

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

**ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ  
КУЛЬТУРИ**

**Збірник наукових праць**

Випуск 21 (1)

Дніпропетровськ  
Видавництво ДНУ  
2011

УДК 82. 088 (082)

ББК 83 Я5

Л 64

*Рекомендовано до друку вченю радою Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара згідно з планом видань на 2011 р.*

Л 64 **Література в контексті культури** : зб. наук. праць. Вип. 21 (1). / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – 168 с.  
ISBN 978-966-551-335-3

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

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

Редакційна колегія:

д-р фіолол. наук, проф. **В. А. Гусєв** (відповідальний редактор),

д-р фіолол. наук, проф. **Т. М. Потніцева**,

д-р фіолол. наук, проф. **Н. І. Заверталюк**,

д-р фіолол. наук, проф. **О. Л. Калашникова**,

д-р фіолол. наук, проф. **В. Д. Демченко**,

д-р фіолол. наук, проф. **В. Д. Нарівська**,

канд. фіолол. наук, доц. **О. І. Романова** (відповідальний секретар)

Рецензенти:

д-р фіолол. наук, проф. **В. М. Тихомиров**,

д-р фіолол. наук, проф. **С. О. Кочетова**

*Збірник наукових праць «Література в контексті культури» згідно з рішенням ВАК України включено до нового переліку наукових фахових видань України (з постанови президії ВАК України від 14 квітня 2010 р. 1-05/3) // Бюллетень вищої атестаційної комісії України. – К., 2010. – № 5.*

УДК 82. 088 (082)

ББК 83 Я5

ISBN 978-966-551-335-3

© Дніпропетровський національний університет  
ім. Олеся Гончара, 2011

© Видавництво ДНУ, оформлення, 2011

© Автори статей, 2011

УДК 82.091:821.113.4:821.161.1

**М. В. Володарская**

г. Кировоград

## **ОСКОЛКИ КРИВОГО ЗЕРКАЛА И ПОЭТИКА БЕЗЛЮДНЫХ ПРОСТРАНСТВ: О РОЛИ СКАЗКИ АНДЕРСЕНА «СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА» В РОМАНЕ В. КРАПИВИНА «ЛУЖАЙКИ, ГДЕ ПЛЯШУТ СКВОРЕЧНИКИ»**

*Розглянуто значення використання казки Г.-Х. Андерсена «Снігова королева» у романі В. Крапівіна «Галявини, де танцюють ішаківні».*

*Ключові слова:* Снігова королева, Безлюдні обшири, аллюзія, чарівна казка, літературна казка, фольклорна традиція.

*Рассмотрено значение использования сказки Х.-К. Андерсена «Снежная королева» в романе В. Крапивина «Лужайки, где пляшут скворечники».*

*Ключевые слова:* Снежная королева, Безлюдные пространства, аллюзия, волшебная сказка, литературная сказка, фольклорная традиция.

*The article deals with the function of H.-Ch. Andersen's fairy tale «Snow Queen» in the novel «Grassplots where nesting-boxes dance» by V. Krapivin.*

*Key words:* Snow Queen, Desereted spaces, allusion, literary tale, fairy tale, folklore tradition.

**Цель** нашей работы – раскрытие значения реализации философских мотивов сказки в рамках фантастического произведения с учетом глубинных фольклорных элементов анализируемых текстов.

Упоминание сказки Андерсена «Снежная королева» неоднократно встречается в прозе В. Крапивина («Ковер-самолет», «Ржавчина от старых якорей», «Письмо Северной королевы» и др.). Однако в большинстве случаев это лишь отдельные ссылки, аллюзии, что, хотя и подтверждает влияние датского сказочника на творчество В. Крапивина, не дает нам права на осуществление компаративного анализа. Роман «Лужайки, где пляшут скворечники» (1999) предоставил более обширный материал для исследования. Малая степень изученности этого романа [8], отсутствие работ, посвященных роли в нем сказочных аллюзий, свидетельствует об актуальности выбора данной темы, необходимой для лучшего понимания идейного кредо писателя. Рассмотрение философской проблематики указанного романа сквозь призму литературной сказки составляет новизну данного исследования. Основой компаративного анализа служит, помимо многочисленных аллюзий, использованных в подзаголовках и вставном сюжете про Снежную королеву, также наличие антропонимов Кей и Герда, – полных либо эпизодичных заместителей реальных имен главных персонажей. «– Его и Кеем называли <...> потому, что он как тот Кей, который удрал со Снежной королевой. Надо обойти полземли, чтобы отыскать его... – Почему тогда тебя не зовут Гердой? – Пробовали. <...> Я это имя терпеть не могу. Оно какое-то...«г-р», «г-р», будто камни во рту перекатываются» [3, с. 142]. Отрицание Ниткой-Гердой своей сказочной роли, выразительно подчеркнутое аллитерацией, не просто создает иллюзию достоверности. Говорящий антропоним «Нитка» намного больше способствует раскрытию этого образа: девушка буквально «привязывает» к жизни, реальному миру не только брата Кея, но и своего друга Артема. Отметим также некоторую вариативность имени Кей (Кай),

имеющую место в различных изданиях сказки. Для удобства антропоним «Кай» будем употреблять применительно к андерсеновскому персонажу.

Каковы основные сюжетные параллели вышеуказанных произведений? В сказке Андерсена Кай попадает в снежное царство, Ледяной дворец, своего рода сопредельный мир, где нет ощущения времени и, как ни странно, холода. В романе Крапивина таким сопредельным пространством для Кея оказываются Пустыри (Бугры). Там, в отличие от царства Снежной королевы, вечное лето, но лето своеобразное: лишенное негативных сезонных проявлений (жары, засухи, ливня, града) и характеризующееся волшебной относительностью времени («Скажите, дети, мне: какое тысячелетие на дворе?» [3, с. 134]). Исходя из особенностей сказочного жанра, обычным людям необходимы проводники для перехода в параллельный мир [10; 11]. У Андерсена таким проводником выступает Снежная королева, в романе Крапивина – помощник – собака Бом, однако истинным катализатором перехода служит взрыв автобуса. Помедли Кей еще несколько минут, и время остановилось бы для него навсегда. Следовательно, Пустыри могут трактоваться как путь к спасению, бегство. Казалось бы, полная противоположность сказке Андерсена, в которой «свой» мир не содержит угрозы персонажу. Но прежде чем утверждать столь категорично, рассмотрим вопрос, касающейся номинации данной сказки. Почему, собственно, «Снежная королева»? Композиционно такое название вряд ли оправданно. Упомянутая героиня появляется в сказке лишь дважды, основная сюжетная линия принадлежит детям – Каю и Герде. Образ Снежной королевы традиционно истолковывается критикой лишь как антитеза чистому образу девочки, воплощенное зло, направленное против человека [9, с. 38]. При этом подлинный смысл антигуманной деятельности злого тролля часто оставлен без должного внимания. Однако отметим, что Снежная королева похищает мальчишку, уже обладающего рядом отрицательных характеристик. В конце концов, вовсе не королева соорудила кривое зеркало и разбила его, не она, а тролль заколдовал Кая. И все же сказка названа не «Кай и Герда», не «Козни тролля», а именно «Снежная королева». Выбор автором данного антропонима для номинации сказки свидетельствует, на наш взгляд, о более глубоком значении роли Снежной королевы, нежели просто «воплощенного зла».

Потребность к уединению, необходимость переосмыслить что-либо появляется в человеке тогда, когда дальнейшее его пребывание в обычных условиях не представляется возможным. Как сложилась бы судьба андерсеновского мальчика, останься он с ледяным сердцем в мире любящих его людей? Критики подчеркивают рассудочный, рациональный характер изменившегося поведения Кая [9, с. 36]. Важно, что мальчик, находясь под властью кривого зеркала и сравнивая цветы с геометрически совершенными снежинками, делает окончательный выбор в пользу последних. «– Видишь, как искусно сделано! – сказал Кай. – Это куда интереснее настоящих цветов! И какая точность! Ни одной неправильной линии!» [1, с. 121].

Следует обратить внимание на причину, по которой кривое зеркало не может исказить красоту снежинок. Это прежде всего определенная общность природы зеркала и льда, отмеченная Антонией С. Байетт [2]. И общность проявляется не только в одинаковой прозрачности льда и стекла, но также и в том, что оба они являются неорганическими веществами. Следовательно, искажению подвержен

лишь объект, имеющий растительное или животное происхождение, тот, что уже обладает (по Юнгу) так называемой «скрытой тенью» – темной, не всегда осознанной стороной души [5, с. 258–260]. В этом – слабость живых существ, но в этом и их сила. Так как тень «...неприглядна, но без нее человек превращается в пустышку. Что это за тело, если у него нет тени? Бесформенное Нечто, фигурка из комикса. Тот, кто отрицает свою глубинную связь со злом, отрицает собственное существование. Он не способен творить, он может только разрушать» [5, с. 260]. Безупречно-прекрасные снежинки едва ли будут причиной разрушения, ибо они изначально не имели тени. А вот «отрицающий глубинную связь со злом» Кай действительно становится опасен. Возможно, его будущее – это будущее тирана (потребность крапивинских миров в существовании Пустырей не явилась ли в определенной степени результатом активности выросших носителей ледяных осколков?). Но тогда счастливый конец был бы нереален, что привело бы к отрицанию самого жанра, поскольку исконная цель сказки – утешать людей и давать им надежду на «максимально полную реализацию всех возможностей человека» [10, с. 105]. «...Когда моим героям становилось тесно в трехмерном, обыденном пространстве, я придумывал всякие миры и планеты, чтобы расширить сцену действия для героев. Чтобы они могли реализовать себя более ярко и полно, чем в рамках нынешней жизни...» [4, с. 588], – сказал однажды В. Крапивин про свои фантастические произведения. Этим же законом испокон веков пользовались все сказочники мира. Ледяные чертоги выступили своеобразным катализатором чувств Кая и Герды, лакмусовой бумажкой, через которую ясно проявилось, кто есть кто. Поэтому вовсе не вопреки, а благодаря своей похитительнице Кай находит себя. Антония С. Байетт в эссе «Лед, снег, стекло», рассуждая о давно известном конфликте «холодного разума и любящего сердца», дает оригинальную трактовку образу Снежной королевы. «Снежная королева не просто прекрасна, она умна и могущественна, она открывает Каю тайны красоты и чистой гармонии, а спасающая его, с благословения автора, Герда возвращает его в мир повседневного и обыденного. (...) Все это хорошо знакомо: наука и разум – зло, доброта – благо. Но разве обязательно противопоставлять их друг другу?» [2, с. 251]. Наука, труд – естественная, психологически обусловленная потребность человека в периоды духовного кризиса. Не случайно герои Крапивина, создающие гармонию на Пустырях – это прежде всего люди искусства и науки. Достаточно упомянуть старика Егорыча – философа, исследователя и писателя, его соседа Андрюшку – талантливого резчика по дереву, «свободного художника» и скульптора Володю.

В изложении Андерсена Снежная королева – эта наука в чистом виде, холодное, трезвое знание, лишенное чувственности. «Мама-то все равно простила бы. А Снежная королева не прощает – никого и никогда...» [3, с. 306]. Снежная королева не прощает не потому, что она жестока, но в соответствии с требованиями законов абстрактной логики, ибо она сама – метафорический, персонифицированный образ трансцендентального разума. «Сердце Кая превращается в лед из-за засевшего в нем осколка зеркала, но вот повелительница холода Снежная королева знает истину; ее пытливый взор, пугавший Андерсена, обращен не на самое себя, а вовне» [2, с. 251]. Освобождение Кая из-под власти безвременя выступило следствием снятия сдержавшейся в нем угрозы. Но можно

ли утверждать, что в сказке Андерсена доминирует коллективный, а в романе «Лужайки...» – личностный аспект спасения героев? Почему так важен мотив приостановки временного хода для детей в рассматриваемых текстах? Наконец, существенную роль играет факт конечного поражения Снежной королевы. И, если в сказке Андерсена такое поражение является довольно условным (поскольку спорны истинные мотивы, заставившие королеву увезти Кая; кроме этого, и дворец, и хозяйка остались невредимы), то обитатель Безлюдных пространств старик Егорыч излагает свою версию сказки: «Прозрачные колонны рушились теперь вокруг счастливых мальчика и девочки, но ни одна ледяная глыба не задела Кая и Герду. Снежная королева увидела, что ее царство гибнет безвозвратно» [3, с. 302]. Итак, возникшая необходимость разобраться в ряде вопросов требует проведения детального анализа двух сказочных систем – Пустырей и царства Снежной королевы. (Внешнее, обусловленное сезонностью подобие Безлюдных пространств Цветнику «женщины, умевшей колдовать» считаем иллюзорным, поскольку Цветник, не благоприятствуя положительному герою, не представляет интереса для данной работы). Следует отметить определенную сложность взаимоотношений анализируемых произведений. «Снежная королева», являясь литературной сказкой, безусловно, содержит в себе корни сказки фольклорной, волшебной. (Данная проблема занимала и занимает многих исследователей творчества Андерсена. К примеру, В. Шербаков, изучая скандинавский героический эпос, находит упоминание о Деве льда в «Младшей Эдде» [12, с. 43]). Естественно предположить, что синтез «Снежной королевы» с «Лужайками...» привел к опосредованному (через авторскую сказку) проникновению фольклорных традиций в ткань романа. Связь последнего с данными традициями «обусловлена поэтикой прежде всего литературной сказки» [10, с. 199]. Однако фантастический роман «Лужайки, где пляшут скворечники», в силу своей жанровой принадлежности, имеет также собственные фольклорные элементы. Какова же роль этих элементов в рассматриваемых произведениях? Знание глубинных внутренних связей, на наш взгляд, должно оказать существенную помощь при проведении компаративного анализа. Е. М. Неёлов выделяет 4 наиболее важных особенности волшебной сказки, проявляющихся и в научной фантастике:

- а) противопоставление и жесткая фиксированность точек зрения «снаружи» и «изнутри»;
- б) наличие специальных волшебных предметов, в которых концентрированно выражается чудесная атмосфера произведения;
- в) по преимуществу светлый характер фантастики;
- г) фантастика не разрушает, а создает логику чудесного мира» [10, с. 50].

Поскольку литературная сказка во многом является преемницей традиций сказки волшебной, подобные моменты можно проследить и в ней. Так, для Кая и Герды Андерсена мир чудес – вполне обыкновенный, нормальный мир, имеющий свою строгую логику. Никого из детей не удивляет превращение снежинки в живое существо (женщину, птицу, животное), факт персонификации сновидений или способность цветов и зверей говорить. «Отношение героев волшебной сказки к миру, в котором они живут, как к обычному, а не «чудесному», приводит к появлению своеобразной иллюзии достоверности, но – подчеркнем – «внутри» этого

мира» [10, с. 38]. Тут важно обратить внимание, что чудеса Снежной королевы достоверны именно для основных героев – детей, поскольку в литературной сказке присутствует также план рассказчика, чье мнение может не совпадать с мнением персонажей. Например, бабушка Герды объясняет детям происхождение ледяных узоров на стекле чарами королевы снежинок. «– Видели, видели! – говорили дети и верили, что все это сущая правда» [1, с. 118]. Подобные акценты не свойственны волшебной сказке, в которой точка зрения любого героя на возможность чудесных событий жестко фиксированна. Привлекая внимание читателя к вере именно детей, Андерсен подчеркивает специфичность мировоззрения растущего человека, мифологические принципы восприятия им окружающей среды. Интересно проследить реализацию этой особенности в романе В. Крапивина «Лужайки, где пляшут скворечники». Однако прежде позволим себе некоторое отступление.

По мере эволюции литературы, «в литературной фантастике, в отличие от волшебно-сказочной, снимается жесткая фиксированность точек зрения героев и читателей, они могут совпадать и не совпадать одновременно, могут появляться в какое-то мгновение и исчезать и т.д.» [10, с. 41]. Такая «игра писателя с современной ему исторической нормой невозможного», «параллизм фантастического и реального» [10, с. 41] характерны для творчества В. Крапивина, безусловно, сложного как в плане анализа, так и в плане жанровой принадлежности романа «Лужайки ...». Однако нас интересует не целостный анализ данного произведения, а лишь роль в нем тех элементов, которые имеют непосредственную связь со сказкой Андерсена «Снежная королева», прежде всего – особенности Безлюдных пространств.

Дети Пустырей, как и андерсеновские Кай и Герда, почти не замечают странностей избранного ими мира, не только отдельные проявления которого (рыжие и полосатые зайцы, периодически оживающие скульптуры, бегающие скворечники), но и фундаментальные свойства пространства и времени противоречат логике существующей за территорией Пустырей реальности. Однако позиция взрослых, оказавшихся в «странной стране», изначально иная. Уникальным особенностям Бугров даются взрослыми, на первый взгляд, вполне правдоподобные объяснения. Эта зона – результат военных действий, приведших к образованию аномалий. Важную роль в расшифровке такой позиции играет значение используемого урбанонима «Сомбр» – контекстуального синонима «Пустыней». Слово «sombra» в переводе с испанского означает «тень». «Затененную» страну иначе можно назвать «сумрачной», а «сумерки» (по Ю. В. Манну) – «время именно литературной фантастики» [7, с. 220] – той, что на грани фантастического и возможного. Вот почему для молодого скульптора Володи «Сомбр» «звучит лучше, чем Пустыри» [3, с. 198] и «зайцы – это просто мутанты. А скворечники – по-моему, плод ребячьей фантазии. Сам я не видел, а здешние пацаны любят сочинять легенды о местных чудесах... Да и прямо сказать, поводов хватает. Тут масса неизведанных мест. <...> Заводы-то выпускали отнюдь не кофеварки, а всё, что для войны, даже для космической» [3, с. 193]. Но далеко не любое свойство Пустырей способно обрести рационалистическую трактовку, поскольку их образ (а Пустыри являются именно образом, а не фоном действия) воплощает, помимо «технического», также и «нравственное содержание» [10, с. 35]. Как объяснить, к

примеру, тот факт, что Безлюдные пространства открыты, солнечны лишь для положительных героев, «а для многих других скрыты тенью недоступности» [3, с. 198]? Е. М. Неёлов подчеркивал нетождественность фантастического образа его идеи. Идея может быть ошибочной или ложной, но образ, всегда несущий в себе определенный идеал, неизмеримо глубже [10, с. 35]. О применимости понятия «идеал» к «странной стране Сомбру» речь впереди. Сейчас заметим лишь, что отрицая волшебные истоки описываемых явлений, Крапивин одновременно эти истоки утверждает. Писатель вводит термины «естественная необычность» или «необычная естественность», используемые взрослыми при толковании не поддающихся здравому смыслу реалий. «Дела удивительные, – согласился Артем, – не ощущив, однако, особого удивления. От нескольких глотков портвейна внутри растекалось тепло. Было хорошо. А что касается чудес, то... хочешь жить на Пустырях – привыкай...» [3, с. 193].

Исследователь поэтики Гоголя Ю. В. Манн отмечал, что в литературе «вино обычно выполняло роль настоящего медиума всех чудес. Даже в самых фантастических произведениях редко обходилось без того, чтобы перед появлением мертвцевов, привидений и т.д. герой не пропустил несколько кружек вина» [6, с. 68–69]. Но если первичному проникновению на территорию Бугров Артема действительно предшествует выпитое им пиво, то постепенно необходимость мотивировки чудесного спиртными напитками снимается, происходит «смешивание фантастики и быта» [10, с. 38] и, вследствие этого, воссоздание «иллюзии достоверности». Какова же причина развития такой достоверности у взрослых, которые, в отличие от детей, не относятся изначально к «сказочному миру как к не чудесному, обыкновенному и нормальному» [10, с. 38]? Приведем цитату из вставной повести «Черные кирасиры», содержащей, помимо рассказа о военных действиях и роли в них ребенка, также описание необычных свойств некой степи: «А что, – (...) не сдержал укора Максим, – не могли послать сюда людей побольше? Он имел в виду: побольше числом. А мальчик, видимо, понял: постарше. – Взрослые не могут... (...) Здесь такая степь... Не пускает взрослых, путает дороги. Будто не хочет, чтобы кто-нибудь воевал. Будто устала от всех...» [3, с. 293].

Логично рассматривать таинственную степь как одну из вариаций темы Безлюдных пространств, поскольку она обладает схожими с ними свойствами. Но если «странная страна Сомбр» оказывается закрытой для взрослых и одновременно допускает к себе отдельных их представителей, принимающих сказочный мир как нормальный, естественный, мы имеем право говорить не о возрастном, а о метафизическом восприятии категории детства Крапивиным. При этом детскость предстает перед нами отнюдь не в своем отрицательном значении инфантильности, но как способность заново открывать и преобразовывать мир. Катализаторами подобных преобразований как раз и выступают волшебные существа и предметы – помощники: рыжие зайцы, скворечники, шарик-указатель правильного пути – у Крапивина; вороны, цветы, олени – у Андерсена. Е. М. Неёлов писал: «Волшебство помогает создать логику сказочного мира, объясняет этот мир, следовательно, его функция в волшебной сказке не иррациональная, а сугубо рациональная» [10, с. 40]. Та же монография содержит ссылку Неёлова на слова А. Н. Афанасьева: «Чудесное сказки есть чудесное могучих сил природы; в собственном смысле оно нисколько не

выходит за пределы естественности» [10, с. 40]. Светлый, жизнерадостный пафос волшебной сказки, ее чуждость мистики, а также ее рациональный характер неоднократно отмечены исследователями и, на наш взгляд, присущи как «Снежной королеве», так и во многом – роману «Лужайки, где пляшут скворечники».

Вышеупомянутые соображения, подтверждая наличие элементов волшебной сказки в анализируемых текстах, предоставляют возможности для дальнейших исследований, а именно – для разработки проблемы противоборства миров в сказке Андерсена «Снежная королева» и романе В. Крапивина «Лужайки...», что и составит материал нашей будущей работы.

### **Библиографические ссылки**

1. **Андерсен Г.-Х.** Снежная королева: [Текст] / Г.-Х. Андерсен // Сказки и истории. – М. : Правда, 1978. – С. 116–146.
2. **Антония С. Байетт.** Лед, снег, стекло: [Текст] / Байетт Антония С. // Иностр. лит-ра. – 2006. – № 1. – С. 247–255.
3. **Крапивин В. К.** Лужайки, где пляшут скворечники: Фантастические произведения: [Текст] / В. К. Крапивин. – М. : Эксмо, 2005. – 560 с.
4. **Крапивин В. К.** Струна и люстра: [Текст] / В. К. Крапивин. – М. : Эксмо, 2007. – 672 с.
5. **Ле Гуин Урсула К.** Ребенок и тень: [Текст] / Урсула К. Ле Гуин // Иностр. лит-ра. – 2006. – № 1. – С. 256–263.
6. **Манн Ю. В.** Поэтика Гоголя: [Текст] / Ю. В. Манн. – М. : Худ. лит-ра, 1978. – 413 с.
7. **Манн Ю. В.** Эволюция гоголевской фантастики: [Текст] / Ю. В. Манн // К истории русского романтизма. – М. : Наука, 1973. – С. 255.
8. **Механцев Б.** Ты всегда в ответе за тех, кого приручил : [Текст] / Б. Механцев // [http://www.rusf.ru/vk/recen/2000/b\\_mehantsev\\_02.htm](http://www.rusf.ru/vk/recen/2000/b_mehantsev_02.htm)
9. **Мизроян М. А.** «Снежная королева» Г.-Х. Андерсена и «Три толстяка» Ю.К. Олеши: [Текст] / М. А. Мизроян // Литература в школе. – 2004. – № 12.– С. 33–39.
10. **Неёлов Е. М.** Волшебно-сказочные корни научной фантастики: [Текст] / Е. М. Неёлов. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. – 200 с.
11. **Пропп В. Я.** Исторические корни волшебной сказки: [Текст] / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. – 365 с.
12. **Щербаков В.** Снежная королева: Кто она? [Текст] / В. Шербаков // Наука и религия. – 2007. – № 1. – С. 43, 64.

*Надійшла до редакції 9.05.10*

УДК 821.9

**А. В. Гусев**

г. Днепропетровск

### **ЖАНРЫ СПОРТИВНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ**

*Досліджено жанрову специфіку та різноманіття друкованої спортивної журналістики.*

*Ключові слова:* спортивна журналістика, види, жанри.

*Исследована жанровая специфика и разнообразие печатной спортивной журналистики.*

*Ключевые слова:* спортивная журналистика, виды, жанры.

*The genre specificity and variety of print sports journalism are being investigated.*

*Key words:* sports journalism, types, genres.

Понятие спортивной журналистики достаточно широко. Его можно обозначить как социально значимую деятельность по сбору, обработке и распространению актуальной спортивной информации через каналы массовой коммуникации (пресса, радио, телевидение, Интернет). Спортивная журналистика, как и публицистика в целом, взаимодействует с художественной литературой. Восприятие соревнований всегда эмоционально. Факт, преломлённый через восприятие журналиста, приобретает особое эмоциональное содержание, что и делает возможным его трансформацию в художественный образ. Именно он помогает воссоздать в журналистике дух соревнования, передать впечатления от спортивного события.

Спортивная журналистика имеет свою специфическую аудиторию, её составляют и профессиональные спортсмены, и любители спорта. Эту аудиторию можно разделить, как минимум, на три категории: специалисты, то есть люди непосредственно занятые в спортивной индустрии (спортсмены, тренеры, спортивные чиновники, журналисты, работники спортивных объектов и др.), пассивные и активные болельщики. Различия между первыми и вторыми надо пояснить. Пассивные болельщики – это люди, которые время от времени смотрят или посещают матчи и могут иногда прочитать материал, посвящённый тому или иному событию, в то время как активные болельщики следят за спортивными событиями и поддерживают свою команду или спортсмена.

Спортивная журналистика, так же как и собственно журналистика, делится на газетно-журнальную и электронную. В нашей статье мы рассмотрим газетно-журнальную журналистику, характеризуя её жанрово-стилевые особенности. Основными видами печатной спортивной журналистики являются аналитическая статья, отчёт, обзор, очерк, интервью; но, хотя мы и выделяем эти типы, граница между ними достаточно условна и размыта.

Одним из самых популярных видов печатной спортивной журналистики можно назвать аналитическую статью, которая «характеризуется постановкой и разработкой проблемы на основе анализа явлений, сопоставления фактов и теоретических обобщений» [4, с. 34]. Аналитическая статья предусматривает прежде всего анализ спортивного события, сложившейся ситуации или действий отдельно взятого футболиста, скажем, во время футбольного матча. В спортивной журналистике чаще всего аналитическая статья пишется после какого-то промежутка времени, например, после важного соревнования (футбольный Мундиаль, конец чемпионата или предсезонной подготовки). Также аналитическая статья, как и спортивная журналистика в целом, изобилует обилием цифр и точных данных. Так, в начале аналитической статьи, посвящённой выступлению ФК «Оболонь» в премьер-лиге Украины, «Оболонь: рецепт Ковалыча» приводится подробнейшая статистика команды. Далее мы видим собственно анализ выступлений «пивоваров»: определяются оптимальный состав команды, лучший и худший матчи, главное открытие и разочарование, ключевой игрок, а также трансферная активность клуба. Все рассуждения подкрепляются точными фактами (забитые и пропущенные мячи и т.д.). Не менее востребованным жанром печатной футбольной журналистики является отчёт, т.е. информационный жанр, «основной задачей которого, является описание конкретного события, например футбольного матча, с максимальной полнотой» [4, с. 26]. Также к отличительным чертам отчёта

можно отнести и то, что повествование ведется в определённых пространственно-временных рамках.

Если аналитическая статья чаще всего рассматривает длительный промежуток времени (прошедший чемпионат или турнир), то отчёт рассматривает один матч. Примером отчёта может служить материал, опубликованный в журнале «Футбол», – «Мариуполь отыгрывает 0:9!». В отчёте подробно описываются все перипетии матча и даются статистические данные, которые, в отличие от аналитической статьи, менее подробны («Голкипер «Металлурга» не зафиксировал мяч после сэйва и погнался за Мельником, который сам бежал из штрафной в попытке остановить мяч» [1]). Отчёт подкреплён сжатым анализом тактической расстановки команд.

Обзор также весьма распространённый жанр, но, в отличие от отчёта, не так востребован и несёт чисто информативную функцию. Он, как правило, представляет собой сжатое сообщение о том, что объединено общей темой. Обычно обзоры рассматривают цепь связанных событий, в частности один из турниров чемпионата, сообщая статистические данные, подкрепляя их краткими анализом и выводами. Например, обзор 10-го тура Бундеслиги-1 в журнале «Атака», под названием «Фавориты просыпаются». В обзоре приведены краткие статистические данные выступлений всех команд, а также представлены гланые события тура. Но тем не менее даже в обзоре присутствует краткое описание хода матча, возникает своеобразный сюжет спортивного события: «Гости тоже не собирались выступать в качестве «мальчиков для битья», однако справиться с напором «Шальке» им редко удавалось» [6].

Очерк – редкий жанр в спортивной журналистике, однако достаточно интересный. «Обычно очерки представляют собой описательно-повествовательные тексты, основной целью которых есть образная подача информации или образная иллюстрация какой-нибудь ситуации, явления, события и т.п.» [4, с. 52]. Главной особенностью очерка является то, что он соединяет в себе как публицистическую составляющую, так и художественную. Ярким примером очерка можно считать материал М. Василькова «Ярмарка тщеславия. Как Алиев и Милевский за места дрались». Одним из основных признаков очерковой стилистики является наличие авторского «я», что мы и видим в этом очерке («... Я приехал с Сашей Глывинским, чуть опоздали утром, сборная уже была в аэропорту»; «Мне всегда не то, что не спится, мне и не сидится»; «Я, кстати, спросил у Сергея Реброва: а ты в Женеве то бывал?» – «Откуда я знаю», – сказал Ребров. И то верно, – подумал я» [2]). Как мы можем убедиться, Васильков точно передаёт все свои ощущения, размышления, являясь действующим пресонажем изображаемого события. Также в этом тексте переплетаются несколько видов очерков. В первую очередь, это портретный очерк, в котором описаны футболисты национальной сборной Украины, очерченены особенности их личностей, линии общественного поведения, характер («Саша Алиев в последние, видимо, несколько месяцев плотно вжился в образ приглашённой на мелкую «презентацию» о-очень крупной звезды»; «Но вот Рустам Худжамов (в народе Мангуст) сидит тихо, ведёт себя скромно, Пятов, Кучер и Чигрик – милейшие и обходительные ребята, Ротань с Канопой – улыбчивые и вежливые дети, Романчук, Олень –тише воды и ниже травы. Но два полубога укрфутбола с туманной национальной генеалогией, зато крепкими клубными

киевскими корнями, захватили власть в коллективе СБУ» [2]). Также здесь присутствуют элементы путевого очерка: описывается Женева, её достопримечательности, особенности и странности («Я в Женеве впервые, оказалось, что граница Швейцарии проходит по кварталам пригорода, мы жили в отеле All Seasons, который был уже во Франции»; «В Женеве, как и ожидалось, всё дорого, такси мы с Шуриком с сайта “Динамо от Шурика” взяли из центра до гостиницы за 40 евро»; «...включили высоченный фонтан – струя, бьющая прямо из озера в небо высотою метров сто» [2]). И, конечно же, в материале есть и элементы проблемного очерка. М. Васильков ставит перед читателем непривычную для околофутбольной журналистики проблему: взаимоотношения между футболистами не просто в одном клубе, а в сборной своей страны («...часть ребят называют его Юрий Николаевич, и берут под козырёк, часть говорят мягко – Юра, а некоторые даже просто – Калитка. Это не очень-то полезно для атмосферы в коллективе»; «Первым подал голос малыш Алиев: “Слыши, ты чё, ах...л, чё ты тут уселся?” Тот тихо пытается растолковать, что местов больше нема, в ответ он слышит: “Иди ... отсюда!” Сразу подаёт голос Миля: “Ты е...ся, вали к ... ...!”» [2]). И ведь действительно взаимоотношения между футболистами и их отношение к тренеру часто так же влияет на результат, как и способности игроков, их физическая готовность, тактическая грамотность тренера.

Интервью – тоже один из самых востребованных жанров. Его можно встретить почти во всех печатных изданиях, посвящённых спорту. Главная особенность интервью – его вопросно-ответная форма («“Когда ты сможешь приступить к полноценным тренировкам?” – “Ещё не скоро. В общей группе я смогу заниматься через 5 месяцев после операции”» [3]). Также примечательно, что в интервью главенствующей точкой зрения является мнение собеседника, а не автора материала. Чаще всего собеседником является президент клуба или федерации, главный тренер команды, ведущий, именитый игрок или спортсмен; собеседником может быть и признанный эксперт в определённом виде спорта, и новичок команды.

Спортивная пресса в первую очередь стремится проинформировать читателя, подать факты в обработанном аналитическом варианте, а также дать положительный или отрицательный пример материалами, воспитывая аудиторию, которая является регулярным потребителем подобной информации. Несмотря на то, что можно выделить жанры печатной спортивной журналистики, границы между ними размыты и в реальном материале встречается комбинация признаков того или иного вида. Такого рода смешанные, синтетические жанры характерны и для современной литературы, в них органично соединены документальные факты и художественный вымысел.

#### **Библиографические ссылки**

1. **Бурлаков А.** Мариуполь отыгрывает 0:9!: [Текст] / А. Бурлаков // Футбол. – 2010. – № 89. – С. 21.
2. **Васильков М.** Ярмарка тщеславия. Как Алиев и Милевский за места дрались: [Электрон. ресурс] / М. Васильков. – Режим доступа: <http://football.sport.ua/news/110060>.
3. **Демьянчук С.** Место в Лиге мы не потеряли: [Текст] / С. Демьянчук // Команда. – 2010. – № 213. – С. 5.
4. **Дяговец И.И.** Журналистская жанрология: Учебное пособие для студентов факультета «Журналистика»: [Текст] / И.И. Дяговец. – Донецк : Норд-Пресс, 2009. – 88 с.

5. Круглов С. Оболонь: рецепт Ковальца: [Электрон. ресурс] / С. Круглов. – Режим доступа: <http://football.ua/ukraine/news/114822.html>.
6. Фавориты просыпаются: [Текст] // Атака. – 2010. – № 44. – С. 25.

*Надійшла до редколегії 27.04.10*

УДК 821.161.1.09

**В. А. Гусев**

г. Дніпропетровськ

## **МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ А. П. ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ СОЗНАНИИ**

*Розглянуто, як в останні десятиліття відбувається кореляція звичного образу А. П. Чехова, як формується міф про письменника, актуальний для сучасного стану культури.*

*Ключові слова: міф, масова культура, образ Чехова.*

*Рассмотрено, как в последние десятилетия происходит корреляция привычного образа А. П. Чехова, как формируется миф о писателе, актуальный для современного состояния культуры.*

*Ключевые слова: міф, массовая культура, образ Чехова.*

*The correlation of familiar A. P. Chekhov's image which is taking place lately, and the formation of the relevant for the present state of culture myth about the writer are under the view.*

*Key words: myth, mass culture, Chekhov's image.*

Всякая новая эпоха в развитии культуры определенным образом выстраивает свои отношения с прошлым и формирует свой пантеон классики, создает свою мифологию. Сразу же отмечу, что мифологию я понимаю как одну из форм коллективного сознания, и буду использовать термин «миф» только в этом значении и никаком другом. Уже поэтому миф о писателе не является точным воплощением его личности, но ее отражением в массовом сознании, образом, в котором выделено то, что актуально для современного состояния культуры. В нашей статье мы рассмотрим, как в последние десятилетия происходит корреляция привычного образа А. Чехова, как реформируется миф о писателе.

Классическая литература, как правило, сопоставляется и противопоставляется современной. Но где же проходит граница между ними? «За пределами ста лет – абсолютные ценности классики, в пределах ста лет – спорные ценности современности» [2, с. 13–14], – заметил М. Гаспаров. Если воспользоваться таким подходом, то творчество Чехова окажется на грани классики и современности; он – новый «молодой классик».

Писатели-классики входят в жизнь современной культуры по определенным законам. Современный писатель живет в своих текстах, классик же превращается в мифологическую фигуру, уходит в предание, фольклор, тем самым укореняясь в глубинных и самых широких пластах культуры, массовом сознании, и вместе с тем становится объектом элитарной рефлексии. В последние десятилетия происходит корреляция привычного образа Чехова. До недавних пор он представлялся как талантливый продолжатель реалистической традиции, драматург-реформатор, борец с пошлостью, человек, по капле выдавливающий из себя раба... Такое

представление сейчас существенно трансформируется: чеховский миф ещё не отлился в определённую устойчивую форму. Складываться он начал вскоре после смерти писателя. Автор одной из первых монографий, посвящённых Чехову, Юрий Соболев уже в 1915 г. безоговорочно причислял его к классикам. «Войдя в жизнь и в литературу наравне с Пушкиным, Достоевским и Толстым, он стал нашим классиком, и ясно: над тем, что им написано – взошло бессмертие» [17, с. 8]. В первые десятилетия XX в. формируются только абрис чеховского мифа. На мой взгляд, основные его очертания возникли уже в статьях В. Розанова, опубликованных к первому чеховскому юбилею – пятидесятилетию.

В 1910 г. в «Юбилейном Чеховском сборнике» В. Розанов публикует статью «Наш “Антоша Чехонте”», где речь идёт о широкой популярности писателя среди русской интеллигенции и учащейся молодёжи: «... во всякой образованной семье, в комнатке всякого студента или курсистки встретите портрет или карточку Антона Чехова» [15, с. 421]. Чехов более других близок и понятен, да и как не понять его, ведь он – «слишком наш брат», такой же, как и «мы, грешные». К тому же Чехов не только показывает обычную, обыденную каждодневную жизнь, но и напоминает, что «есть край иной». Поэтому, утверждает В. Розанов, «мы нашего “Антошу Чехонте” не забудем» [15, с. 425]. «Мы» – то есть обыкновенные русские люди «из образованных», по сути дела, вся читающая публика той поры. Писателю принадлежала несомненная заслуга: «В Чехове Россия полюбила себя. Никто так не выразил её собирательный тип, как он, не только в сочинениях своих, но, наконец, даже и в лице своем, фигуре, манере и, кажется, образе жизни и поведении» [15, с. 424]. По Розанову, Чехов – внимательный наблюдатель, талантливый рассказчик, он довёл «до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни» [15, с. 423]. Такого рода представления о простом и понятном гении войдут в чеховский миф и станут его основой.

Во 2-й половине XX в. утверждается представление о Чехове как о классике. В начале перестройки, в 1985 г., Н. Скатов публикует юбилейную статью в «Литературной газете», посвящённую 125-летию со дня рождения писателя. Он отмечает, что в представлении о Чехове-классике было что-то неожиданное и необычное, что противоречило всему опыту русской классической литературы. В отличие от Пушкина и Гоголя, в Чехове долго не видели надежду нации, не возникали споры о чеховском направлении в русской литературе, да и сам писатель относил себя не к гениям, не к «избранникам божиим», а к «артели шестидесятников», где рядом на равных правах он, Альбов, Короленко, Щеглов, Баранцевич... Культурные репутации А. Чехова и «старших» классиков разделяются кардинально. Скажем, в современном массовом сознании Достоевский существует как воплощение интеллигентализма с поправкой на сложность, непонятность и даже некоторую ненормальность, Чехов же воспринимается как простой и понятный, подчёркнуто обыкновенный и нормальный. В то же время несомненно, что Чехов необычайно ярко и полно выразил свою эпоху и остался актуальным в наше время. Природу этой актуальности верно определил Н. Скатов, который полагал: «Если бы следовало назвать суть Чехова, всё в его творчестве и жизни определяющую, одним словом, то это – свобода» [16, с. 5]. Таким образом, жизнь и творчество Чехова воспринимается прежде всего как становление

свободного человека со свободным отношением к миру, и здесь ключевое слово – «свобода». Важно и то, что Чехов где-то рядом с нами, и мы не ощущаем его исключительной избранности и безусловного величия, что и отличает его от «старших» классиков. Это и становится лейтмотивом чеховского мифа.

В самом начале 90-х гг. З. Паперный завершает обзор исследований, посвящённых творчеству писателя, следующим утверждением: «Чехову, прожившему такую короткую и трудную жизнь, выпало на долю посмертное бытие поистине бесконечное. Он – не только один из самых великих, но и самый насущный, повседневный... [11, с. 15]. Видимо, эти определения – «насущный», «повседневный» – возникли здесь не случайно: они и в следующие десятилетия будут сопровождать имя Чехова. То, что чеховское творчествоозвучно современности нашего времени, говорилось неоднократно. Скажем, сходство социокультурных ситуаций, разделённых столетиями, отмечает, к примеру, А. Кузичева. Она полагает, что искусство в начале 90-х гг. XX в., оказавшись в своеобразной «мёртвой зоне», находится в состоянии внутреннего напряжения, импульса, толчка к развитию. По её мнению, это «очень чеховское настроение» [7, с. 25]. Оно владело им как никем из русских писателей, им жили многие герои чеховских произведений. Спустя десятилетие, уже в начале нового, XXI в., Л. Костюков также замечает сходство двух эпох, разделённых столетием, когда из похожих условий возникают сходные судьбы. То, что когда-то случилось с Гуровым, вновь происходит с нами, полагает он: «Начиная с обмоловки Гурова о себе: по образованию филолог, но служит в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил. Господи! Это ж я... ну, не совсем я, но мои разнообразные сокурсники окончили МГУ и Физтех, а оказались <...> – в офисах, “фирмах”, банках» [6, с. 216].

В 90-е гг. ХХ в. Чехова нередко стремились представить сторонником русской буржуазии, русского мещанства – третьего сословия. Скажем, по мнению Б. Парамонова, «предвестником буржуазной культуры» [12, с. 263], а значит, и демократии в русской литературе был именно Чехов. Правда, полагает он, писатель на мещанский быт глядел свысока, как и большая часть русской интеллигенции. «Беда русской жизни в том, что Чехов все-таки вышел в гении» [12, с. 263], – сетует Б. Парамонов. Исследователи чеховского творчества неоднократно обращали внимание на то, что в мире Чехова нет жёстких иерархических связей, отсутствует столь важное для модернистской парадигмы разделение на «низкое» и «высокое», ориентация на завершённый, раз данный смысл. Скажем, И. Сухих, полагая, что Чехов относился к творчеству как обязанности, ремеслу, подчёркивает «антиниерархическую» природу его художественного мира [18]. В. Курицын – утверждает, что, говоря о постмодернизме, трудно обойтись без имени Чехова, поскольку его противостояние «авангардной парадигме» [8, с. 74] совершенно очевидно.

Диалог с Чеховым ведётся, скорее, как с современником, чем как с классиком. Скажем, В. Аксёнов был убеждён, что «Чехов современен до такой степени, что располагает даже к некоторой непочтительности» [1, с. 201]. А В. Ерофеев замечает, что не так давно ценители ненормативной лексики и циничных высказываний были очарованы Чеховым, когда в «Литературном обозрении» были напечатаны чеховские эротические письма, ранее не публиковавшиеся. Он пишет: «И когда я

прочёл это замечательное рассуждение о кровати и диване, написанное легко, иронично, с привкусом цинизма, я подумал о том, почему Чехов велик» [4, с. 67]. А велик он, по мнению В. Ерофеева, потому, что в то время как иные писатели высказывают парадоксальные мысли, Чехов просто пишет. «Они заняты, а Чехов – свободен. Он – свободный писатель. Он свободен говорить о любых банальных вещах» [4, с. 68]. Здесь, несомненно, ощутима интонация живого диалога, однако и Чехов всё больше начинает превращаться в культурного героя, ведь и В. Ерофеев пишет не об образах чеховской прозы и драматургии, а об образе самого Чехова. Причём в этом образе в последнее время настойчиво выделяются определённые черты, которые до недавних пор были табуированы. Дополнять и уточнять идеализированный образ «интеллигента в пенсне» начали англо-американские исследователи литературы. Одной из первых работ, увидевшей свет в начале 70-х годов XX века, в которой уточнялся традиционный образ писателя, была книга Вирджинии Лэвлайн Смит «Чехов и Дама с собачкой». В. Л. Смит полагала, что «только в контексте отношения полов, как это было пережито Чеховым и описано в его творчестве, можно судить о его личности в целом» [20, с. 3]. Так, рассматривая «Даму с собачкой», она отмечает, что «положение и опыт самого Чехова ясно очертили характер и судьбу Гурова» [20, с. 212]. Включая те материалы, которые запрещались советской цензурой, расширить и уточнить существующие представления о Чехове стремится Дональд Рейфилд в книге «Жизнь Антона Чехова». На русский язык она была переведена в 2005 году. Здесь рисуется непривычный образ Чехова. Д. Рейфилд, несмотря на то, что российские учёные сомневались в необходимости предъявить широкой читательской публике чеховские архивы во всей их полноте, постарался сделать это. Он пишет: «Три года, проведенные в поисках, расшифровке и осмыслении документов, убедили меня в том, что ничего в этих архивах не может ни дискредитировать, ни опошлить Чехова. Результат как раз обратный: сложность и глубина фигуры писателя становятся ещё более очевидными...» [14, с. 4]. Такого рода поход был продолжен и в работах российских исследователей и отразился уже в их названиях.

Скажем, переосмыслить образ Чехова пытается М. Золотоносов в книге «Другой Чехов: По ту сторону принципа женофобии» (2007). Он обнаруживает под привычной маской писателя-реалиста и драматурга-реформатора существование иного Чехова. Он полагает, что можно говорить об истории образа Чехова в русской культуре XX в. и истории средств корреляции этого образа в литературоведении. «Если всё табуированное и отброшенное разблокировать и снова собрать, под маской обнаружится другой Чехов, другой человек и отчасти другой писатель» [5, с. 6]. М. Золотоносов полагает, что такая новая «сборка» образа писателя сделает его ещё более актуальным. П. Фокин, составитель книги «Чехов без глянца» (2009), во вступительной статье пишет о знаменитой чеховской скрытности, неизменном самообладании и деликатности, выделяет его материализм и «неустанный практический интерес к жизни» [19, с. 11]. Он, по мнению Фокина, создал «энциклопедию русской жизни» без глянца, «масштабную панораму русского мира в период «смены вех» и внутреннего переустройства» [19, с. 16]. Фокин стремится широко представить личность Чехова, в его книге есть главки: «Облик», «Характер», «Творчество», «Табак, напитки и закуски», «Любитель прекрасного

пола», «Муж», «Сын». Этот перечень может быть продолжен. Несмотря на такую сложность и многообразие личности, в нём не было надрыва и излома. «В эпоху “Братьев Карамазовых” он жил размеренной, деятельной и трезвой жизнью» [19, с. 9]. В общем, он – деятельный человек, не чуждый простых радостей жизни.

Чехов по-прежнему рядом с нами, причастен нашей повседневной суете, как полагал В. Розанов. В подтверждение верности этого суждения можно привести такого рода пример. «Литературная газета» сообщала, что 7 октября 2009 года, в день своего рождения Владимир Путин встретился с группой российских писателей. После почти двухчасового разговора с премьером, где, в частности, речь шла о трудном положении Международного литфонда, труженики пера преподнесли ему ко дню рождения последнее прижизненное собрание сочинений Чехова, а также и свои произведения с дарственными надписями. «Александр Кабаков озабоченно поинтересовался у помощников премьера, дойдут ли книги до новорождённого, и получил твёрдый ответ: “Обязательно!”». Выстраивается занятный сюжет, но это ещё не всё. Заметку завершает постскриптум: «Через день писателей, исполняя распоряжение главы правительства, пригласили в серьёзную организацию для обсуждения ситуации, сложившейся вокруг Литфонда» [10, с. 3]. Конечно, забота об имуществе Литфонда необходима, и, хотя Чехов никогда не был членом никаких писательских организаций и ничего о них не написал, но эта невыдуманная история очень похожа на сюжет его рассказа.

Если прежде, в советскую эпоху происходило огосударствление классиков, миф о них встраивался в господствующую идеологию, то теперь классика присваивается массовой культурой, в которой создаётся миф по законам этой культуры. Казалось бы, Чехова современные исследователи стремятся представить без ретуши, свести с пьедестала, но эффект возникает прямо противоположный. Чехов всё больше воспринимается как культурный герой, заслуживающий благоговейного поклонения. О такого рода поклонении идёт речь, скажем, в рассказе Н. Герман «Чехов, секс-символ летучих голландок». Автор описывает посещение голландскими туристками чеховского музея в Мелехове; дамы столпились у входа в чеховский кабинет. «Они напоминали прихожанок какого-то неизвестного храма, сестёр тайной секты – ордена поклонниц Чехова» [3, с. 100]. Сама рассказчица также не чужда такому отношению к писателю, она думает о том, что можно было бы продавать майки и значки с чеховским портретом, которые, конечно же, разбирались бы его поклонницами: «Че Гевара – раскрученный бренд, а наш Чехов чем хуже? Я бы вот обязательно купила себе такую майку и значок, носила бы их по заграницам, да и в Москве можно, почему нет. Голландки тоже наверняка купили бы по значку и по майке» [3, с. 100]. Так Че Гевара и Чехов в едином строю входят в современную массовую культуру, и в Интернете можно отыскать портрет Чехова на революционном красном фоне, где писатель чем-то похож на легендарного команданте.

Видимо, миф о новом классике отражает потребности современной культуры во всём её диапазоне – от массовой до элитарной. В конце XIX в. Чехов сумел осуществить своего рода симбиоз низовых слоёв культуры с её высокими философскими смыслами. Он нашёл путь к самому широкому читателю своего времени, а это, конечно же, актуально для современной литературы, да и всей

художественной культуры в целом. Ещё не проявились все очертания чеховского мифа в его «новой редакции». Во всяком случае, его герой – писатель-наблюдатель, писатель-свидетель, писатель – свободный человек, рассказчик, а не проповедник, писатель, воплотивший практический интерес к жизни. Возможно, этот миф, присутствующий как в литературном, так и в публицистическом дискурсах, утвердится в русской культуре, отвечая её новым запросам. Всё же хотелось бы надеяться на то, что Чехов будет не только почитаться, но и читаться, что читателей у писателя не станет меньше и каждый найдёт свой путь к нему и увидит своего Чехова, снимет ретушь или добавит, потому что читатель и в XXI веке, веке зрителей, может оставаться свободным и, в частности, критически относиться как к старой, так и к новой мифологии.

### **Библиографические ссылки**

1. **Аксёнов В.** Афиша гласила (К 120-летию Чехова): [Текст] / В. Аксёнов // Десятилетие клеветы (радиодневник писателя). – М. : Изографус, Эксмо, 2004. – С. 201–205.
2. **Гаспаров М. Л.** Столетие как мера, или Классика на фоне современности: [Текст] / М. Л. Гаспаров // НЛО. – № 62. – 4'2003. – С. 12–16.
3. **Герман Н.** Чехов, секс-символ летучих голландок: [Текст] / Н. Герман // Новый мир. – 2009. – № 5. – С. 97–102.
4. **Ерофеев В.** Мужчины: [Текст] / В. Ерофеев. – М. : Зебра Е., 2005. – 224 с.
5. **Золотоносов М. Н.** Другой Чехов: По ту сторону принципа женофобии: [Текст] / М. Н. Золотоносов. – М. : Ладомир, 2007. – 336 с.
6. **Костюков Л.** Дядя с собачкой: [Текст] / Л. Костюков // Вопр. лит. – 2003. – Сентябрь–октябрь. – С. 212–221.
7. **Кузичева А.** Кончился ли «век Чехова»?: [Текст] / А. Кузичева // Театр. – 1993. – № 3. – С. 19–27.
8. **Курицын В.** Спать хочется?: [Текст] / В. Курицын // Сегодня. – 1995. – 8 мая. – С. 8.
9. **Кучкина О.** «Чехов как он есть... А он есть! 150-летию великого русского писателя посвящается»: [Текст] / О. Кучкина // Комсомольская правда в Украине. – 29 января – 4 февраля 2010. – С. 30.
10. **С Путиным на дружеской ноге....**: [Текст] // Литературная газета – 14–20 октября 2009. – № 42. – С. 3.
11. **Паперный З.** Тихий Чехов: [Текст] / З. Паперный // Сов. культура. – 27.01.1990. – С. 15.
12. **Парамонов Б.** Конец стиля: [Текст] / Б. Парамонов. – М. : Аграф, Алетейя, 1997. – 464 с.
13. **Парц Л.** Жизнь после Чехова: литература и интеллигенция в рассказах Вячеслава Пьецуха: [Текст] / Л. Парц // Молодые исследователи Чехова: Материалы междунар. науч. конф. (Москва, 14–18 мая 2001 г.). – М., 2001. – С. 67–74.
14. **Рейфилд Д.** Жизнь Антон Чехова: [Текст] / Д. Рейфилд / Пер. с англ. О. Макаровой. – М. : Изд-во Независимая Газета, 2005. – 864 с.
15. **Розанов В.В.** Наш «Антоша Чехонте»: [Текст] / В. В. Розанов // Сочинения. – М. : Советская Россия, 1990. – С. 421–426.
16. **Скатор Н.** Становление свободного человека: [Текст] / Н. Скатор // Литературная газета. – 30 января 1985 г. – № 5. – С. 5.
17. **Соболев Ю.** О Чехове: [Текст] / Ю. Соболев. – М., 1915. – 71 с.
18. **Сухих И.** Чеховские писатели и литератор Чехов: [Текст] / И. Сухих // Литературное обозрение. – 1994. – № 11/12. – С. 43–49.
19. **Чехов без глянца:** [Текст] / [сост., вступ. ст. П. Фокина] – СПб. : Амфора, 2009. – 510 с.
20. **Smith W. L.** Anton Chekhov and the Lady with the Dog. – London – New York – Toronto, 1975. – 236 p.

УДК 821.161.1-32

**С. В. Колосова**

г. Харків

**ПЬЕСЫ Н. ГУМИЛЕВА В ОТКЛИКАХ СОВРЕМЕННИКОВ**

*Проаналізовано відгуки сучасників М. Гумільова, в яких його драматичні твори осмислюються у контексті поетичної творчості.*

*Ключові слова: драма, еклектичність, інтертекст, стилізація.*

*Дан анализ отзывов современников Н. Гумилева, в которых его драматические произведения осмысливаются в контексте поэтического творчества.*

*Ключевые слова: драма, эклектичность, интертекст, стилизация.*

*The comments of N. Gumiliov's contemporaries, in which his plays are interpreted in context of poetic work, are analysed.*

*Key words: drama, eclecticity, intertext, stylization.*

История изучения драматургии Н. С. Гумилева невелика. Это связано как с судьбой наследия поэта в целом, так и с тем, что его драматургия не считалась важной и ценной частью его наследия. Между тем это не так. Цель данной статьи состоит в том, чтобы проанализировать отзывы первых читателей пьес поэта и выявить те ключевые позиции, которые они отстаивали в их оценке. Как справедливо отмечал Д. И. Золотницкий, «...с Гумилевым-поэтом читатель знакомится давно. <...> Стихи возвращаются во всей своей свежести. С пьесами сложней. Они почти не обращались на театре. Непонятые при жизни, запретные после смерти. Литературные современники Гумилева нередко считали, будто он большой охотник до театральных эффектов в стихах, а самого театра не любит, не чувствует, знать не хочет. Предполагалось, что и театр никогда не полюбит Гумилева. Охотно содействовал таким мнениям сам Гумилев. И все же подтверждались они не всегда» [5, с. 3]. Свидетельством этому и являются отклики современников поэта, в которых речь идет об увлечении Гумилевым театром и о значительности его драматических поисков. Так, например, С. А. Ауслендер в «Воспоминаниях о Н. С. Гумилеве» вспоминает об участии поэта в постановке Н. Евреиновым «Ночных плясок» Ф. Сологуба. «В пьесе были какие-то принцы, принцессы, негры и пр., – писал Ауслендер. – На одной из генеральных репетиций было очень весело, много пили. <...> Все сидели на сцене за длинным столом. Гумилев разводил руками и произносил какие-то звуки. Я ему подсказывал слова. Публика свистала. Спектакль кончился скандалом, потому ли, что не удался, потому ли, что это была модернистическая постановка – не знаю» [1, с. 269]. Интерес поэта к драме проявлялся и иначе. Как вспоминала В. Неведомская, Гумилев сочинил для пребывавших в имении его матери Слепнево пьесу-импровизацию «Любовь-отравительница», в основу которой был положен сюжет из испанской жизни XIII века. Эта пьеса в стихах, если судить по пересказу ее содержания мемуаристкой, напоминала пьесы, написанные поэтом позднее: «...раненый рыцарь, возвращаясь из похода против мавров, попадает в провинциальный монастырь. Монашки ухаживают за ним, и он увлекается послушницей, сестрой Mariей. Игуменья узнает об этом и возмущена. Влюбленные удручены; но судьба посыпает им помошь в

лице кардинала, дяди рыцаря» [10, с. 154]. Гумилев не только не был равнодушен к театру и драме, ему нравилось участвовать и в «модернистических» постановках, и в домашних спектаклях, и писать в драматической форме.

Как вспоминали современники поэта, он бывал в театре, сочинял драматические сценки для представлений в «Бродячей собаке» и, по слову Д. Золотницкого, его собственная драматургия поначалу «...начиналась (и порой продолжалась) как пародия на таковую, как беззаботная игра в антитеатр. Экстравагантность наталкивалась на самое себя в комбинациях дискредитированных средств театральности. Но была в эскападах Гумилева и самозащита от непрошенных вторжений в его внутренний мир. Уже очень скоро совсем иначе, исповеднически звучали монологи его героев-поэтов, таких, как охотник-Актеон, королевич-скальд Гондла, воин-певец Имр; те выше всего ставили чистоту души и искусства. В пьесах зрелой поры напускную театральность как рукой снимало. Драматургия позволяла быть интимно-доверительным и лиричным в мужественном самораскрытии героя – второго я поэта. Не собственно прямая речь драмы давала автору возможность оставаться самим собой в поступках и признаниях персонажа совершающегося действия» [5, с. 14]. Д. И. Золотницкий точно и верно характеризует роль и особенности пьес поэта в контексте всего его творчества.

Современники же Гумилева, каждый в меру своих сил и понимания, отмечали лишь их отдельные стороны. Так, скажем, О. А. Мочалова писала, что ее стихотворение «Песня безнадежная» стала источником финала «Гондлы»: «... образ плачущей девушки над гробом возлюбленного он взял для концовки поэмы» [9, с. 280–281]. К. И. Чуковского поразило, что поэт помнил это произведение наизусть: «Но лампада потухла. Наступила тьма и тут я стал свидетелем чуда: поэт и во тьме не перестал ни на миг читать свою трагедию, не только стихотворный текст, но и все ее прозаические ремарки, стоявшие в скобках, и тогда я уже не впервые увидел, какая у него необыкновенная память» [14, с. 290]. А. Левинсон лучшей драмой поэта считал «Дитя Аллаха». «Этому цельному человеку не давалось искусство масок, – писал мемуарист, – он не мог расчленить и воплотить во множестве фигур борение своей души, ясной и невинной. Так, его ненапечатанная еще, кажется, “Окровавленная туника”, задуманная в духе Расиновых “правильных” трагедий, лишь цикл лирических отступлений и вялых диалогов. Его опыты как драматурга – заблуждение о самом себе, превышение данной ему власти» [6, с. 333]. Таким образом, А. Левинсон в целом не верил в драматические способности поэта: пьесы казались ему лишь комментарием к поэзии.

Одним из критиков Гумилева был, как известно, В. Брюсов, часто писавший о поэте в связи с общей характеристикой молодой русской поэзии, а также выступавший как рецензент его поэтических книг. В его рецензии на книгу Гумилева «Жемчуга» отмечены особенности, в полной мере относящиеся и к его драматургии. Брюсов полагал, что ни футуризм, ни акмеизм не в состоянии стать плодотворным течением в русской поэзии: будущее, полагал он, принадлежит тому течению, которое сумеет синтезировать «реализм» и «идеализм». «Этого синтеза Н. Гумилев еще не ищет, – пишет Брюсов. – Он еще всецело в рядах борцов за новое, “идеалистическое” искусство. Его поэзия живет в мире воображаемом и

почти призрачном. Он как-то чуждается современности, он сам создает для себя страны и населяет им самим сотворенными существами: людьми, зверями, демонами. В этих странах, – можно сказать, в этих мирах, – явления подчиняются не обычным законам природы, но новым, которым повелел существовать поэт; и люди в них живут и действуют не по законам обычной психологии, но по странным, необъяснимым капризам, подсказываемым автором-суллером. И если встречаются нам в этом мире имена, знакомые нам по другим источникам: античные герои, как Одиссей, Агамемнон, Ромул, исторические личности, как Тимур, Данте, Дон-Жуан, Васко-де-Гама, некоторые местности земного шара, как степь Гоби, или Кастилия, или Анды, – то все они как-то странно видоизменены, стали новыми, неузнаваемыми» [3, с. 360]. Брюсов называет художественный мир поэта особой «страной», в которой живут диковинные звери на лоне причудливой природы. Не менее удивительны и его герои – «это или какие-то темные рыцари, в гербе которых “багряные цветы” и которых даже женщины той страны называют “странными паладинами”, или старые конкистадоры, заблудившиеся в неизведанных цепях гор, или капитаны, “открыватели новых земель”, в высоких ботфортах, с пистолетом за поясом, или царицы, царствующие над неведомыми народами чарами своей небывалой красоты, или мужчины, “отмеченные знаком высшего позора”, или, наконец, просто бродяги по пустыне смерти, соперничающие с Гераклом» [3, с. 361].

С. Ауслендер также подчеркивает экзотический колорит поэзии Гумилева, который пришел в русскую поэзию как «молодой рыцарь» приходил на турниры «еще с лицом, закрытым забралом» [2, с. 369]. Как и В. Брюсов, он отмечает, прежде всего, описания «пыльных картин веков прошедших, стран далеких, фантастических, к которым постоянно влечется его воображение романтика. Поэтому-то в поэзии Гумилева так резко звучат лирические признания поэта и почти каждое стихотворение представляет как бы маленькую поэму, в которой с брюсовской четкостью и строгой логичностью ведется стройное повествование. Но не мертвы все эти прихотливые фигуры: Адама, Дон Жуана, Семирамиды. Холодный мрамор одухотворен ваятелем. Душу современного поэта почивает внимательный читатель, по осторожным намекам угадает лицо рыцаря, хотя и скрытое медью забрала» [2, с. 369]. И если В. Брюсов и С. Ауслендер готовы принять «прихотливые фигуры» Гумилева, то В. Л. Львову-Рогачевскому они кажутся нелепыми, как, например, его Дон Жуан: «И все-таки смешон этот “мужчина”, посыпающий пеплом “темя”, смешон не менее обезьяны, которая “держит финик” [8, с. 382]. Такой же резкой была и оценка Б. А. Садовским книги стихов Гумилева «Чужое небо». Вместе с тем рецензент уловил важнейшую особенность его поэтики: «Бриллианты Тэта, – пишет Садовской, – тоже почти настоящие: в виде рекламы желающим предоставляется выбрать среди поддельных сокровищ один подлинный алмаз. Но в книге г. Гумилева не найти и одного бриллианта: сплошь стеклярус, подделанный подчас с изумительным мастерством. <...> И недаром книга г. Гумилева называется «Чужое небо». В ней все чужое, все заимствованное, мертворожденное, высосанное из пальца» [12, с. 385–386]. Б. А. Садовской, на наш взгляд, отрицая основную особенность поэтики Гумилева,

точно ее выразил: речь идет о стилизации и различных формах интертекста, которые функционировали в его поэзии.

Не случайно М. М. Тумповская в рецензии на «Колчан» пишет именно об этом: «Реминисценции, живая экзотика, война с ее стихийным захватом, – вот, кажется, те проявления мира, среди которых возник “Колчан”. Они сродни ему, и поэту всего естественней и свободней жить именно среди них. Экзотика для него – не условный символ, война – не тема для излияний и философствований, – это реальность духовной сущности» [13, с. 443]. Чрезвычайно точным представляется нам образ, использованный автором рецензии, для характеристики стихотворений «Колчана»: «В музеях Запада мы привыкли встречать картины, где второй план живет отдельной жизнью, равен первому, так же горд собой, как и он, иногда даже над ним торжествует. Так хорошо бывает глядеть в этот второй план, удивляться его четкой, пышной конструкцией, дышать преображенной прелестью пейзажа и забываться в переходах глубоких улиц. Но есть и первый план. Художники не любили оставлять мир пустым и ненаселенным. И вот, в него неторопливым, широким шагом, не пугаясь его пространств, вступают люди и звери. Это живые воплощения этого мира, его порождения, плоть от плоти. Они не боятся дать себя поглотить им, покорно и медленно ложатся они на землю, сливаются с ней, принимают цвет травы и камня, а потом встанут, уведут и нас за собой, и, неожиданно став где-нибудь против солнца, отбросят вдруг большую синюю тень и мир внезапно станет их декорацией» [13, с. 443]. Эти слова относятся, на наш взгляд, не только к стихотворениям поэта, но и к его пьесам.

