирмунского, М.П. Алексеева, В.И. Кулешова, Ю.М. Лотмана), то в вопросе о национальных претекстах «Евгения Онегина» круг возможных источников, как правило, ограничивался старшими современниками и ровесниками автора. Не менее важно изучить и более широкий национальный «генотекст» хотя бы для того, чтобы понять, что сделало роман Пушкина народным и насколько гигантским был скачок автора «Евгения Онегина» от рукописной прозы первой половины ХУШ в., от первых оригинальных русских романов 1760–1770-х гг. к классическому русскому роману и литературной сказке ХІХ в., одним из создателей которых и стал А.С. Пушкин.

Общеизвестно, что сюжетная канва романтической поэмы о разочарованном молодом человеке, ставшем причиной любовных страданий «дикарки», была положена в основу «Евгения Онегина» – своеобразной романной вариации на темы байронической поэмы. Однако традиционный взгляд на произведение Пушкина как первый русский «роман о человеке», выросший на почве и в лоне стихотворной байронической поэмы, характерный для большинства пушкинистов (см.: работы Д. Благого, Ю. Лотмана, В. Непомнящего, В. Недзведского и др.), не исчерпывает, как нам представляется, проблему генезиса своеобразной жанровой формы «Евгения Онегина» – не просто романа, а романа в стихах («дьявольская разница», как утверждал сам Пушкин).

Абсолютная, восходящая к оценкам В. Белинского уверенность многих исследователей в том, что до Пушкина русская литература не знала романа, что ХУШ век оставил нам только высокие образцы национальной лирики (в первую очередь, Державина как предтечи Пушкина – поэта «жизни действительной»), и заставляет искать причину столь неожиданного соединения стихов и прозы в романе Пушкина только во взаимодействии становящегося русского романа с господствующей в ту пору стихотворной романтической поэмой о современном человеке [7].

Однако еще национальная традиция конца ХVІІ – начала ХVІІІ в., периода так называемого «безроманного пространства», представлявшего собой сложный комплекс художественных явлений, включавший и средневековую повесть, и рукописную прозу первой половины ХVІІІ в., и лирику, и мемуаристку, и журнальную прозу, уже знала прецеденты соединения лирики и эпоса как пути поисков новой романной формы [1]. Опыт повести первой половины ХVІІІ в. использовали и родоначальники оригинального русского романа Ф. А. Эмин и М. Д. Чулков, включая стихи в прозаическое повествование, соединяя, еще безыскусно, эпическую и лирическую стихии. А Матвей Комаров даже в криминальную биографию – роман о знаменитом воре и сыщике ХVІІІ в. «Ванька Каин» включает песни как средство передачи внутреннего состояния простонародного героя-плута. Если же согласиться с тем, что «лирический роман – это повествование, в котором картины внешнего мира как бы пропущены через мир внутренний» [5, с. 63] и «в каждой детали

отзвук внутреннего на внешнее» [14, с.65], то совершенно очевидна лирическая природа русских эпистолярных романов Федора и Николая Эминых, анонимного «Несчастливого Никанора», созданных в XVIII в. Знал ли Пушкин эти забытые в XIX в. произведения, неизвестно, но в «Перечне статей, намеченных для «Современника», есть любопытная запись: «Русские шутки. О Ваньке Каине».

Прозаизация поэмы в «Евгении Онегине» оказалась не только путем к «эпосу нового времени», но в не меньшей степени проявлением памяти жанра, обостряющейся в те моменты, когда роман начинает ощущать собственную незаменимость, проявляя одно из важнейших своих качеств – «эстетическую всеядность», способность впитать элементы любого жанра.

Для образованного читателя первой трети XIX ст. в широком спектре литературных отражений «Евгения Онегина» ведущей оказалась байроническая поэма, что во многом предопределило успех пушкинского романа, ответившего жанровым ожиданиям и вкусовым привычкам читателя 1820-х гг. Но «Евгений Онегин» стал действительно «народным романом» благодаря тому, что его принял и массовый читатель, услышавший в многоголосье «глав полусмешных, полупечальных, простонародных, идеальных» столь знакомую ему партию рукописной прозы и романа века предшествующего, узнав этот «чужой текст» в пушкинском романе.

В безбрежном море рукописной романной продукции XVIII столетия Пушкин с безошибочной интуицией вычленил наиболее читаемые [12, с. 98] ремесленниками, купечеством и даже дворянами произведения, как оригинальные русские, так и переводы, переделки западноевропейских рыцарских романов («Бова Королевич», «Петр Златых Ключей», «Францель Венециан», «Евдон и Берфа», «Фрол Скобеев»), попавшие в Россию в XVII – первой половине XVIII в. из западноевропейских народных книг. Эти книги, в которых средневековый рыцарский роман, трансформируясь, становился явлением «низовой» литературы, переходя в дешевые ярмарочные издания для массового читателя, быстро ассимилировались в России конца XVII – начала XVIII в. в первую очередь с фольклором, так как сама западноевропейская народная книга была, по справедливому замечанию И. Матля и В.Д. Кузьминой, «своеобразным фольклористическим фактом» [4, с.7]. В то же время, именно в рукописной народной книге, вплоть до середины XVIII в. шел процесс беллетризации русской литературы, еще не знавшей своего романа и обретавшей романский опыт, приобщаясь к опыту европейскому. Так, один из популярнейших средневековых рыцарских романов «Бова Королевич» (восходящий к французской «chanson de geste» XII–XIII вв. «Bueves d’Hastone», попавшей в Россию еще в XVI в. через Сербию) становится в списках XVII – первой половины XVIII в. либо русской волшебной сказкой, либо галантной историей, а со второй половины XVIII столетия переходит в лубок, сохраняя там популярность вплоть до 1918 г. [4, с.84–120].

Пушкин обращается к этим любимым массовым читателем произведениям как к источнику сюжетных ходов, повествовательных формул и

художественных приемов изображения мира и человека в романе. Выступающая в качестве своеобразной «памяти» классического образца традиционная сюжетная схема [9, с. 38] любовно-авантюрного романа, с которым русский читатель познакомился в XVIII в. сначала по рукописным переводам и переделкам западноевропейских образцов, а потом и по оригинальным русским романам Ф. Эмина, М. Комарова, М. Чулкова, в «Евгении Онегине», безусловно проглядывает, но ее семантические доминанты, попадая в иную художественную систему, подвергаются серьезной редакции. Сохраняя такие сюжетные блоки схемы, как «любовь с первого взгляда», «признание в письмах», «соперничество», «дуэль», «разлука», Пушкин сознательно уходит от всех возможных трафаретов разрешения любовного сюжета: в «Евгении Онегине» любовные испытания не завершаются свадьбой; влюбленные не разлучены навечно гибелью одного из них; наконец не использован Пушкиным и вариант адюльтера. И хотя все три сюжетные модели потенциально обозначены в «Евгении Онегине», ни одна из них не воплощена.

В манере непринужденной болтовни автор, обманывая ожидания читателя, подталкивает последнего к пониманию того, что литература – лишь условная художественная модель мира эмпирического, который проще и в то же время значительно драматичнее самого прекрасного романического и романтического вымышленного мира. Преподнести такой урок и помогают Пушкину те национальные претексты, которые формировали сложившиеся у читателя рецептивные клише. Вовлечение в этот процесс русского романного текста XVIII в. позволило автору «Евгения Онегина» расширить адресат своего произведения, апеллируя к памяти не только образованной части российского общества, прочитывающей в романе полемику с Байроном, французскими, немецкими и русскими романтиками, но и тех, круг чтения которых определяли «Бова Королевич», «Петр Златых Ключей», «Францель Венециан», «Евдон и Берфа».

Если в «Сказке о царе Салтане», «Сказке о золотом петушке», где появляются такие заимствованные в «Бове Королевиче» имена персонажей, как Салтан, Гвидон, Додон (у Пушкина – Дадон), средневековый западноевропейский роман использован Пушкиным скорее как фольклорный источник, то в «Евгении Онегине» этот романский материал выполняет важную функцию воспитания *своего* читателя.

Интертекстуальные связи «Евгения Онегина» с русской прозой XVIII в. эксплицированы в различной степени. В качестве национального претекста эта проза открыто «предъявлена» заимствованными или аллюзийными сюжетными клишированными ходами и повествовательными формулами. Так, из знаменитого «Евдона и Берфы» (русской переделки «Неистового Роланда» Ариосто, появившейся в русских рукописных сборниках во второй половине XVII столетия) в «Евгения Онегина» попадает сцена любовного объяснения героев в саду, ставшая впоследствии общим местом в любовном романе XIX в. А «История о храбром рыцаре Петре Златых Ключей» – куртуазный французский роман XV в. «*Romant de Pierre de Provence et de la belle*

Maguelonne de Nalpes», оказавшийся в России во второй половине XVII столетия, подсказала Пушкину переживавший в оригинальную русскую повесть Петровского времени «Фрол Скобеев» персонаж няньки-наперсницы. Пушкинская Татьяна, поверяя няне тайну своей любви к загадочному соседу Онегину, вторит неаполитанской королеве Магилене, героине «Петра Златых Ключей», открывшейся своей няньке Потанцыне в любви к загадочному рыцарю Златых Ключей; обе няни не только выслушивают любовные признания молодых девушек, но и помогают передать кавалерам любовные послания. И не Ренцывену ли (героиню рукописного романа-переделки «Францель Венециан»), пробравшуюся в спальню Францеля во время его долгого отсутствия, вспоминал Пушкин, набрасывая сцену посещения Татьяной деревенского кабинета Онегина? Обе девушки проникают в покои любимых ими мужчин тайно в сопровождении прислуги (мамки и ключницы) с одинаковой целью: понять душу и чувства своих любимых через вещи, окружавшие их. Психологическая мотивировка подобного шага влюбленной женщины оказывается одинаковой и в рукописном романе XVIII в., и в первом русском реалистическом романе XIX столетия, усвоившем опыт отечественного романа века Просвещения.

Популярные у массового читателя романы XVIII в. подсказывают Пушкину не только сюжетные клише, но и готовые повествовательные формулы. Вряд ли кто-либо из русских читателей уже в четырнадцатилетнем возрасте не знает финальных слов Татьяны, обращенных к Онегину:

«Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана
И буду век ему верна» [11, с.165].

Но кто догадывается о том, что эти ставшие классикой слова – почти дословная цитата из очень популярного в России XVIII в. романа «Евдон и Берфа»: «Я вас люблю – сего довольно», – говорит Берфа Евдону [10, с.58] во время любовного объяснения, которому не суждено закончиться свадьбой, так как отец девушки выбрал ей другого мужа – лорда Торберта.

На первый взгляд, подобные литературные отражения сближают пушкинскую Татьяну с простодушными героинями рукописного романа XVIII в. Но, узнавая этот «чужой текст» и ожидая найти привычные для подобного текста сюжетные ходы и характеры, читатель всякий раз оказывается обманутым в своих наивных ожиданиях: Татьяна вовсе не так предсказуема, а поверхностное сходство лишь призвано подчеркнуть сложность характера героини. Инерция читательского восприятия Татьяны, Онегина и романа в целом в русле определенных литературных традиций, к тому же специально подчеркнутых автором, постоянно разрушается неожиданным развитием событий. Сюжет уклоняется от схемы, а роман остается без традиционного «конца». Обыгрывая узнаваемые составляющие литературной компетенции читателя, Пушкин разрушает сложившиеся в читательском сознании стереотипы.

Национальный претекст «предъявлен» и именами персонажей «Евгения Онегина». Сам Пушкин выделил имя Татьяны как нетипичное для романа:

«Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим» [11, с.41].

Подробно исследуя в Комментарий к пушкинскому произведению бытовые закономерности в использовании этого имени в России XVIII – начала XIX вв., Ю.М. Лотман, основываясь на исследовании В.А. Никонова [8, с. 54], убедительно показывает, что в ту пору существовало резкое разделение женских имен на «дворянские» и «крестьянские», а внутри «дворянских» – на «столичные» и «провинциальные». Имя Татьяна не попадало ни в один из обозначенных типологических рядов. Точно так же это имя оказывается вне рамок стилистических закономерностей, характерных для русской литературы этого периода, где преобладали либо элегические Хлои, Дафны, либо закрепленные традицией за романом или эротической поэзией Эльвины, Лизетты, Лилеты. При этом Ю. Лотман приходит к категоричному выводу: «Имя Татьяна литературной традиции не имело» [6, с. 197–198].

Согласиться с таким заключением вряд ли возможно, если принять во внимание русский претекст. Имя Татьяна носила героиня рукописной «Повести о некотором госте богатом и о славном о Карпе Сутулове и о премудрой жене ево, како не оскверни ложа мужа своего», хорошо известной не только массовому читателю, но и образованной части читательской аудитории. Достаточно вспомнить тот факт, что Н. Гоголь в знаменитой сцене припрятывания своих ухажеров бойкой диканьковской ведьмой Солохой почти цитирует эту русскую повесть.

Аллюзийное использование национального претекста в известной степени намечает и характер пушкинской героини, которая, подобно купчихе Татьяне Сутуловой, остается верна мужу. Заимствуя в популярной у массового читателя повести имя героини для своего романа, Пушкин, тем самым, вводит свое произведение в круг народных.

Интертекстуальная связь с национальной литературной традицией гораздо очевиднее в выборе имени заглавного персонажа романа – Евгения. Сатирическая традиция употребления такого значащего имени (*Евгений* (*греч.*) – благородный, дворянин) была заложена еще во второй сатире Антиоха Кантемира «На зависть и гордость дворян злонаправных. Филарет и Евгений» (1730–1743 гг.), где мнимому благородству Евгения – благородству по рождению – противопоставлено подлинное благородство Филарета (*греч.* – любитель добродетели). И хотя прием значащего имени, откровенная назидательность, четкое разделение персонажей на положительных и отрицательных определяют явственные классицистические ориентиры автора сатиры, образ Евгения лишен классицистической одномерности и схематизма благодаря бытовым деталям, включенным в повествование. Описание утра бездельника, лентяя и модника Евгения из кантемировской сатиры

удивительным образом предвосхищает пушкинские строфы из I главы «Евгения Онегина». У Кантемира читаем:

«Зевнул, растворил глаза, выпался до воли,
Тянешься уж час-другой, нежишься, сжидая
Пойло, что шлет Индия иль везут с Китая.
Из постели к зеркалу одним спрыгнешь скоком,
Там уж в попечении и труде глубоком
Женских достойную плеч завесу на спину
Вскинув, волос с волосом прибираешь к чину...
Долголетнего пути в краях чужестранных,
Иждивений и трудов тяжких и пространных
Дивный плод ты произнес. Ущербя пожитки,
Понял, что фалды тверды должны быть, не жидки,
В пол-аршина глубоки и ситой подшиты,
Согнув кафтан, не были бы станом все покрыты...» [3, с.71].

Пушкин об Онегине:

«Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педант
И то, что мы назвали франт.
Он три часа по крайней мере
Пред зеркалами проводил
И из уборной выходил
Подобный ветреной Венере,
Когда, надев мужской наряд,
Богиня едет в маскарад.

Но, шумом бала утомленный,
И утро в полночь обратя,
Спокойно спит в тени блаженной
Забав и роскоши дитя.
Проснется за-полдень, и снова
До утра жизнь его готова» [11, с. 17,22].

Сатирический колорит образа дворянина-щеголя сохранен и в романе А.Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799–1801 гг.), где негативная окраска имени героя усилена фамилией – Негодяев.

Однако А. Пушкин обращается и к другим национальным культурным претекстам, учитывая не только литературную, но и бытовую семантику имени Евгений как имени монашеского, которое давалось при пострижении в замену таких имен, как Ефимий, Евстигней [6, с.112]. Пушкинский Евгений Онегин не негодяй, но и не монах. Он – щеголь, но уставший от суеты и света. Он – отшельник, бежавший в деревню, но не ставший монахом, не обретший гармонию. В столь сложном характере Пушкин вновь ушел от литературных

правил, избежав подсказок традиции, и показал героя своего времени, ищущего, но не находящего себе дела.

Авторские коммуникативные стратегии Пушкина, утверждавшего, что «роман требует болтовни», в известной степени сориентированы также на русский роман XVIII в. Фамильярная непринужденность диалога автора с читателем, открытая в «низовом» романе XVIII в. М. Чулковым («Пересмешник», «Пригожая повариха») [2], как нельзя более соответствовала не только индивидуальному пушкинскому пониманию жанра (роман должен обладать «всею свободою разговора или письма» – письмо Пушкина А.А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г.), но и общей ориентации русской культуры 20–30-х гг. XIX в. на «идеологию разговора», возведенного в ранг института в русской литературе этого периода и повлиявшего на жанровую природу не только романа, но и дружеского письма, эссе, стихотворного послания, сатиры [13, с. 39–41].

Узнавание знакомых сюжетных ходов, знакомых речевых формул, знакомой повествовательной атмосферы делали роман Пушкина понятным и «своим» и для читателя, который вырос на «Бове Королевиче», «Францеле Венециане», «Евдоне и Берфе», «Пригожей поварихе», и для читателя, ожидавшего от Пушкина романтической истории любви и романтического героя. Ориентируясь на различные читательские апперцепции и в то же время, учитывая общие тенденции развития русской культуры в первой трети XIX в., Пушкин и сумел создать народный роман. Включая в «Евгения Онегина» «чужой текст», Пушкин постоянно менял точку зрения на мир, что позволило ему создать поистине всеобъемлющую, универсальную концепцию жизни в романе. Разнообразие и даже антиномичность включенного в роман «чужого текста» («высокая» литература – лубок) рождали постоянное переключение планов, сопряжение разных стилевых пластов, ту самую панорамность изображения, которая стала одной из отличительных черт поэтики «Евгения Онегина» как свободного романа.

Однако в «Евгении Онегине» писатель стремился не столько привлечь разного читателя, сколько воспитать его эстетическое сознание, постоянно обманывая его жанровые ожидания, неожиданно разрешая клишированные романские ходы, обнажая их условность. «Евгений Онегин» – «свободный роман», по словам Пушкина, должна была дописать сама жизнь, и ее «непостроенность» определила кажущуюся непостроенность романа, на деле же – принципиальный отказ поэта от «романной ритуалистики».

Рукописные повести и иноземный роман, пришедший из западноевропейских народных книг и включенный российским читательским сознанием в число «своих», оригинальный русский роман XVIII в., все эти национальные претексты заняли свое место среди многообразных литературных отражений в «Евгении Онегине», оказавшихся важной частью пушкинской программы воспитания своего читателя.

Библиографические ссылки

1. **Калашникова О. Л.** Русская повесть первой половины XVIII века / О.Л. Калашникова – Днепропетровск: ДГУ, 1989. – 67 с.
2. **Калашникова О. Л.** Русский роман 1760–1770-х гг. / О.Л. Калашникова – Днепропетровск: ДГУ, 1991– 160 с.
3. **Кантемир Антиох.** Собрание стихотворений/ Антиох Кантемир – Л.: Советский писатель, 1956. – 544 с.
4. **Кузьмина В. Д.** Рыцарский роман на Руси. Бова. Петр Златых Ключей / В.Д. Кузьмина – М.: наука, 1964. – 344 с.
5. **Лейтес Н. С.** Роман как художественная система / Н.С. Лейтес – Пермь: ПГУ, 1985. – 79 с.
6. **Лотман Ю. М.** Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю.М. Лотман – Л.: Просвещение, 1983. – 416 с.
7. **Недзвецкий В. А.** Прозаизация поэмы как путь к «эпосу нового мира» («Евгений Онегин» А.С.Пушкина) / В.А. Недзвецкий // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. – 1995. – № 2. – С. 23–33.
8. **Никонов В. А.** Имя и общество / В.А. Никонов – М.: Наука, 1974. – 274 с.
9. **Нямцу А. Е.** Русская литература в контексте мировых традиций / А.Е. Нямцу – Черновцы: ЧНУ, 2009. – 423 с.
10. Постоянная любовь Евдона и Берфы, где так же упоминается и о славном разбойнике Барбоссе. – М.: Тип. Пономарева, 1787. – 211 с.
11. **Пушкин А. С.** Евгений Онегин / А.С. Пушкин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 6т. – Т.3. – М.: Художественная литература, 1950. – С.5–187.
12. **Сперанский М. Н.** Рукописные сборники XVIII века / М.Н. Сперанский – М.: Наука, 1963. – 261 с.
13. **Тодд III У.М.** Литература и общество в эпоху Пушкина / У.М. Тодд III – СПб.: Академический проект, 1996. – 296 с.
14. **Чичерин А. В.** Идеи и стиль. О природе поэтического слова / А.В. Чичерин – М.: Сов. писатель, 1968. – 373 с.
15. **Чумаков Ю. Н.** Жанр стихотворного романа и философские основы массовой и классической культуры / Ю.Н. Чумаков // Философские проблемы взаимодействия литературы и культуры: Межвуз. сб. науч. тр. / Новосиб. пед. ин-т. – Новосибирск, 1986. – С. 63–72.

Надійшла до редколегії 27.04.10

УДК 821.161.1

О. А. Кирпа

г. Днепропетровск

ТЕМА ТВОРЧЕСТВА В ПРОЗЕ ВИКТОРА ТОПОРОВА

Досліджується автобіографічне начало книги В. Топорова «Двойное дно». Визначаються особливості поглядів автора на світ, літературу, політику.

Ключові слова: документальна проза, авторське «я», автобіографічна оповідь, самохарактеристика.

Исследуется автобиографическое начало книги В. Топорова «Двойное дно». Определяются особенности взглядов автора на мир, литературу, политику.

Ключевые слова: документальная проза, авторское «я», автобиографическое повествование, самохарактеристика.

The autobiographical basis of V. Toporov's book "Dvoynoye dno" is being studied. The peculiarities of the author's views on world, literature, politics are being defined.

Key words: documentary prose, author's «self», autobiographical narration, self-characterization.

