

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 23 (1)

Дніпропетровськ
Видавництво ДНУ
2013

УДК 82. 088 (082)

ББК 83 Я5

Л 64

Рекомендовано до друку вченою радою Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара згідно з планом видань на 2013 р.

Л 64 Література в контексті культури : Зб. наук. праць. Вип. 23 (1). / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – Д. : Вид-во ДНУ, 2013. – 136 с.
ISBN 798-966-551-335-3

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 – 2013» (Ситніковські читання).

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

Редакційна колегія:

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

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. **В. Н. Тихомиров**,
д-р філол. 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) // Бюлетень вищої атестаційної комісії України. – К., 2010. – № 5.

УДК 82. 088 (082)

ББК 83 Я5

ISBN 798-966-551-335-3

© Дніпропетровський національний
університет

ім. Олеся Гончара, 2013

© Видавництво ДНУ, оформлення, 2013

© Автори статей, 2013

А. В. Безруков
м. Дніпропетровськ

ДО ПРОБЛЕМИ ВАРІАТИВНОСТІ СТИЛЮ ТА РИТОРИКИ БАРОКО В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ XVII СТ.

Рассматриваются вопросы разнородности стиля барокко, различные подходы к изучению риторических основ западноевропейского барокко в литературе XVII ст.

Ключевые слова: барокко, риторика, стиль, литература, история, культура.

Розглядаються питання різнорідності стилю бароко, різні підходи до вивчення риторичних засад західноєвропейського бароко в літературі XVII ст.

Ключові слова: бароко, риторика, стиль, література, історія, культура.

The article deals with the problems of the Baroque style heterogeneity, different approaches to the study of the rhetorical foundations of Western European Baroque literature in the 17th century.

Key words: Baroque, rhetoric, style, literature, history, culture.

Бароко – одне з найсуперечливіших питань теорії та історії літератури; і навіть будучи обмеженим конкретним місцем та часом, є практично невичерпним. Художній характер мистецтва бароко формувався в умовах складних соціокультурних катаклізмів, які одночасно є причиною та наслідком повної перебудови картини світу. О. В. Михайлов вважав, що бароко – це особливий період існування усталених уявлень про світ і одна з останніх стадій в історії традиційної культури [3]. Науковий інтерес до проблем літературного бароко зростає останнім часом та має позитивну тенденцію. При цьому літературне бароко привертає увагу вчених, дуже різних з точки зору естетичних уподобань, методологічних та ідеологічних позицій. Очевидно, що естетичній природі літературного бароко та історичним обставинам, в яких воно виникло і розвинулося, властиві об'єктивні риси, які сьогодні здаються вкрай актуальними. На перший погляд, літературне бароко серйозно й детально досліджене й розібране. Проте навіть в цій галузі залишається ще дуже широке поле для наукової діяльності. На думку Ю. Б. Віппера, проблема тут не тільки в кількісному моменті, в недостатньому накопиченні знань, але й у причинах методологічного характеру, в принципах тлумачення художнього матеріалу. Саме на цьому ґрунті в західноєвропейській науці останнім часом спостерігаються симптоми певного спаду недавньої ейфорії, розчарування в перспективах наукового застосування поняття «бароко» в історії літератури [1, с. 147].

Тому метою даного дослідження є виявлення та систематизація різних підходів до розглядання літературного бароко в західноєвропейських літературах XVII ст. Раз у раз, звертаючись до праць останніх років,

присвячених бароко в літературі, можна стикнутися із застереженнями щодо доцільності цього поняття, наріканнями з приводу його надзвичайної розпливчастості, що тягне за собою плутанину. Звичайно, такого роду сумніви і докори поняття «літературного бароко» викликані давно. Проте останнім часом вони набули особливо систематичного характеру. Останні скрупульозні дослідження, які прагнуть в подробицях відновити процес засвоєння поняття «бароко» наукою про літературу, якраз дуже вражаюче показують, що одночасно засвоювалися і оброблялися літературознавчою свідомістю різні поняття «бароко», тобто поняття з різним обсягом і різним генезисом: поняття історико-культурного типу, яке походить від Якоба Буркхардта; історико-типологічне поняття, сформоване Генріхом Вьольфліном; поняття «епохи бароко», поняття «барокового стилю» – в останньому, очевидно, вже відчутні результати конвергенції понять з різним походженням, що складаються в дещо нове. Це нове з самого початку встає перед наукою у вигляді певного завдання [2, 7].

Якщо термін «бароко» – щось більше, ніж просто гіпотетичне умовне припущення або суто експериментальна конструкція, потрібна лише тимчасово заради руйнації старих стереотипів і схем, і тим більше, якщо не бути схильними до використання його тільки як образно-метафоричного позначення, і всерйоз вбачати в терміні «літературне бароко» наукове за своїм змістом історико-літературне поняття, то необхідно прагнути до його максимального уточнення, а тим самим до його конкретизації та диференціації. У цьому зв'язку Ю. Б. Віппер в першу чергу закликає до осмислення трьох основних проблем: 1) періодизація літературного бароко (як у сенсі визначення його зовнішніх хронологічних меж в окремих літературах, так і в сенсі характеристики внутрішньої динаміки його розвитку: чи залишався цей стиль з моменту своєї появи завжди незмінним або йому була притаманна певна еволюція, що володіла внутрішньою логікою?); 2) питання про співвідношення бароко в літературі як єдиного стилю і його конкретних різновидів, окремих течій; 3) національна своєрідність бароко в окремих європейських літературах. Чимале теоретичне значення має і порівняльний аналіз виразних можливостей та історичної ролі бароко в літературі і в інших видах мистецтва [1, с. 149]. Ю. Б. Віппер вважає, що переконливе рішення питання про природу внутрішніх різновидів (варіантів) стилю бароко в європейській поезії XVII століття – одна з першочергових передумов подальшого успішного просування на шляху наукового оволодіння феноменом бароко, в тому числі і для розробки найважливішої проблеми національної своєрідності розвитку бароко в європейських літературах кінця XVI–XVII століття [1, с. 149].

У стилі бароко знайшли своє художнє втілення дуже різні, а іноді і прямо протилежні ідейні устремління. Це не дивно. Література бароко укладає в собі відгомони потужних катаклізмів, що стрясали європейське суспільство в кінці XVI і в XVII столітті, і тих глибоких зрушень як в соціально-політичному укладі, так і в ідеологічній сфері та в художній свідомості, які були наслідком цих катаклізмів і супроводжували кризи ренесансних ідеалів. Ці відлуння

носили вельми різноманітний характер і виходили з різних суспільних кіл. Точка зору, згідно з якою література бароко постає виключно прапором Контрреформації, дітищем єзуїтів або придворних аристократичних сфер, безнадійно застаріла. Однак свою неспроможність показала і абстрактно формальна інтерпретація художньої своєрідності літератури бароко. Вона будувалася часто на основі стилістичних категорій, механічно перенесених з області образотворчих мистецтв (мальовничість, надлишкова декоративність, відкрита форма тощо), або ж зводилася до оперування найзагальнішими поняттями поезики (підвищена метафоричність, гіперболічність, пристрасть до анафори, асиндетону і оксюмору тощо), що також робило обриси бароко як літературного стилю надзвичайно розпливчастими. Обидва підходи в однаковій мірі схематизували літературу бароко, не дозволяючи зрозуміти принципову значимість її ідейно-стилістичної багатогранності [1, с. 153; 3].

Своєрідність літератури бароко визначається наступними рисами:

- основним у творі є спроба викликати у читача розчулення, сильне враження, подив і захват;
- з цією метою вживаються перебільшення, гіперболи, багатослівність і риторика, героїчні сюжети;
- любов до незвичайного, потреба трагічного конфлікту, напруги та катастрофи;
- перевага зовнішнього над внутрішнім, тобто чиста «декоративність», перевантаження формальними елементами.

Але слід зазначити, що бароко в літературі проявляється не в чистому вигляді, а в поєднанні з елементами класицизму. Одним з видатних творів епічної поезії бароко вважається «Втрачений рай» англійського поета Джона Мільтона (1608–1674), який порівнюють з бароковим собором. Дж. Мільтон полюбляє нагромадження деталей, рельєфні образи, які створюють відчуття світу, наповненого і переповненого речами і живими істотами. Основна ідея Дж. Мільтона – типово барокова – ідея суперечливого, мінливого і двоїстого світу.

У Франції елементи барокового стилю увібрав в себе так званий преціозний стиль, для якого характерні жанри пасторального роману, галантної лірики, любовного роману. Пошуки позитивного начала, характерного для бароко, призводять до відродження героїки. Мадлен де Скюдери (1607–1701) в романі «Артамен, або Великий Кир» об'єднує галантні мотиви з прославленням чеснот і мужності Артамена. Барочна громіздкість роману, його багатослівність були свідомими засобами детального опису світу, в якому живуть герої. Мова персонажів риторично велична із застосуванням поетичних прийомів, в описі переважає гра контрастів, які об'єднуються в єдине гармонійне ціле. В іспанській літературі барочні риси проявилися в створенні так званого «гонгоризму», названого на ім'я Луїса де Гонгора-і-Арготе (1561–1627) – творця вимогливого стилю, перевантаженого тропами та поетичними прийомами, неологізмами та латинізмами, завдяки чому зміст твору стає важким для

розуміння («Самота», «Поліфем»). Німецька література також звертається до преціозної літератури героїчного аристократичного роману, галантної поезії.

Спроби внутрішньої типологізації літератури бароко робилися не раз і на дуже різних теоретичних засадах. Прагнення здійснити це, виходячи з категорій формальних або різнорідних за своєю суттю, призводило, як правило, до розпливчастості виведених різновидів, їх відірваності від конкретного історичного ґрунту і тим самим зводило на нуль результати дослідження. Всіх барокових поетів, які інтерпретують тему швидкоплинності часу, відрізняє внутрішній драматизм та емоційна напруженість. Стан емоційного збудження і напруженості відбивається і на ритмічному малюнку віршів, і в пошуках підвищеної образної експресивності. Говорячи про поетику літературного бароко, часто згадують про вплив риторики. Однак для багатьох західноєвропейських барокових поетів характерне й інше: новаторські пошуки виразних засобів, і насамперед у сфері музики мовлення, здатних безпосередньо передати звучання емоцій. Риторика перш за все виходить з центральних уявлень епохи бароко. Вчення про дотепність – щоб виявити сутність початку буття треба поглянути на світ дотепно – з незвичайного боку (фундаментальна ідея бароко). У бароковій риторикі – теорія трьох стилів. Вона припускає лексичну, граматичну конструкцію. Кожній темі відповідає певний стиль: високий, низький, середній. Але це не дихотомія. В загальному вигляді протиставлення прозорої мови (пряма інформація) і мови непрозорої (багатозначність). Дихотомія важлива для сучасної неориторикі, багато барочні теоретики відчували і описали, сучасна риторика слідує за бароковою [5]. Барочна риторика являє собою динамічний період оновлення, розширення теоретичної думки, створюються найбільш цікаві форми.

Однак існує точка зору, згідно з якою стиль взагалі і бароко зокрема не може вмістити в себе художнє втілення різних, а тим більше протилежних за своїм духом ідейних концепцій. Вчені, які дотримуються подібної точки зору, абсолютизують роль ідеологічної спрямованості у вирішенні того чи іншого проблемно-тематичного лейтмотиву, вбачаючи в цій спрямованості єдиний стилеутворюючий фактор. Стосовно зазначеного Ю. Б. Віппером підходу до внутрішнього ідейно-естетичного членування бароко, то він не є чимось небаченим. Він не раз застосовувався, наприклад, до аналізу такого характерного для бароко мотиву, як порівняння світу з театром. Так, В. Барнер у своїй монографії, присвяченій бароковій риторикі, чимало уваги приділяв розмежуванню різних художніх рішень цієї кардинальної в європейській літературі XVII століття теми. Оглядаючи ці рішення, відзначаючи їх перехідність і «змішаність», В. Барнер виділяє серед них три основні: 1) теоцентричне («людина – маріонетка в руках Бога»); 2) стоїчне (поєднання релігійного сприйняття з наданням більшої самостійності і відповідальності людині); 3) сатирико-пікарескне [7]. Дослідник підкреслює взаємозв'язок цих течій: «Чи носять вони християнський за своєю природою або стоїчний характер, аскетичний і гедоністичний, сатиричний або пікарескний, барочні

спроби тлумачення теми «життя є театр» сходяться у визнанні марноти життя» [7].

Науковці попередніх поколінь розробляли проблему внутрішніх різновидів літератури західноєвропейського бароко перш за все з точки зору протистояння «високого» і так званого «низького», тобто демократичної за своїми безпосередніми соціальними витокami течії бароко (на матеріалі німецької літератури). Багато зробив у цій галузі О. А. Морозов; у сфері романських літератур в цьому плані серйозним внеском є робота Р. І. Хлодовського. На думку О. В. Михайлова, бароко взагалі є не що інше, як стан готового слова традиційної культури – збирання його у всій повноті, колекціонування та універсалізація в найбільш напружений історичний момент. Бароко – це, кажучи інакше, готове слово в його історично найнапруженіший момент, зазначений передчуттям його загибелі. Або, ще інакше, це передфінал усієї традиційної культури, – якщо тільки не розглядати як такий передфінал (після якого залишається лише поставити історичну крапку) увесь попередній риторичний стан культури [3]. Тим не менше при всіх очевидних досягненнях проблема внутрішнього членування літератури бароко все ще залишається недостатньо освітленою. Треба було б охопити значно ширше коло проблемно-тематичних та образних лейтмотивів, подивитися, як це членування виявляється в різних літературних жанрах, і, головне, простежити характер і співвідношення стильових різновидів або стильових потоків бароко в провідних національних літературах Європи кінця XVI–XVII століття.

Поглиблена розробка порушеної проблеми повинна сприяти порівняльному вивченню процесу розвитку бароко (саме процесу розвитку, а не окремих ізольовано розглянутих особливостей цього стилю) в різних національних літературах. Здійснення ж цього завдання допоможе повніше і виразніше виявити нерозривний зв'язок кращих творів бароко з життєвими стражданнями, радощами та мріями сучасників, з історичною дійсністю, що оточувала людей XVII століття і створювалася ними.

Бібліографічні посилання

1. Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века) / Ю.Б. Виппер. – М.: Худож. лит., 1990. – 320 с.
2. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин / Пер. с нем. Е. Г. Лундберга. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.: ил.
3. Михайлов А.В. Избранное. Завершение риторической эпохи (Письмена времени) / А.В. Михайлов. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. – 479 с.
4. Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. - М.: Наука, 1979. - 373 с.
5. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Ю.Н. Тынянов. – М.: Аграф, 2002. – 496 с.
6. Якимович А. Искусство и культура XVII–XVIII веков / А. Якимович. -СПб.: Азбука-классика, 2004. – 440 с.
7. Barner Wilfried. Barockrhetorik / Wilfried Barner. – Tübingen, Max Niemeyer, 1970, gr. in-8vo, XVIII + 537 S., ill. Original-Pappband.

Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

О. В. Беляева

г. Симферополь

ИНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ТРИЛОГИИ У. БЕРРОУЗА «ГОРОДА КРАСНОЙ НОЧИ»

Розглядаються особливості художнього простору в трилогії У.Берроуза «Міста Червоної Ночі».

Ключові слова: Уїльям Берроуз, художній простір, віртуальна реальність

Рассматриваются особенности художественного пространства в поздних романах У.Берроуза, трилогии «Города Красной Ночи».

Ключевые слова: Уильям Берроуз, художественное пространство, виртуальная реальность

In the article some characteristics of fictional space are researched in the trilogy "Cities of the Red Night" by W. Burroughs.

Key words: William Burroughs, fictional space, virtual reality.

Сегодня западная духовная жизнь во многом определяется «Великим разрывом» (Ф. Фукуяма) с традиционными ценностями, сформировавшимися в основном еще в античности, явственно выступает глубина разрыва сегодняшней западной культуры с той библейско-аристотелевской картиной мира, в которой единственной, по сути, данностью для человека была земная, материальная реальность, хотя параллельно утверждалось и не-материальное, «метафизическое» измерение бытия. Наблюдается феномен «бегства от действительности», в частности погружение в «психоделический» мир, наркотическую галлюцинацию. В западном мире, рядом с традиционным, еще романтиками опозитизированным культом алкоголя сформировалась т. н. «психоделическая культура», во многом пришедшая с просторов Востока, масштаб влияния которой, кажется, еще не до конца осознан.