Одна из прижизненных рецензий на пьесы Гумилева принадлежит Л. М. Рейснер. Она рассматривает пьесу поэта «Гондла» в контексте развития новых поэтических течений: «Насколько нужен был еще один шаг в этом направлении – показывает недавно вышедшая лирическая драма “Гондла”. Все в ней радуется своему большому росту, стих расправляетя в монологах и диалогах, играет силой, нестесненной архитектурным, героическим замыслом. Даже театральные, бутафорские мелочи: заколдованная лютня, охраняющая певца-лебедя, когти и клыки его преследователей – только усиливают чисто поэтическую ценность поэмы. Ясно, что легенда нужна, как роль, как диалектический прием для накопившейся, неудержимо растущей энергии стиха» [11, с. 455]. Л. Рейснер полагает, что замысел пьесы определяется уже в первой картине, где рассказывается о важной для исландцев свадьбе христианина Гондлы с язычницей Лерой. Пересказывая сюжет драмы, автор рецензии пишет, что ее «запутанная» идеология – «...для Гумилева Гондла все же, в конце концов, не только художественный образ, но живой и побежденный христианин, загнанный и затравленный царь» [11, с. 456], – искупается «совершенством стиха и заключительным монологом Леры», которые «до известной степени вознаграждают идеологическую запутанность последнего действия, которое могло стать роковым для всего “Гондлы”» [11, с. 457]. Таким образом, Л. Рейснер высказывает мысль о том, что акмеизм, как новое поэтическое течение, именно в «Гондле» восполнил тот недостаток «эпоса и драмы», который наметился в развитии других течений русской поэзии, но замысел пьесы и ее художественные особенности остаются вне поля ее зрения.

В рецензии на книгу Гумилева «Костер» А. Я. Левинсон дает характеристику пьесе «Дитя Аллаха», которая, по мнению автора, «возвеличивает в форме драматизированной притчи призвание поэта» [7, с. 459]. Рецензент, как и другие современники поэта, отчетливо ощущает связь текста этой арабской сказки с целым рядом текстов мировой литературы, причем не в конкретных образах и сюжетах, а с самой атмосферой, настроением, деталями, которые он называет «воспоминаниями». «Образ князя Гафиза, – пишет он, – окружен целым сном воспоминаний: фигурами “Тысяча и одной ночи”, преломленными через философские сказки Вольтера, веяниями Западного ветра, как он воспет в “Диване” Гёте, арабесками и эмалевой расцветкой персидских миниатюр. На всех этих пахучих травах настоялся ароматный финал сказки Гумилева. Поэт дал остроте его выветриться, яри его потускнеть, словно от времени, прежде чем вручить его нам» [7, с. 459–460]. Но то, что для А. Я. Левинсона является воплощением «воспоминаний», для Г. Гальского «гениальный plagiat»: «...и невольно вспоминается пушкинское “Жалею я о воре”» [4, с. 461–462]. Г. Гальский считает своего рода претекстом творчества Гумилева поэзию Брюсова, а А. Я. Левинсон в рецензии на «Романтические цветы» – французскую поэзию [6, с. 351]. Вместе с тем дальнейший анализ стихов Гумилева приводит критика к их сопоставлению с поэзией Сологуба, Блока, с которой он находит множество очевидных перекличек. Вывод, к которому приходит рецензент, вновь возвращает к важнейшей особенности поэтики Гумилева, которую он в данном случае называет «эклектикой»: «Если я сравнительно подробно останавливался на эклектичном характере поэзии г. Гумилева, то потому, что эклектичность и подражательность кажутся мне знаменательными, типичными для всей нашей литературной современности» [6, с. 355]. Это высказывание, с одной стороны, очень точно характеризует отношение современников к особенностям функционирования «чужого» слова в русской поэзии Серебряного века. С другой – свидетельствует и о состоянии науки в ту пору: то, что исследователями наших дней осмысливается как элемент художественного мышления эпохи модернизма, тогда казалось вторичностью, подражательностью, «эклектикой». Отклики современников Гумилева показывают, что пьесы осмысливались ими, прежде всего, в контексте его поэзии: рецензенты отмечают перекличку тем, поэтических образов, а также общие средства художественной выразительности. Оценки и наблюдения, сделанные первыми читателями произведений поэта, могут стать основой для их современного изучения, прежде всего, с точки зрения особенностей стилизации и форм «чужого» текста в его пьесах.

#### **Библиографические ссылки**

1. **Ауслендер С. А.** Воспоминания о Н. С. Гумилеве / С. А. Ауслендер // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 267–276.
2. **Ауслендер С.** Гумилев. Жемчуга / С. Ауслендер // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 368–370.

3. **Брюсов В. Н.** Гумилев. Жемчуга / Валерий Брюсов // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 359–361.
4. **Гальский Г.** Панихида по Гумилеву / Г. Гальский // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 461–463.
5. **Золотницкий Д. И.** Театр поэта / Д. И. Золотницкий // Николай Степанович Гумилев. Драматические произведения. Переводы. Статьи [Сост. и авт. вст. ст. Д. И. Золотницкий, прим. Д. И. Золотницкого, М. Д. Эльзона]. – Л. : Искусство (Лен. отд.), 1990. – С. 3–38. (Серия «Библиотека русской драматургии»).
6. **Левинсон А.** Гумилев. Романтические цветы / А. Левинсон // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 331–335.
7. **Левинсон А. Я.** Николай Гумилев. Костер / А. Я. Левинсон // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 458–460.
8. **Львов-Рогачевский В. Л.** Н. Гумилев. Жемчуга / В. Л. Львов-Рогачевский // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 380–382.
9. **Мочалова О. А.** Николай Гумилев / О. А. Мочалова // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 279–285.
10. **Неведомская В. А.** Воспоминания о Гумилеве и Ахматовой / В. А. Неведомская // Николай Гумилев в воспоминаниях современников [Под ред. В. Крейда]. – Париж; Нью-Йорк; Дюссельдорф, 1989. – С. 152–158.
11. **Рейснер Л. М.** Н. Гумилев. «Гондла» / Л. М. Рейснер // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 455–457.
12. **Садовской Б. Н.** Гумилев. Чужое небо / Борис Садовской // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 385–387.
13. **Тумповская М. М.** «Колчан» Н. Гумилева / М. М. Тумповская // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 435–447.
14. **Чуковский К. И.** [Воспоминания о Н. Гумилеве] / Корней Иванович Чуковский // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Изд. 2. – СПб. : Изд-во русского христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 286–303.

Надійшла до редколегії 25.04.10

УДК 821.161.1.09 – 31

Т. В. Кушнірова

м. Полтава

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ  
РОМАНУ М. П. АРЦИБАШЕВА «САНІН»**

*Розглянуто жанрово-стильові особливості роману М. Арцибашева «Санін», виокремлено особливості індивідуального стилю митця, а також зв'язок із літературними традиціями.*

*Ключові слова:* жанр, стиль, жанровий зміст, домінанта, хронотоп, літературна традиція.

*Рассмотрены жанрово-стилевые особенности романа М. Арцибашева «Санин», выделены особенности индивидуального стиля писателя, а также связь с литературной традицией.*

*Ключевые слова:* жанр, стиль, жанровое содержание, доминанта, хронотоп, литературная традиция.

*The article deals with the genre-style features of the novel «Sanin» by M. Arcibashev, the writer's individual style and the relationship with the literary tradition are being highlighted.*

*Key words:* genre, style, genre content, the dominant, chronotope, literary tradition.

Творчість російського письменника М. П. Арцибашева (1878–1927) тривалий час була невідомою широкому загалу читачів, лише наприкінці 1980-х років письменник повертається до своїх шанувальників. Літературознавці всебічно розглядали творчість митця. У полі зору критиків (Т. Прокопова, Л. Смірнової, В. Красовського, С. Венгерова, П. Когана, Ю. Хабарова, І. Жиленко та ін.) опинилися проблеми імагології, мови, стилю письменника, однак ґрунтовного аналізу жанрово-стильових особливостей творчості письменника ще не було здійснено у сучасному літературознавстві. Тож ми маємо на меті провести детальне дослідження роману М. П. Арцибашева «Санін» та дослідити його жанрову природу, розглянути наративну структуру, виокремити жанрові домінанти та їх вплив на ідіостиль митця.

Роман М. Арцибашева «Санін» (1907) створений після розгрому першої російської революції та змальовує життя «нового героя» початку ХХ століття. Провідні письменники тогочасся (В. Вересаєв, В. Короленко, М. Горький, Л. Толстой, О. Ізмайлів та ін.) негативно сприйняли роман, вважаючи його декадентським, модерністським, порнографічним, еротичним. Однак сучасне літературознавство розглядає жанр даного роману більш широко та демократично, враховуючи творчий метод митця та особливості відтвореної ним доби. Так, Л. Смірнова розглядає роман крізь призму натуралізму, оскільки автор значну увагу приділяє побутовим дрібницям та ставить акцент на біологічних особливостях людини [9, с. 26], «маніфестом» неонатуралізму називає твір В. Красовський, вважаючи опорними методологічними принципами біологізм та психофізіологічний детермінізм [5, с. 68], С. Венгеров убачав у романі риси неоромантизму, порівнюючи доробок М. Арцибашева та Д. Г. Байрона [8, с. 37]. На філософське підґрунтя роману неодноразово вказували Ю. Хабаров, П. Коган, І. Баранов та ін., а Т. Прокопов розглядав «Саніна» як «роман-портрет, роман-ідею», оскільки в центрі оповіді стоїть неординарна особистість – Володимир Санін, який участі у сюжетотворенні не бере, однак стає уособленням нової ідеї всезагальної свободи,

всезагального щастя [7, с. 14]. Тож жанр аналізованого роману визначити досить складно, оскільки він характеризується синтетичністю, де певні ознаки стають домінантними.

М. Арцибацев продовжує традицію в російській літературі, коли певна особистість сповідує провідні тенденції доби (І. Тургенєв «Отцы и дети», М. Чернишевський «Что делать?», Ф. Достоєвський). Сюжетна оповідь ґрунтуються на відтворенні життєвих орієнтирів «нової людини» початку ХХ століття, Володимира Саніна, образ якого укрупнений та домінує над іншими персонажами. Жанрово роман нагадує портрет, оскільки структурні складники твору змальовують непересічну особистість із новітніми ідейно-естетичними поглядами. Персонажі роману сконцентровані навколо фігури Саніна і є носіями певних ідей, що побутували у російському суспільстві на межі століть (Сварожич – соціаліст, Зарудін – військовий, фон Дейц – толстовець, Ланде – християнин, мати і батько Саніна – носії традиційної народної моралі).

Романний сюжет складається із декількох сюжетних ліній, які відтворюють життя різних людей, однак сконцентровані навколо головного героя, причому долі персонажів скориговані саме його вчинками. Жанровою особливістю роману є не динамічний, а статичний, давно сформований світогляд Саніна, що залишається незмінним протягом всієї оповіді. Герой змальований на фоні природи рідного містечка, в яке він повернувся після довгих років поневірянь, у стосунках із сім'єю (батьками, сестрою). Сімейно-побутова сюжетна лінія змінюється любовною, оскільки наратор зміщує ракурс бачення на сестру головного героя – Ліду, яка переживає глибоку особисту драму (закохується в офіцера Зарудіна, вагітніє і намагається накласти на себе руки). Лише втручання Саніна допомагає уникнути трагедії, Ліда переконується у неправильності життєвого вибору і погоджується вийти заміж за Новікова. У романі декілька любовних сюжетних ліній: Ліда – Зарудін, Юрій Сварожич – Зіна Карсавіна, Ляля Сварожич – лікар Рязанцев, Ліда – Новіков, Зіна Карсавіна – Володимир Санін. Критики минулого століття зазначали, що любовні колізії впливають на жанр твору, однак, на нашу думку, вони не є домінуючими у романі. Сюжетні перипетії з різних ракурсів розкривають характер головного героя, міцність та непорушність його поглядів, віднайдених у результаті тривалих пошуків, що є, на думку автора, найбільшою цінністю. Філософізм – жанрова домінанта доробку М. Арцибашева, оскільки герої не лише сповідують діонісійські ідеї, але й беруть активну участь у суспільному житті міста (створюють бібліотеку, гуртки), цікавляться новітніми науковими тенденціями (читають та обговорюють роботи Ф. Енгельса, Ф. Ніцше, Ч. Дарвіна, Л. Толстого, А. Чехова, К. Гамсона та ін.), дискунують щодо проблемних питань.

Хоча сам М. Арцибашев неодноразово стверджував, що Ніцше він не читав і його філософію не розуміє [6, с. 129], однак головного героя роману ми визначаємо особистістю ніцшеанського типу. Становлення героя відбувалося самостійно, без авторитарного впливу соціуму: «Никто не следил за ним, ничья рука не гнула его, и душа этого человека сложилась свободно и своеобразно, как дерево в поле». І далі: «...в нем сказывалось что-то новое, незнакомое, что созрело внутри и осветило лицо новым выражением» [1, с. 3]. Сам герой значно відрізняється від оточуючих як фізично, так і духовно, має чітку незмінну суспільно-моральну позицію, яка

скеровує його вчинки. Переконання героя розкриваються у дискусіях за допомогою діалогічно-монологічного мовлення і стають кульмінаційним моментом суперечки. Показовою є дискусія молоді щодо літератури, яка сприятиме становленню особистості, розширенню світогляду. Санін стверджував, що ніяка література не навчить життю, окрім досвіду самого життя. Філософські роздуми героя щодо життя і смерті стають вирішальними у долях багатьох людей: Ліди, Новікова, Карсавіної, Соловейчика та ін. У бесіді з Соловейчиком Санін з упевненістю заявляє, що «...жить никто не научит. Искусство жить – это тоже талант. А кто этого таланта не имеет, тот или сам гибнет, или убивает свою жизнь, превращая ее в жалкое прозябанье без света и радости» [1, с. 200]. Герой володів здатністю переконання, умів впливати на долі людей (Ліда змінює життєві орієнтири, Новіков намагається використати ще один шанс віднайти втрачене кохання, Соловейчик покінчує життя самогубством). Сам персонаж позиціонує себе вище за інших, зверхнью ставиться до знайомих, для нього вони – «животные», «идиоты», «дураки», «мерзавцы», «слизняки» тощо. На похованні Сварожича у посмертній промові він називає молодь «дурачьям», оскільки вважає, що слабкі люди не повинні існувати, і відносить померлого саме до такого типу. Навіть обличчя матері для героя «тупое», «злобное», «ничтожное» и «животное», оскільки «человек гадок по природе» [1, с. 178] та «...противная штука человек!» [1, с. 273]. Персонажі сприймають Саніна по-різному, інтуїтивно відчувають його моральну і фізичну перевагу («Интересный тип... сила, должно быть!» [1, с. 109]), однак ніхто, за винятком Іванова, не розділяє його ідейної позиції. Філософія життя Саніна – ніцшеанство, що проглядається у його роздумах і вчинках.

Задля досягнення максимального візуального ефекту, М. Арцибашев активно користується портретуванням, причому авторська увага акцентується на декількох деталях одночасно. Так, у зовнішності Саніна автор виділяє фігуру, посмішку, «саму по себе красивую и симпатичную» [1, с. 5], обличчя, «светлые немигающие серые» очі, плечі та «твёрдые, как железо, мускулы» [1, с. 240], до яких він повертається протягом усієї оповіді. «В его высокой светловолосой и плечистой фигуре, со спокойным и чуть-чуть, в одних только уголках губ, насмешливым выражением лица, не было заметно ни усталости, ни волнения» [1, с. 3]. Особливістю портретування є те, що акцент робиться на деталях, які додають загадковості героєві, оскільки він значно різиться від інших мешканців містечка. Цікавим є той факт, що часопростір роману замкнений, і лише дві людини здатні перетнути його: Санін і Сварожич. Однак Санін, новий «сучасник» із новітніми ідейними поглядами може розірвати кільцеву структуру художнього простору, тоді як Юрій Сварожич, маючи нестійкі переконання, не може вирватися за межі простору і закінчує життя самогубством. Портрет героя підкреслює його духовну слабкість: він мав близьку очі, «был высок, худ и черен, хотя так же красив, как и Ляля, и даже похож на нее тонкими правильными чертами лица» [1, с. 28], і ріднить його із «лицарем сумного образу» із сумнівними переконаннями та невпевненістю у житті.

Характерною особливістю портретування є акцент на певних рисах особистості, які підкреслюють її сутність. Наприклад, Зарудін порівнюється із «горячим веселым жеребцом» [1, с. 21] з «темными, горящими, и страшными, и бесстыдными, и влекущими глазами» [1, с. 21], у Ліди виділяється голос і очі:

«В ней поражали тонкое и обаятельное сплетение изящной нежности и ловкой силы, страстно-горделивое выражение затемненных глаз и мягкий звучный голос» [1, с. 12], Новиков наделил «ленивым и ласковым голосом», «пухлым, но рослым и красивым телом» [1, с. 9], Ляля «чистенькая, свеженькая, хорошенькая» поривнується автором із метеликом та кошеням [1, с. 31]. Жанровою особливістю «Саніна» є його просторово-часова організація, витримана в дусі реалістичного роману. Дія відбувається у провінційному містечку початку ХХ століття, топографія якого не окреслена, однак автор вводить декілька назв: Москва, Пітер, Крим. Можна припустити, що М. Арцибашев змалював рідні місця (Охтирку та її околиці), оскільки простір роману наповнений «малороссийськими» ознаками (одяг героїв, мова другорядних персонажів). Географія місцевості (монастир на горі, печера фальшивомонетників тощо) досить детально вписана та має документальний характер. «Все больше выясняясь и вырастая, показалась гора, на которой блестели главы и белели стены монастыря. Вся гора была покрыта рощей и казалась курчавой от зеленых верхушек дубов. Те же дубы росли на островах, и внизу под горою, и между ними текла широкая и спокойная река» [1, с. 35]. Герої наділяють містечко індивідуальними епітетами, які щоразу по-новому характеризують місцевість: «маленький городок», «маленький уездный город», «заросший и речной городок», «в этом городишке» (Сварожич), «городишко» (Новиков), «наша глушь» (Ліда), «патриархальный городок» (Волошин). Хронотоп провінційного містечка стає замкненою структурою із циклічним побутовим часом: історичні зміни не відбуваються, існує лише циклічний рух (день, місяць, життя).

Художній простір роману має кільцеву структуру: приїзд та від'їзд Саніна та охоплює невеликий хронологічний відрізок (події відбуваються протягом літа – осені), що є символічним, оскільки прояви природи відповідають душевному стану персонажів. Літній пейзаж, а саме: «крепко пахло малиной», «зной и пыль», «молодые листы», «высокая некошеная трава», «ясный летний вечер», «свист соловья», «сочный спелый арбуз», «лето развернулось, переполняясь теплом и светом», «знойное лето», підсилює психологізм відтворення, тоді як осінній пейзаж символізує не лише сезонний занепад, але й згасання життєвої енергії особистостей, їхню загибель. Наприклад, осінь сумує разом із людьми під час поховання Юрія Сварожича: «На кладбище была уже совсем осень, и деревья казались осыпанными золотым и красным дождем. Только трава местами зеленела под слоем листьев, а на дорожках ветер смел их густою массой, и казалось, что по всему кладбищу текут желтые ручейки» [1, с. 265].

Особливістю художнього простору роману є домінування в ньому пейзажу, який стає «камертоном духовного стану людини, засобом виявлення цінності людини» [3, с. 20]. Головний герой настільки зближується з природою, розчиняється в ній, що відчуває себе безмежно щасливим. Контакт героя із природою уповільнює художній час роману та актуалізує мотив раю. «Было удивительно тихо и прозрачно, и в небе, и в воде, вверху и внизу одинаково сверкали золотые огоньки звезд <...>. Запел соловей <...> казалось, что это поет не птица, а какое-то счастливое, разумное, задумчивое существо» [1, с. 36]. «Все было так красиво и тихо, точно влюбленная земля, вся обнажившись, готовилась к великому и полному наслаждения таинству – приходу солнца, которого еще не было, но свет которого,

легкий и розовый, уже трепетал над нею» [1, с. 42]. Події у творі відбуваються передовсім у темний час доби. Милування нічними пейзажами ретардують художній час та поглиблюють психологізм оповіді. Вечір символізує спокій, внутрішню гармонію, супільне перемир'я: «Луна светила ярко и ровно. Было тепло и тихо» [1, с. 31], «мягко и любовно, дыша запахом трав и цветов, в открытое окно плыли сумерки» [1, с. 139]. Більш вузьким, але не менш значущим у романі є хронотоп саду, що стає символом єдності людини і природи. Сад є основним місцем зустрічі героїв та стимулює емоційну сферу персонажів. Вдень герой проникають у «мягкую зеленоватую тень», під вечір ховаються в «темном саду», дерева якого «маленькие и больше вишневые, с крепко пахнущими клеем молодыми листьями» [1, с. 21]. Наприклад, Зіна Карсавіна запрошує Юрія на побачення в сад, знайомство з Лідою та її кавалерами Зарудіним та Новіковим відбувається в саду батьківської садиби. Сад у художньому просторі роману стає символом раю, вічного життя та впливає на художній час оповіді, час від часу уповільнюючи його. Риторичне питання Саніна: «Почему не быть бы вечному теплу, свету и сплошному саду, вечно зеленому и радостному?» [1, с. 89], – так і залишається без відповіді.

Особливе місце у художньому просторі роману займає мотив сну, який доходить рівня символу. Письменник двічі акцентує увагу на снах персонажів: першим є «отвратительный» сон Марії Іванівни про Ліду, яка самотньо йде в білій (весільній) сукні полем, що у символічній формі «закодоване» подальше життя геройні. Другим стає незрозумілий і дивний сон Іванова, після якого «как будто придвинулась тьма за балконом, и стало совсем не весело, а жутко и скучно, и непонятный сон, сквозь насмешку и безверие, тоненькое жало тоскливо ужаса запустил в сердца» [1, с. 237]. Сон стає пересторогою, символом невідворотного, передвісником загибелі і падіння багатьох персонажів. У романі символічного змісту набувають і певні деталі. Наприклад, печера, у яку спускаються Сварожич та Карсавіна, стає символом загибелі, як фізичної, так і моральної, і передрікає долю персонажів. Зарудін спостерігає за мухою, що символізує хитке задушливе становище самого героя: «...мучительно карабкалась по полу, а за ней, склеивая лапки и крылья, ослепляя и удушая, все тянулась отвратительная, беспощадная слизь» [1, с. 197].

Художній час твору М. Арцибашевим не визначається, лише окремі натяки вказують на хронологію оповіді: герой дискутують щодо конституції Росії, проводиться робота в гуртках, молодь займається самоосвітою, створюються народні бібліотеки, спостерігається занепад революційного руху. Передова інтелігенція захоплюється роботами Енгельса, Дарвіна, Толстого, Ніцше, однак з'являється все більше людей з іншими, відмінними від традиційних, поглядами. За усіма ознаками в романі відтворюються особливості російської дійсності початку ХХ століття. Художній час роману – це сукупність індивідуальних часів персонажів [4], оскільки час кожного із героїв прописаний автором детально. Основним є індивідуальний час Саніна, який відтворюється протягом оповіді (раптовий приїзд та несподіваний від'їзд героя). Така структура сюжету дає можливість письменникові зобразити героя не в динаміці, а у статиці, без зв'язків з минулим та майбутнім, таким, яким він постає у даний момент. На відміну від Саніна, індивідуальний час Юрія Сварожича вибудуваний за іншим принципом, оскільки

багато уваги приділяється минулому героя та роздумам про майбутнє. Зовні успішне життя персонажа (політичні переконання, організація гуртків саморозвитку, стосунки із Зіною Карсавіною) не дають героєві гармонійно розвиватися. Його томління, споглядання навколоишнього як тимчасового притулку призводить до експериментів над собою, до необачного вчинку, який трагічно обірвав життя російського інтелігента. Індивідуальний час сестри Юрія Лялі обмежується лише теперішнім життям, яке вона вважає цікавим: бере активну участь у житті суспільства, влаштовує особисте життя. Однак автор називає існування геройні «мотильковим», що символізує авторське бачення персонажа, оскільки її не турбують глибинні проблеми: «Счастливая Лялька!.. – думает о ней Юрий. – Живет, как бабочка, сегодняшним днем...» [1, с. 222]. На противагу Лялі, індивідуальний час хворого Семенова «не сегодня-завтра» закінчиться, тому він активно намагається жити сьогоденням, цінує кожну мить, яка пов'язує його із життям: «...он торопливо и жадно обегал глазами палату, следил, запоминал всякое движение, всякое лицо и вещь, пока физические страдания не стали вытеснять все окружающее» [1, с. 33]. У розмові зі Сварожичем Семенов окреслює головну проблему особистості: людина повинна жити майбутнім, однак необхідно дбати й про теперішнє, «смакувати» кожною хвилиною буття. Дані точка зору досить актуальна, оскільки перегукується із філософією головного героя роману та відтворює жанровий зміст твору.

На жанрову модифікацію цього роману впливає позиція наратора, котрий сповідує авторське бачення проблеми. Оповідь ведеться від третьої особи, що дозволяє глибоко і детально проаналізувати внутрішній світ персонажа. Досить грунтовно відтворенні переживання хворого Семенова, який відчуває наближення смерті і не в змозі цьому протистояти. «Стоило ему только вспомнить о тьме и пустоте, как они выступали из всех углов, наполняли комнату, обступали Семенова, гасили лампу, заглушали заботы и закрывали от него мир непроницаемой пеленой жуткого холодного тумана. Это было невыразимо ужасно и мучительно. В такие минуты хотелось плакать, как маленький ребенок, и биться головой о стену» [1, с. 70]. Автор створює цілу симфонію загибелі особистості, для якої ідейні переконання перед наближенням вічності втратили сенс.

У романі актуалізуються міфологічні мотиви, оскільки часопростір типового провінційного містечка трансформується до рівня міфологічного простору, в якому герой-деміург проявляє свою волю, намагається навести лад, однак його задум залишається нездійсненим, оскільки люди «пустились во многие помыслы». Дану думку митець продукує ще на початку твору, взявши епіграфом вислів із Екклесіаста: «Только это нашел я, что Бог создал человека правым, а люди пустились во многие помыслы» [16, с. 3]. Головний герой роману – Володимир Санін, на думку автора, є «справжньою» особистістю, яка реалізує свій потенціал, інші ж герої, живучи «ложными помыслами» приречені до загибелі (Сварожич, Соловейчик, Зарудін). Психологізм у романі виконує імагологічну роль та стає стильовою домінантною твору, оскільки письменник «зумів показати психологічний зір внутрішнього світу героя, прив'язаного до подій доби» [2, с. 81]. Моральність героїв, їхні переживання, почуття, думки і вчинки стають тим ракурсом, крізь який прочитується сюжет. Для більш глибшого занурення у підсвідомість героїв, автор

використовує монологічне мовлення. Автор детально переповідає думки матері Саніна, Марії Іванівни, щодо долі дітей, душевні порухи Ліди і Зіни Карсавіної, філософські розмисли Соловейчика щодо мети існування, медитації Сварожича, що призводять до трагічного фіналу. «Хоть бы убил меня кто-нибудь <...>. Неожиданно, сзади, чтобы я и не заметил своей смерти... Тьфу, какие глупости лезут в голову!.. И почему непременно кто-нибудь, а не я сам? Неужели я действительно такое ничтожество, что у меня не хватит силы покончить с собой даже при полном сознании, что жизнь доставляет только одни мучения?.. Ведь все равно умирать рано или поздно придется?.. Что ж это... копеечный расчет!..» [1, с. 262]. Особливістю монологічного мовлення стає використання риторичних запитань, пауз, обірваних фраз.

Стильовою константою роману є імпресіонізм, який передбачає відтворення рухливого, імпульсивного, мінливого життя за допомогою чистих кольорів, які й створюють загальний образ. М. Арцибашев, як досвідчений художник, майстерно використовує колористику у романному просторі, витворюючи світ не лише за допомогою загальних тонів, але й напівтонів, відтінків світла. Колір у романі несе емоційне та смислове навантаження і слугує засобом втілення естетичних поглядів письменника, передає його світовідчуття. У часопросторі роману колір доходить рівня символу й увиразнює простір, стає своєрідним «містком» між подіями. Колористика роману контрастна, антитетична, основними просторовими кольорами є: чорний (symbol безнадії, страху, небезпеки, смерті), зелений (symbol життя, використовується у пейзажних замальовках), білий (колір чистоти, щастя) та червоний (symbol фізичного, фізіологічного втілення). Часто кольори відтворюються у протиставленні: «...они шли гуськом по коридору <...> мимо белых дверей с черными номерами» [1, с. 65], «его черная тень бежала за ним по светлой земле» [1, с. 32], що загострює увагу та підвищує тривожність.

Таким чином, жанр твору М. Арцибашева «Санін» ми визначаємо як філософсько-біографічний роман-ідею, жанровим змістом якого є відтворення філософії життя особистості «нового формату». Жанровими домінантами роману є філософізм, переданий через мотив надлюдини, психологізм, втілений через діалогічно-монологічне мовлення, авторські коментарі, портретування. Часопростір роману, у якому константними є хронотопи містечка та саду, характеризується статичністю, де описовість домінує над дією та тяжіє до універсальності.

#### **Бібліографічні посилання**

1. **Арцыбашев М. П.** Санин; Кровавое пятно; Рабочий Шевырев; Деревянный чурбак / М. П. Арцибашев. – Кемерово : Кемеровское кн. издат., 1990. – 414 с.
2. **Бердышева Л. Р.** Проблема героя в творчестве Арцыбашева: автореф. дисс. канд. филол. наук: спец.10.01.02 «Русская литература» / Л. Р. Бердышева. – М., 2002. – 16 с.
3. **Еременко Л. И.** Философско-эстетическиеискания М. П. Арцыбашева в романе «Санин» / Л. И. Еременко, Г. И. Карпова // Серебряный век. – Кемерово, 1996. – С.15–22.
4. **Жиленко И. Р.** Роман М. П. Арцибашева «Санін». Проблематика і поетика: автореф. дис. канд. філол. наук: спец.10.01.02 «Російська література» / I. R. Жиленко. – Харків, 2006. – 20 с.
5. **Красовский В. Е.** От неонатурализма к декаданству (О неонатурализме 1900-х годов) / В. Е. Красовский // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века. – М. : Изд-во Моск.ун-та, 1988. – С. 61–77.

6. Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа / М. Могильнер. – М. : Новое лит. обозрение, 1999. – 208 с.
7. Прокопов Т. Жизни и смерти Михаила Арцыбашева / Т. Прокопов // Арцыбашев М. П. Собр. соч. в 3 т. – М., 1994. – Т. 1. – С. 5–31.
8. Русская литература XX века (1890–1910): в 2-х кн. – Кн. 1. / [под ред. С. А. Венгерова]. – М. : Согласие, 2000. – 511 с.
9. Смирнова Л. Русская литература XIX – начала XX века / Л. Смирнова. – М. : Высшая школа, 2001. – 234 с.

*Надійшла до редколегії 8.05.10*

УДК 821.161.1–3–7«19»09

**А. В. Люликова**

*г. Ялта*

## **КОНЦЕПТ ИДИЛЛИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА В ДИЛОГИИ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА**

*Розглянуто концепт ідилічного хронотопу в дилогії І. Ільфа та Є. Петрова «Двенадцять стульев» і «Золотий теленок».*

*Ключові слова:* концепт, ідилічний хронотоп, дилогія, ідеалізація, сатира, пародія.

*Рассмотрен концепт идиллического хронотопа в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».*

*Ключевые слова:* концепт, идиллический хронотоп, дилогия, идеализация, сатира, пародия.

*The article analyses the concept of the idyllic chronotope in I. Ilf and E. Petrov's novels «The Twelve Chairs» and «The Little Golden Calf».*

*Key words:* concept, the idyllic chronotope, novels, idealization, satire, parody.

Созданная И. Ильфом и Е. Петровым художественная картина советской действительности 1920–1930-х годов уже на протяжении нескольких десятилетий продолжает оставаться предметом литературных дискуссий. В 1930-е годы рецензенты и критики настаивали на том, что И. Ильф и Е. Петров «не взошли на высоту сатиры», и что их дилогия представляет собой «неудачное подражание лучшим образцам классического сатирического романа» [цит. по: 9]. Эта мысль была опровергнута советскими литературоведами в 1950–1960-е гг. К. Симонов в предисловии к дилогии, вышедшей в 1956 году, писал о том, что «...книги Ильфа и Петрова не устарели и не утратили своей силы и прелести <...> они прошли проверку временем <...> их по-прежнему читают и любят» [4, с. 5]. Во времена «послесталинского реабилитанса» – так Я. Лурье называет 1950–1960-е годы – в Советском Союзе появилось несколько монографий, посвященных литературному наследию И. Ильфа и Е. Петрова – это работы А. Вулиса [2], Б. Галанова [3], а также Л. Яновской [8]. Основное внимание в них уделялось историко-биографическому аспекту творчества соавторов. Советские литературоведы называли их талантливыми писателями, которые выступили «как социальные сатирики, обличая не столько нелепости внутри нас, сколько врагов социализма, больших и малых...» [8, с. 38–39]. При этом Л. Яновская подчеркивает, что «ясность политических

позиций» И. Ильфа и Е. Петрова «делала выразительней и чётче положительную идею романа», которая выражается в «радостном торжестве над тёмными силами пришлого» [8, с. 39]. Попытки советских исследователей наделить романы И. Ильфа и Е. Петрова статусом «идеологически выдержаных» произведений современные исследователи связывают с общественно-политическим контекстом 1950–1960-х гг., когда «целенаправленно создавался миф о 1920-х и начале 1930-х <...> как эпохе расцвета, насилием прерванной по злой сталинской воле» [9]. В этом вопросе точка зрения современных литературоведов противоположна взглядам советских исследователей. Так, М. Одесский и Д. Фельдман предлагают свои объяснения тому, с какими общественно-политическими событиями в стране следует связывать издание дилогии. По их мнению, появление в печати романов обусловлено конкретной политической прагматикой 1920–1930-х гг. Мнения советских и российских учёных, как правило, расходятся в вопросе о социальной и художественной значимости данных сатирических произведений. Однако следует отметить, что единственным вопросом, по которому можно обнаружить относительно одинаковые суждения со стороны советских и современных литературоведов, является характерная для художественного мира романов романтизация концептов социализма на общем фоне изображаемых событий. Эта особенность романов обусловлена, главным образом, отношением самих авторов к социализму и к современной им действительности. Мысль о том, что И. Ильф и Е. Петров были гражданами своей страны и верили в её будущее, часто подчёркивалась в литературоведческих работах 1950–1960-х гг. и продолжала оставаться на страницах большинства книг, издаваемых и в последующие десятилетия. Признаваемая как советскими, так и современными литературоведами, эта особенность романов, для обозначения которой Ю. Щеглов использует выражение – «торжество эпики социализма» [7, с. 8], представляет особый интерес с точки зрения рассматриваемой нами темы. На основании наблюдений литературоведов, отмечающих, что в романах находит выражение не только пародирование, но и идеализация реалий советской действительности, мы можем говорить об амбивалентном характере концептов идиллического хронотопа. В этой связи актуальность приобретает вопрос, связанный с идентификацией категории идиллического хронотопа в сатирических произведениях И. Ильфа и Е. Петрова. Цель данной статьи связана с предположением о том, что героико-романтический пафос, при помощи которого в дилогии изображаются культурные концепты социалистической действительности, противопоставлен общему пародийному характеру этих произведений. Возникающее при этом антиномическое сочетание идеализирующего и пародийного начал обуславливает, на наш взгляд, амбивалентный характер романного универсума И. Ильфа и Е. Петрова, в результате чего романы прочитываются одновременно и «как документ идеализирующих, героико-романтических настроений тех лет, и как одна из наиболее едких сатир на миропорядок» [7, с. 7]. Идиллический хронотоп предполагает особый тип пространственно-временных отношений. Рассматривая художественное время и пространство в нескольких типах идиллий, М. Бахтин определяет особенности таких отношений, прежде всего, как «органическую прикреплённость, приращённость жизни и её событий к месту – к родной стране» [1,

с. 368]. Локализованная в ограниченном пространстве жизнь создаёт характерную для идиллии циклическую ритмичность событий. Второй же особенностью является ограниченность идиллии только фундаментальными основами жизни, такими, например, как любовь, рождение, смерть, брак, труд. Третья особенность, по словам М. Бахтина, тесно связана с первой и выражается в «сочетании человеческой жизни с жизнью природы, [в] единстве их ритма» [1, с. 369]. В художественном мире романов ни одна из названных составляющих идиллии не представлена в чистом виде. Мы можем наблюдать лишь проникновение в некоторые эпизоды отдельных концептов идиллического комплекса, причём чаще всего в уже изменённом варианте. Процесс их трансформации связан, на наш взгляд, с функционированием в романном универсуме идиллических модификаций, детерминирующих возникновение особого типа идиллии, которая может быть обозначена как советская идиллия. В данном случае важно отметить, что понятие «советская идиллия» не является литературоведческим термином, однако его использование в нашей работе обусловлено необходимостью определить концептуальную основу идиллического хронотопа. Поэтому под выражением «советская идиллия» мы будем понимать литературно-этикетную модель, которая сочетает в себе совокупность нравственно-поведенческих установок и отражает устройство жизни советского общества 1920–1930-х годов.

Одним из модифицированных концептов идиллического комплекса в романе «Двенадцать стульев» является спокойное и однообразное существование жителей уездного города N, которые «оказалось <...> рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу же умереть» [5, с. 27]. Из приведённого примера видно, что цикличность жизненного ритма – как имманентный компонент идиллического хронотопа – представлена в романе в пафосно-пародийном стиле. Такой же характер присущ описанию «приятнейшей из улиц» уездного города N – улицы имени товарища Губернского, на которой «по левую руку <...> серебрились гробы похоронного бюро „Нимфа“», а справа «угрюмо возлежали дубовые пыльные и скучные гробы гробовых дел мастера Безенчука...» [5, с. 27–28]. Урбанистический пейзаж уездного города N, описание быта и образа жизни его жителей свидетельствуют о монотонности и типичности всего здесь происходящего. Спокойствие провинциального советского города переносится и на размеренную тихую жизнь Ипполита Матвеевича Воробьянинова. Так, по утрам бывший предводитель дворянства выпивал «порцию горячего молока», с девяти утра до пяти вечера с получасовым перерывом для завтрака Воробьянинов находился на службе в загсе, где «ведал столом регистрации смертей и браков» [5, с. 28]. В жизни советского служащего не было никаких потрясений, кроме чувства опасения протореть брюки, во избежание чего Воробьянинов пользовался синей войлочной подушкой, хранившейся в ящике его рабочего стола. Такой же, лишённой каких-либо перемен была и жизнь остальных работников загса. В романе в комическом тоне описан эпизод, повествующий о том, как внимание работников привлёк пересекавший Старопанскую площадь у исполкомовский автомобиль: «служащие долго ещё стояли у окна, комментируя происшествие и ставя его в связь с возможным сокращением штата» [5, с. 34]. Единство ритма города и жизни провинциальных жителей, а также типичность всего происходящего

– это структурно-образующие компоненты идиллического хронотопа. Концептуальную основу идиллического хронотопа составляют те события, явления и предметы, которые подчёркивают жизненный ритм города. К таковым следует отнести уисполнковский автомобиль, появление которого нарушает спокойное течение служебного дня, равнодушное отношение к пению петуха в кооперативе «Плуг и молот», синюю войлочную подушку и стакан горячего молока. При помощи данных концептов в художественном мире романов актуализируется идея повторяемости и выражается свойственный идиллическому хронотопу циклический характер художественного времени. Цикличность времени означает такую хронологическую организацию, при которой исключается возможность индивидуализации событий: последовательность однотипных событий приводит к возникновению цикла, в котором конец событийного ряда знаменует его начало и – наоборот. В этой связи эпизод, повествующий о смерти тёщи Воробьянинова, является композиционно-значимым по отношению к временной организации текста. Смерть мадам Петуховой изменяет жизненный ритм героев – Фёдора Вострикова, его жены Екатерины Ивановны и, конечно же, Ипполита Матвеевича Воробьянинова. Бывший предводитель дворянства принимает решение уехать из уездного города N и оставить там «маленькие удобства и привычки, которые он с усилиями создал себе после революции» [5, с. 40]. События, происходящие с Воробьяниновым после его отъезда из города N, единичны и носят спонтанный характер – в этом отношении линейность последующих авантюр противопоставлена цикличности событий, наблюдавшейся при описании быта советской провинции.

Бытовые картины из жизни советского провинциального города указывают на однообразный характер всего происходящего и, как правило, становятся предметом сатирического изображения. Так, в романе «Золотой теленок» при описании жизни ребусника Синицкого и его внучки Зоси заслуживает внимание эпизод, содержащий бытовую сцену: Зоя Синицкая выходит на балкон, развешивает на «облупленных перилах» сырой купальный костюм и осматривает с детства знакомый двор своего дома – «нищенский двор, где валялись разбитые ящики, бродили перепачканные углем коты и жестянщик с громом чинил ведро» [6, с. 107]. Этот эпизод не просто запечатлевает бытовую сцену, но и обнаруживает её имплицитно-идиллическую природу.

На основании рассмотренных нами примеров советской идиллии можно говорить о том, что концептуальная основа идиллического хронотопа носит амбивалентный характер. Во-первых, события и явления из жизни провинциального города являются предметом сатирического изображения, во-вторых, – они могут выступать в роли идеализируемых реалий советской эпохи. Так, описание двора, в котором живёт ребусник Синицкий и его внучка Зоя, прочитывается одновременно и как сатира, обличающая несовершенство и неустроенность быта, и как литературно-этикетная модель советской идиллии, изображающая монотонное существование жителей дома, включая и самого старика Синицкого с его единственной заботой о том, как сочинить ребус в соответствии со всеми идеологическими требованиями.

В романном универсуме И. Ильфа и Е. Петрова концептуальная основа идиллического хронотопа репрезентирует картину советской действительности

1920–1930-х гг. Концепты указывают на определённые признаки общественно-политической жизни и культурных тенденций советской эпохи. Концепты, отражающие бытовую сторону жизни, носят сатирический характер, либо вообще приближены к пародии как, например, в случае с «Геркулесом», представляющим собой пародию на советское учреждение; идеологические же концепты, наоборот, изображены в героико-романтическом ключе. Так, антиномия пародийного и идеализирующего начал находит выражение в описаниях полёта Севрюгова, с одной стороны, и возникших из-за его длительного отсутствия разногласий между жителями «Вороньей слободки» – с другой. В романе «Золотой теленок» полёт Севрюгова символизирует одно из крупнейших достижений советской эпохи – полёт за Полярный круг. В то время как за полётом Севрюгова следил весь мир, и имя его «произносилось на трёхстах двадцати языках и наречиях» [6, с. 148], обитателей «Вороньей слободки» волновала лишь возможность получить дополнительную жилую площадь. Важно отметить, что как идеализируемый концепт – полёт Севрюгова над Арктикой, так и авторское обличение «существования» в «Вороньей слободке» представляют собой реалии, посредством которых создаётся картина советской действительности 1920–1930-х годов.

В романе «Золотой теленок» в большей степени, чем в романе «Двенадцать стульев», проявляется романтическое начало идеологических концептов, таких, например, как труд, советский гражданин и общество в целом. С этой точки зрения интересен один из финальных эпизодов романа «Золотой теленок», в котором актуализируется мысль об идеальном советском обществе. Когда Остап Бендер познакомился в международном вагоне со студентами, возвращавшимися с заводской практики в Черноморск, герой «признался себе, что в свои двадцать лет он был гораздо разностороннее и хуже»: «Чему так радуется эта толстомордая юность <...> честное слово, я начинаю завидовать» [6, с. 365]. Молодым людям доставляли радость и роскошь международного вагона, и девять стаканов чая, которые вместе с сухарями принёс им бесплатно проводник. Великий комбинатор, у которого в чемодане лежал без малого миллион, чувствовал себя одиноко в обществе студентов, веривших в то, что на стипендию в семьдесят пять рублей можно жить «как бог» [6, с. 366].

Если концепты, отражающие быт советских граждан, обусловливают циклическую модель художественного времени, то при помощи концептов идеологического содержания утверждается идея о гармоничной жизни советского коллектива в пределах своей страны. Частное лицо, кем и был великий комбинатор, не может получить разрешение на строительство дома и покупку всех необходимых стройматериалов. Только член профсоюза вправе рассчитывать на кружку пива в летнем кооперативном саду или имеет возможность посетить столовую в Черноморске. И, наконец, только тому, кого уполномочил коллектив, индийский философ разъясняет «важный принципиальный вопрос насчёт смысла жизни» [6, с. 355]. Обед Зоси Синицкой и Перикла Фемиди в черноморской столовой представляет собой картину советской семейной идиллии, а носки с двойной пяткой, которые Зоя подарила своему мужу, – «это не просто продукция какой-то кооперативной артели лжеинвалидов, а некий символ счастливого брака, узаконенного загсом» [6, с. 377].

Мысль о гармоничной жизни советского коллектива и противостоящего ему человека-индивидуа находит сатирическое отражение в девятой главе «Золотого теленка». И. Ильф и Е. Петров пишут о существовании двух миров: «в большом мире изобретён дизель-мотор, написаны „Мёртвые души”, построена Днепровская гидростанция и совершён перелёт вокруг света». Людьми из большого мира «двигает стремление облагодетельствовать человечество». Обитатели маленького мира лишены «таких высоких материй» и имеют одно желание – «как-нибудь прожить, не испытывая чувство голода» [6, с. 104]. Возможность вести достойный образ жизни – строить дом, останавливаться в гостинице, посещать театры и столовые – имеет только представитель коллектива или организации, за кого себя и выдавал великий комбинатор. Этим правилом руководствовался и черноморский миллионер – Александр Корейко, который хранил свои миллионы в чемодане, а сам жил на сорок шесть рублей в месяц, не ел, а «совершал физиологический процесс введения в организм должного количества жиров, углеводов и витаминов» [6, с. 65]. Попытки Остапа Бендера воспользоваться полученными деньгами терпят неудачу, и тогда великий комбинатор понимает, что советского «единоличника-миллионера» не ожидают ни почёт, ни слава, ни уважение – всё это получает «инженер, или врач-общественник, или тенор, или писатель» [6, с. 349].

Таким образом, анализ концептуальной основы идиллического хронотопа позволяет сделать следующие выводы. Прежде всего, важно отметить, что структурообразующие компоненты советской идиллии – такие, как единство жизненного ритма человека и окружающей его среды, цикличность временной организации, а также прикреплённость жизни и событий к определённому месту – в художественном мире романов составляют концептуальную основу идиллического хронотопа. Концепты идеологического содержания, включая и такие, при помощи которых изображаются основные достижения советского времени, противопоставлены концептам, отражающим бытовую сторону советской жизни. Основу обнаруженной нами антиномии обеспечивает амбивалентный характер поэтики романов, проявляющийся либо в идеализации, либо в пародировании реалий советской действительности.

#### **Библиографические ссылки**

1. **Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит-ра, 1975. – 504 с.
2. **Вулис А. З.** И. Ильф и Е. Петров: очерк творчества / А. З. Вулис. – М. : Советский писатель, 1960. – 184 с.
3. **Галанов Б. Е.** Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь. Творчество / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. писатель, 1961. – 310 с.
4. **Ильф И. А.** Двенадцать стульев: [роман] / И. А. Ильф, Е. П. Петров ; [предисл. К. Симонова]. – М. : Худож. лит-ра, 1956. – 345 с.
5. **Ильф И. А.** Собрание сочинений: [в 5 т.] / И. А. Ильф, Е. П. Петров; [вступит. статья Д. Заславского]. – М. : Худож. лит-ра, 1961. – Т. 1. – 564 с.
6. **Ильф И. А.** Собрание сочинений: [в 5 т.] / И. А. Ильф, Е. П. Петров. – М. : Худож. лит-ра, 1961. – Т. 2. – 564 с.
7. **Щеглов Ю. К.** Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя / Ю. К. Щеглов. – Wien, 1991. – 578 с.
8. **Яновская Л. М.** Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе / Л. М. Яновская. – [2-е изд., доп.]. – М. : Наука, 1969. – 216 с. – (Научно-популярная серия).

9. Ильф И. А. Двенадцать стульев / И. А. Ильф, Е. П. Петров; [предисл. и comment. М. Одесского и Д. Фельдмана]. – Режим доступа : <http://lib.ru/ILFPETROV/dwenadcatx.txt#IV-13>.

*Надійшла до редколегії 11.05.10*

УДК 821.161.2 – 31.09 «312»

**P. O. Магдиш**

*м. Ялта*

**ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ  
ГЕРОЯ-МАНДРІВНИКА В РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА  
«ANARCHY IN THE Ukr»**

*Розглянуто особливості вживання художніх і стилістичних засобів у зображенії героя-мандрівника в романі Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr».*

*Ключові слова:* Жадан, роман, жанр, мандрування, герой-мандрівник, паралелізм, епітет, персоніфікація, час, простір.

*Рассмотрены особенности употребления художественных и стилистических способов в изображении героя-путешественника в романе Сергея Жадана «Anarchy in the Ukr».*

*Ключевые слова:* Жадан, роман, жанр, путешествие, герой-путешественник, параллелизм, эпитет, персонификация, время, пространство.

*The article tries to justify the peculiarities of artistic and stylistic means usage in representation of a hero-traveler in the novel «Anarchy in the Ukr» by the Sergei Zhadan.*

*Key words:* Zhadan, novel, genre, travel, hero-wanderer, parallelism, epithet, personification, time, space.

У світовій літературі зображення подорожей відомі з давнини. У часи античності, за твердженням В. Шакової, «існував поділ зображення мандрування морем – періпли і сушою – периєгези» [8, с. 277]. На сучасному етапі розвитку літературознавства постають проблеми у визначені жанру «мандрування» і особливості художньої побудови текстів цього жанру. За визначенням Л. Тимофєєва: «Мандрування – твір, в якому розповідається про минуле у дійсності або уявне мандрування у чужому, малознайомому місці» [3, с. 124]. У вищезазначеному тлумаченні розглянутий тільки предмет зображення, характерний для цієї групи текстів. Жанр «мандрування» має свої особливості в організації і структурі художнього твору. Кардинально протилежні визначення цього жанру зумовлюють виникнення різноманітних проблем у розумінні художнього світу творів-подорожей.

Незважаючи на активне вивчення зазначеної проблематики, у ній все ж таки залишається ще велика кількість недосліджених аспектів. Зокрема, одним із таких аспектів є художньо-стильові особливості зображення героя-мандрівника. У нашій статті робиться спроба обґрунтувати особливості вживання художніх і стилістичних засобів у зображенії героя-мандрівника у романі Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr».

В українському постмодернізмі велика кількість письменників акцентують увагу на мандруванні у часі та просторі, як константу буття будь-якого героя. Подорож стає певним чинником у формуванні світогляду головних героїв, але

кожний з них має діалектичний зв'язок з автором твору, тобто поєднання об'єктивних і суб'єктивних факторів у створенні цілісної художньої картини зовнішнього і внутрішнього світу героя-мандрівника. «Жанр мандрування – це, безперечно, “діалектичний жанр”, який створює важливий взаємозв'язок об'єктивного і суб'єктивного, реальності і фантазії, статики зображення і динаміки шляху, загального і окремого» [6, с. 312]. Вадим Михайлов, дослідник еволюції жанру «мандрування», стверджує: «Категоріальність свідомості мандрівника і незмінна етнонаціональна позиція автора є найважливішими факторами у формуванні світогляду героя-мандрівника» [5, с. 5].

Роман Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr» репрезентує своєрідний зразок мандрування героя у часі та просторі, автор твору робить екскурси у минуле і зупиняється на важливих аспектах свого життя. Образ героя-мандрівника є втіленням авторського задуму і суб'єктивним ставленням письменника до подій, які відбуваються на сторінках роману. Концептуальними у романі є художньо-стильові особливості зображення героя-мандрівника, що актуалізують уявлення автора про внутрішні і зовнішні ознаки свого героя. «Художні засоби є найголовнішим критерієм в оцінці якостей характеру героя-мандрівника у творі, формування внутрішнього світу персонажа» [1, с. 314]. Важливою стилістичною фігурою у створенні мистецького світу героя-мандрівника у творі є паралелізм – «паралельне зображення двох явищ з різних сфер життя, показ одних явищ на фоні інших» [7, с. 379]. На сторінках роману письменник змальовує пейзаж, який є домінантою у формуванні внутрішніх конфліктів головного героя. Природні явища стають певною передумовою розгортання подій у художньому тексті. Внутрішні коливання персонажу відбуваються на фоні природних змін та катаклізмів. У творі герой-мандрівник постійно перебуває у замкнутому просторі, а саме – у потязі, де через вікно він спостерігає за «чорними засніженими полями і ландшафтами кольору чорної білизни» [2, с. 5]. Поєднання чорного кольору і похмурої погоди створюють ефект «змертвіння» навколошнього середовища, персонаж перебуває у поїзді, який постійно рухається уперед, але «чорний пейзаж» за вікном є певною зупинкою і спогадами нашого героя. Чорний колір у поєднанні із засніженими полями нагадує чорно-біле кіно, яке є прерогативою героя-мандрівника роману «Anarchy in the Ukr». Персонаж намагається рухатись у часі і просторі, проте спогади не залишають його і стають основою буття, що не відпускає у майбутнє. Внутрішні колізії мандрівника безпосередньо пов'язані із зовнішніми факторами, як першопричиною виникнення психологічних конфліктів і переживань героя художнього твору. Природа відіграє важливу роль у формуванні внутрішнього світу персонажа, який діє у відповідності з природними явищами.

Головним героєм роману «Anarchy in the Ukr» виступає сам автор, який через художній образ свого персонажа намагається згадати минуле і як воно вплинуло на майбутнє. У тексті герой-автор постійно перебуває у мандруванні – місцях свого дитинства. Кожну деталь подорожі автор описує за допомогою художніх засобів, особливо актуальним у романі письменника постає зв'язок мандрівника і залізниці, своєрідним є поєднання художньо-стилістичних засобів у змалюванні психологічних колізій персонажа і навколошнього середовища. Герой роману перебуває у безвихідному становищі «і тоді, просто посеред ночі, не лишається

нічого іншого, як вийти на залізничний міст, побудований для чогось над перонами, і дивитися в небо, чекаючи, коли там з'явиться сонце» [2, с. 11]. Найважливіші моменти подорожі у героя твору асоціюються із «залізничним містком», який стає невід'ємним атрибутом його життя. Автор вводить у контекст образне означення, влучну характеристику предмета, яка підкреслює суттєву його ознаку і дає ідейно-емоційну оцінку – епітет «залізничний», що суттєво відображає рішучість і наміри мандрівника, який концептуально чітко окреслює життєві пріоритети. Художні засоби у змалюванні внутрішніх і зовнішніх аспектів героя-мандрівника утворюють цілісну художню картину подій, які відбуваються у романі. Письменник намагається реалізувати в образі мандрівника усі концепти людського буття, що перебуває у постійному русі і змінює не тільки простір людського існування, але й кардинально перелаштовує його психологічні особливості. Треба зазначити, що художньо-стилістичні засоби розширяють спектр зображення подій, а саме – акцентують на проблемах, які стають вирішальними у долі героя-мандрівника.

Найвагомішим у зображені С. Жаданом героя-мандрівника є те, що письменник розкриває «мандрівальні уподобання» персонажа, який обирає такий вид транспорту як «жовтий задиханий автобус» [2, с. 28]. У наведеному вище прикладі автор «уподібнює неживі предмети людським якостям, оживлює їх», використовує уособлення [7, с. 379]. Такий вид метафори як уособлення у художньому тексті конкретизує шлях мандрівника і за допомогою яких транспортних засобів герой подорожує, добирається до місця призначення. Письменник ілюструє місце перебування героя-мандрівника і його ставлення до навколишнього середовища, де автобус «задихається» від натовпу. Автор використовує уособлення, щоб надати висловленню емоційного забарвлення і сприяти естетичному задоволенню рецептора. Художньо-стилістичні засоби більшою мірою відображають внутрішні конфлікти героя-мандрівника, які трансформуються під впливом зовнішніх факторів, насамперед подорожей і мандріувань. С. Жадан репрезентує своєрідний мандрівний світ свого персонажа, в якому «пустота залізичної колії відкривалась, ніби поштова скринька без листів і нових журналів» [2, с. 31]. Автор фіксує місце героя за допомогою такого тропа, як порівняння, що «зіставляє один предмет з іншим для того, щоб глибше розкрити, яскравіше змалювати його» [7, с. 380]. Пустота залізичної колії вказує не тільки на простір, в якому перебуває мандрівник, але й на душевну пустоту, яка стає домінантною рисою внутрішніх коливань героя, що пов’язані з постійною зміною місця перебування.

Таким чином, художньо-стилістичні засоби у романі Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr» розширяють спектр зображення місць перебування героя-мандрівника, концептуально чітко окреслюють життєві переваги персонажа і його уподобання щодо вибору транспортних засобів під час подорожей. Художні засоби конкретизують і заглиблюють читача у внутрішній світ мандрівника, який кардинально змінює свої світоглядні позиції під час мандріування, яке варіює уявлення героя-мандрівника про навколишній світ. Отже, художні засоби і стилістичні фігури у романі Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr» – невід’ємні елементи побудови не тільки художнього тексту, але й внутрішнього і зовнішнього

світу героя-мандрівника, за допомогою цих елементів автор надає емоційно-експресивного характеру місцям мандрування героя твору.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Гуминский В. М. Путешествие / В. М. Гуминский // Литерат. энциклопед. словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 314–315.
2. Жадан С. „Anarchy in the Ukr” / С. Жадан. – Харків : Фоліо, 2008. – 223 с. – (Графіті).
3. Краткий словарь литературоведческий терминов / [ред. Л. Тимофеев, Н. Венгеров]. – М. : Учпедгиз, 1963. – 511 с.
4. Маслова Н. М. Путевой очерк: проблемы жанра / Н. М. Маслова. – М. : Знание, 1980. – 116 с.
5. Михайлов В. А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII–XIX веков: дис. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / В. А. Михайлов. – Волгоград, 1999. – 199 с.
6. Стеценко Е. А. История, написанная в пути: [Записки и книги путешествий в американской литературе XVII–XIX вв.] / Е. А. Стеценко. – М. : ИМЛИ РАН, 1999. – 312 с.
7. Усі українські письменники / [упоряд. Ю. І. Хізова, В. В. Щоголєва]. – Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2007. – 384 с.
8. Шачкова В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории / В. А. Шачкова // Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 3. – С. 277–281.

*Надійшла до редакції 12.05.10*

УДК 811.112.2'38

**С. В. Маркіна**

*м. Дніпропетровськ*

### **КОРОТКА ІСТОРІЯ В СИСТЕМІ ЖАНРІВ НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.**

*Визначено місце короткої історії в системі жанрів німецької літератури другої половини ХХ ст. та запропоновано чітку дефініцію цього жанру.*

*Ключові слова: жанр, коротка історія, композиційно-стилістичні ознаки.*

*Определено место короткой истории в системе жанров немецкой литературы второй половины XX в. и предложена четкая дефиниция этого жанра.*

*Ключевые слова: жанр, короткая история, композиционно-стилистические признаки.*

*The article contains the clear definition of the German short story and defines its place in the genre system of the German literature of the XXth century.*

*Key words: genre, short story, composite criteria.*

Поняття *жанр* застосовується в літературознавстві та в лінгвістиці, залишаючись предметом дискусій у зв’язку з неоднозначністю його трактування. Відсутність універсальних критеріїв, що визначають чіткі межі жанрів, особливо тих, що належать до одного літературного роду, перешкоджає їх систематизації і розробці єдиної класифікації, а також диференціації близьких жанрів. На наш погляд, справедливим залишається міркування про те, що «окремим літературним родам, а усередині них окремим жанрам, у рамках тієї або іншої епохи належить далеко не однакова роль. На різних ступенях історичного розвитку літератури, в різних системах естетичних уявлень ми можемо говорити про утворення певної жанрової домінанти, тобто про виникнення провідного становища якого-небудь

літературного роду. Це верховенство реалізується зазвичай у розквіті якогось конкретного жанру або групи споріднених жанрів» [9, с.184]. Наприклад, існує думка, що *коротка історія* була жанровою домінантною у літературі Німеччини в період з 1945 по 1949 рр. [10, с.114]. Твори у цьому жанрі з'являлися і пізніше, протягом другої половини ХХ ст. Коротку історію слід відносити до історично локальних жанрів, що співвідносні з певними епохами. Розподіл жанрів на універсальні – такі, що існують упродовж усієї історії словесного мистецтва, та локальні пропонує В. Є. Халізєв [10, с. 319]. Метою цієї статті є визначення місця короткої історії в системі жанрів німецької літератури другої половини ХХ ст. та створення чіткої дефініції цього жанру.

Як у літературознавстві, так і в лінгвістиці тексту, існує ієрархічний поділ текстових різновидів відповідно на рід – жанр – вид [5, с. 106–107]; вид (Texttyp) – клас *типів тексту* (Textsortenklasse) – *тип тексту* (Textsorte) – *варіант типу тексту* (Textsortenvariante) [18, с. 17]. На користь принципової можливості створення єдиної тексто-типологічної ієрархічної системи свідчать такі аргументи. Незважаючи на те, що в лінгвістиці тексту акцент робиться перш за все на вивчені нехудожніх типів тексту (Gebrauchstexte) в комунікативному аспекті, межі цієї дисципліни не виключають дослідження художніх текстів. Коротка історія, що є літературним явищем, значиться у загальному переліку типів тексту К. Адамзика [12, с. 271]. Поняття літературознавства *жанр* і лінгвістичне поняття *тип тексту* збігаються за прагматичною функцією: відбиваючись у свідомості комунікантів як формально-змістовний зразок, що від самого початку налаштовує того, хто створює текст, і того, хто його сприймає, на певну прагматичну установку, полегшуючи таким чином процес комунікації (пор.: [4, с. 30; 16, с. 134–136; 11, с. 3, 10, 12–13; 1, с. 275; 24, с. 100; 13, с. 132]).

Х. Фріке, автор філософської концепції про відхилення від мовної норми в літературі, розрізняє поняття літературний *тип тексту* і *жанр*, вважаючи перше суто систематичним поняттям (Ordnungsbegriff) літературознавства, що упорядковує, а друге – обмеженою історичними рамками системною одиницею [16, с. 132], та співвідносить їх таким чином: «Текст належить тоді і тільки тоді до певного жанру, коли виконуються такі три умови: (1) текст однозначно належить до типу літературного тексту, який може бути відмежований від інших типів; (2) цей тип літературного тексту вже викристалізувався в даній національній літературі до часу створення тексту і, отже, відповідає схемі читацького очікування, пов'язаній з ознаками цього типу тексту; (3) для активізації схеми читацького очікування цей текст уже має позначення типу літературного тексту, що викристалізувалося, або ж виявляє інші сталі сигнали, які від початку повідомляють про належність до певного типу тексту»<sup>1</sup> [там же; 133]. Поняттю *жанр* (Genre) у роботі Х. Фріке відповідає, на нашу думку, поняття літературознавства (*різно*)вид і лінгвістичне поняття *варіант типу тексту* (або – за Е. Г. Різель – *підтип тексту* [7, с. 11]). Якщо, згідно з концепцією Х. Фріке, різні жанри (маються на увазі підтипи тексту – *C. M.*) можуть відноситися до одного типу тексту [16, с. 136–137], то вони повинні мати якийсь

<sup>1</sup> Тут і далі переклад з німецької наш. – С. М.

«спільній знаменник». Щодо німецької короткої історії, таким «спільним знаменником» може бути позначення *коротка історія* в назвах підтипів тексту (наприклад, параболічна *коротка історія*). Параметр національної належності служить у даному випадку специфікатором, що дозволяє розрізняти німецьку коротку історію й американську «short story».

Німецький короткій історії можна відвести таке місце в ієархічній системі текстів:

літературознавство	лінгвістика тексту
літературний рід <i>епос</i>	вид тексту <i>літературний прозовий текст</i>
група жанрів / родова форма <i>мала епічна форма</i>	клас типів тексту <i>мала епічна форма</i>
жанр (історично локальний <i>німецька коротка історія</i> )	тип тексту <i>німецька коротка історія</i>
жанрова модифікація (різновид) <i>параболічна КІ, монологічна КІ</i>	підтип тексту <i>параболічна КІ, монологічна КІ</i>

Незважаючи на величезний досвід дослідження німецької короткої історії як особливої літературної форми на її батьківщині, німецькі дослідники продовжують констатувати існування труднощів у виробленні прийнятної дефініції [29, с. 247]. Багато дослідників виявляють велику обережність у розробці теорії німецької короткої історії (див., наприклад, [25, с. 7; 15, с. 61–62; 17, с. 9]). Мабуть, це викликано тим, що коротка історія, як нова літературна форма, розкрила в процесі свого розвитку таке різноманіття художніх можливостей, яке ще не міг враховувати перший великий дослідник короткої історії К. Додерер (дисертація 1952 р.). Результати його досліджень утворили фундамент, на який спиралися наступні автори наукових праць.