Виктор Топоров – переводчик, критик и публицист, широко известен читающей публике. Правда, известность его особого свойства – он, как правило, идет против общепринятого мнения, выступает резко и нелицеприятно, занимает крайние позиции в полемике. Объектом нашего внимания является его автобиографическая книга «Двойное дно (Признания скандалиста)», представляющая собой яркий пример развития русской автобиографической прозы в конце XX в. С. Шуляк полагает, что В. Топоров – «...фигура в современной отечественной словесности уникальная. Правда, в последние годы появляется у нас такого же рода новая отвязанная критика, но, во-первых, все-таки Топоров – родоначальник жанра (в числе его предшественников можно назвать, пожалуй, Василия Розанова или Макса Нордау), а во-вторых, он своею эрудицией, широтой кругозора и т. д. на голову превосходит своих последователей. Для В. Топорова, если не считать нескольких друзей его юности, практически не существует неприкасаемых личностей, впрочем, и тем порою достается. <...> Причем особенного блеска В. Топоров добивается именно в пасквильном жанре, в жанре скандала; когда в силу каких-либо обстоятельств приходится хвалить того или иного автора, самый слог нашего героя отчасти утрачивает свою внятность и вменяемость» [3, с. 6]. По мнению рецензента, позицию автора «Двойного дна» следует считать просвещенной реакционностью. С. Шуляк воспринимает книгу писателя в контексте современной политической борьбы и крайнего столкновения мнений, и это заслоняет от него ее литературные особенности.

Книга вышла в свет в 1999 г. и охватывает, по существу, всю жизнь ее автора – от рождения до конца XX века. Она состоит из тринадцати глав, послесловия «От автора», помещенного в конце текста и названного «Предисловие, ставшее послесловием», а также приложения, представляющего, на наш взгляд, сочиненную самим автором рецензию на его книгу. Основанием для такого предположения является подпись под рецензией «Тарас Скотинин», отсылающая нас к фонвизинскому герою и не оставляющая сомнений в ироническом подтексте приложения. К тому же в книге отсутствует текст 12-й главы, которая изъята из книги «по коллективному размышлению автора и издателя» [2, с. 424], что напоминает прием, использованный и В. Ерофеевым в его поэме «Москва – Петушки», когда в книге не публикуется глава, зачитанная

читательницами до дыр. Эти внетекстовые элементы дают возможность говорить о том, что В. Топоров, при всей отчетливой документальности его текста, предлагает читателю некую постмодернистскую игру, в которой правда и неправда, неожиданные повороты повествования и даже оформление самого текста, причудливо смешиваясь, оставляют место и для читательской активности, включая его в процесс «создания» и «оценки» книги. Семантика ее названия и названия отдельных глав выполняют одновременно типизирующую и индивидуализирующую функцию. «Двойное дно» – сигнал о том, что речь пойдет о чем-то известном читателю лишь на поверхности, что он не обладает полным знанием, казалось бы, о широко известном всем. «Признания скандалиста» – деталь к самохарактеристике автора, и именно эта его особенность многократно и настойчиво в тексте подчеркнута. Семантика названия глав позволяет в каждом отдельном случае говорить о том, что она содержит смысловую доминанту отдельного жизненного «сюжета»: семья («Сын адвоката Топоровой»), шахматы и их роль в жизни автора («Гамбит неудачника»), действия спецслужб по отношению к интеллигенции («Дело Азадовского») и т. д. При этом, автор иногда выносит в название главы две проблемы, прочерчивает две доминанты («Поэтический перевод, или Искусство, которое мы потеряли», «Мяч в игре, или Техника вбрасывания и выбрасывания» и др.).

Композиция книги оставляет впечатление продуманности, логичности расположения «сюжетов», причем она подчинена одновременно хронологии жизни автора и жизни общества. Если у Э. Лимонова на первый план выходят темы любви и общества, у Ю. Нагибина темы любви и литературы, а у А. Наймана – литературы и общества, и это во многом определяет логику повествования, отбора жизненного материала и его осмысления, то у В. Топорова главные темы – литература и политика. Однако, при всей продуманности композиции, внутри глав повествование причудливо разрывается, сбивается, хронологический принцип нарушается, а события связаны между собой ассоциативной связью согласно особенностям человеческой памяти и, как нам представляется, практики живого разговора, рассказа в компании, когда названное имя вызывает определенные воспоминания или «байку», что уводит повествование от главной линии. Эта особенность подчеркнута в книге графически: в верхних колонтитулах страницы, при смене темы в главе, обозначается ее «квинтэссенция». Например, в главе 10 «Что ж вы, земляки, ссоритесь?» в колонтитулах сменяются: «Единственный отцовский урок», «Молчи, местечковый!», «Неуклюже скрываемый антисемитизм», «Так или иначе еврей» и т. д., что соответствует своеобразным поворотам повествования. Подчеркивается нарушение хронологии в повествовании и специальными указаниями автора: «По двум ассоциациям припоминаю такой эпизод...» [2, с. 278], «Для разрядки перескажу забавную историю...» [2, с. 10], «Раз уж речь зашла об этом, упомяну такой эпизод...» [2, с. 29], «Десятилетия спустя подседа ко мне в кафе...» [2, с. 83], «Помню, курсе на четвертом...» [2, с. 144], «Лет за

пятнадцать до описываемых событий...» [2, с. 164], «Когда мне было лет тридцать...» [2, с. 168], «Помню, почтеннейший литератор...» [2, с. 177], «Вспоминаю, кстати, как обратился ко мне приятель-армянин...» [2, с. 180], «Вспоминаю еще один эпизод...» [2, с. 215], «Но тогда – на стыке шестидесятых-семидесятых – все выглядело и воспринималось совершенно иначе» [2, с. 248]; «Несколько анахронически перескажу одно позднее» [2, с. 254] и т. д. С помощью такого приема не только расслаиваются «я» нынешний – «я» прежний автора и прошлое осмысливается одновременно двумя авторскими «я», но и достигается их объединение; свойства памяти выступают как фактор текстообразующий, связывающий между собой отдельные фрагменты текста и подтверждающий субъективность изложения. Между тем, как рассказчик в живом разговоре всегда стремится вернуться к тому, с чего начал свой рассказ, так и автор, свободно отвлекаясь от своей основной темы, неизменно к ней возвращается. При всей непоследовательности повествования, имитации живого устного рассказа, Топоровым создана добротная документальная проза, им использованы различные формы интертекста, свидетельствующие не только о его широкой эрудиции, включенности в мировую литературу и искусство, – очевидно, что именно это его мир, а не политика, – но и прекрасном владении слогом.

«Двойное дно» имеет многочисленные признаки документальной прозы. В. Топоров пишет о том, что действительно было, именует и себя самого, и людей из своего окружения их собственными именами, описывает конкретные события, называет даты, факты, приводит наименования советских и российских учреждений, прочерчивает события советской действительности в их последовательности и т. д. В книге имеется врезка с фотографиями автора, членов его семьи и друзей, издание содержит даже указатель имен – один из элементов такого рода текстов. Однако рискнем все же предположить, что эта достоверность сопряжена не только с субъективностью, что естественно для автобиографического повествования, но и с домыслом. В. Топоров создает образ автора малопривлекательный и вряд ли способный вызвать симпатию, однако оправдывает его, как он всячески подчеркивает, искренность, честное обнажение порой предельно низменных и не принятых к открытому обсуждению мыслей, поступков, нередко принимающих эпатажную форму. Но достигается это не использованием ненормативной лексики, как, скажем, у Э. Лимонова, а обращением к тем «болевым» точкам человеческого самоощущения и общественного сознания, которые, как правило, в рассказе о себе опускаются.

В тексте Топорова нет любовных сцен или рассказов о подробностях интимной жизни, и это сознательная установка автора. Правда, он сообщает о ней лишь в самом конце книги: «Читатель данной книги не обнаружит в ней моего донжуанского списка – даже если бы я такой вел. Все “победы” на любовном поприще кажутся мне призрачными, химерическими, фантасмагорическими, все “поражения” – ни для кого, кроме меня, грешного, не существенными» [2, с. 443]. Такое благородное самопризнание, казалось бы,

должно вызывать у читателя, по крайней мере, уважение, ведь нередко именно эта сторона жизни приукрашается, выводится на первый план, оправдывает поражения в общественной, социальной и профессиональной сферах. Однако автор тут же возвращается к своему исходному образу и поясняет: «Я веду речь о женах, упоминая возлюбленных, подруг, приятельниц – и оставляю многих за кадром, – отчетливо осознавая, что без этих – сугубо механических – ссылок мой рассказ будет фальшив, но ворошить былые мороки... разве что в стихах, но стихов я давно не пишу. А все, что приключилось или могло приключиться со мной на любовном поприще, предсказано в них заранее» [2, с. 443]. Таким образом, и скромность объясняется теми чертами литературного образа автора, которые так явно, четко и многократно прописаны на четырехстах страницах этой книги.

Так, «Двойное дно» открывается рассказом о происхождении автора и тут же дается его первая само характеристика, в которой не скрываются слабости и противоречия и которая дополняется деталями по ходу повествования. Некоторые из них дают возможность говорить о логике поведения автора в зрелом возрасте, когда он становится объектом критики, нередко уничтожающей. В детстве он перестал учиться отлично потому, что ему «внезапно разонравилось вписываться в систему» и он «освоил роль полулидера-полушута» [2, с. 49], которую в самых различных кругах сохраняет и по сей день. Хулиганство, сопряженное с прекрасными способностями, художественным чутьем и пониманием человеческой психологии, является яркой чертой автора. Еще одна его особенность состоит в том, что он логически осмысляет данное ему природой и приобретенное в течение жизни, сознательно избирая манеру поведения. В. Топоров оказывается неспособным к последовательным музыкальным или спортивным занятиям, зато он стал неплохим шахматистом. Несколько побед и многочисленные поражения автор объясняет, хотя это ему и неприятно, отсутствием таланта. Здесь проявляется еще одна особенность образа автора – сосредоточенная саморефлексия. Написав о чем-то, он тут же оценивает и написанное, и себя самого.

В. Топоров, выступающий с критическими разборами и публицистикой, нередко задевает чужие самолюбия, посягает на устоявшуюся репутацию. В его автобиографической книге немало фрагментов, способных не только задеть, но и обидеть упоминаемых людей. Сам автор признается, что в своих оценках исходит лишь из собственного представления, не оглядываясь на мнения других: «... ориентируйся я на чужие оценки и суждения <...>, мне давно впору было бы удавиться. Или хотя бы – как советуют искренние доброжелатели – замолчать. А я все пытаюсь свести воедино <...> то жутковатые, то, чаще, скучноватые мелодии своей жизни» [2, с. 67]. Это умение, полагает Топоров, помогало ему в оценке политических событий и даже предвидеть их развитие. Несмотря на то, что он видит себя поэтом и «лучшим» переводчиком, политика в его жизни занимает далеко не последнее место.

Самохарактеристику автора книги дополняет упоминание и о том, какое амплуа было отведено ему в дружеском кругу. Так, друзья считают его

«мудрецом», хотя автор называет эту репутацию иронической. Однако, еще в школе, обличая его умствования, в стенгазете его называли «Прорицатель-демагог». В последней главе книги он говорит о своей мудрости уже как о чем-то само собой разумеющемся: «Я никогда не считал себя умным человеком. Считал и считаю – мудрым. Что не мешает мне вести себя сплошь и рядом невероятно глупо: наоборот, помогает. Профессия: мыслитель, квалификация: мудрец, способ заработка: гранильщик чужих слов – так определяю я себя со скромной оглядкой на Спинозу» [2, с. 447]. В известном смысле эта «мудрость» автора проявилась и в его книге, когда он судит самого себя, размышляет о литературе и литераторах, об обществе и политике.

Следует признать, что многие оценки, пусть и малопривлекательные, являются проницательными и справедливыми. Так, скажем, трудно не признать правоты В. Топорова, который пишет: «Я без устали издеваюсь над бесчисленными сочинениями на тему “Я и Бродский” со стороны “ахматовских сирот”, бывших муз, случайных собутыльников и так далее, – а сам поневоле впадаю в тот же грех. Извиняет меня разве что осознание “своего места”, в иных обстоятельствах, увы, мне не свойственное, да тот факт, что тогда, весной 1964 года, в наших судьбах и впрямь просматривался некий анекдотический (в моем случае) параллелизм» [2, с. 100]. Действительно, в отношении «великих» сложилась практика издания воспоминаний, написанных людьми, стремящимися на первое место поставить себя, а не того, о ком они вспоминают, преувеличить свою роль и свое место в жизни «великого» современника. В. Топоров отдает себе отчет и не стесняется признаться в том, что сопоставлять «случай Бродского», т. е. суд над ним, ссылку и пр., с собственным в те годы благополучием неуместно. Вместе с тем он характеризует и самого себя в тесной связи с «великими», упоминает о них и кстати и не кстати, и оказывается, что он, его родные и близкие знакомы, дружны, общались чуть ли не со всеми теми, кто волновал умы современников, о ком писали в книгах и говорили по телевизору. Так, его мать любила писателя Л. Радищева, которого «...ценили – правда, мне кажется, больше как собутыльника – Максим Горький и Алексей Толстой» [2, с. 6]. С помощью матери писателя Ахматова узнала о талантливом юноше Топорове и передала ему «...галстук из Италии и приглашение приехать в Комарово» [2, с. 9]. И здесь автор иронически снижает важное соприкосновение с миром небожителей: он пропил деньги, выделенные на цветы Ахматовой, и впервые ее «увидел уже только в гробу» [2, с. 9]. Топоровы состояли в родстве со многими выдающимися поэтами начала XX в. Одним из их предков был поэт-символист Юрий Кричевский; красавица бабушка была одноклассницей Л. Менделеевой, жены А. Блока, «крутила роман» с историком Тарле, а ее муж выгнал из дому В. Маяковского за то, что поэт «встал на четвереньки и принялся лаять» [2, с. 15]. Письмоводителем у деда Топорова был писатель Новиков-Прибой; тетка вышла замуж за адъютанта Блюхера; отец сидел в камере с Рокоссовским; из дома пропала брошюра с автографом Пушкина; на вечере, где выступал

М. Зощенко, шестилетнему автору «было скучно»; позднее он сорвал выступление Е. Шварца.

В. Топоров участвовал в суде над Иосифом Бродским: его мать стала адвокатом поэта потому, что к ней обратились его родители [2, с. 99]. Причем автор замечает, что «ближнему кругу» Бродского не хватало тогда «юридического ума (как, впрочем, и любого другого)» [2, с. 96]. Необходимую помощь оказал, разумеется, сам Топоров, который в перерыве «взялся» за свидетеля с тем, чтобы тот не давал обличающих поэта показаний. Адмони и Эткинд, по мнению автора, «зарабатывали “очки” у Ахматовой и академика Жирмунского»; член-корреспондент Российской Академии наук, а ныне – академик А.В. Лавров именуется «Лаврушка», и о нем рассказывается немало уничижительных историй; стихи Топорова, по его собственному признанию, понравились Б. Окуджаве; «пьяный» поэт ночует «на комаровской даче у академика Алексеева» [2, с. 127], а его однокашник женился на дочери академика Жирмунского. Разумеется, многие из тех, кого называет автор книги, – это люди, с которыми он был знаком, дружил или общался при случае. Отдельную группу составляют имена его университетских преподавателей (Реизов, Ямпольский, Бялый, Тарковский, Павлов, Тронская, Макогоненко, Степанов и др.), которые составили славу отечественного литературоведения и языкознания. Потому их упоминание является вполне логичным: оно характеризует круг его общения. Но сложно отделаться от впечатления, что автор «Двойного дна» комфортно чувствует себя на фоне этих имен, приобретая большую значимость как причастный к их миру. (Между тем Окуджаву он видел мельком, Лев Гумилев лекций у него не читал, со Звиздом Гамсахурдия он не познакомился и т. д.). Даже ссылка на то, что известный теперь адвокат Генри Резник ведет с ним печатную полемику, выглядит смешно: для Резника Топоров – это поэт и переводчик, а не адвокат, как его мать, и тут полемика на равных попросту невозможна.

Возможно, причиной того, что Топорова отторгает любая среда, в которой он оказывается, является его непрофессионализм, знание обо всем понаслышке (от матери, от друзей, от однокашников и т. д.). В шахматной среде он не достигает никаких вершин и выпадает из круга шахматистов, в поэтической – не вполне поэт, потому не держится в сообществах поэтов, литературой специально не занимается: ничего пишет, и его не принимают в Союз писателей (тема, являющаяся сквозной в книге). Более того, это является сознательной установкой Топорова: «В то время я уже понял, чем бы мне ни пришлось заниматься, я на любом поприще останусь дилетантом – уж больно мне претил профессионализм любого рода» [2, с. 143]. Это касается практически всех сфер его деятельности, кроме одной – поэтического перевода, области, в которой автор, действительно, достиг высот. Глава книги «Поэтический перевод, или Искусство, которое мы потеряли», несмотря на то, что написана почти так же, как и другие главы, в разговорной манере, с включением «баек» и невыдуманных историй, представляет собой своего рода

вставной эпизод – серьезное, не лишенное теоретической ценности размышление о переводе.

Образ автора «Двойного дна» малопривлекательный, черты личности, которые Топоров демонстрирует своему читателю, не вызывают симпатии. Однако в главе о переводе, видимо, главном и самом важном деле жизни автора книги, он неожиданно прибегает к самооправданиям, позволяющим хоть в какой-то мере объяснить и извинить его бахвальство. Кроме того, он дает возможность лучше понять его, когда утверждает, что основой любого поэтического творчества является романтическое самоощущение и романтическое мироощущение, а при исчезновении одного из двух истощается сам творческий дух. Он утверждает также, что его выбор пал на искусство перевода потому, что именно оно избавляло его от занятий литературоведением, в частности, в области советской литературы, вынуждавших человека писать не то, что он думает. Перевод, полагает В. Топоров, позволяет «не лгать, не лукавить, не идти на компромиссы с судьбой и на сделки с совестью» [2, с. 200], дает возможность оставаться самим собой. Глава о поэтическом переводе занимает в книге такое место, что рассказ о вхождении в переводческий круг и занятиях собственно переводом, обрамляют ее, дают возможность понять логику той или иной авторской оценки, его подхода к оригинальному тексту, выбор автора этого текста и т. д.

Чтобы завершить характеристику «литературного образа» автора, отметим, что к концу книги перед нами вырисовывается облик человека рефлексирующего, не вполне уверенного в себе, размышляющего над прихотями судьбы и своим месте в этом мире. Он болезненно чуток к критике, защищается от нее излишне резко и дерзко, серьезно относится к своему творчеству, не вполне, по-видимому, счастлив в личной жизни и иронично оценивает свою внешность. Автор стремится быть как можно более объективным по отношению и к самому себе, дать себе всестороннюю характеристику. Такая задача обусловлена, ко всему прочему, и его отношением к автобиографической прозе как таковой. В нескольких фрагментах книги В. Топоров высказывает собственное отношение к автобиографическому повествованию, иногда анализируя чужие тексты, и стремится к максимальной достоверности. Более того, он поясняет, почему стал писать эту книгу именно в конце 1990-х гг., а не ранее, старается осмыслить саму композицию получившегося текста. Так, он замечает, что в его книге «зияет лакуна». Причиной этого, как и у других молодых прозаиков, является то, что, «ведя повествование от первого лица и в меру отпущенного ему Богом описывая окружающих, самонадеянно забывает поведать о себе самом. Потому что себе он ясен (и дорог, хотя это не главное), и подразумевается, будто точно так же он знаком и понятен всем остальным» [2, с. 222]. В годы перестройки, когда Виктор Топоров стал наконец широко известен, менялась его внешняя жизнь, в том числе и его материальное положение. «Но в моей внутренней жизни не изменилось ничего или почти ничего, – говорит он, – пребывание в этической оппозиции, как я это для себя определяю, и морализаторское, в

сочетании с сугубо профессиональным, проповедничество остались теми же, разве что на второй план ушел профессионально узкий переводческий аспект» [2, с. 222].

Как известно, отбирая материал для автобиографического повествования, автор неспособен рассказать о своей жизни, фиксируя изо дня в день свои мысли, поступки, – это характерно лишь для прозы дневниковой. В автобиографическом же повествовании неизбежны пропуски, возможно нарушение хронологии, на первый план выводятся события и люди, по какой-либо причине важные для автора. Понимая это, В. Топоров замечает, что у него нет «ощущения дискретности собственной жизненной линии»: «И, конечно, взявшись за подобные заметки лет пятнадцать-двадцать назад, я написал бы их совершенно по-другому. И, кстати, не раз принимался за это, но неизменно в самом начале бросал. Да и зачем писать автоапологию, если можешь сочинять (или хотя бы переводить) стихи?» [2, с. 223]. Время создания этого текста, таким образом, совпало с прекращением переводческой деятельности автора, его переключением на публицистику и критику. В. Топоров признается, что многое в его книге пропущено специально, «сознательно»: «Написанного достаточно – или недостаточно, – это зависит от целеполагания, а вот с ним-то у меня как раз большие трудности. Я не знаю, зачем написана эта книга, да и книга ли это, – совершенно честно не знаю» [2, с. 442]. В этом месте на странице помещена сноска «директора издательства», в которой иронично сообщается, что автор написал книгу, поскольку взял аванс и был вынужден предоставить рукопись.

В. Топоров сравнивает написанное им с другим прочитанным им текстом, высказывая в то же время свое отношение к тому, как следует писать о прошлом: «Читал я книгу воспоминаний (о поэте Николае Рубцове), автор которой, негодуя на прочих – злокозненных, как ему представляется, – мемуаристов, то и дело восклицает: и ты, читатель!.. ты, в своей малости, ждешь от меня каких-нибудь подлых рассказов? Так вот – не будет этого! <...> Ну, разве что такая история... Да еще такая... А по прочтении книги понимаешь, что запомнил лишь пару грязных историй, да эту вот пародийную авторскую ужимку» [2, с. 443]. Отметим, что эта критика едва ли является справедливой: сам автор «Двойного дна», пусть и не упрекает своего читателя, но сам рассказал ему немало «грязных историй». Автор многократно характеризует самого себя, но не стремясь познать в процессе писания, а так сказать, вынося окончательный вердикт. Так же он понял и свое поколение, которому дает нелюбимую оценку. Это поколение состоит из одноклассников, университетских однокашников, коллег-литераторов и, наконец, современных ему политиков. Позиция автора по отношению к ним – оппозиция, принимающая весьма разнообразные формы. В классе он отделяет себя от одноклассников из-за нежелания быть частью системы. Автор многократно переходит с «я» на «мы» и объясняет это тем, что таких, как он, увлеченных своими литературными занятиями, было довольно много. Его поколение – это «не будущие переводчики, профессионалы и

полупрофессионалы (хотя все или почти все писали тогда стихи)», а культурная общность, для которой поэтический перевод казался престижным и модным занятием. Его современники не переживали настоящих испытаний, единственное, что им приходилось преодолевать, это не война или репрессии (хотя таковые и были), а засилье представителей старшего поколения во всех областях литературы и искусства, в издательствах и академических институтах, редакциях и университетах. В. Топоров пишет об этом подробно и зло. Так обозначилась оппозиция со старшим поколением и с теми, кто в его поколении этого противостояния не понимал, сдавался на милость «старикам», служил им, добываясь продвижения.