В литературе постмодернизма обычный мир часто начинает трансформироваться и приобретать черты фантастического, ирреального, виртуального. Феномен виртуальности в постмодернистской литературе проявляется через фрагменты, включенные в ткань повествования и не всегда выделенные как отдельные структуры: сны, фантазии, мистический транс, картины желаемого будущего, воспоминания, рефлексии, медиа-включения и некоторые другие. Одной из первых работ в области изучения «психологической виртуальной реальности» является работа Я.Э. Голосовкера «Логика Мифа», в которой выявлены корни виртуального в форме терминов имажинация (т. е. воображение) и имажинативная реальность. Бесплотное, мысль, фантазия – это также природа, реальность, но другая реальность, которая отличается от вещественной: ее «имажинативный» (мнимый) мир является не отображением вещей, а сферой образов, идей и значений [4, с. 119]. В. П. Руднев определяет реальность как осмысленную часть мира,

«виртуальную реальность можно определить как осмысленную часть мира, преломленную через измененное состояние сознания: сновидение, бред, опьянение, вдохновение, тоску, радость, апатию» [5]. Н. Б. Маньковская также считает, что «отелеснивание сновидческих, галлюцинаторных фантазмов подсознательного создает некий замкнутый цикл, обеспечивающий беспрепятственные взаимопереходы реального и ирреального» [6, с. 313]. Попытка постижения иной реальности через галлюциногены нашел свое отражение в творчестве У. Берроуза. Поздняя проза автора, трилогия опубликованная в 1980-х “*Cities of the Red Night*” («Города красной ночи», 1981), “*The Place of Dead Roads*” («Пространство мертвых дорог», 1983) и “*The Western Lands*” («Западные Земли», 1987) художественно воспроизводит наркотический бред человека, который не находит свое место в реальности.

Цель работы определилась как попытка проанализировать художественное пространство иной реальности в позднем творчестве У. Берроуза.

Критики творчества У. Берроуза в основном делятся на две группы: те, кто отрицают его, основываясь на гуманистических, моральных и эстетических ценностях и тех, кто с различных критических точек зрения восприимчивы к его в основном антигуманистическому искусству. Творчество У. Берроуза действует как лакмусовая бумажка отклика читателя на современный авангард или то, что мы сегодня называем постмодернизм. Критическое восприятие Берроуза было усложнено внелитературными факторами: цензура на роман «Голый завтрак», легенды, связанные с его жизнью и личностью, его причастность к популярной культуре, ранняя связь с движением битников, его изгнание и дробление критической аудитории. Эти факторы также являются источником крайних эмоциональных реакций, которые часто мешали критиками посмотреть на само его творчество [7]. Публикация трилогии «Города Красной Ночи» дало возможность для серьезной переоценки творчества У. Берроуза. Основные критические публикации по творчеству писателя в 80-х годах включают работы Майкла Гудмана (Michael B. Goodman), Джени Скерл (Jennie Skerl), Робина Лиденберга (Robin Lydenberg), Стивена Шавиро (Steven Shaviro), Дэвида Гловера (David Glover). В отечественном литературоведении творчеству У. Берроуза посвящены исследования Т. Денисовой, Л. Гречухи.

«Города красной ночи» – первая часть романной трилогии. Сюжет романа ориентирован на тему биологической ловушки. Искания писателя отображены через современную детективную историю, где частный детектив считает, что ему нужно переписать историю, чтобы «разгадать» дело, которое он ведет. «Города» в названии мнимые, доисторическая цивилизация, представленная в формате научной фантастики, высмеивающая современное Западное общество. Города антиутопия, действие происходит в прошлом, но зеркально отражающее настоящее. В трилогии У. Берроуза «Города Красной Ночи» в воображении, кошмарах, снах, видениях и наркотическом транс героев создаются альтернативные реальности. Эти пространства разнообразны,

начиная от восточного базара, комнаты, дома, заброшенных городов и поселений, и заканчивая сюрреалистическими пейзажами Венеры. На протяжении всей трилогии встречается образ сколопендры, который является символом абсолютного зла.

В романе «Города красной ночи» действия происходят в двух временных измерениях, в XVIII веке и в настоящем, которые иногда накладываются друг на друга, а персонажи из одного временного пространства оказываются в другом. Здесь повествуется об «астральном путешествии» одного из героев романа Йенг Ли в некую деревню, зараженную смертоносным вирусом, появившимся из-за радиации в результате ядерных испытаний, в результате образовалась «черная дыра – дыра в ткани реальности, сквозь которую жители древних городов путешествовали во времени, пока не зашли в тупик» [1, с. 18]. Далее автор перемещает читателя в город Панама Сити 17 мая 1702 года, затем снова наше время, герои едут в Канаду на поезде А. Поезд останавливается в неизвестной местности, таможенная служба сжигает американские паспорта, заявив, что документы, выданы правительством, которое прекратило свое существование двести лет назад. Поезд уезжает, а герои остаются на вокзале маленького странного городка на Диком Западе начала века: «водонапорная башня, немощные улицы, покрытые красной грязью, <...> Я иду вдоль по улице, мимо салуна, мимо цирюльни, и сворачиваю на заросшую сорняками улочку: Улицу Без Вести Пропавших» [1, с. 145], встречая по пути странных людей, «алебастрового мальчика»: «У него нет белков, его глаза сплошь нежно-голубые и блестят, как стекло. Он сидит, обнимая меня за плечи, и говорит на странном языке, который представляет из себя последовательность кинокадров и эпизодов из комиксов...» [1, с. 145]. Героям снятся кошмары, в которых нападают ядовитые насекомые и рептилии. Фарнсворт просыпается от кошмаров, где многоножки и скорпионы странных форм и размеров двигались с огромной скоростью и внезапно бросались на него. В другом кошмаре действие происходит на базаре в некоем ближневосточном городе. «Вначале место казалось ему незнакомым, но с каждым шагом становилось все более и более узнаваемым, словно вставляли на свои места все части какой-то отвратительной мозаики: пустые прилавки, запах голода и смерти, зеленое зарево и странное дымное солнце, адская ненависть, горящая в глазах, что поворачивались ему вслед, когда он проходил мимо» [1, с. 9].

У. Берроуз повествует об удивительных, не отмеченных на картах мира городах – Фан-Сити, Касба, Тамагис, Иасс-Ваддах, Вагдас, Баадан. С. Шавиро считает путешествие через шесть городов Красной Ночи театром иллюзий, пародийное путешествие оттуда, где все настолько правда, насколько вы думаете, что это правда и все с чем вы можете справиться дозволено, туда, где «ничто не истинно, следовательно, все дозволено» [7, с. 203]. В городе Касба можно встретить «преступников и изгнанников из разных времен и стран: венецианские бравы из семнадцатого века, стрелки с Дикого Запада, индийские туги, ассасины из Аламута, самураи, римские гладиаторы, боевики триад, пираты и пистолерос, наемные убийцы-мафиози, агенты, выгнанные из

разведки и тайной полиции [1, с. 161]. Театральное повествование в романе «Города Красной ночи» блуждает во времени, соединяя разные реальности и рассказы. В романе сливаются воедино эпохи и пространства от современности до средневековья от Северной Америки до Юго-Восточной Азии и Африки, герои из прошлых веков вдруг оказываются в научно-фантастических лабораториях под названием «Проект Симуляция Космический Условий» или в странных городах, где все позволено. Разнообразие образов, персонажей представляет психоделическую картину путешествий героев по дорогам подсознательных миров.

Второй роман трилогии – «Пространства мертвых дорог» – также является повествованием сквозь время и пространство, но повествование сфокусировано на одной фигуре, Киме Карсоне, стрелке XIX столетия. Миссия Карсона, пробивать себе путь, взрывая дыру в реальности, прежде чем роман возвращается к неизбежному моменту, с которого он начался: насильственная смерть его создателя Уильяма Сьюарда Холла, который пишет истории о западе под псевдонимом Кима Карсона. «Пространства мертвых дорог» это попытка атаки на излюбленные цели У.Берроуза – христиане, мафиози, политики, финансовые воротилы и им подобные. Писатель вновь создает невообразимые пространства, возникающие в одурманенном сознании главного героя. У Кима время от времени случаются видения, он видит пейзажи Венеры, гномов, превращающихся в сколопендр, которые ассоциируются у него с вселенским злом, нацеленным уничтожить чужие души, монополизировав тем самым право на бессмертие. «Посреди комнаты с полом, покрытым красным ковром, находится клочок земли не более шести квадратных футов площадью, на котором растут отвратительные клубневые растения. Повсюду ползают сколопендры, и из-за камня высовывается голова поистине гигантского экземпляра» [2, с. 128]. Ему представляется Венера, где дома плоские и маленькие, не больше 4 футов в глубину, куда нужно буквально вползать. Он видит «волшебство детских считалок, ожившие ступки и кофемолки, великаны, гномы и дворцы. Лорды в красных мантиях, сколопендры инкрустированы в их янтарные лбы, волшебство старух, сидящих за прялками в крохотных коттеджах, вырезанных из фанеры, склеенной из слоев, похожих на карты, оживленные ползучей и враждебной нам жизнью: двери как мышеловки – сами поднимаются, сами захлопываются» [2, с. 128–129].

В третьем романе трилогии – «Западные Земли» – повествование становится предприятием, состоящее из попыток дойти до Западных Земель, места упокоения Бессмертных в египетской мифологии, которая пронизывает этот роман. Паломничество проводит читателя через древний Египет, к острову Эсмеральдас, в поисках гигантских сороконожек, через стихийные бедствия, прошлое и будущее. Пространства обретают физические черты в сновидениях героев романа, и представляют собой как закрытые (комната, дом, город) так и открытые пространства (река, озеро). В дневнике Дина Рипа описываются его странные сны во время малярии. Змеи, ползающие по дому, дверь закрытая вечером на ключ, а утром вновь открытая, «гротескно высокая фигура, тощая

как скелет, и касающаяся головой потолка, нависает над моей кроватью и рассматривает меня, пока я сплю» [3, с. 48]. Несколько ночей один из героев, Холл не мог покинуть остров Эсмеральдас, пока утром не проснулся, увидев сон о Пространстве Мертвых Дорог: во сне они плывут по широкой реке, их лодка – аутригер, туман, река каждый раз становится шире, а берега превращаются в маленькие узкие полоски. «Беззвучный поток воды проносит нас через узкий пролив. Неферти видит под водой траву <...> Впереди – неприступная зеленая стена растительности, но они проносятся через узкую протоку и оказываются на глади большого озера. Какое-то время их все еще несет быстрым течением, и вскоре они теряют землю из вида» [3, с. 53–54].

В трилогии У. Берроуза «Города Красной Ночи» фантастическое и сверхъестественное тесно переплетается с тем, что может быть реальным, образуя иное пространство – психоделический мир галлюциногенных образов наркотического забытья (алебастровый мальчик, рептилии и сколопендры, сказочные персонажи и мистические пейзажи). Эти образы создают особое художественное пространство и представляют специфическое художественное своеобразие прозы автора.

Библиографические ссылки

1. Берроуз У. Города Красной Ночи : [роман] / Уильям Берроуз ; [пер. с англ. А. Аракелов]. – Москва : Ультра. Культура, 2003. – 190 с. // <http://www.litportal.ru/>
2. Берроуз У. Пространство мёртвых дорог : [роман] / Уильям Берроуз ; [пер. с англ. И. Кормильцев]. – Москва : Астрель, АСТ, 2005. – 384 с.
3. Берроуз У. Западные Земли : [роман] / Уильям Берроуз ; [пер. с англ. И. Кормильцев]. – Москва : Астрель, АСТ, 2010. – 416 с.
4. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Яков Эммануилович Голосовкер. – Москва : Наука, 1987. – 217 с.
5. Друк В. Я. Возможные миры и виртуальные реальности / В. Друк, В. Руднев. – Москва : Институт сновидений и виртуальных реальностей, 1995. – с. 27–33. – (Серия «Аналитическая философия в культуре XX века». Исследования по философии современного понимания мира Выпуск I.).
6. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 347 с.
7. William S. Burroughs, Jennie Skerl, Robin Lydenberg. William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959-1989. Southern Illinois University Press. Carbondale, 1991, 282 p.

Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

УДК: 821. 161.2.09

Н. В. Букіна

м. Київ

ФАТУМ ТА ПРОКЛЯТТЯ ЯК ЧИННИКИ ДЕСТРУКЦІЇ НАЦІЇ В РОМАНІ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА «ЧОРНИЙ ВОРОН» (ГОТИЧНИЙ ТА ПОСТМОДЕРНИЙ АСПЕКТИ)

Исследуются особенности адаптации концептов «готики» в условиях постмодерна на примере романа В. Шкляра «Черный Ворон».

Ключевые слова: готика, ужас, чужой, нация, проклятие, фатум

Досліджуються особливості адаптації концептів «готики» в умовах постмодерну на прикладі роману В. Шкляра «Чорний Ворон».

Ключові слова: готика, жах, чужий, нація, прокляття, фатум

The paper investigates peculiarities of gothic concepts adaptation under postmodern as illustrated by Black Raven novel by Vasyl Shklyar.

Keywords: gothic horror, other, nation, fatum.

Маючи справу з темною стороною людського буття – смертю, злочином, божевільям, збоченням, маніакальним бажанням, надприродним та окультним, «готика» іноді стає ярликом *fin-de-siècle*, або апокаліптичною тенденцією, неминучою для кризи *fin-de-millennium* [10, с. 21]. Ця спорідненість робить феномен «готики» невловимим для науковців, адже сьогодні вона виконує неабияку роль не тільки в літературі, а в інших сферах культури та буття. То ж проблеми, пов'язані з репрезентацією та визначенням її місця у сьогоденному культурному контексті стають дедалі актуальнішими. Кріс Балдік вважає, що «готика» передбачає одночасно страшне відчуття спадковості у часі та клаустрофобії у замкненому просторі, що, підсилюючи один одного створюють враження хвоблирого спуску в дезінтеграцію [9, с. XIX]. Страхи, тривоги, переживання особистості, що пригнічена соціальною системою, яка не відповідає її духовним потребам, не забезпечує для неї здорового розвитку «мовою» «готики» відбиваються в літературі, позначаються в образах страшних, потворних, інфернальних Інших. Водночас, колективне підсвідоме несе свій тягар незагоєних травм та страхів. «Готика» тягне крізь час кайдани сімейної, родової автократії та дисфункції, в ширшому значенні показуючи проблеми націй та рас. В культурах націй, що були під гнітом імперського, формується ракурс під впливом готичних знаків-символів, в якому нації бачаться відзначеними фатумом, під дією прокляття. Смерть та деструкція – знані відповідники, що прийнято асоціювати з «готикою», визначають фон багатьох таких творів, що відповідає постмодерному контексту. Втім, через полісемантизм цієї епохи, складність жанрових утворень обох явищ, характер їх взаємозв'язків та спадковості слабо прояснений, та потребує ретельної уваги літературознавців. Яскравим прикладом твору, який порушує всі вище означені аспекти, є «Чорний Ворон» Василя Шкляра, адже, як висловився Михайло Наєнко у статті «Ще про «Чорного Ворона» і сіре вороння», його головний герой, «(як той Атлант – небо) тримає на собі великий огрім художньо осмисленої української та світової історії...» [5, с. 55]. Вчений зазначає, що її суть – у посяганні на свободу людської особистості і в спротиві цьому посяганню [5, с. 55], а останнє також цілком відповідає філософським засадам як «готики», так постмодерну.

Мета статті – дослідити особливості засвоєння та функціонування згаданих «готичних» домінант в романі. З'ясувати їх роль у національному та глобальному літературному просторі в умовах постмодерну. Цінність «Чорного Ворона» як історичного роману, про яку ми вже говорили, окрім М. Наєнка, була вже відзначена багатьма літературознавцями (Л. Старовойт, О.