У Німеччині робилися спроби пояснити головні принципи функціонування цього жанру з опорою на найбільш авторитетні джерела – авторів коротких історій. Письменники робили свій внесок у жанрову теорію, знаходячи для характеристики німецької короткої історії, окрім нейтральних формулювань, яскраві метафори, як наприклад, «графіка в прозі» (Piontek) [25, с. 24], «хамелеон літературних жанрів» (Bender) [там же; 68]. Але, незважаючи на свою причетність до створення цієї нової літературної форми, К. Кузенберг сказав про неї таке: «Вона являє собою щось, що не піддається ніякому визначеню. Неможливо сказати, якою вона *має* бути, набагато легше вдається сказати, якою в своєму різноманітті вона *може* бути» [там же; 36]. Кожне із спостережень щодо жанрових ознак короткої історії, зроблених її авторами, може розглядатися як достовірне. Порівняльний аналіз поетологічних рефлексій авторів і дослідників короткої історії, виданих під спільною назвою «Theorie der Kurzgeschichte», дозволяє виділити низку ознак, кожна з яких сама по собі ще не може визначити коротку історію як самостійний тип тексту (наприклад, стисливість або напруженість властиві й іншим малим епічним формам), але в своїй комбінації ці композиційно-стилістичні ознаки характеризують німецьку коротку історію як особливе літературне явище. Більшість авторів вказують як на *стильові риси*, так і на *мовностилістичні прийоми (тексто-стилістичні ознаки)*, при цьому не розмежовуючи їх як такі.

Поняття «стильова риса» розроблялося Е. Г. Різель. Стильова риса, «хоча зароджується як екстралінгвістичний імпульс, проте сигналізує про можливості власне інтралінгвістичної реалізації» [8, с. 78]. У річищі пропонованої Е. Г. Різель концепції описані нами далі стильові риси *стисливість* і *пуантованість* належать до «вільних або дифузних» стильових рис, які характерні «лише для деяких жанрових стилів або стилів типів тексту різних функціональних стилів» [там же; 81]. Під мовностилістичними ознаками Е. Г. Різель розуміє також виражальні особливості, зумовлені жанром і типом тексту. Внесок у подальшу розробку цієї концепції зробила також Ю. Г. Перлина. На її думку, стильові риси, що є інваріантними, проходять крізь рід, вид або навіть функціональний стиль, тоді як стилістичні ознаки конститують лише типи тексту [6, с. 115–116]. Стилістичні ознаки можуть також бути конституентами стильових рис, які збігаються за своєю суттю з композиційно-стилістичними ознаками в межах типу тексту. Так, стильова риса *стисливість* передбачає використання натяків, умовчань, діалогів [25, с. 23, 25, 27, 37, 47, 50, 60, 65, 69, 72, 75; 20, с. 222, 223; 21, с. 63, 77; 15, с. 60, 62], розробку деталі [20, с. 229, 232], відсутність розвитку характерів [20, с. 229], їх типізацію [21, с. 65]. *Стисливістю* зумовлена також *єдність подій або ситуації*, покладеної в основу короткої історії. На це звертають увагу практично всі дослідники короткої історії [25, с. 22; 20, с. 210, 220; 21, с. 64; 15, с. 62]. Ще одною, також пов'язаною із стисливістю, ознакою короткої історії є її *двостороння відкритість* (тобто відсутність традиційного зачину, зав'язки дії і кінцівки), причому відкритість кінця розуміється не лише з точки зору форми, але й (більшою мірою) змісту [25, с. 22, 37, 49, 61, 64, 67, 75, 85; 14, с. 87; 20, с. 242, 244; 21, с. 67–73; 15, с. 48]. За характерну особливість короткої історії слід вважати також *короткість оповіданої дистанції* [25, с. 18, 79–80; 21, с. 73–76; 15, с. 53]. *Пуантованість* також є стильовою рисою типу тексту *німецька коротка історія*. Дослідники відзначають «дивний баланс» [25, с. 21], який виявляється в тому, що «пуант рівномірно розподіляється на ціле [там же]». Тут, очевидно, мається на увазі *стильовий пуант*, для реалізації якого оповіданню надається *напруженість*, що відзначається багатьма авторами і дослідниками як властива композиції короткої історії [25, с. 59, 85; 14, с. 36, 40; 21, с. 62]. Одним із засобів створення напруженості є *ритм* оповіді [25, с. 18; 20, с. 246]. Вказують також на «парадоксальний поворот» у ході оповіді [25, с. 39; 14, с. 37], що співвідноситься, напевне, з поняттям *структурного пуанту*. Автор однієї з рефлексій згадує про структурний пуант як про факультативну ознаку: «Вона (коротка історія – С. М.) може мати ефект розв'язки (*Schlußeffekt*) або пуант (*Pointe*), але не вимагає цього, вона може залишитися відкритою» [25, с. 37]; пор.: [23, с. 119]. З пуантованістю пов'язана *медитативність*, непрямі вказівки на яку зустрічаються в багатьох рефлексіях. Це згадка про «інтенції правди» [25, с. 11, 38], про прагнення короткої історії до аналізу, про «критичні шукання духу» [там же; 12], про мету пізнання як основоположну для короткої історії [там же; 41; 15, с. 15, 18, 31, 51, 63], нарешті, про *медитативне питання* (*Sinnfrage*) [25, с. 62, 66]. Наявність останнього відрізняє німецьку коротку історію від англо-американської *modern short story*. Читач стає співавтором твору, який приводить його думку в рух [там же; 64]. «Внутрішня, тематично зумовлена напруга, яка належить до загальнолюдської, екзистенціальної ситуації, зберігається і за межами змальованого епізоду, викликає

реакцію читача» [21, с. 72]. Ця властивість короткої історії повною мірою відповідає природі літературного мистецтва, його діалогічності, про яку писав М. М. Бахтін [3, с. 293–311; 2, с. 320–324]. Таким чином, враховуючи попередній дослідницький досвід, можна говорити про певні композиційно-стилістичні ознаки німецької короткої історії, які характеризують не «все, що охоплює обсяг від 3 до 15 машинописних сторінок» [25, с. 7], але принаймні ядро жанру. Х.-Г. Гелферт запропонував таку прагматичну дефініцію цього жанру: «Коротка історія є малою епічною формою, яка змальовує з короткої оповідної дистанції єдину подію або єдину ситуацію як вигадану реальність і оголює “справжню дійсність” за допомогою пуантування або фокусування, не посилаючись на спільну систему цінностей поза оповідною тканиною» [17, с. 9, 41].

Підsumовуючи, можна виділити такі композиційно-стилістичні ознаки короткої історії: граничну стисливість оповіді, короткість оповідної дистанції, єдність подій / ситуації, одно- / двостороння відкритість композиції, напруженість, пуантованість. Із змістової точки зору коротку історію характеризує продуктивність при зображенні конфліктів між особистістю і середовищем, а також неоднозначність концепту, що зумовлює її медитативність. Таким чином, під *німецькою короткою історією як літературним жанром* ми розуміємо «малу епічну форму, яка змальовує єдину подію або єдину ситуацію як вигадану реальність з короткої оповідної дистанції, оголюючи “справжню дійсність” за допомогою пуантування або фокусування, не посилаючись на спільну систему цінностей поза оповідною тканиною». Коротка історія характеризується одно- / двосторонньою відкритістю, неоднозначністю концепту і медитативністю.

*X. Фріке запропонував універсальну модель дефініції типу літературного тексту: «Якийсь текст належить тоді і тільки тоді до типу тексту X, коли він задовольняє як A, так і B, і додатково принаймні одній з наступних умов: він є C або також D, або також E, або також ...»* [16, с. 146]. Умови A і B є необхідними (або константними, у вітчизняній термінології – облігаторними) ознаками типу тексту, причому вони мають бути необхідним або виключеним відхиленням від мовної норми. Умови C, D, E ... є альтернативними (або змінними, у вітчизняній термінології – факультативними) ознаками типу тексту, будучи при цьому, як правило, функціями специфічних для даного типу тексту мовних відхилень.

Не залишається сумнівів у тому, що «дефініція типу тексту згідно з такою понятійною структурою з точки зору логіки є бездоганно ясною і, завдяки вибірковості необхідних ознак, захищена від довільності; в той же час, завдяки альтернативним ознакам, вона залишається досить гнучкою для того, щоб приймати історично варіюючі втілення моделі» [там же; 146]. «Як необхідні ознаки в наведеній дефініції виступають тільки вказівки на необхідні або виключені мовні відхилення». Усі альтернативні ознаки, які «повинні входити в дефініцію типу тексту як такі, що потенційно конститують підтип тексту, цілком можна пояснити як функції специфічних для даного типу тексту мовних відхилень (якщо вони самі не є поетичними відхиленнями)» [там же; 149]. Зазначимо, що практичну цінність запропонованої X. Фріке моделі та можливість її застосування також і для дефініції інших літературних термінів, довів Р. Мюллер, досліджуючи теорію пуанта [22, с. 101–126].

Отже, стосовно німецької короткої історії можна виділити такі облігаторні і факультативні умови: якісна стисливість, пуантованість, часова стисливість оповіді, єдність подій / ситуації, одно- / двостороння відкритість композиції, короткість оповідної дистанції, напруженість, іронічна / медитативна тональність. Таким чином, текст належить до типу літературного прозового тексту *німецька коротка історія*, якщо йому притаманні як А) – якісна стисливість, так і В) – пуантованість, і він додатково характеризується принаймні однією або декількома з перерахованих нижче ознак: С) – часовою стисливістю оповіді, D) – єдністю подій / ситуації, Е) – одно- / двосторонньою відкритістю композиції, F) – короткістю оповідної дистанції, G) – напруженістю, H) – іронічною / медитативною тональністю. При цьому часова стисливість оповіді, єдність подій / ситуації, одно- / двостороння відкритість композиції і короткість оповідної дистанції є конституентами стисливості, а напруженість і іронічна / медитативна тональність – конституентами пуантованості.

*Німецька коротка історія є лише одним з багатьох типів тексту або жанрів розповідної прози, який потребує більш чіткої дефініції та визначення свого місця в системі текстів, тому застосування єдиного підходу до різних літературних типів тексту та використання універсальної моделі могло б сприяти оптимальному розв'язанню проблеми створення єдиної типології текстів.*

#### Бібліографічні посилання

1. **Бахтин М. М.** Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – С. 250–296.
2. **Бахтин М. М.** Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – С. 297–325.
3. **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Изд. 4-е. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
4. **Гальперин И. Р.** Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 138 с.
5. **Кожинов В. В.** Жанр / В. В. Кожинов // Литерат. энциклопед. словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 106–107.
6. **Перлина Ю. Г.** Стилистические поля немецкой и украинской гномической поэзии (на нем. языке) / J. Perlyna // Ukrainisch-Bayerische Germanistentagung an der Ukrainischen Freien Universität: Dokumentation einer internationalen Konferenz 25–28 Januar 2001, München. – Lwiw : ПАІС, 2003. – S. 113–121.
7. **Ризель Э. Г.** К вопросу об иерархии стилистических систем и основных текстологических единиц / Э. Г. Ризель // Иностранные языки в школе. – 1975. – № 6. – С. 8–15.
8. **Ризель Э. Г.** К определению понятия и термина «стилевая черта» / Э. Г. Ризель // Филологические науки. – 1978. – № 4. – С. 76–87.
9. **Стенник Ю. В.** Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю. В. Стенник // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. – Л. : Наука, 1974. – С. 168–202.
10. **Хализев В. Е.** Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
11. **Чернец Л. В.** Литературные жанры / Л. В. Чернец. – М. : МГУ, 1982. – 192 с.
12. **Adamzik K.** Textsorten-Texttypologie: eine kommentierte Bibliographie / Kirsten Adamzik (Hrsg.). – Münster : Nodus-Publ., 1995. – 301 S.
13. **Brinker K.** Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden / von Klaus Brinker. – 4. durchges. u. erg. Aufl. – Berlin : Schmidt, 1997. – 165 S.
14. **Doderer K.** Die Kurzgeschichte in Deutschland / Klaus Doderer. – 6. Aufl. – Darmstadt : Wiss. Buchges., 1980. – 103 S.

15. **Durzak M.** Die Kunst der Kurzgeschichte: zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte / Manfred Durzak. – München : W. Fink Verlag, 1989. – 352 S. – (Uni-Taschenbücher; 1519).
16. **Fricke H.** Norm und Abweichung: eine Philosophie der Literatur / Harald Fricke. – München : Beck, 1981. – 273 S.
17. **Gelfert H.-D.** Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte? : für die Sekundarstufe / Hans-Dieter Gelfert. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1993. – 195 S. – (Universal-Bibliothek; 15030: Arbeitstexte für den Unterricht).
18. **Heinemann W.** Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des Kommunizierens, Rückschau und Ausblick // Textsorten: Reflexionen und Analysen / Kirsten Adamzik (Hrsg.). – Bd. 1. – Tübingen : Schäffer-Poeschl Verlag, 2000. – S. 9–29.
19. **Hermes E.** Abiturwissen erzählende Prosa / Eberhard Hermes. – 3. Aufl. – Stuttgart : Klett, 1990. – 121 S.
20. **Kritsch Neuse E.** Die deutsche Kurzgeschichte / Erna Kritsch Neuse. – Bonn : Bouvier, 1980. – 275 S.
21. **Marx L.** Die deutsche Kurzgeschichte / Leonie Marx. – Stuttgart : Metzler, 1985. – 197 S. – (SM 216).
22. **Müller R.** Theorie der Pointe / Ralph Müller. – Paderborn : Mentis, 2003. – 341 S.
23. **Rohner L.** Theorie der Kurzgeschichte / Ludwig Rohner. – Frankfurt am Main : Athenäum Verlag, 1973. – 283 S.
24. **Schutte J.** Einführung in die Literaturinterpretation / Jürgen Schutte. – 3., überarb. u. erw. Aufl. – Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1993. – 231 S.
25. **Theorie der Kurzgeschichte.** Für die Sekundarstufe / hrsg. von Hans-Cristoph Graf von Nayhauss. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1977. – 96 S.

*Надійшла до редколегії 11.05.10*

УДК 821.161.2-3 «20».09

**Г. І. Матвієнко**

*м. Ялта*

## **ПОСТАПОКАЛІПТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ГЕРОЇВ РОМАНУ Т. ПРОХАСЬКА «НЕПРОСТІ»**

*Розглянуто особливості постапокаліптичного мислення персонажів постмодерністського тексту на прикладі роману Т. Прохаська «НепрОсти».*

*Ключові слова:* апокаліпсис, буття, дискурс, постмодернізм, редукція, онтологія, тілесність, мислення.

*Рассмотрены особенности постапокалиптического мышления персонажей постмодернистского текста на материале романа Т. Прохаська «НепрОсти».*

*Ключевые слова:* апокалипсис, бытие, дискурс, постмодернизм, редукция, онтология, телесность, мышление.

*The article deals with the features of post-apocalyptic thinking of post-modern text characters on the material of T. Prokhasko's novel «NeprOsti».*

*Key words:* apocalypse, existence, discourse, postmodernism, reduction, ontology, bodily, thinking.

Стан культури, який йменують постмодерним, має буцімто кризовий характер. На цьому наголошують практично всі теоретики постмодернізму. «Майбутнє, – констатує Ж.-Ф Лютар, – настало. Усе відбулося <...> Руйнівна сила уже пройняла

усе» [цит. за: 2, с. 54]. За Ж. Бодріяром, постмодернізм є «станом після оргії» [цит. за: 5, с. 36], тобто ситуацією, коли людство перейшло «„мертву точку”, опинившись за межею, де знищення і репресія тривають постійно» [цит. за: 5, с. 35]. І. Хассан, натомість, у книжці «Розчленований Орфей» (1971) охарактеризував постмодернізм як «мистецтво порожнечі, мовчання та смерті» [цит. за: 8, с. 6]. Р. Барт назвав постмодернізм «ендізмом». «Закінчення, закінчення повсюдно: апокаліпсис велики і маленький» [цит. за: 2, с. 7]. В українському літературознавстві знаходимо схожі міркування щодо кризового характеру постмодернізму. Слід зазначити, що вітчизняні літературознавці нерідко потрактовують кризовий характер постмодернізму як загрозу руйнування цілісної національної органіки, української культури. Для С. Квіта, наприклад, ці «-ізми і пости» – знаки «теперішнього часу сум’яття» і мистецтво «нечистого сумління», яке несе «зайвий домисел, що засмічує мову, а з нею і національне думання» [цит. за: 2, с. 67].

О. Яровий порівнює постмодернізм зі сталінізмом та фашизмом, називає постмодернізм «подвійною брехнею» та «логікою повного шлунка», «анти-Словом і анти-літературою» [цит. за: 2, с. 67]. В інтерпретації В. Дончика український постмодернізм є «історією хвороби» [3, с. 24], шкідливо-агресивним вірусом, що на нього «захворіла» українська література. П. Іванишин, у свою чергу, називає постмодернізм нічим іншим, як утверждженням «нового нігілізму <...> привнесеного постмодерним неоцинізмом» [3, с. 24].

З огляду на зазначене вище, мав рацію Ю. Андрухович, коли в одному зі своїх есеїв іронічно зазначив, що «настав нарешті той час, коли постмодернізму в нас не критикує тільки лінівий або мертвий» [1, с. 118]. Дійсно, як слішно зазначила Т. Гундорова, в українському літературознавстві виникає «щось близьке до релігійної критики, спрямованої проти зла сучасної літератури – постмодернізму» [2, с. 67]. Втім, на тлі наведених вище характеристик постмодернізму найбільш адекватною теорією українського постмодернізму є, на нашу думку, теорія за авторством Т. Гундорової, яка пов’язала зародження постмодернізму в українській літературі з вибухом на ЧАЕС. Дослідниця скористалася тезою Р. Олдермена про те, що апокаліпсис уже відбувся, а оскільки постмодернізм є явищем постапокаліптичним, слід починати відлік українського постмодернізму з постапокаліптичного часу, з Чорнобиля. Саме тому чорнобильська трагедія, на думку дослідниці, вводить українську реальність у контекст глобального постмодерністського світу кінця ХХ століття.

Літературознавець у книзі «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» називає Чорнобиль початком української постмодерністської літератури, а сукупність текстів, дискурсів, цитат або сюжетів іменує постчорнобильською бібліотекою. За Т. Гундоровою, Чорнобиль «втілив апокаліптичну іронію постмодерної епохи, реалізувавши закладений у самому понятті „постмодернізм“ метафоризм – „буття-після-сучасності“» [2, с. 13], тобто Чорнобиль «закрішив наше існування у часі після-катастрофи» [2, с. 17]. Цією думкою Т. Гундорова фактично заперечила ті негативістські концепції постмодернізму, згідно з якими постмодернізм здебільшого ідентифікують як есхатологічний стан філософії та мистецтва або називають його «тенденцією нігілізму» [3, с. 18], чи окреслюють український постмодернізм як ситуацію

«буттепокинутості та спустошеності» [3, с. 20]. Бо ж дійсно, сучасне мистецтво взагалі і література зокрема «є одночасно і результатом кризи, яку переживає цивілізація, і способом <...> на подолання цієї кризи» [9, с. 217], тобто «український постмодернізм не лише деструктивний, але й конструктивний» [2, с. 62]. Так, маємо змогу говорити про те, що постмодерністський текст є постапокаліптичним, а, отже, у ньому зображується існування персонажів після апокаліпсису та їхнє постапокаліптичне мислення. З огляду на це цікавим вважаємо дослідження характеру мислення геройів постмодерністських текстів, оскільки, по-перше, попри розлогу та ґрунтовну роботу Т. Гундорою, про яку вже йшлося вище, цей аспект не знайшов відображення у праці науковця. По-друге, оскільки мислення персонажа зумовлене, на наше переконання, тим середовищем, у якому він перебуває, це дає нам змогу говорити про характер постапокаліптичного буття цього персонажа, внаслідок чого зможемо довести думку про те, що постапокаліптичний світ має особливий онтологічний статус. Тому **метою** цієї статті є дослідження постапокаліптичного мислення постмодерністського героя на прикладі роману Т. Прохаська «НепрОсті».

Тож герой роману Т. Прохаська «НепрOсті» живуть у постапокаліптичний час. Так, наприклад, Франциск, один з персонажів роману, перебуваючи вдома, раптом не відчув запаху доньки і подумав, що «дійсно живе після кінця світу, який недавно відбувся» [4, с. 58]. Францискова дочка, натомість, «їла сирі зерна жита, заражені ріжками» [4, с. 103] і бачила Середньовіччя, у якому «відбуваються теперішні речі – відрубані голови, тортури <...> засмічені ріки, мішання мов» [4, с. 103]. Постапокаліптичний час, у якому існують герой, накладає відбиток і на середовище, що їх оточує. У цьому контексті цікавим є місто Ялівець, бо саме там «було добре у всіх чотирьох станах – ходити, стояти, сидіти і лежати, в яких може перебувати людина» [4, с. 30]. Тож Ялівець є справжнім домом для Франца, найкращим місцем для того, аби «його фізіології було якнайкомфортніше проростати» [4, с. 26], бо йому завжди «найбільше йшлося про місце» [4, с. 26]. А коли Анна, раптом усвідомивши, що «фасоля є найпродуманішою формою вилучення малого простору з великого» [4, с. 30], вирішила оновити Ялівець, то це місто стало ще більш химерним, оскільки ним можна було «котитися, підскакувати, повзати, порпатися» [4, с. 31].

«Світ, [яким] прямує людина, вона намагається адаптувати до можливості його сприйняття своєю свідомістю» [9, с. 253]. З огляду на це можемо говорити про постапокаліптичне мислення Прохаськових персонажів. Так, на думку Т. Гундорою, морфологічне Прохаськове письмо «відтворює процес розпаду пам'яті, свідомості на дрібні мікроструктури: відчуття, моменти часу, спалахи пам'яті, сюжети» [3, с. 100]. Прикметним у цьому контексті є, на наш погляд, те, що Франциск, думаючи, «перемішував форми зі смаками, звуки із запахами, риси з доторками, відчуття внутрішніх органів з теплом і холодом» [4, с. 15]. Проте найбільше він замислювався над редукцією, оскільки його дуже цікавило те, як величезне людське життя, «нескінченість наповнених нескінченістю секунд поступово можуть редукуватися до кількох слів» [4, с. 15], якими, наприклад, сказано все про цю людину в енциклопедії.

О. Кулик зазначив, що Т. Прохасько пропонує у своєму романі усунути від розгляду емпіричне «Я» суб’єкта пізнання, «увесь ейдетичний зміст пізнавальних операцій, залишаючи власне лише аподиктичний факт його прагнення розуміння» [цит. за: 2, с. 99]. Дійсно, редукція у Прохаськовому романі є чи не найголовнішим методом пізнання світу та способом мислення герой, оскільки, якщо розуміти редукцію як «процес мислення, що призводить до спрощення структури об’єкта пізнання» [7, с. 575], то стає зрозумілим, наприклад, те, чому Франциск, «дивлячись на когось, не намагався уявити – що хто думає» [4, с. 15], бо цілком задовольнявся тими поясненнями різних явищ, які «даються побачити, не потребуючи доступу до знання про глибинні зв’язки між речами» [4, с. 15]. Тож Франц у своєму житті керувався аж ніяк не логікою, а лише інтуїцією та почуттями. У цьому контексті варто звернутися до гуссерлівської феноменологічної методології, згідно з якою метод редукції дозволяє дослідити «чисту свідомість» [6, с. 270], не обтяжену емпіричним досвідом. В інтерпретації М. Гайдегера метод гуссерлівської редукції базується на ірраціонально-містичному розумінні інтуїції, тому «чиста свідомість» не може бути вичерпно досліджена раціональним шляхом. Тож Анна, донька Франциска, «вивчала кольори за квітами» [4, с. 33], а Себастян, «дивлячись на будь-який кусник землі – навіть пісяючи вранці, – бачив, що перебуває на іншому континенті» [4, с. 21], зрештою, саме так «він переконався в тому, що Африка існує» [4, с. 21]. Окрім цього, Франциск роками спостерігав за звірами і малював їхні звички, що згодом переросло в «адаптов[ану] зоолог[ію], [яка] стала основою виховання його доньки» [4, с. 23]. Анна згодом пізнавала світ зі слімаками, оскільки саме вони «здавалися виховними» [4, с. 83], бо мали такі риси, як стриманість і беземоційність.

З вищенаведених тез та цитацій стає зрозумілим, що персонажі Т. Прохаська займають активну позицію щодо світу, бо у процесі його пізнання не тільки змінюються самі, а й змінюють ту дійсність, що їх оточує. З огляду на це варто звернутися до ідеї інтенціональності Ф. Гуссерля, згідно з якою психіка будь-якої людини є спрямованою на предмет у такий спосіб, щоб мати змогу «не тільки пасивно сприймати оточуючий речовий світ, а й творити його, наповнюючи „своїм“ змістом, сенсом та значенням» [6, с. 119]. За Ф. Гуссерлем, «суб’єкт поетапно конституює світ, вибудовуючи об’єкти, доступні його розумінню та дослідженню» [6, с. 119]. Прикметним є те, що об’єкт сприймається суб’єктом пошарово, тобто у свідомості образ об’єкта складається з різних рівнів сприйняття: тілесного, психічного та мовного. Підтвердження цьому знаходимо знову ж таки на сторінках роману Т. Прохаська «НепрОсті». Так, наприклад, Анна «мислила тілом» [4, с. 28], бо «кожен рух вона могла відчувати не тільки цілісно, але і як послідовність напружень і розпружень м’язових волокон <...> проникання і вичавлювання струменів повітря» [4, с. 28]. Та чи може бути інакше, якщо за словами Себастяна, коханого Анни, «думає не голова, а тіло» [4, с. 67]. «Думки – це тільки те, що профільтровується з місцевості крізь тіло і через тіло витікає» [4, с. 67]. Інакше кажучи, тіло для Прохаськового персонажа стає знаряддям мислення, а, отже, і пізнання, бо оскільки «тіло – брама мозку» [4, с. 67], то для того, щоб «думки могли входити і виходити вільно, брама має бути завжди відчинена» [4, с. 67]. Дійсно, постмодерністський герой «не є герметично замкнутим» [2, с. 97], він, за словами

Т. Гундорової, «не закривається у своєму внутрішньому світі» [2, с. 97], бо активно взаємодіє із навколоишнім середовищем, досліджуючи його, як наприклад, Франц, коли він одного разу зауважив, що «має дещо подовжену фізіологію» [4, с. 24]. Отож Франц, «безсумнівно, відчував, як частина того, що мало би відбуватися у його тілі, виносилася далеко за оболонки» [4, с. 24]. Внаслідок цього він почав себе порівнювати із тим, що його оточує, тому Францікові раптом почало здаватися, що він «чимось нагадує гриби, переплутані з деревом, чи павуків, чиє травлення відбувається у тілі вбитої жертви» [4, с. 24]. А, кохаючись з Анною і у такий спосіб досліджуючи її, Франц точно знав, «як вона виглядає всередині» [4, с. 24], бо був переконаний, що «цілий проходив її внутрішньою дорогою» [4, с. 24].

Пізнавала навколоишній світ «фізіологічно», так би мовити, і Анна, яка так уміла розуміти тварин, що «могла ставати такою, як вони, і жити з тим чи іншим звіром, не викликаючи в нього неспокійного відчуття іншості» [4, с. 24]. Через здатність Анни уподібнюватися до тваринного світу Францікові інколи здавалося, що він «ніби переспав <...> з такими дрібними істотами, як павуки і короїди» [4, с. 24].

Отож персонажі роману Т. Прохаська «НепрОсті» пізнають навколоишній світ тілесно, і їхній психічний стан дуже часто співвідноситься з оточуючим середовищем, бо «тіло належить світу, а не тільки свідомості» [9, с. 253]. Анна, коли вона почала боятися висоти, «почувала себе, як лишайник, віддертий від голого берега холодного моря» [4, с. 35]. Франц, натомість, розмірковуючи над своїм життям, зробив висновок про те, що він «жив[е], як трава чи ялівець <...> дочікуючись світу, який перейдеться» [4, с. 26] ним. Доречним у цьому контексті вважаємо думку Ф. Штейнбука про те, що «свідомість, на всілякі способи використовуючи та зловживаючи тілом, весь час то зловісно, то весело грається зі світом» [9, с. 253]. З огляду на те, що «доля – це спосіб говорити» [4, с. 59], варто, на нашу думку, звернутися до аналізу мовного рівня постапокаліптичної свідомості постмодерністського суб'єкта. Цікаво, що якось Анна зрозуміла, що «у мові звірів більше відтінків, ніж існує слів, якими щодня послуговуються люди» [4, с. 109], і через це вона разом із Себастяном «повністю перейшла на нелюдську мову» [4, с. 109]. Окрім цього, Анна із Себастяном грали у лінгвістичні ігри, говорячи про лінгвістику – «як про якісь побутові речі» [4, с. 109]. Таким чином, герой «НепрOстіх», пізнаючи постапокаліптичний світ, з легкістю користуються будь-якою мовою світу і навіть мовою звірів. Утім, у постапокаліптичному світі суб'єкт може користуватися тільки мовою такого штибу, бо «неможливо старими словами говорити про ту цілком інакшу реальність, що розгортається після атомного апокаліпсису» [2, с. 25].

Наведені вище міркування суголосні з ідеєю У. Еко, про кризовий характер мови постмодерністського тексту. Вченій, зокрема, зазначав, що «порядок слів більше не відповідає дійсному порядкові речей» [10, с. 322], тому постмодерністський суб'єкт, «обираючи нову граматику з орієнтацією на невпорядкованість, приймає саме той світ <...> у тому кризовому стані, у якому <...> перебуває насправді» [10, с. 323]. Наприклад, Себастян, усвідомлюючи те, що «правильні речення ні до чого не приведуть» [4, с. 132], вирішив під час допиту скористатися такою мовою конструкцією, у якій «шість коротких, одне довге, одне

дуже коротке знизу вверх, одне дуже довге з обертом по спіралі і два короткі неповні вправо» [4, с. 132] речення. Зрештою допит для Себастьяна минувся благополучно, бо ще не було випадку, коли б він «не зміг перетиснути когось бесідою» [4, с. 132]. Отже, Прохаськові персонажі пізнають та осмислють навколоїшній постапокаліптичний світ, користуючись методами редукції та аналогії. Вони прагнуть виявити іманентні акти «чистої свідомості», а тому й пізнають світ, користуючись тілом та мовою. У результаті такого акту пізнання, з огляду на постапокаліптичний стан світу, тілесність персонажів «відрізняється від замкненого контуром тіла й стає деформованою, гібридною» [2, с. 27], а мова руйнується, бо не здатна більше відображати постапокаліптичну дійсність. Проте не слід забувати, що, за висловом Т. Гундорової, апокаліптичний текст «є не лише метафізичним посланням про судний день, але й своєрідним дискурсом про спасіння» [2, с. 101], тому орієнтири і цінності, які стосувалися речей, або природи, «не повністю зруйнувалися, а, скоріше, перемішалися» [цит. за: 2, с. 28]. У цьому контексті варто, на нашу думку, звернутися до найпарадоксальніших уривків з роману Т. Прохаська «НепрОсті», у яких розповідається про кохання на межі з інцестом між батьком та доночкою або між дідом та онукою. Отож усіх коханих жінок Себастьяна звали Аннами, але йдеться аж ніяк не про збіг обставин, а про те, що перша Анна була його дружиною, друга Анна – його доночкою, а третя – онукою, причому з кожною з них він жив статевим життям, бо «мав нестримну жагу бути влитим у кров жінок цієї родини» [4, с. 18]. У зв'язку з цим І. Бондар-Терещенко стверджив, що вчинки Себастьяна, який живе статевим життям з дружиною, доночкою та онукою, некоректно розглядати як злочин, оскільки у «НепрОстіх» маємо справу з «архаїчним світом, в якому інцест є необхідною умовою виникнення людства» [цит. за: 8, с. 174]. Це означає, що «чиста свідомість», яку прагнули осiąгнути герой Т. Прохаська, «закорінена у життєвому світі дорефлексивних структур» [7, с. 718], тобто у тому архаїчному світі, який є водночас постапокаліптичним або, за висловом Ю. Іздрика, «останнім». Інакше кажучи, мислення і свідомість герой Т. Прохаська мають постапокаліптичний характер, та оскільки, згідно з феноменологічною методологією, «свідомості іманентно притаманне предметне буття» [7, с. 718], то воно, відповідно, так само є постапокаліптичним. Причому цікавим є те, що зруйнований радіацією постчорнобильський світ відновлюється в архаїчному варіанті, для якого характерним є, зокрема, гібридне переплетення світу людини з тваринним світом, тому що в архаїчній спільноті людське є невіддільним від тваринного, а тваринне – від людського. Таким чином, постапокаліптичне мислення герой у романі Т. Прохаська «НепрOсті» відповідає тому атомному світові, в якому живуть ці герої. Прохаськові персонажі, користуючись редукцією та аналогією, прагнуть піznати цей світ за допомогою тілесної взаємодії з оточуючим середовищем та мови, яка стає гібридною, бо більше не здатна відображати «світ після апокаліпсису». Разом з тим світ, що конструюється у свідомості персонажів Т. Прохаська, є архаїчним і таким, у якому суб'єкт позбавлений жодного раціонального емпіричного досвіду, бо керується у житті винятково інтуїцією та інстинктами.

З огляду на це очевидним вважаємо факт, відповідно до якого постапокаліптичний світ, відтворений у романі Т. Прохаська «НепрOсті», аж ніяк не

є зруйнованим, хаотичним, з настановою на катастрофічність, безнадійність або «буттєпокинутість». Натомість світ після катастрофи має особливий онтологічний статус, який характеризується відновленням усього живого в тому архаїчному варіанті, коли ще не було прогресу і коли чуттєве домінувало над раціональним. Інакше кажучи, персонажі Т. Прохаська живуть у новому світі, де вже немає атомного досвіду, а є лише досвід архаїчний, тому процес розпаду пам'яті, свідомості або тілесності суб'єкта на мікроструктури не означає руйнування його буття, оскільки все це здійснюється задля того, аби «перекомбінувати всі ці елементи і скласти з них нові структури» [2, с. 100].

#### **Бібліографічні посилання**

1. **Андрухович Ю.** Дезорієнтація на місцевості / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 128 с.
2. **Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
3. **Дончик В.** Боротьба нового і старого чи витіснення національного? (Постмодернізм – український варіант сьогодні й завтра) / В. Дончик, Д. Дроздовський, П. Іванишин // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 16–34.
4. **Прохасько Т.** НепрОсти / Т. Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 140 с.
5. **Семків Р.** Іронічна структура : типи іронії в художній літературі : [монографія] / Р. Семків. – К. : КМ „Академія”, 2004. – 135 с.
6. Современное зарубежное литературоведение : энциклопедический справочник / [сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганов]. – М. : Интрада, 1999. – 320 с.
7. Философский энциклопедический словарь / [под. ред. Л. Ф. Ильчева, П. Н. Федосеева]. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
8. **Харчук Р.** Сучасна українська проза. Постмодерний період : [навчальний посібник] / Р. Харчук. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2008. – 247 с.
9. **Штейнбук Ф. М.** Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
10. **Эко У.** Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко ; [пер. с итал. А. Шурбелева]. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 412 с.

*Надійшла до редколегії 10.05.10*

УДК 7.038.6:821.161.1

**Д. В. Новохатский**

*г. Ялта*

#### **ОНИРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАННОЙ ТРИЛОГИИ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА «ЛЕД», «ПУТЬ БРО», «23 000»**

*Досліджено роль онірічних мотивів у романній трилогії Володимира Сорокіна «Лід», «Путь Бро», «23 000», запропоновано класифікацію функцій видінь та сновидінь у творі.*

*Ключові слова: онірічний мотив, романна трилогія, видіння, сновидіння.*

*Исследована роль онирических мотивов в романной трилогии Владимира Сорокина «Лед», «Путь Бро», «23 000», предложена классификация функций видений и сновидений в произведении.*

*Ключевые слова: онирический мотив, романная трилогия, видение, сновидение.*

*The paper deals with the role of dream motives in the novel trilogy «The Ice», «Bro's Way», «23 000» by Vladimir Sorokin; a classification of dreams and visions' functions is proposed.*

*Key words:* dream motive, novel trilogy, vision, dream.

Творчество Владимира Сорокина считается одним из наиболее интересных и неординарных явлений современного русского литературного процесса. На долгое время за В. Сорокиным закрепилась репутация «хрестоматийного» представителя соц-арта (М. Липовецкий, В. Курицын), однако после появления романной трилогии «Лед», «Путь Бро», «23 000» (2002–2006) стал очевидным отход писателя от соц-артовской поэтики. Романная трилогия, написанная во многом в духе тенденций позднего постмодернизма, получила множество откликов в критических и литературоведческих статьях В. Кукушкина, И. Кукулина, М. Бондаренко, Д. Ящукко, А. Гарроса; одна из глав последней монографии М. Липовецкого «Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» (Москва, 2008 г.) посвящена рассмотрению поэтики романной трилогии, что говорит о знаковости этого произведения в контексте изменений постмодернизма на рубеже веков. В то же время множество аспектов проблематики и композиции романной трилогии до настоящего времени остаются вне поля зрения литературоведения и литературной критики. Среди таких вопросов – роль сна, видения, сновидения и типологически подобных состояний в раскрытии идеи романной трилогии и замысла автора. Цель статьи – исследовать роль онирических мотивов в романной трилогии «Лед», «Путь Бро», «23 000».

Мотив сна, как способа попадания в «иной мир», широко распространен уже в фольклорных жанрах – сказках, легендах, былинах. Соответственно, он часто встречается в произведениях греко-римской античности и обнаруживается в европейской литературе на всех этапах ее исторического развития. Ю. Лотман называл сны «семиотическим зеркалом» [6, с. 125], отражающим тайный смысл и концептосферу художественного текста. Сфера онирического включает в себя не только собственно сновидение, но и типологически близкие ему состояния бреда, видения, грез, забытья. К онирическим также следует отнести состояния, которые не могут быть четко классифицированы как сугубо реальные и вызваны пребыванием героев художественного произведения в таких условиях, когда «умственное и психическое напряжение, не оставляющее персонажей ни наяву, ни во сне, оказывает разрушительное влияние на границы между реальностью и сном: реальность приобретает сновидческие черты» [1, с. 3]. В русской литературе традиция описания сновидений была переосмыслена А. Пушкиным (сон Татьяны в «Евгении Онегине»), сны занимают важнейшее место в сюжете романов Ф. Достоевского и Л. Толстого. Не потеряли своего значения онирические мотивы и в современной литературе, в том числе постмодернистской – в произведениях Виктора Пелевина («Чапаев и Пустота», «Священная книга оборотня»), Владимира Сорокина («Норма», «Голубое сало», «День опричника»), Татьяны Толстой («Кысь»).

В романной трилогии Владимира Сорокина «Лед», «Путь Бро», «23 000» (2002–2006 гг.) мотив сна и видения является исключительно важным, что вызвано спецификой самой трилогии, в которой параллельно существуют реальный и фантастический хронотоп. И. Силантьев утверждает, что художественные мотивы

«репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство» [9, с. 62]. В романной трилогии именно онейросфера является связующим звеном между реальным и фантастическим хронотопами. Анализ сновидений и близких ему состояний позволяет предположить, что в романной трилогии онирические мотивы являются полифункциональными, и среди наиболее важных их функций выделяются функция познания (гностическая), функция предвидения (прогностическая) и духовно-просветительская (эмоциональная) функция.

Реализация гностической функции связана с образом Бро (Александра Снегирева) как первого избранного, в котором пробудился разумный космический Свет. Физический контакт со льдом Тунгусского метеорита вызывает у Бро серию видений, в которых раскрывается истинное устройство мира, роль Земли и человека во Вселенной – вся мифология организации избранных, которая с развитием сюжета лишь дополняется и детализируется, но сохраняет первоначальную структуру, что говорит о канонизации и сакрализации «ледяных» видений Бро. Механизм ее практически не отличается от классического пути сакрализации священных текстов, которые также нередко сообщаются пророку (избранному) в видениях, подобных сну.

Впоследствии гностическая функция сновидений исчезает, и их роль передается «разговору сердцем» – физическому контакту между избранными или между полноценным избранным и новообращенным. «Разговор сердцем» для новообращенного протекает как своего рода обморок, бессознательное состояние, во время которого он получает поток информации, ранее изложенной в видениях Бро. Однако к видениям и снам «разговор сердцем» отнести достаточно сложно, так как в момент его протекания отсутствует умственная или физическая активность новообращенного, и «разговор сердцем» оказывается не проникновением в иномирье, а временным уходом из какой бы то ни было реальности. Таким образом, гностическая функция онирических мотивов в трилогии проявляется исключительно в видениях Александра Снегирева / брата Бро.

Близка гностической эмоциональная функция снов и видений, которая наиболее ярко проявляется во второй части романа «Лед» после инициации центральных персонажей этой части трилогии – студента Лапина, проститутки Николаевой и коммерсанта Боренбайма. Согласно мифологии организации, главная проблема человечества – отсутствие эмоций, холодность, «мертвое сердце». Следовательно, «братья в Свете» противопоставляют человечеству умение чувствовать, переживать. Именно эту способность призвана развить эмоциональная функция снов, и поэтому она проявляется только в момент перехода – семидневный период между первым контактом новообращенного со льдом Тунгусского метеорита и полной перестройкой его сознания, заканчивающейся социальной смертью избранного.

В фольклорной традиции, перешедшей в художественную литературу, сон воспринимается как кратковременное подобие смерти, путешествие в иной мир, которое способно как нанести вред, так и пользу сновидцу. Это вызвано природой мифологического мировосприятия, для которого «природа вечна, и грань между жизнью и смертью почти не ощущима» [3, с. 88]. Зачастую во сне герой приобретает знание, важное для него в конкретной жизненной ситуации. Навязчивые сны-

видения Лапина, Николаевой и Боренбойма, связанные со смертью, эксплицируют процесс умирания, агонию человеческого начала будущих избранных и приближают их к статусу «брата в Свете». Как указывал В. Руднев, «во сне спящий одновременно может быть и автором, и участником, и зрителем, в то же время не являясь ни тем, ни другим, ни третьим» [8, с. 122]. Николаева, Лапин и Боренбайм исполняют указанные три роли: изложение содержания сна ведется от первого лица, три жертвы ледяного молота сами выступают участниками сновидений, сохраняя при этом некоторую степень отстраненности от их сюжета, свойственную зрителю.

Три сна-видения, в которых реализуется эмоциональная функция, типологически подобны, так как в них воссоздаются картины прошлого, наполненного эмоционально насыщенным содержанием, вызывающим соответствующую реакцию новообращенного – истерический плач, не прекращающийся до встречи с главой избранных, сестрой Храм. Все три видения связаны со страданием и смертью, а также с приготовлением пищи: Боренбайм с семьей своего дяди поедают мясо убитого теленка Борьки, убитая подруга Николаевой Любка готовит какой-то салат, Лапин переносится в блокадный Ленинград, где из мягких частей трупов изготавливают котлеты. Здесь можно усмотреть характерное для Сорокина проявление постмодернистской телесности – связь смерти и процесса приема пищи, часто выливающуюся в каннибалистические мотивы («Лошадиный суп», «Насть», фрагменты романа «Роман»). Образ теленка Борьки интересен тем, что он показан в трилогии через точку зрения Боренбайм-ребенка и воспринимается как одушевленное, практически человеческое существо. Этим вызвано и совпадение имени животного и самого Боренбайма: убийство Борьки проецируется Боренбаймом на себя, и акт поедания мяса животного воспринимается как каннибалистический, кроме того, из мяса теленка и из трупов в видении Лапина изготавливают одно и то же блюдо, что позволяет характеризовать указанные мотивы как идеально тождественные. В видении Николаевой несколько раз подчеркивается явный признак того, что ее подруга Любка мертвa – грубо зашитый шов на груди и животе, оставшийся после вскрытия, что отсылает к мотиву потрошения человеческого тела и – опосредованно – к каннибализму.

Вместе с тем, в фантастических кошмарах трех новообращенных имеются существенные различия. Боренбайм и Николаева переживают события из личного жизненного опыта, нанесшие им психическую травму, что сближает их видения с теми, что вызывает игровая приставка «LЁD», оба избранных в видениях сохраняют свою личностную самоидентификацию, причем видение Николаевой прямо связано с ее профессиональной деятельностью. Лапин, напротив, полностью перевоплощается в безымянного старика, умирающего от голода в ленинградскую блокаду, и его видение является вторичным, навеянным либо ознакомлением с художественными и документальными свидетельствами ужасов Великой Отечественной войны, либо контактом с разумом кого-то из «полноценных» избранных, обладающих даром телепатии. Сестра Храм выполняет в данном случае функцию проводника в новую реальность, носителя информации, необходимого для окончательного разрыва с человеческой сущностью новообращенных и перехода в сферу фантастического хронотопа, так как «любая реальность дана взаимодействующему с ней человеку первоначально в виде набора вещей событий,

постигая которые, он может подняться до уровня понимания процессов и раскрытия их смыслов» [7]. Знание, переданное сестрой Храм, служит для систематизации нового эмоционального опыта будущих членов «братства Света». Без контакта с Храм сразу же после пробуждения, обряд инициации остался бы незавершенным, как это случается далее по ходу повествования с пользователями приставки «LЁD». Этот опыт, будучи связанным с познанием новой доктрины миоустройства, носит также сакральный характер и, как любой сакральный опыт, связан «с ощущением особо мощной, грозной интенсивности, насыщенности того или иного предмета, места, момента времени» [4, с. 344].

Реализация прогностической функции видений и снов реализуется в чистом виде в романе «Путь Бро». Самого Бро с детства посещали видения о льде, о прозрачном холоде, о красоте Снежной королевы, причем основой этих видений неизменно служит корреляция красоты и холода. Таким образом сам Бро и читатель вместе с ним подготавливаются к восприятию информации об истинном устройстве мира и об идеальной субстанции – вечно холодном свете, представленном на земле в виде Тунгусского метеорита. Подобные видения присущи не только Бро, но и всему первому поколению избранных (духовной подруге Бро Фер, бывшему каторжнику Адмиралу и другим членам братства, обращенным Бро в числе первых), что подтверждает тот факт, что «сон может демонстрировать мировоззренческие позиции героя и их изменение» [2, с. 55]. Наличие видений у многих «первозданных» избранных (хотя Бро, безусловно, выделяется из их общей массы как мессия, почти сверхъестественное существо) подтверждает мысль о том, что эти люди неслучайно оказались первыми жертвами космического льда, их предназначение было известно заранее. Судьба совершенно сознательно забросила их в глухой уголок Сибири в районе Енисея и Подкаменной Тунгуски.

Уже второе и последующие поколения избранных лишены таких видений, впервые в трилогии применяется термин «пустышки» для людей, внешне подходящих под параметры избранных, но не несущих в себе изначального света. Вместе с техническим прогрессом растет и могущество братства, которое в конце XX века изобретает приставку «LЁD». В эффекте этой приставки, которая воспринимается большинством населения России как невинная компьютерная игрушка, а на самом деле является мощным оружием организации «братьев в Свете», соединяются эмоциональная и прогностическая функции снов-видений. Приставка разработана adeptами братства для скрытия истинных целей своей деятельности и «простукивания» максимального количества людей. Независимо от имени, возраста и рода занятий, все пользователи приставки описывают одну и ту же картину: случайный выигрыш новой игрушки в рамках рекламной кампании, испытание комплекса «LЁD» на себе, обнаружение себя в кругу обнаженных людей и радостное растворение в круге света. Таковы краткие комментарии мясника Виктора Евсеева, поэтессы Ани Шенгелая, журналиста Михаила Земляного и других пользователей «LЁD».

При прочтении развернутых «интервью» из третьей части «Льда» становится понятным механизм действия приставки: она создает насыщенные эмоциями видения, схожие с теми, которые посещают жертв ударов ледяного молота. Люди вспоминают печальные и трагические события, произошедшие с ними в разное

время, но оставившие психические травмы, которые связаны с насилием или смертью. Бизнесмен Владимир Кох вспоминает, как в детстве забил камнями насмерть кошку, пенсионер Казбек Ачекоев – гибель своего отряда во время Великой Отечественной войны, менеджеру Оксане Терещенко видятся картины того, как ее пьяный отец насилил мать. То, что испытывает пользователь игрушки, наиболее удачно охарактеризовано в открывающем третью часть «Льда» отзыве кинорежиссера Леонида Батова, вспоминающего убитого дятла: «И в сердце стало горячо и остро, как бывало только в детстве, когда все переживаешь непосредственно. Мне было ужасно жалко дятла и вообще всех живых существ <...> А я содрогался от приступов вселенской жалости» [10, с. 292].

Организация путем внедрения приставки пытается предложить человеческому разуму картину идиллического апокалипсиса, увиденную глазами «братьев в Свете», но о настоящем пересечении различных миров, в отличие от двух первых случаев, говорить не приходится. Пользователи «LЁD» не осознают глубины происходящего с ними, воспринимают видение как игру. Эмоциональное восприятие событий, пробужденное ударами ледяного молотка из приставки, проходит чрезвычайно быстро, и человек возвращается в состояние «мясной машины», существующей в «бесчувственном сне». Особенность виртуального хронотопа приставки «LЁD» состоит в том, что это искусственное время-пространство, созданное «избранными», моделирует реальную ситуацию, описанную в finale трилогии. По сути, приставка – это попытка братьев частично воплотить в жизнь идеалы своей мифологии прежде срока, своеобразная попытка обмануть Абсолют, уничтожив Землю и возвратив царство Гармонии без необходимых двадцати трех тысяч элементов Света.

Описывая действие «LЁD», В. Сорокин представляет читателю галерею человеческих характеров, однако никто из них, от экзальтированной поэтессы до циничного бизнесмена, даже не пытается осмыслить сюжеты, внушаемые приставкой, с философской точки зрения. Как указывает Л. Карпова, «сновидение становится реальностью для человека лишь в том случае, когда оно запоминается и, так или иначе, интерпретируется» [5]. Видения, навеянные приставкой, запоминаются, но встречи с обладающим знанием наставником (по типу Храм в случае Лапина, Николаевой и Боренбойма) не происходит, и эффект приставки воспринимается пользователями лишь как очередное развлечение из области высоких технологий.

В последней части трилогии, романе «23 000» видения посещают сестру Храм и брата Горна, которые практически не выходят из состояния транса, необходимого для завершения поисков потенциальных членов организации. Эти видения также относятся к прогностическому типу и описывают грядущий конец света, в связи с чем становится очевидным их апокалиптический характер. Однако по мере приближения развязки трилогии (гибели всех братьев на безымянном острове в тропических морях) стиль изложения этих видений изменяется, они превращаются в бессвязный поток сознания и все больше напоминают бред сумасшедшего. В этом прогностические видения из «23 000» резко отличаются от четких и логически упорядоченных рассказов пользователей игровой приставки из романа «Лед». Во многом это определяется авторским отношением к изображаемой художественной

действительности: если картина нового мира в «Пути Бро» и в романе «Лед» приближается к гармонийно-утопической, то в «23 000» она изображается с нескрываемой насмешкой, практически в сатирическом плане. Соответственно, вариант традиционной для утопии легенды о Золотом веке – мир вселенской гармонии – также переосмысливается.

Таким образом, сны и видения в романной трилогии Владимира Сорокина «Лед», «Путь Бро», «23 000» выполняют три функции: гностическую, эмоциональную, прогностическую. В видениях пользователей приставки «LËD» эмоциональная и прогностическая функции совмещены. Онирическое в трилогии является сюжетообразующим элементом, и онирические мотивы важны для раскрытия идейного замысла произведения.

#### **Библиографические ссылки**

1. **Акатова О. И.** Поэтика сновидений в творчестве М. А. Булгакова: автореф. дис. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. И. Акатова. – Саратов, 2006. – 23 с.
2. **Гречаник І. П.** Сновидіння у структурі часо-просторової організації фантастичних романів О. Бердника / І. П. Гречаник // Вісник Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – 2009. – Липень. № 14 (177). – Філологічні науки. – С. 53–59.
3. **Гусев В. А.** Литература в ситуации переходности / В. А. Гусев. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.
4. **Зенкин С.** Время слов и пространство вещей (Заметки о теории) / С. Зенкин // Новое литературное обозрение. – № 70. – С. 340–347.
5. **Карпова Л. М.** Сон и сновидение в пространстве основных гносеологических моделей / Л. М. Карпова [Электронный ресурс] // Вестник Омского гос. педагог. ун-та. – 2006. – Режим доступа: <http://omsk.edu/article/vestnik-omgri-10.pdf>
6. **Лотман Ю. М.** Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – 704 с.
7. **Орехов С. И.** Гипертекстовый способ организации художественной реальности / С. И. Орехов [Электронный ресурс] // Вестник Омского гос. педагог. ун-та. – 2006. – Режим доступа: <http://omsk.edu/article/vestnik-omgri-21.pdf>
8. **Руднев В. П.** Культура и сон / В. П. Руднев // Даугава. – 1990. – № 3. – С. 121–124.
9. **Силантьев И. В.** Поэтика мотива / И. В. Силантьев; [Отв. ред. Е. К. Ромодановская]. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 294 с. – (Язык. Семиотика. Культура / Институт филологии Сибирского отделения РАН).
10. **Сорокин В.** Лед / В. Сорокин. – М. : Ad Marginem, 2002. – 317 с.

*Надійшла до редколегії 12.05.10*

УДК 821.161.1 – 312.4.09

**М. А. Овсеєва**

г. Дніпропетровськ

#### **МИФОЛОГІЧЕСКИЕ И СКАЗОЧНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ВО «ФРАНЦУЗСКОМ» ДЕТЕКТИВЕ ДАРЬИ ДОНЦОВОЙ**

*Розглянуто типологічну близькість чарівної казки та детективу в сучасному літературознавстві.*

*Ключові слова: архетип, архетип блазня, трікстер, головні та соціальні колізії, сюжетна схема, спеціальні «речі-сигналізатори», «спеціальний оператор».*

*Рассмотрена типологическая близость волшебной сказки и детектива в современном литературоведении.*

*Ключевые слова:* архетип, архетип шута, трикстер, основные и социальные коллизии, сюжетная схема, специальные «предметы-сигнализаторы», «специальный оператор».

*The article deals with the situation of study of the resemblance between fairy tale and detective story in contemporary philology.*

*Key words:* archetype, archetype of motley, trickster, principal and social collisions, plot scheme, special «object-signalling devices», «especial operator».

Зарубежные и отечественные литературоведы, изучая детективный жанр, останавливаются на многочисленных аспектах: появлении и развитии русского детектива (И. А. Банникова), основных признаках и особенностях детективного жанра (Н. Н. Вольский, Н. Ильина, А. Вулис, Л. А. Романчук, Янина Маркулан, Кестхейи Тибор, Фримен Р. Остин и многие другие), но одной из центральных проблем в современном детективоведении является типологическая близость волшебной сказки и детектива, рассматриваемая в работах Янины Маркулан, Кестхейи Тибор, Мыхалко Скалицки и других учёных.

Исследуя действующих лиц данных жанров, Кестхейи Тибор утверждает, что они статичны и неизменны, читатель получает их готовыми и неизменными. А главные герои совершают поразительные, «никогда никем не виданные, никогда никем не слыханные, неподражаемые поступки и в процессе этого подвергаются смертельной опасности» [1, с. 141]. О поразительном сходстве образа Великого детектива с героем сказки утверждает Я. Маркулан, считая его мифическим существом, наделенным особыми дарами, почти «магическими способностями». Устранив опасность, совершая акт торжества справедливости, выигрывая поединок со злом, он предстает всесильным, всеведущим, непобедимым, как сказочный герой, и как он – «не стареет и не меняется, выходит сухим из воды и воскресает из мертвых» [3, с. 45–46]. Т. Кестхейи определяет важный элемент сказки и детектива – категорию ужаса, в которой насильственные события являются краеугольным камнем, и «сказка, и детектив с наивной непринужденностью относятся к неестественной, насильственной смерти» [1, с. 143]. Исследуя эффект страха в данных жанрах, Янина Маркулан отмечает, что страх в сказке достигается при помощи нагнетания ужасного (выкалывают глаза героям, рубят ноги и т.д.), а в детективе страх порождается от ощущения опасности, возможного повторения преступления при непойманном убийце [3, с. 45]. Продолжая изучение основных характеристик сказки и детектива, Кестхейи Тибор выделяет отсутствие элементов эстетических орнаментов, литературных кружев и социальных сообщений, «находящихся вне обязательной моральной формулы» [1, с. 143]. Рассматривая моральный источник связки данных литературных форм, учёный подчеркивает наказание злодеяния и обязательный элемент «хеппи-энд» [1, с. 143]. Композиции волшебной сказки и детектива, по мнению Т. Кестхейи, являются двухполюсными, разделяющиеся на задачу и решение.

Что касается структуры волшебной сказки, то она имеет самое большое две сюжетные линии и максимально десять эпизодов, а в детективе «убийства редко совершаются серийно (в этом случае они тоже нанизаны на одну сюжетную линию), и количество серьезно подозреваемых всегда выражается однозначным числом (и чем больше лихости в сюжете, тем их меньше)» [1, с. 143]. Я. Маркулан в своей

работе исследует насколько схема конструкции сказки В. Я. Проппа накладывается на схему конструкции детектива, отмечая своеобразную замену терминов «вредительство» и «недостачу» на «убийство» или «похищение», а в развязке не «свадьбу», а торжество справедливости через «ликвидацию беды» [3, с. 44]. Тот же учёный говорит о совпадении пяти «элементов разрядов функций действующих лиц (в детективе они обозначены ещё четче, чем в сказке, – ВД, его помощник или окружение, группа подозреваемых, убийца – все они имеют предопределенные жанром функции; здесь вариабельность сведена до минимума), связующие элементы (их роль в детективе выполняют ситуации, возникающие в ходе следствия, порождающие, в свою очередь, новые ситуации), мотивировки (выяснение обстоятельств преступления, семейных и других связей, отношений между персонажами; этот элемент в детективе значительно усилен по сравнению со сказкой), формы появления действующих лиц (эксцентричность обстоятельств появления ВД, его клиента, новых героев), атрибуты и аксессуары (их роль огромна и многообразна – это и скрипка Холмса, орхидеи Ниро Вульфа, и вещи – улики, вещи – декорум, и предметы – инструменты следствия, это и экзотические места действий, вроде старинных дворцов, музеев, городских трущоб и т. п.)» [3, с. 44–45].

При сравнении сказки и детектива, Я. Маркулан останавливается на рассмотрении вопроса о совпадении психологических функций двух жанров, их дидактическом и эскапийском характере. Таким образом, при помощи сказки, основанной на педагогической и морализаторской сущности, ребёнок получает нравственно социальную модель мира, «первые уроки необходимости борьбы добра со злом, защиты слабого, благородство героического действия». Сказка обладает психической терапией, помогая детскому организму приучить себя в себе самом (подавлению страха, ужаса), к умению следить за ходом мысли, являясь подготовительным упражнением, тренировкой логического мышления. Эскапизм, иллюзорно-мечтательный характер, их условность, отвлеченность от реальных проблем отображается в своеобразном мире сказки, в котором «волшебно совершается то, что в жизни не происходит совсем или же дается с великим трудом». То же самое и в детективе, только «функции доброй феи выполняет обладающий чудодейственной силой Великий детектив» [3, с. 42, 43, 48].

Изучая произведения популярного автора Дарьи Донцовой, можно отметить их психологическую направленность – читатель, представляя себя в роли главного героя, на время уходит от повседневных проблем, погружается в мир приключений и с надеждой смотрит в будущее. В одном из интервью сама писательница говорит о том, что своими произведениями она старается облегчить людям жизнь, чтобы, закрыв книгу, они себе сказали: «Этим идиоткам героиням, этому не очень умному Ивану Павловичу Подушкину в жизни крупно повезло. И мне когда-нибудь тоже повезёт. Мне обязательно будет хорошо. Я не буду отчаиваться и плакать, я буду спокойно жить и радоваться жизни» [10, с. 13]. Особо интересным представляется вопрос, насколько детектив Дарьи Донцовой о любительнице частного сыска Даше Васильевой связан с моделью сказки. Работая над данной проблемой, следует обратить внимание на образ главной героини, напоминающий образ Золушки Шарля Перро. Так называемый архетип «падчерицы-золушки» [4, с. 7], только Золушка французского писателя терпит издевательства со стороны мачехи, а Даше достается

от её свекровей и мужей, дарящих ей после развода своих детей, ввиду чего, главной героине, как и Золушке, приходится много трудится, и как вознаграждение за их доброту, трудолюбие, счастливое разрешение их судьбы – Золушка выходит замуж за принца, а Даша получает огромное наследство. Все эти моменты приводят к мысли о традиционализации сюжета, который возрождается в «новом варианте традиционной структуры», переходя из одной эпохи в другую, имея некую цель перед писателем – «довести популярный сюжет до логического завершения с точки зрения современности» [8, с. 41].

Рассматривая пространственно-временные отношения сказки французского писателя и детектива «Крутые наследнички» Дарьи Донцовой, можно отметить типологическую близость характера «внутреннего и внешнего пространства» [2, с. 392], в котором находятся главные героини. Золушка живёт в среде своей мачехи с её дочерьми, ведет домашнее хозяйство, но при этом переносится в «ирреальный» мир благодаря добréй волшебнице, подарившей карету, наряды и, доставив её на бал, дарит ей возможность встретить своего принца. Так и Даша Васильева, живя в своей четырёхкомнатной квартире, в заботе о детях, с проблемами как заработать деньги на еду, работая преподавателем французского языка, имея мизерную зарплату, даже и не мечтала поехать в Париж. Вот тут и происходит её перемещение в другую страну, но только в роли волшебницы выступает её подруга Наталья.

Исследуя образ Даши Васильевой, хотелось бы также сказать о других архетипах, которые аккумулируются в главной героине, составляя её естество. Во-первых, в Даше можно увидеть архетип «героя» [6, с. 88], представляющего силу космоса, проявляющего заботу об устройстве мира для человека, так называемый «относительно активный, отдалённо напоминающий эпического тип героя» [6, с. 98]. Во-вторых, архетип «мимо низкого» героя, «не подающего надежд», который затем обнаруживает свою героическую сущность, часто выраженную волшебными помощниками, торжествуя над своими врагами и соперниками. Такой герой, «сказочный, пассивный» преодолевает социальное унижение «повышением социального статуса после испытаний, предшествующих заключению брачного союза с принцессой (принцем) и получением «полцарства» [6, с. 98]. В-третьих, образ главной героини напоминает архетип «матери», вбирающий в себя материнскую заботу и сочувствие, «мудрость и духовное совершенство, любой взвышенный порыв или полезный инстинкт – словом, все, что связано с добротой, заботливостью или поддержкой...» [11, с. 216]. Если обратить внимание на образ преступника (в лице Аллана и Лизы) в детективе Дарьи Донцовой «Крутые наследнички», то он напоминает архетип «шута», так называемого трикстера, совершающего злые, коварные проделки, нарушая космический и социальный порядок [6, с. 199]. Таким образом, можно сделать вывод, что борьба космоса и хаоса составляет пафос не только мифа и сказки, но и детектива. Продолжая рассмотрение антагонистов, следует подчеркнуть, что Аллан напоминает также образ сказочного змея, «обладающего сверхбыстрым перемещением», поскольку он, заманив Дашу в заброшенный дом, поторопился удалиться, да с такой скоростью, что Даша сама удивилась, когда, приехав домой, застала его в хорошем расположении духа среди гостей [7].

Изучая главный персонаж детектива, Дашу Васильеву, можно выделить полифункциональность её фигуры с позиции сказочных компонентов. В начале детектива она выступает в роли «дарителя» как фея, заботящаяся о «своих» детях и о своей сотруднице Наташе, далее, попадая в другое пространство, переносясь в другой мир (для неё он сказочный, поскольку всё, что связано с Францией, а тем более с Парижем, «центром Вселенной», является для неё фееричным), она выступает в роли «помощника», хоть и с «опозданием», но в дань «смерти» своей подруги, одарившей её наследством, она идет на расследования преступлений. Также следует высказать мысль, что ей присущ статус «вредителя», поскольку она всё время по своей неопытности вмешивалась в расследование Жоржа Перье и упустила момент побега Андре, злостной преступницы. Все эти характеристики дают нам понять многофункциональность её образа, для читателя она, прежде всего, напоминает архетип «матери», а далее уже архетип «героя», поскольку всё черты женственности, неопытности, доброты, ласки ей больше присущи и милы читателю. Так на межсюжетном уровне происходит выделение пучков признаков главного персонажа, которые имеют постоянные или переменные величины, а то и их комбинирование [7]. Если взглянуться в конфликтные ситуации, в которые попадает наша героиня, то увидим целый ряд семантических характеристик, отображающих её сущность: это, Даша – «богатырь» (момент с походом в ангар, где работал Ренальдо; узнавание адреса у его жены); Даша – «неопытный герой», который к тому же очень наивен (момент с глобусом; обман девушки в очках); Даша – «герой-сыщик», где она пытается разгадать загадку «странныго» падения Наташи и её «якобы» травм не соотносимых с жизнью. Её мучают многочисленные вопросы, которые излагаются в повествовании, преподнося читателю полную картину поэтапного расследования.

Отдельным вопросом нашего исследования являются образы «помощников», которые в сказке и детективе играют значительную роль. В произведении «Крутые наследнички» таковыми являются подруга Наталья и комиссар Перье, испытывающий всё время Дашу, не рассказывая ей всю правду следствия. А Наталья подвергает испытанию, прежде всего своим перевоплощением – маскировкой под старушку, а затем только после снятия макияжа и всех предметов конспирации, предстает в своем истинном виде. Здесь следует сказать о таком сказочном элементе как персонификация из мёртвого в живое – из вурдалака в антропоморфное существо. В детективе также существуют «помощники», которые являются неантропоморфными существами – предметами [7]. В данном случае мы имеем ввиду «телефонную чудодейную будку», играющую также роль «дарителя-помощника», которая появляется на поле, где никого нет и быть просто не может, поскольку ранее описано место заброшенных домов, в один из которых попала Даша и изображены заросли, через которые нужно пробираться героине.