«Двойное дно» задевает рецензентов с моральной точки зрения. Но к какой бы рецензии на эту книгу мы ни обратились, их авторов объединяет глубоко личное отрицательное отношение к ней. Между тем, думается, В. Топоров провоцировал именно такую реакцию («Признания скандалиста»), вызывая скандал, эпатировал читателя средствами, которые оказались ему доступными. С другой стороны, как бы он ни аттестовал себя самого и окружающих людей, пространственно-временная структура созданного им мира в этой книге лучше и точнее характеризует систему его ценностей. Каждая из глав, как уже говорилось, посвящена определенному этапу жизни автора. Главы расположены в хронологическом порядке, который внутри глав, однако, нарушается. Истории, рассказанные автором, нередко связаны с сюжетами мировой литературы, вызывают ассоциацию с литературными героями или целыми произведениями. Это дает основания считать, что многие выпады автора, иронические высказывания сделаны как будто не всерьез, переосмыслены в связи с литературным и читательским опытом автора. Так, например, женитьба дяди – это «”выбор Софии” (если вспомнить роман Стайрона)» [2, с. 22], тетю, любившую рассказывать ему сказки, он звал «Сариной Родионовной» [2, с. 46], неудачи в шахматах он комментирует иронической поэтической строкой: «А впрочем, мой ученый тренер, / Хоть лучшим был из кандидатов, / А все не вышел в мастера» [2, с. 58]; охлаждение к шахматам называет «игрой в бисер» (парафраз названия романа Г. Гессе) [2, с. 59]; смену шахматных поколений характеризует пушкинской строкой «взойдут иные имена» [2, с. 63]; поражения в шахматах считает мстостью Каиссы, музы шахмат [2, с. 64]; конформизм отца комментирует с помощью афоризма Станислава Ежи Леца: «Компромисс с судьбой, как правило, бывает односторонним» [2, с. 73]; блок коммунистов и беспартийных, как называли тогда людей, выдвигавшихся на советских выборах, именует блоком «коммунистов и Балтрушайтиса» – по звучанию последнего слова в этом казенном словосочетании [2, с. 74], что лишь подчеркивает абсурдность безальтернативного выбора. Целый комплекс смыслов, рожденных «чужим» словом, вложен в рассказ о первых чтениях стихов, когда «...зал заржал (так смеялись надо мной в школе лишь еще раз – в пятом классе, когда я на каком-то вечере декламировал Фета: “Тебя любить, обнять и плакать над тобой”. Анекдот “люблю и плачу” мне рассказали, лишь когда я сошел со сцены), а я,

как апостол Петр, отрекся» [2, с. 83]. Здесь высоко поэтическое (Фет) сопряжено с городским фольклором (анекдот) и библейским (апостол Петр). Особое значение приобретает «чужой» текст (цитата, имя, произведение) в главе о поэтическом переводе, и это понятно: переводчик размышляет над трудностями перевода, его особенностями, приводя множество примеров. И сколько бы автор ни повторял, что по отношению к поэзии происходит «...десакрализация и, напротив, десекуляризация (то есть выведение за скобки гражданских мотивов)» [2, с. 225], его собственное отношение остается если не трепетным, то в высшей степени серьезным и требовательным. Не случайно в его книге так много и часто цитируются стихи.

Автор живет в мире, полном литературных ассоциаций, известных сюжетов, примеряет их к своим жизненным ситуациям, использует для характеристики друзей, событий. Думается, он просто не способен оценить реальное положение дел или дать полноценную характеристику человеку, обстоятельству, факту, поскольку все это преломляется в его творческом мире сквозь призму литературы и искусства, хотя сам он видит себя проницательным публицистом и политическим аналитиком. В книге проявилось постмодернистское мировидение, в котором отсутствует определенная система ценностей, которая бы обусловила и выверила авторские оценки людей, событий действительности. Он играет словом, смыслом, литературным материалом, собственным образом, осмысление своей жизни и жизни своих современников в литературных отражениях имеет игровой характер. Если это так, то в «Двойном дне», как и в самой жизни автора, он говорит не то, что думает, не «обнажается» или «заголяется», как думают рецензенты, а хулиганит, как в юности, когда его забирали в пикет на Владимирской. Это хулиганство «литературного» свойства, за которое нельзя посадить на пятнадцать суток или сообщить по месту работы, но можно подвергнуть литературной же обструкции, что, собственно, с автором книги и произошло.

Книга В. Топорова «Двойное дно (Признания скандалиста)» относится к тому типу автобиографических произведений, которые включают в себя одновременно развернутые воспоминания о прошлом и связанных с ними реалиях, лицах, событиях. Автор не стремится познать себя самого и своих современников, он смотрит на пережитое с уже готовыми оценками, намеренно заостряя их и эпатируя читателя. В его тексте сопряжены нынешнее «я» автора и «я» прошлое, а текстообразующим элементом являются свойства его памяти. Однако его жизнь и жизнь советского, а затем и постсоветского общества осмыслена им сквозь призму мировой литературы и искусства, что дает возможность видеть в автобиографическом повествовании «признания» не скандалиста, а прежде всего литератора.

Библиографические ссылки

1. **Семанов С.** «К Топорову зовите Русь», или нечто о еврейской самокритике: [Электронный ресурс] / Сергей Семанов // Наш современник. – 1999. – № 10. – Режим доступа: <http://rus-sky.com/publicist/articles/027.html>.

2. **Топоров В.** Двойное дно. Признания скандалиста / В. Топоров. – М.: Захаров-Аст, 1999. – 312 с.
3. **Шуляк С.** Топорова бояться – стихов не писать / С. Шуляк // Литературная газета. – 04.04. 2000. – С. 6.

Надійшла до редколегії 7.05.10

УДК 821. 161. 2. 09

Г. С. Ключко

г. Днепропетровск

ПУБЛИЦИСТИКА ЭГОНА АЛЬТА ВМЕСТО РОМАНА ЮРИЯ АНДРУХОВИЧА

Аналізується специфічне поєднання публіцистичних та художніх жанрів у творі Юрія Андруховича «Таємниця. Замість роману».

Ключові слова: експериментальність, жанрова модифікація, метафізичний детектив, мемуари.

Анализируется специфическое сочетание публицистических и художественных жанров в произведении Юрия Андруховича «Таємниця. Замість роману».

Ключевые слова: экспериментальность, жанровая модификация, метафизический детектив, мемуары.

The specific non-fiction and fiction genre combination in the Jurij Andruhovych's work «Таємниця. Замість роману» is observed.

Key words: experiments, genre modification, metaphysical detective novel, memoirs.

Юрія Андруховича полусерьозно часто називають Патріархом, і пояснюється це не тільки тим, що він створив відоме письменське об'єднання «Бу-Ба-Бу», але й рівнем його авторитету в українській літературі. Його не упрекають в упрощеності і «подростковості» письма, як, наприклад, Сергія Жадана і Любка Дереша, і при цьому він дійсно читається, в тому числі і молодістю, в отличие від багатьох українських письменників, чийі твори входять в шкільну програму і зазвичай породжують стійке передубеження проти всього, що стосується української літератури. Як пише С. Жадан про некого якби недавно померлого українського класика, «Ми про нього вже встигли забути, і тут раптом він помер... Хтось із нас здивувався, що він помер. Хтось здивувався, що він помер лише зараз. В дитинстві ми читали його книжки, можливо тому і вирости такими злими» [4, с. 73]. Творчість Андруховича, по-видимому, не приводить до таких сумних

последствиям, иначе оно вряд ли было бы востребовано настолько, что, пожалуй, его можно даже отнести к мейнстриму современного украинского литературного процесса. В то же время проза писателя заметно отличается экспериментальностью, проявившейся и в автобиографическом романе «Таємниця. Замість роману» (2007). Жанровая модификация, очевидно, заявлена уже в названии текста, и цель нашей статьи заключается в её анализе.

Текст представляет собой синтез автобиографического, мемуарного и беллетристического пластов, оформленный в виде интервью. Такое оформление объясняется автором в предисловии, безусловно мистифицирующем читателя и являющемся главным беллетризирующим компонентом текста. Нарратор сообщает о том, что некий немецкий журналист и критик, Эгон Альт, предложил ему записать серию бесед о жизни и творчестве писателя. «Того вечора ми не могли не домовитись про те, що обов'язково зробимо це. Воно мало стати книжкою. Але не зовсім тією, що її ви зараз читаете» [1, с. 7]. Интервью записывалось в течение шести дней, седьмой день прошёл в путешествии по Берлину. Журналист планировал опубликовать результаты работы после смерти писателя, однако вскоре сам погиб в автокатастрофе; незадолго до этого он прислал Андруховичу записи интервью – «на память». Тот, решив завершить работу Эгона Альта, редактирует записи и издаёт их под названием «Таємниця».

Как уже говорилось, условно текст может быть разделён на три уровня: история семьи Андруховичей, воспоминания о детстве в Ивано-Франковске, учёбе во Львове, свадьбе и рождении дочери, службе в армии, творческом пути составляют автобиографическую часть романа, которая тесно переплетена с мемуарами – воспоминаниями о близких людях, странах и городах, о знаковых политических событиях, словом – с воссозданием ликов прошедших эпох, какими они запечатлелись в памяти писателя. История отношений Юрия Андруховича с Эгоном Альтом составляет, собственно, третью, беллетристическую линию сюжета произведения. Интересно изучить её несколько подробнее, поскольку, как показал анализ рецензий на роман, большинство исследователей (или просто читателей) не уделяет ей должного внимания, рассматривая текст как исключительно публицистический.

Наиболее наивные читатели склонны верить Андруховичу, убеждающему их в реальном существовании Эгона Альта в качестве немецкого журналиста: «Я вже стомився стверджувати, що німецький журналіст Егон Альт, який брав у мене інтерв'ю для книги, реальна особа. “Таємниця” — ліризована автобіографія, сума певних вибраних фрагментів мого життя. Сумніви пов'язують також з іменем журналіста, яке викликає асоціацію альтер его. У німців таке ім'я досить поширене і не викликає жодних схожих асоціацій, бо означає зовсім інше. А для українців ці слова, написані кирилицею, видаються подібними» [2]. На наш взгляд, подобные утверждения писателя подтверждают лишь его решимость продолжать мистифицировать доверчивую публику, их содержание же несложно опровергнуть, обратившись к книге: прежде всего, на её обложке мы увидим Андруховича, разговаривающего с собеседником, лица

которого не видно, однако по фигуре и причёске можно предположить, что это – тот же человек, только переодетый и сфотографированный под другим углом. Одинаковый возраст героев, схожесть их вкусов, невозможность найти место захоронения якобы погибшего журналиста и фантастичность развязки романа также свидетельствуют о неслучайности созвучия имени Эгон Альт и выражения альтер эго.

Таким образом, можно говорить о двух авторских масках – Юрии Андруховиче и Эгоне Альте как его альтер эго. Если верить предисловию — погибает журналист. Конец седьмой главы, в котором мы видим Андруховича спускающимся в подземный мир на голоса умерших, убеждает нас в смерти писателя. Финал книги открыт, что предоставляет читателю свободу интерпретаций. Цитируя Вен. Ерофеева, с поэмой которого в романе довольно много перекличек, «От самой Москвы всё были философские эссе и мемуары... Теперь начинается детективная повесть» [3, с. 62]. Действительно, «Таёмницу» Андруховича можно определить, пользуясь жанровой дефиницией М. Липовецкого «Москвы-Петушков», как «метафизический детектив» [6, с. 304]. Утверждение исследователя относительно текста Вен. Ерофеева, на наш взгляд, применимо и к роману Андруховича: «Читателю предоставлен труп героя (или автора?), и от разгадки этого убийства зависит понимание как всей поэмы, так и стоящего за ней философского эксперимента» [6, с. 304]. Кроме того, разгадка будет и ответом на вопрос, сформулированный в статье Г.И. Матвиенко «Онтологічний зміст концепту авторської маски у романах Ю. Андруховича»: «кого вважати Автором – Егона Альта чи Юрія Андруховича, від особи якого ведеться оповідь?» [7, с. 160].

Поскольку мы пришли к выводу, что Эгон Альт – не тот, за кого его нам выдают, то для того, чтобы найти одну из возможных разгадок этой тайны, необходимо выяснить, кем он является на самом деле. Его образ, как нам кажется, можно рассматривать как реализацию архетипа «тени» – тёмной (альтер) стороны Я согласно К. Г. Юнгу. О тёмной, а следовательно – и демонической природе Эгона Альта косвенно свидетельствует и его национальность, которая вместе с неоднократным упоминанием Гёте заставляет вспомнить о Мефистофеле. Запись в дневнике Андруховича, сделанная по дороге в Берлин после того, как он всё же решает дать интервью Эгону Альту: «Холоднеча рухасться зі сходу на захід тим самим маршрутом, але злегка випереджуючи мене» [1, 6], становится понятной после того, как мы вспомним, что тёмные силы можно распознать либо по запаху серы, либо по окружающему их неестественному холоду. То есть, альтер эго уже рождается в авторе, однако полностью воплотится оно только в Берлине. Такая трактовка образа позволяет объяснить и явно ощущаемую порой недоброжелательность в общении между Андруховичем и журналистом.

Если в случае с Эгоном Альтем мы имеем дело с мистификацией, то, возможно, и образ Юрия Андруховича следует трактовать несколько шире. Как «первичный» автор (реальный человек) он выступает в автобиографическом и мемуарном пластах текста, им даются характеристики

личной, политической и культурной сферам жизни. В беллетризованной же части романа, которая, конечно, не существует автономно, но переплетается с двумя указанными выше пластами, «...“авторська позиція” замінюється “авторською роллю”. Відчуття, оцінки чи мотиви письменника потрібно вже відчитувати через зняття кодів тексту, тлумачення символів, архетипів» [5, с. 9]. Здесь верно будет говорить о «божественной природе» персонажа писателя, что подтверждают, например, семь дней, за которые был создан материал для книги, его предложение «А хочеш – я зараз піду по воді?» [1, с. 455], Чёртова Гора, являющаяся в данном случае и местом искушения, и местом смерти, и многое другое. Итак, возможно прочтение образа автора как Бога и, соответственно, образа Эгона Альта – как дьявола, и, шире, их противопоставление в рамках двух парадигм – писатель-автор-творец-Бог / журналист-скриптор-тень-дьявол. Если принять такую интерпретацию образов главных действующих лиц романа, то представляются как минимум два решения поставленных нами вопросов: кого убили? и кто автор? Рассмотрим первое, согласно которому погибает Андрухович.

В этом случае, как и в известной сказке Андерсона, тень героя, вначале находящаяся в подчиненном по отношению к нему положении, обманом присваивает себе власть. Обратим внимание на этимологию выражения альтер эго – оно стало распространённым благодаря обычаю, существовавшему в некоторых государствах Европы: когда монарх передавал власть наместнику, он наделял его званием «королевского второго я» — «Alter ego regis». Таким наместником и является Эгон Альт, именно он обладает властью как в тексте, так и над текстом. Если в течение шести дней Андрухович ещё позволял себе по-своему организовывать повествование, отвечая на вопросы журналиста, то на седьмой день роли меняются («Нам униз? Тепер уже тільки ти ведеш» [1, с. 411]). В итоге Эгон Альт с помощью наркотиков и алкоголя переводит действие в иную, промежуточную реальность, откуда писатель спускается уже в третий, загробный мир. Не случайно в тексте он называет себя Нарциссом («Не забувай, що одне з моїх імен – усе-таки Нарцис») [1, с. 106] и Орфеем («У мене фонетично-орфоепічне вуха. Я Орфей» [1, с. 398], «з грудня 77-го року я став у цьому житті нелегалом Орфейським» [1, с. 88]). Можно провести параллель между Андруховичем и другим литературным персонажем – Веничкой Ерофеевым: гибели обоих непосредственно предшествует длительная поездка в электричке, сопровождаемая обильным возлиянием, в судьбу и того, и другого героя враждебно вмешиваются потусторонние силы. В данном случае следует понимать нечистую силу, которую мы предлагаем видеть в альтер эго писателя, в согласии с бердяевской концепцией – как неспособную к творчеству. Именно этой неспособностью можно объяснить то, что Эгон Альт абсолютно незнаком с поэтической частью творчества Андруховича (как известно, поэзия требует от читателя максимального сотворчества), в то время как сюжеты прозаических произведений писателя он знает в совершенстве. Журналист, как уже отмечалось, обладает властью в тексте и, в определенной степени, над текстом, однако он не является его автором (что также

соответствует бердяевской концепции мироздания). Следовательно, предисловие, как и редактирование всего текста, принадлежит перу не Андруховича, но его альтер эго, а автокатастрофа – «приховування, згладжування і просто усування багатьох моментів, які могли здатись особливо нищівними чи прикрими щодо деяких, згадуваних у цій книжці осіб» [1, с. 12]. Книга согласно планам журналиста издана после смерти писателя. Такой ход, кстати, избавляет произведение от своеобразного недостатка, присущего всем автобиографиям в силу того, что они написаны ещё живыми людьми – незаконченности. Кто же в таком случае может стать автором романа? После смерти автора им может стать только читатель. Именно на него надеется Андрухович, к нему обращена его последняя просьба: «Ти не зачиниш їх? З того боку? Відкриті двері – то незбагненна радість» [1, с. 473]. Ведь только от реципиента зависит, как прочесть книгу – как публицистическое произведение вместо романа, или как постмодернистский роман, предполагающий, в идеале, бесконечное множество интерпретаций.

Если принять эту версию, то придётся признать, что роман иллюстрирует концепцию богооставленности мира, смерти бога, смерти автора. Согласно другой, более вероятной интерпретации, герой Андруховича погибает, чтобы потом воскреснуть, преодолев собственную двойственность, то есть, фактически поглотив Эгона Альта, воссоединившись с самим собой. Такой вариант гораздо ближе традиционному христианскому учению. Подобная близость подтверждается и многими деталями сюжета: например, замысел интервью, то есть начало истории, положенной в основу беллетристической линии романа, относится ко второй половине декабря, когда католики празднуют Рождество. Смерть на горе совершается в середине весны – когда обычно кончается Великий пост. Знаково и название железнодорожной станции, возле которой находится гора, и где сходят с электрички герои – Весткройц (Западный крест). Как подчёркивает М. Липовецкий, «Культурный смысл ритуала гибели и возрождения героя связан с желанием возродить время – или, иначе говоря, начать новый, настоящий или “нормальный” цикл истории» [6, с. 322]. Действительно, в предисловии Андрухович сообщает, что хотел отказаться от интервью, так как планировал написать роман, однако творческий кризис помешал этим планам. Чтобы преодолеть кризис, пришлось принести в жертву героя. О том, что начался «новый» цикл, свидетельствует не только создание «Таємниці», но и появление на последних страницах книги героя-ребёнка (уже после гибели взрослого), едущего в поезде с родителями. Эта сцена, описанная раньше как воспоминание, от первого лица, в конце книги происходит в настоящем времени как полилог. В том, что возрождению способствует антагонист героя, нет никакого противоречия. Мирча Элиаде в работе «Мефистофель и Андрогин» убедительно доказывает, что представления о двойственной природе божества часто присущи как язычникам, так и монотеистическим религиям, в том числе и христианству: «Парадоксально, но между Богом и Духом Отрицания существует своего рода странная “симпатия”... Этот демон, отрицающий Жизнь, во всем оказывается

соработником Бога» [8, с. 124]. Такой точки зрения придерживались не только христианские философы (Псевдо-Ареопагит, Николай Кузанский), концепция единства противоположностей играет важную роль и в работах уже упомянутого К. Г. Юнга. Говоря о целостности личности и двойственной природе Христа, учёный подчеркивает необходимость «*coincidentia oppositorum*» для процесса индивидуализации, когда Я интегрирует в себе все сознательные проявления и содержание бессознательного. Вспомним, что перед тем, как спустить Андруховича в подземный мир, Эгон Альт помогает ему осознать свой страх перед «подвалом». Выполнив свою функцию, журналист уже не нужен автору, поэтому якобы погибает в автокатастрофе, а Андрухович честно признаётся, что не смог найти его могилу, из-за чего поставил полупустую бутылку виски просто посреди центральной кладбищенской аллеи.

«Таємниця» Ю. Андруховича, таким образом, действительно является сложным экспериментальным произведением, в котором мемуары писателя включены в рамки своеобразного «метафизического детектива». То, что многие читатели, акцентируя внимание лишь на автобиографии автора, не замечают интересной жанровой модификации, осуществлённой Андруховичем, доказывает ощутимое влияние на текст поэтики постмодернизма. То же, что писатель не боится столь существенно нарушить жанровые ожидания своего читателя, ещё раз доказывает элитарность его творчества.

Библиографические ссылки

1. **Андрухович Ю. І.** Таємниця. Замість роману / Ю. Андрухович. – Харків: Фоліо, 2008. – 478 с.
2. **Дрючкова У.** Загадка постмодернізму. Таємничий Юрій Андрухович: [електроний ресурс] / У. Дрючкова // Панорама від 08.11.2007. – Заголовок з екрану. – Режим доступу: <http://rama.com.ua/AMS+article.storyid+3719.htm>.
3. **Ерофеев Вен.** Москва-Петушки / Вен. Ерофеев. – М.: Захаров, 2005. – 144 с.
4. **Жадан С.** Свято, яке завжди з тобою // Ефіопія. – Харків: Фоліо, 2009. – 121 с.
5. **Ільків А. В.** Жанр щоденника в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століть: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література / А. В. Ільків. – Івано-Франківськ, 2008. – 16 с.
6. **Липовецкий М.** Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов / М. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – ххix+848 с.
7. **Матвиенко Г. І.** Онтологічний зміст концепту авторської маски у романах Ю. Андруховича / Г. І. Матвиенко // Література в контексті культури. – Д., 2008. – С. 157–162.
8. **Элиаде М.** Мефистофель и Андрогин, или мистерия целостности: [електроний ресурс] / М. Элиаде. – Заголовок з екрану. – Режим доступу: <http://dvigienie-pravi.narod.ru/mefistofel.html>.