Стадніченко, Б. Пастух та ін.). Водночас також в око відразу ж впадає «готичний» спосіб відтворення дійсності В. Шкляр, зокрема, чуттєва спорідненість з романами-сплавами «готики» та історії таких авторів, як Дж. К. Оутс, С. Рушді, Т. Моррісон, зважаючи на їх постколонізаційний контекст. Слід сказати, що в «Чорному Вороні»: а) ореол освячених історичних подій маловивчений істориками, таємничий і загадковий; б) минуле в романі овіяно смутком ностальгії за проявом національної героїки, обтяжене трагічним протистоянням з бувшим чужинцем-колонізатором, якому присвоюється статус концентрованого інфернального Зла; в) простір ігровий, оформлений в гротескно-пародійній манері; г) автор виявляє неабиякий інтерес до надприродного та фантастичного тощо. Холодний Яр в романі – місце великого подвигу й провалу українських патріотів – водночас уособлює замкнений хронотоп радянської в'язниці, а з історичної точки зору це ще й тривалий час заборонена під страхом смерті тема [6]. Уособлюючи за значенням дуальний психобіологічний концепт Своєї землі (згадаємо мега-проекції Дім-Батьківщина-Світ), що характерно для постмодерного відображення, він, засвідчує і конотацію проклятого місця. В ці краї, як пригадує ворон – зооморфний двійник головного героя Чорного Ворона: «...лізуть і лізуть якісь заволоки, а люди тутешні змушені покидати свій край та йти до лісу, щоб боронити свій край» [7, с. 165].

За зауваженням Романа Ковалю, в ті часи декілька отаманів з «гордістю носили цей грізний повстанський псевдонім. Адже чорний ворон – це крук, великий хижий птах із блискучим чорно-синім пір'ям, що живе подалі від людських осель, переважно в лісі», з яких автор вибрав за прототип отамана – Івана Чорновуса [3]. Сам автор ще називає героя Залишенцем, визначаючи «залишенця» як того, хто залишився в лісі, пояснюючи: «Хлопці-залишенці zostалися в лісах, де уже вели війну заради ідеї» [8]. Окрім того, що герой врешті-решт залишився сам на сам з ворогами, це слово відбиває екзистенційну семантику, вказує на самотність та відчуженість.

У псевдонімі Чорний Ворон в романі синкретично відлунує і авторське бачення української історії на сучасному фоні, і колективне песимістичне посилення від дискримінованої нації; твір також має антиколоніальний характер. Водночас образ ворона у віруваннях різних народів світу, має схожу лиховісну семантику, як птаха – в якому втілені сили зла, віщуна смерті [1], тож вже назва роману «Чорний Ворон» (або «Залишенець. Чорний Ворон») містить посилення як на роман жаху, так і на специфічний для нього мотив прокляття. Все, що відбувається в творі на українській території, ніби підпорядковано дії ірраціональних сил, фатуму, протидія якому з боку українських патріотів обмежена. Передчуття невідворотності провалу боротьби переслідує героїв-повстанців від початку, оформлюючись в лиховісні знаки, викликаючи в героїв страх та екзистенційні відчуття безвиході, чорну безнадію, які у творі максималізуються відповідно до впливів постмодерну. Страх і жаль – «дві нетребні штуки». Саме них просить викинути Чорний Ворон з його душі відьму-сліпу Євдосю [7, с. 10], вона також пророчить, що не буде пуття з їх вояцтва [7,

с. 13]. Кожне зіткнення націонал-патріотів з ворожою силою – смерть та деструкція в атмосфері «жуткої веселости» та грайливості. Абсурдні ситуації, гіперболізація мерзотних схильностей окупантів, виставлення їх комічними та дефективними створіннями, вдавання до кітч є способом вивільнення від страху чужинської агресії. Зокрема, за Т. Гундоровою, кітч, надаючи «іншому» певної форми й образу, сприяє формуванню національної самосвідомості й антиколоніального та постколоніального спротиву [2, с. 21].

Підступні та хитрі загарбники виявляють надзвичайну жорстокість та мстивість, перед стратою катуючи полонених «лісовиків» у «мордовнях» [7, с. 17], розправляючись з їх родинами, розстрілюючи людей «за найменшу підозру в неблагонадійності» [7, с. 70]. Для українців вони «антихристи» та «гаспида» – уособлення демонічного. Їх безжальне поводження, залякування викликає у вагітної дружини легендарного отамана Веремія Ганнусі передчасні пологи. За багатьма повір'ями пуповина визначає долю людини, а пуп, що пов'язаний з родовим місцем, вказує на походження людини, всесвіту, уособлює міфопоетичний символ центру світу [4, с. 350]; також він – рудимент лона, черева амбівалентної Матері-землі. «Недосвідчена пупорізка» Танасиха не прикопала, а пригребла пуповину народженої дитинки, «ще й в непевному місті» [7, с. 142], наврочивши «золотому» українському немовляті нещастя, важку долю у відриві від Батьківщини. Не навмисне, але за збігом злої волі вона сприяє здійсненню прокляття, яке в конотації твору постає прокляттям нації, говорить про втрату нацією самоідентифікації. Чорний птах, що не забарився прилетіти, підсилюючи його своєю появою, віщує, що скоєне – погана прикмета. В таких умовах поняття добра-зла викривляються. Захищаючись від лихої сили, отаман Чорний Ворон, як називає його сам Шкляр, є «білим лицарем». Він та українські патріоти з його загону позиціонують себе як чудовиська, що прагнуть помсти та більшовицької крові. Попри неабияку сміливість опорців, більшовицька експансія чим далі, тим більше набуває загрозливих масштабів, натомість надія на виправлення ситуації за відсутністю допомоги з-за кордону, глобальних скоординованих бойових дій з кожним днем тане, а ряди оборонців рідіють. Зневірені, виснажені багато повстанців йдуть на амністію, члени загону Чорного Ворона, так само, прокляті, один за одним гинуть у боях. Що ж, тепер у кожного доброго господаря є про запас труна [7, с. 241]. Підбадьорки закордонних емісарів, прибулих з обіцянками про збори нової армії для всеукраїнського повстання, слушно відчуваються головним героєм як байкарство. Сподівання на допомогу з-за кордону марні, і наступна доля країни визначена навіть в гаслі-сигналі до початку повстання, про яке з таємничим виглядом повідомляє черговий посланець з-за Збруча: «В серпні над Україною кружлятимуть літаки, робитимуть мертві петлі, <...> Будьте уважні, запам'ятайте: літаки робитимуть мертві петлі» [7, с. 50]. «Цілковитий крах», – думає Чорний Ворон, побачивши на дипломатичній зустрічі з чекістами у бойовому листку заголовок про знищення котовцями залишків петлюрівської армії [7, с. 129], визначаючи в цьому роковий промисел ірраціонального, бо хтось ніби зумисне підготував катастрофу. Новину, від якої герою хочеться по-

звіриному вити, підсилює моторошний та тужливий спів Ході, що нагадує траурну жалобу, реквієм по долі українського народу. Однак виявляється, що найстрашніша смертельна каверза ще попереду. Це підготовлена більшовиками операція «Заповіт», до якої потрапили славнозвісні отамани Загородній, Залізник, Гупало, Компанієць, Добровольський, Ткаченко, тож не дарма Чорного Ворона непокоїли дурні передчуття [7, с. 206].

Хоча природа гніву надприродних сил щодо України не з'ясована, за текстом, значною мірою прокляття нації активізує неправильне розпорядження свободою волі, хибна розстановка моральних пріоритетів, адже український селянин виявляє пристосованість до імперського, влаштований позицією: «Хай і в неволі, зате з масною кісткою» [7, с. 69], адже свої, як-от Гамалій та Завірюха, виявляються найжахливішими зрадниками. Отже, підготовані «своїми» українцями сили Зла в романі святкують перемогу. Чорний птах, що з'являється упродовж твору, як тінь, підкреслюючи негаразди, помирає, засвідчуючи символічну загибель нації під колонізаторським гнітом. Обурений тоталітарною агресією, проявами в людині негативного, автор у постмодерній манері піддає деконструкції звичний фольклорний образ ворона, адже птах в романі не любить, коли пахне смаленим [7, с. 10]. Він за своє довге життя «не задер ні горобця, ні найдрібнішого мишеняти» [7, с. 164], на відміну від людини, яка схильна вбивати одна одну і несе зло. Тож і Світ, в якому свідомість людини вивернута та спотворена, задля оновлення зазнає руйнації.

Таким чином, образно-символічна система «готики» в романі сприяла глибшому розкриттю автором подій української історії. Її минуле під впливом імперського зумовило появу мотиву прокляття. В умовах постмодерну «готичні» відповідники набувають особливого пародійного звучання. Негативні концепти в сучасних реаліях зазнають ескалації, отже руйнація людини стає співвідносною з деструкцією нації, людства взагалі, що дає привід замислитись над помилками історії та нагальними проблемами сучасності, над природою їх фатальної спадковості.

Бібліографічні посилання

1. Бедненко Г. Образ ворона у індоєвропейцев [Електронний ресурс] / [http : // ryahi.indeep.ru /mythology /animals /raven /html](http://ryahi.indeep.ru/mythology/animals/raven/html)
2. Гундорова Т. Гоголь та колоніальний кіч / Тамара Гундорова // Гоголезнавчі студії. Статті і дослідження. Вип.18. – 2009. – С. 17–40.
3. Коваль Р. Коли кулі співали / Чорний Ворон із-під Товмача / [http; ukrlife.org / main / evshan / kuli 16.html](http://ukrlife.org/main/evshan/kuli16.html)
4. Мифы народов мира / Энциклопедия ред. С. Токарев / 2 т. Советская энциклопедия. – М., 1992. – 719 с.
5. Наєнко М. Ще про «Чорного Ворона» і сіре вороння / Наєнко Михайло // Рідний край / Альманах Полтавського педагогічного університету. Вип. 1(24), 2011. – С. 53–56.
6. Старовойт Л. Художнє відображення українського національно-визвольного руху у романі В. Шкляра «Чорний Ворон» / Старовойт Л. В. // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В.О. Сухомлинського. Серія «Філологічні науки». Вип. 6. – Миколаїв, 2010. – С. 91–96.
7. http://www.nbu.gov.ua/PORTAL/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2010_6/19.htm

8. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон : [роман] / Василь Шкляр. – Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2011. – 384 с.
9. Шкляр В: Ми живемо в умовах окупації [Електронний ресурс] / інтерв'ю: Ірина Славінська. – режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/interview/2009/12/23/36056>
9. The Oxford Book of Gothic Tales / by edited Chris Baldick. Oxford – New York : Oxford University Press, 2009. – 560 – p.
10. Spooner C. Contemporary Gothic / Spooner Catherine. London : Reaction books, 2006. – 175 p.

Надійшла до редакції 25.04.2013 р.

УДК: 800-899.82

Е. С. Буркова

г. Одесса

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КРИТИЧЕСКИХ ПОИСКОВ Л. ШЕСТОВА

Рассматривается роль русской литературы XIX века в интерпретационной практике критика, в частности, анализируются тексты Л. Шестова о М. Лермонтове, Ф. Достоевском и др.

Ключевые слова: критика, рецензия, русская литература, контекст.

Розглядається роль російської літератури XIX ст. у інтерпретаційній практиці критика, загалом, аналізуються тексти Л. Шестова про М. Лермонтова, Ф. Достоевського та ін.

Ключові слова: критика, реценція, російська література, контекст.

The article considers the problem of defining the of Russian literature of the XIX century in the practice of interpretive criticism, in particular, examines texts L. Shestov of M. Lermontov, F. Dostoevsky etc.

Key words: criticism, reseption, russian literature, context.

В 1834 году в статье «Литературные мечтания» [2] В. Белинский поставил вопрос о содержании понятия «литература» и указал на разнообразие подходов к решению данной проблемы. С одной стороны, критик указывает на сторонников точки зрения о том, что «литература – это весь круг умственной деятельности того или иного народа, проявившийся в письменности» [2, с. 29]; с другой стороны, «это собрание известного числа изящных произведений» [там же],¹ которые являются образцами. Подводя итог своих размышлений, В. Белинский указывает, что литература – «это собрание художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения, выражающего дух народа до сокровеннейших глубин и биений» [там же]. По мнению В. Белинского, Державин, Пушкин, Грибоедов и Крылов – главные представители русской литературы, в творчестве которых проявились народность (как «верность изображения картин русской жизни» [2, с. 37]), психологизм и вымысел (как изображение противоречивых характеров в вымышленном художественном мире). Таким образом, В. Белинский связывает понятие «литература» с художественностью, которое, по мнению А. Слюсаря, проявляется в индивидуализации, вымысле, психологизме, эстетизации, особой

роли автора [4]. Е. Черноиваненко также указывал на данные особенности художественной литературы [6].

В XXI веке осмысление понятия «литература» стало одной из наиболее актуальных литературоведческих проблем. С нашей точки зрения, данная многовекторность связана с множеством методологических подходов, каждый из которых предлагает свою дефиницию, а также с активной интеграцией различных наук (литературоведение и синергетика, литературоведение и психолингвистика, литературоведение и социология и др.). Так, например, Э. Касперский определяет художественную литературу как «совокупность продуктивных в её истории архитекстов (предшествующих произведений), которые влияют на свойства других текстов, а также на представление о литературности» [5, с. 97]. Как видим, исследователь даёт определение, используя диахронический подход, интертекстуальные особенности текстов, диалогичность как свойство не только отдельного произведения, но и группы текстов. Учёный отмечает, что литература является антропологическим феноменом, поскольку не существует без категорий «автор», «читатель». Лукаш Врубель определяет понятие «литература» в рамках герменевтического подхода: «Герменевтика – это практика понимания текстов, совокупность правил и процедур, которые определяют принципы их интерпретации» [5, с. 117]. Исследователь связывает литературу с толкованием текстов, выявлением новых смыслов. Представители русского формализма (В. Шкловский, Р. Jakobson, Ю. Тынянов) указали на то, что важным в определении литературы является не только внутренние литературоведческие проблемы в произведении, законы его существования (психологизация, эстетизация и др.), но и понятие «контекста», объединив, таким образом, диахронических и синхронических подходы. Под контекстом литературоведы понимали «предыдущие произведения, на фоне которых возникает новый вариант» [5, с. 281]. В. Зинченко в работе «Литература и методы её изучения. Системно-синергетический подход» отмечает, что «художественная литература – это система сложных взаимоотношений между автором, традицией, произведением, реальностью и читателем; это большая саморегулирующаяся система, состоящая из ряда элементов» [3, с. 100]. Исследователь опирается при определении понятия «литература» на работы Д. Лихачёва, Н. Конрада, И. Неупокоевой и др.

Как видим, множественность современных подходов к определению содержания понятия «литература» не даёт возможности создания однозначной дефиниции. Что касается литературной критики Л. Шестова, то правомерным является замечание Э. Бальбутова о том, что русскую философию он отождествлял с русской литературой. Синкретичное начало, с нашей точки зрения, является характерным для мироощущения критика. Причиной такого «неделимого» восприятия стало и качественно новое осмысление понимания как универсального способа освоения мира, вместившего в себя практическую, теоретическую и художественную деятельность, и мышление, которое уже определяется в своей событийности, что даёт возможность новых

интерпретаций художественного текста. В этом плане для Л. Шестова значимыми в русской литературе являются Ф. Достоевский и М. Лермонтов как писатели-психологи, раскрывающие в своём творчестве пограничные и кризисные ситуации. В анализе данной проблемы в литературоведческом ракурсе и заключается научная новизна и цель работы.

Образ Ф. Достоевского становится для Л. Шестова точкой опоры, именно в его творчестве критик находит подтверждение многим положениям своей экзистенциальной парадигме. В работе «Достоевский и Ницше» Л. Шестов актуализирует значимость Ф. Достоевского, чьё авторское сознание, с его точки зрения, – это сознание бунтующего художника: «Уже то обстоятельство, что стали возможны *учителя* [курсив авторский. – Е.Б.] вроде Достоевского и Ницше, проповедующие любовь к страданию были только детскими грёзами. Трагедии из жизни не изгонят никакие общественные переустройства, и, по-видимому, настало время не отрицать страдание <...> а принять их, признать и, быть может, наконец, понять» [7, с. 78]. Думается, что Ф. Достоевский интересовал Л. Шестова не только как писатель, но и как человек, в жизни которого имели место трагедия (арест членов петрашевцев, смертный приговор, отмена казни в последний момент), состояние пограничности между жизнью и смертью (например, увлечение азартными играми, моделирующими ситуацию «жизнь-смерть»). Теория отчаяния и трагедии нашли своё подтверждение в жизненном пути писателя, потому Ф. Достоевский стал ярким примером художника духовного типа, который приходит к пониманию бунта Абсурда.