Сравнивая детектив со сказкой, нужно упомянуть о сходстве основных коллизий, которые кроются, прежде всего, во взаимоотношениях между родственниками. В детективе Донцовой конфликт происходит между братом и сестрой, в результате чего, сестра, подговорив любовника, подстраивает автокатастрофу, в которой гибнет Жан Макмайер. Если рассмотреть элементарные социальные коллизии, то выходом для персонажей двух жанров является брак.

В данном случае брак Натальи за барона Макмайера, а для Даши – наследство. Изучая брак между Натальей и Жаном Макмайером, отметим, что, с точки зрения мифологии, её супруг напоминает представителя иного тотема, происходит «фундаментальная семантическая оппозиция мифа «свой/чужой», «человеческого» и «нечеловеческого», поскольку Жан до связи с Натальей никогда не жил с женщиной, будучи «гомосексуалистом». А для сказки свой/чужой сменяется на оппозицию низкий/высокий, «имеющей не космологический (как часто в мифе), а социальный смысл» [5].

Интересным вопросом становится выявление подобия сюжетной схемы обоих литературных жанров. В сказке она имеет следующий вид: дом – дорога – лес – иное царство [7]. А в детективе Д. Донцовой вместо «леса» выступает таможенная служба, а средством передвижения в «иное царство» служит самолет и статус главной героини сменяется из бедной в богатую особу. В сказке граница «царств» персонифицируется в виде сторожевых животных, а в детективе Дашу встречают огромные собаки, которые, как выяснилось в дальнейшем, оказались очень добрыми. Продолжая сравнительный анализ компонентов сказки и детектива, подчеркнем «обыгрывание» отдельных признаков, фиксируемых в наименовании персонажа [7]. Так, имя Дарья (Дарена, Дарина) в переводе с древнеперсидского – «победительница», «сильная», «мощная». Недаром писательница выбрала именно это имя для героини-детектива. А фамилия напоминает имя Василий, что в переводе с греческого означает «царский», «царственный», что указывает на определенное сословие, что в дальнейшем и произошло с главной героиней (из бедной преподавательницы, превращается в богатую наследницу). Это служит ещё одним доказательством схожести детектива со сказкой (в сказках имена служат для классификации персонажей, фиксируя семейное положение, сословный, имущественный статус, духовные или телесные качества и т.д.) [там же].

Второстепенным близким элементом является «специальный оператор» – сонное зелье для погружения главного героя в состояние сна, как и в состояние смерти. В детективе Аллан прибегнул к барбитуратам, но, к счастью, Даша ни одной конфеты не съела, а собака Банди пострадал [7]. Можно назвать также сказочные компоненты, такие как специальные «предметы-сигнализаторы» для распознания нужного объекта: Даша распознаёт Андре по шрамам на руке для констатации того, что она – Лиза Макмайер, а ещё подтверждается оппозиция, используемая в сказке «истинный/преображеный», когда Андре изменяет облик при помощи линз – из голубоглазки превращается в кареглазку [там же].

Подводя итоги, следует сказать, что проблема изучения схожести литературных жанров сказки и детектива в их теоретическом и практическом аспектах представляет интересный и объёмный материал для современного детективоведения, что является перспективой для дальнейшего нашего рассмотрения.

#### **Библиографические ссылки**

1. Кестхейи Т. АнATOMия детектива / Тибор Кестхейи. – Будапешт : Корвина, 1989. – 261 с.
2. Лотман Ю. М. Семиотика пространства / Лотман Ю. М. – Таллин : Александра, 1992. – (избранные статьи: в 3 т. / Ю. Лотман; т.1).
3. Маркулан Я. К. Зарубежный кинодетектив / Янина Казимировна Маркулан. – Л. : Искусство: Ленинградское отделение, 1975. – 167 с. – (Опыт изучения одного из жанров буржуазной

- массової культури) (Ленінградський державний інститут театра, музики і кінематографії).
4. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М. : Изд-во Восточной лит-ры, 1958. – 264 с. – (Происхождение образа).
  5. Мелетинский Е. М. Женитьба в волшебной сказке (её функция и место в сюжетной структуре) [электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. Избранные статьи. Воспоминания; ред. Е. Н. Новик. – М. : Российский гос. ун-т, 1998. – 264 с. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/folkloristlibrary.htm>.
  6. Мелетинский Е. М. Литературные архетипы и универсалии / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М. : Российский гос. гуманит. ун-т, 2001. – 433с. – (О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов).
  7. Новик Е. С. Система персонажей русской волшебной сказки [Электронный ресурс]: Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа / Е. С. Новик – М. : Наука, 1975. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/folkloristlibrary.htm>.
  8. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века: [учебное пособие] / А. Е. Нямцу – К. : УМК ВО, 1998.
  9. Пропп В. Морфология сказки / Владимир Пропп. – Ленинград : Academia, 1928. – 152 с. – (Вопросы поэтики) (Непериодическая серия, издаваемая отделом словесных искусств; выпуск XII).
  10. Шевелев И. О пользе мигрени: [статья] / И. Шевелев. – М. : Медиа-Пресс. – 2003. – № 30 (73). – 14 ноября.
  11. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг: [пер. А. А. Спектор]. – М. : АСТ, Мн. : Харвест, 2005. – 400 с.

*Надійшла до редколегії 11.05.10*

УДК 81'42 + 811.801.6

**Л. А. Пилипюк**

*м. Луцьк*

## **КАТЕГОРІЇ ДИСКУРСУ У ЛІНГВІСТИЧНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ ТЕКСТУ**

*Розглянуто проблему варіативності феномена дискурсу як соціолінгвального явища.*

*Ключові слова: дискурс, цільність та зв'язність тексту, смысловая полнота, тема, рема, дискурс-диалог.*

*Рассмотрена проблема вариативности феномена дискурса как социолингвального явления.*

*Ключевые слова: discourse, цельность и связность текста, смысловая полнота, тема, рема, discourse-dialogue.*

*The article deals with the consideration of the discours variance problem as sociolinguistic phenomenon.*

*Key words: discourse, wholeness and coherency of text, semantic plenitude, theme, rheme, discourse-dialogue.*

Поняття дискурсу є одним із основних понять сучасної прагматичної лінгвістики та лінгвістики тексту. Сучасні уявлення про дискурс віддзеркалюють увесь хід лінгвістичної науки. У першій половині ХХ століття мовознавство протягом досить тривалого періоду було зосереджене на вивченні однієї з двох діалектично зв'язаних сторін мови – мовній системі, але починаючи з другої половини 60-х років центр уваги лінгвістів переноситься на іншу сторону цієї

діалектичної єдності – мовленнєву діяльність та її продукт – дискурс. Тож метою нашої статті є з’ясування суті основних категоріальних елементів поняття дискурсу.

Останнім часом у царині гуманітарних наук спостерігається перехід від систематизації, класифікації та комунікативного впорядкування плинної інформації до високого рівня узагальнення матеріалу, який надається дослідникам самим життям – нерегулярним та розмаїтим. Analogічні процеси відбуваються й у розвитку лінгвістики, котра, досягнувши високого рівня наукової абстракції у вивчені мови, різко розширила коло своїх досліджень, залучивши до нього всі аспекти мовленнєвої діяльності та мовленнєвої взаємодії. В образі дискурсу мова повернулася до лінгвіста своєю надзвичайно складною динамічною стороною, що вимагає пошуку нових підходів і методів, відмінних від традиційних. Також недостатньо досліджено категорії дискурсу як елементи сучасного комунікативного середовища. І це – у час, коли все інтенсивніше розвиваються інформаційні технології й дедалі більшого значення набувають дослідження тексту у лінгвістиці. Цим, очевидно, й пояснюється посилене зростання уваги науковців до категорії дискурсу. Питання теоретичного моделювання дискурсу у тексті – виявлення механізму його породження й функціонування. Одним із очікуваних результатів таких досліджень є створення теоретичного підґрунтя для вирішення цілої низки проблем, розв’язання яких великою мірою залежить від того, наскільки адекватно ці проблеми будуть інтерпретовані.

Зміна підходу, обсягу та якості аналізованого матеріалу диктує радикальну зміну наукової парадигми. Проблема дискурсу – провідний напрям світової лінгвістики. Різні аспекти зазначеної проблеми висвітлюються у працях таких відомих лінгвістів, як Н. Арутюнова, Ш. Баллі, М. Бахтіна, В. Петрова, Ш. Сафарова та ін. Розгляд проблеми варіативності дискурсу потребує грунтовного дослідження феномена «дискурс» як соціолінгвального явища. Метою статті є з’ясування суті, природи, основних категоріальних елементів поняття дискурсу. Досягнення цієї мети передбачає виконання таких завдань: на основі аналізу наукової літератури з дослідженої проблеми означити поняття «дискурс»; з’ясувати природу дискурсу як явища сучасного комунікативного середовища; виділити основні його категорії у тексті; описати категорії, підходи і організації дискурсу; обґрунтувати значення та співвідношення понять «текст» і «дискурс»; висвітлити властивості дискурсу; проаналізувати категорії дискурсу в його лінгвістичному вираженні. Перші дослідження внутрішньої організації дискурсу датуються на межі 50-х років ХХ століття, коли з’явились роботи, які повністю присвячені конструкціям, що складаються більше ніж з одного речення. У вітчизняній лінгвістиці досліджувались, головним чином, логіко-граматичні зв’язки між пов’язаними за змістом висловлюваннями, які утворюють у мовленні понадфразову єдність [25, с. 109]. Термін «складне синтаксичне ціле» використовувався Л. В. Щербою вже у 20-ті роки стосовно єдиного комплексного висловлювання, що поєднує в собі різноманітні види синтаксичного зв’язку компонентів (сурядність, підрядність, відокремлення, вставні конструкції і т. д.) [26, с. 97]. У зарубіжній лінгвістиці синтаксичні регулярності в організації дискурсу були відкриті на початку 50-х років З. Херрісом, який встановив факт повторюваності морфем і синтаксичних конструкцій в суміжних висловлюваннях, а також змістовну еквівалентність

різноманітних висловлювань, що попадають в ідентичне оточення [33, с. 15]. До початку 70-х років помітно зріс об'єм робіт, що вивчають ті процеси, які мають місце в семантичній взаємодії мовних одиниць за межами монопредикатного висловлювання. До цього часу сформувалась наукова течія під назвою «лінгвістика тексту», яка об'єднала в собі як лінгвістичні дослідження, так і суміжні підходи до вивчення тексту зв'язної мови – теоретичні (літературознавство, функціональна стилістика) і ті, що мають прикладний напрям (інформатика, теорія комунікації, автоматизований переклад, викладання мов, стилістична обробка текстів) [6, с. 352].

У сучасному мовознавстві текст трактують як максимальну одиницю мовленнєвої діяльності, засіб соціальної взаємодії, який змінює картину світу адресата: «Соціальна взаємодія значною мірою здійснюється через тексти, які породжуються і сприймаються особистістю. Логіка розвитку науки кінця другого тисячоліття зумовила активізацію досліджень максимальної одиниці мовленнєвої діяльності – тексту, вивчення стратегії планування дискурсу і керування ним у широкому соціальному контексті, розуміння тексту як аргументу, за допомогою якого змінюється картина світу у свідомості реципієнта» [23, с. 17]. Щоб текст мав вплив, доповнював чи змінював уявлення про об'єкти, зображені автором, адресат повинен його зрозуміти, усвідомити смисл. Основною текстовою категорією вважається цілісність, яка передбачає єдність задуму, семантичної програми, з якої розвивається дискурс. Текст вважається цілісним, якщо він характеризується смисловою єдністю. Саме цілісністю тексту забезпечується його розуміння та інтерпретація: «Подібно до досвіду, який акумулюється в людини поступово і сліди якого відкладаються в пам'яті в цілісність, інтерпретація навколошньої дійсності і текстів, як відбитків такої дійсності, чутлива до послідовності, ґрунтуючись на цілісності й зв'язності. Ці текстові параметри є умовою оптимального розуміння будь-якого тексту» [12, с. 8].

Розуміння тексту – це згортання словесного твору до висхідної мовленнєвої схеми. Під час творення тексту вона утворюється у внутрішньому мовленні, передує вербальному вираженню і передає глибинну смислову структуру тексту. Необхідною умовою повноцінного смислового сприйняття тексту є адекватна референція – співвіднесення висловлювань із реальними родієвими ситуаціями [7, с. 80–81]. Оскільки текст опинився в полі зору різних дисциплін, у науці, об'єктом якого традиційно вважають мову, виникла необхідність більш чітко зрозуміти новий предмет, що заявив про себе. Було представлено розширення меж лінгвістичних досліджень за межі речення – на рівень дискурсу [27, с. 129]. Висловлювалась також ідея про створення граматики дискурсу як нового розділу мовознавства [14, с. 21]. Лінгвістичний статус дискурсу певний час викликав сумнів. Так, Р. Годель писав у 1966 році, що «дискурс – досить небезпечне слово для використання в лінгвістичних визначеннях, так як воно має на увазі і мислення, і мову» [21, с. 61]. В той же час Е. Бенвеніст, оперуючи поняттям дискурсу, протиставив його як процес системі: «Разом із реченням ми залишаємо область мови як системи знаків і вступаємо в інший світ, світ мови як знаряддя спілкування, вираженням якого є дискурс» [27, с. 130]. Також було визначено відмінність між процесом реалізації мовної системи – дискурсом, і результатом цього процесу – текстом.

Але термін «текст» не втрачає своїх позицій і виявляється більш широким у сфері свого застосування, ніж термін «дискурс». Текстом є і цілий роман, і збірник сентенцій, до того ж, згідно з думкою Е. Бюісанса, роман представляє собою один дискурс із розподілом на численні єдності, а збірник сентенцій містить у собі стільки ж дискурсів, скільки сентенцій [28, с. 90]. Представники «лінгвістики тексту» досить справедливо наполягають на застосуванні терміну «текст» тільки стосовно письмових документів. Одне з найбільш повних визначень тексту у руслі текстолінгвістики належить І. Р. Гальперіну: «Текст – це твір мовотворчого процесу, що має завершеність, об'єктуваний у вигляді письмового документа, літературно опрацьований у відповідності із типом цього документа, твір, що складається із назви (заголовка) і низки особливих одиниць (понадфразових єдностей), що об'єднані різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку і має визначену цілеспрямованість і прагматичну настанову» [4, с. 18]. Всупереч усному мовленню «для тексту характерне графічне втілення» [23, с. 12].

Очевидно, що поняття тексту придатне не тільки до зв'язної послідовності речень, але і до будь-якого письмового документа, у тому числі і з елементами графіки, який, на відміну від дискурсу, будується як за законами мови, так і за іншими схемами, відповідно практичним потребам людини. Текст може мати вигляд анкети, списку, реклами, переліку інструкцій, словника, довідника і т.д., нарешті, текст може містити матеріал не тільки однієї, але і різних мов. Для лінгвіста текст представляє собою, в першу чергу, фіксований у письмовій формі мовний матеріал [26, с. 26], використовуючи який, можливо встановити ті або інші закономірності у розгортанні дискурсивного процесу, в будові мовної системи, а також виявити різноманітні властивості мовних одиниць. У 80-ті роки поняття дискурсу у західноєвропейській лінгвістиці стало цілком традиційним, до того ж і досвід класичної структурної лінгвістики говорить про неможливість одержання адекватних результатів структурно-семантичних досліджень без звертання до дискурсу [34, с. 221]. Перед науковою відкрилась можливість узагальнити дані про мову, досліджуючи її реалізацію. «Необхідно врешті-решт визнати, що в дійсності є лише єдине поле дослідження, яке в теперішній час безжалісно розподілено між семантиками і філологами, соціо- і етолінгвістами, спеціалістами по філософії мови і психологами» [22, с. 368]. Мова отримала вигляд цілковито нового, надзвичайно складного об'єкта. Багатоаспектність дискурсу зумовлено множинністю його визначень і порівняно швидкою еволюцією в концепціях одного і того ж наукового напрямку.

В концептуальних представленнях тексту зв'язної мови серед багатьох понять виділяються такі, як цільність і зв'язність тексту [16, с. 60–70], розривність тексту [11], смисловая повнота [17, с. 96], інтеграція і завершеність [4], суцільнооформленість [13, с. 13–21] і т.д. Всі ці поняття так чи інакше пов'язані один з одним, узагальнюються в категоріях безперервності / дискретності [5, с. 57] і повноти / неповноти дискурсу. Безперервність дискурсу – поняття відносне. Формально кажучи, будь-який дискурс дискретний, так як він складається із виразів, що виробляються окремими порціями, квантами в ході мовної діяльності. Про континуальність тут можна говорити лише умовно, враховуючи, наприклад, послідовність тих чи інших параметрів у розгортанні дискурсу, визначеність

регулярності в їхньому чергуванні. Говорячи про зв'язність тексту, звичайно мають на увазі цю послідовність, як узгодження між частинами цілого у формальному (морфосинтаксичному) і семантичному планах.

Подальші дослідження у цьому напрямку показали, що такі закономірності дійсно існують. Про них свідчить характер дії засобів семантичного повтору, тобто таких, що повторюються (часто у різному формальному вираженні) смислових елементів у дискурсі (повторення слова, синонімія, гіперонімія, метонімія). Різні засоби семантичного повтору мають різноманітну силу і дальність дії і служать не тільки як сигнали з'єднання, але і як сигнали смислового роз'єднання висловлювань, тобто супроводжують поділ дискурсу на ієархічно впорядковані єдності. Семантичний повтор сприяє логічній зв'язності тексту, але також може спостерігатися і у фразах, які логічно не пов'язані між собою.

Ідея про логічно-комунікативну зв'язність тексту знайшла своє достатньо важливе узагальнення в плані так званого актуального членування висловлювання на «тему» і «рему». У тексті спостерігаються тематичні і рематичні компоненти кожного речення, далі – характер зв'язку між ними, що створює тематичну прогресію; елементами останньої є три види найпростіших ланцюжків: тематична (тема-тема), рематична (рема-рема) і змішана (тема-рема). Комбінації таких ланцюжків утворюють різні конфігурації тематичної прогресії, у тому числі паралельний і послідовний зв'язок висловлювань, яка організовує речення у більш значні одиниці: абзаци, розділи, цілий текст [29]. Спроба встановити «вертикальну» ієархію в актуальному членуванні тексту робилася, зокрема, Л. А. Черняховською, яка використала для цілого тексту терміни «гіпертема» і «гіпперрема», визначаючи тим самим стосунки між ними як стосунки типу логічного виводу або прямування. Серед різноманітних інтерпретацій актуального членування виділяються: а) логічно-семантична інтерпретація, яка вказує на зв'язок між початковою семантичною основою (темою) і ціллю висловлювання, або його актуальним предикатом (ремою), який інтонаційно виділяється тим, хто говорить; б) комунікативна інтерпретація, яка вказує на зв'язок, яку той, хто говорить, встановлює між «даним» (відомим) і «новим» для того, хто слухає [15].

Різноманітні логічно-семантичні стосунки між висловлюваннями природної мови залишаються малодослідженими у застосуванні до конкретних дискурсів. Семантичні і логічні метамови мають органічну сферу застосування по відношенню до матеріалу природної мови, що відзначається деякими авторами [32, с. 9]. Закони логічних роздумів не охоплюють всіх законів побудови звичайної мови і досліднику не залишається нічого іншого, як віднести останні до таємної «глибинної» структури.

Із категорією зв'язності тексту звичайно зіставляється категорія цільності. Ступінь цільності тексту залежить від того, наскільки зміст кожного із компонентів залежить від змісту інших. Чим менша глибина цієї взаємодії, тим більший ступінь дрібності тексту. До граничного випадку дрібності можна віднести такі тексти, в яких при зберіганні зв'язності за рахунок зчеплення суміжних висловлювань не існує загального семантичного стержня, наприклад, ланцюжкові або мозаїчні тексти. Зауважимо, що поділ дискурсу має певний психологічний фундамент. Дослідження показують, що дискурс сегментується на підструктури, об'єм яких в одиницях

сприйняття, як правило, не перевищує об'єму оперативної пам'яті людини. Практично будь-який дискурс членується на відносно автономні комплексні компоненти, що належать до більш об'ємного смислового цілого [2, с. 10].

Цілісний текст може далі розглядатися в плані його структурної повноти / неповноти. Говорячи про структурність дискурсу, маємо на увазі його єдність, ієрархічну впорядкованість всіх підструктур. На рівні структури можливий також облік ступеня щільноті (компактності) і розчленованості цілого: один і той самий смисл може бути виражений і мінімумом засобів – компактно, стисло, і розчленування, яке дозволяє порівнювати мовні конструкції за ступенем їхньої змістової ємності. Із двох синонімічних конструкцій, зрозуміло, більш ємною буде та, яка передає приблизно одинаковий зміст при меншому об'ємі в плані вираження. Структурна неповнота не впливає на цілісність дискурсу: зрізана структура передбачає адекватну реконструкцію своїх текстових лакун, наприклад, художнього тексту.

У вітчизняних роботах періоду «лінгвістики тексту» увага приділяється не тільки ситуативно-денотативному аспекту змісту, але і багатьом моментам, що пов'язані із мовною діяльністю, серед яких інтелектуально-логічні, емоціонально-оцінювальні, індивідуально-особистісні, соціально-психологічні моменти. При цьому, як правило, підкреслюється комунікативність тексту. Текст, як продукт мовної діяльності, створює єдиний комунікативно орієнтований блок, всередині якого можуть бути виявлені відносно закінчені за змістом частини, які в стилістичних роботах прирівнюються до абзаців. «Будучи складовою частиною стилістики мови, стилістика тексту розглядає складні (що об'єднують декілька абзаців) словесно-стилістичні структури, що використовуються в процесі комунікації для вираження певного змісту» [19, с. 34].

У психолінгвістичних роботах, що відображають найбільш виражений комунікативний підхід, задача полягає в описі не одиниць надфразового рівня в тексті, а самої текстової діяльності в суспільній практиці. «Обслуговуючи інші види людської діяльності, тобто, сприяючи реалізації цілей ніби вищих за неї (виступаючи у цьому смислі як основа для спілкування усвідомлень), текстова діяльність все більше кристалізується у самостійний вид діяльності із внутрішніми, що реалізуються в рамках спілкування, цілями комунікативно-пізнавальної і емоційної властивості. При такому підході текст вже не може розглядатися як одиниця на одному рівні з такими категоріями, як речення і / або надфразова єдність. Текст (повідомлення) розглядається тут як одиниця спілкування, ієрархічно співвідносна із категоріями висловлювання і семантико-смислового (комунікативного) блока, або предикації».

Якщо послідовно дотримуватися розуміння тексту як спілкування, то в силу того, що ціле повідомлення належить завжди одному комуніканту (відправнику), діалогічне повідомлення автоматично опиняється за рамками дослідження; тобто, діалог складається із текстів (одиниць спілкування, реплік), але, зрозуміло, текстом не являється. Така установка реалізована в роботі Н. Д. Бурвікової-Зарубіної [2, с. 7], яка вважає текстом тільки «письмовий за формою мовний твір, що належить одному учаснику комунікації, закінчений і правильно оформленний», відмовляючи

таким чином у статусі тексту мовному твору, що належить двом або більше учасникам комунікації – діалогу.

Разом з тим діалогічне мовне спілкування цілком допустимо представити як дискурс і тоді проблема дискурсивного статусу діалогу, що викликає великі сумніви в лінгвістиці тексту, виявляється вирішеною. Проте Т. А. ван Дейк, наприклад, не наважується приписати діалогу статус дискурсу, сумніваючись у можливості визначити типовий глибинний конструкт для будь-якого діалогу: «Неможливий розгляд дискурсу-діалогу, тобто послідовності висловлювань, породженої різними промовцями, хоча можна припустити, що така послідовність також може мати текстуальну структуру, яка подібна до структури дискурсу (монологу)» [30, с. 3]. Ван Дейк намагається створити сувору теоретичну основу для подолання односторонності як денотатно-референтного, так і комунікативно-прагматичного підходів, пропонуючи використовувати конструкт, що називається макроструктурою дискурсу. Макроструктура може бути семантичною, що узагальнює в собі основну тему тексту і представлена у вигляді ієархії семантичних пропозицій і прагматичної спрямованості мови (макротвердження, макропрохання, макросудження і т. д.), і тим самим об'єднуючи дискурс як послідовність мовних актів в єдине ціле [30, с. 246].

Як денотативно-референтний опис, так і прагматична модель мовного акту не дають адекватного уявлення про власну структуру мовної дії, дискурсу, висвітлюючи зовнішні щодо мови факти – предметну дійсність і соціальну взаємодію. І в цьому, і в іншому випадку власна форма висловлювання виявляється несуттєвою щодо абсолютизації висхідного тезису про довільність мовного знаку. Звідси підвищена увага до функції одиниці – денотативно-семантичної або регулятивно-прагматичної – у забутті тієї форми, яка виявляється носієм даної функції. Можна припустити, що володіючи мовою, людина володіє одночасно і особливим – дискурсивним – способом формування своїх взаємовідносин із дійсністю. Ті принципи, які забезпечують таку здатність, і повинні стати об'єктом пильної уваги лінгвістів. Область їхнього найбільш чіткого прояву – це синтаксис дискурсу, що пов’язує мовну семантику (відображення дійсності) із мовою прагматикою (регуляцією стосунків людини із середовищем).

До другої половини ХХ ст. багато лінгвістів дійшли думки щодо нерозривного зв’язку явищ синтаксису і семантики: семантика синтаксична, а синтаксис семантичний. Тому і опис структури тексту проводиться, головним чином, у семантико-синтаксичних категоріях, що відображає позитивну тенденцію порівняно із досконало ізольованим вивченням семантичного і формально-синтаксичного планів. Відоме висловлювання Е. Бенвеніста про те, що всі спроби дескриптивної лінгвістики позбутися значення не мали успіху. Але й інша крайність – відхід від форми, підміна її чисто семантичним описом – настільки ж штучна і непродуктивна.

І. Р. Гальперін звертає увагу на те, яку значну роль у будь-якій комунікації відіграє форма. Він відрізняє, з однієї сторони, нейтральну форму інформативних текстів, яка зумовлена системою мови, а з іншої – стилістично марковану, «супралінеарну» форму художніх текстів. «Цю властивість форми, що по-особливому проявляється в її різновидах, можна визнати онтологічною, органічною» [4, с. 30]. Саме форма організації дискурсу, а не що інше, дозволяє

ропізнати не тільки фактуальну і концептуальну інформацію, але також і підтекстову. Остання представляє собою приховану інформацію, яку витягають із тексту завдяки здатності одиниць мови породжувати асоціативні і конотативні значення, а також завдяки здатності речень, як одиниць тексту, прирощувати зміст [4, с. 28]. У спостереженнях І. Р. Гальперіна дуже точно схоплена здатність одиниць – слів і речень – породжувати зміст, перебуваючи у складі дискурсу. При цьому саме форма одиниць, що вступають у синтаксичну взаємодію, дозволяє нам встановити і характер цієї взаємодії, і той зміст, яким він результується. Можна стверджувати, що саме синтаксична форма є генератором семантики. Це є справедливим і стосовно синтаксису речення, і стосовно надфразового синтаксису.

Цілком нормально, що при змістовному сприйнятті дискурсу реципієнт прагне розпізнати певну типову композицію. Такі, наприклад, двочасткова (відкрита) структура абзаца, що складається із відної експозиції і коментуючої частини, тричасткова (закрита) структура, що складається із експозиції (початку і «ключової фрази»), коментуючої частини і закінчення. В дискурсі початкове висловлювання перспективно пов'язане із наступним, будь-яке наступне висловлювання ретроспективно опирається на попереднє. При цьому роль синтаксису зовсім не зводиться тільки до узгодження висловлювань між собою – до створення семантичної зв'язності за рахунок різного роду повторів (займенників, синонімічних, структурних, модально-часових). Повтори є моментами текстової надмірності і не є строго обов'язковими для створення зв'язного тексту. Головна особливість дискурсивного синтаксису – це властивість породжувати нетривіальну семантику, унікальні значення, які або отримують разову фіксацію в дискурсивній формі, або залишаються у розпорядженні тих, що говорять, на більш тривалий термін, якщо ця форма імпортується в систему і закріплюється в ній як носій значущості.

Значущість мовної одиниці будь-якого рівня невіддільна від її форми. Зміна форми завжди впливає на значущість. При цьому форму варто розуміти широко – і як власну форму одиниці, і як форму її сполучуваності з іншими одиницями, тобто «зовнішню» форму. А це вже вихід на контекст, на дискурсивні характеристики мовних одиниць. Припускається, що дослідження синтаксичної організації дискурсу може пролити світло на питання семантичної модуляції компонентів дискурсу, а також на процеси моделювання змісту за допомогою дискурсивних структур.

Виходячи із вищесказаного, маємо зробити наступні висновки. Варто відрізняти поняття дискурсу як процесу мовної діяльності від поняття тексту як її результату, зафікованого у письмовій формі. Текст традиційно служить мовним матеріалом для лінгвіста. Дискурс, як вища за рівнем одиниця мови, володіє структурною специфікою, а також і етномовною специфікою. Моменти дискретності і безперервності в побудові дискурсу конкретизуються в поняттях структурної цілісності, повноти, зв'язності. Існуючі описи дискурсу в термінах лексико-синтаксичної і логічної зв'язності не дають повного уявлення про принципи формування дискурсивних структур.

### Бібліографічні посилання

1. **Борбелько В. Г.** Общая теория дискурса (принципы формирования и смыслопорождения) : Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 Текст. / Борбелько Владимир Григорьевич. – Краснодар : Изд-во КГУ, 1998. – 48 с.
2. **Бурвикова (Зарубина) Н. В.** Закономерности линейной структуры монологического текста : Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 Текст. / Бурвикова Наталия Дмитриевна. – М., 1981. – 41с.
3. **Воробьев О. П.** Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьев. – К. : Вища шк., 1993. – 200 с.
4. **Гальперин И. Р.** Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
5. **Гаусенблас К.** О характеристики и классификации речевых произведений // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып.8. – М. : Прогресс, 1978. – С. 57–58.
6. **Гиндин С. И.** Советская лингвистика текста. Некоторые проблемы и результаты (1968–1975) // Известия АН СССР, серия ЛЯ. – 1977. – № 4. – С. 348–361.
7. **Горелов И. Н.** Основы психолингвистики / И. Н. Горелов, К. Ф. Седов. – М. : Изд-во «Лабиринт», 2001. – 304 с.
8. **Даль В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1882. – Т. 4.
9. **Демьянков В. З.** Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // Язык. Личность. Текст: Сборник к 70-летию Т. М. Николаевой / Под ред. В. Н. Топорова. – М. : Языки славянских культур, 2005. – С. 34–55.
10. **Долинин К. А.** Стилистика французского языка / К. А. Долинин. – М. : Просвещение, 1987. – С. 109–110.
11. **Жинкин Н. И.** Речь как проводник информации [Текст] / Н. И. Жинкин; предисл. Р. Г. Котова, А. И. Новикова. – М. : Наука, 1982. – 159 с.
12. **Засекіна Л. В., Засекін С. В.** Вступ до психолінгвістики. – Острог : Вид-во нац. ун-ту «Острозька академія», 2002. – 168 с.
13. **Звегинцев В. А.** О цельнооформлености единиц текста / В. А. Звегинцев // Известия АН СССР, серия ЛЯ. – 1980. – Т. 39. – № 1. – С. 13–21.
14. **Колшанский Г. В.** Коммуникативная дискретность языка / Г. В. Колшанский // Лингвистика текста: сб. науч. трудов. – Вып. 103. – М. : МГПИИЯ, 1976. – С. 15–22.
15. **Леонтьев А. А.** Актуальное членение и способы его выражения в русском языке / А. А. Леонтьев // Теория языка, методы его исследования и преподавания. – Л. : Наука, 1981. – 291 с.
16. **Леонтьев А. А.** Признаки связности и цельности текста / А. А. Леонтьев // Лингвистика текста: сб. науч. трудов. – Вып. 103. – М. : МГПИИЯ, 1975. – С. 60–70.
17. **Леонтьева Н. Н.** О смысловой неполноте текста / Н. Н. Леонтьева // Машинный перевод и прикладная лингвистика. – Вып. 12. – М. : МГПИИЯ, 1969. – С. 96–114.
18. **Мороховский А. Н.** Стилистическая дифференциация современного английского языка / Мороховский А. Н., Воробьев О. П., Лихошерст Н. И., Тимошенко З. В. // Стилистика английского языка. – К. : Вища школа, 1991. – С. 238.
19. **Одинцов В. В.** Стилистика текста [Текст]: научное издание / В. В. Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 263 с.; 3-е изд. – М. : КомКнига / URSS, 2006.
20. **Скребнев Ю. М.** Основы стилистики английского языка: учебник для вузов / Ю. М. Скребнев. – М. : Высш. шк., 1994. – С. 15.
21. **Слюсарева Н. А.** Проблемы функционального синтаксиса современного английского языка [Текст] / Н. А. Слюсарева. – М. : Наука, 1981. – 206 с.
22. **Тодоров Ц.** Понятие литературы / Ц. Тодоров // Семиотика. – М. : Прогресс, 1983. – С. 355–369.
23. **Тураєва З. Я.** Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия / З. Я. Тураєва // Вісник Київського лінгв. ун-ту. Сер. Філологія. – 1999. – Т. 2. - № 2. – С. 17.

24. **Тураева З. Я.** Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика) / З. Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
25. **Фигуровский И. А.** Основные направления в исследованиях синтаксиса связного текста / И. А. Фигуровский // Лингвистика текста: Материалы научной конф. Ч. II. [МГПИИ им. М. Тореза]. – М., 1974. – С. 108–115.
26. **Щерба Л. В.** Языковая система и речевая деятельность [Текст] / Л. В. Щерба. – Л. : Наука, 1974. – 428 с; 2-е изд. – М. : УРСС, 2004. – 427 с.
27. **Benveniste E.** Problèmes de linguistique générale [text imprimé] / Emile Benveniste, Auteur. – Paris (France) : Gallimard, 1966. – 356 p.
28. **Buysseens E.** La communication et l'articulation linguistique / Eric Buysseens. – Bruxelles : Presses Univ. de France [Autre tirage: 1970]. – 175 p.
29. **Danes F.** FSP and the Organization of the Text / Frantisek Dane // Papers on Functional Sentence Perspective. – Prague : Academic, 1970. – P. 106–128.
30. **Dijk T. A. van.** Studies in the pragmatics of discourse Text. / T. A. van Dijk. – The Hague : Mouton, 1981. – XII. – 331 p.
31. **Dijk T. A. van.** Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse Text. / T. A. van Dijk. – New York : Longman, 1977. – 261 p.
32. **Galmiche M.** Quantificateurs et référence. Contient: Quantificateurs, référence et théorie transformationnelle / Michel Galmiche // Langages, 1977. – № 48. – P. 3–49.
33. **Harris Z. S.** Analyse du discours / Z. Harris // Langage, 1969. – № 13. – P. 8–45.
34. **Mahmoudian M.** La linguistique / Morteza Mahmoudian. – Paris : Seghers, 1982. – 239 p.

*Надійшла до редколегії 9.05.10*

УДК 821.161

**Н. М. Раковская**  
*г. Одесса*  
**КРИТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ В. В. РОЗАНОВА**

*Розглянуто літературно-критичну модель В. В. Розанова, що знайшла відззеркалення в його філософських і літературних статтях.*

*Ключові слова: модель, рефлексія, інтерпретація, рецепція, інтерсуб'єктивність.*

*Рассмотрена литературно-критическая модель В. В. Розанова, нашедшая отражение в его философских и литературных статьях.*

*Ключевые слова: модель, рефлексия, интерпретация, рецепция, интерсубъективность.*

*The literary criticism model of V. V. Rozanov, reflected in his philosophical and literary articles, is examined in the article.*

*Key words: model, reflection, interpretation, reception, intersubjectivity.*

Многоаспектное наследие В. В. Розанова еще при жизни критика стало объектом не только читательского, но и научного интереса. Думается, уже можно говорить о розановедении, имеющем определенные этапы развития. В настоящее время весьма интересными являются исследования А. Грекалова, О. Кулишиной, А. Николюкина и др. Вместе с тем появляются работы, в которых очевидно влияние прошлых методологических установок (например, статья Е. Ивановой «В. В. Розанов и его апокалипсис литературы» [9]). Целью данной статьи является попытка осмыслить наследие В. В. Розанова, а также модель мира, отображенную в его сознании и письме.

Как известно, термин «модель мира» широко использовался в поэтике структуралистов, начиная от Ю. Н. Тынянова и завершая Ю. М. Лотманом. Под моделью мира мы понимаем результат переработки информации о человеке, причем человеческие структуры и схемы часто экстраполируются на быт и бытие, которые описываются на языке антропоцентрических понятий и подвергаются семиотической перекодировке [1; 2; 12]. Ориентация на понятие «модель мира» дает возможность соединить в наследии В. В. Розанова фрагменты восприятия, творения художественной реальности и особой формы письма, в которой проявляется чувственное эмоциональное неравнодушие к предмету описания. К. Аймермахер указывал, что модель мира располагается между действительностью и сознанием и обладает определенными кодирующими правилами трансформации. Учитывая, что В. В. Розанову присущи различные модели сознания (религиозные, философские, этико-эстетические, ментальные и т. д.), имеющие блоки информации в рамках вербальных и невербальных знаков и направленные на различные формы коммуникации, попробуем выявить парадигму, обусловленную интуицией критика, интуицией изоморфизма частных сфер его жизни и бытия культуры в целом. В таком случае, как нам представляется, весь комплекс исканий В. В. Розанова становится осмысленным, ибо этот подход эксплицирует структурность и системность критики В. В. Розанова и сближает ее с потоком мысли XX в. [3; 19; 21].

В критической рефлексии В. В. Розанова модель мира, прежде всего, связана с его духовной эволюцией [8]. Начав со своеобразного радикализма (с отзвуками трансцендентализма), легшего в основу его первого труда «О понимании», В. В. Розанов отмечал, что *понимание* «есть единственная деятельность разума» [16, с. 10], которая соединяет мыслительные формы-схемы с формами самой реальности. Восходя к первозданной природе человека, понимание несет в себе антропологическое и религиозное содержание, выявляя и делая возможным человеческое бытие. По образному выражению А. Ремизова, концепция критика сравнима с «гимнастикой, вырабатывавшей эластичность мысли» [13, с. 230]. Ряд современных исследователей также усматривают в суждениях В. В. Розанова основополагающие тенденции его письма: «Переменчивому публицисту Розанову предшествовал совершенно другой и все равно тот же самый Розанов с философией понимания – цельного, исчерпывающего, окончательно неизменного блага. Подчеркнутая розановская переменчивость кричала о том, что цельная истина непохожа на те ее фрагменты, с которыми нам обычно приходится иметь дело» [4, с. 65].

В. В. Розанов был убежден в том, что письмо и понимание взаимодополняемы: письмо манифестирует понимание, а понимание раскрывает себя в письме. В соответствии с развернутой В. В. Розановым концепцией понимания письмо выступает как особого рода космос. Обращение к письму дает представление о целостности, «надпротиворечивые» основания которой В. В. Розанов стремился определить посредством обращения к феноменам *поэзии наблюдательной* и *психологической*. «Вследствие того, что поэтические произведения, в противоположность произведениям всех других видов искусства, не только не расстраиваются от введения различных и даже противоположных образов, сцен и

картин, но даже выигрывают, происходит то, что, тогда как другие искусства всегда отражают в себе только человека, или как личность, или как народ, поэзия отражает в себе и человека, и жизнь его. В нее входят и думы, и чувства, и желания поэта, и текущая жизнь во всем своем разнообразии и со всеми своими контрастами» [16, с. 370]. Таким образом, понимание – это особая форма мыслительного процесса, в которой представлен «разумный человек в разумном космосе». Ранее чувственного опыта и соприкосновения с миром в разуме человека лежат уже схемы идей, готовых обнять собою мир; и тот факт, что этот мир, существующий независимо от человеческого разума и ранее его, действительно вступает в эту схему идей, невольно заставляет видеть и в разуме нечто космическое, и в космосе нечто разумное. Разум есть как бы мир, выраженный в символах, – мир есть как бы разум, выраженный в вещах; и только поэтому возможно познание мира разумом. Бытие выступает как «трепетное ощущение человека между Богом и космическим витальным эросом – именно это и дает бытие “Я в мире”» [16, с. 10].

Письмо, в свою очередь, выступает как *другое* цельного знания. Это *другое*, с точки зрения критика, «эмбрионально» задано и соединяет в себе имманентное и трансцендентальное («Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться. Мне и тут тепло»). Понимание и письмо «сходятся» как экзистенция и смысл, свобода и необходимость. Возникает стратегия «параллельного письма», допускающего авторскую множественность. *Письмо* становится главным «героем» литературы. Оно создается только для себя. В. В. Розанов указывает, что в таком понимании имманентное и трансцендентное как бы совпадают – письмо для самого себя является не только основанием, но тайной и жертвой, ибо содержит в себе все существующие смыслы в едином пространстве понимания. Более того, письмо обращено к пониманию и становится универсальной формой осуществления смысла «несу литературу как крест мой».

Данная концепция порождала бесконечную противоречивость суждений В. В. Розанова, вследствие чего А. Ф. Лосев считал В. В. Розанова гениальным человеком, но беспринципным декадентом, мистическим анархистом, глубоко понимавшим все религии, но сомневавшимся в Боге. Неоднозначные выводы А. Ф. Лосева обусловлены экзистенцией автора «Уединенного» и «Опавших листвьев», пытавшегося уловить живую и моментальную антиномичность событий и явлений в его собственном меняющемся сознании [20]. О своем сознании В. В. Розанов писал: «Я никогда не догадывался, не искал... Эти обыкновеннейшие способности ... исключены из моего существа. Но меня вдруг поражало что-нибудь. Мысль или предмет. Пораженный ... я смотрел на эту мысль или предмет, иногда годы. В отношении к предметам и мыслям была зачарованность» [17, с. 263]. Незыблемым в концепции понимания и письма оставалось одно: духовная эволюция совершилась внутри религиозного сознания. «Уже с I курса, – писал он в своей автобиографии, – я перестал быть безбожником и, не преувеличивая, скажу: Бог поселился во мне. С того времени ... каковы бы ни были мои отношения к церкви, что бы я ни делал, что бы ни говорил или писал, прямо или, в особенности, косвенно, я говорил и думал собственно только о Боге; так как Он занял меня всего, без какого-то остатка, в то же время как-то оставил мысль свободною и энергичною в отношении других тем» [15, с. 7].

Заложенная в модели сознания В. В. Розанова оппозиция: системность – дискретность – прослеживается в трех фазах. Первая, в которой В. В. Розанов всецело принадлежал Православию, что проявилось в его книге, посвященной «Легенде о Великом инквизиторе», статьях «В мире неясного и нерешенного», «Религия и культура». В них очевидно противопоставление христианского Запада Востоку: западное христианство ему представляется «далеким от мира», «антимиrom». В Православии «все светлее и радостнее». В свете Православия христианство видится критику как полная веселость, удивительная легкость духа – «никакого уныния, ничего тяжелого». Но уже в статье «Номинализм в христианстве» есть уточнение: «...нельзя достаточно настаивать на том, что христианство есть радость – и только радость и всегда радость» [14, с. 31]. Наблюдается зарождение второй фазы. Сомнения постепенно переходят в скептицизм. Возникает идея противопоставления религий. Историко-культурный код раскрывает блок информации о религии Голгофы (историческое христианство и религия Вифлеема. Голгофа – аскетическая фаза христианства, Вифлеем – новая религия, «жизненно-сладостная»). Постепенно историко-культурный блок расширяется. В статье «Около церковных стен» дан моделирующий диалог христианства и культуры, в результате которого христианство уступает место религии Отца – Ветхому Завету. «Великое недоразумение» в судьбе христианства, по размышлению критика, образовалось в связи с Голгофой – ибо появилось «искание страданий». Но весь «процесс искупления» прошел мимо человека и «рухнул в бездну, в пустоту, – никого и ничего не спасая».

В связи с этими сомнениями возникает третья фаза, связанная с религиозно-культурным блоком, определяемым кодом Церкви. С точки зрения критика, Церковь неверно осознавала суть христианства. Высшей точки сомнения В. Розанова достигли в статье об «Иисусе Сладчайшем», где он пишет о темном лице христианства, о людях лунного света, так широко представленных в творчестве Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Церковь, замечал критик, воспринимала христианство как поклонение смерти. Размышления критика близки наблюдениям Н. В. Гоголя, который писал: «Есть страсти, есть явления (напр., рождение-смерть), которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет и не дано ему сил отклониться от них. Внешними начертаниями они ведутся, есть в них что-то вечно зовущее, не умолкающее во всю жизнь» [5, V, с. 349]. Не случайно наблюдается некое мистическое совпадение личной судьбы художника и критика. К. Мочульский отмечает: «От Гоголя все ночное сознание нашей словесности: нигилизм Л. Н. Толстого, бездны Ф. М. Достоевского, бунт В. В. Розанова. «День» ее пушкинский, златотканый покров – был сброшен; Н. В. Гоголь первый «больной» нашей литературы, первый мученик ее» [11, с. 231]. Метафизический индивидуализм Н. В. Гоголя и экзистенциальное одиночество В. В. Розанова – явления одного порядка. Сознание критика и писателя интерсубъективно. Очевидно, что тексты Н. В. Гоголя для В. В. Розанова – код, важный для расшифровки авторского понимания. Одновременно в данном случае интерпретация В. В. Розанова ярко концептуализирует его собственное сознание. «Удерживающим» является тройка, вся вдохновенная Богом. Преодолевая апостасию, Русь-тройка должна превратиться в духовную вертикаль, как идеал

свяности [7]. Творческий замысел Н. В. Гоголя В. В. Розанов рассматривает как иррациональный, однако фантасмагории Н. В. Гоголя не принимает.

Размышляя о миссии «удерживающего начала» в произведениях писателя, В. В. Розанов не раз подвергал гоголевскую концепцию сомнению. Ужас небытия, с его точки зрения, заглушал гоголевскую надежду на спасение Святой Руси. Болезненно-мнительный Н. В. Гоголь, испытывая страх смерти, искал успокоения в христианстве. Розанов был убежден, что причина душевных терзаний писателя – в метаниях между язычеством и христианством, в страхе перед религией. Он отмечал, что Н. В. Гоголь шел к религии через страх, а не через любовь, потому является «демоном, хватающимся боязливо за крест» [18, II, с. 289]. Попытка выявить основу гоголевского демонизма привела критика к выводу об особом душевном состоянии художника. Ссылаясь на Платона в статье «Отчего не удалось памятник Гоголю?» (1909), В. В. Розанов предполагает наличие безумия у некоторых выдающихся людей, приводящего их к глубоким откровениям в жизни. Н. В. Гоголь, по его мнению, обладал этим метафизическим качеством. В нем с детства «жило, росло и развивалось это гениальное, особенное, исключительное безумие, которое перед концом всем овладело, разлилось «вовсю» [18, II, с. 146]. Это безумие трансформировалось в его душе в метафизическую тоску, которая и определила специфические черты его творчества. Он лишил Россию всего величественного и монументального, считает В. В. Розанов, потому что все поверили в ирреальный мир Н. В. Гоголя как в единственно верный, и никто не мог противостоять этому [17, с. 301].

Очевиден синтетический характер розановской концепции. От мыслительного процесса, заключенного в идее понимания, он приходит к чувственному восприятию мира. В создаваемом им Универсуме есть множество элементов (состояний), которые он сам называет естественными или органическими. Они характеризуются внутренней свободой критика, им присущи ментально-волевые и действенные потенции. Универсум при этом превращается в организм, т. е. единое существо, содержащее в себе множественность внутренне связанных элементов, каждый из которых необходим для совершенства целого (т. е. все разочарования, христоборчество ушли, и в конечном итоге В. В. Розанов опять пришел к Христу и церкви, что находит подтверждение в последних работах, особенно в «Апокалипсисе»). Преодоление мира, который «во зле лежит» (I послание Иоанна) преодолено может быть единством человека и Вселенной, в центре которого – символ Бога (Христа). В данном суждении явственно проявляется космоцентризм критика.

Несмотря на серьезную полемику с Вл. Соловьевым, В. В. Розанов принимает его идею трех начал: божественного, материального, человеческого. Отсюда начинается движение В. В. Розанова к антропологии. Человек должен одухотворить и обожествить материю прежде всего в себе, путем свободного подчинения своей природы божественному началу. Христос является парадигмой должной структуры как универсума в целом, так и каждой человеческой личности. Посаженное Христом дерево должно соединиться с новым небом, новыми звездами, обилиями вод жизни. В связи с указанными суждениями возникает второй структурный элемент модели сознания критика – его антропология. Для него характерна вера в «естество»

человека, в «естество» природы. Не случайно А. Волжский писал о мистическом пантеизме критика. В статье «Святое чудо бытия» В. В. Розанов отмечал: «Есть действительно некоторое тайное основание принять весь мир, универс за мистико-материнскую утробу, в которой рождаемся мы, родилось наше солнце и от него земля». Думается, можно вести речь о зарождении софиологической идеи в концепции критика. В данном контексте кодом является биоцентризм В. В. Розанова, отмечавшего, что мир создан не только рационально, но и священно<sup>1</sup> (см. сб. «Литературные изгнанники», примечание к письму Н. Страхова к В. В. Розанову [10]). Вслед за данным суждением возникает новый блок информации – сексуально-мистический Код – метафизика пола. Метафизика человека сосредоточена (указывает В. В. Розанов) в точке единения пола и семьи. Человек не теряется в мироздании, он включен в порядок природы, и точка включенности есть пол как тайна рождения жизни. Отсюда и осознание пола «как нашей души». Понимая пол как ту сферу в человеке, где он таинственно связан со всей природой, т. е. понимая его метафизически, В. В. Розанов считает все остальное в человеке выражением и развитием тайны пола. «Пол в человеке подобен зачарованному лесу, обставленному чарами; человек бежит от него в ужасе, зачарованный лес остается тайной». Символ «зачарованный» повторяется в статье «Семя и жизнь». Он связан с чудом зарождения жизни, появлением младенца, детских слез, незаконнорожденных детей. В. В. Розанов, обращаясь к Ф. М. Достоевскому, замечает: «деточек-поросяточек» учит сладострастному разврату любви старик Карамазов, лакейским подлостям обучает маленького Илюшу Смердяков, за страдания детей призывает бунтовать Иван, чистоту детских душ стремится спасать Зосима, деятельной любовью согревает детей Алеша, наконец, Митя во сне открывает символику пророческого образа дитя. «За дите и пойду. Потому что все за всех виноваты» [6, XV, 31]. «Дите» – это правда, которую жаждет постичь Митя и, постигнув, уже никогда от нее не откажется. Объясняя сущность данной правды, Ф. М. Достоевский писал: «Потому что никаким развратом, никаким давлением и никаким унижением не истребишь, не замертвишь и не искоренишь в сердце народа нашего жажду правды, ибо эта жажда ему дороже всего. Он может страшно упасть; но в моменты самого полного своего безобразия он всегда будет помнить, что он только безобразник и более ничего; но что есть где-то высшая правда» [6, XXI, с. 58]. В. В. Розанов комментирует: «Дитя – это возвращение к вере и милосердию, воплощенному в православном подвиге страстотерпия. Смысл жизни (символ дитя) в том, чтобы творить добро, “луковку” подавать нуждающимся и пострадать за дите». Знаковый код В. В. Розанова «религия семьи» означает, что семья как религиозное соединение сохраняет свою целостность благодаря молитве «спаси и сохрани». Неслучайно ритмическое движение текстов «Уединенного» и «Опавших листьев» напоминает непрерывное слезное звучание молитвы-псалмодия (исполнение псалмов на основе мелодических моделей, с определенной речитацией).

---

<sup>1</sup> Впоследствии об этом неоднократно будет писать М. Элиаде [21].

Итоговые моменты формулируемой В. В. Розановым модели мира об этом: жизнь – это мир любви, боли уединения, страдания святости. Быть обманутым в истории есть постоянный удел человека. Единственное, где человек может ощутить свое «я», есть семья, которую рационально построить нельзя, ибо она – институт иррациональный, мистический. Размышляя о пушкинской Татьяне, В. В. Розанов обратил внимание, что в ее жизненном мире не оказалось ни детей, ни друзей, не было даже «маленькой собачки» – всех тех атрибутов, без которых нет существа семьи, тепла и смысла жизни женщины. Видимо, не случайно через три дня после известия о смерти сына и за несколько месяцев до собственной кончины с его души сошел еще один мажорный «вздох»: мир, кажется, весь сплетается из музыки... И песни человеческие, и грусть человеческая, самые скорби его, самые печали – все так прекрасно, неизъяснимо волнует [17, с. 603].

Для В. В. Розанова через постижение тайны пола происходит постижение тайны семьи и духовное преображение страсти в любовь, а затем – в гармонию и смысл жизни. Таким образом, структурные элементы розановской концепции понимания – Бог-природа-человек-пол-семья – оказываются целостно связанными и представляют систему. В этой системе внутренний диалог, полемика, критика имманентны как самым частным проблемам, лежащим в основании творчества В. В. Розанова, так и найденному мыслителем методу их анализа. Сделать частное (интимное) проблемой философского обсуждения должен автор, найти определенные закономерности в их решении – задача всеобщая. Описывая суть своего полемического приема, критик указывал на непременно соборное обсуждение проблемы, отмечая возможность ее постижения лишь в глобальном диалоге, в котором сталкиваются разные идеи, аргументы, факты в одно целое текста, «собирающего» общую истину.

Созданное В. В. Розановым письмо становится примером рождения индивидуального мифа. Его призыв убежать от слов к делу, жить естеством, его представления о «чистой» внеязыковой реальности, сталкиваясь с проблемой «выражения невыразимого» (жизни как потока интенциональных переживаний), оформляются в миф о творчестве и становятся особым способом организации розановского текста. И этот текст восстанавливает в его сознании христианское учение о двух путях познания-постижения Бога: апофатическом – пути молчания и катофатическом – пути слова, объяснения, соединив их в целостное представление о реальности, понимании и письме, что и составляет суть модели кризиса сознания. В. В. Розанов бесконечно противоречив, и это закономерно. Ибо есть в его судьбе мир творчества, соединенный с Божественным, мир трансцендентный, мир свободы личностной, и есть мир семьи (быта в широком смысле). В. В. Розанов разрывается между этими мирами (здесь и трагический брак с женой Ф. М. Достоевского, и проза жизни неосвященного брака, рождение и смерть детей). В этом разрыве и попытке преодолеть его и заключается целостность неординарной личности, его модели мира и человека.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в необходимости дальнейшего изучения наследия В. В. Розанова в контексте философско-эстетических поисков критиков модернистского и постмодернистского сознания.

### Библиографические ссылки

1. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура / К. Аймермахер. – М., 2001.
2. Бачинин А. Христианская мысль / А. Бачинин. – СПб., 2006.
3. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр. – М., 2004.
4. Бибихин В. В. К метафизике другого / В. В. Бибихин // Начала. – 1992. – № 3 (5).
5. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 5 т. / Н. В. Гоголь. – М., 1952.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л., 1972–1990.
7. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения. «Миргород» Н. В. Гоголя / И. А. Есаулов. – М., 1995.
8. Зеньковский В. В. История русской философии: в 2 т. / В. В. Зеньковский. – Л., 1991.
9. Иванова Е. В. В. Розанов и его апокалипсис литературы / Е. Иванова // Русская литература. – 2006. – № 4. – С. 92–103.
10. Литературные изгнанники. Примечание к письму Н. Страхова к Розанову. – СПб., 1886.
11. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. Мочульский. – М., 1995.
12. Новиков Д. Христианское учение о человеке / Д. Новиков // Человек. – № 5. – 2000.
13. Ремизов А. Исследования и материалы / А. Ремизов. – СПб., 1994.
14. Розанов В. В. Мимолетное / В. В. Розанов. – М., 1992.
15. Розанов В. В. Несовместимые контрасты бытия / В. В. Розанов. – М., 1990.
16. Розанов В. В. О понимании. Опыт исследования природы границ и внутреннего строения науки как цельного знания / В. В. Розанов. – СПб., 1994.
17. Розанов В. В. О себе и о жизни своей/ В. В. Розанов. – М., 1996.
18. Розанов В. В. Pro et contra : в 2 кн. / В. В. Розанов. – СПб., 1995.
19. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти. – М., 1996.
20. Тарасов Б. Н. Мыслящий тростник / Б. Н. Тарасов. – М., 2004.
21. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде. – М., 1999.

*Надійшла до редколегії 10.05.10*

УДК 821.161.2-1-3.09

**Ю. А. Сирота**

*г. Полтава*

### **ПУШКИНСКАЯ ПОЭЗИЯ НА СТРАНИЦАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ Е. ГРЕБЁНКИ**

*Розглянуто роль і значення пушкінської поезії в прозових текстах Є. Гребінки.*

*Ключові слова:* поезія, епіграф, текст, контекст, поетика, інтертекст, інтертекстуальні зв'язки

*Рассмотрена роль и значение пушкинской поэзии в прозаических произведениях Е. Гребенки, раскрывается специфика реализации пушкинскими эпиграфами межтекстовых связей.*

*Ключевые слова:* поэзия, эпиграф, текст, контекст, поетика, интертекст, интертекстуальные связи

*The author of the article examines the role and meaning of Pushkin's poetry in the prose of Y. Hrebennka.*

*Keywords:* poetry, epigraph, text, context, poetics, intertext, intertextual connections.

Во многих произведениях Евгения Гребёнки часто встречаются строки из поэтических сочинений Александра Пушкина. В своих письмах Гребёнка также нередко обращался к стихам Пушкина, иллюстрируя отдельные примеры или

жизненные ситуации. Изучение творчества Гребёнки свидетельствует о том, что писатель, включая в свои произведения тексты очень популярного в то время Пушкина, не просто отдавал дань моде. Он действительно благоговел перед великим поэтом и, несомненно, находился под его влиянием. Еще во время пребывания в Нежинской гимназии высших наук Гребёнка начал перевод на украинский язык поэмы Пушкина «Полтава». Несмотря на то, что этот перевод слишком отягощен бурлескно-травестийными элементами, всё же он имеет свою историческую и эстетическую ценность.

В «Записках студента» (1841) отношение Гребёнки к Пушкину выражено наиболее ярко. Повесть имеет форму «текста в тексте» и включает в себя несколько точек зрения, которые проявляются на уровне основного текста и его рамы. Основной текст – это дневник студента Якова Петровича, описывающего свою жизнь, начиная с детства и до последних дней. Рамочный текст повести, кроме заглавия и эпиграфа, включает также обрамление, где рассказчик объясняет, как ему в руки попал дневник Якова Петровича. Также в рамках раскрывается отношение рассказчика к студенту: оно явно позитивное и сочувственное. Кроме того, рамки включают развязку сюжета основного текста – это смерть героя. И хотя повесть начинается с развязки, эпиграф ко всему произведению имеет более оптимистическое звучание. Это слова Виктора Гюго: «Между рождением и смертью – жизнь». Таким образом, Гребёнка утверждает мысль, что жизнь человека – основной предмет изображения и заслуживает больше внимания, нежели его смерть.

Вся повесть пронизана чувством преклонения перед величием Пушкина. Главный герой Яков Петрович уже в первой дневниковой записи высоко оценивает творчество «великого поэта». Так, вспоминая лицей, он жалеет тех, кто не понимает поэзии: *«А поэзия? Боже! И есть люди, которые не понимают поэзии!? Бедные, жалею о вас: вы не знаете лучшего наслаждения в жизни! Вы не понимаете ни Жуковского, ни Шиллера, ни Байрона, ни Пушкина, великого Пушкина!»* [2, с. 443]. Творчество гениального поэта сопровождает Якова Петровича на протяжении всей жизни. Так, размышляя о смысле жизни, он вспоминает пламенные строки из пушкинского «Пророка».

*И он мне грудь рассек мечом  
И сердце трепетное вынул,  
И угль, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул!..* [2, с. 449].

Яков Петрович переживает те же чувства, что и пушкинский пророк. *«Да, угль, пылающий огнем, пламнеет в груди моей, – продолжает он строки стихотворения. – Чудные вопросы роятся в уме моем: и что со мною? и что я? и для чего я? и что такое жизнь наша?..»* [2, с. 449]. Это пример того, какую магическую силу имеют стихи Пушкина. Они способны заставить человека задуматься не только о жизненных проблемах, но и о самой жизни, о её смысле. Открыв в себе новое чувство, чувство любви к женщине, Яков Петрович, говорит о нем очень поэтически, приравнивая к самому святому: *«Неужели меня посетило это неразгаданное, таинственное, святое чувство, возвышающее человека до невозможности, сила, хранящая весь мир, альфа и омега благости пророчества, сила, которая заставляет бездушный цветок трепетать и склоняться к другому,*

сдвигает противоположные полюсы твердого магнита, проявляется в притягаемости разнородного электричества, влечет тучи небесные к земле и соединяет небо с землею огненными нитями молнии; краеугольный камень нашей божественной религии: “любите и врагов ваших” – сказал бог устами человека...» [2, с. 451]. Почувствовав в себе пробуждение любви, он полнее постигает «глубину стихов Пушкина», в частности его подражания песне английского поэта Барри Корнуолла:

Пью за здравие Мери,  
Доброй Мери моей!  
Тихо запер я двери,  
И один, без гостей,  
Пью за здравие Мери [2, с. 452].

Размышляя над стихотворением Пушкина, герой приходит к выводу о том, что «человек, истинно любящий, не станет хвалиться любовью своею...» [2, с. 452]. Таким образом, стихи любимого поэта учат героя повести Гребёнки трепетному отношению к любимой женщине. Даже для ненавистного Сутяговского (хитрого и коварного соседа родителей) он находит характеристики у любимого поэта, о чем говорят строки из пушкинского «Демона»:

*И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел* [2, с. 462].

К стихам Пушкина герой обращается также тогда, когда его любимая выходит замуж за другого. В поэзии «великого сердцеведца» [2, с. 481] он находит успокоение и вспоминает строки из поэмы «Цыгане»:

*Кто сердцу юной девы скажет:  
Одно люби, не изменись!..  
Утешься, друг! Она дитя.  
Твоё унынье безрассудно:  
Ты любишь горестно и трудно,  
А сердце женское – шутя...* [2, с. 481].

Использованный писателем прием цитирования свидетельствует о том, что интертекст является характерной чертой повести, одной из важнейших особенностей поэтики произведения. Пушкинские цитаты в тексте «Записок студента» расширяют рамки повести Гребёнки. Они обогащают авторские высказывания, создают определённое «смыслоное напряжение» [9, с. 504]. Стихи Пушкина, включённые Гребёнкой в его собственный текст, позволяют проследить эволюцию главного героя, в частности то, как меняется его отношение к жизни и окружающим людям. В начале дневника это человек с «распахнутой душой», который готов на подвиги ради добра, полон желания изменить весь мир («Пророк»). Когда его впервые посещает любовь, он обожествляет свою любимую («Мери»), но, узнав о её измене, выбрасывает даже кольцо, подаренное ею. Со временем став мудрее, герой делает вывод о том, что радости жизни быстро исчезают, поэтому нужно беречь память о них. Он соглашается с Пушкиным: «Порою всем даётся радость, Что было, то не будет вновь» [2, с. 481]. Более радостным в жизни героя был его детский и юношеский период до того, как он переехал в Петербург. Дальше в повести развивается тема гибели человека в

удушающей атмосфере столицы. Герой постепенно разочаровывается в своих идеалах. Большинство жителей Петербурга, которых он встречает на своём пути, оказываются не искренними, притворными людьми. Так, первый урок человеческой неблагодарности Яков Петрович усвоил в гостях у своего родного дяди. Мечты героя о радушном приёме сразу развеялись: «*Мой дядюшка человек надутый; его дети – жалкие, пустейшие создания! Никогда нога моя не будет в этом доме. Если б мне пришлось умереть на улице от холода, я не укроюсь у него под воротами*» [2, с. 468]. Для дядюшки – «его превосходительства» – более радостным был визит сочинителя Единогорова, чем родного племянника.

В повести образ процветающего «сочинителя» Единогорова встречается неоднократно. Единогоров пресмыкается перед сановными старичками, со знанием дела толкует о вчерашнем висте, пишет «*историю дома его превосходительства*» [2, с. 468], и в результате – через два-три года ездит «на прекрасной паре собственных лошадей» [2, с. 488]. Он компилирует книги, заказывая таким голодным писцам, как Яков Петрович, делать выписки из напечатанных источников. Он посвящает свой очередной опус какому-нибудь важному лицу. То есть этот герой умеет приспособиться к жизни. Можно согласиться с С. Зубковым, что в данном случае Гребёнка как бы сопоставляет торжествующих и благоденствующих в своей пошлости литературных подлиз единогоровского типа с трагической судьбой затравленного вельможным светом Пушкина [4, с. 206]. По мере разочарования героя меняются его дневниковые записи: на смену радостным, оптимистическим ноткам приходят грустные мысли. От юношеской увлеченности не остается и следа, в записках студента исчезает поэзия, остаётся только проза. Так, слишком прозаической кажется запись героя о том, что он вынужден был продать последнюю свою книгу – «Сочинения Пушкина», подаренную ему ещё «*в лицее за успехи в науках*» [2, с. 489]. Яков Петрович – высокоморальный человек. Он полон желаний и устремлений. Получив образование в лицее, он с гордостью восклицает: «*Шесть лет – и как я вырос духовной жизнью!*» [2, с. 443]. При этом он не подозревает, что «духовная жизнь» нигде не ценится. Для него, за словами А. Брайко, общезначимым художественным дискурсом на протяжении всего действия остаются стихотворения Пушкина, которые «навевают топос совершенства и жизнеощущения» [1, с. 58]. Оказавшись в Петербурге в окружении, где его духовные качества никому не нужны, герой ощущает себя «лишним человеком». Повесть Гребёнки связывает с творчеством Пушкина не только наличие в её тексте конкретных цитат, но и сюжетная схема, а также художественные образы. Так, главный герой «Записок студента» ассоциируется с Евгением Онегиным по принципу своей ненужности, невостребованности, хотя оба героя в значительной степени отличаются друг от друга.