Надійшла до редколегії 24.04.10.

Е. В. Кононенко

г. Горловка

ЧЕХОВСКИЕ КАРНАВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПРОЗЕ М. СПАРК (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА И РОМАНА М. СПАРК «ВЫСЕЛЕНИЕ»)

Основи літератури абсурду спостерігаються у творчості А.П. Чехова. М. Спарк успадковує у своїх творах абсурдистські традиції російського письменника та акцентує увагу на бездуховності і негідності сучасного суспільства. Англійська письменниця приймає чеховські традиції оповіді, сатири, абсурду та жорстокого зривання масок. М. Спарк успадковує об'єкти сатири А.П. Чехова – брехня, безглуздість, зарозумілість, бездушиність – ось що є об'єктами сатири письменників.

Ключові слова: абсурд, сатира, гротеск, карнавал.

Основы литературы абсурда наблюдаются в творчестве А.П. Чехова. М. Спарк наследует в своих произведениях абсурдистские традиции российского писателя и акцентирует внимание на бездуховности и низости современного общества. Английская писательница принимает чеховские традиции повествования, сатиры, абсурда и злобного срывания масок. М. Спарк точно наследует объекты сатиры А.П. Чехова – ложь, глупость, лицемерие, высокомерие, бездушные – вот что является объектом сатиры авторов.

Ключевые слова: абсурд, сатира, гротеск, карнавал.

The basis of the absurd literature is observed in the A.P. Chekhov's works. M. Spark inherits in her works absurd traditions of Russian writer and accents on heartlessness and meanness of the modern society. English writer takes Chekhov's traditions of narration, satire, absurd and malicious disruptions of masks. M. Spark inherits the objects of A.P. Chekhov's satire – lie, stupidity, arrogance, heartlessness – these are the objects of writers' satire.

Key words: absurd, satire, grotesque, carnival.

Проблема изучения абсурда в литературе связано с актуализацией проблемы в философии. По определению О. Бурениной, «абсурд – это эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира [4, с. 10]. Литература абсурда – это стиль или лейтмотив в литературе, которая выставляет бессмысленными, парадоксальными, нелепыми или смешными привычные условности, правила и законы, играя логическими значениями, описывая механистичность и бесцельность отдельной человеческой жизни, подчеркивая непонимания между личностью и обществом. Это течение затрагивает самые разные сферы и проблемы: психология, социум, кризис духовности, культурные ценности, тоталитаризм государства как такового, онтология внутреннего и не связанного с надындивидуальным или идеальным.

Наиболее известными представителями литературы абсурда являются Ф. Кафка, С. Беккет и Э. Ионеско. Обэриуты (Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников) считаются родоначальниками абсурдизма в русской литературе.

По логике абсурда возникают уникальные образы и категории: насилие и смех, юмор и святость, жизнь в чуде, недочеловек. Философски литература абсурда наиболее близка к экзистенциализму, но ее основы наблюдаются еще в творчестве А.П. Чехова. Также необходимо отметить, что М. Спарк наследует в своих произведениях абсурдистские традиции российского писателя и перерабатывает его достижения для более детального акцента на серость и бездуховность современного общества. Произведения автора построены не по принципу сюжетного (фабульного) развития, но как движение и варьирования повторяющихся тем, мотивов. Именно этот прием повествования перенимает М. Спарк у русского писателя, начиная свой рассказ с середины, а потом возвращаясь к началу и продолжая повествование.

А.П. Чехов является тем автором, в творчестве которого объединяются не только черты сатиры и юмора, но и принципы карнавала. В его произведениях наблюдается склонность к экзистенциальной проблематике, демонстративность, которой он привлекает внимание читателей. По мнению М. Зощенко, «в комических элементах чеховских произведений была усмотрена мягкая равнодушная улыбка. В его смехе увидели нечто вялое, всепрощающее, нечто такое, что делало писателя каким-то посторонним наблюдателем, какой-то нейтральной величины, бесстрастным свидетелем дел, которые совершались вокруг него» [5, с. 150]. Любой смех показывает на отношение к тому, что смешно. И это уже исключает равнодушие. Любая улыбка, даже, казалось бы, самая безразличная, – это уже оценка, это уже критика, уже вмешательство.

Смех не является нейтральной категорией – он или критикует и требует исправлений, или критикует и приветствует, утверждает. Как и в произведениях М. Спарк, смех в комических рассказах А.П. Чехова сатиричен. Английская писательница точно наследует объекты сатиры – ложь, глупость, лицемерие, холопство, высокомерие, бездушие – вот что является объектом чеховской и спарковской сатиры. Известен страшный мир, изображенный М. Спарк. Картины, изображенные писательницей, поистине беспросветны. Глупость чудовищна и страшна; человеческие свойства ее персонажей столь низки, что свойства зверей кажутся выше. Один из таких ее романов, «Выселение», посвящен людям в основном богатым и очень богатым. «Их существование не только бесцельно и бездуховно, но и совершенно безрадостно – даже прожигать жизнь им лень» [1, с. 339].

В рассказе «Хамелеон» подтверждается теория карнавала. Идея хамелеонства (то есть приспособление к меняющейся обстановке путем изменения цвета кожи) развертывается в рассказе в переносном смысле. Совершенно очевидно, что рассказ содержит в себе сатирическое обобщение. В переносном смысле хамелеон – беспринципный человек, легко меняющий свои взгляды, в зависимости от обстановки [8, с. 43]. В рассказе главное действующее лицо – полицейский надзиратель Очумелов, который подобно

хамелеону меняет свое отношение к щенку, в зависимости от того, чей щенок. В карнавале смешных и отвратительных человеческих типов ранних юмористических рассказов люди сравнивались с животными, рыбами и насекомыми. Наибольшая слава выпала на долю «хамелеона» из одноименного рассказа 1884 г., герой которого мгновенно переходил от угодничества к самоуправству и от самодурства к холопству. Именно «хамелеоновские» черты заимствует М. Спарк для своего главного героя романа «Выселение» Хьюберта Маллиндейна. Он представляет собой тип спарковского плутовского героя, воюющего за место под солнцем и за кусок хлеба. Правда, «кусок» этот весьма основательный – вилла маркизы, в которой он загостился. Хьюберт не заблуждается на свой счет и все происходящее воспринимает с циничной веселостью и очаровательной наглостью. Как и все герои сатирических произведений М. Спарк, Хьюберт одержим бесом, но бесом особого рода: «Во мне сидит демон смеха, без которого я бы просто погиб» [10, с. 19].

В ранней прозе А.П. Чехова за верхним слоем бытовой карикатурности проглядывает глубинное понимание нравственной коррозии человека и внутренний драматизм его несчастной участи. Приговоры писателя ничтожным людям порой безжалостны, но не жестоки: человеку оставляется право на трагедию, приобщающую к подлинной жизни. В рассказе «Смерть чиновника» рассматривается вопрос «маленького человека». На первый взгляд, автор холодно обличает мизерность души мелкого чиновника, но его смерть, как ни смешны ее причины, – превращается в смерть *человека*: неспособность выжить обособляют его от тех, кто продолжал бы и дальше лебезить, угождать и унижаться.

В произведениях А.П. Чехова героями являются представители всех классов общества, начиная от крепостных и заканчивая людьми, приближенными к государю. Это люди самых распространенных профессий: учителя, чиновники, врачи. Эти люди не выделены ничем, кроме того, А.П. Чехов позволяет считать, что жизнью, которую ведут его герои, бездарной и скучной, живет большинство его современников. В своих рассказах писатель поднимает социальную проблему: за кем будущее России? Равно как и английская писательница, поднимающая вопрос: за кем будущее мирового общества? Именно гиперболы, сатира и резкий юмор помогают писателю показать всю нелепость и абсурд человеческой жизни. А.П. Чехов смеется над людьми, но это смех сквозь слезы. Ему обидно за этих людей, которые очерствели душой. Эти приемы были заимствованы М. Спарк для того, чтобы дать наиболее точную характеристику персонажу своего романа. В бесконечно тянущейся и бесконечно повторяющейся веренице приключений пикаро, проходящий через все произведение, и заключен внешний ритм повествования, ритм бесконечного путешествия по дорогам жизни. Однако Хьюберт выступает не только в роли плута, он еще и шут. Для плутовского романа плут, черт, шут – это образы одного ряда, они родственны. Маска шута, которую надевает главный герой, дает возможность, кривляясь и паясничая, говорить правду, дает право «не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь; право

говорить пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою; право проводить жизнь через промежуточный хронотоп театральных подмостков, изображать жизнь как комедию и людей как актеров: право срывать маски с других» [3, с. 312]. По праву шута и обманщика Хьюберт разыгрывает грандиозное представление на берегу озера, выступая перед толпой юнцов-наркоманов в роли прямого потомка богини Дианы и Калигулы. Однако оказывается, что срывать маски с тех, кто окружает героя, не так-то просто: маска срастается с лицом, оказывается, что видимость становится даже не второй реальностью, а первой и единственной. «Если вы воображаете, что видимость может исказить действительность, – говорит Хьюберт своим юнцам, – то вы заблуждаетесь. Видимость – это и есть реальность» [10, с. 102].

Рассказы и повести 90-х г.г. XIX в. направлены против жестокой и пошлой жизни. Среди таких рассказов можно выделить «Палату №6». А.П. Чехов мастерски доносит до нас все отрицательное, что он видел. После возвращения автора с острова Сахалин он пишет рассказ «Палата №6». Образ тюрьмы преследует писателя, и палата № 6 – тоже скрытое под маской лицо тюрьмы. Повесть начинается с описания больницы, там находятся душевнобольные. Тягостные впечатления складываются после описания флигеля, похожего на тюремный остров, а еще больше усугубляется, сторож Никита рассказывает о палате, где на окнах стояли решетки. Больные похожи на арестантов, больница на тюрьму, где все перемешалось, и трудно отличить нормального человека от сумасшедшего. Герои повести – Громов Дмитрий Иванович и Рагин Андрей Ефимович. Громов – один из пациентов палаты № 6, душевнобольной, «единственный умный человек» [12, с. 385], вернее, сохранивший какой-то разум человек, ощутивший на себе «прелести» палаты. Громов дико рвется на свободу, в отличие от остальных больных и мыслил он разумно, явно осознавая, что он говорит, но был болен манией преследования. Именно с ним случайно встретился доктор, из любопытства пошедший за сумасшедшим евреем, попрошайкой Моисейкой, в маленький флигелек на задворках больницы. Они заводят с Громовым философские споры. А.П. Чехов сталкивает представителей обоих классов, обеих сторон. Доктор Рагин говорит, навещая его в странной палате: «Если бы вы знали, друг мой, как мне надоели вообще бездарность, бездумность, тупость, и с какой радостью я всякий раз беседую с вами» [12, с. 386]. Доктор Рагин человек незлой, умный, сострадательный, и он со своей позиции может любить ближнего, ему не за что кого-то ненавидеть. Он никогда не чувствовал призвания к медицине, но, по настоянию отца, закончил курс и был отправлен в уездный городишко. Рагин сразу, что в этом городе больница – «учреждение безнравственное и в высшей степени вредное для здоровья» [12, с. 386], там не лечили, там приканчивали, истязали. «Если физическую и нравственную нечистоту прогнать с одного места, то она перейдет в другое; надо ждать, когда она сама выведется» [12, с. 389], – считал молодой доктор. Он обленился, редко появлялся в больнице. Жизнь, каждый день ее становилась похожей на бесконечно повторяющейся сон. Он не перестает протестовать, возмущаться и не теряет веры в то, что рано или

поздно правда, наконец, восторжествует. А.П. Чехов восстает против насильственного взгляда на жизнь, удобного для тех, кто сам страдает. Устами Громова автор осуждает Рагина: «Нас держат здесь за решеткой, гноят, истязают, но это прекрасно и разумно, потому что между этой палатой и теплым кабинетом нет никакой разницы. Страдания презираете, а, небось, прищипите вам палец дверью, заорете во все горло» [12, с. 390] Лишь перед смертью Рагин понял правду Громова, правду тех, кто не хочет, не может мириться с насилием. Он понимает правду угнетенных, социально незащищенных людей. Он понял, как это жить, без носков, папирос, записной книжки в боковом кармане, как это не надевать брюк, жилета, сапог, а ходить в коротких панталонах и слишком длинной рубашке, в халате, пропахшем рыбой. В данном рассказе А.П. Чехова показаны острые, болезненные вопросы его времени. И эти вопросы мучат читателя своей нерешимостью. Автор здесь критикует равнодушие, которым страдало общество, осуждает пассивность тех, кто мог выступить против существующих порядков. Человек должен бороться с тем, что мешает ему жить счастливо.

Как в рассказах А.П. Чехова присутствует противопоставление умного, но глупого и слабого человека пикаро и жестокому проходимцу, так в «Выселении» Хьюберт Маллиндейн противопоставляется красивой и бесконечно глупой маркизе ди Туллио-Фриули. «Глупость маркизы – это глупость, являющаяся предметом насмешек не только писательницы, читателей, но почти всех действующих лиц романа. Мэгги не высказывает крамольных, опасных идей (у нее в голове их нет и никогда не было), не собирается критиковать и обвинять общество, к которому принадлежит. Глупость Мэгги могла бы вызвать даже некоторую жалость, если бы не была столь воинственной. В начале романа маркиза появляется в роли баснословной богачки, избранницы судьбы. Но у нее нет ни ума, ни ловкости, чтобы бороться с проходимцами и жуликами, которые постепенно лишают ее состояния, доводят до нищеты» [7, с. 198]. К концу романа Мэгги сообразит, что быть ослепительно красивой и глупой в том обществе, где она живет, непозволительная и опасная роскошь. И начинает с того, на чем остановился Хьюберт: ложью и плутовством, а если понадобится, то и более решительными действиями постарается вернуть украденное у нее состояние.

В этих рассказах, как и в романе М. Спарк, видно, какой тяжелой и нелепой может быть жизнь как ничтожна и пуста может быть жизнь человека, как много равнодушных и безжалостных людей окружает нас. В рассказе «Человек в футляре» поднимается вопрос футлярной жизни. Писатель показывает нам, как люди могут замыкаться в себе надевать маску равнодушия, уходить от действительности. Здесь автор с болью говорит о времени и обстоятельствах, убивающих душу русских интеллигентов. Главный герой этого рассказа – Беликов, учитель греческого языка. Именно вокруг него разворачиваются все события. Беликов жил в «футляре». Футлярная жизнь проявлялась во всем: во внешности (темные очки, теплое пальто), в отношениях с людьми (никто его не любил, да и он не любил шумных, веселых

компаний). Он все делал по правилам и не любил, когда эти правила нарушали. Его извечное «как бы чего не вышло» мучило его на протяжении всей жизни. Беликов ужасно боялся окружающего его мира, не хотел ничего менять в нем. Даже его преподавательская деятельность была связана с прошлым, он восхищался прошлым. При виде Беликова все ужасались, так как он был одет в черное пальто, постоянно носил очки, шарф, выглядел мрачно и угрюмо, облик настолько был неприятен, что дважды даже вызывал отвращение. Главные черты его характера: осторожность, трусость, неприятие настоящего, боязнь перед будущим, новым. У Беликова постоянно появлялось желание спрятаться в чехол, в коробочку, туда, где не надо быть решительным, не надо решать сложные проблемы, мучиться и страдать. Таков был учитель греческого (мертвого) языка Беликов. Как он возмутился, увидев девушку на велосипеде: ведь это неприлично! А громкий смех, оказывается, нарушение порядка. Он боялся всего нового, передового. Кроме того, его «болезнь» заразна. Он заразил его многих окружающих. Все вокруг находились под властью его «футлярных предрассудков». Читая рассказ, мы видим, что автор осуждает Беликова, его мнительность, осторожность, страх перед жизнью, эгоизм, равнодушие. А.П. Чехов высмеивает футлярную жизнь героя, говорит, что так жить нельзя. Беликов всю свою жизнь прожил «серой мышкой», ничего не изменил, ничего не оставил после себя.

Здесь мы видим конфликт между «человеком в футляре» и обществом. Общество не может понять, как власть вещей может оказаться настолько сильной и иметь такое влияние на человека. На самом деле Беликов был очень ранимым и чувствительным человеком. Его болезненная нерешительность и спокойствие, страх и замкнутость были для него маской, скрывающей его чувства от того жестокого и безжалостного по его мнению, мира. С другой стороны беликовщина имеет активный характер: парализует все доброе, честное, свободное, всякое стремление к лучшему Беликов держал в страхе не только гимназию, но и весь город. Все боялись, знали, что он может донести на них. Стали бояться посылать письма, знакомиться, громко говорить. «Подчинились ему, терпели его люди мыслящие, знающие, читающие» [11, с. 158]. Боялись его, потому что он был доносчиком, шпионом. Конечно, зря прожил свою жизнь Беликов. Он был, действительно по-настоящему одинок, так как никто не понимал его и ни принимал его образа жизни. Одиночество и погубило учителя греческого языка.

Отношение А.П. Чехова к человеку в футляре с примесью гротеска. Например, описание Беликова в гробу: «Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет» [11, с. 166]. Сила этого гротеска и презрения не уступает спарковскому. Тон романа по преимуществу насмешливо-иронический и нарочито-бесстрастный, но сквозь язвительный смех пробиваются нотки сожаления. Таким образом, роман «Выселение» можно определить как социально-политическую сатиру, объектом критики которой является мир очень богатых, мир плутократии. «Традиция

плутовского романа используется М. Спарк не просто как свод застывших философских и художественных принципов, но творчески переосмысливается согласно социально-историческим требованиям времени, которому она и ее книги принадлежат» [9, с. 320]. Это объясняется в первую очередь заметным тяготением писательницы к острым социально-политическим темам и мотивам.

Писательница представляет объемную и убедительную картину социального и нравственного упадка западного мира. «Постоянный рост преступности и наркомания, увлеченности некоторой части западной интеллигенции языческими культами, отступление от традиционных нравственных норм, сосуществующее с резкой политической поляризацией общественных сил» [1, с. 339], – все это находит отражение в книге М. Спарк.

В рассказе «Толстый и тонкий» рисуется случайная встреча на вокзале двух друзей детства. Ничтожный чиновник, «тонкий» Порфирий, как только узнает, что его старый гимназический друг Миша дослужился до тайного советника и имеет две звезды, «вдруг побледнел, окаменел». Он надевает маску покорности и начинает лебезить, униженно угодничать. Чехов дает портреты героев, раскрывающие их социальное положение. «Толстый» только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флердоранжем. Писатель выделил только две детали – лоснящиеся губы, запах вина и дорогих духов, и этого достаточно, чтобы перед читателем возник законченный образ. В описании «тонкого» автор тоже выделил две детали: «Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчины и кофейной гущей» [12, с. 12]. В рассказе «Маска» А.П. Чехов осудил трусость интеллигентов-либералов, тоже холопствующих перед сильными мира сего. Интеллигентное общество, собравшееся на бал-маскарад, возмущено безобразным поведением пьяного человека в маске, расположившегося с «мамзелями» пить вино в читальне. «Редактор Жестяков даже вызывает дежурного старшину, потом полицмейстера, чтобы вывести буяна. Но когда человек срывает маску, все видят местного миллионера Пятигорова. И петушившиеся интеллигенты, растерянно переглядываясь и побледнев, начинают заискивать и лебезить перед ним» [5, с. 524]. Автор издевается над умильно подличающими интеллигентами. Вслед за А.П. Чеховым М. Спарк в «Выселении» проводит идею о разлагающем влиянии денег на человеческие души, о неистребимом лакействе тех, чье имущество покоится на украденных миллионах. Однако романистка несколько перемещает акценты, что придет ее произведению иной характер, окрашивая роман в тона сугубо спарковской иронии. Оказывается, что деньги – символ непоколебимости и стабильности – так же ненадежны и эфемерны, как и все остальное в стране капитала. «Богатство призрачно, его не удержать, оно растекается между пальцами. Поэтому и кружат персонажи романа, постоянно меняясь местами. Экцентрические хороводы должны служить иллюстрацией к состоянию человека в обществе, которое, отшвырнув все без исключения моральные принципы, делает ставку только на материальные блага, на собственность,

золото и деньги» [2, с. 12]. Поэтому, как заявляет Хьюберт, место реальности заступает видимость, она сама становится реальностью, поскольку только экономические абстракции становятся действительностью, облекаемые в кровь и плоть многочисленными идолопоклонниками.

Предпосылка выделения в творчестве современных авторов чеховских мотивов ситуация рубежа веков, в которой творили и на которую резонировали А.П. Чехов и 100 лет спустя современные авторы, безусловно, не является универсальным ключом к разгадке всех линий наследования чеховской традиции в современной культуре. Однако М. Спарк определяет возможность сопоставления картины мира классика и нашего современника. Несмотря на разномасштабность творцов и эпох, необходимо отметить сопоставимость творчества А.П. Чехова и М. Спарк, их гротеска, иронии, карнавальности образов. Английская писательница принимает чеховские традиции повествования, сатиры, абсурда и злобного срывания масок, характерного для творчества А.П. Чехова, и ставшего отличительным знаком для произведений М. Спарк.