Значимой для Л. Шестова при анализе романов Ф. Достоевского становится проблема автора. Б. Корман отмечает, что «люди в романах Достоевского смотрят друг другу в глаза и обмениваются сущностями» [6, с. 30]. Именно эта особенность, с точки зрения Л. Шестова, снимает явную грань между персонажами и автором как «носителем концепции произведения» [6, с. 31], то есть всех отдельных смыслов, идей. В критике Л. Шестова романы Ф. Достоевского – результат мучительного опыта самого писателя. Все идеи, жившие в сознании Ф. Достоевского, получили своё воплощение в героях, каждый из которых – «материализовавшаяся идея, крах которой означает гибель личности» [6, с. 32]. Таким образом, с точки зрения Л. Шестова, каждый раз, когда личность героя разрушается, происходит акт гибели автора, который в последующем возрождается в новой идее. В данном контексте Л. Шестов придерживается точки зрения о том, что автор многогранен в своих героях, его сознание – это макрокосм, включающий микрокосмы сознаний героев. Эта позиция тесно связана с концепцией полифонического романа и теорией диалогичности М. Бахтина. Л. Шестов, анализируя романы Ф. Достоевского, отмечал явления «вненаходимости», «внутринаходимости» и «преднаходимости» автора (ещё не называя данные явления соответствующими терминами). О *вненаходимости* Л. Шестов ведёт речь, когда обращается к проблеме «автор и герой». Критику близка точка зрения о том, что писатель как «художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его <...> он занимает *существенную* позицию вне события, как созерцатель,

незаинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершающегося...» [7, с. 405]. Но, в отличие от М. Бахтина, для Л. Шестова данная позиция лишь отправная точка «вживания» автора в своих героев. Более важную роль в концепции критика играет *внутринаходимость* автора (которая возможна лишь после *вненаходимости*), когда Ф. Достоевский пребывает в своём произведении, «осуществляет себя по его законам» [7, с. 38].

Таким образом, Л. Шестов представил систему взаимоотношений автора и героя, выделив несколько этапов. Первый этап связан с общей концепцией писателя. Это «философия жизни» (когда писатель существует как моралист, т. е. Ф. Достоевский до «Записок из подполья»). Второй этап можно определить как «философию трагедии» (экзистенциальный порыв, переоценка бытия и себя в нём, ощущение онтологического одиночества). Третий – это «философия веры» (человек стоит перед лицом Бога). В исследование периода после помилования Ф. Достоевского и каторги Л. Шестов вводит категории «абсурд» и «хаос». Абсурд трактуется критиком как осознание себя в мире Божественного, парадоксального и трагического. Хаос в данном мире является главной структурообразующей связкой, которая предполагает абсолютный отказ от мира знания, норм и морали: это способность преступника, убийцы, насильника покаяться. В состоянии космоса такое покаяние невозможно, поскольку преступник как человек ограничен законами зла, в которых он существует и из которых вырваться не может и не желает. Сочетание Абсурда и хаоса приводит Ф. Достоевского к осознанию того, что «...вместо смерти <...> свет» [14, с. 106]. Л. Шестов определил это так: «...глядеть на самые страшные ужасы – и не терять веру в Бога» [14, с. 105]. В связи с этим критик выделяет три возможных пути человека:

1. от человека быта – к Богу (святые, мученики);
2. от человека быта – к Зверю (Ф. Ницше);
3. от человека быта – к Богу через Зверя (Ф. Достоевский, С. Кьеркегор, Г. Ибсен и др.).

Л. Шестов размышляет о том, что человек Ф. Достоевского не в силах предвидеть свой путь. Одним дано ощутить Божественную благодать без *проживания трагедии*, признав себя ничтожными и греховными; другие проживают трагическую жизнь, полную испытаний (не только физических, но и духовных), и приходят к безумию, к стене, которую не в силах преодолеть. Третий тип пути означает для критика переход в сферу Божественного через безумие. В творчестве Ф. Достоевского – это герои-идеологи, которые впоследствии отказываются от своей теории и приходят к вере, например, Раскольников. Этот человек «“вне себя”, он мчится вперёд, сам не зная, куда; он ждёт, сам не зная, чего» [13, с. 20]. Именно романы Ф. Достоевского, в которых проявляется такой тип героя, стали главным объектом исследования Л. Шестова. В этом контексте обращается критик и к личности М. Лермонтова. Говоря о смерти как примиряющем всех людей факторе, Л. Шестов отмечает, что «неполная радость жизни» важнее бессмертия, поскольку и бессмертие, и блаженство, и вечность не смыывают воспоминаний о позоре пережитого

существования и не могут заменить радости, которых человек был лишён. Слова из поэмы М. Лермонтова «Демон»: «Я позавидовал невольно неполной радости людской» – Л. Шестов использует в качестве подтверждения своей концепции жизни как главного источника литературы. Для критика творчество поэта значимо как мучительное осознание своего бессилия в пределах рациональной жизни. Жизненный путь этого поэта также становится примером трагического миропереживания (ссылка на Кавказ, участие в военных действиях, трагическая любовь, ранняя гибель). В работе «Апофеоз беспочвенности» Л. Шестов отмечает, что главное в лирике поэта устремлённость к свободе, открытость перед отчаянием.

Таким образом, обращение к Ф. Достоевскому и М. Лермонтову не случайно. Л. Толстой, с точки зрения Л. Шестова, не смог бы заменить в данном контексте ни одного из них, поскольку концепция его не была наполнена (хотя и имела зачатки) трагизмом мироощущения. Жизненные пути Ф. Достоевского и М. Лермонтова нашли отражение в их произведениях. Здесь практика (жизнь) легла в основу теории (творчества), к чему и призывал Л. Шестов, говоря о необходимости создания литературы «бродягами». С точки зрения Хайдеггера, только проживая можно постичь истину, заложенную в ежедневном постижении смысла мира. Чувственный опыт важнее в постижении истины, чем теории и законы, созданные рационально. Под «бродягами» Л. Шестов понимал писателей, которые не боятся погрузиться в глубины быта и бытия, раскрыть сложные механизмы существования человеческой души. Исследование значения русской литературы XIX века критической системе Л. Шестова является актуальным в современном литературоведении и представляет интерес для дальнейшего изучения.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин. – М.: Наука, 1989. – 189 с.
2. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу / В. Г. Белинский // Собрание сочинений: в 9 т. – М.: Художественная литература, 1976–1982. – Т. 3.
3. Зинченко В. Литература и методы её изучения. Системно-синергетический подход / В. Зинченко, В. Зусман, З. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 280 с.
4. Слюсарь А. Memoria / А. Слюсарь /отв. ред. Н. Раковская. – Одесса: Астропринт, 2009. – 584 с.
5. Уліцька Д. Література. Теорія. Методологія / Д. Уліцька. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
6. Черноиваненко Е. Литературный процесс в историко-культурном контексте / Е. Черноиваненко. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.
7. Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия / Л. Шестов. – М., 1930. – 155 с.
8. Шестов Л. Достоевский и Ницше (философия трагедии) / Л. Шестов. – М.: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 238 с.

Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

Н. В. Галушка

м. Черкаси

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

Изучается вопрос рецепции творчества Ирен Роздобудько в украинском литературоведении.

Ключевые слова: fashion-литература, читабельность, «лонгселлер», интерпретация.

Вивчається питання рецепції творчості Ірен Роздобудько в українському літературознавстві.

Ключові слова: fashion-література, читабельність, «лонгселлер», інтерпретація.

This article is investigated the critical reception of Irene Rozdobud'ko's creativity in the aspect of Ukrainian literary criticism.

Key words: fashion-literature, readability, «longseller», interpretation.

Українська проза рубежу ХХ–ХХІ століття є складовою досить різноманітної картини руху стильових течій, розвитку індивідуальних художніх систем, що склалися і в річищі естетики постмодернізму, і паралельно, у відносній незалежності від цього художнього напрямку. Творчість таких яскравих індивідуальностей, як О. Забужко, С. Жадан, Ю. Андрухович, К. Москалець, Л. Кононович, Ю. Винничук та ін., базується на різних культурних традиціях, належить до різних стильових течій і, безумовно, відзначена впливом постмодернізму. Художня проза Ірен Роздобудько репрезентує мистецтво «нової хвилі», незалежне ідеологічно, прикметне тяжінням до творчої свободи авторки. Її твори є на сьогодні актуальними, адже вони відображають стиль сучасної доби, спонукають до переосмислення усталених життєвих канонів та правил, орієнтують на збереження духовної традиції шляхом самозаглиблення та самоаналізу.

Творчість Ірен Роздобудько розгортається різнопланово й досі лишається не осмисленою системно в українському літературознавстві. У наукових студіях, присвячених літературному процесу останніх десятиліть, окремі твори цієї авторки проаналізовано лише в межах певної загальної теми. Її прозі присвячено рецензії К. Бабкіної, К. Владимирової, Л. Ганжі, К. Гічан, Т. Дігай, О. Каганець, Є. Поветкіна та окремі статті Г. Бітківської, Н. Гаук, Н. Герасименко, Я. Голобородька, Л. Горболіс, Т. Качак, О. Приходченко, Л. Старовойт, О. Сташенко, Г. Улюри та ін. Загалом прозописьмо Ірен Роздобудько залишається недостатньо вивченим, а отже, рецепція творчості української письменниці в критиці ще не була предметом окремих літературознавчих студій. Метою нашої розвідки є спроба проаналізувати літературно-критичні матеріали, у яких осягається художня проза сучасної авторки.

Ірен Роздобудько – яскрава представниця української fashion-літератури, досить плідна письменниця, якій протягом 2005–2011 років вдалося

започаткувати «власний літературний бренд» [4, с. 45] й надійно закріпити його на читацькому ринку. Її художня проза ще з самого початку – появою першого детективного роману «Мерці» (2001) – викликає захоплення різновікової читацької аудиторії завдяки легкій манері написання й висвітленню актуальної тематики, співзвучної життєвим інтересам кожного. Оцінки літературознавців й читачів щодо художньої прози сучасної письменниці можуть бути неоднозначними, проте всі вони сходяться в одному: романи Ірен Роздобудько є явищем складним, багаторівневим, поліфонічним. Саме такою властивістю вони завдячують насамперед різногранності творчої натури самої авторки. В її художньому доробку понад двадцять книг, серед яких є й авантюрні детективи, любовні романи, психологічні трилери, романи-візії, комедія абсурду та ін. На сьогодні Ірен Роздобудько належить до тих популярних українських авторів, чиї твори стають затребуваними на книжковому ринку й вже мають свого постійного читача. Про це свідчить укладений журналом «Фокус» рейтинг найуспішніших українських письменників 2011 року, де серед двадцяти п'яти позицій Ірен Роздобудько посідає сьоме місце. Кількість проданих екземплярів книг цієї авторки становить 15019 примірників за рік [8]. Такий показник, безсумнівно, говорить про популярність творів сучасної мисткині, причому термін «популярність» ототожнюється з поняттям «затребуваності». В контексті нашої розвідки доцільним є аналіз складових, які формують власне авторську манеру письма Ірен Роздобудько. Поглянемо на її художню прозу через проекцію читацького сприйняття, беручи точкою відліку концепт читабельності творів як основний критерій в оцінюванні «нової» літератури.

У найширшому розумінні читабельність (від англ. *readability*) – це характеристика тексту з точки зору його загального сприйняття людиною (поліграфічного та стилістичного ракурсу). У вузькому сенсі читабельність – це ознака художньої вартісності літературного твору, здатності автора зацікавити читача, вплинути на формування його життєвих цінностей і естетичних смаків. Як стверджує С. Філоненко, поняття «читабельності» застосовується до всієї царини літератури – як масової, так й елітарної. Проте найчастіше цей термін прийнято вживати, характеризуючи сферу «популярної белетристики, що спрямована на швидкий успіх та широку популярність» [7, с. 72]. Зокрема, І. Андрусак визначає читабельність як ознаку «іншої прози» або «екзистенційної психологічної прози», яка знаходиться поміж літературними категоріями «попса» / «експериментальне письменство» й інтегрує властивості обох. Серед основних її завдань такі: 1) відповідати на актуальні питання та виклики сучасності; 2) спонукати читача до серйозного розмислу [1]. Про читабельність української літератури розмірковують письменники Р. Кухарук та А. Дімаров у однойменній статті «Про читабельність літератури і не тільки». Так, Р. Кухарук поділяє прозу на «рефлексійну» й «динамічну», і концепт читабельності, насамперед, пов'язує з сюжетністю й вмінням автора побудувати «живий» діалог. Для А. Дімарова найголовнішим у написанні тексту є емоційний чинник, тобто здатність автора «пропускати твір крізь серце», а

також майстерне моделювання інтригуючого початку роману. Письменник зазначає, що «кожен по-справжньому читабельний твір має в собі захований гачок з наживкою. І цю наживку читач моментально ковтає» [5, с. 4]. Брати Капранови кваліфікують читабельність як невід'ємну складову успішності книжкової продукції. Рецепт популярності літературних творів, за словами українських видавців, базується на таких основних вимогах: тексти повинні «бути читабельними за формою, сучасними за методом і національними за змістом» [2]. Тільки тоді вони претендуватимуть на звання «лонгселерів» і будуть у центрі читацького попиту протягом тривалого часу.

Таким чином, концепт читабельності твору прийнято розглядати не лише з точки зору доступної манери викладу текстового полотна, а й із позиції вміння автора зацікавити читача динамічністю сюжетної схеми, емоційністю, правдоподібністю творення образів чи характерів, майстерністю розповідача.

У формуванні читабельності текстів Ірен Роздобудько основну роль відіграють:

1. *Вибір теми, що перебуває в полі сучасних читацьких запитів й підпорядковується категорії так званої «позавікової тематики».* Художня проза української письменниці вирізняється багатогранністю, оглядом широкого спектру всезагальних проблем людства: кохання і зради («Гудзик»), любові й ненависті («Ескорт у смерть», «Зів'ялі квіти викидають»), життєвого та морального вибору («Шості двері», «Амулет Паскаля»), любові до Батьківщини («Ранковий прибиральник», «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»), людської вартості й тлінності («Перейти темряву», «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя»), запізненого пробудження душі («Дві хвилини правди»), взаємозв'язків минулого і майбутнього («Якби») та ін.

2. *Жанрова розмаїтість творів, що розраховані на еклектичну читацьку аудиторію.* Прозовий доробок сучасної авторки досить неоднорідний за своєю жанрово-фабульною приналежністю й включає детективи, психологічні трилери, романи-візії, мелодрами та ін. Я. Голобородько називає тексти Ірен Роздобудько «трендовими», оскільки вони орієнтовані на «майже всі цінності й споживчі смаки» [4, с. 45]. Дослідник звертає увагу на важливість фантазії й винахідливості авторки як провідного концепту її творчості. Адже, апелюючи здебільшого до масових жанрів літератури, письменниця намагається вкладати у прозу досить серйозний та актуальний зміст. Це значно загострює питання «невизначеності літературної ніші» творів Ірен Роздобудько, що корелюються категоріями highbrow / lowbrow, елітарного / егалітарного, високого / низького. Розташовуючись на перехресті цих двох літературних парадигм, художня проза сучасної авторки посідає особливе місце в естетико-стильовій системі координат постмодернізму і потребує від читача уважного прочитання, належного осмислення та вмілого інтерпретування текстового полотна.

3. *Емоційна забарвленість прози:* почуття та емоції, які викликають твори сучасної письменниці, спрямовані на підтримання уваги, стимулювання читацького інтересу у розвитку теми, сюжетної схеми та ін. Ірен Роздобудько цікавлять не лише події роману, а й самі герої. Вона моделює характери, у

формуванні яких визначальну роль відіграє боротьба двох антитетичних «Я» в душі людини, тяжке самотановлення особистості чи її відчуження у суспільстві. «Акцентований психологізм» [3, с. 37] героїв, відтворення їх емоційно-психологічних станів, роздумів, переживань призводить до цілісного зображення зовнішнього світу як внутрішньоособистісного. Таке конструювання текстового полотна мотивується не тільки логікою жанру, а й логікою романтичного мислення авторки. Розглядаючи її прозові твори, Я. Голобородько зазначає, що вони наскрізно пронизані романтичним світоспогляданням письменниці, адже в них «стилістика емоцій безальтернативно домінує над культурою рації» [4, с. 45]. Н. Герасименко, зокрема, називає художню прозу Ірен Роздобудько «психологічним читвом» і виносить її поза будь-які жанрові границі. Таким чином, психологізм є невід'ємною складовою ідіостилю сучасної письменниці, завдяки якій вона оживляє внутрішнє «Я» читача, культивує світ його моральних цінностей.