Во многих русскоязычных произведениях Гребёнки поэзия Пушкина встречается также и в эпиграфах. Например, некоторым частям повести «Сеня» предписаны цитаты из пушкинских произведений. Каждый из этих эпиграфов выполняет свою функцию. Но при этом каждый эпиграф имеет большое значение для понимания текста в целом. Попытаемся определить роль пушкинских эпиграфов в повести Гребёнки «Сеня». Прежде всего следует отметить, что эпиграф – это один из компонентов рамы произведения, основная функция которой – усиление

внутреннего единства художественного текста. Эпиграф помогает придать произведению характер завершенности, а также подчеркивает открытость границ текста, его соотнесенность с текстами других авторов. В современном литературоведении существует мнение, что эпиграф – это всегда текст в тексте, обладающий собственной семантикой и образной структурой [5, с. 850]. По мнению Н. Мирошниковой, все эпиграфы произведения составляют целую систему [6, с. 17]. Поэтому, анализируя пушкинские эпиграфы в повести Гребёнки «Сеня», мы будем обращать внимание и на другие эпиграфы. Тем более, что наличие эпиграфов – одна из примечательных особенностей поэтики данного произведения. «Сеня» – повесть о жизни «маленького человека» Семена Ивановича. Уже само название повести, а также первые эпиграфы к ней подготавливают читателя к восприятию характера главного героя, его отношения к жизни и людям. В частности, это эпиграф из А. Кантемира – «*Знаю, что правду пишу и имен не значу: Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу*», а также народная поговорка – «*Хвастливого от богатого не распознаешь*» [3, с. 131]. Сеня – тип столичного хвастуна. Он хвастает, постоянно выдумывая истории, которые с ним не происходили. Автор излагает предысторию своего героя, которая далеко не случайна. Родился Сеня в многодетной семье уездного почтмейстера в провинциальном городе Горохове. В его жизненной судьбе огромную роль сыграл случай. Однажды Сеню увидела столичная княгиня, которой мальчик очень понравился, и она забрала его с собой в Петербург на воспитание. Начиная с третьей главы, в повести появляются петербургские мотивы. Гребёнка очень реалистично изображает среду, в которую попадает Сеня, и показывает негативное влияние на мальчика аморального, хотя и знатного окружения. В качестве эпиграфа к этой главе Гребёнка взял строки из пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин»: «*Чтоб не измучилось дитя, Всему учил его шутя*» [3, с. 145]. Н. Мирошникова подчёркивает, что эпиграф, взятый из определенного источника, сохраняет с ним связь [6, с. 15]. Будучи связанным с родным контекстом, эпиграф устанавливает основные связи с текстом произведения, которому он предпослан. В этом новом контексте и реализуются функции эпиграфа. В данном случае эпиграф служит знаком, который отсылает к сюжету «Евгения Онегина». Напомним, что в первой главе романа в стихах даётся предыстория героя, в частности речь идёт о его воспитании, оторванном от родной почвы.

Судьба Евгения хранила:  
Сперва *Madame* за ним ходила,  
Потом *Monsieur* её сменил.  
Ребенок был резов, но мил.  
*Monsieur l'Abbe*, француз убогий,  
Чтоб не измучилось дитя,  
Учил его всему шутя,  
Не докучал моралью строгой,  
Слегка за шалости бранил  
И в летний сад гулять водил [8, с. 8–9].

Такое воспитание привело к тому, что Онегин стал эгоистом. Подобную схему псевдовоспитания наблюдаем и в случае с Сеней. Забрав мальчика у родителей,

княгиня не беспокоилась об истинном воспитании ребенка. Сеня был для неё очередным развлечением светской дамы, способом заставить общество восхищаться её «благодетельностью». Она сразу же забыла о нём, как только получила в подарок зеленого попугая. Эпиграф из «Евгения Онегина» к этой главе повести также выполняет прогнозирующую функцию. Ведь ещё до знакомства с её текстом становится ясно, что в ней будет затронута проблема воспитания главного героя. Спустя некоторое время, навестив Сеню в пансионе, княгиня была расстроена бледным видом мальчика и просила содержателя не изнурять ребенка. «Чудесный человек Ютржбицкий! Он постиг чувствительность княгини и переменил совершенно с Сенею метод воспитания. <...> Ютржбицкий образовывал физического Сеню и образовывал со знанием дела. А нравственный Сеня? Ну, да какое до этого дело! Княгиня платила хорошо...» [3, с. 146]. Данный отрывок текста ассоциируется с эпиграфом к третьей главе повести – знаменитыми строками из пушкинского романа в стихах. Сеня вырос эгоистом, не способным обращать внимание на чувства других людей. Он мог с легкостью обидеть человека, оскорбить его, причинить ему горе. Более того, Сеня «сделался дерзок, горд, груб с окружающими его, даже с самою княгинею...» [3, с. 147]. Модель воспитания, представленная в повести, – это модель развращения личности.

К восьмой главе повести Гребёнки не случайно предпосланы стихи из поэмы Пушкина «Граф Нулин»:

Вот ближе, ближе. Сердце бьётся;  
Но мимо, мимо звук несется,  
Слабей... И смолкнул за горой [3, с. 171].

В этой главе повествуется о приезде Сени домой к своим родителям. Они ожидали сына очень давно. Ведь Сеня обещал приехать в каждом своем письме, и в каждом новом письме он придумывал «важную причину», из-за которой поездка срывалась или откладывалась. Чтобы раскрыть функцию упомянутого эпиграфа из «Графа Нулина» в повести Гребёнки, напомним, в каком контексте звучат вышеупомянутые строки:

Кто долго жил в глухи печальной,  
Друзья, тот, верно, знает сам,  
Как сильно колокольчик дальний  
Порой волнует сердце нам.  
Не друг ли едет запоздалый,  
Товарищ юности удалой?..  
Уж не она ли?.. Боже мой!  
Вот ближе, ближе... сердце бьётся.  
Но мимо, мимо звук несется,  
Слабей... и смолкнул за горой [7, с. 162].

Последние строки данного отрывка, взятые в качестве эпиграфа, помогают передать эмоциональное состояние родителей Сени. «Зазвенел колокольчик. Старик Иван Яковлевич закричал – «это он» – и сбежал с крыльца; соседи улыбались, Аграфена Львовна была уже за воротами. Но – увы! Это был становой пристав...» [3, с. 173]. Родители ждут сына с большим нетерпением, и звук колокольчика воспринимается ими как сигнал о приезде их единственного оставшегося в живых

ребенка. И вот Сеня наконец-то попадает в родной Горохов и не узнаёт своих родителей. Более того, петербургская жизнь настолько изменила героя, что даже его родители не узнают его.

Девятой главе предпосланы строки из пятой главы «Евгения Онегина»: «*Соседи съехались в возках, В кибитках, бричках и санях*» [3, с. 178]. Этот эпиграф напоминает о содержании главы, об основных эпизодах сюжетного развития. Ведь родители Сени пригласили на обед множество гостей, чтобы разделить с ними радость по поводу приезда долгожданного сына: «... весь Синевод явился к добруму соседу разделить его радость вместе с колбасами и посмотреть на приезжего. Здесь были все возрасты, от желтоватых седин до грудного ребенка; глаза всех цветов, от серо-голубеньких до самых чёрных, на которые нельзя смотреть без смущения; были талии, похожие на арбуз и на осу; были лица отвратительные и были возбуждавшие страшную охоту расцеловать их» [3, с. 180].

Двенадцатая глава повести Гребёнки под названием «С разлукой» открывается эпиграфом из стихотворения Пушкина «Разлука»: «*Прости! Хранимый небом, не разлучайся, друг, С свободою и Фебом*» [3, с. 198]. Этот эпиграф предупреждает о разлуке Сени с его родителями и родным городом. Главный герой вынужден наспех бежать из Горохова. Из-за его вранья-хвастовства его заподозрили в разбойничестве. Даже родители не верят оправданиям Сени. Но любя его, они помогают ему бежать, хотя и знают, что больше никогда не увидят сына: «*Долго смотрели старики на пустую улицу и тихо, безмолвно обнялись*» [3, с. 200]. Трагедия Сени состоит в том, что он и не подозревает, как он жалок. Он не понимает, что потерял самое дорогое, что у него было в жизни.

Итак, можно сделать вывод, что пушкинские эпиграфы, впрочем, как и другие эпиграфы к отдельным главам повести «Сеня», углубляют смысловое пространство произведения, корректируют, направляют читательское восприятие в нужное русло. Основная функция пушкинских эпиграфов – прогнозирующая. Они подготавливают читателя к восприятию отдельных эпизодов сюжета, к характеристике действующих лиц, указывают на основную тему или проблему главы. Подбор эпиграфа требует высокого писательского мастерства. Ведь очень важно, чтобы эпиграф и текст произведения составляли единое гармоническое целое. Повесть «Сеня» свидетельствует о том, что Гребёнка был мастером в подборе эпиграфов. Цитирование пушкинских текстов помогает ему четче выразить свой собственный замысел.

Таким образом, в произведениях Е. П. Гребёнки цитирование является одним из способов проявления интертекстуальности. Используя пушкинские строки в своих текстах, Гребёнка как бы вступает в «диалог» с известным поэтом. Пушкин и его поэзия предстают переосмыслившими в сознании героя («Записки студента») или самого автора («Сеня»). Цитаты и эпиграфы в повестях Гребёнки образуют систему многоголосия. Они связывают «свой» (авторский) и «чужой» (пушкинский) тексты в единое смысловое гармоническое целое.

#### Библиографические ссылки

1. **Брайко О.** Дискурс естетичного світобачення у прозі Євгена Гребінки та проблеми символічної автобіографії / О. Брайко // Січ. – 2004. – № 10. – С. 57–70.
2. **Гребінка Є.** Твори : В 3 т. / Є. Г. Гребінка – Т. 1. – К., 1980.

3. Гребінка Є. Твори : В 3 т. / Є. Г. Гребінка – Т. 2. – К., 1980.
4. Зубков С. Д. Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. Г. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей / С. Д. Зубков – К., 1979.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
6. Мирошникова Н. «Пока только придумал эпиграф...» (Поэтика эпиграфов) / Н. Мирошникова // Рус. яз. и литература в учебных заведениях. – 2004. – № 1. – С. 13–19.
7. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. / А. С. Пушкин – Т. 3. – М., 1975.
8. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. / А. С. Пушкин – Т. 4. – М., 1975.
9. Фоменко И. В. Цитата / И. В. Фоменко // Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М., 1999.

*Надійшла до редколегії 12.05.10*

УДК 82.-312.2

**В. І. Сподарець**

*м. Одеса*

## **ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВІМІР РОМАНУ ВАЛ. ШЕВЧУКА «ТЕМНА МУЗИКА СОСОН»**

*Розглянуто духовну реальність роману В. Шевчука «Темна музика сосон» та новий ракурс художньої концептуалізації екзистенціалу любові.*

*Ключові слова: екзистенція, духовна реальність, барокова поетика.*

*Рассмотрена духовная реальность романа В. Шевчука «Темная музыка сосон» и новый ракурс художественной концептуализации экзистенциала любви.*

*Ключевые слова: экзистенция, духовная реальность, барочная поэтика.*

*The article is devoted to the spiritual reality of V. Shevchuk's novel «The dark music of pines» and the new perspective of fictional interpretation of the concept of love existential.*

*Key words: existence, spiritual reality, baroque poetics.*

Екзистенційна проблематика у творчості Валерія Шевчука домінує, то ж переважна більшість дослідників зосереджена саме на ній. Сказати, однак, що тема вичерпана, не можна, оскільки йдеться про явище невичерпне – космос людського духу. І кожний наступний твір письменника – то ще одна грань людської душі, спроба оцінити і спрогнозувати її можливості, процес самопізнання, акт самототожності... Цим, власне, й зумовлена новизна та актуальність даної розвідки, де історична романістика Шевчука трактується як метафора буття сьогоденого. Нас зацікавив екзистенціал любові, точніше, несподівана його іпостась, – своєрідна точка переозвучення звичного «гріхопадіння» на незвичне «гріхопіднесення».

Пусковим механізмом роману Валерія Шевчука «Темна музика сосон» є сон («чи видіння»), який «включає» вже відпрацьований у моделі світу письменника сюжетний хід – архетип дороги. Щоправда, здебільшого це інваріант «розсіченого кола» (див. однайменну повість письменника) – спосіб виходу із зачарованого кола буття у інший вимір, на нові горизонти думання і прийняття рішень, тепер же йдеться про можливість потрапити у нікуди: «Раніше був переконаний (міркує головний герой роману на ім'я Теофіль. – В. С.), що всі стежки кудись ведуть і до чогось доводять, тепер же, під час таких безцільних блукань, пізнавав іншу істину: стежки часом виводять, а часом і заводять» [2, с. 7]. Стартова теза роману досить

відповідельна й інтригуюча, то ж спробуємо поглянути на проблему крізь призму вже згаданої категорії «сон», досить активно працюючої у тексті, аби збегнути напрямок ще однієї стежини, яку поклав у нашій літературі відомий письменник.

Сон був, як і належить йому бути, дивний: «... в його сон постукався (ніби Теофіль був будівлею із дверима та вікнами, в які можна стукатися) кошлатий дідько...» [2, с. 7], після чого відбулося ще більш дивне – розмова, яка вкладається у логіку хіба що «четвертого виміру». У відповідь на пропозицію пришельця поколисати дитину, що її як такої й немає, почув: «Існують діти народжені й ненароджені. Народжені плачуть од того, що народилися, а ненароджені, бо не народилися» [2, с. 8]. Облишмо до часу цю дивну розмову, аби придивитись до дідька пильніше, оскільки йому у романі належить роль не остання. Портретується цей екзотичний персонаж засобами готичними: спочатку «полилася темна музика сосон», до речі, мотив темної музики сосон стає лейтмотивом і дуже цікаво оркеструє творений письменником художній світ, далі бачимо самого мешканця потойбіччя у подобі «прямокутника темряви» «на маленьких, кривих, як це буває у дітей, котрі зле харчуються, ноженятах, ... а з правого й лівого боку того прямокутника бовталося ніби по мотузку – такі дивні мав руки. А голови в дідька й не було, а щось на кшталт великої лійки, однак не металевої, а збитої із тієї-таки тьми. І носом його стала ручка до лійки, а дірки ніздер світилися, мов очі, бо очима й були, рота ж на тій лійці начебто хтось намалював» [2, с. 8].

Дива розгортаються довкола філософського питання, традиційного для прози письменника, про «мудрість світову», яку співрозмовники, однак, розуміють по-різному. Дідько – як силу гемонську, але механічну («адже це те, що рухає світову машину» [2, с. 9]), Теофіль же завертає у площину духовну, тому розуміє її як силу етичну («мудрість світова – не мудрість, коли добрих діл у світі не творить...» [2, с. 9]). Перше зі сновидних див – цілком житейська пропозиція дідька сплести колиску для ненародженої дитини героя, і не з чогось там звично-тривкого і матеріального, а ... з думок: «Вони як лоза», – обґруntовує свою чудернацьку ідею химерний пришелець. Так і сталося. В основу колиски добре поклалися теологічні думки зі становою ниткою – божественної любові. Слід наголосити, пластика творення «колиски духу» подиву гідна. «Роботу» виконано в формі реплік у діалозі. Відповідаючи на питання, чому прийняв до себе *ту* жінку (адже то – чернече табу), Теофіль говорить: «Гадав, що коли пожалію когось нерозважного в світі, такого чи таку, що нещасливіших не знайти, то полюблю його чи її. А коли полюблю, гадав, здобуду мир душевний і злагоду. Отож і шукав, а більше сподівався на того чи ту, котрий також прагне подібної злагоди. Бо сказав Соломон, що любов покриває всі гріхи, а хто шукає любові – провину ховає, хто ж її повторює, оту провину, – розганяє друзів. А ще гадав, що немає більшої любові, коли хто покладе душу, як казав святий Іван, бо любов – од Бога» [2, с. 9].

Дідько цілком задоволений виконаною роботою, – колиску сплетено. У підсумку – концептуальна думка, зважаючи на реальність, у якій розгортається справжній сюжет: «Сплетені з думок речі тривкіші матеріальних, бо при добром розмислі й до вічності можуть наблизитися» [2, с. 9]. Залишається довершити справу формування експозиції подальшого розгортання художнього світу і письменник

робить це досить вищукано, поставивши питання, однак, категорично: «То яка дитина народилася з твоєї любові?» [2, с. 9].

Роман, власне, і є відповідю на поставлене запитання. Саме час зробити музичну паузу, тобто сказати про музику, яка оповила і сон, і дійсність персонажа, та й увесь простір роману, усе життя його нечисленних героїв, відкриваючи найпотаємніше в світобудові, музику, під яку буде виколисуватися химерне дитя-роман і в якій будуть дозрівати глибинні духовні смисли.

Поетика, яка «творить» у романі музичну тему («темна музика сосон»), вже випробувана письменником, зокрема, у згадуваній тут повісті «Розсічене коло». Можемо назвати її умовно поетикою поліфонізму. Поліфонізм музичний, поліфонізм характеру («багатоіпостасність»), чи якоїсь окремої думки досягається несподівано просто: письменник вдається до називання різних «імен» об'єкта зображення, оркеструючи семантичні поля у притаманнім лише для нього звучанні. Таким простим способом збираються докупи усі тони і відтінки значень і «естетична одиниця» вже не фальшивить у своєму звучанні.

«Темна музика сосон» оркеструється у романі синестезійно: «І почувся рип, ніби гойдалася десь зламана й провисла на жиллі соснова гілка: рип-рип, і похитувалося повітря в покої, ніби складене із смуг: сірої, чорної та темно-синьої, а замість розчинених дверей стояла отхлань, звідкіля й линув потужний, могутній спів сосон. І кожне золотокоре дерево набрало раптом форм велетня-музики (виразно це бачив крізь розчахнуті двері): одне стало сурмачем і затрубило, заголосило, роздувши щоки; побіч задзвеніли лютня й цитра, а в глибині озвалася арфа із солодким прихлипом. Відтак зринув тонкий дискант співака, в той спів увійшли органи, а ригаль із флейтою на різні голоси повторили мелодію. Скрипка та мордент подавали десятий тон, відтак тоскно забриніла віола, а за нею гостро вигукнув корнет, зазвучав шорт, за ним поморт тубальний, збоку гучно – пузан і квартпузан. Хтось немилосердно бив у бубона, виміряючи такт, а туба марена ніби його поправляла, як тактовна жінка нестримного чоловіка» [2, с. 10]. Письменник віддає шану не лише справно діючим, але й призабутим, чи й зовсім забутим вже інструментам (де б вони прозвучали, як не тут!), без яких оркестр природи (читай: природи духовної) недозвучить, а відтак, хоча й не помітно для немузичного слуху, а все ж сфальшивить.

Сюжет видимий, можливо, і не дуже цікавий як для іншого: безмір закоханий герой бере до пари напрочуд гарну, але зовсім не пристосовану і чужу рутині пристойної добропорядності Настку, яка до того ж нічого не вміла ні в любові, ні в господарстві, і молода вітрогонка поводиться відповідно. Повіялася з одним, потім з іншим (обидва, до речі, колишні приятелі героя), і коли вже йти було нікуди, геройня у розpacі звертає погляд до неба і віддається на волю сил містичних. Романтична корчма у грозових спалахах стає новим початком спільної долі Настки і Теофіля. «Молодята» доживають віку разом, «допиваючи» те, що на зорі очікуваного щастя лише встигли пригубити. Завжди похмурий, обтяжений переживанням гріха, більше уявного, ніж наявного, Теофіль так і не впізнав у зчорнілій від житейських поневірянь Тerezі легковажно-прекрасну колись Настку, хоча й здогадувався про те неодноразово, аж поки Настка-Тerezя вже згасаючому Теофілю не відкрилась сама.

Між тим «темна музика сосон», у супроводі якої рухається сюжет літеральний, маркує інший сюжет, духовний, у творенні якого особливо цікавий і вигадливий Вал. Шевчук. Одна з ліній цього сюжету – історія і загадка «смертного гріха» героя.

«Чи ж існує життя без гріха?» [2, с. 23].

Запитання вже майже знищеної життям і власними пристрастями Настки, звернене до Теофіля, самітника і філософа, звісно ж, риторичне. Однак загублені в часі герої навертають сучасного читача на питання вельми цікаві. Сам герой «задумався тоді тяжко, бо виповіла те, що давно і його мучило і що, зрештою, й загнало в усамітнення» [2, с. 23]. Розгортаючи ідею гріха, письменник разом з героєм несподівано трактує її досить оригінально, як *переступ*, що вивільняє значні енергії, до того ж як позитивні, так і негативні, в термінах самого письменника – доброчинні і лихочинні. Теофіль не раз повернеться до цього питання, востаннє вже у діалозі-двобої зі Смертю, виставивши аргументи, що стали підсумком самого його життя: «Людина не може жити без гріха, але гріхи бувають добродінні і лихородні» [2, с. 324].

До перших автор відносить і гріх первородний.

Піднімаючи добре відомий біблійний сюжет про вигнання Адама і Єви, автор схиляє до думки, а чи не був першогріх отим першопочатком, що й ознаменував грандіозну подію в житті людини – входження у нові, до того нечувані і незнані горизонти буття, у свята святих, сферу духовну, де людина рішуче звільняється від анабіозу одвічної безтурботності, від нехай і прихильної, але все ж несвободи, осоружної опіки і бере відповідальність за свою долю у власні руки? То був, безперечно, гріх, та ще й немалий, бо похитнув непохитне, радикально змінивши прописку Всевишнього, і той зажив відтепер у самій людині, нехай на умовах почесних, скажімо, як ідеал чи сонце (мотив яйця-райця у романі) її духовного світу: «...Бо що ж він, коли не поселяється в душах живих істот» [2, с. 23]. Духовна реальність експлікується як всеоб'ємлюче-грандіозний, живий і невтомний процес роботи людського духу, якому підпорядковані відтепер усі форми буття. Дивним чином гріх первородний перетворюється на антигріх, гріхопадіння стає гріхопіднесенням. Наслідки всім відомі: «Не було б гріха, ... не був би прогнаний Адам із Євою, а не був би прогнаний, не засіяв би ниви й не народив дітей, і не поширилися б люди в світі, і не було б усіх нас, думок наших і терзань. Лишилася б пустеля чи принаймні сама чорна музика сосон (ми ще не раз її почуємо і згадаєм – В. С.), і не вирости б міста, й села, й держави, і не написалися б книги із мудростю світовою, хоч би оте вічне Святе Письмо. Не було б школ, колегій та академій, філософії й теології, сумнівів та й пошуків, не було б різних вір у Бога, єретиків, святош...» [2, с. 23]. Ряд наслідків не має кінця.

Підкреслюючи глибокий демократизм духовних шукань, письменник бачить суть продуцентів нового знання підмурівком цілої духовної світобудови людства. Твердь духовної онтології, осмислена крізь призму категорії гріха, – мовляв, світло і тінь приреченійти у парі, – добра основа для з'ясування й інших «сюжетів» духовної драми життя. «Без існування гріха немає смислу в існуванні святих та благих, а грішні без святих та благих не знали б, що таке каєття та прозріння» [2, с. 23] тощо. Несподіваний здогад – «а що коли не він посланий на спитування цій жінці вищою силою, а вона йому?» – в одну мить руйнує роками формований

стереотип. Релігійно-догматична риторика, до якої вдавався і до якої навіть встиг звикнути («...гостро й різко виказати цій білоголовій за її безпутне життя, нагадати про майбутню кару й суд, прилякавши її, як це чинив часом із монастирськими підлеглими») [2, с. 23], виявилася безпорадною, бо була безвідповідальною. «...Щось його втримувало, щось незбагненне ...». Це був «парость співчуття чи жаху, від якого млоїлося нутро» [2, с. 24]. Тут слід зробити відступ у барокову поетику роману, «парость» якої – у глибоко письменником пережитому, ґрунтовно вивченому і дбайливо оприявленному шматку української культури і літератури, легковажно колись самим часом відкинутому й занедбаному. Поверталася ціла Атлантида з казкової краси духовними ландшафтами і художніми побудовами, що тепер вимагала логічного свого продовження. І одним із перших на ту вимогу часу відгукнувся Вал. Шевчук. Бентежне світовідчуття, що завершується близком вираження, як зауважив з приводу бароко Жанет [1].

Повернемося, однаке, до Теофіля. Межова ситуація (передчуття смерті) провокує героя на граничну відвертість, заохочує до питань фундаментальних. Інтимна безпосередність сповіді вимагає умов особливих: «Бо коли може дійти через священника до Господа, – думав Теофіль, дивлячись на розкішні розливи барв – було-бо то восени, ото ж ліси палали холодними вогнищами, свіже й напрочуд прозоре було повітря, – то дійде й без посередника, слуги Божого» [2, с. 43]. Зовсім не випадкова тут розкіш поетичної метафори, не випадково обрана пора дозріlostі – осінь, не випадково підкреслене виняткове здоров'я природи, її свіжо-прозорий стан. Перед нами типово баркова фраза, типова і для роману в цілому, яка розділяє і разом поєднує (наприклад, соціум і природу), творить навіть не атмосферу, навіть не ноосферу, а пневмосферу. Пріоритет духу досягається коштом образу служителя культу, який з таїнства духовного дійства делікатно усувається, «адже священник у цьому таїнстві потрібен не як передавальна ланка, а для спонуки людині зібратися на думках, щоб таки переглянути протоптаного його ногами путівця...» [2, с. 43]. Компетенція священника, виявляється, чисто технічна, технологічна і не сягає аж так високо, аби мати підстави почуватися «над». «Рослинна» поетика бароко якнайліпше надається для прочитання духовних смислів крізь серпанок видимого: «...Мусить людина зв'язати те, що нажилося, й подивитися, якого вінка в цьому світі сплів» [2, с. 43]. Перелік зела і квітів, той вінок утворюючих, принагідні зауваження щодо їх властивостей і станів у колористично-запаховому дивосвіті поглиблює і унаочнюює філософську оцінку життя, в'яжучи обидва його кінці – природний і духовний – у єдине коло буття. «А що в ньому не тільки квіти, але й колючки, й бур'ян, і сухе ломачя, і отруйне зіллячко, не тільки запахуще, але й сморідне, то таке вже життя, і ніхто ніколи це не омине, бо, може, й саме життя наше – гріх, коли покладено на гріху першородному?» [2, с. 43]. Отаке «граціозне» звільнення від комплексів і догматів.

Герой сповідується, «занурюючись у барвисті осінні хащі і прислухаючись до темної музики сосон», [2, с. 43] – своєрідного лейтмотиву роману. Виявляється, зміст музики старих сосон різний, як різна у різні часи і у різних обставинах душа героя. Корчма зустрічі перетнула життя Теофіля навпіл – на до і після, і музика ясно межу ту відбила. Тепер вона його пригнічує і лякає, музика збурила світ, а разом – уяву героя, змушуючи сприймати життя як неминучу кару за гріх. Здеформоване,

одивлене довкілля сіє розпач і нерозуміння, загрожує чорною дірою небуття, що розверзлася у небі. Лише невідомість, «чи гріха він учинив у стосунку до Терези, чи, може, таки добродійність», прийнявши її, ще тримає його на цьому світі, та ще «трава, яка проїла його взувачку, проросла крізь шкіру обув'я та ніг...» [2, с. 18]. Теофілеві й не втімки, що гріх учинив він раніше, задовго до фатальної зустрічі, коли, відійшовши від світу, прирік себе на «ніщо», – «нікому не чинив добра, але й зла, ...плив за хвильми вічної ріки, намагаючись не поставати супроти течії, і мав одну турботу: на тій ріці утриматися» [2, с. 18]. Поетично, під музику сосон, змалювалась в уяві героя ідилія унішовіння, склався образ його дійсного гріха, якого він, однаке, й за гріх не вважає, а має за благодать Господню. Серед земної краси, що поріднилася із небесною, «...молився б і блукав лісами, і хай би над ним цвіло незаймане небо і спокійне сонце – золоте яйце цього світу. Хай би часами спускалося воно йому на долоню, і він би милувався з його краси. А коли прийшов би урочий час, сам би обірвав оті нитки трави, що прив'язують його ноги до тверді, і, заплюшивши очі, поринув би у чорну горню діру із спокійним серцем та душою. Цього праг і бажав, адже й він був у цьому світі кволий та грішний, і саме про це грала йому тепер темна музика сосон» [2, с. 18–19].

Читача, звичного до цілком логічних конфігурацій видимого, що дають ясні й зрозумілі смисли, спантельчує баркова «ясність неясного». Однак художній здобуток, таким чином досягнутий, часто перевершує всі сподівання. Музика стає рефлексією глибинного самопізнання. Музична семантика, накладаючись на вербальну, вивільняє приховані смисли. «А темна музика сосон – це відчуття самотності, що нагадує відчай, бо від якогось часу всамітнене життя почало його (героя. – В. С.) гнітити, нутро наливалося порожнечею, в тілі з'являлося напруження, також і в мозку, відтак здавалося, що так не протриває довго – голова його розколеться, як гарбуз, адже все, що чинив, не приносило йому радості, а це значить, що йому аж зовсім нецікаво ставало надчікувати завтрішнього дня; а це значило, що пустеля, в яку втік від світу, починала переливатись у його душу, і він сам ставав нею» [2, с. 36]. Таємничий процес взаємоперетікання матерії й духу якимось іншим чином, окрім як музично, й не передати. Тут насвітлена сокровенна мить життя людської душі, що і є, за найавторитетнішими свідченнями, істинною специфікою мистецтва.

То що ж народилося з любові героя, слід зауважити, у великих муках й трудах душевних і на порозі Вічності-Смерті? Народилась ... любов. Бо любов, перефразовуючи відому тезу про сутність поезії, – то більше любові. «І він з полегшенням заплюшив очі, адже вмирав із любов'ю, а не з ненавистю у серці, хоч, може, й Любов його була звичайним смертним гріхом» [2, с. 325], що стане, без сумніву, новим початком.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Жанетт Ж. Фигури: В 2-х т. / Ж. Жанет. – М., 1998.
2. Шевчук В. Темна музика сосон. Сад житейський. / Валерій Шевчук – К., 2003.

*Надійшла до редколегії 12.05.10*

**Н. В. Сподарец**

г. Одесса

## **ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЭЛЕГІЧЕСКОГО В СТИХОТВОРЕНІИ А. БЕЛОГО «МНЕ ГРУСТНО... ПОДОЖДИ... РОЯЛЬ»**

*Розглянуто особливості феноменологічного підходу до жанру поетичного твору.*

*Ключові слова: феноменологічний підхід до жанру поетичного твору, елегія, художній світ, символістський текст.*

*Рассмотрены особенности феноменологического подхода к жанру поэтического произведения.*

*Ключевые слова: феноменологический подход к жанру поэтического произведения, элегия, художественный мир, символистский текст.*

*The article focuses on peculiarities of the phenomenological approach to genre of a poetic work.*

*Key words: phenomenological approach to genre of a poetic work, elegy, poetic world, symbolist text.*

Литературный процесс Серебряного века отличается многообразием жанрово-стилевых решений, что позволяет ставить вопрос о характерности жанрового модуса литературного сознания поэтов-модернистов. Рассмотрение этой проблемы сегодня в ситуации методологического плурализма предполагает уточнение принципов и подходов к такому базовому понятию исторической поэтики как жанр. Из какого принципа научной концептуализации понятия жанр целесообразно исходить, чтобы выйти на уровень системных характеристик жанрообразовательных интенций модернистского сознания поэтов Серебряного века? Какой структурной системой жанрообразующих показателей следует руководствоваться, чтобы констатировать эксплицитную или имплицитную жанровую идентичность любого поэтического текста Серебряного века?

В литературоведении можно проследить несколько подходов в осмыслиении категории жанра. Обобщая позиции морфологической, социологической и формальной школ, можно заключить, что жанр, как конструктивная форма, обусловленная формосодержательным единством и воплощающая определенную эстетическую концепцию мира, онтологически расположен к трансформациям. В контексте популярного сегодня феноменологического подхода к искусству и, соответственно, феноменологической трактовки жанра, определяющим фактором его художественной экспликации рассматривается индивидуальное сознание творческого субъекта. Искусствоведы и литературоведы традиционно подходят к жанру как к морфологической структуре искусства, развивая эту позицию в контексте феноменологического подхода к литературе. Жанр можно рассматривать и как форму художественного мышления отдельного творческого субъекта, означенную в структурах текста. С феноменологической точки зрения жанр произведения – категория феноменологического опыта. Выбор автором того или иного предмета рефлексии, выраженного в определенной жанровой форме, не случаен: он обусловлен авторским мирообразом и мировидением. Жанровая форма

во многом мотивирована всем контекстом художественно-эстетического опыта автора.

Осмысление мира в литературе Нового времени осуществлялось в поле жанрового бытия сознания. В XIX веке, когда в литературном сознании начала доминировать интенция эстетического креативизма, жанрообразовательный процесс, корректируемый и эстетическими программами литературных направлений, разворачивался в новом режиме отношений с жанровым каноном. Б. П. Иванюк справедливо отметил, что в этот период развития литературы «несмотря на историческую гибкость жанра, его значение для осуществления произведения как художественного целого становится все более периферийным и дажеrudиментарным» [2, с. 135]. Но именно феноменологический подход к жанру позволяет подчеркнуть, что индивидуальная текстообразовательная модель произведения в аспекте типологических показателей и связей всегда ориентирована творческим сознанием на ту или иную жанрово-родовую традицию. Ведь в процессе художественного текстопорождения сознание писателя способно оживить «память жанра». Феноменологический подход к произведению не ограничивается уровнем отношений – авторское сознание и текст произведения, а учитывает и текстообразовательный потенциал сознания реципиента. Еще М. Бахтин к жанрообразующим факторам относил и читательское восприятие. В контексте такого подхода процедура понимания поэтических произведений как акт текстопорождения включает и компонент идентификации их жанрового кода даже при отсутствии авторских жанровых маркеров в названии произведения.

Феноменология жанрового процесса конца XIX – начала XX веков позволяет констатировать разновекторность жанровых интенций модернистского сознания поэтов Серебряного века: с одной стороны, очевидно стремление к обновлению поэтической культуры вообще и жанрового репертуара, в частности, с другой стороны, сам поиск новых жанровых решений осуществлялся в режиме внутреннего взаимодействия и отталкивания от знаковых жанровых моделей предшествующих культурно-исторических эпох. Этот процесс можно определить как полемический диалог с традиционными жанрами, подвергаемыми деканонизации. В литературе Серебряного века наиболее рельефно он проявился при обращении поэтического сознания к жанровому коду элегии и послания. Проследим это на примере характеристики феноменологии элегического в стихотворении А. Белого «*Мне грустно... Подожди... Рояль*» [1, с. 311].

Мне грустно... Подожди... Рояль,  
Как будто торопясь и споря,  
Приоткрывает окна в даль  
Грозой волнуемого моря.  
И мне, мелькая мимо, дни  
Напоминают пенной сменной,  
Что мы – мгновенные огни –  
Летим развеянные пеной.  
Воздушно брызжут дишканты  
В далекий берег прежней песней...  
И над роялем смотришь ты

Неотразимей и чудесней.  
Твои огромные глаза!  
Твои холодные объятья!  
Но – незабытая гроза –  
Твое чернеющее платье.

В названии стихотворения А. Белого, написанного в 1917 году, не маркирован жанр. Однако в первой строчке актуализирован один из содержательных компонентов жанрового кода элегии – мотив грусти, что определяет первичный горизонт интерпретации в процедуре жанровой идентификации текста стихотворения. Наша литературоведческая аналитика данного произведения предполагает прояснить жанрообразовательные интенции (жанровый модус) литературного сознания А. Белого, соотнести их с эстетической аксиологией символизма вообще и ценностными приоритетами писателя, в частности. Литературное сознание А. Белого, отвечая парадигме эстетического креативизма, в свободном поэтическом текстообразовании, конечно же, не было ограничено рамками того или иного жанрового канона. Более того, к концу XIX века русскими писателями уже накоплен значительный творческий опыт по трансформации канонических жанровых структур, коды которых системно формировались в эпоху «рефлексивного традиционализма» (С. Аверинцев) и в переходной культурной ситуации конца XVIII – начала XIX веков. Это касается и известного еще с древности жанра элегии.

Рассматриваемое нами стихотворение А. Белого в жанровом аспекте показательно в первую очередь содержательной структурой. В данной статье остановимся только на особенностях ее компонентов, хотя этим не может ограничиться полная жанровая характеристика текста. Хронотопические показатели художественной картины мира в стихотворении «*Мне грустно... Подожди... Рояль*» складываются во взаимодействии смоделированных реальных ситуаций в жизни лирического субъекта и косвенно обозначенной ситуации: первая – исходная ситуация, характеризуется экзистенцией грусти, ею задана и ретроспективная ситуация, которая конкретизирована объектно и субъектно:

Над роялем смотришь ты  
Неотразимей и чудесней.

Косвенно заданная ситуация обозначена не хронотическими, а антропологическими определениями-характеристиками: «огромные глаза», «холодные объятья», «чернеющее платье». По семантике эти *ситуации, а их все можно квалифицировать как ситуации воспоминания, порожденные музыкой*, соответствуют элегическому хронотопу, хорошо разработанному в русской лирике А. Пушкиным и А. Фетом.

У А. Пушкина:

Не пой, красавица, при мне  
Ты песен Грузии печальной:  
Напоминают мне оне  
Другую жизнь и берег дальний.

У А. Белого в строке «Рояль был весь раскрыт...» находим прямую отсылку к образу из стихотворения А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» (1877).

Рояль, ...

Приоткрывает окна в даль...

Казалось бы, если в поэтическом дискурсе стихотворения А. Белого актуализированы компоненты топоса и приемы субъектно-объектных отношений элегического мира классики, то можно констатировать апелляцию авторского сознания к генетическому коду жанра элегии. Но ясно, что жанровая феноменология стихотворения А. Белого-символиста не может ограничиваться элегической моделью классики, т. к. она не охватывает всех отношений при художественной концептуализации мира, на которые вышли символисты в процедуре текстотворчества как мифотворчества. В данном случае перед нами пример не прямого следования канонам классики, а ее стилизации, выполненной в концептуально-поэтической системе символизма. Продуктивное толкование стихотворения А. Белого в аспекте жанровых характеристик возможно только с учетом этого фактора. И если не принимать во внимание аксиологически значимые символистские коды текста, мы не постигнем всей его феноменологии.

Текст стихотворения А. Белого строится на художественно-философских дискурсных взаимодействиях, воплощая аксиологически мотивированную методологией символизма определенную философско-эстетическую доктрину, поэтому каждый компонент объектно-субъектного ряда художественного мира поэта имеет отношение к одному из уровней оппозиций: реального и идеального, земного и небесного и т. д. Задача текстотворчества как мифотворчества состоит в преодолении их антагоничности с помощью образных воплощений софийности, которой у символистов не противоречит Эрос. Софийность же, как метафизическая сущность мира, просвечивает в жизни образами красоты и любви: в данном стихотворении актуализирована сфера музыки как преображающая стихия. Панэстетический модус символистского сознания автора означен в выборе предмета и в способе его художественной рефлексии. Предметом художественной рефлексии является переживание лирического субъекта, которого отличает символистский тип сознания, генетически однородный романтическому типу сознания. Моделируя этот тип сознания, А. Белый на уровне формообразовательных компонентов структуры текста стилизовывал романтическое мироощущение, воспользовавшись уже разработанной в поэтической культуре жанровой моделью элегии.

Рассмотренные нами выше хронотопические характеристики художественной картины мира в стихотворении А. Белого значительно усложнены по сравнению с элегиями А. Пушкина и А. Фета: элегический хронотоп переходит в минус-хронотоп, т. е. лишенный пространственно-временных признаков:

Твои огромные глаза!

Твои холодные объятья!

Но – незабытая гроза –

Твое чернеющее платье

Поэтому в стихотворении А. Белого элегический хронотоп не выполняет жанрообразующую роль. Он, являясь структурным компонентом модели текста,

которую можно квалифицировать как дискурс сознания лирического Я, реализует только свою характерологическую функцию. Символистский текст нацелен на экспликацию рационально непознаваемых глубинных пластов человеческого духа. В контексте символистской картины мира субъектно-объектный ряд рассматриваемого текста характеризуется качественно новыми значениями. Например, если у А. Пушкина в элегии «К морю» морской пейзаж переходит в медитацию, становясь основным средством раскрытия душевных переживаний поэта, то в тексте А. Белого образ моря, является образом знаковой природы, характеризуясь как символ полисемантичностью: в начале стихотворения он вводит мотив грозы, семантика которого конкретизируется на уровне субъектных характеристик: стихийностью переживаний и реакций лирического героя, а в конце стихотворения опосредованной характеристикой его коммуникативного партнера: « – незабытая гроза – твое чернеющее платье», тем самым качественно новым способом (мотивно-символический) в поэтическом мире текста устанавливается связь природной и антропной стихий.

Рассматриваемое нами стихотворение написано А. Белым в 1917 году – в постсимволистский период развития русской литературы, что отразилось на уровне эстетических и, в частности, жанровых стратегий текстообразования. В контексте популярных в литературе 10-х годов принципов творчества футуристов и акмеистов, ратовавших за эстетическую самодостаточность объектного ряда художественного мира, новый функционально-семантический акцент получают и образы символистского текста, которые на уровне предметных характеристик традиционно выполняли только функцию символических знаков, идей, т. е. мира ноумenalного. Образы в картинах символистского мира стихотворения А. Белого, при всей их символической условности и метафизической направленности, отличаются *предметной рельефностью и сенсорной характерностью* (связаны с областью зрительного и слухового восприятия). Такая интерпретационная опция объектно-предметного ряда сближала композиционную точку зрения субъекта высказывания символистского текста и текстов, отвечающих другой эстетической системе. Речь идет о позиции лирического субъекта элегий А. Пушкина и А. Фета. Включая популярные в культурном сознании элегические прототексты другой эстетической системы в символистский текст, А. Белый добивался расширения семантического ореала (в широком его значении) произведения, в частности, углубления его антропологической составляющей. В данном случае искусство организации речевого высказывания А. Белого обеспечивало иллюзию совпадения хронотопической точки зрения в символистском тексте и в его элегических прототекстах.

Проведенный анализ стихотворения А. Белого показывает, что жанровый модус литературного сознания поэта определил систему принципов, структурно организующих художественный мир текста. Обращение к жанровой стилизации, отмеченное нами на уровне интертекстуальных связей стихотворения «Мне грустно... Подожди... Рояль», свидетельствует о направленности жанрового мышления А. Белого на продуктивное взаимодействие с классикой в аксиологически заданном эстетикой символизма режиме притяжения – отталкивания.

### Библиографические ссылки

1. **Белый А.** Избранное. / А. Белый. – СПб., 1997.
2. **Иванюк Б. П.** Избранные статьи из жанрологического словаря / Б. П. Иванюк // Вестник Елецк. гос. ун-та им. И. А. Бунина. – Вып. 3: Филология. – Елецк, 2002.

*Надійшла до редколегії 12.05.10*

УДК 821.111

**Ю. Н. Сытник**

*г. Евпатория*

## МИФОЛОГИЗАЦІЯ ДУБЛІНСКОГО ТЕКСТА В СБОРНИКЕ КОРОТКИХ РАССКАЗОВ Д. ДЖОЙСА «ДУБЛІНЦЫ»

*Розглянуто дублінський текст міста, який постає як складна символічна система, що має чітку структуру та логіку побудови.*

*Ключові слова: текст міста, міфологізація тексту міста, міфопоетика, приховані смысли, підтекст.*

*Рассмотрен дублинский городской текст, который возникает как сложная символическая система, имеющая четкую структуру и логику построения.*

*Ключевые слова: городской текст, мифологизация городского текста, мифопоэтика, скрытые смыслы, подтекст.*

*Dublin's text of the town presented as a complicated, symbolic system with clear-cut structure and logic of building is carefully analyzed in the article.*

*Key words: the text of the town, mythology of the town, hidden meanings.*

Городской текст – это то, что город говорит сам о себе – неофициально, негромко, не ради каких-либо амбиций, а просто в силу того, что город и люди города считали естественным выразить в слове свои мысли, чувства, свою память и желания, свои нужды и свои оценки.

В. Н. Топоров [8]

Начало XX столетия ознаменовалось значительно возросшим интересом к мифу, что позволило исследователям открыть новую страницу в его интерпретации. Р. Барт в своей книге «Миф сегодня» пишет о появлении нового типа мифов – «мифа массового сознания», и о его значении [2]. Французский литературовед рассматривает современный миф в несколько ином ракурсе, отличном от понимания классического, архаического мифа. По его словам, в новом мифе важен не столько предмет сообщения, сколько способ его оформления, форма, которая состоит из знаков языка, в результате чего смысл становится формой. Миф привлекает внимание писателей уже не как исходный сюжетный материал, а как специфическая художественная система, имеющая свои законы и логику построения. Мифологизированный текст начинают интерпретировать как особое смешение

изобразительно-выразительных средств, идейные и структурно-композиционные функции которого весьма различны.

Ю. Маринина в работе «Мифологизированный образ города во французской поэзии второй половины XIX века: от Ш. Бодлера – к символистам» пишет о том, что мифологизации в культуре XX века поддаётся практически любое явление жизни, и даже такое повседневное – как город. Значимость города в жизни человека на рубеже XIX – XX веков возрастает. В литературоведческих текстах он всё чаще выступает как многомерный и многозначный символ, что со временем приводит к созданию городского мифа. Это, в свою очередь, вызывает к жизни целый комплекс мифологии города, в центре которой лежит идея обречённости урбанистического топоса.

В 1973 г. В. Топоров вводит в научный оборот и теоретически обосновывает понятие «городского текста». Однако В. Топоров был не первым, кто начал заниматься этой проблемой. Первоначально попытки изучения городского текста были предприняты в начале 20-х гг. XX в. Н. Анциферовым. Его книги и брошюры, представлявшие собой своеобразные экскурсии- очерки Петербурга, положили начало изучению города, как живого организма. Н. Анциферов попытался постичь «душу» города и его воздействие на судьбы людей, исследуя город в культурном контексте.

Ю. Лотман и В. Топоров ставят проблему исследования городского текста как явления словесной культуры и называют город «механизмом, постоянно заново рождающим своё прошлое, которое получает возможность сополагаться с настоящим как бы синхронно» [8]. Городской текст в их интерпретации выступает как образ, обрастающий ассоциациями в процессе варьирования и обретающий символическую углублённость.

Обобщая результаты, полученные исследователями в процессе изучения текста города и его мифа, можно сказать, что мифологизированный текст города создаётся с помощью: 1) включения в произведение, наряду с типичными персонажами, персонажей мифологизированных; 2) соединения реальных и мифологических элементов в облике города; 3) использования определённых деталей и приёмов, в частности, таких, как художественная деталь, метафора, метонимия, аллюзия, индивидуальный символ писателя и др.

На сегодняшний день существует достаточно большое количество трудов, посвящённых исследованию крымского, петербургского, московского, пражского, лондонского, парижского текстов в работах таких исследователей, как Н. Анциферов, А. Люсый, Ю. Маринина, Л. Прохорова, А. Рубан, В. Топоров и др., но практически нет ни одного исследования, посвящённого дублинскому тексту. Несмотря на то, что Дублин занимает особое место в британской культуре, его образ долгое время не привлекал к себе должного внимания со стороны литературоведов, и к настоящему времени понятие дублинского городского текста нуждается в осмыслиении и структурировании. В этой связи цель данной статьи заключается в рассмотрении вопроса о смысле, средствах и результатах мифологизации дублинского текста в сборнике коротких рассказов Д. Джойса «Дублинцы».

Обращение к творчеству Д. Джойса и его сборнику коротких рассказов «Дублинцы» не случайно. С. Хоружий в своей работе «„Улисс“ в русском зеркале» точно подметил, что «Д. Джойс – индивидуалист, урбанист и космополит, сознающий ирландские истоки своего творчества и ценящий их, однако трезво отказывающийся возводить их во вселенский идеал и устраивать из национальной истории и народного быта своей страны идиллию и утопию» [9]. Д. Джойс, как никто другой из писателей, которые когда-либо упоминали о Дублине, смог здраво оценить и отразить в своих произведениях жизнь современного ему города. Темы, занявшие центральное место в западной прозе XX столетия – взаимонепонимание, немота, отчуждённость людей друг от друга и от мира, одиночество, мучительные поиски своего «Я», оказались в центре внимания Д. Джойса в его сборнике коротких рассказов «Дублинцы». Несмотря на то, что «Дублинцы» (1905–1914) – это первое зрелое произведение писателя, значение этого сборника выходит далеко за рамки творчества Д. Джойса. Сборник символизирует собой новый этап в развитии европейской новеллистки, поскольку неожиданно «врывается» в европейскую литературу и с невиданной доселе художественной силой заявляет о себе.

Е. Гениева, посвятившая всю свою жизнь изучению творчества Д. Джойса, пишет о том, что «проза „Дублинцев“ – проза урбанистическая. Дублин – настоящий герой рассказов» [5]. Он предстаёт перед нами как некий мифологический образ, в котором странное переплетается с повседневным, реальное – с фантастическим, величественное – с низким, красивое – с безобразным. Его самостоятельная жизнь лишь подчёркивает ощущение заброшенности персонажей Д. Джойса. Лирические субъекты рассказов сборника представлены как горожане, столичные жители, на восприятие мира которых город накладывает свой отпечаток и является исключительно значимым в жизни обычного человека, обывателя. Это неизбежно приводит к мифологизации как самого города, так и его текста, который выступает в данном случае в качестве некого знака-носителя определённого смысла. Мифологизированный текст Дублина создаётся Д. Джойсом с помощью определённых средств, деталей и приёмов, которые позволяют проследить отражение в тексте как реального урбанистического пейзажа, так и ирреального образа города; помогают объяснить присутствие в произведении, наряду с типичными горожанами, мифологизированных персонажей и понять, какова же взаимосвязь реальных и мифологических элементов в облике столицы. Реальная урбанистическая картина создаётся с помощью введения в текст таких реальных городских объектов, как:

- 1) названия улиц (Грейт-Бритен Стрит, Норт Стрэнд-Роуд, Норт Ричмонд-Стрит, Наас-Роуд, Дэйм-Стрит, Дорсет-Стрит, Бэггот-Стрит, Эрл-Стрит, Нассау-Стрит, Килдар-Стрит, Мэррион-Стрит, Хьюм-Стрит, Грэфтон-Стрит и др.);
- 2) парки (Стивенз-Грин, парк в центре Дублина);
- 3) здания разной функциональной специализации (лавка с выцветшей вывеской «Галантерея», церковь Св. Екатерины на Мит-Стрит, «Пиджен-Хауз» – в прошлом форт на берегу Дублинского залива, во времена Д. Джойса – электростанция, химический завод на Норт Стрэнд-Роуд, Дублинский торговый порт, школа Христианских братьев, «Аравия» – название благотворительного базара, ежегодно проводившегося в помощь городским больницам, Тринити-колледж – Дублинский

университет, «Пим» – большой бакалейный магазин Дублина, «Шелбурн» – богатый отель для туристов, бар Игана, «Корлесс» – дорогой ресторан и т. д.);

4) районы Дублина (Айриш-таун – бедный район в пригороде Дублина, Южное кольцо – богатый район Дублина);

5) станции (Уэстленд-Роу, Кингз-Бридж) и т. п.

Живое описание урбанистического пейзажа, которое впоследствии на контрасте позволяет ещё острее прочувствовать сознательное введение автором мифологических, ирреальных образов, поражает точностью и мастерством изображения. Дублин предстаёт перед нами как некое пространство, наделённое функциональной внутренней структурой и внутренними же законами: «Норт-Ричмонд Стрит оканчивалась тупиком, и это была тихая улица, если не считать того часа, когда в школе Христианских братьев кончались уроки. В конце тупика <...> стоял на четырёхугольной лужайке пустой двухэтажный дом. Другие дома на этой улице, гордые своими чинными обитателями, смотрели друг на друга невозмутимыми бурными фасадами» [5, с. 43]; «игра приводила нас на грязные задворки <...> к задним калиткам тёмных, сырых огородов, где вонь поднималась от мусорных вёдер; к грязным, вонючим стойлам, где кучер чистил и скрёб лошадей или мелодично позванивал украшенной пряжками сбруей» [5, с. 44]; «он вышел из-под средневековой арки палаты в Кингз-Иннз <...> и быстро зашагал по Хенриетта-Стрит <...> Улица была полна грязными детьми. Они стояли или бегали на мостовой, ползали по ступенькам перед распахнутыми дверьми, сидели на порогах, притаившись как мыши. Крошка Чендлер не замечал их. Он прокладывал себе путь сквозь эту суетящуюся жизнь под сенью сухопарых призрачных дворцов, где в старину пировала дублинская знать» [5, с. 82]; «тёплый сумрак августовского вечера спустился на город, и мягкий тёплый вечер, прощальный привет лета, кружил по улицам. Улицы, с закрытыми по-воскресному ставнями, кишили празднично разодетой толпой» [5, с. 62].

Элементы ирреального, которые Д. Джойс постепенно вводит в текст «Дублинцев», контрастируют с образами реального урбанистического пейзажа, что является одним из приёмов мифологизации городского текста Дублина. Так, в первом рассказе «Сёстры» упоминается чаша, которая якобы послужила предзнаменованием смерти священника, отца Флинна: «Это всё чаша, что он тогда разбил <...> с этого всё и началось, конечно, говорили, что это не беда, что в ней ничего не было. Но всё равно...» [5, с. 33]. Элемент недосказанности оставляет в читательском восприятии текста ощущение чего-то мистического, нереального, что повлекло за собой и, возможно, ускорило, смерть старика.

В рассказе «Аравия» мы встречаем упоминание о диких туземцах: «мы попадали под обстрел <...> диких туземцев» [5, с. 44], что само по себе вызывает вопрос о том, откуда в городе, и особенно в островном городе, находящемся вдали от материка, туземцы, да ещё и дикие? Чуть дальше, в этом же рассказе, читаем: «Прямо передо мной <...> светилось магическое имя „Аравия” – название благотворительного базара» [5, с. 48]. Главный герой рассказа, мальчик-подросток, уносится в своих мечтах в далёкие восточные страны, с которыми у него ассоциируется название базара. Попав, наконец, в это место, он разочаровывается, но не сразу. Изначально кувшины, стоящие вдоль стен темнеющего входа в киоск,

кажутся ему «восточными стражами», но холодность и безразличие продавщицы быстро возвращает его в реальный мир.

В рассказе «Два рыцаря» само название наталкивает на мысль о чём-то сказочном, мифическом. При упоминании слова «рыцари» в сознании возникает целый ассоциативный ряд: «рыцари круглого стола», «рыцари короля Артура», «рыцари, как символ храбрости и благородства, готовые в любой момент прийти на помощь даме сердца». Однако содержание рассказа чревато разочарованием, так как главные герои оказываются более чем далёкими от предполагавшегося идеала. Приходит понимание того, что Д. Джойс прибегает в данном случае к иронии. В этом же рассказе встречается ещё один мифологический элемент, который контрастирует с реальным описанием урбанистических пейзажей. Д. Джойс очень поэтично описывает, казалось бы, такие банальные атрибуты городской жизни, как фонари, которые «словно светящиеся жемчужины, мерцали <...> над подвижной тканью внизу, которая, непрерывно изменения свою форму и окраску, оглашала <...> сумрак <...> гулом» [5, с. 62].

В рассказе «Пансион» Д. Джойс предлагает своим героям «вылететь сквозь крышу и лететь в другую страну», что тоже достаточно символично, ведь Д. Джойс сам когда-то «вылетел» из Дублина и поселился в другой стране.

В рассказе «Облачко» «багрянец осеннего заката осыпает золотой пылью неопрятных нянек и стариков» [5, с. 81]. Здесь очевидна параллель с образом ирландских фей, которые осыпали невежественных смертных своей волшебной золотой пылью с целью их преображения и просветления. Далее Д. Джойс сравнивает богатых, роскошных дам с мифической греческой принцессой Аталантой, славившейся своей красотой и быстротой ног: «...сходя с подножки, они подбирали юбки, словно испуганные Аталанты» [5, с. 82].

Текст рассказа «Земля» не менее мифологичен. Писатель предлагает своеобразный экскурс в историю своей страны, рассказывая о языческих обрядах и праздниках, сохранившихся в христианской Ирландии. Действие рассказа происходит в канун Дня Всех Святых, на Хэллоуин. Мария, главная героиня, участвует в традиционном в этот день для ирландцев обряде гадания. Гадающие с завязанными глазами дотрагиваются к одному из разложенных на столе предметов и тем самым предсказывают своё будущее: молитвенник, символизирует монашескую участь, кольцо выступает символом скорой свадьбы, вода – символом долгой жизни, а земля – символом скорой смерти. Марии, как это легко догадаться из названия рассказа, было уготовано выбрать землю, что явилось страшным предзнаменованием приближающейся смерти.

Помимо откровенно мифических образов, описанных выше, мифологизации текста Дублина способствует намеренное введение автором в урбанистический пейзаж таких природных образов, как река Лиффи, с расположенным на её берегах Дублином, река Доддер, Ирландское море, туман, сумрак и просто описание природы, оживляющее серый, мрачный пейзаж города: «все ветки высоких деревьев по берегам канала оделись весёлыми светло-зелёными листочками, и солнечный свет, косо пробиваясь сквозь них, падал на воду» [5, с. 36]; «мы оба порядком подустали и, когда вышли в поле, сейчас же направились к пологому откосу, за гребнем которого виднелась река Доддер» [5, с. 38]; «зимой, когда дни были короче,

сумерки спускались прежде, чем мы успевали пообедать. Когда мы выходили на улицу, дома были уже тёмные. Кусок неба над нами был всё сгущавшегося фиолетового цвета, и фонари на улице поднимали к нему своё тусклое пламя» [5, с. 44]; «вечер был тёмный и дождливый, во всём доме не раздавалось ни звука. Через разбитое стекло мне было слышно, как дождь падает на землю, бесчисленными водяными иглами прыгая по мокрым грядкам» [5, с. 45].

Исследуя городской текст цикла коротких рассказов «Дублинцы», нельзя не упомянуть и о мифопоэтике текстов Д. Джойса в связи с введение автором в неприхотливый сюжет своих произведений образов, преисполненных глубокого поэтического смысла. Так, писатель в качестве художественных приёмов, способствующих мифологизации дублинского текста, эффективно использует аллюзии, метафоры, метонимию, индивидуальные символы и художественные детали.

Одной из наиболее ярких аллюзий в тексте становится наличие в рассказе «Аравия» фразы – «несу свою чашу сквозь скопище врагов» [5, с. 45]. Д. Джойс, вероятно, имеет в виду общеизвестный факт о «чаше жизни», как о символе духовных идеалов и надежд. Это безусловная аллюзия к библейскому тексту, исходящая из уст Иисуса Христа, который, обращаясь к Богу Отцу, вопрошал: «Отче! О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо меня?» (Луки 22:39-46).

В рассказе «Несчастный случай» Д. Джойс упоминает место Чепелизод, в котором, по преданию, Тристан встретился с Изольдой. И это не случайно, поскольку в рассказе повествуется о несостоявшейся любви между одиноким мужчиной и замужней дамой – об истории любви, которая заканчивается трагической смертью бедной женщины.

Один из главных героев рассказа «После гонок» отправляет своего сына сначала учиться в Англию, в большой католический колледж, и только потом разрешает ему вернуться в Дублин для того, чтобы изучать право в университете Тринити. Аллюзийный смысл этого эпизода заключается, видимо, в том, что речь в нём идёт о событиях 1592 года, когда королева Елизавета I основала Колледж Тринити («Trinity» – в переводе с английского языка означает «Святая Троица») как Протестантский Университет для ирландского дворянства. Однако богатые кланы Дублина отвергли возможность обучать там своих детей и вместо этого посылали их в католические университеты на континенте.

Интересно упоминание в тексте цикла «Дублинцы» и известной народной британской мудрости «All work and no play make Jack a dull boy» («Без утех и развлечения нет успеха и в учении»), а также двух высказываний: «золотое сердце» и «паршивая овца», которые со временем приобрели статус народной мудрости.

В рассказе «После гонок» речь идёт об авторалли, в котором победителями становятся французы, радуясь «торжеству галльской культуры». В данном случае Д. Джойс, вероятно, имеет в виду то, что в 1066 году в битве при Гастингсе (событие в истории Британии не менее значимое, чем введение христианства) Вильгельм Завоеватель одержал победу и тем самым способствовал воцарению нормандской, то есть французской, династии на территории Британии.

Не менее интересно использование ирландским писателем индивидуальных символов. В первом рассказе «Сёстры» перед нами выступают два главных героя –

умерший священник, отец Флинн, и его маленький друг, ребёнок, глубоко переживающий смерть своего учителя. Образ святого отца, в некотором смысле, напоминает нам образ самого Дублина: и отец Флинн, и Дублин, по словам самого Д. Джойса, были поражены страшной болезнью – параличом: «Моим намерением, – писал Джойс, – было написать главу из духовной истории моей страны, и я выбрал местом действия Дублин, поскольку <...> именно этот город является центром паралича» [5, с. 12].

Как пишет Е. Гениева в предисловии к советскому изданию «Дублинцев» 1982 года, «паралич для Джойса – это символ ненавистных ему пороков современной ирландской жизни: косности, низкопоклонства, коррупции, культурной отсталости, бездуховности» [5, с. 12]. Пытаясь прояснить скрытый смысл текста рассказа «Сёстры» можно сделать вывод о том, что паралич – это не только болезнь, сразившая отца Флинна, но и духовное состояние мира, в который входит ребёнок. В образе маленького мальчика не трудно угадать самого Д. Джойса, который, войдя в этот мир, то есть родившись в Дублине, будучи не в силах мириться с пороками современного ему города, вынужден был покинуть его. По словам ирландского писателя, Дублин был тем «порочным и злым существом, которое вызывало во мне ужас, но в то же время я стремился приблизиться к нему и посмотреть вблизи на его смертоносную работу» [5, с. 25]. Интересно интерпретирует образ отца Флинна и Е. Гениева. Она видит в священнике символ ирландской церкви и связывает с ним ещё один – чашу для причастия, которая, в свою очередь, обозначает духовную полноту жизни, которую Д. Джойс как раз и не видит в ирландской церкви. Метафоры, которые встречаются на протяжении всего цикла рассказов «Дублинцы», в не меньшей степени способствуют мифологизации текста города. Особенно красноречивыми являются следующие метафоры: «...моё тело было точно арфа, а её слова – точно пальцы, пробегающие по струнам» [5, с. 45]; «город обволакивала серая паутина сумерек»; «его голова была словно большой шар, вращающийся на стержне» [5, с. 62]; «...товарный поезд, выползавший со станции Кингз-Бридж, был словно червяк с огненной головой, ползущий сквозь тьму упорно и медленно...» [5, с. 124]; «дети, как мыши», «закат догорал», «ветки оделись», «солнце спряталось» и др.

Таким образом, проанализировав дублинский текст в сборнике коротких рассказов Д. Джойса «Дублинцы», можно сделать следующие выводы: дублинский городской текст предстаёт перед нами как сложная символическая система, содержащая скрытые смыслы, которые, в свою очередь, образуют единый мифологизированный подтекст всего сборника рассказов. Дублин в цикле рассказов возникает как некий мифологический образ, в котором необычное переплетается с повседневным, реальное – с фантастическим, величественное – с низким, красивое – с безобразным. Результатом мифологизации дублинского текста является тот факт, что город предстаёт как особый образ, обрастающий со временем определёнными ассоциациями и обретающий символическую углублённость.

### Библиографические ссылки

1. Андреев Л. Г. Зарубежная литература XX века : [учеб. для вузов] / Андреев Л. Г., Карельский А. В. , Павлова Н. С. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высш. шк., 2004. – 559 с.
2. Барт Р. Миф сегодня [Электронный ресурс] / Р. Барт / Режим доступа : <http://lib.socio.msu.ru>.
3. Воеводина Л. Н. Мифотворчество в XX столетии [Электронный ресурс] / Л. Н. Воеводина // Факт – 2001. – № 9. – Режим доступа : <http://www.fact.ru/www/arhiv9s4.htm>.
4. Гильдина А. Н. Новеллистика Джеймса Джойса: контекст, текст, интертекстуальность : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Гильдина Анна Михайловна. – Челябинск, 2003. – 188 с.
5. Джойс Д. Дублинцы / Д. Джойс ; [пер. с англ., сост., предисл. и comment. Е. Гениевой]. – М. : Известия, 1982. – 256 с.
6. Маринина Ю. А. Мифологизированный образ города во французской поэзии второй половины XIX века : от Бодлера – к символистам : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Маринина Юлия Анатольевна. – Нижний Новгород, 2007. – 207 с.
7. Незнамова С. П. Проблема понимания художественного текста и произведения : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Незнамова Светлана Павловна. – Воронеж, 2005. – 164 с.
8. Прохорова Л. С. Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Прохорова Любовь Сергеевна. – Томск, 2005. – 194 с.
9. Хоружий С. С. Улисс в русском зеркале [Электронный ресурс] / С. С. Хоружий / Режим доступа : <http://joyce.msk.ru/horuj.htm>.
10. Joyce J. Dubliners [Электронный ресурс] / J. Joyce – Режим доступа : <http://en.wikipedia.org/wiki/Dubliners>.