Библиографические ссылки

1. Английская литература 1945–1980: учебник [для студентов пед. институтов] / авт. текста А.П. Сарухнян. – М.: Наука, 1987. – 511с.
2. **Анджапаридзе Г.** Причудливость вымысла и строгость правды. / Г. Анджапаридзе. Избранное: Сборник. – М.: Радуга, 1984. – 512с.
3. **Бахтин М.М.** Вопросы литературы и эстетики. / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
4. **Буренина О.** Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина. / О. Буренина // Абсурд и вокруг: Сб. статей. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72
5. **Зощенко М.** О комическом в произведениях Чехова / М. Зощенко // Вопросы литературы. – 1967. – №2. – С. 150–155.
6. История русской литературы XIX в. (вторая половина): учебник. [для студентов пед. институтов] / С.М. Петров. – М.: Просвещение, 1978. – 608 с.
7. **Киенко И.** Сатирическая проза Мюриэл Спарк. / И. Киенко. – К.: Наук. думка, 1987. – 238 с.
8. **Крючков В.П.** Рассказы и пьесы А.П. Чехова: ситуация и персонажи / В.П. Крючков. – Саратов, 2002. – 93 с.
9. Литература Англии XX век: учебник [для студентов пед. институтов] / К.А. Шахова – К.: Вища школа, 1987. – 400 с.
10. **Спарк М.** Выселение. [Электронный ресурс] / М. Спарк; [пер. с англ. Н. Гайдаш]. – <http://lib.aldebaran.ru>.
11. **Чехов А.П.** Рассказы. / А.П. Чехов. – М.: Худ. лит., 1953. – 255 с.
12. **Чехов А.П.** Сочинения в 2-х т. Т.1. / А.П. Чехов. – М.: Худ. лит., 1982. – 255с.

Надійшла до редколегії 26.04.10

А. В. Краснокутська

м. Харків

МУЗЕЙ У ФІЛОСОФСЬКОМУ ПРОСТОРИ «СМЕРТІ АВТОРА» (ЗА РОМАНОМ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»)

У статті зроблено спробу проаналізувати філософію музею, експліковану в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» як еквівалент постмодерністської і постструктуралістської філософії «смерті автора».

В статье сделано попытку проанализировать философию музея, эксплицированную в романе О. Забужко «Музей заброшенных секретов» как эквивалент постмодернистской и постструктуралистской философии «смерти автора».

There is an attempt to analyse the philosophy of museum, which implemented in O. Zabuzhko's novel "The Museum of lost secrets" as the equivalent of postmodernistic and postsruktural philosophy called "autor's deat".

Інтерпретація постмодернізму як філософії музею сьогодні відбувається за різними напрямками. Так, ототожнюючи постмодернізм з «ноюю первісною культурою» В. Куріцин зазначає, що в «постмодерні як і в старій первісній культурі розмивається категорія авторства» [8, с. 230]. На його думку, «постмодерніст узагалі не здатен бути оригінальним автором, він живе в музеї. Ми маємо справу не стільки з конкретним текстом, скільки з ритуалом побутування конкретного тексту в енергетичному полі музею словесності» [8, с. 230]. Вбачаючи в постмодерні «новий історизм» вчені вказують «що саме роблять «нові історики» з «об'єктом», тобто з побутом: вони влаштовують з нього щось на зразок музеїв рідкостей чи кунсткамер (...). Ціле структурують у фрагменти, які позбавлені зв'язку з вихідним цілим, і виглядають більш цікавими, ніж випадковим, що провокує увагу» [18, с. 14].

На думку вчених, сама культура в епоху постмодерну певним чином стає музеєм, безсистемним сховищем цінностей. Символічно, що основоположним принципом постмодерністської творчості деякі теоретики називають поняття «нонселекції» (Д. Фоккема, Д. Лодж, І. Хасан), а специфічною рисою «постмодерністської епістемі» вважається відчуття «децентрації світу».

Взагалі ідея музею є досить поширеною в культурології, естетиці. До неї зверталися в своїх працях А. Мальро, М. Епштейн, М. Федоров, М. Реріх,

В. Кандинський та ін. Закономірно, що інтенсивне захоплення ідеологемою музею суттєво спричинило появу в 2009 році роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», сама назва якого є тому свідченням. Однак, як те проявлено самим текстом, постмодерністська філософія музею розробляється письменницею у справді інтегральний спосіб: музей є тим «променем», який висвітлює множину точок постмодерністської «смерті автора». Тож метою розвідки вважаємо відстежити в романі «Музей покинутих секретів» особливості експлікації діади «музей» – «смерть автора».

Слід одразу звернутися до тлумачення самої назви роману – «Музей покинутих секретів». Забужко вибудовує чітку паратекстуальну відповідність: «Як гадаєш, це справді ми? Чи ми собі тільки снімося? (...). Таке відчуття, ніби нам дісталася чиясь інша любов. (...) з нашого двору від'їздила інша дівчинка. (...). Із тою дівчинкою ми напередодні робили разом «секрет». (...) вона про нього забула. (...). І я пам'ятаю, яка на мене недитяча туга тоді навалилася (...). Ніби мені відкрилися нараз усі ті «секрети», що ми наробили, а потім покинули й ніколи більше до них не навідувалися, – як вони всі й далі лежать там, у землі. Всі наші запечатані дружби, сльози, клятви... Наші маленькі життя, накриті скельцями, – як експонати у мами в музеї. Такий величезний музей покинутих «секретів». А люди по ньому ходять – і навіть не здогадуються, що він там, у них під ногами...». І далі: «...ми з тобою разом через те, що випадково відкопали чужу любов. Як отой «секрет», покинутий власниками» [6, 535–536].

Філософське обґрунтування теми секрету можемо знайти в праці Жака Дерріда «Дар смерті» (1992), в якій він розглядає історію секретності як симбіоз історії відповідальності й історії дару. Історія відповідального «Я», на думку вченого, базується на спадку секретності, що виникає через ланцюгову реакцію розривів і репресій, що забезпечують саму традицію, яку вони переривають. Тому історія відповідальності, основана на секретності, ніколи не може бути завершеною, в ній не може бути поставлена крапка. «Ніколи не можна забувати (особливо через політичні причини), що таємниця, яка поглинається, а потім пригнічується, ніколи не руйнується. Ця генеалогія має аксіому, котра означає, що історія ніколи не стирає з землі те, що вона приховує: вона завжди містить у собі секрет, того, що охороняє, секрет свого секрета. Це таємна історія секретів, що охороняються» [4, с. 139], – писав Дерріда.

Саме негачію автономності суб'єкта, його свідомості розгортає Забужко і в своєму романі: «Потроху я доходила думки, що людське життя – то, либонь, не стільки і принаймі НЕ ТІЛЬКИ та епічно пригладжена «сторі» з кількома персонажами (...). ... якщо ж спробувати побачити його зсередини, то воно виглядатиме як величезна валіза, безрозмірна валіза, вщерть напхана якраз отим геть безужитковим для сторонніх мотлохом, – валіза, яку, покидаючи цей світ, небіжчик безповоротно забирає з собою. По дорозі, правда, з неї, незастебнутої, висипається на згадку живим іще жменя-друга мотлоху... [6, с. 32–33]. У такий спосіб Забужко експлікує один із аспектів філософії Дерріда, згідно якої, самість «Я» можлива лише через посередництво смертності як такої, саме в бутті-до-смерті «Я» стверджується, знаходить своє обличчя,

усвідомлює свою незамінність: «Особистість людини *дається* їй смертю, буттям до смерті, яке *обіцяє* мене їй. І тільки тою мірою, якою ця особистість [se me] можлива як одиниця, яку можна розрізнити [different singulariti], тим же ступенем смерть іншого або смерть за іншого може мати сенс» [5, с. 11–12]. Відтак відчуття неминучої смерті героїні роману Забужко не випадкове: «Якийсь ідіотський страх з'явився – ніби, як засну, то помру (...). І через три тижні по тому вона таки заснула, саме так, як не велів їй тоді робити її полуночний страх, – заснула серед білого дня, за кермом, на Бориспільській трасі, їдучи забирати від посередника прибулі з франкфуртського рейсу картини...» [6, с. 89-91]. Це передчуття смерті є виявом ідеї смерті як руху, в якому індивідуальна душа підтверджує своє безсмертя, руху смерті, яку знаходить і приймає, яку вона ніби дає собі, надає смерті сенс: «утягнення однієї тайни в іншу передбачає утягнення одного безсмертя в інше, розчинення однієї вічності – в іншій. Приховання (поглинання) безсмертя також відповідає руху взаємодії між двома негациями чи дезавуваннями смерті» [4, с. 131]. Тільки завдяки смерті особистості досягається повна незалежність, індивідуальність: «Мені було цікаво... Ще від дев'яносто восьмого року, коли, пригадуєш, коло Канади під Галіфаксом упав Swiss-Air-івський «боїнг» і водолази тиждень речі з води виловлювали, щоб ідентифікувати загиблих, мене ця думка не відпускала – ось зостанеться по тобі сумочка, і що вона про тебе скаже чужим людям? [6, с. 83]». Звідси слідує, що в контексті такої «турботливої смерті», те, що лишає по собі людина починає вести автономне життя.

Таким чином, можемо сказати, що притаманне для постмодерну, зокрема для Дерріда, положення про конститування світу *différance* (як світу людського існування в модусі неприсутності), яке здійснюється через посередництво надзвичайно специфічного ставлення людини до світу Буття/*presence*, ставлення, яке є описуванням цього світу в формі певної фіксації невловимих слідів Буття, які постійно зникають безпосередньо в момент презентації, схоплення й утримання їх через посередництво особливої процедури і засобу описання – *archi-écriture*, що є фіксацією слідів Буття, які принципово зникають (сутністю яких стає саме це їх зникнення), в цій своїй якості вона постійно зіштовхується з відгуками реальності, з відблисками істинного існування, з відгуками теперішнього часу, з міражами реального простору, в яких тільки може бути дано (чи не дано) людині Буття/присутність [див.: 3, с. 136–137], трансформується в романі Забужко ідеєю речі, тотожною до ідеї сліду Дерріда.

На передній план тут впливає феномен речі, співвідносний з ідеєю музею. О. Забужко з'ясовує буттєві характеристики речі: «Тут навчч представлено готову драму, складену з усіх тих клаптикових свідчень, на які звичайно не звертаєш уваги. По-своєму це дуже кінематографічна, монтажна робота, де кожна деталь промовляє... – розбиті окуляри, квитанції, митні декларації..., пудрениця із тріснутим дзеркальцем» [6, с. 83].

Цей фрагмент – яскравий епштейнівський код. Михайло Епштейн, автор студії «Річ і слово. Про ліричний музей» (1988), характеризує якості речі, вказує й на її особливість – самотність. Попри матеріальну, історичну, художню цінність, притаманну деяким речам, кожна річ, навіть найнікчемніша, на думку Епштейна, володіє особистісною цінністю. «*Річ* володіє особливою сутністю, яка зростає в міру того, як втрачається технологічна новизна, товарна вартість та естетична привабливість речі. Ця сутність, здатна зживатися з людиною, розкривається все повніше в міру того, як інші якості речі відходять на задній план, стають старими. Єдина якість речі, що зростає в ході її освоєння, – це сама її особистісна наповненість, *притаманність* людині. Кожна річ істотна вже тому, що існує...», – писав Епштейн [19, с. 273].

Маємо зазначити, що і в романі Забужко сама річ набуває істотності, особистістності: «Мені здається, в «Секретах» я нарешті знайшла свою справжню манеру, і це стосується не самої тільки техніки, цієї мішанки – колажу, живописного тла, підмальованих фотографій, надставлених козирків для об'ємності... (...), не тільки в техніці справа, є й дещо. Я ж працюю з предметами (...) я рідко беру нові – вживані речі мають особливу фактуру, вони теплі... [6, с. 80–81]. Тобто, предмет, у ході його освоєння людиною перетворюється на річ, яка сама по собі починає виявляти буттєвість, істотність. Іншими словами, у феномені речі «дрімає щось «віще», слід чи можливість якогось людського здійснення...» [19, 274].

Таким чином, можемо спостерегти в тексті Забужко появу філософеми «смерті автора» (Р. Барт). Відомо, що негация автономності автора у постмодерні здійснюється саме через перевагу мови над свідомістю, і якщо зробити припущення, і замість мови вважати річ, то тут актуальним стає твердження Ролана Барта подане в його статті «Смерть автора» (1968) про те, що в творі говорить не автор, а мова, і читач чує голос не автора, а тексту [2, с. 385], а відтак у витворі мистецтва ми бачимо не ідеї автора, творця, а саму річ, яка і є мистецтвом.

Сенс цього постмодерністського коду допомагає зрозуміти неоархаїчну модель постмодерністської філософії «смерті автора» Деякі сучасні дослідники розглядають постмодерн як неоархаїку. На їх думку, «тяжіння до «метафоричної естетики» та «поетичного мислення» (М. Гайдеггер), яке знаходить свою спорідненість із давньою міфологією, індиференція естетико-етичних критеріїв, (...), відмова від «строкої науковості», заперечення «імперіалізму розуму», ідеї «росту» («прогресу») в галузі знання, а також скепсис стосовно соціально-історичного розвитку – все це свідчить на користь такої новоархаїчної макромоделі» [17, с. 34].

У романі Забужко неодноразово з'являється метафора секрету. Так на початку, коли Влада Матусевич пояснює походження назви свого циклу полотен «Секрети»: «Схема, як бачиш дуже проста: наші бабусі ховали ікони по ямах, наші мами підглядали, як це робилося, певно, й бавилися, наслідуючи дорослих, як звичайно, діти, – а нам лишилася вже сама тільки позбавлена

видимого глузду маніпуляція підібраними скельцями, таке ніби затихаюче відлуння, звук без мови» [5, с. 78].

Ці слова можемо тлумачити як прояв архаїчного підсвідомого. Як вважав З. Фройд, «наші свідомі дії виходять зі створеного, особливо під впливом спадковості, безсвідомого субстрату. Субстрат цей містить у собі численні сліди прабатьків. За мотивами наших вчинків, у яких ми признаємось, безсумнівно, існують таємні причини, в яких ми не признаємося, а за ними є ще більш таємничі, яких ми навіть і не знаємо. Більшість таких вчинків є лише вплив прихованих мотивів, нами непомічених» [15, с. 283].

Відродження психоаналізу З. Фрейда та аналітичної психології К.-Г. Юнга також виливається у процес, що покликаний забезпечити фундамент для постмодерного концепту «смерті автора». Попри відмінність між положеннями Фрейда та Юнга, їх об'єднує головне – розуміння еволюції культури як своєрідного накопичення найбільш цінного і глибинного людського досвіду. Цей досвід осягається і реалізується в художньому мистецтві, за словами Юнга, через посередництво «праобразів», або «архетипів». «Чи є зміст візії фізичної, душевної чи метафізичної природи нам знати не дано. Це психічна реальність, яка має щонайменше ті ж вартості, що й реальність фізична. Переживання людських почуттів знаходяться в межах свідомості, предмет візії потойбіч» [19, с. 100] – писав учений.

Архаїчну конструкцію «секретів» можемо знайти і в трактуванні самої гри «секретики» російською дослідницею С. Адоньєвою. Так, створення «секретів» вона пояснює як «експеримент консервації часу» [1, с. 213]. На її думку, коли речі ховають у землю і вставляють «вікно» для спостереження за ними, то їх «поміщують у чистий час, час, позбавлений подій» [1, с. 213].

Звідси можемо сказати, що саме такий «чистий час» є однією із рис постмодернізму, охарактеризованою в праці Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну» (1979). Так, за Ліотаром – постмодернізм, напрям не тільки синхронний, а також і реверсивний, цебто з правом зворотного відсилання. Він присвоює собі всю ту попередню мистецьку і філософську спадщину, яка періодично розходилася з превалюючою понятійною та естетичною спрямованістю. Тобто, він не тільки культурологічне спрямування нашого часу, а й постійний супутник оновлення [9, с. 81].

Іншими словами, митець тут має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, оскільки існування мистецтва у попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з його необмеженим потенціалом серійного відтворення та тиражування. Для Забужко – ця думка справді органічна. Письменниця проголошує ідею не новаторства творчості, а лише її оновлення, впізнавання нового як колись пережитого: «перебирати знімки, то все'дно що мовчки вітатися до кожного з них очима, – байдуже, що всі вони мертві. (...). Тому що це не тільки я на них дивлюся – вони теж дивляться на мене (...). І ось тепер я не знаю, що робити з цим новим відчуттям: вони дивляться на мене зі старих фотографій так, ніби я їм щось

винна, і я справді нічуся й никну під їхніми важкими, і теж далеко витікаючими за межі тої відзнятої хвилини, поглядами...» [6, с. 20–21].

Забужко веде мову в дусі, типовому для постмодернізму, який свідомо переорієнтовує естетичну активність з «творчості» на компіляцію і цитування, зі створення «оригінального твору» на колаж. Постмодерністська креативність має зовсім іншу, ніж раніше, природу: для постмодерніста творчість не дорівнює творінню. Але це не означає творчого безсилля, це принципово інше розуміння самої творчості. З іншого боку, це не означає також і зведення творчості до гри: стратегія постмодернізму полягає не у ствердженні деструкції на противагу творчості, маніпуляції та гри з цитатами – серйозному створенню, а в дистанціюванні від самих опозицій [13, с. 231–240].

І в цьому ігноруванні протилежностей укорінюється ідея «уявного музею», сформульована Андре Мальро. Так він розгортає теорію стосовно «старого» та «нового» музею. «Старий» музей з його трьохвимірною «схожістю» та закінченістю образів протиставляється «новому» – живопису двохвимірному з його підкресленою фактурою образності та відмовою від завершеності художніх творів. На думку Мальро, відповідні для «нового» музею риси, звільнені від умовностей і обмежень, були відкриті художниками в ескізі: «Ескіз – це в принципі «стан» твору, який передує завершеності, особливо у виконанні деталей. Але є особливий тип ескізів: той, де художник, що не турбується про глядача і байдужий до ілюзії, зводить реальне чи уявне видовище до того, завдяки чому воно становиться живописом, – до плям, кольорів, руху...» [10, с. 79].

О. Забужко в романі розвиває ідею «уявного музею» А. Мальро, стосовно незавершеної образності у витворі мистецтва. Це можна спостерегти тоді, коли мова йде про характеристики картин Влади Матусевич: «...Це дуже світла робота! Легка якась за енергетикою, як і взагалі всі твої «Секрети», і це при всьому тому хаосові, що на них зображений! (...). ... і ті делікатні орнаментальні вставочки сюд-туд...» [6, с. 84].

У «Музеї покинутих секретів» Забужко помічаємо факт екстраполявання «уявного музею» як явища постмодерну до «украдених речей» (Ван ден Хевель) та техніки колажу, в якому різні фрагменти, що зібрані на полотні, залишаються незмінними, нетрансформованими в єдине ціле, кожен з них, на думку дослідника Д'ана, зберігає свою відособленість, що надалі з особливою виразністю проявилось в літературному колажі постмодернізму [див.: 7, с. 220]. Про те засвідчують самі картини героїні роману: «Ось яке місце зайняла тут Влада робота. Точніше, те, що від неї лишилося. Те, що колись також було колажем, за мотивами цієї самої примітивної естетики й робленим, – і тепер повернулось до свого витoku. Колаж до колажу» [6, с. 677] і далі: «Вміст жіночої сумочки, знайденої на місці авіакатастрофи» – то, по-моєму, абсолютно геніальна робота, ні, без жартів, супер, дійсно-таки постмодерна класика! [6, с. 82]. Якщо ж звернути увагу на характеристику сучасної епохи в праці Мальро «Голоси безмовності» (1951), де вчений вважає, що «наша художня культура, яка зрозуміла, що її не може задовольнити витонченість почуттів, якої б

вишуканості вони не досягли, пробирається навпомацки серед скульптур, пісень і поем, успадкованих нею від найдавнішої аристократії світу...» [11, с. 260], то можемо віднайти тотожність з часом постмодерну, який називають «нульовим ступенем» культури, буття якої міститься «не в створенні нових стилів, продуктів і творів, а в новій комбінації тих, що вже існують» [15, с. 131].

Отже, враховуючи вищенаведені паралелі між філософією музею та постмодерністським феноменом «смерті автора» можемо стверджувати, що Оксана Забужко експлікує ці два поняття в своєму романі «Музей покинутих секретів». Доказом цьому є лексія: «А я працюю зі зруйнованим побутом, ніби зі зруйнованим домом, чи що, намагаюсь сконструювати з нього уже нову цілість, суто мистецьку...» [6, с. 82].

Діада «річ» – «смерть автора» постає в романі Забужко за умов, коли речі відводиться текстовипороджуюча функція, коли річ творить простір тексту. В. Топоров свого часу говорив про простір як про потенційний текст, його вмістилище. Разом з тим реалізований (актуалізований через речі) простір у цій концепції має сприйматись, за словами дослідника, як сам текст. «Простір приготовлений до прийняття речей, він дає їм себе, поступаючись речам формою, і пропонує речам взамін свій порядок, свої правила розташування речей у просторі. Абсолютна нерозрізненість простору («німота», «сліпота») розвертає свій зміст через речі. (...). Більше того, речі висвітлюють у просторі особисту, ними, речами, представлену парадигму і свій власний порядок – синтагму, тобто текст», – писав вчений. [14, с. 279]. Тут знову виявляється панмозна характеристика тексту, що користується саме речами.

Топоров указує і витоки самого простору. Він висловлює положення про інтеріоризацію простору (світу), тобто, вбирання його до себе, коли вже зовнішній світ, проектуючись на людину, задає йому свою міру. Таким способом пояснює він екстатичні стани (в сновидіннях, дивінаціях, містичних трансх), при яких людина відчуває себе в сильному просторовому полі, що накладає на неї свою структуру, або є присутньою при «зникненні» простору (і часу), або ж, навпаки, при створенні нового простору і часу. При цьому простір ніби перетворюється в екстатичне згущення енергії суб'єкта: «...феномен так званого «удаваного» простору, що виникає в зворотному русі часу в снах, коли він «вивернутий через себе», як і все, що в ньому знаходиться чи з ним пов'язане» [14, с. 279].

Явище незвичних сновидінь показано і в «Музеї покинутих секретів»: «Лягатиму з увімкненим диктофоном і пильнуватиму твої сни? ...а якщо це правда? Якщо множина всіх спогадів у людства справді скінченна, і все, що відбувалося з нами, вже відбувалося з кимось раніше? (...) Коли нам у пам'ять просто залітає шматок чужого спогаду...» [6, с. 449]. Так, ці слова свідчать про здатність речі, проникаючи через простір, набувати ефекту сновидінь.