4. *Кінематографічність є однією з домінуючих ознак творчості Ірен Роздобудько.* Сценарний досвід української мисткині добре відчутний у її прозописмі. За словами Г. Улюри, її творам притаманні такі кінематографічні прийоми художнього тексту, як сценарність, монтаж й візуальність [6, с. 148]. Романи Ірен Роздобудько мають складну кількопланову побудову з багатьма персонажами, життя яких показано в декількох часових та просторових площинах. Героїв Ірен Роздобудько важко розмежувати на головних і другорядних, адже кожен із них виконує у тексті «свою основну роль». Конкретність і деталь, багатоекранність уяви, кадровість і крупноплановість в описах забезпечують оригінальне авторське оформлення детективних, авантюрно-пригодницьких та мелодраматичних сюжетів сприяють відтворенню подієвої схеми творів, викликають ефект кіноперегляду. Завдяки цим основним характеристикам романи Ірен Роздобудько легко піддаються екранізуванню. Письменниця не пропонує читачам простих однозначних вирішень своїх психологічних колізій, а навпаки – намагається висвітлити й об'єктивно обґрунтувати позицію кожної зі сторін описаного конфлікту. Проте інколи, залишаючи твір композиційно незавершеним, вона підсвідомо спонукає до творчого домислу та моделювання читачем «свого фіналу» (як-от, наприклад, у романах «Гудзик», «Дві хвилини правди», «Ранковий прибиральник», «Амулет Паскаля»). Такий авторський прийом слугує своєрідним натяком на можливе продовження книги, що нагадує принцип серійності у кіно.

5. *«Легка» манера написання.* Незважаючи на насиченість творів ускладненими сюжетними діями, ліричними відступами, літературними асоціаціями, алюзіями, «сюжетні моделі прози сучасної письменниці дихають легкістю викладу, флегматичністю розгортання, прозорістю натяку або смислових акцентів» [4, с. 46]. Текстові оповіді Ірен Роздобудько ведуться живою, зрозумілою, сучасною мовою. Описи здійснюються динамічно, що досягається за рахунок насиченості подіями, майстерності авторки правдоподібно зображувати сцени та центральні образи, вміння утримувати

сюжетну інтригу. Це забезпечує неможливість спрогнозувати наступний крок дійових осіб та передбачити подальше продовження твору.

6. *Насиченість тексту авторськими цитатами й афоризмами.* Художня проза Ірен Роздобудько наскрізно просочена потужною життєвою енергетикою, що спонукає читачів до серйозних роздумів про важливі питання буття:

– *про життя:* «Завтра» – це сьогодні, яке ще не настало» («Гудзик»); «Життя не має смаку, в чистому вигляді воно – як дистильована вода. Ми самі додаємо у нього солі, перцю чи цукру. Коли життя набуває смаку – серце болить сильніше» («Гудзик»); «Життя – взагалі мило. Спочатку запашне, “Полуничне”, а потім – жалюгідний обмилок сподівань, утрачених можливостей, надій, сил, розуму, здорового глузду, пам’яті» («Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя»); «Кожен у цьому житті несе свій хрест. Що більше помилок робить людина – то тяжчий цей хрест» («Гудзик»); «Живи в собі – і тоді ніколи не відчуєш тісняви» («Якби») та ін.;

– *про кохання:* «Люди, що не відчують любові, рано чи пізно перетворюються на зомбі, на аморфне ніщо, вони незадоволені життям, хоч яким би воно було» («Зів’ялі квіти викидають»); «Тільки незбагненне має право на вічність» («Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя»); «Є люди, які за своєю природою не можуть бути щасливими» («Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя»); «...любов – дар. Його отримують із народженням разом із іншими почуттями, такими як слух або зір. Часом цей дар перетворюється на важкий камінь, на хрест, на повітряну кульку. Але його вже не позбутися: він не є твоїм власним вибором. Так сталося при народженні... І якщо божевільний митець або просто – божевільний здатен відрубати собі руку, виколоти око чи відтяти вухо – то від цього дару можна звільнитися, лише зупинивши власне серце...» («Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя»); «Люди говорять один до одного краще, коли мовчать» («Останній діамант міледі»); «А любов є просто любов’ю. Вона не потребує епітетів... Її сенс може розкритися лише обраним. Він не залежить від чогось зовнішнього. Любов – дар, котрий живе всередині кожного, але може ніколи не розкритися. Так і лишається до кінця життя – якоюсь мізерною, зіщуленою і навіть зайвою клітиною. Адже жоден промінь не освітив її, не дав їй життя, не окропив живою водою» («Якби»); «Любов не має пояснень! Але має наслідки і... продовження» («Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»); «Любов – єдиний, останній шанс вижити» («Гудзик») і т.д.;

– *про свободу:* «Людина має право на єдину свободу – бути собою» («Гудзик»); «Свобода не може бути дозованою» («Гудзик»); «...кращий спосіб утримати – дати свободу!» («Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя»); «Свобода – брати на себе якомога більше – в десятки разів більше, ніж можеш витримати. Будеш задихатися, гнутися, але в певну мить відчуєш – вантажу немає: його "взято", ти вільний – в слові, в побуті, в коханні... Ти навчився розуміти більше, ніж інші» («Гудзик») та ін.;

– *про творчість:* «Художник або будь-який митець проживає тисячі життів через те, що хоче перемогти смерть. І взагалі творчість – це боротьба зі

страхом смерті» («Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»); «Творчість – це кара. Нею займаються самогубці. Самогубець пише у своєму житті одного листа – передсмертного, а художник кожен роботу пише, як прощання» («Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»); «Надзавдання кожного справжнього митця – довести читача до незручності від упізнання себе у книзі, на полотні чи на екрані... Ось це і є диво! Влучення у больову точку» («Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»).

Таким чином, у художній прозі Ірен Роздобудько органічно синтезуються пізнавально-аналітична й естетико-творча настанови, корелюються опозиції індивідуального / загального, жіночого / чоловічого, особистого / соціального. Кожен твір письменниці – це своєрідна енциклопедія ускладнених сюжетів, духовних розмислів, глибоких переживань та цікавих історій. Завдяки строкатій подієвості сюжету, жанровій різноморфності, простоті написання, актуальній для всіх часів проблематиці, її твори можуть претендувати на звання «лонгселерів», адже зацікавлюють сучасного читача й стають затребуваним на книжковому ринку. Про це свідчать додаткові перевидання книг, їх переклад російською мовою та екранізації, що сприяє поширенню та популяризації «текстового бренду» Ірен Роздобудько. Варто наголосити, що у поняття «бренд» ми вкладаємо розуміння культурних стратегій, цілісності автора як естетичної фігури, яка завдяки своїм творам доносить до читача важливі життєві істини й спонукає його до серйозних роздумів про важливі питання буття. Можемо припустити, що з часом завдяки своїй творчій продуктивності та читацькій затребуваності українська мисткиня має всі шанси перейти з розряду «модних» авторів у категорію «культових».

Отже, літературознавча рецепція творчості Ірен Роздобудько є досить цікавою в плані осмислення її прозового доробку. Однак, можемо зробити висновок, що в українському літературознавстві творчість цієї письменниці залишається недостатньо висвітленою в таких вагомих аспектах, як загальний нарис життя сучасної авторки, жанрово-стильова специфіка та проблематика її художньої прози. Перспективи наших подальших літературознавчих студій полягають у науковій інтерпретації художньої творчості Ірен Роздобудько, передусім у зазначених ракурсах.

Бібліографічні посилання

1. Андрусак І. «Інша проза» починається з «Жертвопринесення» / Іван Андрусак [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://inlit.org.ua/node/83>.
2. Брати Капранови. Кобзарство як альтернатива глобалізації / Віталій і Дмитро Капранови [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kobzar.com.ua/index.php?id=4&theme_id=37.
3. Герасименко Н. Особливості творчої манери І. Роздобудько / Ніна Герасименко // Слово і час. – № 11. – С. 36–39.
4. Голобородько Я. Українська fashion-література. Тексти і цінності Ірен Роздобудько / Ярослав Голобородько // Вісник НАН України. – 2010. – № 1. – С. 44–50.
5. «Про читабельність літератури і не тільки». Розмова Анатолія Дімарова з Романом Кухаруком // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 125–126. – С. 3–9.
6. Улюра Г. Театр : помилковість аксіоми / Ганна Улюра // Київська Русь. – Книга II: Ілюзія. – К., 2006. – С. 144–149.

7. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. – 432 с.
8. «25 самых успешных украинских писателей. Рейтинг «Фокуса» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://focus.ua/culture/216871/>.
Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

УДК 821.111–21 Марло.09

В. В. Георгієвська
м. Харків

ОСНОВНІ ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ ТРАГЕДІЇ DE CASIBUS У П'ЕСІ КРІСТОФЕРА МАРЛО «ПАРИЗЬКА РІЗАНИНА»

Розглядається п'єса Крістофера Марло «Паризька різанина», в якій драматург трансформує жанр трагедії, об'єднуючи у п'єсі драму та епос.

Ключові слова: К. Марло, доба Відродження, жанр, трагедія, трагедія De casibus.

Рассматривается пьеса Кристофера Марло «Парижская резня», в которой драматург трансформирует жанр трагедии, объединяя в пьесе драму и эпос.

Ключевые слова: К. Марло, эпоха Возрождения, жанр, трагедия, трагедия De casibus.

The article discusses the play of Christopher Marlowe's "The Paris Massacre," in which the playwright transforms the genre of tragedy, combining the play the drama and epic.

Key words: C. Marlowe, the Renaissance, the genre, the tragedy, the tragedy of De casibus

Історико-літературний процес у кожній країні розвивається в безпосередньому зв'язку з історією соціальних протиріч всередині нації. Повною мірою це відноситься і до англійської літератури, яка пройшла великий і складний шлях, увібрала в себе історію країни та її народу, стала способом вираження особливостей англійського національного характеру. Самобутність англійської літератури проявилась у становленні літературних жанрів, особливо жанру трагедії. Аналіз трагедії К. Марло «Паризька різанина» є можливістю поглибити знання щодо культури та літератури Англії XVI ст. У статті пропонується аналіз п'єси драматурга як унікального твору англійської літератури XVI ст.

Дослідники, що займалися вивченням творчості письменника, такі як А. Парфьонов [7], М. Алексєєв [1], розглядають цей твір як трагедію. Зарубіжні дослідники Е. Бартел [9], Д. Коул [10], В. Гордон [11], Л. Хопкінс [12], в свою чергу, за жанровою своєрідністю відносять п'єсу до трагедії De casibus, відзначаючи вплив філософії Н. Макіавеллі на драматурга.

У статті слід визначити особливості трагедії De casibus у тексті, дослідити суспільний і літературний контекст і нові тенденції при дослідженні п'єси К. Марло «Паризька різанина», виявити та систематизувати проблемно-тематичне коло трагедії.

П'єса англійського драматурга Крістофера Марло «Паризька різанина» була написана після літа 1589 р. Це дата смерті французького короля Генріха III, якою закінчується твір, але була поставлена в театрі та набула

популярності в останній рік життя драматурга (1593 р.). У будь-якому випадку, написання самої п'єси, особливо зображення герцога де Гіза, потребували таланту та вмінь від молодого драматурга, щоб перетворити вже сенсаційне французьке політичне і релігійне кровопролиття на театральну сенсацію. П. Кохера та Дж. Бріггс, які досліджували сучасні джерела п'єси (в основному протестантські памфлети), відзначають, наскільки кропітку роботу щодо обробки подій і суджень виконав К. Марло [11, с. 100].

Кривава Варфоломійська ніч 1572 р., коли тисячі протестантів були вбиті в результаті жорстокого раптового нападу, почалася в Парижі і продовжилася ще більш криваво у провінціях; це одне з горезвісних звірств європейської історії. В Англії XVI ст. соціокультурні події були майже ідентичними, тому не дивно, що драматург обрав сусідню країну для сюжету п'єси. Англію зсередини руйнували постійні релігійні суперечки і страх католицької зради та помсти, масові вбивства у сусідній державі стали зловісним попередженням про спалах насильства і обману, який можна було б очікувати в рідній країні.

Приблизно першу половину п'єси К. Марло присвячує опису цієї події, яка зображується як дітище герцога де Гіза. Доказом цього є вмiле керування герцогом людьми під час вбивства окремих невинних протестантів: «Накажи дати постріл з вежі, Монсоро. / Нехай, почувши сигнал, / На вулицю виходять наші люди, / Потім вдар на сполох, і нехай різанина почнеться». «Tuez! Tuez! Tuez! (Вбивайте! Вбивайте! Вбивайте!) / Хапайте всіх, щоб ні один не врятувався! / Смерть гугенотам!» [5, с. 9] (Тут і далі переклад В.В. Георгієвської).

Інша частина п'єси – дещо прискорений опис наступних сімнадцяти років, в тому числі смерті короля Карла, прийняття престолу Генріхом III, вбивство Гіза від рук коханця своєї дружини, зростаючий конфлікт між королем і Гізом, що призвів до вбивства герцога і його брата кардинала і, нарешті, смерть короля Генріха III і його брата. У сукупності вісімнадцять насильницьких смертей на сцені можуть здатися не дуже чисельними при зіставленні статистики фактичної різанини, але театральне враження від стількох жертв, яких витончено труять, душать, стріляють складається у свого роду візуальну гіперболу, яка виконує не тільки освітню функцію, але й є фарсовою пародією реальності XVI ст.

Під панорамою інтриг і кровопролиття можна виділити принаймні три моделі інтерпретації історичних подій, які є характерними для трагедії *De casibus*. По-перше, події подаються як свідчення католицької змови проти протестантизму в усьому світі. Друге впливає із схеми трагедії *De casibus*, яка дає можливість простежити падіння видатної особистості, амбітного персонажа, що застосовує насильство до своїх супротивників, тільки щоб зустрітися з власною смертю в кінці кінців. Третя, більш властива драматургії К. Марло, – зіставлення амбіцій персонажа з невідворотним насильством на шляху до мети. Кмітливість персонаж використовує, щоб прославити себе і знущати над своїми жертвами, відкриваючи таким чином іронічну чарівність з нелюдським

наслідками самовизначення незвичайної людини: «Навпаки, тут мені дихається легко. / Жбурніть труп у канаву, панове. / (Наближені знімають і забирають труп адмірала) / Мені стало, моя королево, відомо, / Що сотня протестантів цей ліс / Своєю святинею обрала. / У них тут місце щоденних зустрічей, / І тут я їх мечем зустріну» [5, с. 14].

Для більш детального розкриття суті трагедії *De casibus* спочатку слід дати визначення жанру трагедії. За О. Галичем, трагедія – «це драматичний твір, що ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, яка прагне максимально втілити свої творчі потенції, і об'єктивною неможливістю їх реалізації» [2, с. 304]. *De Casibus Virorum Illustrium* (про долі відомих людей) – це твір, який складається із 56 біографій; написаний флорентійським поетом Джованні Боккаччо (1313–1375), латиною, у вигляді моральних історій падінь відомих людей.

De Casibus – це енциклопедія історичних біографій та частина класичної традиції історіографії, де йдеться про долю й лиха відомих людей, починаючи з біблійного Адама, узагальнений образ стародавніх людей та людей часів Дж. Боккаччо. Робота письменника виявилась настільки успішною, що породила явище, яке згодом почали називати *De Casibus*, традиції, що вплинули на багатьох інших письменників – Дж. Чосера, К. Марло та ін. Цей жанр пов'язаний із традицією літературних творів про відомих людей, які не тільки зображують біографічні відомості, але й аналізують їх моральні чесноти. Дж. Боккаччо розповідає про біографії відомих людей, які були на піку щастя і раптово стали нещасними, коли вони менше за все цього очікували. Такий сюжет, після Дж. Боккаччо, іноді називають «трагедія *De casibus*». Тож Крістофер Марло створив п'єси, засновані на цих творчих засадах. Дж. Чосер охарактеризував цей тип трагедії як «падіння великих людей». О. М. Веселовський трактує «*De Casibus Virorum Illustrium*» як твори «про фатальну долю великих людей». Зокрема, дослідник зазначав: «Є й дійсно заслужена доля, коли люди перевищили свої вимоги до життя, захопилися гонитвою за щастям, вони платяться за це, в таких випадках чим більше буває щастя, тим ближче падіння, сліпою виявляється не фортуна, а люди, які не підкорилися своїй долі...» [9, с. 120].