*Надійшла до редколегії 9.05.10*

УДК 821.161.2.09 + 821.133.1.09

**Л. М. Ткач**

*м. Дніпропетровськ*

### **ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА НА ТЛІ «КВІТІВ ЗЛА»**

*Розглянуто поетичний доробок Г. Чупринки у порівняльно-типологічній співвіднесеності з «Квітами зла» Ш. Бодлера.*

*Ключові слова:* декадентська душа, романтично-декадентська флористика, метафізичні квіти ірреального, квіти Зла.

*Рассмотрено поэтическое наследие Г. Чупринки в сравнительно-типологической соотнесённости с «Цветами зла» Ш. Бодлера.*

*Ключевые слова:* декадентская душа, романтическо-декадентская флористика, метафизические цветы ирреального, цветы Зла.

*The article deals with investigation of the poetic piece of work by G. Chuprinka in comparison with «Flowers of Blemish» by Bodler.*

*Key words:* decadent soul, romantic and decadent floristics, metaphysical flowers of irreality, flowers of Blemish.

Художньо-естетичні погляди Г. Чупринки формувалися під потужним впливом російської літератури (І. Анненський, К. Бальмонт), але більшою мірою – французької (П. Верлен, Ш. Бодлер), з творами якої він був добре обізнаний. Українського поета приваблював Ш. Бодлер не лише як творець «Квітів зла» (ключових чинників декадентської естетики), а як творча особистість у модусній цілісності – інаковості своєї натури, явленої переважно через міфи; пізній і тому такий виразний романтизм, і такий очевидний перехід у нову естетичну якість –

декадентську, в якій Прекрасне набувало ресентиментного змісту Зла. Саме цій бодлерівській модусній цілісності – міфологізованій, романтично-декадентській – підпорядковані пошуки Г. Чупринки, буття якого в результаті мандрування теж певним чином міфологізувалося. Його творчість формувалася внаслідок духовної кризи, нею і супроводжувалася, що провокувало вагнерівсько-бодлерівську ситуацію щодо систематичного і динамічного перегляду власних позицій.

Ш. Бодлер, сучасник концепції «чистого мистецтва», предтеча французького символізму і декадансу на рубежі XIX – XX ст., висунув свої художні принципи, які перейняв український поет Г. Чупринка. Основні моменти естетичної системи Ш. Бодлера, що зіграли значну роль у творчості Г. Чупринки, зводяться до таких положень: прагнення розширити предмет мистецтва; визнання домінуючої ролі поетичної фантазії, поклоніння культу краси; відмова від дидактизму, але визнання залежності між мораллю і мистецтвом. Ш. Бодлер визнавав за мистецтвом право відображати різноманітні сторони життя людини. На цьому зосередився і Г. Чупринка. Відомі Бодлерові «Квіти зла» знайшли відгук у його поезії, зокрема в «Огнецвіті», «Сон-Траві», передусім у поетичних мотивах, явлених через «філософію відчаю», пессімізм. Уподібнюють Ш. Бодлера і Г. Чупринку в окреслених межах душевне протиріччя, їх пессімізм, культ гріховності, антагонізм між поетом і масою. Важливим є те, що обидва поети протиставляли громадськості свою творчість, насищену індивідуалізмом. Епатажний, не властивий тогочасній українській літературі погляд Г. Чупринки викликав гостру реакцію з боку тих, хто сповідував лише громадське призначення поезії, адже Г. Чупринка підхопив голоси французьких поетів-декадентів. Він пішов західноєвропейським шляхом, вивищуючи поета над «юрбою», яка не зрозуміла його ідеальних поривань, почуттів. Проводячи паралелі між Ш. Бодлером і Г. Чупринкою, зазначимо, що творча спадщина українського поета – це лише поезії, збірки, які були видані за життя, а саме: «Огнецвіт» (1909), «Метеор» (1910), «Ураган» (1910), «Сон-Трава» (1911), «Білий гард» (1911), «Контрасти» (1913), «Лицар-Сам» (1913), а також після смерті у Празі (1926). Тому єдиним виразником художньо-естетичних уподобань, поглядів Г. Чупринки є лише його поезія, тоді як Ш. Бодлер залишив у спадщину і літературно-критичні праці. Український поет, очевидно, був знайомий і з ними, оскільки деякі бодлерівські сентенції є мотивами, темами, образами його поезії. За умови відсутності декадентських програм в українській літературі Г. Чупринка обрав собі за еталон митця Ш. Бодлера і послідовно розробляв його художньо-естетичні засади. Поезія Ш. Бодлера і Г. Чупринки не була вільною від моралі; вони наголошували, що не треба забувати основне завдання поета – творити для людини і виражати її духовні пошуки. Справжнім мистецтвом Ш. Бодлер вважав таке, яке «в кожній формі прозріває душу» [6, с. 414]. Поет закликав угледіти навіть у моді відображення «моральних і естетичних норм свого часу». На думку Ш. Бодлера, саме так і повинні будуватися взаємовідносини між письменником і читачем: «Найвище мистецтво полягає в тому, щоб зберегти спокій і холоднокровність, а змогу горіти обуренням залишати читачеві. Вплив стане від цього ще глибшим. Інакше офіційна мораль виграє, але мистецтво програє, а з ним – і справжня мораль» [6, с. 415]. Такими принципами керувалися обидва поети в поетичних збірках «Квіти зла» і «Сон-Трава».

Доля людини складається з компромісів між «захопленням» життям і «жахом» перед ним, між еросом (коханням) і танатосом (смертью). У Ш. Бодлера ці дві тяги постають як два полюси, які вимагають безкомпромісного вибору. Ерос схиляє до сприйняття життя як дару, який треба прожити і пережити, танатос вимагає не стільки проживання, скільки виживання життя заради повернення в Едем цінності, де відсутні конфлікти між потребою і її задоволенням, між «я» і «ти», між зовнішнім і внутрішнім. Тому «захоплення життям» вимагало від Бодлера тягнутися до людей, завойовувати їх любов і визнання, проявляти енергію, тоді як «жах життя» штовхав його назад, примушуючи усамітнюватися, доводити свою «знаковість». Звідси – блукання поета між активністю і пасивністю, між бажанням піднесення і насолодою падіння. Бодлерівський герой покладає надії на краще у житті, та переходить до скептичного тверезого примирення з реальністю; його душа бере орієнтир на ідеал, то обирає собі смерть як спосіб неприйняття реального світу, або, не сприймаючи навколоїшнє, мріє про «інобуття». «Щоб не відчувати жахливої важкості Часу, яка засмучує вас і гне до землі, – писав Бодлер, – треба захмеліти до втоми. Але чим? Вином, поезією або доброчинністю, чим завгодно. Але захмеліти» [2, с. 220]. Таким спасінням для самотньої душі поета була поезія. Зазначимо, що поезія *fin de siècle* – це мистецтво, де взаємодіють дух і тіло, красиве і потворне, зло і добро і, як наслідок, – вилучає естетичний ефект саме з таких зіткнень-протиріч. У вірші «Відповідності» Ш. Бодлер наголошує: «Всі барви й кольори, всі аромати й тони / Зливаються в могуть єдиного єства.// І зрівноважують їх вимір і права / Взаємного зв'язку невидимі закони. // Є свіжі запахи, немов дітей тіла, / Є ніжні, як гобой, звитяжні, молодечі, / Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола» [1, с. 40].

Г. Чупринка у вірші «Контрасти» утверджує двополюсність як власну естетичну програму. Вона започаткована в естетично-програмному аспекті: «В вихрі грішного життя / Мусять чисті душі впасти! // Гріх і святість, ти і я – / Небом послані контрасти» [8, с. 183]. Двополюсний ряд наповнюється, посилюється космічними образами: «Нічка зоряна, узорна, / Зверху синя, знизу чорна //...Як чудово, як пестливо / Обнялися світло й мла!» [8, с. 430]. Це надає можливість сформулювати особливості власного творчого стану у вірші «Сум і радість», де веселе й сумне, одворотне й чарівне – все єдине. Так вимальовується творче *credo* Чупринки – з балансуванням на межі гріховності і святості, обумовлених двополюсністю життя як такого, а звідси – і відповідний стан душі Поета: «Сум з піднесенням – брати; / Привітай же їх охоче!» [8, с. 432].

У розумінні Ш. Бодлера світ складається з протилежностей; у людині в якусь хвилину вживаються два потяги – один до Бога, інший – до Сатани. Така двополюсність світовідчуття поета виражена в поезії, де в ліричному герої вживаються ці протиріччя. Звернення до Бога є бажанням піднести; звернення до Сатани – це насолода падіння. Цей контраст визначає саму композицію «Квітів зла», зокрема в частині «Сплін та ідеал»: «Зжирає час мене, і клякну я в тяжбі, / Десь начебто в снігах, далеко від дороги; / Дивлюся вже згори на всі земні тривоги, / На людські юрмища і на світла слабі. // Лавино забуття, візьми ж мене собі!» [1, с. 136]. У цих рядках утверджується божественна природа людини, втілена у постаті поета, «дух» якого тікає від «земної хворобливої гнилі». Але герой не втримується на висоті. Якщо в «Леті» вільний дух «весело занурюється в глибини» буття, то в вірші

«Жага небуття» він добровільно кидається в безодню: «Лавино забуття, візьми ж мене собі» [1, с. 136]. Силова лінія, яка проходить крізь «Квіти зла», веде не від «спліну» до «ідеалу», а навпаки – від «ідеалу» до «спліну», від Бога – до Сатани: «Ти, батьку всіх, кого Господь з земного раю, / Розлючено прогнав, до тебе я волаю – / О Сатано, рятуй мене в біді й нещасті» [1, с. 218]. Г. Чупринка підхоплює думку Ш. Бодлера. Очевидною є схожість настроїв і почуттів українського поета з емоційною тональністю його поезії. Така поезія, на думку Г. Чупринки, засвідчувала конфлікт поета з дійсністю, яка відштовхувала чутливу до страждань мистецьку душу. Тому поет «свідомо тікає у світ декадентських образів» [8, с. 55]. Однак Чупринка не захоплюється злом, гріхом, він відчуває його потворність: «Труять, поять душу злом, / Ну, так злом же й я уп'юся» [8, с. 182]. Але й силу його не заперечує: «Отруйні вигуки проклінні / В ворожі душі переллю / Я кину в їх отруйні зерна, / Я всім оддячу злом за зло» [8, с. 104]. І все ж поет відчуває потребу боротися зі Злом. Він мусить сприйняти це як душевний удар, якому може протистояти тільки поезія: «Чи, може, сам собою скучий / У нерозгаданім жалю, / Я зайву крапельку отрути / У власну душу переллю?» [8, с. 104].

Апогеєм у своєрідному діалозі Г. Чупринки і Ш. Бодлера є вірш «Гріх»: «Струни плачуть і регочуть, / Гаєм, степом гомонять, / Серце змучене лоскочуть, / Душу радістю п'янять // Хтось прекрасний, хтось великий / Серце рве собі в шинку / Регіт смерті....// Взяв смертельну ноту сміх. // Хтось прекрасний, хтось великий / Проявив могутній гріх» [8, с. 132]. Він сприймається як декадентсько-програмний з відповідною образною системою, в якій є романтичний спогад («серце змучене», що переходить у відверто декадентський стан). Декадентський ряд наростає: до образу «чорний вихор самозгуби» додається регіт струн, смерті, «сміх» на рівні «смертельної ноти», тобто в античному варіанті, коли сміх сприймався як звільнення від пут. Тому гріх має ознаку і якість «могутнього». Гріх, як відомо, є поняттям релігійним, відмінним від психологічного почуття. Це один із постійних мотивів Біблії. Сенс його в тому, що конфліктність визначає взаємини людини і Бога. Причиною конфлікту є гріх. Звільнити від нього може лише Бог своїм жестом, що має назvu Спасіння. Воно кладе край Злу. Гріх є порушенням морального закону, це розрив особистого зв'язку віруючого з Богом. Тобто гріх, за Біблійним трактуванням, має об'єктивний і конкретний характер. І якщо думка про спокуту гріха у Христі переслідувала Ш. Бодлера у «Квітах зла» без якихось протиставлень, то Г. Чупринка прагнув вивільнитися, знайти Спасіння у творчості, в поезії, тим самим посилюючи свій гріховний стан, а звідси – прагнення до ізольованості, бажання смерті. Ш. Бодлер міг знайти втіху й насолоду лише в «штучному раю». Він писав: «Людська істота наділена особливим даром отримувати – як ліки з найнебезпечніших ядів – низку нових і найтонших насолод навіть у стражданні, лихові і фатумному нещасті» [2, с. 269]. Однією з таких утіх було вино: «...О пляшко кришталева, / Бальзамами життя наповненого чрева, / Що їх поетові даєш ти для снаги» [1, с. 195].

У віршах Г. Чупринки декадентська душа також знаходить спасіння у вині: «Плеще, плеще чарка пінна, / Ну, ж, голубко, ну, незмінна, / Як не втіхи – дай отрути! // Щоб життя нудне забути, / Вип’єм швидше! Вип’єм знов!» [8, с. 159]. Але вино у Ш. Бодлера і Г. Чупринки є не стільки забуттям, скільки щоденним

всеспаленням, тобто даниною традиції Святого письма [4]. Герой вбачає свій порятунок у фантазіях, у метафізичних квітах ірреального Зла. «Не знаю, скільки я прожив тисячоліть», – так починається один із віршів Ш. Бодлера, названий характерним словом «Сплін» [1]. Себе поет порівнює з «цвінтаром», «будуаром старим», «пірамідою, склепом, могилою ста гробниць», а свій «дух» – «гранітом, оточеним похмурістю пустині»: «Я – цвінтар, що його зненавиділи зорі...// Я – будуар старий, де перев'яли ружі, / Де повно давніх мод, що до всього байдужі....// Плоди байдужості жахної – туга й нудь / Уже до розмірів безсмертності ростуть» [1, с. 132]. Суголосним є герой Г. Чупринки, який зривається на крик від відчуття згасання творчих сил: «Люди, люди! Я не з вами, / Бліск життя моого погас, / Труп, оточений квітками, / Віє холодом на вас» [8, с. 138]. Фантастичні образи втілювали ігрову домінанту естетичної моделі мистецтва *fin de siecle*: гра уяви, гра образів і символів. З. Фрейд писав: «Поет створює фантастичний світ, що сприймається ним дуже серйозно, тобто витрачає на нього багато пристрасті, водночас чітко відокремлюючи його від дійсності. Із візії поетичного світу виникають дуже важливі наслідки для художньої техніки, позаяк багато що, будучи реальним, не змогло б дати насолоди, але все ж досягає цього у грі фантазії» [7, с. 129]. З цього приводу Ш. Бодлер зазначив: «Нещасною, можливо, є людина, але щасливим є митець, коли його розриває бажання» [2, с. 222]. Свої бажання, мрії, фантазії поет може реалізувати в поезії. Одним із таких бажань є жінка, яка несе в собі красу і водночас зло. Для поета, який скуштував «наслоди» і зазнав тілесних утіх як початок зла, стало підґрунтям для творчості, вони були для поета як «камброзія» і водночас «рожевий нектар» поезії: «Блуднице чарівна! Ти до своєї спальні / Півсвіту затягла б на ігрища безжаліні; // Щоб тренувати хист жорстокого гравця, / З'їдати прагнеш ти щодень нові серця // Нестримний в лютості глухонімий моторе, / Цілюща радосте і невтішенне горе, / Як перед сотнями люстерок та свічад / Не бачиш ув'ядань спокусливих принад» [1, с. 66]. Г. Чупринка крок за кроком наслідує Ш. Бодлера, своєрідно типологізуючи шлях поетів-декадентів: «Мене на розпусту недоля турнула, // ...Дивітесь, як сміло, як злісно пірнула / Вона моє щастя в розпутнє життя» [8, с. 82]. Чільне місце в поезії обох поетів посідає образ смерті, яка є «притулком» самотньої душі. До бодлерівських символів смерті – мірту і кипарису – Грицько Чупринка додає могильні «українські квіти», що за походженням є фольклорно-романтичними, як, наприклад, барвінок, сон-трава: «Як барвінком на могилі / Покажу таємний слід, / Знай, що смерть в закритій силі / Невідомий перехід» [8, с. 72].

Ліричний герой Г. Чупринки, як і фольклорний, шукає дивне зілля – Сон-Траву, що зведе його зі Смертю. Він знаходить його у фольклорі і в романтиков, але надає йому смертельного змісту. За М. Костомаровим, «Сон-трава (*Anemone pulsatilla*) є символом таємничості, сновидінь і відвертостей майбутнього і невідомого, здебільшого – нещасного» [3, с. 22]: «Я бажаю смерті – сну, / Переходу...// Ввечір тихий / Без поміхи / Дивне зілля самовтіхи – / Таємничу Сон-Траву» [8, с. 134]. Подібний «рай» намагається знайти і герой Ш. Бодлера: «О смерте! Нам пора вже. Став свої вітрила.// Цей світ нам остогид...» [1, с. 348]. Г. Чупринка, як Ш. Бодлер зі своїми «Квітами зла», вплів у вінок української Музи свої збірки «Огнецвіт», «Сон-Трава», в яких оспівується культ краси і гріховності,

антагонізм між поетом і юрбою. Відносно краси, то кожній епосі, окремому періоду властива своя, особлива краса. «Краса» декадентів не схожа на традиційне тлумачення прекрасного: «Це щось палке, – писав Бодлер, – і сумне, щось злегка хистке, яке залишає місце для міркувань» [2, с. 270]. Для Ш. Бодлера Краса поєднувалася не тільки з радістю, а й з меланхолією, нещастям і стражданням. Сплін, туга, відчуття марності свого існування – такими категоріями наповнені «Квіти зла». Та знаковими у поезії декадансу стають квіти. Флористична декоративність, використання різноманітного рослинного орнаменту посідає місце в поезії *fin de siecle* з відповідним колоритом, настроєвою домінантою, які в переходну добу мали ознаки есхатологічного передчуття, апокаліпсису, кінця світу, трагічного світовідчуття. Декадентська творчість використовує топіку втоми, розчарування, смерті; зображує квіти на тлі присмеркових пейзажів, тужливо-ностальгічних. Тло декадентської образності – природа з її квітами. Багатство рослинного декору в літературі йде від французької поезії, зокрема від бодлерівських квітів: це рожеві лілеї, чорний тюльпан, блакитна жоржина. Наявність фантастичних квітів Бодлер пояснював тим, що «природа перетворена у мрію, де вона виправлена, прикрашена, переплавлена» [2, с. 188]. Квіти в поезії *fin de siecle* мали свої властивості і відповідну красу, були наділені відповідною символікою, яка співзвучна з переходною добою кінця XIX – початку ХХ ст. В індивідуальних поетичних стилях символіка квітів створювала фон, на якому помітні нові значення квітів, їх відтінки у новому контексті. Ш. Бодлер увів у свою поезію квіти Зла – квіти смутку, темряви.

У Грицька Чупринки – квіткова «антологія», започаткована назвами збірок («Огнєцвіт», «Сон-Трава»), з образами «мертвих квітів», «кривавих квітів», «квітів могильних», «попалених квітів», «скривавлених квітів», «обгорнених тінями», асоціється з бодлерівською поезією. Квіти українського декадансу репрезентують самотність, покинутість, тугу, смуток і відчай: «Попалені квіточка – мрії / Жагучим сумом, / Глибоко в серці лежать без надії, / Втішаючись сумом» [8, с. 56]. Г. Чупринка, схильний до романтично-декадентської флористики, був далекий від думки щодо створення української модифікації «Квітів зла». Його декадентські помисли мають інший, ресентиментний зміст – природа, якою так прагнула заволодіти людина, перетворюється на річ. Поет оспівує її – потужну, сильну, красиву, – але таку, що вивищується над людиною, тисне на її душу. Ослабленість людського духу передається через своєрідні флористичні діалоги-протистояння, в яких ліричний герой надає перевагу тому, що дурманить, п’янить, – сон-траві; «огнєцвіту», який спопеляє; маку, що несе в собі стан небуття, – «мертвим квітам». Витвори культури – жоржини, троянди – губляться, а «дивні квіти», «квіти водяні» – лілеї, попри свою ніжність і близну, не підносять, а провокують думки, що «чорною тugoю» огортають «ясні мрії». Поет обожнює «Фею-Флору» і «розчиняється» в ній. У такий спосіб поет через флористику розкриває себе як декадента, оскільки демонструє ослаблену свою душу, присмеркову свідомість, зневіру, втрачену мету. Це і є бодлерівська модифікація декадансу, здійснена Г. Чупринкою, в якій домінує ресентиментна думка про декаданс М. Шелера [5].

### Бібліографічні посилання

1. **Бодлер Ш.** Поезія [Текст] / Шарль Бодлер; пер. з фр. – К. : Дніпро, 1989. – 357 с.
2. **Бодлер Ш.** Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве [Текст] / Шарль Бодлер. – М. : „РИПОЛ КЛАССИК”, 1997. – 960 с.
3. **Костомаров М.** Етнографічні писання [Текст] / за ред. М. Грушевського / М. Костомаров – К. : Держ. вид-во України, 1930. – 352 с.
4. **Лангуа А.** Святе письмо в європейській культурі [Текст] / А. Лангуа, А. Ле Муане, Ф. Спіс, М. Тібо, Р. Требюнгон, Д. Фуйу. – К. : Дух і література, 2004. – 320 с.
5. **Шелер М.** Ресентимент в структуре моралей [Текст] / Макс Шелер. – СПб. : Наука, Університетська книга, 1999. – 231 с.
6. **Мильчина В.** Послесловие [Текст] / В. П. Мильчина // Бодлер Ш. Об искусстве / пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман; Предисл. В. Левика. – М. : Искусство, 1986. – 422 с.
7. **Фрейд З.** Остроумие и его отношение к бессознательному [Текст] / З. Фрейд. – М., 1925. – 368 с.
8. **Чупринка Г. О.** Поезії [Текст] ; вступ. ст. М. Г. Жулинського / Г. О. Чупринка – К. : Рад. письменник, 1991. – 495 с.

*Надійшла до редакції 10.05.10*

УДК 82.091

**I. В. Фісак**

*м. Полтава*

## **КРИТИЧНИЙ ПАФОС ТА УТОПІЧНІ МОТИВИ У «ВИБРАНИХ МІСЦЯХ ІЗ ЛИСТУВАННЯ З ДРУЗЯМИ» М. В. ГОГОЛЯ**

*Розглянуто «Вибрані місця із листування з друзями» як комплекс світоглядних позицій М. В. Гоголя.*

*Ключові слова:* мотив, утопія, антиутопія, традиція, літературний жанр, світоглядна позиція.

*Рассмотрены «Выбраные места из переписки с друзьями» как комплекс мировоззренческих позиций Н. В. Гоголя.*

*Ключевые слова:* мотив, утопия, антиутопия, традиция, литературный жанр, мировоззренческая позиция.

*«Chosen places from the correspondence with friends» as the complex of N. V. Gogol's world view positions is examined in the article.*

*Key words:* motive, utopia, antiutopia, tradition, literary genre, world view position.

Поява «Вибраних місць із листування з друзями» М. В. Гоголя викликала суперечливі оцінки сучасників – від засудження й несприйняття (В. Бєлінський, А. Терц) до співчуття й визнання (П. В'яземський, А. Григор'єв). Твір, у який автор уклав усю свою душу і який, на його думку, мав бути потрібним і корисним, не зрозуміли. Як вважав П. В'яземський, «кожен бачив у ньому те, що хотілося бачити, а не те, що було насправді», але «дія, викликана цією книгою, доводить, що вона не ковзнула по загальній увазі, а закарбувалася на ній» [3, с. 94–95]. У наш час «Вибрані місця із листування з друзями» продовжують привертати увагу багатьох науковців (К. Мочульського, В. Гіппіуса, Ю. Луцького, Н. Крутікової, Ю. Барабаша, Ю. Лотмана, В. Воропаєва, П. Михеда та ін.), і їхні погляди щодо цього твору теж далеко не однозначні. На думку М. Булгакова, «Вибрані місця із листування з

друзями», можливо, в чомусь складніші за наш погляд на речі. Це цілком природно: той, хто живе в тиші, в заглибленості, бачить життя інакше, ніж ті, котрі «кружаться среди мира». Головне в їх оцінці – не припуститися помилки: «те, що видається нам дивним, визнати пустим, те, що видається наївним, визнати поверховим, те, що видається утопічним, визнати нежиттездатним» [2, с. 173]. Книга М. В. Гоголя – твір багатоплановий, у якому поєднуються різні жанрові ознаки і стильові манери. У зв’язку з цим одним із дискусійних у гоголезнавстві є питання співвідношення художньої реальності й об’єктивної дійсності, правди життя й світоглядної позиції автора у «Вибраних місцях із листування з друзями» М. В. Гоголя.

Н. Крутікова розглядає цей твір у порівнянні з деякими зразками західних утопій. Говорячи про утопічність поглядів автора «Вибраних місць із листування з друзями», вона зазначає, що гоголівська утопічна концепція ґрунтується перш за все на вірі у вплив проповіді й не менш сильній вірі у здатність кожної людини до духовного відродження [6].

Ю. Барабаш говорить про те, що зі сторінок книги М. В. Гоголя постає струнка система ознак глибокої кризи, картина розірваності світу і суспільства, розколу людської душі. На його думку, «Вибрані місця із листування з друзями» – навпаки, «одна з перших російських антиутопій, яка в однаковій мірі протистоїть як «благонамеренної» белетристиці, так і різним ученням про «разумний егоїзм», «диктат среды», «царство пользы» та ін.» [1, с. 25], а канонізована в гоголезнавстві версія її утопічності потребує обережного, зваженого аналізу.

Як літературний жанр утопія передбачає розгорнутий опис життя уявної держави, що відповідає певному ідеалу соціальної гармонії [7, с. 459], але не можна залишати поза увагою, що сам ідеал може бути різним у залежності від моральних і духовних якостей автора, його світоглядних позицій. Утопія М. В. Гоголя багато в чому схожа з творчістю як ранніх утопістів (Т. Мор, Ф. Бекон, Д. Верас), так і утопістів XIX століття (Ш. Фур’є, Сен-Сімон, Оуен). Можна припустити, що письменник був знайомий із деякими західноєвропейськими утопічними творами. Зокрема, про наявність таких ідей у суспільстві XIX ст. читаємо у розділі «Світле Воскресіння»: «... мысли о счастии человечества сделались почти любимыми мыслями всех; когда обнять все человечество, как братьев, сделалось любимой мечтой молодого человека; когда многие только и грезят о том, как преобразовать все человечество, как возвысить внутреннее достоинство человека, когда почти половина уже признала торжественно, что одно только христианство в силах это произвестъ; ... когда стали даже поговаривать о том, чтобы все было общее – и дома, и земли; когда подвиги сердоболия и помощи несчастным стали разговором даже модных гостиных ...» [5, с. 373–374]. «Вибрані місця із листування з друзями» – це своєрідне втілення християнської утопії М. В. Гоголя: він хотів змінити державу і суспільство однією силою духовного очищення й пробудженням совісті кожної людини. Письменник гостро відчуває «перехідність» своєї епохи: «Все более или менее согласились называть нынешнее время переходным. Все ... ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, не на ночлеге, не на временной станции отдыха. Все чего-то ищет, ищет уже не вне, а внутри себя. Вопросы нравственные взяли перевес и над политическими, и над учеными, и над всякими другими вопросами» [4, с. 442]. Він мріє про перебудову і вдосконалення

суспільства і буде свій ідеальний світ, образ досконалості держави на морально-релігійній основі. По суті, утопія – це і є фантазія про реальний світ, у якому мрія межує із дійсністю. Книга М. Гоголя має характерні ознаки утопії як жанру: від критичної характеристики сучасного автору суспільства та взаємовідносин у ньому до показу шляхів удосконалення держави і побудови Небесного Царства на землі. Різка критика стану справ у Росії відчутина в більшості розділів «Вибраних місць із листування з друзями». Так, сповнені викривального пафосу два листи до А.П. Толстого – «Нужно любить Россию» та «Нужно проездиться по России». М. В. Гоголь звертає увагу читачів на свавілля і беззаконня, «множество бесчинств, возникших в последнее время», «крики на бесчинства и взятки», що переростають у «вопль всей земли» [5, с. 265]. Письменник занепокоєний тим, що в суспільстві панує розбрат, загострюються протиріччя не лише між різними верствами населення, а й усередині них: дворяни, міщани, купці, селяни – «все перессорилось <...> между собой <...> как кошки с собаками» [5, с. 270].

У розділі «Что такое губернаторша» нищівної критики автора зазнає хабарництво «по команде сверху вниз; это идет иногда бесконечной лестницей» [5, с. 278], а в «Занимающему важное место» – зловживання і «лихоимства, которых истребить нет никаких средств человеческих» [5, с. 314]. До речі, всі згадані розділи книги були заборонені цензурою й опубліковані лише в 1886–1887 роках. Іноді здається, що М. В. Гоголь погоджується із сучасним йому державним і суспільним ладом, але покладається на мудрість і людинолюбство ідеального монарха, на відновлення «патріархальних» зв'язків між землевласниками і селянами. У той же час, як зауважує Н. Крутікова, «перо його торкається таких корінних соціальних вад, які йдуть у саму товщу системи й ніби зсередини руйнують його мрії про загальну гармонію, яка виникає на непорушній основі відженого ладу. Викривальний пафос цих сторінок не тільки координує з найбільш сатиричними мотивами попередніх творів, але часом ніби перевищує їх, проявляючись у відкритій, проповідницько-публіцистичній формі» [6, с. 300]. Характерна для стилю утопії пафосність у «Вибраних місцях із листування з друзями» органічно переплітається з риторичними повторами та імперативними синтаксичними конструкціями, притаманними ораторській прозі, зокрема проповіді. Завдяки цьому книга сприймається не стільки як сама по собі проповідь вічних істин, скільки як пристрасний заклик жити по-совіті та на благо Росії.

Чимало розділів «Вибраних місць із листування з друзями» присвячені роздумам про мистецтво – літературу, театр, живопис, а також аналізові власної творчості письменника. На думку Н. Крутікової, всі вони теж підпорядковані «загальному задуму книги, її головному пафосу – критичній характеристиці суспільних взаємовідносин і пошукам шляхів до гармонії людського життя, створенню образу ідеальної держави» [6, с. 295]. Письменник шукає ці шляхи як у зовнішньому світі, аналізуючи стан державної влади, церкви і суспільного життя в цілому, так і у внутрішньому світі кожної окремі людини, у властивостях її душі. Він щиро переконаний: якщо кожна людина відкриє Бога в собі і буде наслідувати Христа, весь світ стане кращим, адже «общество образуется само собою из единиц. Надобно, чтобы каждая единица исполнила должностъ свою» [5, с. 241]. М. В. Гоголь і як письменник, і як людина мав право висловити власні думки й

погляди щодо проблем суспільства, запропонувати свої шляхи вдосконалення держави, зважаючи на ті зміни, які відбулися в його свідомості та спричинили перелом у творчості митця. Та перш ніж виступити перед сучасниками з полум'яними і пристрасними словами заклику до загального добра й любові, М. В. Гоголь зазирнув у власну душу, щоб зрозуміти, що відбувається з людиною, котра прагне до самовдосконалення і духовного зростання: «Позабочтесь прежде о себе, а потом о других; стань прежде сам почище душою, а потом уже старайся, чтобы другие были чище» [5, с. 248].

Багато розділів книги містять цілком конкретні уявлення автора про окремі риси майбутнього і такі ж плани щодо їх втілення. Варто згадати, як у частині «Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту...» М. В. Гоголь дає пораду щодо того, як розумно розподіляти кошти для утримання сім'ї й господарства, його знамениті «семь почти равных куч» [5, с. 304]. Наведений приклад, як і деякі інші, є підтвердженням того, що книга М. В. Гоголя – це не пусті мрії про нереальне майбутнє, а цілком реальні плани перетворення держави й суспільства, всебічне вдосконалення сучасного письменникові світу. «Вибрані місця із листування з друзями» також мають прогностичний характер: зазираючи в майбутнє, письменник прагне показати можливі шляхи виправлення недосконалого суспільства, а головне – застерегти людство від бездуховності, яка сприяє розквіту темної половини в людині. Його мета – зігріти серця співвітчизників полум'ям любові: до Бога, до близнього, до Вітчизни. М. В. Гоголь мав надію на те, що якщо не сучасники, то хоча б нащадки, які матимуть «душу, умеющую любить полною и глубокою любовью», зможуть скористатися його книгою як дороговказом: «в ней многое того, что не скоро может быть доступно всем» [4, с. 454].

Таким чином, можна зробити висновок, що більшість ідей, висловлених М. В. Гоголем у «Вибраних місцях із листування з друзьями», важливі не лише для його часу, а й для наступних століть. Зокрема, як вважає Н. Крутікова, в ХХІ столітті знову привертає увагу «заклик до совісті, морального вдосконалення, до усвідомлення відповідальності й обов’язку перед Вітчизною, до ідеалу всеохоплюючої любові й братерства людей» [6, с. 307]. Книга М. В. Гоголя стала результатом духовного розвитку письменника на певному етапі його життєвого і творчого шляху. Значно випередивши свій час, вона не втратила актуальності й сьогодні, а отже, вимагає уважного прочитання й осмислення.

#### **Бібліографічні посилання**

1. **Барабаш Ю.** Гоголь: страхи, ужасы и надежды России / Юрий Барабаш // Литература в школе. – 1990. – № 4. – С. 20–31.
2. **Булгаков Н.** Душа слышит свет. Реализм позднего Гоголя / Николай Булгаков // Литературная учеба. – Кн. вторая-третья. – 1995. – Март-июнь. – С. 173–202.
3. **Вяземский П.** Языков – Гоголь / П. Вяземский // Гоголь в русской критике: Антология / Сост. С. Г. Бочаров. – М. : Фортунा ЭЛ, 2008. – С. 92–109.
4. **Гоголь Н. В.** Авторская исповедь / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 томах. – М., 1978. – Т. 6. – С. 420–454.
5. **Гоголь Н. В.** Выбранные места из переписки с друзьями / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 томах. – М., 1978. – Т. 6. – С. 184–380.

6. Крутикова Н. Выбранные места из переписки с друзьями Н. В. Гоголя как утопия и ее западноевропейские параллели / Нина Крутикова // Крутікова Н.Є. Дослідження і статті різних років. – К. : Стилос, 2003. – С. 292–320.

*Надійшла до редколегії 6.05.10*

УДК 821.161.1-1 «19»

**С. А. Фокина**

г. Одеса

## **МАГИЧЕСКИЙ СТАТУС ПОЭТА В ЛИРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ 20-Х ГОДОВ (ЦИКЛЫ «МОСКВЕ», «СИВИЛЛА»)**

*Проаналізовано авторську міфологему поета в циклах М. Цвєтаєвої 20-х років «Москві» і «Сивілла».*

*Ключові слова: магічний статус, словотворення, метаморфоза, перформативність, багатолікість ліричного «я».*

*Проанализирована авторская мифологема поэта в циклах М. Цветаевой 20-х годов «Москве» и «Сивилла».*

*Ключевые слова: магический статус, словотворчество, метаморфоза, перформативность, многоликость лирического «я».*

*The article analyzes authorial mythologem of poet in M. Tsvetaeva's cycles of 20th years «To Moscow» and «Syvilla».*

*Key words: magic status, word creation, metamorphosis, performativity, multiplicity of faces of lyric «ego».*

Многие цветаеведы отмечают доминирование в авторском мифе М. Цветаевой мифологемы поэта-мага (Е. Фарыно [5], Е. Эткінд [10], М. Мейкин [2], Н. Осипова [4] и др.). В статье Е. Фарыно «Два слова о Цветаевой и авангарде» акцентируется наличие в поэзии М. Цветаевой перформативного элемента, воспроизведение акта метаморфоз, стремление к мифологизации своей персоносферы. Е. Эткінд, при анализе поэмы «Крысоллов», подчеркивает, что М. Цветаева, используя сюжет об артистической личности, наделяет героя амбивалентностью натуры, включающей божественное и демоническое начала. М. Мейкин в монографии «Марина Цветаева: поэтика усвоения», посвященной изучению феномена интертекстуальности как одной из основных особенностей цветаевского макротекста, утверждает, что «унаследованный текст» важен для поэтессы идеей преобразования мира магической силой поэта. При этом следует отметить, что функция магического элемента в лирической системе М. Цветаевой 20-х годов в достаточной мере до сих пор не осмыслена.

Цель данной статьи – выявить факторы, моделирующие магический статус образа поэта в циклах М. Цветаевой 20-х годов «Москве» и «Сивилла».

Миф о поэте был доминантной идеологемой в системе эстетических представлений Серебряного века и, прежде всего, соотносился с Орфеем. Это неудивительно, ведь обращение к образу Орфея и переосмысление мифа о нем присуще не только русскому, но и европейскому модернизму. Согласно наблюдениям З. Г. Минц, в это время, с одной стороны, «возрастало значение

тематики, связанной с искусством <...> (в этом отношении модернизм продолжал традиции романтизма)» [3, с. 351], с другой – проявлялся повышенный интерес к запредельной реальности, способствуя тому, что многие «течения стали строить свою эстетику на иррационалистической, а иногда и мистической основе» [3, с. 350]. История Орфея вписывалась в контекст характерных для Серебряного века представлений об особом статусе поэта: магических возможностях поэтического дара (умение Орфея завораживать), медиальных способностях (после смерти Орфей стал оракулом), страдании (разлука с Эвридикой), связи с Иномирьем (путешествие в Царство теней) и мученической смерти (Орфея растерзали Вакханки). Освоение орфического мифа стало одной из причин зарождения в культурной парадигме Серебряного века мифологемы поэта-мага. В художественной системе М. Цветаевой центральное место занимает образ поэта – носителя творческого начала, которому часто придаются черты избранности и мученичества. В сознании поэтессы эти два понятия взаимосвязаны и дополняют друг друга. Достаточно вспомнить её слова о том, что «между полнотой страдания и пустотой счастья мой выбор был сделан отродясь – и дородясь!» [8, с. 72].

Циклы, выбранные для анализа («Москве», «Сивилла»), наиболее показательны в плане репрезентации мировосприятия творческой личности.

Цикл «Москве» 1922 года – прощание с родным городом, который предстоит покинуть. К этому времени решение об отъезде за границу было окончательно принято М. Цветаевой. (Цикл написан 12–13 января 1922 года, а в мае того же года М. Цветаева уехала из России). В воспоминаниях о матери А. Эфрон писала: «По роковому стечению обстоятельств, Марина покидала Россию именно тогда, когда Россия, вместе с революцией ворвавшаяся в ее творчество, внедрилась в нее всей своей много- и разноголосицей, всей народностью своих говоров, речений и просторечий, величальных песен, надгробных плачей, заговоров от сглазу и прочих ворожб» [12, с. 122]. Новый характер мировосприятия, зафиксированный дочерью поэтессы, отразился и на поэтике М. Цветаевой, что проявилось в преображении языкового и поэтического арсенала. Принцип создания нового поэтического языка в культуре Серебряного века в этот период времени был обусловлен идеей, что «... новые формы – не самоцель, лишь этап движения к новому миру, к новому содержанию» [6, с. 314]. Следует отметить, что «основной приметой русского поэтического авангарда явилось “слово-новшество”» [1]. Словотворчество позволяло сочетать элементы «зауми», равноправно вводить в текст неологизмы и архаизмы, активно использовать игру слов. Обращение поэтессы к большому количеству неологизмов, архаическому пласту лексики объясняется активизацией словотворчества как одного из принципов моделирования поэтического мира. Стремление черпать творческий потенциал, обратившись к стилизации народной речи и песенности, позволяет М. Цветаевой совместить изображение нарождающегося хаоса и ощущение сопричастности лирического «я» атмосфере Москвы. Лирическая героиня прощается с Москвой, и прощание изображается как отречение:

Первородство – на сиротство!  
Не спокаюсь.  
Велико твое дородство:

Отрекаюсь [7, с. 81].

Город, глубинную связь с которым лирическая героиня воспринимала как благословение и приобщение к пассионарности, становится совершенно иным. Кровопролития, голод, грабежи, смерть дочери Ирины и невозможность дальнейшего существования в Москве как автора «Лебединого стана» и как жены белогвардейского офицера вынуждает М. Цветаеву в декабре 1920 года написать: «Я Москву ненавижу, но сейчас ехать не могу, ибо это единственное место, где меня может найти (Сергей – С. Ф.) – если жив» [9, с. 191]. В стихах М. Цветаевой 1922 года Москва – оскверненный город, утративший свою сопричастность сакральному. Царящий разгул и разрушение Старого мира вызывают ощущение скорби у лирической героини:

Старопрежнее, на свалку!  
Нынче, здравствуй!  
И на кровушке на свежай –  
Пляс да яства [7, с. 82].

Возникает смысловая оппозиция, противопоставляющая грешницу-Москву, забывшую о своем материнском долге, гибели «сынов», получивших после смерти мученический статус и праведность:

Вот за тех за всех за братьев  
– Не спокаюсь! –  
Прости, Иверская Мати!  
Отрекаюсь [7, с. 82].

Прощание лирической героини с Москвой превращается в отпевание погибших:

Под чужеземным бунтарским лавром  
Тайная страсть моя,  
Гнев мой явный –  
Спи,  
Враг! [7, с. 84].

Столкновение с пространством оскверненной Москвы, соотносимой с похоронным обрядом, способствует самоидентификации лирической героини как женщины (материнское начало) и как поэта. Динамика сознания лирического «я», отражая его многоликость, соответствует карнавальности атмосферы Москвы. Лирическая героиня примеряет на себя несколько масок, раскрывающих ее внутреннюю сущность: маску матери – Богородицы, маску плакальщицы и провидицы – Сивиллы, маску женщины-воина, имеющей право называть павших братьями – образ, сближающий лирическое «я» с Жанной Д'Арк, и маску Лотовой жены, прощающейся с родным городом. Повторяющийся образ «бывающего часа» задает апокалиптические мотивы, знаменуя полное разрушение Старого мира и переход лирического «я» в иное измерение. Аллюзия отъезда за границу в подобном смысловом контексте интерпретируется не только как сиротство, но и как разрыв земных связей и добровольный уход лирической героини в Иномирье. Перформативность отличает лирику М. Цветаевой 20-х годов и позволяет расширить коммуникативные потенции стихотворения. Речевые акты у М. Цветаевой «действенны в силу предельной интенсивности желаний, их

неистовости и неотвратимости» [5]. В цветаевском мифе поэтический дар наделяет субъекта высказывания особыми магическими функциями. Вечная разлука с Москвой становится знаком переосмысления духовного опыта Марины Цветаевой. Наличие перформативного и суггестивного элементов позволяют моделировать заклинательный характер стихотворений: в поэтической форме выразить «проклятье» – «оплакивание» – «воспевание».

Цикл «Сивилла» показателен репрезентацией авторской идеологемы женщины-поэта. Образ мифологической пророчицы выбран М. Цветаевой как наиболее точно отражающий ее концепцию творческого субъекта, мифологему собственной личности, а также эмоциональное состояние, владевшее поэтессой в период создания цикла. Интерес М. Цветаевой к образу Сивиллы прослеживается на протяжении всего творчества («Але», «Комедьянт», «Веками, веками...», «Леты слепотекущий всхлип...», цикл «Деревья», «Ладонь»). В письме к Бахраху в 1923 г. М. Цветаева писала: «Вот эпиграф к одной из моих будущих книг: (Слова, вложенные Овидием в уста Сивиллы, привожу по памяти). Мои жилы иссякнут, мои кости высохнут, но Голос, Голос – оставит мне Судьба. (Сивилла, согласно мифу, испросила Феба вечной жизни, забыла испросить себе вечной молодости! Не случайная забывчивость!) Так вот, о голосе, Ваш голос молод, это меня умиляет и сразу делает меня тысячелетней, какое-то каменное материнство скалы» [10, с. 233].

В первых двух стихотворениях цикла поэтический дар трактуется автором как переживание экзистенции откровения. В третьем стихотворении образ ребенка – знак коммуникации, являющейся для лирической героини возможностью преодолеть одиночество. Домinantные значения образа Сивиллы: андрогинность, одиночество (мотив сиротства, покинутости), сопричастность божественному:

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.

Все птицы вымерли, но Бог вошел [7, с. 136].

Противопоставляя Сивиллу земной женственности, М. Цветаева тем самым выходит на гендерный аспект в решении образа женщины как творческой личности:

Каменной глыбой серой,

С веком порвав родство.

Тело твое – пещера

Голоса твоего [7, с. 137].

Сивилла выступает женским эквивалентом Орфея. Нивелирование женственности лирической героини («Древо меж дев») противопоставляется мотиву материнства, соотносимому с возможностью реализации поэтического дара, полностью поглощающего творческую личность.

В образно-семантической системе цикла актуализированы широкие культурные пласти (античные, ветхозаветные и новозаветные), через которые воплощаются поливалентные коннотации образа Сивиллы и многогибкость лирического «я». М. Цветаева создает в цикле авторский миф поэта, соотнося образ лирической героини, языческой пророчицы и Богородицы.

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!

Так Благовещенье свершилось в тот

Час не стареющий, так в седость трав

Бренная девственность, пещерой став

Дивному голосу...  
– так в звездный вихрь  
Сивилла: выбывшая из живых [7, с. 136].

Метаморфоза, происходящая с Сивиллой, позволяет отразить измененное состояние сознания героини. Согласно Е. Фарыно, в творчестве М. Цветаевой акту метаморфозы подвергается «прежде всего ее «Я» [5], а сама метаморфоза предстает как «парадигма авангардных ипостасей пере- и развоплощений» [5]. Идея метаморфозы способствует самоидентификации с рядом образов, входящих в авторскую персоносферу (мученица, пророчица, Богородица, женщина-поэт). Трансформации сознания лирического «я» акцентируют его многоликость: «древо меж дев», каменная глыба, мать, обладающая вещим даром.

Личность поэта в цветаевской трактовке неизменно связана с некой сверх силой, открывающей возможность вхождения в инобытие. Такая одержимость, согласно цветаевскому мифу, способствует отказу от земной сущности и полной самоотдаче творческому началу. Особенно значимым становится образ Иномирья – инобытия и небесной родины лирического «я». Лирическая героиня может вернуться туда благодаря поэтическому дару. В акте автометаописания лирическая героиня предстает женщиной-поэтом. Словотворчество, к которому в этот период обращается М. Цветаева, дает возможность придать образу женщины-поэта магический статус. Коммуникативный партнер должен быть околдован, а лирическое «я» пережить состояние преображения или экстаза. Околдовывание песенным даром может быть направлено на:

- коммуникативного партнера:  
К Груди моей,  
Младенец, льни:  
Рождение – паденье в дни [7, с. 137];
- преодоление судьбы:  
Тем как вдаль гляжу на близких  
Отрекаюсь.  
Тем как твой топчу булыжник –  
Отрекаюсь [7, с. 81];
- изменение собственной сущности:  
Сивилла: выбыла, сивилла: зев  
Доли и гибели! – Древо меж дев [7, с. 136].

Заклинательный характер расширяет коммуникативные потенции цикла.

Многоликость, присущая лирическому «я», способствует акцентированию важных аспектов психического состояния. Переживание различных метаморфоз, выражавшихся и как трансформации сознания, и как внешние изменения, фиксирует внутреннее перерождение. Магический статус поэта, наделенного песенным даром – идеологема художественного сознания М. Цветаевой, определяющая идейно-тематическое единство не только циклов 20-х годов, но и всей поэтической системы.

Рассмотрение циклов «Москве» 1922 года и «Сивилла» с точки зрения базовых категорий раннего Авангарда (словотворчество, перформативность, многоликость – раздробленность сознания), дает возможность расширить поле исследования

магического статуса поэта в плане изучения переходной поэтики лирической системы М. Цветаевой 20-х годов.

#### **Библиографические ссылки**

1. **Клинг О.** Три волны Авангарда [Электронный ресурс] / О. А. Клинг // «Арион». – 2001. – № 3. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/arion/2001/3/kling-pr.html>.
2. **Мейкин М.** Марина Цветаева: поэтика усвоения / М. Мейкин. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. – 312 с.
3. **Минц З. Г.** Эпоха модернизма: «серебряный век» русской поэзии / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма. – СПб. : Искусство – СПБ, 2004, – С. 342–389.
4. **Осипова Н. О.** Миофоэтика лирики Цветаевой / Н. О. Осипова. – Киров : Вятский гос. пед. ун-т, 1995. – 118 с.
5. **Фарыно Ежи.** Два слова о Цветаевой и авангарде / Е. Фарыно. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.m-m.sotcom.ru/6-7/faryno.htm>.
6. **Фещенко В. В.** Внутренний опыт революции в русской поэтике / В. В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин; под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М., 2006. – С. 286–345.
7. **Цветаева М.** Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. – М. : ТЕРРА; Книжная лавка – РТР, 1997. – Т. 2 : Стихотворения; Переводы / [сост., подгот. текста и comment. А. Саакянц, Л. Мнухина]. – 1997. – 592 с.
8. **Цветаева М.** Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. . – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998. – Т .5. Кн. 1 : Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / [Сост., подгот. текста и comment. А. Саакянц, Л. Мнухина]. – 1997. – 336 с.
9. **Цветаева М.** Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998. – Т. 6. Кн. 1 : Письма / [сост., подгот. текста и comment. Л. Мнухина]. – 1998. – 336 с.
10. **Цветаева М.** Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998. – Т. 6. Кн. 2 : Письма / [сост., подгот. текста и comment. Л. Мнухина]. – 1998. – 464 с.
11. **Эткинд Е.** Флейтист и крысы / Е. Эткинд // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 43–73.
12. **Эфрон А.** О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери / А. Эфрон. – М. : Сов. писатель, 1989. – 480 с.

*Надійшла до редколегії 12.05.10*

УДК 821.111 (73)

**Г. М. Чепурда**

*м. Черкаси*

#### **ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ВЕСТЕРНУ: ДІАХРОНІЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРОК НОВЕЛ ЕННІ ПРУ «HEART SONGS» І «CLOSE RANGE: BROKEBACK MOUNTAIN AND OTHER STORIES»)**

*Розглянуто виникнення та розвиток вестерну як культурного та літературного феномена американського суспільства, його вплив на формування творчого доробку письменниці.*

*Ключові слова:* вестерн, роман, оповідання, «ревізіоністський» вестерн, «постапокаліптичний» вестерн, масова культура, епічний жанр, гангстерський роман.

*Рассмотрены появление и развитие вестерна как культурного и литературного феномена американского общества, его влияние на развитие творческого взгляда писательницы.*

*Ключевые слова:* вестерн, роман, рассказ, «ревизионистский» вестерн, «постапокалиптический» вестерн, массовая культура, эпический жанр, гангстерский роман.

*The article deals with the genre of western, its formation, progress and influence on American society. It is focused on characteristic features of the individual author's manner.*

*Key words:* western, novel, story, «revisionist» western, «postapocalyptic» western, mass culture, epic genre, gangland novel.

Помітна постать сучасного літературного процесу США, Енні Пру, стала відомою завдяки своїм прозовим творам (романам і новелам) та публіцистиці. Дослідженням творчості Пру займаються американські та європейські літературознавці: Карен Лейн Руд (Karen Lane Rood, «Understanding Annie Proulx»), Крістіан Хамельзунд (Christian Hummelsund, «Dangerous and Indifferent Ground: Correspondence with Nature in Annie Proulx's Fiction»), Ненсі Ньюланд (Nancy Newland, «Journeys of Self-Transformation in Contemporary Literature»), а також Емілі Андерсон (Emily Anderson), Маргарет Реган (Margaret Regan), Джефрі Голт Харфем (Geoffrey Galt Harpham), Джон Річардс (John Richards), які переважно розглядають оповідання та романи Пру в контексті регіональної традиції американської літератури. У вітчизняному літературознавстві творчість Е. Пру не досліджена, тому вивчення її є актуальним та перспективним. Мета статті – проаналізувати розвиток жанру «вестерн» в американській літературі, зокрема його вплив на творчу еволюцію письменниці.

Вестерн можна вважати поєднанням усіх літературних жанрів. Пригоди, містичка, любовні історії й історичні романи легко адаптуються у формат вестерну, оскільки елементи різних жанрів можуть бути об'єднані у межах одного і того ж роману або короткого оповідання. На думку таких літературознавців як Ненсі Ньюланд (Nancy Newland) та Маргарет Реган (Margaret Regan), історія вестерну сягає доби романтизму [2, с. 217]. Роком народження вестерну є 1860 рік, коли Ерасту Бідл з компанії Бідл і Адамс випустив «Десятицентові новели», місцем дії яких став небезпечний та далекий Дикий Захід. Протягом тридцяти років різними видавництвами було випущено більше тридцяти серій цих новел, загальна кількість творів вже на той час становила близько трьохсот. Вони користувались величезною популярністю у читачів східних штатів. Кіт Карсон, Бафало Біл Коді і Дикий Біл Хікок були лише одними з багатьох персонажів, що увійшли до західного фольклору; життя цих літературних персонажів мало досить віддалену схожість із життям реальних героїв фронтиру. Ковбой – головний діючий персонаж десятицентових новел 80-х рр. XIX століття, які видавались бульварними журналами протягом 1890-х рр., але це були перероблені версії своїх попередників. На початку ХХ століття з'явився перший роман «Вірджинець» Оуена Уістера, сюжет якого став загальноприйнятою, перевіrenoю і вірною «формулою вестерну», що зображає зіткнення добра і зла. Формула вестерну стала основою для авторів подібних до Зейна Грія, колишнього дантиста зі східних штатів, який став письменником. Його роман «Вершники полинних прерій» залишається одним із найвідоміших вестернів усіх часів. Потім з'явились Макс Брэнд і Ернест Хейкокс (Наусох), твори яких вплинули на таких сучасних авторів, як наприклад, Луїс Ламур і Люк Шорт. А. Б. Гатрі своїм романом «Велике небо» дав життя новому піджанру вестерну. Його роботи допомогли Старому Заходу встати на більш прозаїчний шлях, деміфологізуючи жанр. До нього приєднались Вардис Фішер і Фредерік Манфред.

Їхні романи вважаються високохудожніми літературними творами [4, с. 11]. З появою романів Гатрі, Фішера і Манфреда, вестерн досяг рівня класичних творів, почавши свій шлях з бульварних романів.

Традиційна формула вестерну – твір, обсягом близько 65 000 слів, заснований на міфології Старого Заходу. Розвиток сюжету лінійний, але можливі декілька сюжетних ліній з декількома персонажами. А. Б. Гатрі був досить відомим, коли почав свій шлях у жанрі історичного вестерну, написав у 1947 році роман «Велике Небо». Перше видання було опубліковано у 1952 компанією Хоутона Міффліна. Це – пригодницький роман про американський кордон, який у той час досяг Великих рівнин і Скелястих гір, переміщуючись з Кентуккі через Міссісіпі. Його головний герой, Бун Кодайл, справжній горець, який у юнацтві покинув дім і відправився на пошуки пригод на Дикий Захід. Це людина із вільним духом, якого наважилась покохати тільки вродлива дочка вождя індіанців Блекфута. Даний твір Гатрі миттєво заворожує читача. Роботи Зейна Грэя були значно довшими, і не завжди дотримувались традиційних формул. Він використовував більше сюжетних ліній з більшим числом персонажів, тим не менш дотримувався прямолінійного розвитку сюжету. У «Вершниках полинних прерій», опублікованого в 1912 р., письменник зобразив боротьбу між мормонами та їхніми ворогами у 1870 рр. Цей роман став одним із найкращих з числа його праць.

Видавництво Хоутона Міффліна (Houghton Mifflin) в 1949 році опублікувало класичний приклад традиційного жанру, роман Джека Шефера «Шейн». Розповідь про протистояння скотопромисловців і фермерів. Шейн – це найманий вбивця, який живе своєю зброєю. Шефер близькуче розповідає історію, знайомлячи читача з цим неймовірним чоловіком, який намагається порвати зі своїм минулим, заховати зброю і розчинитися на Заході. Але становище фермерів викликає у нього збентеження і головний герой приєднується до їх боротьби. Розповідь має історичну основу, хоча її події – вигадані. Подібне відбувалось у часи Вайомінгської війни скотоводів 1892 року.

Багато традиційних вестернів були написані авторами після Джека Шефера, але, тільки деякі з них «відкривають» і «закривають» свої твори так легко, як він у своїх романах. Письменник Луїс Ламур також є класичним прикладом романіста традиційного стилю. У результаті своєї успішної кар'єри він розробив майже сотню романів, і багато з них продовжують публікуватися. Тері Джонстоун увійшов у літературний світ зі своїми романами про горців: «Ті, що приносять вітер» (Carry the Wind), «Володарі кордонів» (Boderlords) та «Одноока мрія». Перший роман, «Ті, що приносять вітер», був завершений у 1977 і, перш ніж його опублікували в 1982 році у видавництві Caroline, не приймався до друку більш ніж 19 разів. Сьогодні на рахунку письменника велика кількість творів, а багато з них отримали позитивні відгуки критиків [4, с. 41].

Іншим сучасним автором, який пише у жанрі історичного вестерну, є Уін Блевінс. Один з його останніх романів «Пісня каменя» (Stone Song), в 1997 був нагороджений американською асоціацією авторів вестернів. Він жив разом з індіанцями Лакота (Siу) у штаті Монтана протягом року, досліджуючи їхню релігію (вклоніння сонцю), усну історію, звичаї і міфологію. «Пісня каменя» – це роман про Божевільного коня, загадкового воїна Лакота, котрий сприяв поразці 7-ї Кавалерії

Картера у Літл Біг Хорн у 1876 р. Письменник демонструє дух Лакота, який втілився у житті Божевільного коня.

Це однією категорією вестерна є романи Дикого Заходу. Це звичайні літературні твори, дія яких відбувається на Заході. «Одинокий голуб» Ларі МакМартрі став лауреатом Пулітцерівської премії у галузі літератури; «Съєрра» Річарда Уілера, який отримав нагороду американської асоціації авторів вестернів у 1997; і роман Джона Бірна Кука «Місяць завісний снігом», що нагороджений американською асоціацією вестернів у 1984.

Автором одного з найкращих вестернів за останні роки є Джим Волард, переможець престижної для авторів вестернів нагороди WWAT 1996 року, опублікував свій перший роман у 1995. Ця премія – для авторів-початківців у жанрі «вестерн». Дія роману «Грім у долині» відбувалась у долині Огайо протягом 1790 років, коли тут проходив кордон Сполучених Штатів. Це переконлива розповідь про боротьбу поселенців з індіанцями, які заселяли долину. Його оповідання не має нічого спільногого з історіями про вільних стрілків, які зображуються у традиційному вестерні [1, с. 34].

Історичні вестерни, як і вестерни Дикого Заходу, започатковані у добу романтизму, спираються на один із міфів про американський Захід. У статті «Винахід Заходу» відомого американського письменника Ларі МакМартрі, що вийшла у журналі «New York Review of Books» і присвячена викриттю одного з найпопулярніших історичних міфів: про американський «дикий» Захід, порівнюється виникнення американського міфу із вже сформованим історичним міфом Великобританії, який, у свою чергу, запозичений з книги Еріка Хобсбома і Теренса Рейнджера «Винахід традиції», адже ритуали і атрибути британської монархії відомі в усьому світі як зразок підтримки традицій англійцями. Між тим, більшість з них відноситься до XIX – поч. XX ст., а предмети національної гордості були взагалі вигаданими. Відомий британський журналіст і популярний історик Пол Джонс пише у своїй книзі «Історія американського народу»: «У Заході дивовижно те, що він перетворився на міф одночасно з його освоєнням. Освоєний Схід бажав почути про неосвоєний Захід, не піддаючись хвилюванням, і тим більш небезпекам, пов’язаними з перебуванням там... Як показують архівні документи, весь цей Дикий Захід був досить реальним. Але історика вражає порівняне перебільшення значущості усіх цих знаменитих перестрілок. Найвідоміша з них, в арізонському місті Тумстоун, героєм якої був Уайєт Ерп, забрала життя всього трьох осіб» [4, с. 25]. У дійсності, однак, реальність більшості персонажів тільки вводить в оману: «за межами США імена персонажів нікому не відомі, але відомі подробиці їхнього життя, які практично є вимислом, адже кожен пам’ятає класичні сцени вестернів: два герой неквапно виходять із бару, потім деякий час стоять один напроти одного, тримаючи руки біля кобури, умить вихоплюють свої шестизарядні: один падає, інший повільно виходить, або групову перестрілку: летять кулі, після чого поранених негідників несуть за стремена коні, а позитивні герой йдуть» [4, с. 54].

Американський міф складався у другій половині XIX ст., що була однією із найдивовижніших епох в історії США – час підкорення необжитого і фактично безлюдного континенту. Біда індіанців, яких відтіснили до того часу за Міссісіпі, була реальною. Але «дикий» у загальноприйнятому розумінні Захід не існував

ніколи. Тому думка МакМертрі ще більш радикальна, ніж Поля Джонса: Захід почали винаходити не паралельно з його підкоренням, а з випередженням» [2, с. 14]. Як вже зазначалось вище, одним із героїв десятицентових романів був ковбой, який потім став центральним героєм вестерну. Спочатку цей персонаж, іспанською – «вакеро», було запозичено, коли Техас, який відділився від Мексики, був анексований США. Це був іспанський кінний пастух у сомбреро, у жодному випадку не у джинсах. Форму одягу потім перейняли американські ковбої, коли із розширенням залізних доріг, вільний випас скота став доволі прибутковим. Цей час був досить коротким, тому що після будівництва залізниць з'явилися поселенці, коровам стало тісно, а ковбої втратили роботу. Тим часом освоєння земель по ту сторону Міссісіпі відбувалось без особливої дикості. Більшість людей, які відправились на нові місця, не були іммігрантами, які осідали, як правило, у великих промислових містах і на шахтах, а нащадками ранніх поселенців, спадкоємцями багатої культури місцевого самоврядування, які не звикли, і не бажали чекати на закони звідкись із центру. Варто було населенню досягнути мінімальної густоти, вже будувалась церква, вибирається шериф з помічниками, з'являлась добровільна пожежна команда, а на головній, часто навіть єдиній вулиці обов'язково відкривались адвокатські контори. Тимчасові безпорядки мали здатність виникати там, куди іммігранти все ж таки прагнули і діставались: можна згадати «золоті лихоманки» у Чорних пагорбах Дакоти, у Каліфорнії і на Алясці, з їхніми барами та борделями. Але на поміч шерифам приходили стихійні народні дружини, і чужаків швидко приводили до тямі [1, с. 16]. Сюжети історичних вестернів найчастіше пов'язані із освоєнням західних земель, яке мало багато етапів, і заселення цих земель відбувалось нерівномірно. У той час як деякі райони вже стали місцями проживання певних громад, в інших тільки-но з'явилися перші поселенці. Але там, де була земля, рано чи пізно на ній осідав якийсь господар. Старий Захід відходив довго і болісно, змінюючись із плином часу. Мабуть, кінцевою датою його існування приблизно можна назвати 1916 рік [2, с. 34].

У 1916 році відбулися два останні пограбування поштових диліжансів кінними бандитами – одне у Йелоустоунському національному парку, інше – у Чарльзтауні у Неваді. У 1915 році був недовгий бунт індіанців на кордоні Колорадо і Юти. Невелика банда піутів на чолі з її Старим Полком і його сином Поузі вчинила безлад, під час якого загинуло щонайменше один білий і декілька індіанців. Останнє вбивство індіацями білого в окрузі Монтесума, штат Колорадо, зафіксовано у 1886 році, хоча окремі сутички відбувались протягом усіх вісімдесятих років. Територія південного заходу Колорадо і прилеглі округи Юти, – остання з освоєних територій у Сполучених Штатах. Правда, і в інших районах Заходу посеред більш або менш придатних до життя подекуди ще довго залишались окремі відносно дикі ділянки [2, с. 273].