Оригінальність судження О. Забужко увиразнюється в контексті Р.-М. Рільке. Відомий письменник, не заперечуючи первинну ірраціональність творчості, вказує й інші її моменти: момент свідомого мотивування і момент майстерності. Пояснюючи сутність своєї нової концепції, він вживає слово

«модель». Так само як і прикладне мистецтво – скульптура чи картина – не є простим відображенням моделі, так і вірш не зводиться до її словесного опису. Вірш, на думку Рільке, подібно до статуї, сам стає річчю. І якщо Рільке і обирає темою якийсь стан душі, то він трактується ним не як особисте переживання поета, а лише як «модель», тобто привід для безпристрасної формоутворюючої діяльності поета. «Раптом налетіли «Сонети до Орфея (які не були в моїх планах). Вони ж того походження – інакше й бути не може, що і «Елегії»; і той факт, що вони виникли без мого бажання, зближує ці сонети з джерелом їх виникнення» [12, с. 304]. У Забужко ж простежуємо прояв саме такої «моделі» в творчості однієї з героїнь роману, коли вона так говорить про характер виконання своєї роботи: «По суті, всі мої відзняті сюжети починалися й розгорталися зовсім не з «теми», як я щоразу глибокодумно вдаю перед продюсером і колегами, – а незмінно – з якоїсь дрібничкової зачіпки, котра чомусь перепиняла увагу, дражнила й притягувала недоступністю схованих за нею чужих тайн... (...). Іншого методу в мене немає, – звісно, якщо це взагалі метод. Точніше, в інші методи я не вірю – всі вони, по-моєму, давним-давно себе виснажили. Так що по-іншому мені просто нецікаво» [6, с. 53–54].

Таким чином, можемо зробити висновок, що феномен музею тісно пов'язаний із філософією постмодерну, а зокрема з актуальним для постмодерністів поняттям «смерть автора». Традиційна постмодерністська діада «смерть автора» – «музей» знаходить своє вираження в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів», водночас набуваючи тут нового змісту.

Бібліографічні посилання

1. **Адоньева С.** Игра в «секретики» / С. Адоньева // СССР: Территория любви : [сб.статей]. – М., 2008. – С. 208–233.
2. **Барт Р.** Смерть автора / Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Р. Барт. – М., 1989. – С. 384–391.
3. **Гурко Е.** Деконструкция: тексты и интерпретация / Е. Гурко, Ж. Деррида. – Минск, 2001.
4. **Деррида Ж.** Дар смерти / Ж. Деррида // Вісник ХНУ. Наука, теологія, постмодерн. – Харків, 2002. – Ч. 1. – Серія : Теорія культури і філософія науки. – №552 – 1. – С. 121–152.
5. **Деррида Ж.** Дар смерти / Ж. Деррида // Вісник ХНУ. Наука, теологія, постмодерн. – Харків, 2002. – Ч. 2. – Серія : Теорія культури і філософія науки. – №552 – 2. – С. 3–18.
6. **Забужко О.** Музей покинутих секретів / О. Забужко. – К., 2010.
7. **Ильин И.** Постмодернизм. Деконструктивизм. Постструктурализм / И. Ильин. – М., 1996.
8. **Курицин В.** Постмодернизм : новая первобытная культура / В. Курицин // Новый мир. – 1992. – Ч. 2. – С. 225–232.
9. **Лиотар Ж.-Ф.** Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – М.-Спб., 1998.
10. **Мальро А.** Воображаемый музей / А. Мальро // Искусство. – 1989. – Ч. 7. – С. 74–79.
11. **Мальро А.** Голоса безмолвия / А. Мальро // Зеркало лимба : Сборник. – М., 1989. – С. 252–262.
12. **Рильке Р.-М.** Ворспведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / Р.-М. Рильке. – М., 1971.
13. Современная западная философия. Словарь. – М., 1991.
14. **Топоров В.** Пространство и текст / В. Топоров. // Текст : Семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–285.

15. Ушакин С. После модернизма : язык власти или власть языка / С. Ушакин // ОНС. – 1996. – Ч. 5. – С. 130–134.
16. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого Я / Тотем и табу / З. Фрейд. – Спб.-М., 1998. – С. 279–348.
17. Чучин-Русов А. Новый культурный ландшафт : постмодерн или неоархаика? / А. Чучин-Русов // Вопросы философии. – 1999. – Ч. 4. – С. 24–41.
18. Шайтанов И. «Бытовая» история / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2002. – Ч. 2. – С. 3–24.
19. Эпштейн М. Вещь и слово. О Лирическом музее / М. Эпштейн // Постмодерн в русской литературе. – М., 2005. – С. 270–299.
20. Юнг К.-Г. Психологія та поезія / К.-Г. Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С. 93–107.

Надійшла до редколегії 5.05.10

УДК 821.133.1–3.09

С. К. Криворучко

м. Харків

ЖАНР ТВОРУ СІМОНІ ДЕ БОВУАР «...ТРАНСАТЛАНТИЧНЕ КОХАННЯ» ЯК СМИСЛОУТВОРЮЮЧИЙ ТА ФОРМОУТВОРЮЮЧИЙ СКЛАДНИК ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

У творі французької письменниці Сімони де Бовуар (1908–1986) «Листи до Нельсона Олгрена. Трансатлантичне кохання» жанровий концепт розкривається через перехід реальних подій у мистецтво на перетині епічного та ліричного родів, де у романній системі художніх образів провідною постає категорія ліричного героя.

Ключові слова: С. де Бовуар, жанр, художній образ, ліричний герой.

В произведении французской писательницы Симоны де Бовуар (1908–1986) «Письма к Нельсону Олгрелю. Трансатлантическая любовь» жанровый концепт раскрывается через переход реальных событий в искусство на пересечении эпического и лирического родов, где в романной системе художественных образов основополагающей выводится категория лирического героя.

Ключевые слова: С. де Бовуар, жанр, художественный образ, лирический герой.

The work by a French writer Simone de Beauvoir (1908-1986) A Transatlantic Love Affair: Letters to Nelson Algren the genre concept is revealed through transition of real events into art at an intersection of epic and lyric genres, and the category of a lyric character arises as the most important in the novelistic system of images.

Key words: Simone de Beauvoir, genre, image, lyric character.

Твір французької письменниці Сімони де Бовуар (1908–1980) «Листи до Нельсона Олгрена. Трансатлантичне кохання» виокремлюється з творчого доробку перш за все тим, що є своєрідним симбіозом перетину біографії та творчості, в якому відбувається перехід на межі дійсності та мистецтва. «...Трансатлантичне кохання» вміщує більше трьохста листів від С. де Бовуар до американського письменника Нельсона Олгрена з 1947-го по 1964-й р.р., що уперше були надруковані вже після смерті авторки у Франції 1997 р. видавництвом «Галлімар».

Після смерті Н. Олгрена (1909–1981) листи С. де Бовуар до нього виставили на аукціон, де їх викупив університет штату Огайо. Нащадки та літературні агенти Н. Олгрена категорично заборонили публікацію його листів до С. де Бовуар, які письменниця зберегла. Але дослідники університету Огайо звернулися до С. де Бовуар із проханням дозволити надрукувати її листи до американського письменника, на що вона погодилася за умовою, що власно зробить переклад із англійської мови французькою. За своє життя письменниця не всигла цього зробити, ось чому за неї це довершила її родичка Сільві ле Бон де Бовуар.

Дослідниця Н. І. Полторацька [4; 594–595] акцентує увагу на тому, що у свідомості сучасників С. де Бовуар прагнула утворити «міф» щодо їхніх стосунків із Ж.-П. Сартром, як відносин інтелектуалів. У цьому «міфі» письменниця собі відводила місце, що мало стати стереотипом жіночого архетипу майбутньої меритократії – суспільного інституту, що змінить демократію та утвориться на ґрунті досконалої соціальної системи, де винагорода та службова посада залежать од здібностей людини, а не від певного суспільного верства або статі. Отже, у створенні «міфу» про інтелектуалів Ж.-П. Сартра і С. де Бовуар письменниця відвела собі роль самостійної, працюючої, мудрої, мислячої жінки, яка допомагає чоловікам.

Стосунки С. де Бовуар із Н. Олгреном слід тлумачити не як «міф», а як фантазію або ілюзію письменниці, яка в результаті переросла у художній твір. Дослідження «... Трансатлантичного кохання» відкриває шлях до порушення проблеми трансформації жанру в літературі ХХ ст., де відбиття екзистенціалістського умонастрою втілюється у художньому образі почуття, який у поєднанні з художнім образом людини (Сімони) формує категорію ліричного героя.

В європейській культурі форма листа використовувалася у повсякденні ще з давніх часів та зазнала значної трансформації. Спочатку лист увійшов до обіходу з військової справи для передачі важливої інформації про наміри суперників ще у VIII–VII ст. до н. е., пізніше листи використовувались у адміністративній сфері римськими діячами IV–III ст. до н. е. (Аппій Клавдій Сліпий). Паралельно з офіційно-діловим листуванням у Греції IV–III ст. до н. е. виникають листи до друзів, які мають філософський характер (Епікур, Арістотель); ця традиція продовжується у римській культурі на межі I ст. до н. е. – I ст. н. е. (Цицерон, Горацій, Пліній Молодший, Сенека). Авторами зазначених листів були представники чоловічої статі, але ще у IV–III ст. до н. е.

з'явилося вигадане листування Менандра із гетерою Глікерею, що є відправним пунктом виникнення любовного епістолярію, так званих листів-визнань.

Доба Відродження відмічена бурхливим розквітом любовного епістолярію, паралельно з яким простежується розвиток цього жанру, коли з'являються жанроутворення на межі переходу епістоли до сфери мистецтва, що приводить до виникнення форм листа-новели, листа-памфлета, листа-сповіді. У добу Просвітництва ця традиція продовжується, але впроваджується вона не в малих, а у великих літературних романних формах, ідейно-поетикальна спрямованість яких має суто мистецьке коріння, де епістолі відводиться структурна функція, через яку вводиться складна система художніх образів на рівні проблематики і поетики. До цієї когорти належать романи Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або нова Елоїза», П. Ш. Лакло «Небезпечні зв'язки», С. Річардсона «Клариса», «Памела», Т. Смоллет «Мандри Хамфрі Клінкера», Й.-В. Гете «Страждання молодого Вертера».

Складність визначення місця листів С. де Бовуар полягає в тому, що в цьому феномені простежується подальша еволюція традицій жанру. Спочатку Менандр розвивав любовний епістолярій на мистецькому рівні, коли «вигадував» власну переписку, за Ренесансу любовні листи переходять на побутовий рівень, у добу Просвітництва паралельно з побутовою репрезентацією утворюється жанр епістолярного роману, а в середині ХХ ст. С. де Бовуар «побутове» листування робить твором мистецтва.

Оскільки в епісторії розкривається духовний світ адресанта й адресата, приватні листи будь-якого письменника можуть висвітлювати його естетику, творчий пошук, є ключом для розуміння певного авторського способу життя, що відкриває своєрідність специфіки поетикальної репрезентації. Листи приватного характеру не читаються сторонніми, але С. де Бовуар намагалася робити власну літературну редакцію, де «побутовість» перетворилась на мистецький акт, у результаті якого адресат і адресант перейшли до категорії художніх образів, коли авторка стала умовною фігурою номінального наратора. Таким чином, твір «...Трансатлантичне кохання», згідно з провідним екзистенціалістським критерієм – унікальність особистості, з позитивістської практики перейшов у літературний дискурс.

На відміну від епістолярних романів XVIII–XIX ст., де система художніх образів складається з адресата й адресанта, у творі С. де Бовуар «...Трансатлантичне кохання» номінально представлено лише художній образ адресанта, а художній образ адресата формується через призму світогляду адресанта в творчому акті уяви автора й читача. Термін роман у теорії літератури визначається як великий епічний жанр, в якому приватне життя людини зображується сукупно з розвитком спільноти. Розвиток художніх образів у романі розкривається через їхні настрої та психологічні відчуття. Перші грецькі романи («Ефіопіка» Геліодора, «Дафніс і Хлоя» Лонга) були любовними, в яких герої розкривались у насильному розлученні, нездоланих перешкодах, авантюрних пригодах. У творі С. де Бовуар, як і в давньогрецьких

романах, зображується кохання чоловіка й жінки, які через певні світоглядні, культурні, географічні дефініції не можуть бути разом.

Згідно з радикальним оновленням жанру роману, яке відбулося в модерністському пошуку XX ст., С. де Бовуар не сприймає класичної композиційної традиції, наративів, цілісної образної системи, та використовує засоби потоку свідомості, вдаючись до стихії безсюжетної розповіді. Але через зображення психологічних відчуттів жінки утворюється певна оповідальна інстанція, в якій демонструється зображення сучасності, впливу суспільства на особистість, аналітичне проникнення до сутності та генези зображуваних явищ, поліфонія персонажів, введення пересічних епізодичних осіб для розкриття власного потенціалу, що дозволяє поєднати мікрокосм авторки з макрокосмом мистецтва, де знаходять відбиття референції тенденцій доби. Статус твору мистецтва простежується вже в назві «...Трансатлантичне кохання», жанр якого відповідає модерному концепту роману.

У романі «...Трансатлантичне кохання» через перехід із побуту до мистецтва відбуваються структурно-сміслові трансформації: адресант С. де Бовуар переходить у художній образ Сімони, адресат Н. Олгрен через свідомість головної героїні Сімони переходить у художній образ Нельсона, інші історичні постаті через призму свідомості Сімони переходять до категорії пересічних персонажів. Поєднується система художніх образів всеохоплюючим відчуттям буття, що, як екзистенція кохання, виводиться у художній образ почуття твору.

Виокремлює роман «...Трансатлантичне кохання» із контексту літератури про любов переосмислення загальноприйнятих канонів європейського любовного дискурсу, в якому поняття вірності було провідним. У творі стосунки закоханих чоловіка і жінки розвиваються на тлі їхніх любовних зв'язків з іншими, які тягнуться з минулого та розвиваються за теперішнім часовим простором. Таким чином, у виборі полігамності XX ст. відбувається спроба подолання психологічного комплексу ревності. Центальною постає фігура любовного трикутника: Сімона – Олгрен – Сартр, але верхівки трикутника не є остаточними, оскільки з них виходять чисельні вектори почуттів до інших персонажів: колишня дружина і жінки Олгрена, нескінченна кількість жінок Сартра, чоловіки Сімони. Отже провідною категорією виявляється екзистенціалістський умонастрій: здатність Сімони відчувати кохання, яке підноситься до рівню унікальності буття та концептуально обрамляє весь твір. Екзистенціальність відбивається у творі на рівні художнього образу почуття: психологічні емоції, кохання, страждання, проникливість, нудьга, провина, скорбота головної героїні.

Загальність художнього образу почуття вибудовується через художній образ Сімони. Сімона представлена як закохана жінка: «Літак, кохання, небо, біль, надія... Коли ти повернешся в наш маленький будинок, я буду чекати на тебе там, сховавшись під ліжком. Тепер я завжди буду з тобою – на похмурих вулицях Чікаго, у надземці, у твоїй кімнаті. Я буду з тобою, як віддана дружина з коханим чоловіком... Я відчуваю тебе поруч, і, куди б я тепер не пішла, ти

послідуєш за мною – не лише твій погляд, а ти весь, цілком. Я тебе люблю, ось усе, що я можу сказати. Ти обнімаєш мене, я до тебе прижимаюсь і цілую тебе так, як цілувала недавно» [8, 151–152].

Слід звернути увагу, що письменниця звертається до Н. Олгрена як до чоловіка, а себе вважає дружиною. Дуже вагоме місце С. де Бовуар відводить філософському аналізу інституту шлюба [5], та намагається поставити проблеми неповноцінності життя заміжньої жінки, яка позбавляється волі, свободи, і нарешті втрачає смак відчуттів. У реальному житті С. де Бовуар декілька разів відмовляла Н. Олгрену на його пропозицію одружитися. Отже іпостась дружини й чоловіка у «...Трансатлантичному коханні» виявляється грою, фантазією мислення письменниці, яка вводить художні образи закоханих у загальноприйнятий соціальний контекст, але їхні стосунки вибудовуються згідно орієнтації на «ідеальний» шлюб, що виявляється в тексті проживанням не разом, а окремо, і лише в уяві героїв закохани можуть бути разом.

Стосунки героїв розкриваються через інтелектуальну конкуренцію чоловіка й жінки в коханні: «... ти не уявляєш собі, яка я щаслива, я й не передбачала, що ти можеш подарувати стільки щастя... Мені заздрісно, що ти можеш писати такі листи, це не чесно: я ж не можу висловити все, що мені хочеться, чужою мовою... я вимушена обходитися своєю скудною дитячою англійською, хоча також, як ти, сподіваюсь, знаєш, не дурепа. Раптом ти загордуєш, що ти витонченіше та цікавіше, ніж я, і станеш нехтувати мною за мою недорікуватість?..» [8; 152]. Герої є представниками різних культур, різних світоглядів, різних світів. С. де Бовуар підкреслює цю відмінність метафорою (Н. Олгрена називає крокодилом), проводячи паралель між фауною і суспільством: «... Я навела тобі лише побіжний огляд того світу, де я живу, в якому я існую і де постійно розвиваються бойові прапори... Але як же приємно знати, що десь є щасливий світ, де живе чарівний крокодил, – світ коріння, черв'яків і скелетів, твій світ... у ньому загруз людина-крокодил і він пустить мене улягтися з ним поруч на сонці, в теплій тині, як тільки я його попрошу. Так ми і будемо жити: то разом відправлятися у світлий і зелений світ хижаків, то занурюватися в іл і лежати, обійнявшись, серед коріння» [8; 155].

У «...Трансатлантичному коханні» екзистенція кохання передається через любов Сімони водночас до двох чоловіків. Кохання до Н. Олгрена інтерпретується як пристрасть і романтичні відчуття, а ставлення до Ж.-П. Сартра визначається як духовна спорідненість душ: «Заради тебе я можу відмовитись... практично від усього на світі, але... якби я відмовилась від нашого життя з Сартром: я була б тоді... зрадницею й егоїсткою... я потрібна Сартру... я його єдиний справжній друг, єдина людина, яка його... розуміє,... допомагає,... дає йому спокій і душевну рівновагу» [8; 164].

Художній образ Сімони у біографічному співвіднесенні з авторським «я», що передбачає форма листа, розкривається через кохання та наближається до категорії ліричного героя, який «біографічним ліризмом» формує «ліричний суб'єкт». Місце біографічної постаті С. де Бовуар підміняється ліричною біографією і поетичним втіленням «єго» письменниці, яке абсолютно не

збігається з реальною авторкою (визначення в тексті художніх образів, як чоловіка і дружину, хоча насправді навіть схематичної імітації шлюбу не було).

Інтерпретувати Сімону як ліричну героїню в «...Трансатлантичному коханні» доречно, оскільки у висловленні ідеї неусвідомлюваної формації з'явилася певна легенда щодо їхнього роману з Н. Олгреном. Сімона, як лірична героїня, відрізняється від об'єктивованих та неперсоніфікованих (носіїв іншої свідомості) персонажів твору, але водночас є непрямим біографічним відображенням авторської позиції. Отже, глибоко особистісне «я» С. де Бовуар відокремлює від себе іпостась «іншого», яка репрезентується в ліричній героїні Сімоні. Таким чином, художній образ у читацькій уяві з'являє потаємні думки письменниці, її поетизовану суть, що відповідає естетичному ідеалу авторки і формує категорію ліричної героїні.

Отже, жанровий концепт «... Трансатлантичного кохання» розкривається через перехід реальних подій у мистецтво на перетині епічного та ліричного родів, де у романній системі художніх образів провідною постає категорія ліричного героя.

Подальший науковий пошук може відбуватися у дослідженні поетологічних мотивів «... Трансатлантичного кохання», характеру ліричного героя, художніх образів, елементів внутрішньої форми: пейзажу, інтер'єру.

Бібліографічні посилання

1. **Бовуар С. де.** Трансатлантическая любовь / С. де Бовуар [пер. с франц. и англ. И. Кузнецовой] // Иностранная литература. – 1998. – № 7. – С. 149–184.
2. **Галич О.** Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
3. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К.: Академія, 2007.
4. **Полторацкая Н. И.** Симона де Бовуар и её роман «Мандарины» / Н. И. Полторацкая // Бовуар С. де Мандарины. – М.: Ладомир; Наука, 2005. – С. 561–600.
5. **Сартр Ж.-П., Бовуар С. де.** Аллюзия любви / Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар [пер. с франц. В. Колядко, А. А. Сабашникова, И. Малахова, Е. Орлова]. – М.: Алгоритм, 2008. – 240 с.
6. **Червінська О. В.** Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади / О. В. Червінська – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.
7. **Bair D.** Simone de Beauvoir / D. Bair – P., 1990. – 135 p.
8. **Beauvoir de S.** Lettre à Nelson Algren. Un amour transatlantique / S. de Beauvoir – P.: Gallimard, 1997.
9. **Henry A.-M.** Simone de Beauvoir ou l'échec d'une chrétienté. – P., 1961. – 97 p.
10. **Jeanson F.** Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre / F. Jeanson – Le Seuil, 1966. – 95 p.
11. **Clech G. le.** Beauvoir Simone de / G. le Clech // Dictionnaire encyclopédique de la littérature française. – P.: Robert Laffont, 1997. – P. 82–83.

Надійшла до редколегії 27.04.10

УДК 821.111(73)+82'0

О. А. Крикун*м. Горлівка***ВИГУК ЯК ЗАСІБ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ ПЕРСОНАЖА В ПЕРЕКЛАДІ
(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ ДЖ. СЕЛІНДЖЕРА «ЛОВЕЦЬ У ЖИТІ»)**

Розглядається роль вигуку в індивідуалізації персонажа в українському перекладі на матеріалі повісті Дж. Селінджера «Ловець у житті».

Рассматривается роль междометия в индивидуализации персонажа в украинском переводе на материале повести Дж. Селинджера «Ловец во ржи».