К. Марло трансформує жанр трагедії, об'єднуючи в п'єсі драму та епос. До трагедії письменник привносить тип сюжету з новели, запозичуючи також і тип героя *De casibus*, який дає простір для реалізації освітніх ідей письменника. За допомогою першою моделі драматург розповідає історію герцога де Гіза і його сім'ї, про зло католиків проти благочестивих протестантів, про те, як деякі католики в кінцевому результаті гинуть через свої злочини. Релігійна і політична пропаганда особливо виділяються у сюжеті п'єси. Це відбувається найбільш явно в останній промові Генріха III, коли монарх, ще не розібравшись, вже знає винних і планує помсту: «Дай знати про злі вчинки Якобітів. / Є привід, який я сподіваюсь вжити / І Татові помститися, з лиця землі / Стерши його антихристове царство. / Ось цією закривавленою рукою / З його глави потрійний вінець зірву я / І Рим обрушити. / Я полум'я знищу його палаци, / А

вежі землю цілувати змушу. / Наваррець, брате мій, руку дай. / Клянусь, покінчити з римською церквою гнилою, / Здатною на такі злочини, / І у вічній дружбі буду з тобою / І з королевою Англії, бажаної / Творцеві за ненависть до папізму» [5, с. 31].

Зображення Генріха Наваррського як послідовного, богобоязного і благочестивого протестантського лідера у час, коли він насправді став католиком, дає можливість письменнику розкрити саму сутність людей при владі. Неминучий зв'язок між релігійною і політичною боротьбою драматург не ігнорує, цим пояснюється конфлікт Генріха III та герцога де Гіза, які ладні вбити один одного заради своєї власної мети. Письменник виводить на перший план у п'єсі особисті бажання можновладців, добробут країни (у цьому випадку Франції) їх не цікавить: «Отже, король знову шукає дружби Гіза. / Схилилися переді мною його міньйони. / Недарма, значить, військо я набрав. / Клянуся писанням, що розвеселюсь / Над королем розпусним, що піде / Він за моєю переможної колісницею, / Як полонений цар за римським полководцем, / Тепер, коли мої очі розкрилися, / Побачив я, що час даремно гаяв. / З піхов ось, мій меч – надія Гіза!» [5, с. 25].

Друга модель дає можливість письменнику об'єднати історичні події навколо образу герцога де Гіза, щоб виявити етапи його падіння. Таке узагальнення історичних фактів дає можливість К. Марло упустити детальне зображення особливо кривавих та жахливих епізодів, – таких як вбивство Генріха III, зображеного у п'єсі як помста герцога за свого брата.

У той же час К. Марло, без історичних підстав, приписує Гізу відповідальність за перший смертельний випадок у п'єсі, отруєння королеви Наварри та замах на адмірала: «Якщо коли-небудь одягав Гімен / При вигляді весілля свій вівар у траур, / Якщо сонцю доводилося світ лякати, / Кривавою хмарою небо затягнувши, / Якщо дню траплялося перетворитися на ніч, / А ночі стати чорніше пекельної безодні, – / То нехай вся винищувальна лють / Цих миттєвостей повториться нині» [5, с. 2–3]. Незважаючи на те, що королева-мати, Катерини Медичі, показана у п'єсі як союзник Гіза в плануванні масового вбивства протестантів, драматург у тексті не її, а герцога зображує ініціатором змови. Також Гіз домінує у сцені вбивства протестантських проповідників, учителів, і навіть філософа Рамуса: «Як! мужику даєте ви говорити, / Замість того щоб в пекло його спровадити?» [5, с. 11]. Кульмінацією дня стає прогулянка королеви, Гіза та кардинала до місця кривавої розправи над адміралом: «Чи правда ж, королево, висить / Наш адмірал у вельми витонченою позі?»; «Я буду швидкий, як смерч, предтеча бурі» [5, с. 14].

Від першого до останнього слова у п'єсі герцог де Гіз зневажає своїх супротивників і жертв. Протягом усього сюжету він, на рівні ідей є носієм філософії Н. Макіавеллі, хибне трактування якої було досить популярним в Англії XVI ст. Цією безкомпромісною позицією герцог підписує собі смертний вирок та налаштовує короля проти себе. Вбивство Гіза дає можливість протестантам на короткий час отримати перевагу та висловити рішуче свою позицію: «Ні, Цезар ні перед ким не відступає: / Лише тих, хто низький, смерть

доводить до тремтіння. / Ви – мужлани, я ж – герцог Гіз і поглядом / Звик в таких, як ви лякати ... / Здається вбитий я» [5, с. 26].

К. Марло ставить герцога де Гіза в один ряд із персонажами інших своїх п'єс, такими як Варавва, Мортімер Молодший, Едуард II, що зберегли вірність своїй позиції та нещадність до ворогів до кінця. Гіз пишається своїми вчинками і, відповідаючи на пораду одного зі своїх вбивць, каже: «Геть! Перед богом я не винен, / А короля просити мені не пристало. / Ах, чому я не можу воскреснути / Або стати безсмертним, щоб помститися!...» [5, с. 26].

Останньою промовою К. Марло завершує портрет герцога де Гіза, розкриваючи у вкрай довгому монолозі всі мотиви його поведінки та виставляючи його як «католицького монстра», знаряддя для вбивств у руках Папи: «...Як гірко померти від рук селяка! / О, Сіксте, помстися за це королю! / Я поліг за вас, Филип і герцог Пармський! / Нехай Тато відлучить, Філіп відрубить / Гнилий відросток древа Валуа! / Так згинуть гугеноти! Vive la messe! / (Хай живе меса!) / Не відступив і помирає Цезар!» [5, с. 26]. У той же час із тексту п'єси стає зрозумілим неоднозначне ставлення до релігії самого герцога. Драматург дає зрозуміти глядачу, що саме безперебійне фінансування Ватиканом задумів Гіза є ключем до його вірності католикам.

Таким чином, трансформація жанру трагедії простежується у привнесенні типу героя *De casibus* із новели Дж. Боккаччо та філософії Н. Макіавеллі, що є інструментами, якими К. Марло створив ще один неперевершений твір англійської літератури доби Відродження. Щільне викладення історичних фактів створюють ілюзію повного занурення в події та пояснюють глядачу причини й наслідки дій можновладців. Постійні конфлікти Англії та Франції ототожнили дві нації і події в сусідній каїні, особливо такі криваві, не могли не вплинути на свідомість англійців та на перебіг їх власної історії.

Образ герцога де Гіза не деградує, як король Едуард II. Він залишається вірним своїй позиції до кінця, але деградує морально. Стільки крові та насильства роблять його монстром без почуттів, який ладен вбити всіх на своєму шляху до влади та грошей. Цей образ є яскравим прикладом так званої жорстокої енергії, яка руйнує все на своєму шляху.

Подальше дослідження може відбуватися у вивченні трансформації жанру трагедії в інших творах письменника.

Бібліографічні посилання

1. Алексеев М. П. Английская литература: очерки и исслед. / М. П. Алексеев. – Ленинград : Наука, 1991. – 460 с.
2. Галич О. Теорія літератури : [Підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв – К. : Либідь, 2008. – 488с.
3. Літературознача енциклопедія / [авт.-уклад. Ковалів Ю.І.]. Т. 1. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608с.
4. Літературознача енциклопедія / [авт.-уклад. Ковалів Ю.І.]. Т. 2. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624с.
5. Марло К. Парижская резня : <http://adelanta.info/library/poetry/541.html>

6. Marlowe C. Massacre at Paris : [Электронный ресурс] / Christopher Marlowe. – Режим доступа : <http://adelanta.info/library/poetry/547.html?lan=for>
7. Парфенов А. Т. Кристофер Марло / Парфенов Александр Тихонович. – М. : Художественная литература, 1964. – 221 с.
8. Парфенов А. Т. К проблеме маньеризма в английской драматургии эпохи Возрождения. Т. 41, № 5 / А. Т. Парфенов. – М. : Изд-во АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982. – С. 442–453.
9. Bartel E. Critical Essays on Christopher Marlow / Emily Bartel. – N.Y. : Twayne Press, 1997, 240 p.
10. Cole D. Christopher Marlowe and the Renaissance Tragedy / Douglas Cole. – London : Cambridge University Press, 1995. – 119 p.
11. Gordon W. British Theatre / W. Gordon. – London : Continuum, 2003. – 305p.
12. Hopkins L. Drama and the succession to the crown 1561-1633 / Lisa Hopkins. – Portland : Ashgate Publishing Co., 2011. – 178 p.

Надійшла до редколегії 26.04.2013 р.

УДК 821.161.1

Е. А. Гусева

г. Днепропетровск

РУССКИЙ ОЧЕРК 90-х ГОДОВ XX ВЕКА

Рассматриваются особенности трансформации очеркового жанра в 90-е гг. XX в.

Ключевые слова: очерк, документализм, исповедальность, публицистичность, новые персонажи.

Розглядаються особливості трансформації нарисового жанру в 90-ті рр. XX ст.

Ключові слова: нарис, документалізм, сповідальність, публіцистичність, нові персонажі.

The article discusses the features of the transformation of the genre of essays in the 90-ies. the XX century.

Keywords: essay, documentalism, confessional, journalistic, new characters.

В 1990 г. был принят новый «Закон о печати», отменявший цензуру и таким образом способствовавший развитию художественного творчества. С одной стороны, литература стала фиксировать конкретную повседневную реальность, что привело к смене тем, героев, художественного мышления; с другой – продолжала, порой по-новому, старые темы. Одной из таких «старых» форм был бытописательный очерк, посвященный жизни большого города. В 1991 г. вышел сборник очерков А. Рубинова «Интимная жизнь Москвы», которые он лет двадцать писал, что называется, «в стол» и подготовил к печати лишь в 1989 г. А. Рубинов писал свои очерки в то время, когда произведения аналогичного жанра описывали в основном «Москву социалистическую». В отличие от их авторов, Рубинов в «Интимной жизни...» писал о мелочах повседневного быта, из которых, собственно, и состоит жизнь любого человека, «ведь без быта не существует литературы, да и сама наша жизнь без быта немыслима» [7, с. 241]. Книга стала едва ли не единственной после «Москвы и москвичей» В. Гиляровского. Свой рассказ о Москве Рубинов тоже начал с

вокзалов. Каждый из них живёт своей жизнью, по своим правилам. Писатель произвёл «социальный срез» вокзальной публики и обнаружил, что её часть вовсе никуда не уезжает: часто это мужья, поссорившиеся с жёнами, но надеющиеся помириться, или одинокие люди, ищущие общения. «А. Рубинов в своём рассказе о Москве не следует какому-то заранее выработанному плану или сценарию. Но такая свободная композиция, непринуждённость рассказа и придаёт вещи большую привлекательность» [7, с. 240]. Действительно, автор охватил, пожалуй, практически все стороны жизни Москвы: в повествовании, помимо вокзалов, говорится о банях и туалетах, магазинах и кладбищенских нравах, проститутках и дворниках (первых становилось всё больше, а последних – всё меньше).

Книга А. Рубинова ценна для читателей тем, что одних она возвращает во времена молодости, которые, несмотря ни на что, кажутся теперь лучше нынешних, других – знакомит с Москвой, которой они никогда не знали, – без ночных клубов, зато с кафе «Космос» на улице Горького, где на втором этаже можно было съесть отличное мороженое, не такой «пафосной», как нынче, «Метелицей» и с ночными улицами, по которым можно было гулять, не опасаясь за свою жизнь...

К традиционным для русской литературы темам относится и описание жизни деревни. Скажем, к этой теме нередко обращался Б. Екимов. В 90-е гг. его очерки часто печатались в «Новом мире». Среди них – «В дороге» (1994), «Последний рубеж» (1995), «На распутье» (1996), «Крымская памятка» (1997), «Возле старых могил» (1998) и др. Очерк «В дороге», что называется, пронизан болью от осознания страшных трудностей, постигших деревню в 90-е гг., и часто бессилия что-либо сделать. На примере бывшего совхоза «Кузнецовский» Б. Екимов показал, что произошло с сельским хозяйством в то время. С одной стороны, были уничтожены колхозы и совхозы. С другой – на их месте возникли фермерские хозяйства, акционерные общества и товарищества, которые между собой никак не могли договориться. Понятно, что бывшее начальство ушло из коллективных хозяйств с техникой и прочим оборудованием. «Новые фермеры – это не народ, а помещики. <...> Главный агроном, завмастерской, директор с ними, замдиректора, – рассказывает очеркисту бывший механизатор. – Всё в их руках было, они всю технику забрали себе. А мы с пустыми руками остались. Сенокос подошёл, а траву косить нечем. Хлеб убирать нечем. Землю пахать – хоть лопатку бери. У пенсионеров они повыманили пай, наобещали им коров, соломы, сена – златых гор. А ничего не дали. Механизаторов тоже заманили брехнёй. Сейчас все назад бегут» [1, с. 156]. Но у каждого своя правда – и у фермеров, и у акционеров, и у членов товариществ. Только, с горечью говорит Б. Екимов, они не могут работать сообща, поэтому между ними идёт война. В результате – неубранный до января урожай. Стоило ли сеять весной, чтобы всё потом уничтожить? Однако очеркист всё же надеется на лучшее, потому что всегда находятся люди, идущие вперёд вопреки обстоятельствам.

Через два года после публикации очерка «В дороге» был напечатан следующий очерк – «На распутье». Что же произошло за это время в русской деревне? Судя по своеобразной семантической «перекличке», позитивного – немного. Дороги давно не ремонтировались, с прилавков исчезла своя минеральная вода, и вместо неё продаётся австрийская в пластиковых бутылках, а в райцентр прибыл американский миллиардер – спасти разрушенное хозяйство. А пока стоят непаханные поля, зарастают травой, ромашкой, молочаем. Тем не менее в этих местах стали появляться люди, готовые работать на земле. Один из них – Тимофей Константинович Пономарёв и его сыновья. Взяли землю и обрабатывают её, сеют хлеб.

Б. Екимов отмечает, что остались и жизнеспособные колхозы, во главе которых стоят умные и волевые руководители, правда, таких немного. В основном же ждут, когда придёт «кто-то» и реанимирует село, даст денег, и тогда-то потекут молочные реки в высоких хлебных берегах. Крестьянская Россия, отмечает автор, который год находится на распутье; перед ней – два пути. «Но старого камня стёрлись письма. Кто напишет их вновь понятными для мужика словами: “Налево пойдёшь... Направо пойдёшь...” Видно, перевелись на Руси грамотеи. А ругать нас – все великие мастера. На это большого ума не надо» [2, с. 184]. Так – пессимистично – заканчивается очерк «На распутье». Но и надежда не оставляет его автора: всё же отец и сыновья Пономарёвы работают на земле, и ещё многие, кого Б. Екимов назвал в своём очерке. Да и американец-миллиардер, надо полагать, не зря приезжал.

Однако в 1998 г. Б. Екимов напечатал очерк «Возле старых могил», в котором снова настаивает на том, что «нужен тот, кто, во-первых, понятно объяснит, что колхозные времена кончились навсегда и жизнь давно потекла по-новому. А во-вторых, понятно и доступно начнёт учить новой жизни» [3, с. 145]. Но этого не знает никто, даже большие начальники. По мнению Б. Екимова, новый опыт и знания должны прийти в виде чёткого плана переустройства колхозной страны. Заметим, однако, что при всём желании «разбудить» деревню, крестьян, очеркист тоже надеется на «кого-то», кто должен прийти и всё сделать за людей, которые живут на своей земле. Хотя это прежде всего их дело, и «кого-то» умного, смелого, принципиального, знающего, болеющего за дело, желательно найти не где-нибудь в Америке, а у себя.