Зародження вестерну як великого (роман) та малого (оповідання) жанрів почалося у добу романтизму, адже епоха романтизму була часом максимально активного освоєння величезних територій на Півдні і на Заході країни, коли фронтір – рухомий кордон між «цивілізацією» і «дикістю» – підходив до узбережжя Тихого океану. На фронтірі склалися і глибоко оригінальні форми творчої переробки колоритного матеріалу, який удосталь надавала реальність нових приєднаних

територій, і власна міфологія, і власна галерея типів або напівлегендарних героїв, які нерідко були унікальними – вони складають вийняткове надбання американської культури і відображають досвід, який не має аналогів в історії інших народів. Фольклор, який належав фронтиру – і за своїм походженням, і за поетичним змістом, відображав помітний вплив на розвиток американської літератури епохи романтизму [1, с. 14]. У цей час виникає інтерес до фольклору корінного населення Америки. Величезний крок уперед, який фольклористика зробила в епоху романтизму, особливо уважного до народної поетичної творчості, що усвідомлюється як найбільш достовірне відображення національної духовної сутності, міг би бути проілюстрований і на американському матеріалі. Окрім цього, у США романтична епоха позначена першими спробами усвідомлення національної культури як політнічної і активністю засвоєння індіанського художнього надбання. Легенди і міфи корінних американців вперше стають предметом не тільки наукового інтересу, але і впливають безпосередньо на «високу літературу», хоча цей процес має досить опосередкований характер і не призводить до дійсно глибокого перетворення поетичної мови, як це, при схожих умовах, відбулось століттям пізніше у латиноамериканській прозі. І тим не менш фольклор, що виник і був записаний в епоху романтизму, є діючим способом осягнення і художнього закріplення американської самобутності, тим самим допомагаючи вирішити основну задачу, яка стояла перед літературою США на стадії раннього романтизму. Місце дії вестернів – зазвичай західні американські штати (Айдахо, Аляска, Арізона, Вайомінг, Каліфорнія, Колорадо, Монтана, Нью-Мексіко, Невада, Орегон, Юта). Дія у вестернах, в основному, відбувається у другій половині XIX століття на Дикому Заході – майбутніх штатах США, але і також у Західній Канаді і у Мексиці. Час дії – період приблизно з 1860 року до кінця «Індіанських війн», датованих Бойнею біля джерела Вундед-Ні у 1890. Деякі вестерни використовують тему Війни між Північчю та Півднем. Межі жанру також розширяються, щоб включити Битву при Аламо (1836) і Мексиканську революцію (кін. 1920-х) [2, с. 38]. Важливою характерною рисою вестерну є зіткнення примітивного і застарілого укладу з новаторським способом життя. Часто цей конфлікт демонструвався через символічне зіткнення характерів. У вестернах раннього історичного періоду – це зазвичай боротьба індіанців з білими переселенцями і американською кавалерією. У вестернах, час дії яких стосується більш пізнього періоду, це боротьба хазяїв ранчо, поселенців і стрілків з наступаючою індустріальною Революцією, впливом великого бізнесу і центральної політичної влади на місцях [2, с. 14]. Твори у жанрі вестерну часто зображують завоювання диких просторів і підкорення природи в ім'я цивілізації, або конфіскацію територій, які по праву належать мешканцям прикордонних територій. Вестерни найчастіше описують суспільство, організоване на основі кодексу честі, ніж на основі законодавства, члени якого не мають іншого соціального оточення, окрім своїх колег, родичів, або, можливо, взагалі знаходяться насамоті [2, с. 301]. У вестернах демонструється суверість дикої місцевості. Дія часто відбувається у ландшафтах-пустелях. Типовий антураж – ізольовані форти, ранчо і ферми, або маленькі прикордонні містечка, де є салун, невеликий магазин, громадські стайні і пушки. У деяких вестернах, куди дісталась цивілізація, є церква і школа. У інших, де ще діють прикордонні правила, життя все ще не має жодної

цінності. Слід зазначити, що вестерн – багатогранний жанр, і він має ряд піджанрів, які присвячені Індіанським війnam, Громадянській війні, Мексиканським війnam, рейнджерам, залізниці, переселенцям, погонщикам великої рогатої худоби, вигнанцям і злочинцям, стрілкам, помсті, квесту і навіть коханню, а також комедійні вестерни. Часто вони змішуються. Типовими персонажами класичного вестерну є: непорушний шериф; незалежний мисливець за винагородою («мисливець за головами»); хвацький ковбой; кровожерливий індіанець, вождь, антагоніст головного героя; благородний індіанець, іноді помічник і супутник головного героя; лихі бандити; професійні гравці у покер; чиста і невинна головна героїня; фатальна жінка, іноді співачка; «дівчата» з веселих домів та «бордель-маман». Важливий момент вестерну – швидкість, темп дії. Т. зв. «швидкий постріл» – дуель, перенесена в американські умови [2, с. 14]. Окрім того, має значення моральна оцінка того, що відбувається: боротьба добра і зла, і, як правило, добро завжди перемагає. Іноді це надає твору деякої стереотипності, але все ж таки хепі енд – обов'язкова прикмета [2, с. 14].

Найбільший розквіт жанру припав на середину ХХ століття. З того часу намітився спад. Історія вестернів у США така багата, що він поєднав багато жанрів: бойовик, пригоди, комедію, драму, жахи, трагедію, пародію, мюзикл, фантастику та ін. Жанр вестерну у другій половині ХХ ст. був пристосований до історично вигаданих обставин інших країн, включаючи Аргентину, Австралію, Бразилію, Росію і навіть вигадані космічні колонії. Термін «ревізіоністський» (Revisionist Western) використовується для опису творів, у яких змінюються традиційні елементи жанру.

У середині 1960-х стали помітними наступні зміни у ревізіоністських вестернах: незвична похмурість тону; використання антигероя; значні ролі сильних жінок; більш симпатичне зображення індіанців; критичне ставлення до великого бізнесу, влади, армії; критичне ставлення до надмірної маскулінності; зображення насилия; нетрадиційна сексуальність; чорний гумор; акцентуація беззаконня у цьому періоді, надання переваги реалізму над романтизмом. «Contemporary Westerns», жанр, представником якого є Енні Пру, характеризується дією, що відбувається у сучасній Америці, але використовуються теми і мотиви Дикого Заходу (бунтівливий антигерой, відкриті ландшафти та ін.). У більшості випадків їхнє географічне місце дії – ті ж самі західні штати, при цьому підноситься старий менталітет. Жанр, в якому описів і діалогів мало, а переважають пейзажі, споріднений із пригодницькою літературою. Тому ранні вестерни спирались на американську пригодницьку літературу XIX – поч. ХХ ст. і засновувались на підручному матеріалі – завоювання Заходу. У цьому жанрі працювало багато письменників, і зображені фронтир, кордони штатів Нью-Мехіко, Каліфорнія, Арізона, Юта, Невада, Канзас, Техас, Колорадо або Вайомінг – часто перетворювали ландшафт не просто на живий фон, але і на діючого героя [1, с. 56].

Один з піджанрів – «постапокаліптичні» вестерни, де дія відбувається у майбутньому, а суспільство, яке намагається відновитися після катастрофи, показується достатньо схожим на освоєння диких територій XIX століття. Наприклад, у серії книг «Темна вежа» Стівена Кінга поєднуються теми вестерна, класичного фентезі, наукової фантастики і хорора. Супергерой жанру фентезі

змальовується як розвинувшийся з героя-ковбоя, єдиного всемогутнього в умовах міста.

Письменниками та основоположниками вестерну як жанру можна вважати Брета Гарта, Луїса Ламура, Фенімора Купера, Карла Майя, О'Генрі, Майна Ріда, Джеймса Віларда Шульца, Гюстава Емара, Ларі МакМертрі, Джека Шефера, Блістера Макліна («Ущелина розбитих надій»), Роджера Желязни («Дики землі»), Роберта Шеклі (фантастичне оповідання «Нескінчений вестерн»). У літературознавстві довгий час існувало уявлення про вестерн як про розважальний жанр. Естетика відносить вестерн у розряд явищ, які стосуються тільки «масової культури». На нашу думку, з цим положенням не можна погодитись. Вивчення вестерну почалося давно, практично з того моменту, як вестерн став оформленуватись у самостійний жанр мистецтва. Починаючи з того часу склалась величезна література про вестерн, у якій можна знайти найрізноманітніші методологічні підходи до дослідження цього жанру. Серед робіт, які досліджують вестерн, можна виділити наступні типологічні підходи: історичний, психологічний, політичний і структуралістський. Перші спроби філософсько-естетичного аналізу вестерну засновувались на психологічних теоріях. Це було пов'язано, головним чином, з широким розповсюдженням у США психоаналізу. Фрейдизм, який став у 40-і роки не тільки модною, але і панівною теорією у США, намагався дати пояснення причин популярності вестерну, структури значення його образів. Наприклад, Фред Елкін стверджував, що вестерн – це форма ескапістського мистецтва, яка допомагає читачам, особливо дітям і підліткам, знайти вихід у мріях і фантазіях. Фрейдисти розглядали вестерн як систему зашифрованих символів, які мають сексуальний характер. Так, зокрема, герой-ковбой інтерпретувався як архетипний образ фантазії, шериф – як добрий батько, ранчо – як мати, традиційна перестрілка – як страх кастрації, кінь – як фалос і т. д. [3, с. 211]. У. Баркер у статті «Стереотипи вестерна» намагався пояснити вестерн як символічний прояв так званого едіпового комплексу, відповідно до якого в основі поведінки дитини знаходиться несвідома любов до матері і мрії про вбивство батька. Такого роду тлумачення вестерну ми знаходимо, наприклад, у Джона Ковелті у його книзі «Шестизарядна містика» (1917). На його думку, вестерн являє собою епічну драму, яка будується на співвідношенні трьох наступних сил: мешканців міста як представників цивілізації; злочинців та індіанців, які нападають на мешканців міста; героя як «людину середини», який, маючи досвід другої групи, в основі своїй належить першій [4, с. 32]. Різноманітні варіанти відносин між цими групами і складають, за Ковелті, різноманітні варіанти і сюжети вестерну. Ми вважаємо, що всередині цього, історичного, по суті, підходу до використання вестерну виникли концепції вестерну як епічного жанру, що стосується завоювання Дикого Заходу. Епічні жанри у певних народів складаються протягом століть, і сама давність надає казці, билині, епічні поемі безумовну народність, сталість основних мотивів і вихідних моральних критеріїв. Американський континент, відкритий, заселений і освоєний європейцями, не має такого, що відноситься до глибокої давнини, епосу. Його епос складався і розвивався разом з історією дуже молодої країни, з традиціями демократії з однієї сторони, і прагматизму – з іншої. «Сага дикого

Заходу» – одна з небагатьох романтичних сторінок американської історії, якій потрібен був і свій історичний епос і свій ідеальний герой [2, с. 67].

У 70-х роках з'явилася структуруалістична теорія вестерну. Її розвиває Джим Кітсес у книзі «Горизонти Заходу» (1969). Для аналізу структурних особливостей вестерну як жанру він виділяє дві антонімічні риси, що відповідають двом станам суспільства: дикості і цивілізації. На думку Кітсеса, образ американського Заходу, який представляє вестерн, є діалектичною формою, що об'єднує популярні форми різних стадій історії. Вестерн є комбінацією цих рис, до того ж, на думку Кітсеса, полярні теми «можуть переходити одна в іншу у процесі авторського розвитку» [1, с. 98]. На нашу думку, в концепції вестерну Кітсеса приваблюють спроби діалектичного тлумачення жанру, художньої структури, в якій об'єднуються воєдино полярні протилежності. Однак Кітсес звертає увагу тільки на формальну структуру вестерну, ігноруючи, по суті, соціальний і історичний зміст цього жанру. На даний момент жанр підкорюється сторонньому впливу (наприклад, романів «чорної серії», поліцейської літератури і соціальних проблем сучасності). Насправді вестерну і гангстерському роману характерні антагонізм та спорідненість. Обидва жанри, які найбільш активно використовуються американською «масовою культурою», мають багато спільного, і разом із тим вони безперечно антиподи [2, с. 201].

Гангстерський, або кримінальний роман – наймасовіший, мабуть, із усіх жанрів «масової культури», і також як вестерн, характеризується стійкими стереотипами характерів і ситуацій незалежно від того, хто є його умовно «позитивним» героєм – гангстер або його формальний антипод – поліцейський. Зміни гангстерського роману також відбуваються на фоні незмінності основних ознак. Гангстерський роман, на відміну від вестерну, характеризується властивим йому насилиям. У вестерні незмінні перестрілки і вирішальна дуель «доброго» і «лихого» протагоністів, як і в будь-якому епосі, є здійсненням справедливості у світі, де законність ще не ствердилась і лише повинна бути основана. У гангстерському романі насилия є єдиним способом існування героя, незважаючи на те, чи є він порушником закону, чи його формальним представником [2, с. 11]. На нашу думку, гангстерський роман також у більшості випадків пов'язаний з історією США, але частіше – з історією недавньою. Реалізм як фон у ньому, як правило має безумовний, часто натуралистичний характер. Цікаве співставлення вестерну і гангстерського роману проводить Роберт Уоршоу у своїй роботі «Гангстер як трагічний герой». Співставляючи обидва жанри, Уоршоу показує їхню схожість: обидва вони – типові для американської культури жанри, в обох героєм є людина з пістолетом. Але заразом їхні соціальна та естетична функції принципово різні [1, с. 216]. Однак, розвиваючи концепцію про те, що герой вестерну – це «останній джентельмен», Уоршоу, на наш погляд, надто індивідуалізує вестерн. На його думку, герой вестерну змагається, головним чином, тільки за свою власну честь, а не за інтереси суспільства. Аналіз найбільш помітних вестернів доводить, що це якраз навпаки і що сама концепція особистої честі заснована на дотриманні кодексу суспільної моралі [1, с. 16].

Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що біля витоків жанру стояли три людини: письменник Оуен Уістлер, художник Фредерік Ремінгтон і політичний

діяч, майбутній президент США Теодор Рузвельт. Перший зробив популярним опис Заходу у літературі, другий писав картини на теми освоєння Заходу і був ілюстратором романів Уістлера, третій надавав ідеї Заходу широке ідеологічне і політичнезвучання. Історія вестерну, як бачимо, свідчить, що це серйозний епічний жанр, який має величезні виразні можливості, з легкістю пристосовується до будь-яких змін, які відбуваються у смаках і суспільній думці. Разом із тим жанр потрапив у руслу «масової культури», де доволі часто перетворювався на школу жорстокості, насилля, на культ сили і філософію агресивного індивідуалізму.

#### **Бібліографічні посилання**

1. **Hummelsund Christian.** Dangerous and Indifferent Ground: Correspondence with Nature in Annie Proulx's Fiction/Christian Hummelsund. – Norway : University of Bergen, 2006. – 468 p. – (Ph.D. dissertation. Göteborg: University of Göteborg).
2. **Rood Karen Lane.** Understanding Annie Proulx/ Karen L. Rood. – Columbia : Harper Collins, 2001. – 311 p. – (Understanding contemporary American Literature).
3. **Proulx E. Annie.** Close Range: Brokeback Mountain and Other Stories/ Annie Proulx. – London : Harper Perennial, 2006. – 318 p.
4. **Werden Doug.** American Regionalism: The West, The Frontier, The Prairie, and The Plains/ Doug Werden. – West Texas : University Press, 2007. – 55 p.

*Надійшла до редколегії 12.05.10*

УДК 821.161.2 – 34.09

**О. Ю. Чорна**

*м. Дніпропетровськ*

#### **ТРАДИЦІЇ М. КОЦЮБИНСЬКОГО В ОПОВІДНЯХ ДЛЯ ДІТЕЙ О. КОПИЛЕНКА**

*Розглянуто проблему використання класичної традиції письменниками перших десятиліть ХХ сторіччя.*

*Ключові слова:* класична традиція, художня деталь, психологічна портретна характеристика.

*Рассмотрена проблема использования классической традиции писателями первых десятилетий ХХ века.*

*Ключевые слова:* классическая традиция, художественная деталь, психологическая портретная характеристика.

*The article deals with the problem of classical tradition usage by the writers of the first decades of the twentieth century.*

*Key words:* classical tradition, artistic detail, psychological portrait description.

Будь-який царині людської діяльності притаманна одна з найбільш значущих рис – пам'ять, а отже, спадковість, надбання, і як наслідок – традиції. Що ж стосується літератури, то радше – це залишок дороговказів, настанов. Так, часом помилкових, однак інколи їх переосмислення спонукає нас до обрання нової стежини, а тільки так зароджуються пошуки, відкриваються перспективи, однак з'явитися вони можуть лише на ґрунті зробленого, досвіді минулого.

Як би різноманітно не виражалися та уособлювалися традиції в соціумі, їх роль відіграє вирішальне значення для існування та розвитку людства. Літературну ж традицію сміливо можна назвати заповітом мистецької мудрості одного покоління письменників іншому, їхнє творче осмислення й переломлення культурної історії. За словами О. Бушміна, художні традиції, які беруть початок у творчості окремих письменників, перебувають у постійній взаємодії, схрещуванні, у процесі оновлення й збагачення» [1, с. 144]. Літературні традиції за своєю природою можуть бути тривалими, плинними, перебіг їх удосконалення чи архаїзація може бути від кількох років до кілька століть. Саме тому наша стаття присвячена проблемі використання класичної традиції письменниками перших десятиліть ХХ сторіччя, що оприявлюється в оповіданнях для дітей корифея української літератури, майстра дитячої психології М. Коцюбинського, та надбанні цікавого прозаїка Олександра Копиленка.

Так, соціальне та ідеологічне середовище цих письменників різних поколінь докорінно відрізнялося, проте у творчому доробку митців простежується типологічна близькість, зокрема мотив природного прагнення дітей хоч якось допомогти, зарадити своїм батькам у їхній нелегкій праці, як в оповіданнях М. Коцюбинського «Харитя» та «Сенчині пригоди» О. Копиленка. Крім спільногомотиву, простежується перегук окремих художніх деталей, серед них портретні, пейзажні, яскрава тропіка тощо. Проте тут варто акцентувати на головному – художньому розкритті любові до дітей, прагнення зробити їх світ кращим, святочним, солярним. Михайло Коцюбинський незмінно залишається вірним принципу психологізму. Митця часто називали Сонцепоклонником й інколи – Соняхом, бо над усе він любив сонце, квіти і дітей... Натомість Олександр Копиленко наголошує на педагогічній орієнтації оповідань, у такому контексті розкриваються й характери персонажів.

... Він якось особливо близький до хорошого, і в ньому кипить органічна гидливість до поганого. В нього тонко розвинена естетична чутливість до доброго, він любить добро любов'ю художника, вірить у його переможну силу, і в ньому живе почуття громадянина, якому глибоко і всебічно зрозуміло культурне значення, історична вартість добра» [9, с. 94]. Спроба розкриття спадкоємності традицій М. Коцюбинського й О. Копиленка здається нам перспективною, сприятиме пошуку нових граней творчої індивідуальності авторів.

В оповіданнях М. Коцюбинського та О. Копиленка дитина постає не лише в певних життєвих перипетіях, головним чином автори зосереджуються на відображені їхнього внутрішнього світу. Письменники прагнули показати дитинство виключно з солярного боку, головні герої їхніх творів про дітей утілюють справжність і чистоту, дитячу безпосередність і сумління. Автори своїми оповіданнями переконують, що не існує у світі за жодних обставин поганих дітей, адже це діти, які через убогість життя змушені дорослішати, змалку відчути тягар заробітчанства, однак дитяче серце щоразу нагадує про себе невинними пустощами. Дитина в оповіданнях М. Коцюбинського та О. Копиленка – це завжди позитивний образ. У «Сенчиних пригодах» Олександр Копиленко розкриває характер хлопчика на ім'я Сенька, який повинен щодня продавати цигарки в місті, аби допомогти матері, яка важко працює прачкою. Сенька – жвава, енергійна, життерадісна натура,

подеколи пустун і бешкетник, зрештою, як і всі діти: «Не вагаючись довго, Сенька побіг на другий бік бурхливої вулиці міста... перебігаючи вулицю, Сенька, як звичайно, махнув рукою під самою мордою коняки візника...» [4, с. 15]. Перші слова з наведених рядків також свідчать про бідовість та відчайдушність головного героя. Гострий у сприйнятті справедливості, ставленні до буржуазії (а письменник акцентує увагу на класовій оцінці, суспільному розшаруванні), Сенька не може не втриматися, аби не зацепити напудрену пані: «На пішоході вже Сенька хотів схопити за хвіст собачку, чистенького, біленського, що біг біля ніг гарно одягненої пані. Собака заскавучав, а пані обурено почала лаяти Сеньку нафарбованими губами... Ще раз вилаяв її «буржуйкою чортовою» і підлетів до хлопців» [4, с. 15]. Сенька започатковує низку позитивних персонажів, усі вони різні, проте об'єднує їх усіх безумовна любов до матері. Головний герой не піддається поганому впливу вулиці, бо невимовна любов до матері оберігає його: «Десь під парканом витягав свої дрібні гроші, старанно їх складаючи, скільки він зможе сьогодні віддати матері. Тоді Сенька забуває про все й думає про матір, що весь день пере комусь білизну й увечері приходить стомлена» [4, с. 17]. М. Коцюбинський, безперечно, не міг оминути цих зворушливих невидимих зв'язків дитини з матір'ю, уже не дитячого розуміння важкої дійсності. У хрестоматійному оповіданні «Харитя» центральною постаттю є маленька восьмирічна дівчинка, яка зростає без батька, як, власне, і Сенька. Харитина мати заслабла через смерть чоловіка, а час жжив зупинити не можна. Харитя переймає на себе частину справ по господарству, носить відрами воду, готує вечерю. Урешті дівчинка, дивлячись на бідкання хворої матері («Що ми робитимемо, доню? От довелося мені злягти саме в жнива... Хліб стойть у полі невижатий, осипається... І вже не знаю, як мені, недужкій, запобігти лихові... Як не зберемо хліба – загинемо з голоду зимою!.. Не журіться, мамо, – відказувала Харитя. – Не плачте! Адже бог добрий, мамо!» [5, с. 5]), приходить до думки «як-то нема кому жати? А вона що ж робитиме?» [5, с. 5]. Через самоаналіз власних можливостей, спогад про те, що вже ходила з мамою на ниву, дівчинка впевнилася, що цього року вона вже доросліша і зможе зібрати жаданий врожай. Тонко відтворюючи дитячу психологію, М. Коцюбинський передає стан Хариті, яка радісним передчуттям чекає ранку. Проте зворушливість та безпосередність дівчинки найглибше розкриваються в її уявному проханні до хрещеного батька: «... обійме його рученьками за шию і скаже: «Тату мій любий та милю! Я вже Вам бавитиму маленького Андрійка, буду йому за няньку, тільки зvezіть нам хліб та складіть у стодолу!», а як же зрадіє мати, коли Харитя прийде до неї і скаже: «А бачте, матусю кохана... увесь хліб у стодолі». Мати з радощів вичуняє, пригорне доню до серця, поцілує, і знов житимуть вони весело та щасливо» [5, с. 6].

Оповідання «Юрко» О. Копиленка також примітне правдивим художнім відтворенням тяжкої праці хлопчика та матері, яким ще важче стало після того, як більшовиків прогнали офіцери, серед яких був його брат Степан. Юрко – халамидник, «отряха хлопець! Вже по парканах лазить так, ніби мавпа» [4, с. 24]. Та часу для пустошів стає все менше, грatisя можна тільки ввечері, «бо весь день з матір'ю збирає вугілля та перегар біля вокзалу, щоб продавати та на зиму собі залишити» [4, с. 24]. Юрко веселий і зухвалий, запальної вдачі, найніжніші почуття хлопця проявляються у ставленні до матері: «на стрижене волосся хлопця впала

гаряча крапля – сльоза» [4, с. 25]; хлопчик, зиркнувши на небажаних гостей, що засмутили так матір – відмовив: «Ви чого прийшли, маму обижати... пішли вон, а то...» [4, с. 25].

Аналізовані оповідання М. Коцюбинського та О. Копиленка – це, безперечно, правдиві картини із життя звичайних людей, як дорослих, так і дітей. Тому художня деталь у всіх своїх проявах виконує посутню ідейно-естетичну функцію. Згадані оповідання письменників створені у традиційній манері письма, де оповідач постає опосередкованим, наче відстороненим від своїх героїв та місця дії. Від нього залежить читацьке сприйняття, оцінка, його суб'єктивне бачення налаштовує на певний лад. Чітко ми можемо побачити це, звернувшись до початків певних творів, зокрема «Харитя» та «Ялинка» М. Коцюбинського: «В печі палав вогонь і червоним язиком лизав челюсті. В маленькій хаті було поночі, по кутках стояли діди. На постелі лежала слабка жінка і стогнала. Се Харитина мати» [с. 4], «Настав святий вечір. В Якимовій хаті кипіла робота. В печі тріщав вогонь та сичав борщ. Олена, мати Василькова, крутила голубці на вечерю» [5. с. 9]. Подібну функцію виконує оповідач і у творах О. Копиленка «Сенчині пригоди» та «Юрко»: «Не вагаючись довго, Сенька побіг на другий бік бурхливої вулиці міста. Там збиралася купа хлопців і між ними Василька Клоп, що його вже Сенька давно нахвалявся набити» [4, с. 15], «Юрко, захекавшись, бігав по вулиці – він головний розбійник, і його ловлять. Ловили хлопці довго, а не впіймали, так і так...» [4, с. 24]. Наведені чотири фрагменти текстів, не враховуючи розбіжність у деталях, обставинах дії тощо, як нам здається, близькі між собою за манерою оповіді. Оповідач зосереджує увагу на конкретних деталях, що вимальовуються наче з однієї побаченої позиції тогочасних реалій. Наприклад, в О. Копиленка: «побіг на другий бік бурхливої вулиці» та «бігав по вулиці», «там збиралися хлопці» й «ловили хлопці довго», «нахвалявся набити», «засяде ворогів ганяти» [4, с. 15, 24]. Як ми бачимо, усі названі деталі зовнішні, вони не відтворюють у повноті світоглядної позиції головних героїв, схожі за інтонаційним відтінком та манерою їх фіксування. Однак тут ми можемо чітко побачити стилеві домінанти кожного з письменників. Так, О. Копиленко, на відміну від М. Коцюбинського, більш емоційний, динамічний у зовнішніх образних деталях, помітна надмірна, але виправдана експресія.

Серед найбільш характерних художніх засобів виділимо порівняння, метафори, персоніфікацію, розмаїття слухових, зорових, смакових, кольорових образів, портрет, пейзаж. Використання цих засобів сприяє найбільш повному висвітленню найтонших психологічних деталей. Наприклад, акцентуючи на таких деталях, як «чистенький, біленський песик» [4, с. 15] в «Сенчиних пригодах» та «брудні, чорні, – недаром їх на вокзалі шахтарями звуть» [4, с. 24] в оповіданні «Юрко», письменник ще раз підкреслює неприкрыту соціальну нерівність. М. Коцюбинський же виступає як майстер розкриття психології душі маленької людини, він уважний до найдрібніших деталей, що здатні розкрити потаємні порухи дітей. Враховуючи життя в дорослом світі, письменник філігранно вибудовує їхній світ і переконує, що для дитинства завжди є час, і всі діти світу плачуть та сміються однією мовою: «любо було глянути на її дрібненькі, запечені на сонці рученята, що жваво бігали від одної роботи до другої... вона забула навіть і за нові червоні кісники, що двічі обмотували її русяву, аж біло, головку» [5, с. 4–5]. Інколи деталізація виконує дещо

іншу функцію – вона створює історичне уялення, чітко вибудовує ситуаційне оточення.

Для змалювання пейзажу М. Коцюбинський, як неодноразово підкреслювали дослідники, активно використовує слухові образи-деталі, персоніфікацію, одухотворюючи природний світ через психологічне бачення і сприйняття його маленькою дівчинкою Харитею: «І справді було гарно на ниві, несказанно гарно! Погідне блакитне небо дихало на землю теплом» [5, с. 7]. Пейзажні картини в митця характеризуються витонченою тропікою: «Червоніло ціле море колосків пшениці. Долиною полилася річечка, наче хто кинув нову синю стрічку на зелену траву. А за річкою, попід кучерявим зеленим лісом, вся гора вкрита розкішними килимами ярини. Гарячою зеленою баркою горить на сонці ячмінь. Межи зеленими килимами біліє гречка, наче хто розіслав великі шматки полотна білити на сонці» [5, с. 7] – усе це розмаїття художніх деталей настільки багате, що буквально приголомшує читача. О. Копиленко, говорячи здебільшого про дітей міста, оточує їх міським пейзажем: «По бруку котилися автомобілі, візники на м'яких шинах везли людей на всі боки, і люди йшли юрбою невпинно, юрбою текли як вода. Та Сенька вже звик до цього. Він тільки ніяк не може звикнути до здоровезних вікон-вітрин у крамницях, таких здорових, що дядько з возом заїхав би у таке вікно...» [4, с. 17–18]. Урбаністичне дитяче середовище дещо інше, проте це їхній світ, у якому вони почивають себе вільно. Интер'єрні деталі М. Коцюбинського та О. Копиленка, безперечно, різняться предметним начинням. З допомогою зниженої лексики, наприклад, О. Копиленко чітко змальовує обриси злиднів, які діти спромоглися сприйняти напрочуд легко: «Все йому здавалося таким хорошим, рожевим. І низька темна стеля кімнати, і лахміття, у якому він спав» [4, с. 18] («Сенчині пригоди»).

Невід'ємною частиною дитячих оповідань є портретна характеристика, більш того – психологічна портретна характеристика. Письменники прагнуть розкрити внутрішній світ, схарактеризувати особливості характеру, настрої, вдачу головних героїв, моральні якості. Аби все це побачити, у чіткій детальній замальовці немає необхідності, достатньо влучних штрихів, що й можемо спостерігати в оповіданнях О. Копиленка: «Сенька шморгнув носом, підняв штані і враз збив свою кепку на потилицю» [4, с. 16] («Сенчині пригоди»). Детальна портретна характеристика подана в оповіданні «Друзі», де кожен з хлопчиків описаний з найменшими подробицями: «Боря – худорлявий, такий ніжний з обличчя, рухається повільно... Саня – цей завжди неохайній, невмітий, з чорними, як вугляний пил, руками. Ніколи він не обмине калюжі, щоб не пройти через неї і не заброхатись по самісінські коліна. Сісти він повинен неодмінно на купі вугілля...» [4, с. 42]. О. Копиленко уважно (й не без симпатії) виписує обрис друзів, показує формування їхніх характерів на тлі життя провінційного залізничного містечка.

О. Копиленко, вибудовуючи свої твори для дітей на класичній традиції, успадкував та втілив її найкращі надбання, уписавши свою індивідуальну сторінку в розвиток дитячої літератури ХХ століття. Його герої еволюціонують, вони вчаться не лише добру, розумінню, повазі, чистоті, справедливості, як у М. Коцюбинського, котрий був прихильником народного виховання, а й спонукає маленьких героїв у світі дорослих боротися за своє маленьке дитяче щастя і бачити його навіть у найсмутніші часи. Діти О. Копиленка дещо інші, урбанізований світ ставить їх у

свої умови. Проте душа не визнає меж, тим паче дитяча, вона завжди світла, тепла і добра. Сам О. Копиленко був переконаний, що «дитяча література – це особливий жанр і завоювати серце юного читача не так легко. Тільки любов'ю до молодшого покоління, самовідданою працею для нього» [3, с. 222].

О. Копиленкові вдалося завоювати серця дітей-читачів, можливо, саме завдяки використанню ним класичної традиції, що слугувала ґрунтом для створення зворушливих дитячих образів нової, іншої, ніж у М. Коцюбинського, проте близької йому та його героям дійсності.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1987. – 311 с.
2. **Калениченко Н.** У вінок Михайлу Коцюбинському / Н. Калениченко. – К. : Наукова думка. 1967. – 273 с.
3. **Кіліченко Л.** Українська дитяча література / Л. Кіліченко. – К. : Вища школа, 1979. – 333 с.
4. **Копиленко О.** Оповідання / О. Копиленко. – К. : Веселка, 1971. – 405 с.
5. **Коцюбинський М.** Подарунок на іменини / М. Коцюбинський. – К. : Веселка, 1989. – 335 с.
6. Матеріали першої наукової конференції пам'яті М. М. Коцюбинського. – К.: Київське обласне книжково-газетне видавництво, 1962. – 106 с.
7. **Єфремов С.** Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.
8. Спогади про М. Коцюбинського. – К. : Держлітвидав УРСР, 1962. – 360 с.
9. **Горький М. М.** М. Коцюбинський // Братерство літератур. Зб. матеріалів з історії російсько-українського літературного єднання / М. М. Горький – К. : Дніпро, 1977. – 203 с.

*Надійшла до редколегії 11.05.10*

УДК 821.133.1–311

**Н. А. Шапошник**

*г. Сімферополь*

#### **ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА М. ДЮРАС (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «МОДЕРАТО КАНТАБИЛЕ»)**

*Розглянуто роман «Модерато кантабіле», в якому основні теми втілюються завдяки таким художнім засобам, як музикальність, дуалізм у побудові сюжету, стисливість оповіді.*

*Ключові слова: художня мова, психологія взаємин, лаконізм, музикальність, дуалізм, лакуна, діалог, психологічна драма.*

*Рассмотрен роман «Модерато кантабиле», в котором основные темы воплощаются благодаря таким художественным средствам, как музыкальность, дуализм в построении сюжета и сжатость повествования.*

*Ключевые слова: художественный язык, психология взаимомотношений, лаконизм, музыкальность, дуализм, лакуна, диалог, психологическая драма.*

*The article gives the analysis of the novel “Moderato cantabile” in which the main themes are developed with the help of such stylistic devices as musicianship, dualism in the plot-building and brevity of the story.*

*Key words: literary language, psychology of relationships, laconicism, musicianship, dualism, lacuna, dialog, psychological drama.*

Выбор данной темы представляется актуальным, так как до середины 1990-х годов творчество французской писательницы XX века Маргерит Дюрас было неизвестно нашему читателю в силу идеологических причин (в 1940-е годы М. Дюрас некоторое время была членом коммунистической партии Франции, но в результате политических разногласий вышла из ее рядов). Только в начале 1990-х в журнале «Иностранная литература» были опубликованы небольшие по объему рецензии на ее романы [1, с. 15].

За последнее десятилетие в отечественном и российском литературоведении появились научные работы, такие как учебное пособие В. И. Фисенко «Жіноча проза Маргеріт Дюрас» (Киев, 2000) и кандидатская диссертация Т. А. Гниненко по теме: «Роман «Любовник» в контексте творчества Маргерит Дюрас» (Тамбов, 2003), в которых творческий путь писательницы рассматривается в биографическом аспекте. В Украине, в рамках программы «Сковорода», появились переводы самых известных романов: «Плотина против Тихого океана», «Любовник» и «Моряк с Гибралтара», но это небольшая часть ее литературного наследия, которое составляет более сорока романов и новелл, более двадцати театральных пьес и несколько киносценариев.

Роман «Модерато кантибile» («Moderato cantabile», 1958) завершает период оформления индивидуального стиля и приносит писательнице первую литературную премию (Майская премия, 1958 г. в книжном магазине «La Hune»). Материалом для романа, как и в большинстве случаев у М. Дюрас, является личный опыт писательницы. Как и героиня романа, в 1957 году она водила своего сына на уроки музыки и переживала страстный роман с журналистом Жераром Жерло, которому и посвятила эту книгу («à G. J.») [3, с. 64]. Основное внимание в своих произведениях М. Дюрас уделяет психологии взаимоотношений мужчины и женщины. В «Модерато кантибile» реализация интересующей ее системы отношений передается в особой манере лаконизма, когда события изъяты из поля повествования. Подобное исключение мелких бытовых фактов оставляет свободное пространство для психологического аспекта. Текст пронизан чувствами персонажей, внимательных к тому, что происходит в них самих и вокруг них. Этот художественный прием составляет своеобразие романа «Модерато кантибile» и авторского стиля в целом. В этом произведении повторяются темы, которые упоминались и раньше, а именно: любовь, отношения матери и сына, вопрос социальных различий, но теперь они вынесены в подтекст.

Поэтика названия «Модерато кантибile» передает основную художественную особенность текста. Размеренный ритм повествования соответствует темпу сонатины Диабелли, которую разучивает сын главной героини, – умеренно (*moderato*) и певуче (*cantabile*) – и является лейтмотивом произведения. Музыкальная терминология, многочисленные повторы сонатины на уроках музыки в первой и пятой главах, упоминания о том, как напевают эту мелодию персонажи во второй, третьей, шестой и седьмой главах придают прозаическому тексту поэтические черты. В романе выделяются два сюжетных уровня. Внешний уровень – очень четко очерченный, помещается в рамки простой истории, главными героями которой являются два персонажа: Анна Дэбаред, жена директора литейных заводов, и рабочий по фамилии Шовен. Действие происходит в небольшом приморском

городке в начале весны. Анна Дэбаред водит своего сына на уроки музыки к учительнице, мадмуазель Жиро, которая живет в рабочем квартале города. Во время одного из уроков в кафе неподалеку от дома учительницы раздался выстрел, какой-то мужчина застрелил свою возлюбленную. Анна захочет узнать подробности этого происшествия. На следующий день она приходит в кафе, где произошло убийство, знакомится с Шовеном и расспрашивает его о случившемся. В течение недели Анна и Шовен будут встречаться на месте преступления, и размышлять о причинах, которые привели влюбленных к смерти.

Умеренность внешнему уровню придают: силуэт города без названия и конкретного местонахождения, один и тот же маршрут, по которому ходит героиня, встречи персонажей в вечернее время суток, диалоги, построенные на повторах и умолчаниях, в которых также раскрывается внутренний уровень, полностью подчиненный законам суггестий. Дуализм в организации сюжета отмечает и Гаэтан Пикон в своей статье «Модерато кантабиле в творчестве Маргерит Дюрас». По его мнению, за оголенностью внешней интриги скрываются «целые заросли», которые нужно воссоздавать. «... Сначала мы чувствуем себя захваченными логикой повествования, – пишет он, – внимательными к руке, которая рисует, больше чем к форме, которую она рисует в пустоте. Но присутствие некой формы очевидно» [2, с. 108]. Эта форма выстраивается в лакунах диалогов, которые автор создает намеренно, с помощью лексики, выражающей сомнение и предположение: может быть (*peut-être*), мне кажется (*il me semble*), я ничего не знаю (*je ne sais rien*). Таким образом, внушается основная мысль романа о неспособности современных мужчины и женщины преодолеть «модерато» привычной жизни, чтобы испытать подлинную любовь, и мысль о неизбежности ее смертельного исхода.

Связь внешнего и внутреннего сюжетов проявляется и в построении конфликта и в развитии темы любви. Внешний социальный конфликт (непристойное поведение мадам Дэбаред осуждается как хозяйкой и посетителями кафе, так и прислугой и гостями на званом ужине) пересекается с психологическим конфликтом героини. Автор передает ощущение пустоты, одиночества и скуки в жизни Анны посредством описания ее дома. Роскошный особняк Дэбаредов в самом конце Морского бульвара, окруженный со всех сторон большим закрытым садом, воспринимается как тюрьма, в которой не слышно «*биения собственного сердца*», где все подчинено строгому расписанию завтраков, обедов и ужинов. Подсознательное желание женщины вырваться на свободу побуждает ее искать выход, который бы соответствовал нормам общепринятой морали. Поэтому мадам Дэбаред придумала один раз в неделю водить своего сына к учительнице музыки в другой конец города: «*Ей это вроде развлечения, лишний повод вырваться из дома, вот какая история*» [2, с.12]. В музыке Анна обретает полноту чувств, которой лишена в жизни. Музыка ранит ее, приговаривает «*к вечным мукам любви*». Вот уже два года мать заставляет своего обожаемого ребенка обучаться фортепианной игре, потому что эти уроки – единственная доступная ей свобода, без которой она уже не мыслит своего существования: «*Это музыка, без нее нельзя, ты должен учиться играть, договорились?*» [2, с. 25]. Музыка у М. Дюрас позволяет преодолеть монотонность существования и наполняет жизнь живыми человеческими эмоциями. Недаром происшествие в кафе полностью занимает воображение Анны:

Оказывается то, что она испытывает во время звучания сонатины, можно переживать в реальности в отношениях мужчины и женщины: «— Понимаете, у меня это прямо из головы не выходит со вчерашнего вечера, — призналась Анна Дэбаред, — после урока музыки моего малыша. Это как наваждение, все сильней и сильней» [2, с. 10]. Теперь ее частые прогулки в рабочий квартал города обусловлены желанием постичь неведомую для нее жизнь, где свободное проявление страсти приводит влюбленных к мысли о смерти и к возможности ее реализации. Героиня, следуя модели поведения своей социальной среды, ищет предлог, чтобы войти в кафе: «— Самое трудное для женщины — это найти повод, чтобы зайти в кафе, но мне подумалось, неужели я не способна найти такой повод, скажем, бокал вина, жажды...» [2, с. 14]. Автор использует алкоголь как вспомогательное средство, которое снимает дрожь и позволяет подавить страх общественного порицания: «— Я бы охотно выпила еще бокал вина, — попросила Анна Дебаред. Заказ был выполнен с нескрываемым осуждением. Тем не менее, когда мужчина, не выдержав, поднялся, подошел к ней и увел в полуутяну зала, руки ее дрожали уже куда меньше. А лицо обрело свою обычную бледность. — Просто у меня нет привычки, — пояснила она, — уходить так далеко от дома. Да нет, вы не подумайте, будто это страх, будто я чего-то боюсь... — Кто знает, а вдруг это все-таки страх? Ведь в этом городе ничего не скроешь, рано или поздно все выходит наружу, разве нет? — добавил мужчина со смехом» [2, с. 19, 20]. К тому же вино раскрепощает, освобождает от привычной светской сдержанности, с ним Анне и в реальной жизни будет доступна та страсть, которую прежде она переживала только в музыке. В «Модерато кантибile» основное место отводится диалогам, которые в своих суггенированных глубинах передают душевное одиночество героев, раскрывают природу их влечения друг к другу в подсознательном стремлении к любви.

Привлекает внимание сюжетное и структурное сходство «Модерато кантибile» с романом «Сквер» 1955 года, где повествование также построено на диалогах персонажей. На скамейке в сквере во второй половине дня случайно знакомятся девушка лет двадцати и молодой мужчина, чуть старше. Их беседа длиться не больше двух часов. Будучи из одной социальной среды (она — гувернантка, он — коммивояжер) и не связанные никакими отношениями, они откровенно рассказывают друг другу о своей жизни и о своих мечтах. Девушка недовольна своим существованием, которое зависит от воли других людей, поскольку ее, как гувернантку, постоянно нагружают лишней тяжелой работой. Тем не менее она не собирается ничего менять и находит утешение в бесплотных мечтах о мужчине, который появится однажды и вырвет ее из этого порочного круга. Коммивояжер, лишенный каких-либо профессиональных и просто человеческих амбиций, вообще не строит планов на будущее и живет сегодняшним днем [3, с. 59]. Ни он, ни она не готовы ничего менять и не проявляют желания встретиться снова. В. И. Фесенко считает, что в «Сквере», как и в произведениях С. Беккета, персонажи заполняют свое существование словами, что человеческое общение для них — это прежде всего способ противостоять отчаянию [3, с. 60]. Эту мысль высказывает и Морис Бланшо. По его мнению, в «Сквере» мужчина и женщина не ищут понимания: «Из этого случайного разговора они черпают то, что остается человеку от искренности и случая или просто от слов» [4, с. 420].

Взаимопонимание, которого не достигли персонажи «Сквера», воплощается в диалогах «Модерато кантибile», где общение основано на желании героев постичь суть тождественности любви и смерти. В неясных диалогах персонажи пытаются воссоздать причины, по которым влюбленный способен убить того, кого любит, и приходят к выводу, что человеческому разуму это недоступно: *«Какой смысл пытаться все понять? Ведь есть в жизни вещи, которые понять невозможно»* [2, с. 44]. Автор не дает никаких конкретных объяснений тому, что произошло с первой парой, чтобы заставить Анну и Шовена прожить эту же историю по-своему. Никто не знает, почему мужчина убил свою возлюбленную, только он сам мог бы ответить на этот вопрос, но после ее смерти он лишился рассудка. Эти неясные любовные переживания проецируются на другого мужчину и другую женщину. Как и мадам Дэбаред, убитая была замужем, у нее было трое детей, как и Анна, она случайно познакомилась с рабочим. И в том и в другом случае между мужчиной и женщиной возникает симпатия и смутное желание обладать друг другом. Автор повторяет одну и ту же ситуацию в разных жизненных обстоятельствах, чтобы еще раз проанализировать фатальность страсти [3, с. 60].

Сначала страсть рассматривается как единственная возможная реальность в отношениях между мужчиной и женщиной. Когда острота чувств ослабевает и возникает страх расставания с любимым, женщина готова пожертвовать собой ради вечной любви: *«Мне кажется, что однажды, рано утром, она вдруг поняла, что она от него хочет. Для нее все стало настолько ясно, что она сказала ему о своем желании. ... Все дело, наверное, в том, что ему потребовалось много времени, прежде чем он, наконец, понял, что предпочитает видеть ее мертвой»* [2, с. 15, 34]. Затем автор усложняет задачу и помещает женщину в рамки социального конфликта. В кафе все узнают мадам Дэбаред, стараются не смотреть в ее сторону, уже весь город в курсе их отношений: *«Мужчины опять отводили взгляд от этой женщины, нарушающей супружескую верность»* [2, с. 45]. Вопрос социальных различий ставит перед героиней проблему выбора между страстью и умеренностью: *«– В сущности, все дело в том, будем ли мы разговаривать или так ничего и не скажем друг другу, – вам решать»* [2, с. 42]. Мадам Дебаред разрешает свой внутренний конфликт в пользу модерато. Она соглашается, чтобы на уроки к мадмуазель Жиро сына водил кто-нибудь другой, и тем самым отказывается от музыки, а значит, и от жизни, наполненной подлинными чувствами. В обоих случаях смерть рассматривается автором как свидетельство страстной любви: *«– Мне бы хотелось, чтобы вы умерли, – проговорил Шовен. – Я уже мертва, – ответила Анна Дэбаред»* [2, с. 45]. Но если в первой паре женщина умирает, чтобы навсегда остаться с любимым, то Анна ощущает себя мертвой, потому что должна уйти, она не смогла до конца освободиться от условностей морали.

Особенность дюрасовской поэтики в том, что у нее тоску по подлинному чувству испытывает не только женщина, но и мужчина, причем остро, как и женщина. С помощью одних и тех же лексических средств описываются переживания героя: *«Он ничего не ест. Он не смог бы проглотить ни кусочка. Он съят по горло, – правда, тело его гложет голод, но совсем другого свойства»* и героини: *«Губы ее пересохли от совсем другого голода, который ничто уже не может утолить, разве что вино – да и то вряд ли»* [2, с. 38, 39]. И ее, и его

«съедает» один и тот же «голод», они оба стремятся к любви, которая возможна только за пределами обыденности. Автор предоставляет и мужчине возможность отказаться от привычного течения жизни, чтобы испытать страсть. Эмоциональное состояние героя описывается в седьмой главе во время званого ужина в доме Дэбаредов. Частой сменой грамматических времен в простых повествовательных предложениях писательница передает импульсивность действий персонажа. В оригинале глаголы употребляются сначала в прошедшем времени (*cet homme a quitté le boulevard de la Mer, il a fait le tour du parc, l'a regardé, il est revenu, il a redescendu le talus, il est redescendu jusqu'à la grève, il s'y est allongé*), потом в настоящем (*il s'étire, reste un moment immobile, se retourne, il se relève, prend un galet, vise, se retourne, jette le galet, s'allonge, s'étire, prononce*) и наконец в будущем (*l'homme reviendra, il prononcera, il passera*) [5, с. 71, 75]. Такой художественный прием передает ощущение душевной бури, которую переживает герой. Его метания между решеткой парка Дэбаредов и пляжем неподалеку отражают попытку преодолеть «модерато», но, как и Анна, Шовен не готов к мукам любви: «*Рано или поздно мужчина все равно пройдет мимо решетки парка. Он уже миновал ее*» [2, с. 41]. Следовательно, неспособность преодолеть умеренность жизни – это оценка, которой автор характеризует взаимоотношения мужчины и женщины в двадцатом веке.

Результаты исследования позволяют сделать следующие выводы: художественный язык Маргерит Дюрас отличают простота интриги и диалоги, которые составляют основную часть текста. Лаконичность изложения материала достигается путем вынесения событий за рамки повествования (когда все внимание автора сосредоточено на психологическом состоянии героев), а также с помощью умолчаний, которые выстраиваются в диалогах и раскрывают внутренний уровень сюжета. В «Модерато кантибile» Маргерит Дюрас также использует дуализм как принцип организации сюжета. Внешний слой романа представляет яркие контрасты – как социальные, так и пространственные: дом Анны максимально удален от места, где живет учительница музыки, четко прописаны социальные границы, присутствие мадам Дебаред в кафе рабочего квартала удивляет и возмущает посетителей и хозяйку, а Шовен не может найти в себе силы преодолеть решетку парка, чтобы проникнуть в комнату героини. В то же время внутренний план повествования уходит от социальных и бытовых проблем, он подчинен музыке, которая, достигая подсознания персонажей, выделяет детали, связанные с их эмоциональными переживаниями. В соответствие с внешним уровнем – главные герои из разных слоев общества, что побуждает Анну отказаться от отношений с Шовеном. Внутренний напряженный психологический уровень вызывает у Анны желание умереть, поскольку вне этих отношений ее эмоциональная жизнь закончена. Основная мысль текста, о единстве любви и смерти, и о неумении и нежелании наших современников любить страстно и до конца, выражается суггестированно в повествовательных лакунах и воссоздает художественные особенности языка Маргерит Дюрас.

#### Библиографические ссылки

1. Гниленко Т. А. Роман «Любовник» в контексте творчества Маргерит Дюрас: дис ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Татьяна Александровна Гниленко. – Тамбов, 2003. – 159 с.

2. **Дюрас М.** Модерато кантабиле [Электронный ресурс] / Маргерит Дюрас: (пер. с фр. Н. Хотинская, О. Захарова) – М. : Локид, 1996. – 528 с. Режим доступа: [www.bookshop.ua/asp/annot.asp?bid=129687](http://www.bookshop.ua/asp/annot.asp?bid=129687).
3. **Фесенко В.І.** Жіноча проза Маргеріт Дюрас: [навчальний посібник] / В.І. Фесенко – М. : Локид, 2000. – 154 с.
4. **Darcos Xavier.** Le XX-ème siècle en littérature / Xavier Darcos, Alain Boissinot, Bernard Tartayre. – Paris : Hachette, 1989. – 496 с.
5. **Duras Marguerite.** Moderato cantabile: [roman] / Marguerite Duras. – Paris : Edition de miuit, 1958. – 117 p.
6. **Gaetan Picon.** Moderato cantabile dans l'oeuvre de Marguerite Duras. – En: Duras Marguerite Moderato cantabile: [roman] / Marguerite Duras. – Paris : Edition de miuit, 1958. – 117 p.

*Надійшла до редколегії 12.05.10*

УДК 821.111 – 31.09

**І. Л. Шелест**

*г. Евпатория*

## **РОЛЬ АСИНДЕТОНА В МОДЕРНИСТСКОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ В. ВУЛЬФ)**

*Розглянуто особливості відображення дійсності, техніка «потоку свідомості» в романах В. Вульф.*

*Ключові слова: ментальність, модернізм, потік свідомості.*

*Рассмотрены особенности отображения действительности, техника «потока сознания» в романах В. Вульф.*

*Ключевые слова: ментальность, модернизм, поток сознания.*

*The peculiarities of the reality representation and the «stream of consciousness» technique in V. Woolf's novels are analysed in the article.*

*Key words: mentality, modernism, stream of consciousness.*

Новаторский метод отображения действительности в произведениях В. Вульф заключается в изображении не реальных событий, а их интерпретации в сознании героев, через передачу сиюминутных мыслей, впечатлений, воспоминаний, эмоций и ощущений. Принцип изображения множества мгновений, событий, ощущений героев становится в творчестве В. Вульф одним из основных и реализуется с помощью внутренних монологов героев и техники «поток сознания». Способ реализации данной техники – непосредственного воспроизведения ментальной жизни – происходит посредством нелинейности и оборванности синтаксиса. В этом плане трудно переоценить роль экспрессивного бессоюзия, или асиндептона. Актуальность статьи обусловлена, во-первых, интересом к произведениям классика английского модернизма В. Вульф и недостаточной изученностью ее творчества в нашей стране, а во-вторых, вниманием исследователей к возможностям экспрессивного синтаксиса в художественном тексте. Цель статьи – рассмотреть фрагменты внутренней речи и косвенных внутренних монологов (потока сознания) героев романа В. Вульф «На Маяк» с целью выявления асиндептона как фигуры экспрессивного бессоюзия и анализа его функций. Научной базой данного исследования послужили работы О. С. Ахмановой, И. В. Арнольд, М. М. Бахтина,

М. П. Брандеса, В. В. Виноградова, И. Р. Гальперина, К. А. Долинина, Ф. Ермошина, М. Д. Кузнец, В. А. Кухаренко, В. А. Мальцева, А. Н. Мороховского, Ю. М. Скребнева, М. Фридмана, Е. Н. Ширяева.

Основная концепция творчества В. Вульф – отразить жизнь как процесс становления, изменчивости и угасания, что является основным признаком импрессионистической литературы. Роман В. Вульф «На Маяк» был написан в 1927 году, в период творческого расцвета писательницы. Это в некотором смысле семейный портрет на фоне эпохи; истории, отражающий весь спектр субъективного восприятия действительности главными героями. В своих произведениях писательница следует логике жизни, а не логике сюжета, поэтому сюжет романов еле различим. Внимание писательницы приковано, прежде всего, к исследованию сиюминутных мыслей, чувств и переживаний героев, в то время как сюжет служит лишь фоном, на котором эти движения души проявляются. Голос автора едва уловим; перед читателем раскрывается внутренний мир главной героини – миссис Рамсей; отражение действительности происходит через ее субъективное восприятие. Принцип изображения множества мгновений, событий, ощущений героев становится в творчестве В. Вульф одним из основных. Проза писательницы воспринимается как нерасчлененное на части целое, в этом заключается одна из тайн ее очарования. Романы строятся как поток ощущений, переживаний, воспоминаний героев и вместе с тем как поток происходящих в течение дня событий. Недаром многие критики [9] сравнивают прозу В. Вульф с вязаньем, настолько она изящная, легкая и прозрачная, как кружево. Для описания душевного состояния героини, ее мыслей, ощущений, воспоминаний и впечатлений В. Вульф использует новаторский метод, свойственный модернизму – технику «поток сознания». Способ реализации данной техники – неповторимый язык писательницы, ее стремительный, летящий синтаксис – основа неподражаемого стиля писательницы. Суetu лондонских улиц, шелест листьев, шум волн, движения человеческой души – все эти фрагменты бытия автор передает несущимися галопом, набегающими одно на другое предложениями, насыщенными тире и точкой с запятой, отступлениями, параллельными конструкциями и повторами, которые впоследствии формируются в отдельные лейтмотивы. Однако в ходе исследования было установлено, что самым частотным синтаксическим стилистическим приемом в произведениях В. Вульф является асиндeton. Ни один внутренний монолог, ни одна пейзажная зарисовка в романах писательницы не обходятся без этой фигуры экспрессивного бессоюзия. Это обусловлено тем, что асиндeton в силу своей специфики лучше всего передает обрывистый, нелинейный синтаксис, характерный модернистской манере письма. Сказанное выше позволяет говорить о своеобразии ритма художественной прозы В. Вульф, которую часто сравнивают с лирическими стихами в прозе или акварельными пейзажами.

Обратимся к тексту романа «На маяк». Уже на первой странице для передачи восприятия действительности Джеймсом Рамсей, младшим сынишкой главной героини, автор применяет асиндeton перечислительного типа: «*The wheelbarrow, the lawnmower, the sound of poplar trees, leaves whitening before rain, rooks cawing, brooms knocking, dresses rustling – all these were so coloured and distinguished in his mind that he had already his private code, his secret language...*» [18, с. 9–10]. Как видно из

примера, действительность представлена не объективно, а посредством ее субъективной интерпретации сознанием ребенка: разрозненный ряд предметов, звуков, красок трансформируется в детском восприятии в некий код, тайнопись. Бессоюзная конструкция в данном случае дает возможность собрать воедино бессвязные в реальной жизни впечатления и предметы в общую картину действительности, отраженной глазами мальчика. Следующий пример экспрессивного бессоюзия во внутреннем монологе миссис Рамсей входит в конвергенцию с лексическим повтором и параллельной конструкцией, что усиливает его экспрессивность: ««*The atheist,*» they called him; «*the little atheist.*» *Rose mocked him; Prue mocked him; Andrew, Jasper, Rodger mocked him; even old Badger without a tooth in his head bit him» [18, с. 12–13]. Употребление асиндетона в этом случае продиктовано требованиями ритма. Добавление третьей части асиндетона – «*Andrew, Jasper, Rodger mocked him*» актуализирует повтор и создает ощущение большей гармонии ритмомелодической и архитектонической. Бессвязный, усиленный повтором и параллельными конструкциями, синтаксис имитирует непосредственный мыслительный процесс персонажа, а за счет эпифоры ударение падает на первый неповторяющийся элемент структуры – *Rose, Preu, Andrew, Jasper, Roger* – они все дразнят Чарльза Тэнсли. Но миссис Рамсей вступается за молодого человека: «*Indeed, she had the whole of the other sex under her protection; for reasons she could not explain, for their chivalry and valor, for the fact that they negotiated treaties, ruled India, controlled finance; finally for an attitude towards herself which no woman could fail to feel or to find agreeable, something trustful, childlike, reverential*» [18, с. 13]. Амплификация однородных членов, соединенных бессоюзной связью: *negotiated, ruled, controlled*, и далее *agreeable, something trustful, childlike, reverential*, в приведенном примере имеет целью показать избыточность перечислительного ряда, невозможность указать все составляющие элементы последнего. Вместе с тем коннотативные значения глаголов, за счет асиндетона, усугубляются и формируют имплицитный информационный пласт, свидетельствующий о том, что миссис Рамсей почтительно относится к мужчинам и признает их лидирующую роль в обществе. Это вполне соответствует гендерным стереотипам британского общества начала XX века. Таким образом, асиндeton способствует актуализации такой текстовой категории, как концептуальность.*

Наряду с бессоюзовыми конструкциями перечислительного типа, в тексте можно встретить асиндeton бинарного типа, как в следующем отрывке: «*It was not that they minded, the children said. It was not his face; it was not his manners. It was him – his point of view. When they talked about something interesting, people, music, history, anything....what they complained of about Charles Tansley was that until he had turned the whole thing round and made it somehow reflect himself and disparage them – he was not satisfied.*» [18, с. 16]. Данный фрагмент с тремя асиндетонами, следующими один за другим, является очень характерным для прозы В. Вульф. Первое бессоюзие бинарного типа – «*it was not his manners, (but) It was him – his point of view*» усилено антitezой, парцелляцией, повтором и параллельной конструкцией. Подобная конвергенция стилистических приемов во много раз усиливает экспрессивность высказывания. В данном случае она передает сильную степень неприязни, которую дети миссис Рамсей испытывали к Чарльзу Тэнсли.

В художественном тексте бессоюзные конструкции, как показатель разговорной речи, могут использоваться во всех видах персонажной речи, в том числе внутренних монологах, чтобы придать речевой партии героя оттенок разговорности и непринужденности, как в следующих примерах: «*When she looked in the glass and saw her hair grey, her cheek sunk, at fifty, she thought, possibly she might have managed things better – her husband; money; his books*» [18, с. 14]; «*Strife, divisions, difference of opinion, prejudices twisted into the very fibre of being, oh, that they should begin so early, Mrs. Ramsay deplored*» [18, с. 17]; «*She had a dull errand in the town; she had a letter or two to write; she would be ten minutes perhaps; she would put on her hat*» [18, с. 18]; «...she told the story; an affair at Oxford with some girl; an early marriage; poverty; going to India; translating a little poetry “very beautifully, I believe,” being willing to teach the boys Persian or Hindustanee, but what really was the use of that?» [18, с. 20]. В последнем отрывке экспрессивное бессоюзие служит средством создания, так называемого телеграфного стиля, роль которого, во-первых, не передать разговор целиком, а только наметить его основную канву, расставить акценты на самых значительных деталях, а, во-вторых, создать ощущение легкой светской беседы, которым миссис Рамсей владела в совершенстве.

При длинных перечислениях однородных членов, как в следующем отрывке, экспрессивное бессоюзие подчеркивает насыщенность отдельными разрозненными впечатлениями в пределах общей картины, невозможность перечислить их все: «...the eight sons and daughters of Mr. and Mrs. Ramsey sought their bedrooms, their fastnesses in a house where there was no any privacy to debate anything, everything; Tansley's tie; the passage of the Reform Bill; sea birds and butterflies; people; while the sun poured into those attics...and lit up bats, flannels, straw hats, ink-pots, paint-pots, beetles» [18, с. 16]. Эти же свойства асиндетона использует автор, когда описывает цирковую афишу в рецепции главной героини: «*each shove of the brush revealed fresh legs, hoops, horses....until half the wall was covered with the advertisement of a circus; a hundred horsemen, twenty performing seals, lions, tigers*» [18, с. 21]. Цирк – характеризующая деталь. Оформленное с помощью асиндетона описание цирка передает свежесть восприятия героиней действительности. Автор явно симпатизирует миссис Рамсей: она восхищается удивительным жизнелюбием и детской непосредственностью своей героини, нерастраченностью ее души и способностью нести свет и тепло в отношения между людьми. Как правило, риторическая фигура *нарастание* (climax) всегда сопровождается экспрессивным бессоюзием и обладает огромным выразительным потенциалом. В качестве примера, рассмотрим следующий отрывок: «...his eyes blinked, as if he would have liked to reply kindly to these blandishments (she was seductive but a little nervous) but could not, sunk as he was in a grey-green somnolence which embraced them all, without need of words, in a vast and benevolent lethargy of well-wishing; all the house; all the world, all the people in it...» [18, с. 19].

Следующий отрывок построен по тому же принципу: череда асиндетонов, наряду с лексическим и синонимическим повтором, парцеляцией, ретардацией и параллельной конструкцией, создает очень мощную эмфазу и нарастание, которое заканчивается кульминацией в конце. «*He heard her quick step above; heard her voice cheerful, then low; looked at the mats, tea-caddies, glass shades; waited quite impatiently;*

looked eagerly to the walk home; determined to carry her bag; then heard her come out; shut a door; say they must keep the windows open and the doors shut, ask at the house for anything they wanted (she must be talking to a child) when, suddenly, in she came, stood for a moment silent (as if she had been pretending up there, and for a moment let herself be now), stood quite motionless for a moment .... when all at once he realized that it was this: it was this: – she was the most beautiful person he had ever seen» [18, с. 24–25]. Также асиндeton является средством изображения множества мгновений, событий, ощущений; способом передачи нестабильности, изменчивости и текучести реальности, например: «*But something moved, flashed, turned a silver wing in the air*» [18, с. 33]; «*But the number of men who make a definite contribution to anything whatsoever is very small, he said, pausing by the pear tree, well brushed, scrupulously exact, exquisitely judicial*» [18, с. 39].

Однако чаще всего В. Вульф применяет асиндeton при оформлении внутренних монологов и потока сознания героев. Функция асиндетона в подобных случаях – воспроизведение сиюминутных ментальных процессов и реакций в сознании и подсознании персонажа. Поскольку мыслительная деятельность характеризуется ассоциативностью, спонтанностью, незавершенностью и нестабильностью, то и передавать ее надо средствами нелинейного, прерывистого синтаксиса, как в данном случае, каскадом асиндетонов, например: «*Then up rose in a fume the essence of his being.... She felt herself transfixed by the intensity of her perception; it was his severity; his goodness. I respect you (she addressed silently him in person) in every atom; you are not vain; you are entirely impersonal; you are finer than Mr. Ramsay; you are the finest human being that I know; you have neither wife nor children (without any sexual feeling, she longed to cherish that loneliness), you live for science (involuntarily, sections of potatoes rose before her eyes); praise would be an insult to you; generous, pure-hearted, heroic man!*» [18, с. 39]. Наряду с асиндетоном перечислительного типа, во внутренней речи часто применяются асиндетоны бинарного типа, как признак разговорности речи, например: «*You have greatness, she continued, but Mr. Ramsay has none of it. He is petty, selfish, vain, egotistical; he is spoilt; he is a tyrant; he wears Mrs. Ramsay to death; but he has what you (she addressed Mr. Bankes) have not; a fiery unworldliness; he knows nothing about trifles; he loves his dogs and his children. He has eight. Mr. Bankes has none*» [18, с. 40], cp.: He has eight (but) Mr. Bankes has none; «*Smiling, for it was an admirable idea, that had flashed upon her this very second – William and Lily should marry*» [18, с. 42].

Два следующих фрагмента свидетельствуют о том, что асиндeton может вступать в конвергенцию не только с фигурами стилистического синтаксиса, но и с лексическими стилистическими приемами, такими как эпитеты – в первом случае, и метафоры – во втором: «*she felt released; a shot went off close at hand, and there came, flying from its fragments, frightened, effusive, tumultuous, a flock of starlings*» [18, с. 41]; «*Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done – they did well enough here*» [18, с. 43]. Таким образом, в ходе лингвостилистического анализа романа «На Маяк» В. Вульф было установлено, что для передачи мельчайших оттенков ощущений, мыслей, впечатлений, воспоминаний, настроений и эмоций персонажей – всех механизмов работы человеческой психики, включающих пласт сознательного и подсознательного, автор пользуется

модернистской техникой «поток сознания», которая реализуется в произведениях посредством необычного сложного синтаксиса. Исследование синтаксиса произведений показало, что наиболее частотной стилистической фигурой, задействованной в создании прямых и косвенных внутренних монологов, а также потока сознания, является асиндeton. Это обусловлено тем, что асиндeton, будучи фигурой экспрессивного бессоюзия, лучше всего передает обрывистый, нелинейный синтаксис, характерный модернистской манере письма.