The article focuses on the interjection and its role in character individualization process in translation. Ukrainian translation of the novel «Catcher in the Rye» by J.D. Salinger is analyzed in the comparison with the original text.

Переклад допомагає здійснити діалог між культурами, який розвиває і збагачує їх. Функції перекладу різноманітні, В.Д. Радчук виділяє їх більше сорока. Втім, перекладач, так чи інакше, є «зрадником», адже його робота завжди має дещо інтерпретативний характер, орієнтуючись чи то на джерело твору, чи то на читача. Проте, Умберто Еко, співпрацюючи із перекладачами своїх творів іншими мовами, помічав «как при соприкосновении с другим языком текст выказывал потенциалы истолкования, которые были не известны мне самому, и как подчас перевод мог улучшить оригинал» [4].

Отож, маємо на меті з'ясувати, наскільки індивідуалізується персонаж Голден Колфілд з повісті «Ловець у житті» в перекладі, зокрема, роль вигуку в цьому процесі. Ця частина мови обрана не випадково, адже при порівнянні тексту оригіналу з його перекладом помічено ряд відмінностей, пов'язаних із використанням вигуку.

Варто зазначити, що роль і місце вигуку в системі частин мови й досі залишаються неоднозначними. В даній статті, по-перше, маємо намір слідувати широкому погляду, що його дотримуються О.О. Потебня, Л.В. Щерба, В.М. Возний, до складу вигуків зараховуючи, окрім власне вигуків, звуконаслідування та вигуково-дієслівні форми. По-друге, вважаємо за доцільне використовувати в якості матеріалу для аналізу ще й відвигукову лексику, на вивченні якої О.Й. Курило зупиняється в своїй дисертаційній роботі [2]. Вона дає таке визначення: «... відвигуковою лексикою вважаємо

сукупність питомих українських слів, утворених <...> або безпосередньо від вигуків, або уже від інших лексем, що з'явилися на базі перших (тобто іменники, прикметники, дієслова, прислівники відвигукowego походження)» [2, с. 5].

Для тексту оригіналу є властивим використання первинних вигуків у мовленні персонажів: «*Oh, well it's a long story, sir*», які передаються в перекладі українськими еквівалентами: «*О, це довга історія, сер*». Тобто використання первинних вигуків збігається в оригіналі та перекладі, тому не відіграє ключової ролі в індивідуалізації персонажа.

Однак більшість змін пов'язані із використанням вторинних вигуків, зокрема **емоційних**, які в тексті перекладу виражають жах, страх, захоплення Голдена, тоді як в оригіналі він для цього користується описовими конструкціями. В одному із випадків сильного емоційного переживання головний герой каже: «*My voice was shaking as hell*», - експресивність тут досягнута порівнянням *as hell*. Однак у перекладі констатація факту «а голос тремтить», доповнюється інтер'єктивованим іменником *кошмар*, який втратив свою номінативну функцію, виражаючи лише емоцію хвилювання.

Як бачимо, вигуки, певною мірою, посилюють емоційність висловлення. Наприклад, в оригіналі Голден так описує студентів престижних університетів: «*Yale-looking guy, in a gray flannel suit and one of those flitty-looking Tattersall vests*». До цього опису Голден в українському варіанті додає ще й власну оцінку – *шик*. Оскільки значення вигуків є контекстуально зумовленими, то й у даному випадку вигук Голдена виражає його зневагу до охайних, одягнених за останньою модою, студентів престижних університетів і, звісно, стійке небажання приєднуватися до них.

У низці випадків відмінність між оригіналом і перекладом посилюється ще й тим, що в українському варіанті Голден виражає свої емоції вигуківими фразеологізмами: «*It was funny*» – «*Сміх та й годі*», що яскраво свідчить про образність його мислення, багатство словникового запасу й схильність до використання мовного досвіду народу, його мудрості. Яскравий приклад цього – ще один випадок вживання вигукowego фразеологізму. В оригіналі маємо: «*He thought he was very hot stuff*», тоді як в українському варіанті: «*Кирпу дер – куди твоє діло*». Фразеологізм *куди твоє діло* в даному випадку виражає сукупність емоцій: і позірне захоплення, і зневагу, презирство.

Випадки вживання емоційних вигуків у перекладі. Таблиця 1.

Вигуки	
That annoyed the <i>hell out of</i> me.	Я так розлютився на них – <i>жах!</i>
It made me feel sad <i>as hell</i> .	Сумно мені зробилося, <i>аж страх</i> .
She was a <i>pretty spooky</i> kid.	От дівчина – <i>жах!</i>

She was glad <i>as hell</i> to see me.	Рада мені – <i>жах!</i>
He said, innocent <i>as hell</i> .	Відповідає Моріс та так невинно – <i>жах!</i>
Yale-looking guy, in a gray flannel suit and one of those flitty-looking Tattersall vests.	Студентик Єльського університету: сірий фланелевий костюмчик, фортова жилеточка, <i>шик!</i>
Which is really ironic.	<i>Сміх та й годі!</i>
The funny thing is.	
It was funny.	
It's so phony.	<i>От уже дурисвітство!</i>
He thought he was very hot stuff.	Кирпу дер – <i>куди твоє діло.</i>

Як видно з таблиці, вигук *жах!* служить у Голдена для вираження різноманітних, часом протилежних, емоцій: захоплення, огиди, здивування, роздратування. Варто відмітити, що попри загальну тенденцію до використання синонімів замість повторів у перекладі, тут бачимо одноманітність у вираженні різних емоцій.

У тексті перекладу можна подекуди зустріти **наказово-спонукальні вигуки** типу *гляди, слухайте*. Характерно, що в оригіналі на їх місці вживаються інакші конструкції. Приміром, у фразі: «I was sort of afraid they *might* send it up with old Maurice» використано конструкцію з модальним дієсловом *might*. Більшої образності цьому висловленню надає апелятивний вигук *гляди*. Крім того, він є виразним розмовним елементом, за допомогою якого Голден у перекладі безпосередньо звертається до читача.

Більш емоційно Голден виражає свою розгубленість у таксі, не знаючи куди їхати: «Перед готелем я взяв таксі, але куди їхати – *хоч убийте*, не знав». Вигуковий фразеологізм *хоч убийте!* заступив оригінальний вислів із використанням нестандартної лексики: «I got a cab outside the hotel, but I didn't have the faintest *damn* idea where I was going».

Стосовно вигуку *слухайте!*, то Голден у тексті перекладу використовує його близько 90 разів. В оригіналі він вживає вигук *boy*. Без сумніву, український варіант звертається до читача, тоді як в англійському варіанті він використовується як time-filler (слово-паразит).

Чималий клас становлять **власне аплятивні вигуки**, що використовуються в мовних формулах етикету. Зокрема, при вітанні зі старим вчителем та його дружиною Голден питає: «How are you, Mrs. Spencer? How's Mr. Spencer?». У перекладі, з одного боку, використаний прийом конкретизації, а з іншого, одна з готових формул привітання, втім, у порівнянні з англійською,

більш чемна й щира. Зважаючи на поважний вік господарів та те, що сам містер Спенсер занедужав на грип, питання про їхнє здоров'я є досить актуальним: «Як ваше здоров'я, місіс Спенсер? Як здоров'я містера Спенсера?».

У наступному випадку це ж звертання, але тепер до юної повії, носить вже більш формальний характер, але сам Голден зазначає, що намагається бути ввічливим: «Доброго здоров'я! – кажу. Та так чемно, слухайте». З оригіналу розуміємо, що його чемність позірна, адже він сам характеризує її зниженою лексикою: «How do you do, – I said. Suave as hell, boy».

Решта випадків використання Голденом формули *Доброго здоров'я!* свідчить про те, що він свідомо включає її до свого мовлення. Такий вибір наводить на роздуми про осмислене прагнення Голдена бажати людям здоров'я. Отже, попри показову зневагу до них, хлопець має на душі любов до оточуючих.

Натомість, він проявляє нетерпимість до фальші, штучного вияву почуттів. Наприклад, шаблонна фраза *радий був познайомитися!*, на думку Голдена, є абсурдною, але необхідною, щоб вижити у суспільстві: «If you want to stay alive, you have to say that stuff, though». В українському варіанті Голден конкретизує своє зневажливе ставлення до таких речей: «Та, якщо хоче вижити, доводиться говорити й таку гидь».

До апелятивних вигуків відносяться також формули прохання: «Phoebe, please, c'mon outa there». У перекладі Голден відходить від стандартного формулювання, надаючи своєму висловленню лагідності: «Ну Фібі, будь ласкавенька!» отже, в розмові із сестричкою Голден підбирає ніжні слова, виявляючи таким чином свою любов і турботу. В оригіналі ж підліток залишається більш незворушним, не даючи волю ніжним почуттям.

Варто зазначити, що до вигуків також відносяться слова зі значенням **клятьби та божби**.

Використання вигуків зі значенням клятьби, божби. Таблиця 2.

Клятьба	
For Chrissake! For God's sake!	Трясця твоїй матері! Сто чортів! Враг його матері! Побий мене грім! Чорт забирай!
Божба	
I'm not kidding. That killed me. I really am. I swear to God.	Їй-богу!

Стійкі негативні емоції Голден часто виражає лайливими вигуками, в основі яких лежить концепт *бог*, іншими словами, богохульствує. В українському варіанті він схильний лаятися, згадуючи чорта і уникаючи цим промовляння Божого імені марно.

З іншого боку, в перекладі Голден часто божиться, тобто присягається Богом, тоді як в англійському варіанті він просто переконує у своїй правоті. Можна зробити висновок, що «український» Голден поважніше ставиться до Господа, а присягається Богом, бо свято переконаний у правильності своїх слів. Зловживання лайливими словами пояснюється бажанням приховати свої ніжні почуття під маскою байдужості, внутрішньої жорсткості.

Особливе місце серед вигуків займають **вигуково-дієслівні форми**, що їх можна подекуди зустріти в українському перекладі. В низці випадків вони заступають фразові дієслова з оригіналу: «I heard his goddam stupid footsteps coming down the corridor» – «... почув його, каналію, в коридорі: чалап, чалап, аж противно було слухати». В даному випадку вигук *чалап* підкреслює негативне ставлення Голдена до власника кроків, що в оригіналі передається яскравим епітетом *goddam*.

Використання вигуково-дієслівних форм у перекладі. Таблиця 3.

My Gladstones keep banging hell out of my legs.	По ногах щораз <i>гун</i> та <i>гун</i> .
This tear plopped down on the checkerboard.	Сльоза – <i>кан!</i>
She keeps turning around.	<i>Круть</i> та <i>круть</i> головою назад.
They just knocked again, tough louder.	<i>Стук-стук-стук</i> .
The cars zoomed by.	Мимо пролітають машини – <i>чух! чух!</i>
I sort of skipped the quarters and nickel across it.	Шпурляю, а вони над водою <i>скік, скік</i> .

Наведені приклади дають змогу переконатися, що вигукові дієслова підвищують образність висловлення, прагнуть вхопити мить дії. У свою чергу, фразові дієслова не мають такої властивості. Отже, в перекладі Голден набуває здатності яскравіше, виразніше висловлюватися, прикрашаючи свою оповідь вигуковими дієсловами.

Наостанок, необхідно згадати про наявність у перекладі **відвигукової лексики**.

Вживання відвигукової лексики в перекладі. Таблиця 4.

He wasn't too interested.	Стредлейтерові було на все <i>начхати</i> .
They both laughed.	Вони <i>гиготіли</i> .

Nose was bleeding.	Юшка з носа в мене добряче <i>цвіркунула</i> .
What a hot-shot their son is.	Яка <i>цяця</i> їхній синочок.
You hem and haw (відвигукові дієслова, утворилися від «гм»).	Почнеш <i>тицятись-мицятись</i> .
He was putting all those dumb, show-offy ripples.	Щось там <i>тринькав-бринькав</i> на верхніх октавах.

Як бачимо, в оригіналі вживаються повнозначні слова переважно невивгукового походження. Введені до тексту перекладу похідні від вигуків надають висловленню розмовного, простодушного характеру. Не можна не відмітити і той факт, що зазвичай така лексика притаманна дітям. Тож Голден в українському варіанті ще гостріше відстоює позицію небажання дорослішати, говорити мовою дорослих.

Отже, проведений аналіз дозволяє говорити про деякі відмінності між текстом оригіналу і перекладом. Вони, в свою чергу, призводять до певної індивідуалізації персонажа Голдена Колфілда, значну роль в якій відіграла поява вигуків у перекладі. Завдяки цим мовним одиницям підліток стає відвертішим, мова його є виразнішою, що свідчить про бурхливу фантазію оповідача, його кмітливий розум, активне використання ним народного досвіду, а загалом – про розширення Голденового світогляду.

Бібліографічні посилання

1. **Безпояско О.К.** Граматика української мови. Морфологія / О.К. Безпояско, К.Г. Городенська, В.М. Русанівський – К.: Либідь, 1993. – 336 с.
2. **Курило О.Й.** Відвигукова лексика сучасної української літературної мови: склад та структура: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / О.Й. Курило. — Ужгород, 2001. — 20 с.
3. Григорій Кочур у контексті української культури другої половини ХХ віку : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 14–15 жовт. 2005 р.) / Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – С.178–184.
4. **Эко Умберто.** Сказать почти тоже самое. Опыты о переводе. Фрагменты книги. [Електронний ресурс] / Умберто Эко // Иностранная литература – 2005. – № 10. – Режим доступа до журн.: <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/10/ek18.html>

Надійшла до редколегії 24.04.10

Ю. В. Янченко

м. Дніпродзержинськ

ТВОРЧІСТЬ О. УАЙЛЬДА В ОЦІНКАХ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

Розглянута історія формування української критичної думки про видатного ірландського письменника кінця XIX сторіччя Оскара Уайльда, досліджуються погляди сучасних українських літературознавців на його творчу спадщину та відзначаються деякі особливості сприйняття творчості Оскара Уайльда в Україні від початку XX сторіччя до наших днів.

Ключові слова: О. Уайльд, переклад, літературна критика, «аморальність» творчості, сприйняття.

Рассматривается история формирования украинской критической мысли о выдающемся ирландском писателе конца XIX века Оскаре Уайльде, исследуются взгляды современных украинских литературоведов на его творческое наследие и отмечаются некоторые особенности восприятия творчества Оскара Уайльда в Украине с начала XX века до наших дней.

Ключевые слова: О. Уайльд, перевод, литературная критика, «аморальность» творчества, восприятие.

In the article the history of formation of Ukrainian critical thought about outstanding Irish writer of the end of the XIX century Oscar Wilde is observed, the modern Ukrainian literary critics' views on his creative heritage are studied and some peculiarities of Oscar Wilde's works perception in Ukraine during the period from the beginning of the XX century to our days are marked.

Key words: Oskar Wilde, translation, literary criticism, works' «immorality», perception.

Сьогодні творчість Оскара Уайльда в тому чи іншому аспекті своєї багатогранності відома практично кожному українцю. Комедії митця мали неабиякий успіх на українській сцені (як зазначає Максим Стріха, комедія «Як важливо бути поважним» довгі роки була «гітом» Київського театру імені Лесі Українки), дві збірки казок письменника – «Щасливий Принц та інші казки» та «Гранатова хатина» – знайшли свій шлях до дитячих бібліотек, роман «Портрет Доріана Грея» перевидається мало не щороку, що свідчить про неабияку популярність твору та попит, яким користується книга в українського читача. Твори Уайльда входять до шкільної програми з зарубіжної літератури: учні 5-го класу мають ознайомитись з казками письменника, а вивчення «Портрету Доріана Грея» запропоновано учням 10-го класу.

Однак, серйозних літературно-критичних досліджень творчості «апостола естетизму» в Україні не так багато, значно менше, ніж у сусідній Росії, що може похвалитись цілою плеядою видатних письменників, поетів та літературознавців, які щиро цікавилися долею та художніми здобутками ірландського письменника та відобразили результати своїх спостережень в чималій кількості критичних робіт. Найвизначніша роль у справі популяризації Уайльда в Росії належить, безперечно, Корнію Чуковському, одному з яскравих літературних діячів Росії початку XX сторіччя та тонкому поціновувачу художнього слова, відомому своїм вишуканим, дещо ексцентричним смаком. Його етюд «Оскар Уайльд», присвячений життю та творчості письменника, супроводжує перший том зібрання творів Уайльда, надрукованих у вигляді книжкового додатку до журналу «Нива» за 1912-й рік (до речі, редактором цього видання виступив сам К. Чуковський). Його справу продовжили інші талановиті дослідники, серед яких варто назвати імена К. Паустовського, К. Бальмонта, А. Анікста, А. Зверєва, М. Урнова, С. Белзи, В. Бабенко, Н. Пальцева, В. Чухно, А. Образцової та багатьох інших. Активно досліджуючи та коментуючи твори Уайльда, вони зробили ірландського письменника настільки близьким та зрозумілим для своїх співвітчизників, що його постать практично перестала сприйматись росіянами як чужоземна. Надаремно К. Чуковський завершує свій етюд саме такими словами: «Оскар Уайльд уже давно наш, русский, родной писатель» [12; 538]. А дослідник М.Г. Соколянський у своїй монографії «Оскар Уайльд. Очерк творчества» стверджує, що думка К. Чуковського залишається справедливою і для сучасної Росії: „Справедливость этого суждения подтверждается стабильностью читательского интереса к творчеству английского писателя в нашей стране: в послеоктябрьский период он не угасал и до сих пор не слабеет, по-прежнему значительно опережая издательскую активность и исследовательскую мысль» [10; 13].

Важко повірити, що такий яскравий та самобутній митець, як Оскар Уайльд, міг залишитись поза увагою українських дослідників без поважних на те причин. Дійсно, відсутність в Україні великої кількості літературознавчих праць, присвячених творчості Уайльда, пояснюється дещо іншими факторами, ніж банальний брак інтересу до особи митця. Мова йде про ряд зовнішніх чинників, що вплинули на весь процес розвитку українського перекладу та літературознавства в XX сторіччі. Максим Стріха, український дослідник та перекладач творів Уайльда, з цього приводу пише: «Слава Оскара Вайлда в Україні ніколи не була такою гучною, як у сусідній Росії. На те були свої причини. Українські перекладачі-модерністи початку XX століття здебільшого не знали англійської (в центрі уваги через те були польська, російська, німецька та французька літератури). А до того ж в Україні у англійського „короля парадоксу” не знайшлося такого відданого популяризатора, як Корній Чуковський» [11; 139].

Далі дослідник зазначає, що на долі українських перекладів творчої спадщини Уайльда «фатально позначилися обставини трагічного XX століття»

[11; 142]. Відомо, що найпершим українським перекладачем «Портрету Доріана Грея» був талановитий прозаїк Валер'ян Підмогильний – один з представників українського «розстріляного відродження», що змушений був працювати над своїм перекладом у вкрай несприятливих умовах – на Соловках, в урочищі Сардармох, де і був розстріляний у 1937 році. Відтак, рукопис перекладу не зберігся – «доля його рукопису повторила, очевидно, долю рукопису перекладу „Енеїди” пера загиблого разом з Підмогильним (і ще понад тисячею інших в'язнів) Миколи Зерова» [11; 142]. Намір видати роман Уайльда мала також «Книгоспілка», але не встигла здійснити його до початку репресій 30-х років, коли кількість україномовних видань обвальюно скоротилася. Ось як змальовує тогочасну ситуацію на Україні Ростислав Доценко: «Відсоток перекладних видань тоді в кілька разів зменшився, та ще й перехилився в бік тлумачень з „великосусідської”, різко звузився діапазон перекладуваних авторів і творів, панівними стали агіткові одноденки, давніші перекладачі здебільшого були репресовані, а новіші – хто „хоч”, хто „не хоч” – зводили мову на рівень мертвотної кальки, коли за орієнтир якийсь час навіть правив перший дико зросійщений псевдопереклад „Краткого курса истории ВКП(б)” 1938 року» [7; 58]. Що й говорити, в таких умовах переклад та видання проблемних творів іншомовних, «буржуазних», авторів, зокрема Оскара Уайльда, був практично неможливим. «(...) спроби пересадити Доріана Грея на український ґрунт навдивовиж унісонно вписуються в драматичну життєво-творчу парадоксальність Вайлда» – влучно зазначає перекладач, коментуючи обставини трагічних для української літератури 30-х років XX століття [8; 19].

Видати «Портрет Доріана Грея» українською мовою вдалося лише в 1968 році. «Через чверть віку включився в українську в'язнично-перекладацьку традицію – від Павла Грабовського до Григорія Кочура – інший табірник-українець і, користаючи з відлигової смуги „розвинутого соціалізму”, здійснив новий переклад цього роману, вивіз рукопис на волю і навіть домігся його видання в Києві 1968 року, сам о тій порі ледь не завернувши назад у братньо-табірну Мордовію» – ось так, скромно, відзначає свій чималий внесок до справи ознайомлення українських читачів з творами англійського «короля життя» талановитий перекладач Ростислав Доценко [8; 19]. Згодом Максим Стріха високо оцінить літературну вартість даного перекладу, назвавши його «віртуозним». У своїй статті «Оскар Вайлд на тлі українських сюжетів» дослідник стверджуватиме, що поява перекладу Р. Доценка стала «найбільшою подією української „вайлдіани” за останні десятиліття» [11; 142].

До речі, якщо говорити про переклад творчості Уайльда, варто зазначити, що не лише твори, а й саме прізвище автора викликає в наших співвітчизників різні варіанти прочитання. Сучасні дослідники, зокрема Р. Доценко та М. Стріха, обирають варіант «Вайлд», більш правильний з точки зору формальних правил англо-українського транскрибування, адже саме так звучить в оригіналі англійське прізвище «Wilde»: [waild]. Однак, переважна більшість літературознавців, як російських, так і українських, серед яких можна назвати імена М.Г. Соколянського та І. Малицької-Федорович, схилиються до

варіанта «Уайльд», що міцно закріпився за «апостолом естетизму» в ході історичного розвитку російського літературознавства, багатого, як зазначалось вище, на різноманітні розвідки життя та творчості ірландського письменника. Саме через цю широку розповсюдженість у вітчизняному літературознавстві, автор даної статті також пристає до останнього, історично обумовленого варіанта – «Оскар Уайльд».