В очерках возникли и новые персонажи – предприниматели, безработные, «челноки», беспризорные дети; произошло и расширение тематики и проблематики. В начале 90-х гг., после общественной активности предшествующего десятилетия наступила пора разочарования, скепсиса, вызванных неудачами экономических реформ, настроениями социальной демобилизации. В это время социокультурная ситуация изменилась кардинально: литература утратила свою учительскую, просветительскую функцию, в результате и проблемный очерк, как, впрочем, и любая иная разновидность очерка с ярко выраженным публицистическим началом перестал быть актуальным и оказался на периферии литературного поля.

Трансформировавшись, продолжал развиваться путевой очерк, где публицистическая составляющая была приглушена, а также портретный очерк, героями которого вместо знатных ткачих и металлургов стали шоумены, звёзды эстрады, политики, имеющие скандальную репутацию.

В середине 90-х гг. идеологическая нагрузка очерка перестала восприниматься читателем. В 1997 г. В. Топоров, рассуждая о кризисе в литературе, отмечал: «...в широких кругах читающей публики – если таковая ещё есть – нарастает недоумение, переходящее в негодование. Лозунг Паниковского “А ты кто такой?” овладевает массами. И действительно, кредит доверия, выданный в начальные годы перестройки былым нелегалам и полуофициалам, давным-давно исчерпан, а творческой отдачи (как сказали бы в советское время) нет и не предвидится» [14, с. 388–389]. С этим суждением известного низвергателя основ и авторитетов, хотя и с оговорками, можно согласиться. Ещё остались авторы, которые своим творчеством упомянутый «кредит доверия» отработали сполна. Скажем, Б. Екимов, известный своими деревенскими очерками, печатавшимися в «Новом мире» в 90-е годы, в 2000 году издал сборник повестей и рассказов, в основе которых – всё те же очерки, посвящённые проблемам современной русской деревни.

Качественные изменения произошли в журналистике: внимание с документально-художественных жанров переключилось на информационные (репортаж, заметка, интервью и т. д.), и очерк перестал быть «королём» публицистики. Однако в 90-е гг. прошлого века очерки ещё продолжали печататься в «толстых» журналах. Правда, несколько поменялась их тематика, поскольку изменилась и сама действительность. Тем не менее основные разновидности очерка были представлены достаточно полно. Скажем, проблемные очерки печатались в журнале «Дружба народов» («Челноки», 1998, А. Коркотадзе; «Лишние», 1999, Л. Лавровой). В «Новом мире» в это же время были рубрики «Очерки наших дней», «Времена и нравы», «Дневник писателя». Новые «герои времени» – предприниматели – были представлены, скажем, в очерках П. Пэнэжко («Предприниматели. Попытка группового портрета в посткоммунистическом интерьере», 1993), А. Михеева («Записки мелкого предпринимателя», «Золотое копчение», 1996) и др. А. Паникина («Записки русского фабриканта», 1997). Проблемные очерки тех лет посвящались также судьбам детей-сирот («Государственные дети», 1993, Л. Самойловой), жизни провинциальных городов («На распутье» Б. Екимова, «Крымская памятка», 1997, В. Коробова). Таким образом, мы видим, что в публицистике конца XX века проблемный очерк всё ещё был востребован, как, собственно, того требовала изменяющаяся эпоха. Но когда коренные изменения произошли, очерк стал играть второстепенную роль в современном литературном развитии. Как отметил А. Эткинд, «эпоху делает публика, а публику делает чтение» [15, с. 430]. В 90-е гг. «публику делало» чтение массовой жанровой литературы – детектива, женского романа, фэнтези. Очерк в их ряд не встраивался. И если прежде он был актуален и востребован, то теперь свою актуальность в значительной степени утратил, как в целом утратили свою актуальность

публицистические жанры. Начинает доминировать развлекательная журналистика, а постановка познавательных, аналитических задач, которые прежде решались в очерковом жанре, стала второстепенной.

90-е протекали бурно, каждый год нёс какие-то перемены. В начале десятилетия возникла и новая тема в публицистике – предпринимательство (термины «бизнесмен» и «бизнесвумен» в активной лексике постсоветского общества ещё не значились). П. Пэнэжко в своём очерке «Предприниматели. Попытка группового портрета в посткоммунистическом интерьере» (1993) изображает нескольких представителей нового класса, рассказывает о роде их деятельности, о проблемах и перспективах бизнеса. Первый из них – банкир Юрий Иванович Львов, человек прогрессивный, старающийся помочь стать на ноги нарождающемуся классу предпринимателей, не жалеющий средств на благотворительность, понимающий, откуда взялись проблемы в некогда мощной экономике; он убеждён, что все беды «проистекают ещё от “великого Октября”», когда политика стала диктовать экономике. По сути, и перестройка не изменила этого положения вещей. И реформа экономическая покатила по ленинским рельсам» [13, с. 179]. И банкир Львов – один из тех, кто старается эти ошибки исправить, т. е. вложить немалые средства своего банка в строительство, в производство, в конце концов, в развитие страны.

Вторым представителем нового класса, описанного в очерке, стала директор швейной фирмы «Гарант» Елена Жуковская. Тогда, в начале 90-х, ей удалось занять свободную нишу на рынке; из многих вариантов она выбрала пошив детской одежды. Жуковская с мужем Ильёй Баскиным начинали в заброшенном подвале на Невском с десятком швей. «Шить джинсы-варёнки, конечно, заманчиво, – рассуждает она. – Но ведь понятно: где больше прибыли, там туча всякого рода чиновников, желающих получить на лапу. А на детских платишках и шортиках никому и в голову не придёт обирать людей, затыкающих, можно сказать, брешь в госсекторе» [13, с. 183]. В то время, когда она занялась предпринимательством, дешёвое и однотипное «корейско-китайское шмотьё» уже продавалось на каждом углу. Поэтому новая швейная фирма старалась брать качеством и ассортиментом. К тому же Жуковская не пожалела времени и денег на собственное обучение в Америке и очень скоро обнаружила, «что в основе всех технологических и менеджерских изысков у американцев лежит простая вещь – здравый смысл» [13, с. 183]. Руководствуясь именно здравым смыслом, она сделала «Гарант» лидером в своём сегменте рынка. Но, разумеется, для этого была принесена в жертву собственная семья. «Мужа я дома не вижу, – признаётся Жуковская. – Сама пропадаю на работе. Ребёнок растёт без нашего участия. <...> что это за благополучие, когда хотя бы за ужином нельзя посидеть всей семьёй?!» [13, с. 185]. Казалось бы, так рассуждает обычная среднестатистическая женщина, которая волею судеб вдруг стала предпринимателем, и её это в какой-то степени тяготит. Однако дальше следуют её довольно жёсткие рассуждения, позволяющие предположить, что новые социально-экономические реалии вызвали к жизни и новые личностные качества: «...Да, конкурента нужно съесть» [13, с. 185]. Зато

теперь у Жуковской с мужем только в швейном производстве работает более девятисот человек. Сам же Баскин занялся строительством морского порта, организацией торгового дома, металлической архитектурой («склады, производственные цеха, различные конторы: собираются по принципу карточных домиков в самые сжатые сроки» [13, с. 190]). Насколько выиграл или проиграл бизнес этой семейной пары после публикации очерка, сегодня можно только гадать, учитывая обширную информацию о «лихих 90-х».

Героем очерка П. Пэнэжко стал и 35-летний президент финансовой корпорации «Арман» Владислав Яснопольский. Начинал он в «родных пенатах» – в Чебоксарах. Далее – как у многих: школа – завод – армия – вуз, в данном случае – экономический факультет Чувашского университета. Яснопольскому, как и многим его «собратьям», досталась «совковая» наследственность, о чём он сам говорит: «...трудно заниматься коммерцией при нашей дурной инфраструктуре, ненадёжности партнёров, зверских налогах. Но оказывается, что-то можно всему этому противопоставить» [13, с. 190]. И Яснопольский противопоставляет собственную любознательность и умение быстро реагировать на изменяющиеся обстоятельства. Автор очерка с уважением, местами с удивлением пишет о новой экономической ситуации в стране и новых героях своего времени: «Так что ж они, эти бизнесмены, – своего рода государство в государстве? Нет, всего-навсего независимая частичка в этом огромном конгломерате» [13, с. 195]. Очерк П. Пэнэжко продемонстрировал главное качество жанра – актуальность и злободневность. Сегодня эта тема была бы менее интересной, поскольку новый класс уже сформировался и обществу уже не надо объяснять, кто такие предприниматели, какие цели преследуют и какая от них польза или вред.

Однако многие современные «акулы бизнеса» вышли из мелкого предпринимательства. О своём опыте в такого рода деятельности написал в своём очерке А. Михеев. Здесь надо заметить, что, в отличие от П. Пэнэжко, он сам познал все «прелести» предпринимательства в забывшей, что это такое, стране. Автор «Записок мелкого предпринимателя» (1996) подробно описывает и мытарства за разрешительными документами по госконтторам, и предательство компаньонов, и сопутствующий всем начинаниям рэкет (в том числе и упомянутых госконтор). А. Михеев, по основному роду деятельности журналист и писатель, в начале всё тех же 90-х занялся не свойственной себе деятельностью – предпринимательством. «Упустить такой фарт <...>, не окунуться в мир бизнеса, причём уж если окунуться, так с головой, так, чтобы руки дрожали при подсчёте выручки, – нет, упускать такую возможность было бы высшей глупостью», – решил автор-персонаж [11, с. 159]. Самое начало рыночных отношений, когда государство ещё не спохватилось, было и самым благословенным временем для наиболее быстро ориентирующихся в ситуации граждан, к которым, без сомнения, принадлежал и автор «Записок»: «Никаких тебе инспекторов, проверяющих, указывающих, ни милиции, ни санэпиднадзора, ни фактур, ни разрешительных бумаг, ни налогов – и торговать можно было где угодно. Вытаскиваешь только какие-нибудь <...>

весы, встаёшь с краю рыночка, а то и вообще где попало, лишь бы было пооживлённей, – и только успевай взвешивать и считать деньги» [11, с. 161]. Всё это так, однако не только автор «Записок» занялся прибыльным делом; возникла конкуренция, и ниши захватывали всё новые «персонажи». «Я не был ещё готов отнестись с энтузиазмом к романтике Дикого Запада и с ружьём защищать своё ранчо, – пишет А. Михеев, – два раза меня выживал с места <...> один особо горячий торгош с тремя тоннами картошки...» [11, с. 161]. Тем не менее он признаёт, что им владела иссушающая одержимость. В какой-то степени эта одержимость была схожа с психологией солдата-наёмника: воевать дальше и заработать больше. И, несмотря на растущие доходы, автор-персонаж страдал оттого, что оборот слишком растянут из-за неподходящего расписания поездов: время не ждёт, ведь конъюнктура может внезапно измениться. И здесь-то у, казалось бы, свободного предпринимателя возникают мысли о собственном рабстве, о власти денег и конъюнктуры. Но не мысль освободиться – только лёгкая зависть к двум загорающим на берегу Жигулёвского моря девушкам, не обременённым мыслями об ускользающей в силу объективных причин прибыли: «...мучаюсь, борясь с самим собой, понимаю уже, что это сумасшествие: выгляни, посмотри вокруг, передохни, – но, увы, не в силах переключить себя на другое. Уже не я контролирую ситуацию, а она полностью завладела мною» [11, с. 165]. Автору-персонажу всё же удалось вырваться из тенет бизнеса – когда ему надоело возиться с товаром, заниматься торговлей, шумными покупателями и, главное, надоели деньги. В результате гены «свободного художника» победили гены деда – купца второй гильдии. Очерк А. Михеева интересен тем, что деятельность предпринимателей периода «первичного накопления капитала» показана изнутри и так же скрупулёзно проанализирована психология человека, занявшегося не свойственным ему делом, которое, однако, у него «пошло», и он увидел самого себя в совершенно непривычном и неожиданном ракурсе.

Новые социально-экономические реалии способствовали возникновению, ещё одного, если не класса, то уж во всяком случае, новой «прослойки» и новых героев – «челноков», мелких торговцев, как правило, с высшим образованием, поставщиков ширпотреба из дальнего зарубежья, когда за границу потянулись «сотни автобусов из нашего печального СНГ...» [5, с. 129]. О них говорится в очерке А. Коркотадзе «Челноки» (1998). Автор подробно рассказывает об особенностях этой профессии, опасностях, подстерегающих за границей и на Родине, о бесправии и обмане, в конце концов, о риске, которому подвергаются «челноки» по обе стороны границы, и издевательствах чужих и, главное, своих таможенников. А. Коркотадзе подробно описывает свою поездку в Стамбул через Украину, Румынию и Болгарию. По его мнению, эта новая профессия – продукт распада старой системы социализма. Автор в лучших традициях русской публицистики говорит о проблемах (языковых, экономических, ментальных) этого нового общественного «класса». Однако не будем забывать, что именно из рыночных палаток появились многие гипермаркеты, а их владельцы тоже начинали с челночного бизнеса, возможно, сегодня стараясь не

вспоминать, как в далёкие 90-е они, вернувшись с тяжеленными клетчатыми баулами, на чём свет кляли «свою страну и таможенников, давая зароки и клятвы “завязать” наконец с этой проклятой Турцией...» [5, с. 137] и говоря про себя: «Вот мы и вернулись, Родина, с баулами и мешками под глазами. Страна, встречай своих героев!» [5, с. 137]. Ирония в финале очерка звучит горько: сменились ценности на просторах некогда великой страны, и на авансцену жизни вышли новые герои. В «Челноках» идёт речь о новой профессии, но это не «физиология», а скорее исповедь: ситуация изображена изнутри – так, как её видит один из «челноков», вынужденный заниматься не свойственным ему делом.

Надо признать, что нынешняя публицистика, в частности очерк, не обладает той силой воздействия на общество, которую имела публицистика советская. И сегодня никакой не то что очеркист – никакой писатель не может похвастаться таким отношением к нему людей, для которых он, собственно, работает и которые оплачивают его творческие усилия. Кумиры ушли вместе с эпохой, наступило безвременье, и библейская строка «не сотвори себе кумира» обрела совершенно иное значение. Очеркисты 90-х стремились отразить новые явления действительности, которые зачастую вызывали отрицательную эмоциональную реакцию. Пример тому – очерк Л. Лавровой «Лишние» (1999). Начинается он описанием безрадостного московского пейзажа: мёртвая Яуза, закованная в камень берегов, «будто в гробницу» [6, с. 132], несёт куда-то нечистоты, а вокруг течёт смрадный поток машин. Среди всего этого – бездомные дети. Автор видит там шестерых мальчишек: «Курят, пуская сигарету по кругу. Чуть поодаль сваленные в кучу несколько цветных пакетов и школьных рюкзачков» [6, с. 132]. Уже начало очерка создаёт у читателя гнетущее настроение. Да и действительно, для радости нет повода, когда видишь беспризорных детей. Автор говорит о непередаваемом чувстве вины и беспомощности при виде неприкаянных и ожесточённых маленьких людей. «У этого <...> никому не нужного существа не было света в глазах» [6, с. 132]. Автор очерка добросовестно исследовала вопрос, находя своих «героев» в подвалах, подворотнях, коллекторах, вокзалах... И обнаруживала несоответствие между тем, что видела в таких местах, и обликом «возрождающейся России»: «...колокольный звон восстановленных, сверкающих золотом и огнями свечей храмов, чёрные тени вместо людей внутри и – скорчившийся от зимней стужи мальчишка, прижавшийся крепко к драной изоляции трубы в яме теплотрассы... Сбоку прильнул чёрный бездомный пёс. Отверженные...» [6, с. 134]. Такой вот диссонанс, и Л. Лаврова в своём очерке пытается достучаться до тех, кто находит средства для восстановления церквей, но жалеет их для спасения беспризорных детей или интернатов, куда они попадают. Автор обращается к теме, ранее не представленной в периодике 90-х гг., но считает необходимым привлечь внимание к этой проблеме и постараться помочь выжить детям.