#### **Библиографические ссылки**

1. **Акимова. Г. Н.** Экспрессивные свойства синтаксических структур / Г. Н. Акимова – Л. : Ленинград. ун-т, 1998. – С. 15–20.
2. **Александрова О. В.** Проблемы экспрессивного синтаксиса / О. В. Александрова – М. : Либроком, 2009. – 216 с.
3. **Арнольд И. В.** Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд – М. : Флинта: Наука, 2004. – 384 с.
4. **Ахманова О. С.** Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.
5. **Балли Ш.** Французская стилистика / Ш. Балли – М. : Едиториал, 2009. – 392 с.
6. **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
7. **Вульф В.** Избранное / Вирджиния Вулф. – М. : Худож. лит-ра, 1989. – 556 с.
8. **Гальперин И. Р.** Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин – М., 1977. – 334 с.
9. **Ермошин Ф.** Проза как вязанье (Вирджиния Вулф. Годы) / Ф. Ермошин // Журнальный зал «Октябрь». – 2006. – № 1. – С. 180–185.
10. **Жантиева Д. Г.** Джеймс Джойс / Д. Г. Жантиева – М. : Высш. шк., 1967. – 96 с.
11. **Жирмунский В. М.** Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 341 с.
12. **Кухаренко В. А.** Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – О. : Латстар, 2002. – 292 с.
13. **Хазагеров Т. Г., Ширина Л. С.** Общая риторика: курс лекций и словарь риторических фигур / Т. Г. Хазагеров, Л. С. Ширина. – Ростов н/Д., 1994. – 191 с.
14. **Ширяев Е. Н.** Бессоюзное сложное предложение в современном русском языке / Е. Н. Ширяев – М. : Наука, 1986. – 220 с.
15. **Bander R.** American English rhetoric / R. Bander. – NY. : Holt, 1983. – 378 с.
16. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. – [Электронный ресурс] 2003. – <http://dictionary.cambridge.org>.
17. **Friedman M.** Stream of consciousness. A study in literary method / M. Friedman. – L. : New Haven, 1955. – 237 р.
18. **Woolf V.** To the Lighthouse / V. Woolf. – NY. : A Harvest/HBJ Book, 1990. – 310 р.

*Надійшла до редколегії 9.05.10*

УДК 821.161

**И. В. Шпак**

г. Днепропетровск

#### **ОБ ОДНОМ ИЗ АСПЕКТОВ ВОСПРИЯТИЯ РОМАНОВ ДЖ. К. РОУЛИНГ В РОССИИ**

*Розглянуто одну з особливостей сприйняття романів про Гаррі Поттера в Росії.*

*Ключові слова: популярна література, критична рецепція, християнські цінності.*

*Рассмотрена одна из особенностей восприятия романов о Гарри Поттере в России.*

*Ключевые слова:* популярная литература, критическая рецепция, христианские ценности.

*The article deals with one of the peculiarities of perception of the novels about Harry Potter in Russia.*

*Key words:* popular literature, critical reception, Christian values.

Успех романов Дж. К. Роулинг в Америке обусловил огромный интерес к ее произведениям во всем мире. Ю. Саплин сообщает, что романы Дж. К. Роулинг переведены на 47 языков [7, с. 118], хотя можно предположить, что с ростом популярности каждого нового романа, фильма, компьютерной игры число переводов на языки народов мира будет расти. Романы о Гарри Поттере пользуются популярностью также и в России. Свидетельством этому являются не только тиражи, которыми романы этой серии выходят в свет, но и участие читателей в акциях, проводимых книжными магазинами, увлечение компьютерными играми, созданными на основе романов этого цикла, активная работа фан-клубов, изготовление атрибутики. Еще одним свидетельством внимания к этому феномену является критическая рецепция в русских периодических изданиях, на интернет-ресурсах, хотя следует признать, что интерес литературных критиков к романам Дж. К. Роулинг все же невелик.

Вместе с тем под влиянием этих произведений написаны романы о Тане Троттер, Пори Гатере и др., свидетельствующие о попытках использовать успех Поттерианы, эксплуатируя идеи, мотивы и образы известной серии и адаптируя их к национальным реалиям. Сразу же отметим, что в этом смысле особенности восприятия романов о Гарри Поттере в России и Украине мало отличаются от восприятия их в других странах мира. Как сообщает, например, «The New York Review of Book», в Китае «...изданы двенадцать фальшивых версий Гарри Поттера, в одной из которых шесть китайских подростков отправляются в Хогвартс, чтобы спасти Гарри и его друзей от сил зла» [4].

Особенностью критической рецепции этой серии в России является устойчивость тем, которые затрагиваются в печатных изданиях. Одна из них – романы Дж. К. Роулинг и религия. Цель данной статьи состоит в том, чтобы на основе нескольких откликов православных верующих на эти произведения выявить один из аспектов их восприятия в России. Как известно, выход в свет первых книг Поттерианы не вызвал отклика, например, у папы Римского Иоанна Павла II: он одобрял позицию самой писательницы как добной христианки. Ожесточенной критике ее творчество подверглось с восшествием на святой престол нового папы, Бенедикта XVI. Как сообщает русское интернет-издание, «... католические священники и лица, приближенные к Святому престолу, начали упрекать писательницу в "гламуризации оккультного мира", безбожии, сатанизме. В 2006 году экзорцист Габриэль Аморт из римского диоцеза заявил, что за образом Гарри Поттера "кроется печать короля тьмы, дьявола". В 2008 году профессор литературы Флорентийского университета Эдоард Риальти опубликовал в L'Osservatore Romano статью, где назвал Гарри Поттера неправильным героем. По его словам, Роулинг придумала "вывернутую наизнанку и путаную духовность", показав волшебство как "положительный идеал". В январе этого [2009 года. – И. Ш.] года Бенедикт XVI повысил епископа Герхарда Вагнера, считавшего книги о Гарри Поттере

сатанистскими, до сана епископа» [1]. Однако мнение Ватикана относительно романов Дж. К. Роулинг постепенно менялось.

Начиная с шестой книги, его представители, видимо, под влиянием все большей популярности произведений писательницы, стали более внимательны к этой серии, признав, что «Роулинг проповедует добро: “Нельзя утверждать, что колдовство (даже, скорее, лучше говорить о магии) представлено здесь в качестве положительного идеала. Наоборот. Ясно видна демаркационная линия, за которой действует добро и промышляет зло. <...> Приближенные к Святому престолу журналисты восхитились заявленной в книге идеей самопожертвования, пожалели стремящегося к славе Драко Малфоя, “который оказался уязвимым и слабым”, отметили правдоподобность описания подростковых страданий и влюбленностей» [1]. Как пишет «The New York Review of Book», «...раздраженные голоса раздавалась, главным образом, со стороны христиан-фундаменталистов, которые возражали против любых историй с участием колдунов и волшебников, даже добрых (включая “Волшебника страны Оз”), однако со временем накал такого рода критики снизился и былое ожесточение как-то поутихло. Жалобы на то, что Гарри и его друзья не могут служить хорошим примером для подражания, поскольку они то и дело нарушают правила поведения, не выполняют указаний старших, а иногда даже лгут и воруют, также звучат все реже...» [4]. Русская православная церковь также выражала свое опасение по поводу чрезвычайной популярности книг Дж. К. Роулинг, однако с течением времени выступления ее представителей с предостережением верующим также стали реже, но их тон резче.

Так, в анонимной статье «Гарри Поттер глазами православных» [3] речь идет о наступлении на Россию «обаятельного чудовища»: «Через три месяца растиражированный на целлулоиде, видеокассетах и компьютерных играх культовый образ всей рекламной мощью обрушится на юных россиян, вовлекая их в искусственно созданную манию» [3]. Вслед за представителями римско-католической, представители русской православной церкви высказывали свою озабоченность, не ограничиваясь, однако, только предупреждениями. Так, автор статьи приводит письмо батюшки, распространяемое среди прихожан его церкви: «Дорогие братья и сестры! Обращаюсь к вам с предупреждением и просьбой. Известная книга “Гарри Поттер” английского автора-сатанистки достигла России. Это цикл повестей о похождениях и подвигах мальчика-колдуна Гарри Поттера, который борется со злом (плохими взрослыми, родителями, учителями и священниками) с помощью магии и духов. Описаны подробно ритуалы, заклинания, изготовление амулетов и пентаклей и т.д. – практическое руководство по магии для начинающих. Многие дети тут же пробуют повторить действия Гарри. Мальчику или девочке достаточно прочитать любой рассказ, и они получают подробное описание, как колдовать, вызывать духов, гадать, влиять на людей. Иисус представлен жалким slabakom, заслуживающим презрения. Один сатанистский авторитет хвалился тем, что ряды сатанистов пополнились 20 миллионами мальчиков и девочек за время, прошедшее с выпуска первой повести. Теперь эта книга у нас, и русские дети скоро начнут играть в Гарри Поттера. Просьба: оповестите всех своих знакомых, друзей, родственников, сделайте объявления в церквях об опасности этих книг. Сделайте что-нибудь, чтобы защитить и

предупредить кого можете. Это на самом деле очень опасная книга. Да хранит вас Господь!» [3]. Распространяя это послание среди верующих, богомольные старушки повторяли, что, скажем, подаренную к Новому году книгу о Гарри Поттере нужно отобрать у ребенка и отнести батюшке.

О. Анатолий Берестов, руководящий центром реабилитации лиц, пострадавших от занятий оккультизмом и деятельности тоталитарных сект, ставит вопрос еще резче. «Выпуск книг Джоан Роулинг в России я считаю не просто безнравственным – это уже граничит с геноцидом! Повальное увлечение колдовством, оккультизмом и прочими непотребными для христианина вещами до хорошего не доводит. <...> Мне, как врачу, особенно ясна губительность таких увлечений. Теперь к нам с Запада идет волна “поттеромании”, и это, безусловно, нанесет еще больший вред подрастающему поколению. За манией последуют новые психические расстройства – в этом я не сомневаюсь. Но это еще полбеды. Беда в другом: дети с ранних лет будут учиться жить “по-поттеровски”: не мыслями о труде, а надеждой на какую-то волшебную палочку, которая все сама за них сделает» [3]. Это, конечно, крайняя точка зрения. Не случайно одна из сотрудниц издательства «РОСМЭН», И. Успенская, недоумевала: «... Мне кажется, романы Джоан Роулинг, наоборот, сослужили хорошую службу: их запоем читают даже те дети, которые вообще книг в руки не берут! Дети просто влюбляются в Гарри Поттера. Романы в магазинах расхватывают так, что нам приходится делать допечатки: книг просто нет на складе. Очередной роман из серии о Гарри для начала выйдет уже полумиллионным тиражом» [3]. Публикация романов в России сопровождалась шумной рекламной кампанией и угрозами христианских верующих издателям, распространяемыми по электронной почте.

Автор статьи «Гарри Поттер глазами православных» задается вопросом, почему романы американской писательницы вызывают такую реакцию служителей культа. По мнению неназванного священника, герой этой серии «... готовит почву для того, кто придет подменить собой Христа! По Евангелию Иисус отверг искушения властью, хлебом и чудом, а антихрист их обязательно примет. Чем орудует этот сказочный мальчишка? Власть – его волшебная палочка, хлеб – это его богатства, чудо – его волшебство, с помощью которого он овладевает душами наших детей. Видите? Все признаки налицо! Известно: антихрист может воцариться лишь тогда, когда Христу не будет места в наших душах. Мы, служители православия, приложим все силы для того, чтобы не допустить в трепетные сердца смиренных чад богомерзкое заграничное изобретение. Но вопрос я бы поставил шире – кому понадобилось оглушить страну? Не мешало бы об этом задуматься нашим политикам...» [3]. Думается, в этом высказывании смешаны озабоченность священнослужителя нравственностью молодежи, неуверенность в силах православной церкви противостоять популярности романов Дж. К. Роулинг и попытка силой заставить читателей отказаться от подобного чтения. Не случайно священник обращает свой призыв к политикам, чтобы они пресекли пагубное влияние с Запада.

Эту же тему продолжает Вяч. Горшков, автор статьи «Кто же такой Гарри Поттер?», опубликованной в издании «Вера и культура» [5]. Он признается, что впервые выступает в качестве критика, которому предложено оценить литературное

произведение и кинопродукцию, созданную по его мотивам. Знакомство автора статьи с романами серии произошло поначалу опосредованно, через христианскую рассылку новостей, в которой писательница обвинялась в распространении оккультизма в детской аудитории. Ознакомившись с текстами книг, откликами на них верующих и атеистов, Вяч. Горшков пришел к нескольким выводам. Первый из них состоит в том, что это единственный случай в истории литературы, когда книга, адресованная детям, получила такой общественный резонанс. Второй вывод автора статьи касается реакции священнослужителей: «... никогда прежде детская книга не порождала столько споров и протестов в христианской среде. <...> В лагерях сторонников и противников Гарри Поттера вы найдете христиан всех исповеданий. Не думайте, что защищают или критикуют ГП только православные или только баптисты. Противники ГП, как правило, указывают на принадлежность главного героя к колдунам, на привлекательное представление магии и оккультизма в этих книжках, на противопоставление мира магов миру немагов (так называемых “муглов”). Защитники же утверждают, что волшебство и магия – обычные атрибуты сказочного мира, важно, что в книге воспевается дружба, преданность, материнская любовь и т. п.» [5].

Третий вывод автора статьи касается самого отношения к романам о Гарри Поттере. «Тут мы видим три противоборствующих лагеря, – пишет он. – Одни с восторгом говорят о положительном эффекте книг Джоан Роулинг. Говорят, что она нашла подход к современному ребенку, что она помогла многим детям оторваться от компьютеров и телевизоров и вернуться к чтению книг. Другие, как правило, христиане, хотя и признают, что лучше бы этих книг не было, но предлагают извлечь хотя бы некоторую пользу из этого явления. Например, указывают на возможность использования этих произведений в деле приобщения детей ко Христу, предлагая христианское прочтение Гарри Поттера (см. статью диакона Андрея Кураева “Гарри Поттер. Попытка не испугаться”). Третьи предлагают занять непримиримую позицию по отношению к ГП. Они настаивают, что никакое христианское прочтение этих книг невозможно, и с этим явлением необходимо бороться. Некоторые призывают вообще запретить распространение подобных произведений» [5]. Таким образом, равнодушных к этому явлению не осталось. Вяч. Горшков полагает, что во многом реакция на серию Дж. К. Роулинг – это реакция на моду, которая всегда бывает неоднозначной.

Опасение автора статьи вызывает увлеченность маленьких читателей магией, а также истинная причина успеха Гарри Поттера: «... дети заразились болезнью многих взрослых – бегством от реальности. Жить в реальном мире трудно. Здесь нас одолевают всевозможные неприятности, болезни, здесь мы хронически неуспешны. Разве для такой жизни мы предназначены? Душа жаждет чего-то большего, и вот человек пускается в поиски иного мира – не столько комфорtnого и уютного, сколько такого, в котором расправятся крылья души, в котором никто станет кем-то. Созданный Джоан Роулинг мир для многих детей и даже взрослых стал второй реальностью. В него действительно можно убежать, спрятав там, по крайней мере, свое сознание от муглоподобного серого окружения. Почему в таком мире ищут убежища неверующие, вроде бы понятно. Но почему дети христиан бегут туда? Причину я вижу в том, что в жизни взрослых они не видят реальности Царствия

Божьего. Часто в жизни родителей дети видят лишь христианство по воскресеньям, а не воскресшего Христа по будням. Реальность Божьего Царства неведома им. Это не их реальность. Свою же реальность они ищут в книгах, фильмах, компьютерных играх» [5]. Так, говоря о читательских предпочтениях, Вяч. Горшков, в конце концов, заговорил о кризисе православия, что, думается, и стало основной причиной такой резкой реакции на книги Дж. К. Роулинг в России.

Русская православная церковь высказывает, на самом деле, озабоченность тем, что воздействие книги оказалось сильнее воздействия церкви. Автор статьи, как нам представляется, имеет в виду именно это, когда пишет, что «...проблема ГП – это, прежде всего, проблема взрослых, а не детей. Мы, взрослые, много сделали для того, чтобы реальный мир стал враждебен ребенку, мы закрывали от детей реальность Божьего Царства, мы, родители, стали для них чужими. Как после этого сетовать на непослушание и сомнительные увлечения детей? <...> Если ребенок воспитывается в благочестивой христианской семье, то ему не сложно будет отказаться от повального увлечения ГП. И не нужно бояться, что одноклассники его засмеют. За настоящие убеждения в школе никого не будут высмеивать, напротив, такого человека станут уважать даже его недоброжелатели. Поэтому при необходимости не бойтесь объяснять своему ребенку вредность поттеромании» [5]. Этот вывод, на наш взгляд, имеет мало отношения к книгам Дж. К. Роулинг, а касается, в первую очередь, состояния православия в нынешней России.

Один из почитателей этой серии, Д. Таргонский, напротив, именно Гарри Поттеру благодарен за возвращение к христианским истинам. «Когда я сам тонул в омуте разнообразных неформальных движений – панки, хиппи и т. п., – пишет он, – такими спасителями для меня стали Фродо Бэггинс из Хоббитшира и Гарри Поттер из Хогсворда, за обе руки тянувшие нас, “неформалов”, вверх, к чему-то высшему, нравственному, к какой-то более-менее устойчивой мировоззренческой платформе. Однако вдохнул жизнь в мою омертвелую душу, безусловно, Христос, уже внутри церковной ограды» [9]. Этот едва ли не единственный отклик православного верующего противостоит оценкам священников и христианских деятелей.

Интересной, в этой связи, является, на наш взгляд, статья «Политический Гарри Поттер» (2008) [6], которая начинается с анализа политических аллюзий в серии романов Дж. К. Роулинг. Однако основная часть публикации посвящена ответственности православных за свою судьбу и образ мыслей, которую не следует перекладывать на произведения массовой литературы. «Голос Пастыря был кроток и смирен. А нетерпим Он был, скорее, к нам, нерадивым христианам, которые знают истину и продолжают жить, как жили, – пишет автор статьи. – Ведь кому больше дано, с того больше спросится. Если же нам, христианам, дано проповедовать Евангелие и нас не слышат, то, думаю, не стоит винить в этом Толкиена и Роулинг, которые подарили детям сказку. Проблема заключается в том, что мы не можем, потому что не хотим дать ничего взамен. <...> И мыслители современности, педагоги, включая Толкиена и Роулинг, говорят на языке мифологии XXI века, но о простых человеческих ценностях. Это эстеты современности. Исходя из собственного горького опыта поиска истины, не побоюсь сказать словами апостола Павла, что это – детоводители ко Христу» [6]. Автор статьи полагает, что любая

книжная новинка или кинофильм не могут быть предлогом для огульного обвинения человека в неразборчивости или нежелании служить Христу: «... прежде чем накладывать табу, стоит ее как минимум прочитать и, может, даже порадоваться, что появился прекрасный случай поговорить о Христе» [6].

Придерживаясь этой точки зрения, автор публикации анализирует некоторые моменты романов о Гарри Поттере и приходит к выводу, что Дж. К. Роулинг выбрала адекватную форму для воплощения мысли о победе добра. «И если ребенок попробует реализовать в своей жизни принцип Гарри, можно только радоваться. А про всякие магические “штучки” можно сказать: “сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок”» [6]. Приведем довольно показательный фрагмент статьи: «Роулинг как опытный педагог противопоставляет классическую педагогику в образе Гермионы, подруги Гарри, оккультной по типу Вальдорской педагогике Штайнера или Щетинина, где знаниедается через подключение к космосу и астральным энергиям. <...> И если в “Царевне Лягушке” и “Коньке-Горбунке” магия применяется для удовлетворения собственных потребностей, то у Гарри Поттера она действует только там, где нужно проявить жертвенную любовь. Я уверен, что если б снять современными кинематографическими способами “Змея Горыныча”, некоторые еще и не так бы за волновались, обвиняя эту сказку в магизме. И для того, чтобы не делать необдуманных выводов, вспомним слова блаженного Августина: “В главном – единство, во второстепенном – разнообразие, во всем – любовь”» [6]. В этом высказывании обращает на себя внимание противопоставление новых для России систем воспитания и образования – Вальдорфской, основанной на антропософском учении, и Щетинина, которые стали популярны после развала Советского Союза, русским народным сказкам. Как и в приведенных выше откликах православных священников, здесь, хотя и в более мягкой форме, речь все же идет о пагубном влиянии заморской идеологии. Элементы чудесного, магического всегда были присущи детской литературе, и не принимать романы Дж. К. Роулинг, которые выбрали миллионы читателей, не стоит. В этом случае простой запрет не поможет, «... он только усугубит ситуацию. В мире, наполненном высокими технологиями, подросший ребенок найдет способ увидеть запрещенное, и оно еще сильнее повлияет на него. Ведь не смотревший мультсериала или не читавший “Гарри Поттера” ребёнок окажется изолированным в детском коллективе...» [2, с. 9].

Предупреждения священников, отклики православных верующих, литературных критиков дают возможность говорить о том, что оценка произведений Дж. К. Роулинг приобрела у этой части российского общества форму борьбы с чуждым, по их мнению, проявлением иностранной культуры. Огромная популярность романов о Гарри Поттере побуждает апеллировать к исконно русским ценностям, какими осознается православие, и к национальной системе воспитания, т.е. факторам внелитературным. Между тем, как справедливо отмечает В. Сонькин, «... нельзя не признать, что в истории мировой литературы подобного феномена еще не было. Этот факт говорит нам что-то важное – то ли про литературу, то ли про нынешний мир, то ли про нас самих, но что именно – мы еще не вполне поняли» [8, с. 310]. Во всяком случае, феномен книги Дж. К. Роулинг опровергает ставшее общим местом утверждение, что современные дети книг не читают, что им не

свойственны поглощенность и увлеченность чтением. Правда, воспитательное значение такого рода «детского чтения» оценивается по-разному, как и его художественные достоинства.

#### Библиографические ссылки

1. Ватикану понравился новый «Гарри Поттер». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.versii.com/news/183560/>.
2. **Вознесенская Е.** Запреты не помогут: [Текст] / Е. Вознесенская // Аргументы и факты в Украине. – № 46 (744). – Ноябрь 2010. – С. 9.
3. Гарри Поттер глазами православных: [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.truechristianity.info/harry\\_potter.html](http://www.truechristianity.info/harry_potter.html).
4. Гарри Поттер и горшок каши. Поттериана: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Garri-Potter-i-gorshok-kashi>.
5. **Горшков В.** Кто же такой Гарри Поттер? / Вячеслав Горшков // Вера и культура: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kiev-orthodox.org/site/faithculture/580/>.
6. Политический Гарри Поттер: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://blog.liga.net/user/zoloto/article/5243.aspx>
7. **Саплін Ю.** Підліткове мовлення в романах про Гаррі Поттера: [Текст] / Юрій Саплін // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – Вип. 119 (2). – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2007. – С. 118–122.
8. **Сонькин В.** «Гарри Поттер» как феномен мировой литературы: [Текст] / Виктор Сонькин // Иностранный литература. – 2009. – № 7. – С. 308–310.
9. **Таргонский Д.** Гарри Поттер: приговор смягчить / Денис Таргонский: [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://otrok-ua.ru/sections/art/show/garri\\_potter\\_prigovor\\_smjagchit.html](http://otrok-ua.ru/sections/art/show/garri_potter_prigovor_smjagchit.html).

*Надійшла до редколегії 12.05.10*

УДК 821.111(17) «19»

**А. А. Якименко**

*г. Днепропетровск*

### **ПАРОДИЙНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ СТРУКТУРЫ ФЕМИНИСТСКИХ РОМАНОВ ЛУКИ БЕРСИАНИК («ЕВАНГЕЛИОН» И «ПИКНИК НА АКРОПОЛЕ»)**

*Розглянуто функцію пародії в романах «Євангеліон» та «Пікнік на Акрополі» квебекської феміністської письменниці Луки Берсіанік.*

*Ключові слова:* пародійність, іронія, пародійний дискурс, феміністський роман.

*Рассмотрена функция пародии в романах «Евангелион» и «Пикник на Акрополе» квебекской феминистской писательницы Луки Берсианик.*

*Ключевые слова:* пародийность, ирония, пародийный дискурс, феминистский роман.

*The article explores the function of parody in the novels «Eugelionne» and «Picnic on the Acropolis» by Quebec feminist author Louky Bersianik.*

*Key words:* parody, irony, parody discourse, feminist novel.

Квебекская романистка, эссеистка и поэтесса Луки Берсианик после выхода её первого романа «Евангелион» (Euguélionne, 1976), имевшего успех в Канаде и Франции, получила славу родоначальницы феминистского письма у себя в стране, укрепившуюся с выходом второго романа «Пикник на Акрополе» (Pique-nique sur l'Acropole, 1979). Сама писательница назвала свои произведения «не романами, а

средством выживания» [14, с. 78], ибо они обнажают скрытое и явное женоненавистничество и символическое убийство женщины, губительное воздействие католических догм на женскую идентичность. Романы Берсианик вышли в удачный момент: в середине 70-х гг. феминизм как феномен вызывает живой интерес литераторов и воспринимается с энтузиазмом как теоретиками, так и простыми обывателями. Ее тексты отличаются ироничной и пародийной тональностью, хотя каждое слово в них имеет принципиальное значение. В обоих романах, которые характеризуются широким использованием интертекстуальности, Луки Берсианик демонстрирует высокий уровень эрудиции в области литературы и философии от античности до современности.

Книга «Евангелион», названная критиками «женской Библией» [15, с. 50], станет произведением, на которое будут ссылаться писательницы, посвятившие себя феминизму: автор остро критикует положение женщины в современном мире, призывает к действию и созданию общества, где господствовало бы равноправие полов. В сочинении Берсианик происходит одновременно деконструкция мужского дискурса о женщине и поиск форм женского письма. Героиня этого романа – инопланетянка, странствующая по Вселенной в поисках «позитивной планеты» для себя и равенства женщин, обнаруженных ею на планете Земля. Структурно роман «Евангелион» представляет собой целую мозаику смешивающихся дискурсов о женщине: роман-пародия, шуточный и одновременно философский роман (*roman à thèse*), развивающий традиции французской литературы XVIII века. Формально книга сравнима с лингвистическим трактатом, разделенным на три озаглавленные и объединенные общим замыслом части (*volets*), образующие своеобразный триптих. «Роман-триптих», как заявлено автором на обложке, сочетает романную драму, манифестационные призывы и трактатные черты. Луки Берсианик отстаивала дефиницию «роман» для своей книги, хотя канадский писатель Юбер Акен убеждал ее, что это определение не совсем уместно, так как третья части книги представляет собой философский дискурс: «Жаль, что в то время не было дефиниции «фантастическое эссе», чтобы обозначить книги, смешивающие множество жанров» [12, с. 407]. Однако основными жанровыми компонентами в сочинении выступают роман и манифест. Как утверждает Луиза Говен, манифести, написанные женщинами и посвященные женскому вопросу, часто характеризуются рассеиванием императивности сообщения в более пространные и убедительные формы. Демистификация становится более эффективной, если она сопровождается текстуальной мизансценой, подрывающей высмеиваемые образы и мифы, подчеркивая их негативные стороны. В случае с «Евангелион» деконструкция идет параллельно с пародированием языкового кода [17, с. 77].

Владимир Да́ль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» определил пародию так: «Забавная переделка важного сочинения или насмешливое подражание, перелицовка, сочинение или представление наизнанку» [4, с. 556]. В «Поэтическом словаре» А. Квятковского пародии дана другая, несколько зауженная дефиниция: «Жанр критико-сатирической литературы, основанный на карикатурном подчеркивании и утрировке особенностей писательской манеры» [5, с. 195]. В «Словаре литературоведческих терминов» (под редакцией Л. И. Тимофеева и С. Я. Тураева) указано, что «пародия может быть направлена

против определенных особенностей литературных произведений – тематики, идейного содержания, особенностей сюжетов, образов героев, композиции, языка. Основное ее средство – ироническое подражание осмеиваемому образу, передача в гиперболизированном, шаржированном виде свойственных ему характерных черт, доведение их до абсурда, нелепости, чем и достигается сатирико-комический эффект» [9, с. 259]. Комическое подражание художественному произведению или группе произведений видит в пародии М. Л. Гаспаров [3, с. 268]

Представление о пародии как комическом жанре подверг критическому разбору Ю. Н. Тынянов. Пародийность вовсе не непременно связана с комизмом: все методы пародирования состоят в переводе пародируемого произведения или ряда произведений в другую систему. В пародии пародируемый и парадирующий планы смешены. Другой важный тезис Ю. Н. Тынянова: пародия может быть направлена не только *на* произведение, *но* и против него (курсив Тынянова) [10, с. 201]. М. М. Бахтин рассматривает пародию как своеобразный диалог с предшествующими текстами. По его мнению, автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую интенцию в слово, уже имеющее свою собственную предметную интенцию и сохраняющее ее. Писатель соотносит текст с иными текстами иных авторов, освещая эти тексты, раскрывающие его глубинный смысл, — ведь он всегда на что-то отвечает, что-то переосмысливает, что-то передразнивает, пародирует, что-то (какой-то текст) продолжает, от какого-то текста отталкивается. Текст разрастается диалогизирующими (с ним) текстами, втягивает в себя бесконечный – в века – *контекст*, становится полифоническим [2, с. 127]. Одной из особенностей пародии Бахтин считает ее «антитематичность» по отношению к своему прототипу, то есть пародия не только перенимает определенный метод создания текста, но также обращается против тематики оригинала.

В глазах Линды Хатчеон, пародия – это форма имитации, некий требующий от читателя эрудиции битекстуальный синтез, где пародируемый текст выступает одновременно целью и оружием [18, с. 53]. Хатчеон разделяет мнение Жиля Делеза о том, что современная пародия должна нести подрывной, разрушительный характер, быть «пробуждающим сознание инструментом, не допускающим принятие узких, доктринальных, догматических взглядов какой-либо отдельной группы» [18, с. 103]. К такой группе феминистки относят мужчин, мешающих женской самоидентификации. Кроме освободительной функции, пародия является мостом между прошлым и настоящим [18, с. 92], что и происходит при переписывании женщиной мифа и говорит о пользе этой попытки. Пародия выливается в парадокс – приближает тексты, желая их отдалить. Закономерно, что феминистские писательницы зачастую прибегают к пародии как одному из методов выявления слабых мест патриархального дискурса. Так, известная американская феминистка Джудит Батлер отмечает, что практики пародии могут служить для привлечения и реконсолидации любого различия между привилегированной и натурализированной гендерной конфигурацией и той, которая выступает в качестве заимствованной фантазматической и миметической — вроде неудавшейся копии, а также для продления политики отчаяния, которая подтверждает кажущееся

неизбежным исключение маргинальных гендеров из территории естественного и реального [1, с. 161].

Американский критик Адриен Рич сформулировала важность для женщин того, что она называет ревизией: «Ревизия – взгляд назад, свежий взгляд на старый текст с новой критической позиции, – должна стать для женщины не просто одной главой в истории культуры, а необходимым актом для выживания. До тех пор, пока женщина не осознает шаблоны, которые ей приписывают, она не может познать себя. Для женщины это стремление к самопознанию нечто большее, чем поиск идентичности – это элемент отказа от саморазрушения обществом, где доминирует мужчина» [20, с. 42]. Именно ревизию такого плана предпринимает Луки Берсианик в романе «Евангелион», продолжая начатое Люс Иригаре развенчивание мужского монологизма (см. *Speculum, de l'autre femme. Ethique de la différence sexuelle* [19]). Подобную деконструкцию также совершали в своих эссе Кейт Миллет (Библия, Фрейд), Сара Кофман (Фрейд, Ницше, Руссо), Анн Голдманн (французская литература XIX века).

Луки Берсианик называет свое сочинение анти-Библией. Пародийное начало бросается в глаза с первых строк книги: весь текст разбит на параграфы и пронумерован, подобно Гражданскому кодексу или Ветхому Завету. Избранная формальная структура также подтверждает интенцию пародировать Библию. Автор пародирует женоненавистнические взгляды с тем, чтобы прекратить их последующее воздействие на женские и мужские умы. По прибытии на Землю, Евангелион сразу замечает вездесущность слов «на многоэтажках, столбах, стенах, витринах» [13, с. 209] и в коробках, которые бережно хранят «на большом национальном складе консервированных слов» [13, с. 210]. Евангелион прибывает на Землю с единственной миссией: «вернуть былую славу этому странному животному с грудью и влагалищем, которое презрительно называют *женщиной*» [13, с. 54]. Если само имя этого существа внушает презрение, то винить в этом следует также язык, отсюда важность дискурса о женщине перед созданием другого – более здорового и гуманного. Это необходимо для спасения всего вида, так как «сексуальное и интеллектуальное угнетение женских индивидов данного вида лежит в основе многих других преступлений в истории человечества» [13, с. 257].

Жанру пародии присущи некоторые универсальные законы ее построения. Так, В. Л. Новиков выделяет следующие приемы: снижение стиля, введение нового материала, его вставка и подставка; замена поэтической лексики прозаической; гротеск; переворачивание сюжета; создание пародийного персонажа; отстранение композиции, введение авторской самохарактеристики [7, с. 56]. Многие из этих приёмов можно обнаружить в прозаических сочинениях Берсианик. Как видно уже из названия, в романе «Евангелион» в первую очередь пародированию подвергается религиозный дискурс, но, скорее, не сам текст Библии, а его интерпретации. Луки Берсианик прибегает к тщательному чтению некоторых фрагментов Библии и феминизирует их, утверждая новые ценности – женские. Отметим, что персонаж Евангелион, имя которой можно трактовать как «благая весть», отчетливо перекликается с образом Христа. Полубогиня, получеловек, Евангелион приходит на землю исполнить священную миссию, обретает много сторонниц («Если ты

человек, брось тряпку и следуй за мной» [13, с. 84]), проповедует на горе и, наконец, поколебав установленный порядок, будет убита и воскрешена.

Согласно Луки Берсианик, религия – это первый источник, порождающий женскую неполноценность. Поскольку нельзя четко обозначить связь между религией и ролью, навязанной женщине обществом, Луки Берсианик делает попытку вернуться к началу мироздания и найти истоки этой связи. В книге история сотворения мира присутствует в нескольких трактовках, причем библейская уступает место феминистской. Конфронтация различных версий создания мира, одна из которых известна и признана абсолютной истиной, а другие – выдуманными и дерзкими, демистифицирует и придает относительность дискурсу, который принято считать сакральным. Умножение рассказов о первоистоках делает библейскую историю всего лишь одной из многих и разрушает тем самым ее главенство. Осуществив деконструкцию библейского дискурса, Евангелион подвергает феминизации патриархальный теологический дискурс, предлагая взамен историю о святой Тригинии: «Рассказывают, что Евангелион была любимой дочерью богини Вонджины и Высшей Разумности<sup>1</sup>. Все трое были в сущности единой Богиней: Вонджина – вечная мать, Евангелион – любимая дочь, Высшая Разумность и божественная мысль тесно связывают мать и дочь между собой: мать происходит от матери и Высшей Разумности, дочь – от матери и Высшей Разумности, а Высшая Разумность – от матери и дочери! Вот в чем решение!» [13, с. 50–51]. Такая презентация высших сил, управляющих миром, делает женщину мощной и сильной. По версии Евангелион, ее рождение произошло так: «Не знаяшему женщин отцу Евангелион Нопалу явилась архангел Евангелина, посланница богини Вонджины, чтобы сообщить ему, что он станет отцом путем непорочного зачатия. Когда Нопалина, невинная девушка, узнала, что ее будущий супруг станет девственником-отцом, она не захотела ни разоблачать его публично, ни заставлять его делать аборт [13, с. 53]. Использование анахронизмов, инверсия библейской мифологемы женского рода в мужской («девственник-отец»), легкий, непринужденный, ироничный тон лишают библейский дискурс сакральности, демистифицируют его.

М. Н. Кобылина одним из частных видов пародийной трансформации называет гиперболизацию, т. е. «намеренное преувеличение, утрирование каких-то черт прототипа на любом уровне структурно-семантической организации пародийного текста» [6, с. 81]. Евангелион в романе Берсианик выстраивает свою генеалогию в пародийном модусе, напоминающем карнавальную стилистику королевских родословных в романе Рабле. Генеалогический отсчет ведётся не по отцовской, а по материнской линии: «Ева породила Сару, которая родила Ракель, которая была матерью Руфь, которая родила Деву Марию, которая родила Федру, которая родила Антигону, которая родила Лисистрату, которая родила Терезу Авильскую, которая родила Жанну д'Арк, которая родила Олимп де Куж, которая родила Луизу Мишель, которая родила Симону де Бовуар, которая родила Кейт Миллет, которая родила Нопалину, которая родила Евангелион» [13, с. 53]. Религиозный и

---

<sup>1</sup> во франц. языке *la raison* – разум – существительное женского рода.

психоаналитический дискурсы постоянно переплетаются в романе благодаря использованию анахронизмов и смешиванию сигнификаторов. Примат Фаллос рассказывает, что одного из самых известных пророков религии звали Святой Зигфрид<sup>2</sup>, он проповедовал на горе и имел много сторонников (с. 169). Среди его наиболее горячих последователей рассказчик выделяет Святого Томаса д'Ако<sup>3</sup> и Святого Жака Ленкана. Святой Зигфрид называл существа без пениса «калеками» и «инвалидами» [13, с. 215], что также отсылает нас к истории создания мира – именно так Адам описывает Еву в начале ветхозаветной книги «Бытие». Затем пророк озвучивает десять блаженных заповедей, среди которых: «Благословенны индивиды, рожденные с фаллосом. У них нет мозга, потому что мозг состоит из множества инвагинаций» [13, с. 219]. Сакрализация психоанализа парадоксально ведет к десакрализации обоих дискурсов, основанных на доминировании и подчинении. Эскизно очерченные женские ценности (тело, свобода, отличие) ставят под вопрос несгибаемость пародируемых дискурсов.

В романе «Евангелион» автор активно использует приём «мнимой наивности», «свежих глаз», восходящий к традиции французской литературы XVIII века: повествование от лица иностранного рассказчика – азиатского («Персидские письма» Монтескье) или индейского («Простодушный» Вольтера) – для изобличения несправедливостей, которые происходят в другой стране. Структура рассказов такого типа связана с пребыванием чужестранца в родной стране автора, и именно статус иностранца позволяет герою открыто высказывать свою позицию. Евангелион, ввиду статуса пришельцы, может без стеснения выражать свое мнение: «Я чужая вашему обществу. Я наблюдаю и слушаю» [13, с. 226]. Мнимая наивность, часто применяемая в философских рассказах, широко используется в романе «Евангелион»: обычная ситуация, которую автор считает несправедливой, вызывает большое недоумение у инопланетянки, а ошибочная трактовка этой ситуации подчеркивает ее комичность. Например, во время визита в Парламент Евангелион удивлена, что там очень мало депутатов-женщин, но ей отвечают, что основная работа происходит в парламентских комиссиях. Наверное, все женщины работают там, говорит себе героиня. Но увидев, что и в парламентской комиссии женщин не хватает, Евангелион начинает воображать возможные объяснения: «Или женщины-депутаты безответственно относятся к своим обязанностям, или всех их срочно вызвали в другое место, или же совершенно необъяснимым образом половина женщин-депутатов оказалась переодета в мужчин» [13, с. 320]. Свежий взгляд Евангелион на привычные явления заставляет увидеть их с неожиданной стороны. Так, инопланетянка приходит к выводу, что брак «на самом деле всего лишь церемония, передающая в полное владение Законодателя одну из Велосипедисток-домохозяек, задача которой, кроме услуг по хозяйству, сводится к рождению мужу

---

<sup>2</sup> Пародийный эффект достигается за счет телескопирования имени Зигмунда Фрейда. За именем Жака Ленкана недвусмысленно угадывается французский психоаналитик и постфрейдист Жак Лака.

<sup>3</sup> Еще один анахронизм-телескоп: Пьер Дако – популяризатор психоаналитической мысли в отношении женщин.

наследника-сына» [13, с. 46]. Офис в восприятии героини – «улей, где у женщин функция – печатать на машинке, а у мужчин – говорить по телефону» [13, с. 117].

Пародированию в романе в первую очередь подвергается язык как инструмент мужской власти. Евангелион утверждает, что сексистская маркировка языка встречается не только в специализированном дискурсе, но и в повседневной жизни: например, в школьном учебнике, который попадается на глаза героини, указано, что девочки «квохчут», как курицы [13, с. 208]. Действительно, констатирует Евангелион, вся языковая система отражает презрительное отношение к женщине: «Я удивлена, как мужчины, которые изобрели язык, нашли настолько широкий набор хвалебных и до бесконечности нюансированных эпитетов, чтобы оценивать женщин» [13, с. 154]. За этой фразой следует длинный список-перечень оскорблений – от «синего чулка» и старой девы до «бой-бабы» и проститутки. Женское поле в языке зачастую сведено к прилагательным, красивым и взаимозаменяемым, тогда как мужское включает глаголы, то есть действия [13, с. 228]. Евангелион призывает женщин выйти за пределы языковых барьеров: «Делайте ошибки преднамеренно, чтобы установить равенство между полами. Придумайте нейтральную форму, не повинуйтесь грамматике, обходите орфографию. Создайте новый стиль, отступайте от литературных жанров, пусть они взлетят на воздух!» [13, с. 230]. Украинская исследовательница Анна Улюра пишет, что актуальной методологической задачей феминистки считают реконструкцию, создание антиканона, который, в идеале, приведет к разрушению канона как дискриминационной практики [11].

К пародийным приёмам Луки Берсианик обращается и во втором своём романе, при этом ее стратегия оказалась последовательной: сначала пародированию с позиций феминизма подверглись некоторые положения Библии, затем travestiрующему переосмыслению подвергся андроцентризм греческой мифологии. Главный объект пародии в романе «Пикник на Акрополе» – «Пир» Платона, где семь мужчин (Сократ, Агафон, Аристофан, Алкивиад, Павсаний, Эриксимах, Федр) поочередно высказываются об Эроте, его свойствах и предназначении. Сочинение Берсианик во многом стилизовано под структуру «Пира». Ю. Н. Тынянов писал, что стилизация близка к пародии: и та, и другая живут двойной жизнью – за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна неувязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия. При стилизации той неувязки нет, но все же от стилизации к пародии – один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией [10, с. 201].

Если произведение Платона пропитано идеологическим андроцентрическим видением, то «Пикник на Акрополе», напротив, отстаивает феминистские идеи, поэтому тон романа зачастую дидактичен. Берсианик иронизирует по поводу афинской концепции демократии в эпоху Сократа: «Хороша истинная демократия, эта народная Ассамблея, где «все граждане» (то есть шесть процентов населения!) участвуют в управлении государством» [16, с. 65]. Луки Берсианик ставит под сомнение авторитет Платона в данном вопросе: «Следует отметить, что автору данного сочинения было всего двенадцать лет, когда происходили эти мировые события, при которых он, разумеется, не присутствовал» [16, с. 66]. Луки Берсианик

исключает мужчину из своего произведения, адресуя лишь саркастичное обращение к нему в начале: «Дорогой читатель-мужчина, не будь шокирован тем, что ты не фигурируешь среди приглашенных на наш пикник. Когда мы захотели тебя пригласить, ты оказался недосягаемым. Затем мы узнали, что ты отправился на пир Платона. И он длится вплоть до рассвета сегодняшнего дня! Если некоторые идеи, высказываемые здесь, режут твои платонические уши, остается только убедить тебя в том, что речь идет всего лишь о «символической травме»<sup>4</sup>, к которой нас приучили и от которой никто не умирал... Всего лишь множество жалких исключений» [16, с. 9].

Название произведения Берсианик иронично: само сочетание слов «пикник» и «Акрополь», причем первое образует контраст по отношению к платоновскому «пиру», словно подчеркивая скромность и ограниченность средств женщины. Если «Пир» посвящен теме любви и поиску бессмертия, то «Пикник на Акрополе» открыто затрагивает вопросы женской и мужской, а также «множественной» сексуальности (гетеросексуализм, гомосексуализм, автоэротизм), отвергая концепцию Платона, которая устанавливает дихотомию между духом и телом. Во время этого пикника женщины много узнают о природе влечения, беседуя между собой или со старшей по возрасту Ксантиппой. Берсианик перерабатывает греческие мифы, в которых боги пожирают женщин и детей, её женские персонажи говорят о наслаждении, ценят себя, забывают мужские критерии и табу. Эти женщины валоризируют как дух, так и тело: «Ты говоришь о плоти, но, поскольку она высокодуховна, ты также говоришь о духе» [16, с. 56]. Эта фраза опровергает суждение героя «Пира» Павсания, который выделяет две формы любви: небесную любовь, относящуюся к старшей Афродите, и пошлую – от младшей Афродиты, дочери Дионы и Зевса: «Эрот Афродиты пошлой поистине пошл и способен на что угодно; это как раз та любовь, которой любят люди ничтожные. А такие люди любят, во-первых, женщин не меньше, чем юношей; во-вторых, они любят своих любимых больше ради их тела, чем ради души, и, наконец, любят они тех, кто поглупее, заботясь только о том, чтобы добиться своего, и не задумываясь, прекрасно ли это... Эрот же Афродиты небесной восходит к богине, которая, во-первых, причастна только к мужскому началу, но никак не к женскому, – недаром это любовь к юношам, – а, во-вторых, старше и чужда преступной дерзости. Поэтому-то одержимые такой любовью обращаются к мужскому полу, отдавая предпочтение тому, кто сильней от природы и наделен большим умом» [8, с. 129–130]. Как видим, в речах персонажей «Пира» часто присутствуют бинарные оппозиции, девалоризующие роль женщины и матери. В сочинении Берсианик Ксантиппа, напротив, напоминает об уникальности и важности языка Тела, языка прикосновений, которым владеют женщины. «Женщины узнали свою первую любовь в руках и груди матери, а свое первое физическое наслаждение – от контакта с ее Телом снаружи и изнутри» [16, с. 48]. Подчеркивая значимость телесности, автор каждый раз пишет слово «тело» с прописной буквы. Диотима, единственная женщина на платоновском «Пире», разделяет плодородие тела и плодородие духа: «Те, у кого разрешиться от бремени стремится тело, – продолжала она, –

---

<sup>4</sup> Этот термин использовался в психоанализе.

обращаются больше к женщинам и служат Эроту именно так, надеясь деторождением приобрести бессмертие и счастье и оставить о себе память на вечные времена. Беременные же духовно – ведь есть и такие, – пояснила она, – которые беременны духовно, и притом в большей даже мере, чем телесно, – беременны тем, что как раз душе и подобает вынашивать. А что ей подобает вынашивать? Разум и прочие добродетели. Родителями их бывают все творцы и те из мастеров, которых можно назвать изобретательными» [8, с. 132].

Луки Берсианик не соглашается с такой иерархией удовольствия, отстаивая мысль о том, что сексуальность отличается равноправием, множественностью, несмотря на патриархальное табу однополого желания, возникающего в процессе первого контакта матери и дочери. Ксантиппа, которую никогда не приглашали на пиры прежде, жалуется на недостаток любви: «Сократ – мастер любви! Но если он любил гладить волосы Федона, то меня он никогда не удостаивал такими ласками, как его» [16, с. 77]. Женщины отсутствовали на пире, ставшем здесь метафорой культуры, возведенной без женского участия и наполненной женоненавистничеством. Организовать пикник на Акрополе – значит, переосмыслить мир с женской точки видения. Семь женщин взбираются на Акрополь ночью, пока охранник спит, нарушая патриархальное пространство. О назначении пикника поет аккордеонистка [16, с. 46], в то время как Эриксимах просит флейтистку уйти с пира. В отличие от пирующих мужчин, женщины могут позволить себе в качестве угощения только бутерброды [16, с. 65]. Становится известно, что, поскольку в Древней Греции люди не употребляли в пищу конину, повар «Пира» приготовил «кобылу под соусом Деметры» [16, с. 70], которую «можно есть без зазрения совести, ведь она самка без каких-либо особых качеств» [16, с. 73]. Метафоризация имени Деметры показывает, что даже одной из главенствующих богинь греческого Олимпа не удается избежать участия всех женщин.

Можно провести параллель между понятием женского автоэротизма, которое вводит Берсианик, и концепцией взаимодополняемости, о которой в «Пире» рассказывает Аристофан: по его словам, человеческое существо несло в себе сперва как мужское, так и женское начало, но затем Зевс разделил их. С тех пор каждый человек ищет свою половинку, чтобы слиться с ней, «потому что мы были одним целым. Ведь этому желанию и стремлению к единению дали название любовь» [8, с. 143]. Вопреки Аристофану, Берсианик пропагандирует любовь саму по себе – лесбийское желание, а также любые другие ее формы: Другой вовсе не является обязательным компонентом в получении удовольствия для героинь «Пикника на Акрополе». Понятие «автоэротизм» вызвало немалое удивление у общественности: несмотря на сексуальную революцию 70-х гг., женщины плохо знали свое тело и по-прежнему подчиняли его мужскому удовольствию. В этом смысле «Пикник на Акрополе» предлагает своего рода провокационное решение проблемы женского удовольствия, травестируя платонизм.

Луки Берсианик в своем произведении пытается установить новые ценности, используя пародию и иронию. В отличие от «Пира» Платона, где персонажи рассуждают о любви, главная тема «Пикника на Акрополе» – сексуальность. Луки Берсианик расшатывает верования, касающиеся исторической истины, абсолютного

авторитета мужской мысли в философии и психоанализе, женского желания и дихотомии дух/плоть. Автор защищает множественную сексуальность, иронично напоминая, что лакановскую концепцию вовсе не следует считать истинной: «Жак Ленкан, Психоаналитик Истины, Король Каламбуржуа, вещает, устремив один глаз себе на пуп, а другой – на Пантеон» [16, с. 139]. Писательница ставит под сомнение не только психоаналитические установки, но и все, что претендует на звание истины. Развитая интертекстуальность помогает канадской романистке выявить истоки принижения женщины в истории культуры и языке. Используя приёмы пародии, она высмеивает и подвергает деконструкции некоторые концепты патриархального дискурса. Луки Берсианик в полемически острых формах высказывает свою точку зрения на место женщины в социуме, пытаясь пробиться к подлинно женским ценностям через подрыв и дискредитацию господствующего канона.

#### Библиографические ссылки

1. **Батлер Д.** От пародии к политике / Д. Батлер // Введение в гендерные исследования. Часть вторая. Хрестоматия. Харьков; СПб., 2001. – С. 164.
2. **Библер В. С.** Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры (На путях к гуманитарному разуму) / В. С. Библер – М., 1991.
3. **Гаспаров М. Л.** Пародия / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь / Под ред В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 268.
4. **Даль В.** Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль. – М. : Госуд. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. – Т. 3.
5. **Квятковский А.** Поэтический словарь / А. Квятковский. – М. : Сов. энцикл., 1966.
6. **Кобылина М. Н.** Использование свойств языка в процессе литературного пародирования / М. Н. Кобылина // Семантика и прагматика единиц языка в тексте. – Л. : ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1988. – С. 80–88.
7. **Новиков В. Л.** Книга о пародии / В. Л. Новиков – М. : Сов. писатель, 1989. – 488 с.
8. **Платон.** Избранные диалоги / Платон. – М. : Худ. лит., 1965. – С. 129–130.
9. Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л. Тимофеева, С. Тураева. – М. : Просвещение, 1974.
10. **Тынянов Ю. Н.** Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
11. **Улюра Г. А.** Доповідь на Київському міському семінарі з гендерної лінгвістики. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://linguist.de.co.ua/seminar/2004/02/02/seminar\\_1\\_dejaki\\_mir\\_9.html](http://linguist.de.co.ua/seminar/2004/02/02/seminar_1_dejaki_mir_9.html)
12. **Bersianik Louky.** En marge d'un roman qui n'en est pas un / Louky Bersianik // Bersianik Louky. Eugéline. – Montréal, 1985.
13. **Bersianik Louky.** Euguélionne / Louky Bersianik. – Montréal, 1976.
14. **Bersianik Louky.** Main tranchante du symbole / Louky Bersianik. – Montréal, 1990.
15. **Bersianik Louky.** Mémoire courte / Louky Bersianik // la Vie en rose, juillet-août. – Montréal, 1987.
16. **Bersianik.** Pique-nique sur l'Acropole / Louky Bersianik. – Montréal, 1979.
17. **Gauvin Louise.** Langagement / Louise Gauvin. – Montréal, 2000.
18. **Hutcheon Linda.** Ironie et parodie: structure et stratégie / Linda Hutcheon // Poétique 36. – Paris, 1978.
19. **Irrigaray Luce.** Speculum, de l'autre femme. Ethique de la différence sexuelle / Luce Irrigaray. – Paris, 1974.
20. **Rich Adrienne.** Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution / Adrienne Rich. – Norton, 1976.

**Ф. М. Штейнбук**

г. Ялта

## **ГЕНЕЗИС РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ КАК ОБЪЕКТ ПРИСТАЛЬНОГО РАССМОТРЕНИЯ**

*рецензия на учебное пособие Е. А. Прокофьевой «Русская историческая драма эпохи барокко, классицизма и сентиментализма» (Днепропетровск, 2008, 116 с.)*

Учебное пособие Е. А. Прокофьевой посвящено этапам возникновения и становления драматического рода в русской литературе. Они не раз являлись объектом литературоведческого изучения, однако, полной научной истории по этому вопросу создано не было. Накопленный разрозненный материал представляет собой «конгломерат» исследований, посвященных отдельным авторам, произведениям, жанрам, хронологическим периодам. В пособии сделана плодотворная попытка систематизировать драматургию XVII – начала XIX веков. Критериями анализа для этого избраны: стиль пьесы, идеино-тематическое содержание, особенности поэтики и историзма, присущие эпохе и конкретному драматургу.

Пособие «Русская историческая драма эпохи барокко, классицизма и сентиментализма» имеет, на мой взгляд, удобную для освоения материала структуру. Введение в него посвящено «додраматургическому» периоду русской литературы. Здесь описаны образное и символичное, первобытное и древнее творчество родовых коллективов (хороводы, похороны Костромы), семейно-бытовые обряды (сватовство, рядная, свадьба), скоморошество, народные драмы («Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф», «Лодка», «Про воеводу-боярина»), «действа» русской православной церкви («Умование ног», «Хождение на осятии»), придворные церемониалы со сценарной «разработкой» торжества. Также отмечены специфические черты и особенности, присущие драматическому роду, в русских средневековых прозе и эпистоляриях. Эти сочинения отличают острота конфликтов и напряженность повествования, человек показан в них средоточием единства и борьбы добра и зла. Пособие убеждает в том, что театр и драма «вызревают» в драматическом пафосе древнерусской литературы, «будучи опосредовано включенными в русскую средневековую культуру» (с. 6).

В первой главе – «Барокко» – рассмотрено зарождение драматического рода в русской литературе. Внимание акцентировано на двух произведениях исторической тематики «Темир-Аксаковом действе» неизвестного автора и трагедокомедии Ф. Прокоповича «Владимир». Эти пьесы демонстрируют драматургическое проявление культуры барокко в различных социальных средах – придворной и академической («школьной»). Автор пособия проанализировала популярные темы и сюжеты первых русских исторических пьес и специфику их обращения к различным культурным эпохам. Также показаны: влияние на них других литератур или конкретных их представителей; наиболее часто встречающиеся в них архетипические мотивы и символы; вариантность использования религий (верований) не как мировоззренческой основы действительности, а как драматургического художественного образа. Е. А. Прокофьева убеждает, что уже на начальном – барочном – этапе были заложены традиции работы драматургов в историческом жанре. Их составили: изучение источников, историографических материалов, осмысление диалектики

исторического процесса, взаимосвязь прошлого и современности, поиск внеисторических культурных универсалий, присущих разным народам, но национально интерпретированных. Это обусловило вектор последующего развития русской исторической драматургии (с. 28).

Вторая глава «Классицизм» и третья глава «Сентиментализм» посвящены этапам развития уже сложившегося литературного рода. Они обращают внимание на творчество А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова, М. М. Хераскова, Н. П. Николева, А. А. Ржевского, В. И. Майкова, Я. Б. Княжнина, В. А. Озерова, Г. Р. Державина, Ф. Ф. Иванова, С. Н. Глинки, А. Н. Грузинцева, М. В. Крюковского. Авторы, определившие дальнейшее развитие русской драматургии в частности и русской литературы в целом, и сочинители так называемого «второго» ряда показаны в этих главах как представители единой национальной традиции, способствовавшие ее своеобразию. Они пытались аналитически оценить историю предшествующих эпох, показать ее глобальный контекст. Их творческими усилиями русская драматургия установила наличие причинно-следственных связей прошедшего и последующего времен. События, определившие на столетия развитие целых государств, в художественном мире русских драматургов проявляются и частностью для истории человечества, и поводом для общекультурного, универсального гуманистического обобщения (с. 71). Пособие закономерно разделено на три главы. Они последовательно отражают специфику развития русской исторической драматургии в определенную эпоху, каждая из которых указана в названии. Поэтому главы отличаются друг от друга способом изложения, что связано с особенностями интерпретируемого в них материала.

Заключение пособия обосновывает национальное своеобразие периодов возникновения и становления русской драмы, ее стилевую динамику. Общеизвестно, что жанр является более устойчивым художественным образованием и национально более длительным, чем метод или направление. С каждым новым методом связано возникновение новых или трансформация прежде существовавших жанров как наиболее адекватных форм для выражения новых принципов художественного отражения действительности. Русская историческая драматургия прошла сложный и неравномерный путь в своем развитии, формально и содержательно заимствуя традиции других литератур, стремилась к национальному своеобразию. Появление русских драматургических произведений было ознаменовано попыткой осмыслиения в них исторических личностей, значимых событий прошлого, сопоставлений их с текущим моментом. Основным критерием историчности пьес, сконцентрированных в этой тематике, сделалось хронологическое отдаление, дистанция между происходящим в сюжете и современной драматургу действительностью. Русская драматургия, накопив большой творческий потенциал, в историческом жанре плодотворно развивалась в последующие эпохи.

Пособие Е. А. Прокофьевой включает интересные наблюдения и выводы относительно интерпретации истории и специфики обработки источников в художественном произведении. Оно содержит ценный теоретический и практический материал и может быть использовано при подготовке лекций, спецкурсов, семинаров по истории русской литературы, теории и истории драматургии, истории культуры. Это позволяет оценить «Русскую историческую драму эпохи барокко, классицизма и сентиментализма» как актуальный, научно значимый и востребованный в учебной деятельности труд.

## ЗМІСТ

<b>М. В. Володарская</b> (Кировоград)	
ОСКОЛКИ КРИВОГО ЗЕРКАЛА И ПОЭТИКА БЕЗЛЮДНЫХ ПРОСТРАНСТВ: О РОЛИ СКАЗКИ АНДЕРСЕНА «СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА» В РОМАНЕ В. КРАПИВИНА «ЛУЖАЙКИ, ГДЕ ПЛЯШУТ СКВОРЕЧНИКИ».....	3
<b>А. В. Гусев</b> (Днепропетровск)	
ЖАНРЫ СПОРТИВНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ.....	9
<b>В. А. Гусев</b> (Днепропетровск)	
МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ А. П. ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ СОЗНАНИИ.....	13
<b>С. В. Колосова</b> (Харьков)	
ПЬЕСЫ Н. ГУМИЛЕВА В ОТКЛИКАХ СОВРЕМЕННИКОВ.....	19
<b>Т. В. Кушнірова</b> ( Полтава)	
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ М. П. АРЦИБАШЕВА «САНІН».....	25
<b>А. В. Люликова</b> (Ялта)	
КОНЦЕПТ ИДИЛІЧЕСКОГО ХРОНОТОПА В ДИЛОГІЇ И. ІЛЬФА И Е. ПЕТРОВА.....	32
<b>Р. О. Магдиш</b> (Ялта)	
ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ГЕРОЯ-МАНДРІВНИКА В РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ANARCHY IN THE UKR».....	38
<b>С. В. Маркіна</b> (Дніпропетровськ)	
КОРОТКА ІСТОРІЯ В СИСТЕМІ ЖАНРІВ НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНІ ХХ ст.....	41
<b>Г. І. Матвієнко</b> (Ялта)	
ПОСТАПОКАЛПТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ГЕРОЇВ РОМАНУ Т. ПРОХАСЬКА «НЕПРОСТИ».....	47
<b>Д. В. Новохатский</b> (Ялта)	
ОНИРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАННОЙ ТРИЛОГИИ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА «ЛЕД», «ПУТЬ БРО», «23 000».....	53

<b>М. А. Овсеева</b> (Днепропетровск)	
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И СКАЗОЧНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ВО «ФРАНЦУЗСКОМ» ДЕТЕКТИВЕ ДАРЬИ ДОНЦОВОЙ.....	59
<b>Л. А. Пилипюк</b> (Луцьк)	
КАТЕГОРІЇ ДИСКУРСУ У ЛІНГВІСТИЧНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ ТЕКСТУ.....	65
<b>Н. М. Раковская</b> (Одесса)	
КРИТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ В. В. РОЗАНОВА.....	74
<b>Ю. А. Сирота</b> (Полтава)	
ПУШКИНСКАЯ ПОЭЗИЯ НА СТРАНИЦАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ Е. ГРЕБЁНКИ.....	81
<b>В. І. Сподарець</b> (Одеса)	
ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВІМІР РОМАНУ ВАЛ. ШЕВЧУКА «ТЕМНА МУЗИКА СОСОН».....	88
<b>Н. В. Сподарец</b> (Одесса)	
ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЭЛЕГІЧЕСКОГО В СТИХОТВОРЕНІИ А. БЕЛОГО «МНЕ ГРУСТНО... ПОДОЖДИ... РОЯЛЬ».....	94
<b>Ю. Н. Сытник</b> (Евпатория)	
МИФОЛОГІЗАЦІЯ ДУБЛІНСКОГО ТЕКСТА В СБОРНИКЕ КОРОТКИХ РАССКАЗОВ Д. ДЖОЙСА «ДУБЛІНЦЫ».....	99
<b>Л. М. Ткач</b> (Дніпропетровськ)	
ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА НА ТЛ «КВІТІВ ЗЛА».....	106
<b>I. В. Фісак</b> (Полтава)	
КРИТИЧНИЙ ПАФОС ТА УТОПІЧНІ МОТИВИ У «ВИБРАНИХ МІСЦЯХ ІЗ ЛИСТУВАННЯ З ДРУЗЯМИ» М. В. ГОГОЛЯ.....	112
<b>С. А. Фокина</b> (Одесса)	
МАГИЧЕСКИЙ СТАТУС ПОЭТА В ЛИРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ 20-х ГОДОВ (ЦИКЛЫ «МОСКВЕ», «СИВИЛЛА»).....	116
<b>Г. М. Чепурда</b> (Черкаси)	
ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ВЕСТЕРНУ: ДІАХРОНІЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРОК НОVEL ЕННІ ПРУ «HEART SONGS» I «CLOSE RANGE: BROKEBACK MOUNTAIN AND OTHER STORIES»).....	121

<b>О. Ю. Чорна</b> (Дніпропетровськ) ТРАДИЦІЇ М. КОЦЮБИНСЬКОГО В ОПОВІДНЯХ ДЛЯ ДІТЕЙ О. КОПИЛЕНКА.....	130
<b>Н. А. Шапошник</b> (Сімферополь) ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА М. ДЮРАС (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «МОДЕРАТО КАНТАБІЛЕ»).....	135
<b>И. Л. Шелест</b> (Евпатория) РОЛЬ АСИНДЕТОНА В МОДЕРНИСТСКОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ В. ВУЛЬФ).....	141
<b>И. В. Шпак</b> (Днепропетровск) ОБ ОДНОМ ИЗ АСПЕКТОВ ВОСПРИЯТИЯ РОМАНОВ ДЖ. К. РОУЛИНГ В РОССИИ.....	146
<b>А. А. Якименко</b> (Днепропетровск) ПАРОДИЙНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ СТРУКТУРЫ ФЕМИНИСТСКИХ РОМАНОВ ЛУКИ БЕРСИАНИК («ЕВАНГЕЛИОН» И «ПИКНИК НА АКРОПОЛЕ»).....	153
<b>Ф. М. Штейнбук</b> (Ялта) ГЕНЕЗИС РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ КАК ОБЪЕКТ ПРИСТАЛЬНОГО РАССМОТРЕНИЯ рецензия на учебное пособие Е. А. Прокофьевой «Русская историческая драма эпохи барокко, классицизма и сентиментализма» (Днепропетровск, 2008, 116 с.).....	163

Наукове видання

**Література в контексті культури**

Збірник наукових праць

Випуск 21 (1)

Українською та російською мовами

Редактор Л. В. Омельченко  
Технічний редактор В. А. Усенко  
Коректор Л. В. Омельченко

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

Здано на складання 21.02.2011. Підписано до друку 21.03.2011. Формат 60x84 1/16.  
Папір друкарський. Друк плоский. Ум. друк.арк. 13,56.  
Ум. фарбовідб. . Обл.-вид. арк. 13,56. Тираж 100 прим. Вид. № 1528. Зам. №

---

Свідоцтво держреєстрації серія ДК № 289 від 21.12.2000 р.  
Видавництво ДНУ, пр. Гагаріна, 72, м. Дніпропетровськ, 49010.  
Друкарня ДНУ, вул. Наукова, м. Дніпропетровськ, 49050.