І все ж для України ім'я Оскара Уайльда зовсім не таке далеке, як це може видатись на перший погляд. Мало кому відомо, що першу розгорнуту працю про Уайльда українською мовою опубліковано всього на одинадцять років пізніше за згадуваний вище етюд К. Чуковського – в серпневому та вересневому номерах щомісячного часопису «Літературно-науковий вістник» за 1923 рік. Автором даної статті, прихованим за непримітним підписом «І. Федоренко», виступає письменниця Іванна Малицька-Федорович, більш відома під псевдонімом Дарія Віконська. Отримавши гарну освіту, дівчина перекладала з англійської та німецької, багато писала до часописів на теми літератури та мистецтва, надрукувала дві власних збірки – «Райська яблінка» (1931) та «За силу і перемогу» (1938), а в 1934 році видала (вже під псевдонімом Д. Віконська) книгу «Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя», поклавши, таким чином, початок не лише українській критичній «вайлдіані», але і «джойсіані».

На думку М. Стріхи, розвідка І. Малицької-Федорович «за літературною глибиною й проникливістю нічим не поступається текстові Корнія Чуковського» [11; 141]. Дослідниця добре відчуває всю суперечливість постаті О. Уайльда та його літературної спадщини. Вона стверджує: «твори, які за життя автора досягнули найбільший успіх, в дійсності представляють у порівнянні з іншими найменшу артистичну вартість» [Цит. за: 11; 139]. Українська письменниця не належить до кола палких поціновувачів всесвітньовідомих комедій митця чи знаменитого роману «Портрет Доріана Грея». Не надто сильно вразили І. Малицьку-Федорович і поезії Уайльда, більшість з яких вона оцінює як банальні та надміру пафосні, визнаючи, однак, високу художню цінність окремих «перлів»: «між цими поезіями середньої вартості є однак декотрі перли, які можна зачислити до найкращого, що видала англійська література в роді коротких ліричних або „настрєєвих” поезій» [Цит. за: 11; 140].

Натомість рецензент «Літературно-наукового вістника» беззастережно захоплюється іншою групою творів Уайльда: «„Саломе”, казки його й оповідання належать до найкращого, що видала світова література для великого загалу. „Intentions” (наміри) менш доступні для загалу. Се збірка мистецько-критичних студій, які досконалістю зовнішньої форми та красою мови стоять на рівні з самостійними творами мистецтва. „De Profundis” – се прекрасний, глибокий живий документ духовно надзвичайно розвиненої людини, де краса мови і краса думок є рівнож велика, так що вартість сього твору сягає далеко понад те, що люди звикли називати „літературою”...» [Цит. за: 11; 140]; «„Intentions”, „Саломе” і казки Уайльда, мабуть, ще довго говоритимуть про

геніальність ірландського поета і коли навіть, з часом, пішли б у забуття, „De Profundis”, однак, житиме далі, черпаючи все нове життя з вічного джерела краси і терпіння, з якого народився» [Цит. за: 11; 141].

Найвидатнішим поетичним текстом Уайльда дослідниця вважає «Баладу Редінзької в'язниці», що була створена вже наприкінці життя автора та виявляє певну близькість за духом та настроєм до згадуваної вище сповіді «De Profundis»: «В сій баладі Уайльд, якого з попередніх поезій знали ми як віддавала найтонших естетичних і еротичних почувань і який в своїй артистичній творчості відчужувався, якомога найбільше, від дійсного життя, – в сій баладі Уайльд знайшов таку силу трагізму, таку потрясаючу простоту в відданню сірих фактів одного страченого життя, такий переконуючий акцент щирості, що балада його займає і на все займатиме окреме місце в літературі цілого світу» [Цит. за: 11; 141].

Підводячи підсумок свого дослідження, І. Малицька-Федорович характеризує О. Уайльда як людину, в якій своєрідно поєдналися риси надзвичайно тонкої, чуттєвої натури та сильної творчої особистості: «Уайльд був втілений темперамент артистичний. Змисл краси, вразливості, духовне життя і ся інтелектуальна безінтересовність, яка є ціхою вчених і філософів, були у нього розвинені до надзвичайно високого ступеня. (...) Нині, 24 літ по його смерті, його ім'я записане в хроніці літератури, як один з найбільш складних, сильних і своєрідних феноменів поміж явищами творчої психології» [Цит. за: 11; 141].

Думки сучасних дослідників щодо художньої вартості творів Оскара Уайльда багато в чому збігаються з оцінкою, наданою І. Малицькою-Федорович. Особливе місце в літературній спадщині митця відводиться його чарівним казкам, які завдяки своєму «незаперечному моральному пафосу» [10; 67], тобто дещо незвичній для свого автора чіткості в розстановці моральних акцентів, та завдяки щирості в постановці кардинальних проблем людського буття відкривають перед читачем більш глибокий рівень авторської свідомості, до якого нелегко дістатись через парадоксальну прозу роману й новел або іронічний діалог салонних комедій. Євген Онацький пише про збірки казок письменника: «Ці казки були його першою важливою і, на погляд багатьох, найкращою книжкою. В усьому світі досі читають і читатимуть їх, доки світ, – бо в усій світовій літературі мало таких поетичних архитворів, як оті казки „Щасливий Принц”, „Себелюбний Велетень”, „Троянда й соловей” та інші» [9; 68]. Погоджується з такою оцінкою і М.Г. Соколянський: «Оба рассматриваемых сборника (...) прочно вошли в широкий читательский обиход и, несомненно, обогатили сокровищницу мировой литературной сказки» [10; 76]. Л.В. Дереза стверджує, що в літературних казках О. Уайльда знайшли відображення найкращі риси художньої майстерності його попередників: «У них [казках – Ю.Я.] письменник зумів поєднати добру фантазію Андерсена і філігранну відточеність флорберівського слова» [6; 31]. Більш того, продовжує дослідниця, в цих казках відбито одвічну загальнолюдську мудрість: «У казкових творах Уайльда поєдналася мудрість народів усіх поколінь, знайшла

відображення глибока думка, закладена в Біблії: „Чини з людьми так, як ти хотів би, щоб вони чинили з тобою”» [6; 31]. А Валентина Братко звертає увагу на поетичну майстерність Уайльда-казкаря: «Казки Оскара Вайльда – це втілення досконалої поетичної форми і поетичного мислення автора» [2; 12].

Доречним буде згадати, що казкові оповідання О. Уайльда були схвально сприйняті українськими літературними критиками ще на початку ХХ сторіччя. Недаремно саме «Зоряним хлопчиком», «перлиною англійської діточої літератури» [Цит. за: 2; 12] та однією з найвідоміших казок Оскара Уайльда, розпочинається в 1920 році видання серії книжок під назвою «Діточа Бібліотека», заснованої, як зазначено в передмові, для подолання недостаті книжок для дітей, що відповідали б їх інтелектуальному розвитку та духовним потребам. У передмові даного видання міститься досить цікава та безумовно позитивна оцінка казкових оповідань письменника, відзначається велике виховне значення казок О. Уайльда: «Події діточого життя убирав у прегарні слова і представляв від’ємні й додатні прикмети своїх героїв так уміло і зі знанєм найглибших тайн діточої душі, що його писання для дітей мають для виховання велике значінє. Через діти бажав він поправити старших, бажав піднести уровень етичної культури людства до найвисшої границі. Се головна ціха його писань, які подавав у формі казки, або фантастичного оповідання. Сей спосіб писання для дітей унаслідило по нім багато сучасних письменників в Європі» [Цит. за: 2; 12–13].

Високо оцінюють дослідники й «Баладу Редінзької в’язниці». Рідкісним за красою та величчю витвором мистецтва називають «Баладу» дослідники О. Васильєва та Ю. Пернат’єв [3; 415]. Зважаючи на різку відмінність «Балади Редінзької в’язниці» від ранніх поезій Уайльда за тональністю та характером поетичної виразності, М.Г. Соколянський вказує на очевидну поетичну майстерність пізнього Уайльда: «Бросающаяся в глаза (по контрасту со сборником „Стихотворения”) простота, невычурность поэтических образов, значительно меньший удельный вес книжной лексики, и, наконец, четкий ритмический рисунок определили адекватность художественного, собственно поэтического решения выстраданной автором темы» [10; 175-176]. Євген Онацький підкреслює соціально-реформаторську значущість даного твору: «„Балада про Рідінгську в’язницю” – може бути, один з найкращих творів про в’язничне життя, який чимало причинився до поліпшення життя в’язнів і до загальної в’язничної реформи» [9; 71].

Одним з найкращих творів О. Уайльда називають дослідники його епістолярну сповідь «De Profundis», високо оцінюючи незвичну для свого автора, «апостола естетизму» та любителя парадоксів, щирість та відвертість даного твору. Зокрема, М.Г. Соколянський пише: «„De Profundis” поражает высокой степенью искренности. Для Уайльда-художника, склонного к стилизованной изысканности, любившего облечь свою мысль в одежды едва уловимой иронии, такая откровенность была совершенно неожиданной» [10; 163]. Однак для українських інтерпретаторів творчості письменника саме ця щирість, ця

здатність до відвертого самоаналізу, до саморозкриття стала однією з найцінніших рис унікальної поетики «сповіді художника» [10; 165].

Досить неоднозначно оцінюють українські літературознавці всесвітньовідомий роман О. Уайльда «Портрет Доріана Грея». Для деяких критиків цей твір виступає виключно декоративним текстом, своєрідною канвою для блискучих авторських парадоксів та витончених, «естетських», описів тих чи інших предметів штучної, рукотворної краси. Так, В.С. Ботнер пише: «„Портрет Доріана Грея – золота парча”, – стверджував сам автор. Він не створював повноправних характерів, насамперед його цікавила інтелектуальна гра, тонкі парадокси, словесні поєдинки» [1; 23]. Серед інших критичних оцінок «Портрету» цікавою є думка І. Малицької-Федорович, яка стверджує, що на тексті роману фатально позначились в першу чергу обставини його написання, адже відомо, що даний твір писався на замовлення американського часопису: «Природно, що річ, писана на замовлення, не могла бути на висоті інших його творів. Авторіві згори визначено розмір повісті, чому й належить приписувати немало кількості сторін, непотрібних для розвою акції, або що стоять просто на перешкоді їй» [Цит. за: 11; 140].

Однак, слід зазначити, що роман Уайльда успішно витримав найважливішу для будь-якого витвору мистецтва перевірку – випробування часом, і через понад сотню років з моменту своєї першої публікації все ще привертає до себе увагу читачів та дослідників. Про широку популярність даного твору згадує Є. Онацький, відзначаючи риси, що роблять роман Уайльда привабливим для читачів: «„Портрет Доріана Грея”, який називали „першим французьким романом англійської літератури”, досі знаходить дуже численних читачів, що захоплюються розсипаними в ньому парадоксами, як дорогоцінними перлами. Приваблюють і романтизм „Портрету” з його містичною силою і жахлива трагедія роздвоєності людської натури» [9; 70]. М.Г. Соколянський вказує на особливе місце роману, в якому своєрідно синтезувались позитивні результати творчих пошуків письменника наприкінці 1880-х років, у творчій еволюції О. Уайльда: «Недооцененный многими критиками-современниками, в глазах исследователей и читателей XX века единственный роман Уайльда занял одно из главенствующих мест в разножанровом наследии своего создателя» [10; 116].

Очевидним є прагнення українських дослідників спростувати традиційну в пізньовікторіанській літературній критиці думку про «аморальність» творчості О. Уайльда, в першу чергу його роману «Портрет Доріана Грея». Про хибність таких суджень говорить ще І. Малицька-Федорович: «Сі закиди неслухні. Уайльд ніколи й не думав писати „неморальної” книжки так само, як ніколи не думав про те, щоб написати „моральної”» [Цит. за: 11; 140]. Згадаємо слова самого письменника з передмови до роману: «Немає книжок моральних чи неморальних. Є книжки добре написані чи погано написані. Ото й усе» [3; 23]. Цілком очевидно, що автора цікавить, у першу чергу, художня вартість літературного твору. Однак сучасні дослідники, окрім визнання безсумнівної художньої цінності творів О. Уайльда, звертають увагу і на їх морально-етичну

складову, визначають місце та роль моралі в творчості письменника. Так, М.Г. Соколянський переконливо доводить, що незважаючи на відкрите прагнення автора «Портрету Доріана Грея» уникнути моралізаторства в своїй творчості, моральні акценти чітко позначені в романі, адже явний злочин героя не знаходить виправдання навіть у координатах ідеології нового гедонізму та заслуговує на покарання [10; 107]. Цікавий погляд на природу «аморальності» письменника висловлює дослідниця Г.І. Гавришко: «Щоб краще зрозуміти Оскара Уайльда, варто взяти до уваги думки Оноре де Бальзака про те, що „кожен, хто вказує на те або те зловживання, хто таврує несправедливість, прагнучи викоринити її, неминуче здобуває славу людини аморальної... Сократ був аморальний, Христос був аморальний – обох переслідували в ім'я суспільного ладу, який вони підривали, прагнучи його поліпшити”» [5; 55]. Так і Уайльд, не бажаючи миритись з вадами англійського суспільства кінця XIX сторіччя, кидав виклик лицемірній вікторіанській моралі як своєю поведінкою, так і своїми художніми творами – в своїх афоризмах та парадоксах митець навмисно перекручував загальноприйняті моральні норми, прагнучи показати їх абсурдність та віддаленість від справжніх, одвічних людських цінностей, оспіваних в найкращих витворах світового мистецтва.

«Противник современного ему филистерского утилитаризма и ханжества, возведенного в ранг идеологической политики, защитник подлинно Прекрасного (как в искусстве, так и в человеческой натуре), Уайльд оказался интересен и созвучен не только своему времени, но и грядущему веку» – ці слова М.Г. Соколянського служать своєрідним підсумком нашого дослідження [10; 185]. Дійсно, незважаючи на складність цілісного осмислення творчого доробку О. Уайльда через нестачу, в першу чергу, якісних перекладів його творів українською мовою, найкращі з творів ірландського письменника – його казкові оповідання, новели, роман «Портрет Доріана Грея», поема «Балада Редінгської в'язниці» та сповідь «De Profundis» – не залишились поза увагою української літературної критики та отримали позитивну оцінку літературознавців. Для них Уайльд – перш за все неперевершений «художник слова». Досліджуючи його твори, українські літературознавці віддають належне поетичній майстерності автора, його вражаючій щирості та глибині художнього розв'язання загальнолюдських проблем. Скриті від поверхневого, а тим більш упередженого погляду, серйозні роздуми художника про життя та мистецтво знайшли місце в найкращих його творіннях, а понад столітня історія сприйняття творчої спадщини О. Уайльда в різних країнах, в тому числі й в Україні, є найкращим доказом оригінальності його літературного дарування та серйозності художніх намірів.

Бібліографічні посилання

1. **Ботнер В.С.** Бути красивим чи доброчесним? (Матеріали до вивчення творчості Оскара Уайльда) / В.С. Ботнер // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1997. – № 5. – С. 21–23.

2. **Братко В.** Зернятка людяності (Утвердження духовної краси людини в казці Оскара Вайльда «Зоряний хлопчик») / Валентина Братко // Всесвітня література та культура в навчальних закладах. – 2001. – № 12. – С. 12–14.
3. **Вайлд О.** Портрет Доріана Грея: Роман, п'єси / Оскар Вайлд; [пер. з англ., передмова та примітки Р.І. Доценка]. – Харків: Фоліо, 2006. – 398 с.
4. **Васильєва Е.** Оскар Уайльд // 100 знаменитих писателів / Е. Васильєва, Ю. Пернат'єв – Харків, 2001. – С. 412–416.
5. **Гавришко Г.І.** Принц Парадокс? Апостол естетизму? Король життя? Зраджений, в'язень, вигнанець, злидар? (Урок набуття нових знань у формі рольової гри) / Г.І. Гавришко // Всесвітня література в навчальних закладах. – 2000. – № 3. – С. 54–57.
6. **Дереза Л.В.** Щоб глибше осягнути ідейно-естетичний зміст твору. Урок порівняльного аналізу філософських казок. (О. Вайльд «Хлопчик-зірка», А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц») / Л.В. Дереза // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 10. – С. 31–32.
7. **Доценко Р.** Гамсун, голод і колаборантство / Ростислав Доценко // Євроатлантика. Часопис інституту євро-атлантичного співробітництва. – 2009. – № 2. – С. 59–62.
8. **Доценко Р.** Оскар Вайлд в тіні та світлі парадоксів / Ростислав Доценко // Вайлд О. Портрет Доріана Грея: Роман, п'єси: пер. з англ., передмова та примітки Р.І. Доценка. – Харків: Фоліо, 2006. – 398 с. – С. 3–20
9. **Онацький Є.** Оскар Вайльд – геній парадоксу / Євген Онацький // Портрети в профіль. – Чикаго: Українсько-американська видавнича спілка, 1965. – 300 с. – С. 61–73.
10. **Соколянський М.Г.** Оскар Уайльд: Очерк творчості / М.Г. Соколянський. – К.; Одеса: Лыбидь, 1990. – 200 с.
11. **Стріха М.** Оскар Вайлд на тлі українських сюжетів / Максим Стріха // Всесвіт. – 2007. – № 3-4. – С. 139–143.
12. **Чуковский К.** Оскар Уайльд / Корней Чуковский // Уайльд Оскар. Избранные произведения. В 2 т., т. 1. – М.: Республика, 1993. – 559 с. – С. 514–538.

Надійшла до редколегії 24.04.10

ЗМІСТ

І. С. Білоконенко

(Дніпропетровськ)

ЕМОЦІЙНО-ЕКСПРЕСИВНА ЛЕКСИКА У ЦИКЛІ

СОНЕТІВ ЕДМУНДА СПЕНСЕРА «AMORETTI».....3

М. Г. Биданцева

(Дніпропетровськ)

ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В НОВЕЛЛЕ ТЕОФИЛА ГОТЬЕ

«ТЫСЯЧА ВТОРАЯ НОЧЬ».....10

О. В. Гайдукевич

(Ізмаїл)

«ПОСДИНОК» О.КУПРИНА Й ОДНОЙМЕННИЙ ТВІР

М.КОЦЮБИНСЬКОГО В ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНОМУ ВИСВІТЛЕННІ.....20

К. Й. Гільдебрант

(Чернівці)

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ ПЕЙЗАЖУ

У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ ГРУПИ «СЕРДИТІ МОЛОДІ ЛЮДИ».....29

С. Ю. Гонсалес-Муніс

(Дніпропетровськ)

ТЕМА МАТЕРИНСТВА В ПОЕЗІЇ СІЛЬВІ ПЛАТ,

ЕНН СЕКСТОН ТА ЕДРІЕНН РІЧ.....37

Ю. С. Гончарова

(Дніпропетровськ)

«АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ» В ЛИТЕРАТУРЕ И ТЕОРИИ.....44

Е. А. Гусєва

(Дніпропетровськ)

ЭДИЧКА В ТЕНИ ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ.....52

О. І. Довбуш

(Тернопіль)

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА ПРИКЛАДІ

ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ БЕСТСЕЛЕРУ “OLIVER’S STORY” (Е. SEGAL)

ТА ЙОГО УКРАЇНОМОВНОГО ПЕРЕКЛАДУ «ОЛІВЕРОВА ІСТОРІЯ»).....57

Ю. В. Ермоленко

(Дніпропетровськ)

ПРИРОДА КОМИЧЕСКОГО В ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ

О.И. СЕНКОВСКОГО «УЧЕНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ НА МЕДВЕЖИЙ ОСТРОВ».....66

Е. Г. Иванцов

(Дніпропетровськ)

МОТИВАЦИИ ОБРАЩЕНИЯ ЧИТАТЕЛЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ.....73

О. Л. Калашникова

(Днепропетровск)

О «ЧУЖОМ ТЕКСТЕ» В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»:

А. С. ПУШКИН И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕТЕКСТЫ.....82

О. А. Кирпа

(Днепропетровск)

ТЕМА ТВОРЧЕСТВА В ПРОЗЕ ВИКТОРА ТОПОРОВА.....90

Г. С. Ключко

(Днепропетровск)

ПУБЛИЦИСТИКА ЭГОНА АЛЬТА ВМЕСТО РОМАНА ЮРИЯ АНДРУХОВИЧА.....101

Е. В. Кононенко

(Горловка)

ЧЕХОВСКИЕ КАРНАВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПРОЗЕ М. СПАРК

(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА

И РОМАНА М. СПАРК «ВЫСЕЛЕНИЕ»).....107

А. В. Краснокутська

(Харків)

МУЗЕЙ У ФІЛОСОФСЬКОМУ ПРОСТОРІ «СМЕРТІ АВТОРА»

(ЗА РОМАНОМ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»).....115

С. К. Криворучко

(Харків)

ЖАНР ТВОРУ СІМОНИ ДЕ БОВУАР «...ТРАНСАТЛАНТИЧНЕ КОХАННЯ»

ЯК СМИСЛОУТВОРЮЮЧИЙ ТА ФОРМОУТВОРЮЮЧИЙ СКЛАДНИК

ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ.....123

О. А. Крикун

(Горлівка)

ВИГУК ЯК ЗАСІБ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ ПЕРСОНАЖА В ПЕРЕКЛАДІ

(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ ДЖ. СЕЛІНДЖЕРА «ЛОВЕЦЬ У ЖИТІ»).....129

Ю. В. Янченко

(Дніпродзержинськ)

ТВОРЧІСТЬ О. УАЙЛЬДА В ОЦІНКАХ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ.....135

ЗМІСТ.....144

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 20 (частина I)

Українською та російською мовами

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Редактор В. П. Пименов
Технічний редактор В. А. Усенко
Коректор В. П. Пименов

Здано на складання 06.08.2010. Підписано до друку __.__.2010. Формат 60x84 1/16.
Папір друкарський. Друк плоский. Ум. друк.арк. 18,6.
Ум. фарбовідб.18,6. Обл.-вид. арк. 28,0. Тираж 100 прим. Вид. № 1384. Зам. № ____.

Видавництво Дніпропетровського національного університету
пр. Гагаріна, 72, м. Дніпропетровськ, 49010.
Друкарня ДНУ, вул. Наукова, м. Дніпропетровськ, 49050.