В очерке 90-х гг. возникают новые черты, казалось бы, не свойственные этому жанру. В то время, когда очерк утверждался в русской литературе, в нём,

как и в целом в произведениях первых русских реалистов, по мнению Ю. Манна, «установилась “разность” между автором и его героем, между авторским сознанием и сознанием персонажа...» [6, с. 235]. Такого рода «разность» чрезвычайно ярко проявилась в «физиологиях» и в определённой степени сохранялась в очерке до конца XX в. Иногда автор очерка и примерял «маску» своего персонажа (как, скажем, Н. Животов несколько дней был извозчиком, а А. Куприн браконьерствовал с балаклавскими рыбаками), но эту новую социальную роль он играл недолго и по своей воле, и, в общем-то, такая дистанция сохранялась и в «Петербургском дворнике» (1845) В. Даля, и в «Листригонах» (1911) А. Куприна, и в «Официанте» (1965) А. Аграновского. В 90-е гг. резкая смена социальных и культурных парадигм привела к тому, что многие люди сменили профессии, занялись тем, чем никогда не занимались прежде. Бывшие литераторы и преподаватели, инженеры и артисты, для того чтобы выжить в новых условиях, стали «челноками», предпринимателями, грузчиками, таксистами. Этот новый опыт и был воплощён в очерке. В нём возникает исповедальное начало, откровенно горькое, порой циничное. В тех же случаях, когда автор всё же отделён от своего персонажа, как в очерке Л. Лавровой «Лишние», предельная эмоциональность повествования меняет эту дистанцию; это не рассказ наблюдателя-исследователя, и здесь заметно сильное личностно-исповедальное начало. В 80-е гг. в очерке сочетается романтическая вера в благотворность перемен и надежда на разумный рационализм. Этим настроениям соответствовала публицистически-аналитическая природа очерка, и он их выразил ясно и полно. Действительность 90-х оказалась сложнее, чем можно было предположить, в рациональные схемы она не укладывалась, научному описанию не поддавалась. Очеркисты зачастую фиксировали личные впечатления от экономических и социальных перемен, которые не всегда были позитивными. Избранное ими повествование от первого лица – форма трансляции личного, а значит, достоверного опыта утверждения в новой реальности, который часто был отрицательным.

Ещё в 1993 г. Ю. Поляков писал, что теперь всякий трактуемый определённые общественные вопросы, скорее всего, вызовет усмешку. «Выходит, раньше, когда мы влачили существование, у нас оставалось достаточно сил и времени, чтобы поразмыслить о пороках общества. Сегодня, когда за существование приходится бороться, на это нет ни сил, ни времени» [12, с. 8]. Сил и времени на чтение оставалось всё меньше; менялся читатель. Об этом в свойственной ему парадоксальной манере писал Э. Лимонов, который, в частности, полагал, что вымер читатель Бродского. Однако наблюдения Лимонова имеют и более широкий смысл: «И вот кончился читатель. Потому что СССР покончил самоубийством, взорвался вулкан, и лава достигла самых мелких переделкинских террас, разлетелась повсюду. Лишила покоя всех, и стало не до каталогов, как бы красиво они не выглядели. Стало видно, что мы плаваем в крови, в дерьме, в жёлчи, в блевотине. И надо было спасаться» [9, с. 157]. Разумеется, это суждение субъективно; писатель

подчёркивает лишь одну сторону сложного социокультурного процесса, но в нём есть и своя правда: читатель, хотя и не вымер, но стал другим.

Т. Колядич и Ф. Капица замечают: в конце 80-х гг. казалось, что «литературным сообществам открываются широкие возможности для творческого поиска. Но пройдёт ещё некоторое время, прежде чем литература научится быть разнообразной. Поэтому период с 1985 г. по начало XXI века и называется переходным» [4, с. 11]. Это утверждение не бесспорно, границы переходного периода могут быть названы и другие. Но всё же можно утверждать, что начало XXI в. обозначило и начало нового периода развития русской литературы. Зафиксированное в очерках ощущение несбывшихся надежд стало характерным признаком 90-х. Такое видение недавнего прошлого утвердилось в первое десятилетие XXI в., о чём свидетельствуют исследования социологов. А. Левинсон, анализируя воспоминания, отражённые в массовых опросах, отмечает: «Мнение о том, что это было десятилетие исторического прорыва, изменившего к лучшему судьбы чуть ли не половины человечества, исчезло из обихода. Выдвинута прямо противоположная оценка тех же событий как катастрофы XX в. Но массовое распространение получила не эта историческая оценка, а бытовое и тягостное воспоминание о 1990-х как годах сплошного кризиса и сплошных неудач, неприятностей и несчастий, охвативших всех. К этому добавляется, что очень важно, неушедшая ненависть к тем, кто внушил тогда надежду, и злость на самих себя, этой надеждой искусившихся» [8, с. 503]. К ним, внушившим надежду, относятся публицисты перестроечного и постперестроечного времени. Большинство их предсказаний не сбылись, и в это время авторы очерков не столько наблюдали действительность, сколько погружались в неё; тогда был важен не холодный анализ, а эмоциональный рассказ о собственном, часто непростом и противоречивом опыте. В результате возникла своеобразная исповедальная публицистичность.

Библиографические ссылки

1. Екимов Б. В дороге / Б. Екимов // Новый мир. – 1994. – № 1. – С. 178–192; № 3. – С. 156–171; № 6. – С. 121–148; № 9. – С. 185–197.
2. Екимов Б. На распутье / Б. Екимов // Новый мир. – 1996. – № 6. – С. 169–184.
3. Екимов Б. Возле старых могил / Б. Екимов // Новый мир. – 1998. – № 5. – С. 137–145.
4. Колядич Т. М. Русская проза XXI века в критике: рефлексия, оценки, методики описания : учеб. пособ. / Т. М. Колядич, Ф. С. Капица. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 360 с.
5. Коркотадзе А. Челноки / А. Коркотадзе // Дружба народов. – 1998. – № 1. – С. 115–137.
6. Лаврова Л. Лишние / Л. Лаврова // Дружба народов. – 1999. – № 7. – С. 132–145.
7. Ларин С. Летописец московского быта / С. Ларин // Нов. мир. – 1992. – № 9. – С. 239–241.
8. Левинсон А. 1990-е и 1990-й: социологические материалы / А. Левинсон // Нов. лит. обозрение. № 84. – 2007. – С. 489–503.
9. Лимонов Э. Книга мёртвых / Э. Лимонов. – СПб. : Лимбус Пресс, 2001. – 424 с.
10. Манн Ю. Утверждение критического реализма. Натуральная школа / Ю. Манн // Развитие реализма в русской литературе: в 3 т. Т. 1. – М. : Наука, 1972. – С. 234–291.
11. Михеев А. Записки мелкого предпринимателя / А. Михеев // Нов. мир. – 1996. – № 11. – С. 159–166.

12. Поляков Ю. От империи лжи – к республике вранья / Ю. Поляков // Россия в откате. – М.: Астрель; К. : ТОВ «ЦНМЛ», 2011. – С. 8–12.
 13. Пэнэжко П. Предприниматели. Попытка группового портрета в посткоммунистическом интерьере / П. Пэнэжко // Нов. мир. – 1993. – № 12. – С. 175–195.
 14. Топоров В. Я не такая, я жду трамвая. Питерская литература на конечной остановке / Виктор Топоров // Похороны Гулливера в стране лилипутов: Литературные фельетоны. – СПб. : Лимбус Пресс, 2002. – С. 383–391.
 15. Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах / А. Эткинд. – М. : Нов. лит. обозрение, 2001. – 496 с.
- Надійшла до редколегії 27.04.2013 р.*

УДК 821.161.2–1.09+929Пчілка

А. В. Зайцева

м. Луганськ

ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ

Проаналізовано поетичні збірки Олени Пчілки та незібрані поезії, з'ясовано поетичні уподобання мисткині, що зумовили специфічні жанрові й ідейно-тематичні особливості її творів.

Ключові слова: поетичний світ, лірика, тенденційний вірш, вірш-роздум.

Статья посвящена характеристике поэтического наследия. Проанализированы поэтические сборники Олены Пчилки и несобранные поэзии, выяснено поэтические пристрастия писательницы, обусловившие специфические жанровые и идейно-тематические особенности ее произведений.

Ключевые слова: поэтический мир, лирика, тенденциозный стих, стих-размышление.

Analyzed poetic collections of Olena Pchilka and uncollected poetry, founded out poetic preferences of artist that led to the specific features of the genre and ideological and thematic of her works.

Key words: the poetic world, lyrics, tendentious verse, verse-thinking.

Проблема інтерпретації творчості письменників ХІХ століття залишається актуальним аспектом літературознавчої науки, особливо в контексті новітніх підходів науки про літературу до творів письменників, спадщина яких протягом довгих років перебувала в забутті або належним чином не поціновувалась. Серед таких митців варто відзначити Олену Пчілку – письменницю, редакторку, громадську діячку, члена-кореспондента Академії Наук УРСР, творчість якої стала значним явищем в історії української культури кінця ХІХ – початку ХХ століття. Чимало дослідників звертались до творчості Олени Пчілки, зокрема Д. Донцов працею «Мати Лесі Українки (Олена Пчілка)» (1958), де вперше подано об'єктивну оцінку творчому доробку письменниці [1]; Л. Купрата у розвідці «Літературно-естетичні та суспільні погляди Олени Пчілки» (1998) знайомить з деякими витоками творчості Олени Пчілки й робить спробу охарактеризувати вплив на письменницю її оточення [4]; О. Камінчук у праці «Олена Пчілка: аспекти творчої діяльності» (1999) подає коротку характеристику творчого доробку письменниці [3]; робота Л. Новаківської «Берегиня роду й нації (Олена Пчілка)» (2002) присвячена висвітленню

просвітницько-педагогічних ідей Олени Пчілки [6]; книга Л. Дрофань «Берегиня» (2004) відтворює яскраві сторінки життєвої й творчої біографії письменниці [2] та ін. Актуальність обраної теми зумовлена відсутністю цілісного дослідження поетичної творчості Олени Пчілки.

Метою статті є осмислення оригінального поетичного світу Олени Пчілки. Досягнення мети передбачає виконання наступних завдань: у контексті новітніх наукових підходів проаналізувати поетичні твори мисткині, визначити їх специфіку й жанрові та ідейно-тематичні особливості.

Свій поетичний талант Ольга Петрівна Косач-Драгоманова репрезентувала на початку 80-х років XIX століття. Зважаючи на вдалий дебют у перекладацькій справі 1881 року, коли письменниця опублікувала два переклади з Гоголя «Майська ніч» та «Записки причинного», 1882 року вийшла друком книга поетичних перекладів Олени Пчілки під назвою «Українським дітям» й здобула письменниці помітне місце в літературі. З цього приводу літературознавець А. Чернишов зазначив, що Олена Пчілка – це перша українська жінка-поетеса, яка своєю творчістю здобула одне з почесних місць у вітчизняному літературному процесі, так як сучасниця Т. Шевченка Олександра Псьол повністю не розкрила своєї творчої індивідуальності й спадщини не залишила, а учениця І. Франка Уляна Кравченко вперше надрукувала свою поезію 1883 року, тобто через рік після того, як вийшли друком поетичні переклади Олени Пчілки «Українським дітям». Дослідник зауважив, що переклади мисткині «відзначаються винахідливістю за тогочасного стану української літературної мови й перекладної техніки. Вони передають доброю мовою типові для поезії Пушкіна і Лермонтова – їхні інтонації, образи, звучання строфи, стиль, ідею і не поступаються кращим перекладам М. Старицького» [9, с. 166]. Книга «Українським дітям» містила переклади творів О. Пушкіна («Анчар»), М. Лермонтова («Три пальми», «Гілка Палестини», «Мцирі») та польського поета Сирокомлі («Співець») та ін. Ці переклади дозволили письменниці виробити індивідуальну творчу манеру, мають вагомий ідейно-смісловий навантаження, збагачують словник української мови, є довершеними літературними зразками. Перекладацької діяльності Олена Пчілка не полишала протягом усього життя («Пісня про Славутця Олега» (1920), «Казка про Золотого півника» (1924) та ін.).

У 1886 році побачила світ збірка поезій Олени Пчілки «Думки-мережанки». Сама авторка так характеризує свою збірку: «Так як “Думки-мережанки” писані в різні часи, під різними настроями душі, то зміст книжки вийшов дуже піриятий: і тенденційні вірші, і біблійські теми, і байки, і жарти, і чиста лірика – все в купі!» [7, с. 56]. Епіграфом до цієї збірки стала строфа з вірша «Співець» польського поета Сирокомлі, яку критик О. Огоновський витлумачив як поетичний символ віри письменниці. Одна з найкращих поезій збірки «Думки-мережанки» – вірш «Волинські спогади», сповнений спогадів про часи, проведені на Волині, як одні з найщасливіших. Замилування рідною природою чергується з гордістю за Батьківщину з її славетним минулим, гарною співучою мовою, добрим народом: «Волинь незабутня, країно славутня!

/ У пишній красі ти красуєш! / З давен твою бачу українську вдачу, / З давен мою душу чаруєш!.. / Із словом жаданим та людом коханим / Єднаєш ти в серці моєму / Ті спогади ясні про милі та красні / Куточки в обширі твоєму» [8, с. 33]. У цій поезії ми бачимо, що Україна для Олени Пчілки – «славутня» з її Звягельськими узгір'ями та скелями, зі Случчю бистроводною, з луцьким замком, що на все життя закарбувалися в пам'яті письменниці, й спогади, про які вона протягом усього життя несе у своєму серці та про які пише з почуттям гордості.

Ліричний малюнок «Перед блакитним морем» сповнений теплого настрою, авторка вміло передає спогади молодій дівчині: «Їй спом'янувся хуторець убогий / В далекій рідній стороні. / Там степ німий простягся геть розлогий, / Неначе спить у тяжкім сні» [8, с. 28]. Тугу героїні за рідним краєм підсилює звук баркароли, мелодія якої так не схожа на звуки української пісні. Поезії збірки про кохання («Мій друже!», «Забудь мене!», «Кохані речі» тощо) репрезентують усе тепло й чарівність людських стосунків. У цих творах перед читачем постає образ ліричної героїні, яка здатна на глибокі й ніжні почуття, проте дуже часто вона здатна заради нього на самопожертву. Так, у вірші «На спогад Шубертової серенади» гармонію людських почуттів поєднано з картинами вечірньої природи: «Місяць плине, блищать зорі, / Ніченька сія, / Грають хмароньки прозорі! / Глянь, красо моя!..» [8, с. 37]. Завдяки використанню пестливих форм слів («ніченька», «хмароньки» тощо) поезія набуває глибокої ліричності. Незважаючи на те, що поетична збірка «Думки-мережанки» була єдиною у творчому доробку мисткині, значна кількість поетичних творів письменниці бачить світ на сторінках періодичних видань («Зоря», «Рада», «Перший вінок», «Рідний край», «Молода Україна» та ін.).

Поезія Олени Пчілки характеризується психологічно-особистісною орієнтацією. Внутрішні почуття особистості розкриваються за допомогою поезій-медитацій, які дуже часто використовує авторка. Варто відзначити звернення письменниці до біблійної тематики й проблематики, зокрема у вірші «Пророк», який вражає глибоко філософським змістом. У цю поезію письменниця ввела народного ватажка, який в образі пророка молиться «за свій люд нужденний», але народ не йде за ним, а починає молитися ідолу: «Перед безглуздом ідолом простягшись, / Народ пророків ідолу моливсь, / Бику з металу, віри одцуравшись...» [8, с. 46]. Таким чином, авторка у вірші «Пророк» репрезентує своє бачення гострих питань громадського життя, порушує проблему взаємин митця з народом.

В основному серед поезій письменниці переважають вірші-роздуми («Слово», «Скарби минулого»), вірші-оповідання («Метаморфоза», «Маленька учителька Галя»), пісенні поезії («Ноктюрно», «Та вже не ти!»), поезії-медитації («Минула молодість!.. Мов пісня прошуміла!..»), послання («До кобзаря», «Леоніду Глібову»), заклики («Перший вінок», «Надіє, вернися!»), елегії («Прощання», «Осіннє листя») тощо. Ліро-епічні жанри поетичного світу Олени Пчілки представлені байками («Свинка», «Зілля», «Радощі й смуток»),

легендами («Розділ світа», «Найперші діаманти»), поемами («Козачка Олена», «Юдіта», «Дебора», «Орлове гніздо») тощо.

Індивідуальний шлях до усвідомлення вищих людських цінностей, таких як Вітчизна, свобода, відповідальність тощо, мисткиня вбачала лише через соціальне й національне пробудження народу, саме тому сила її поетичного слова була спрямована на висвітлення історичної правди про долю українського народу, збудити прагнення служити на благо Батьківщини. Звідси – основна тема творчості письменниці – тема зумовленості сучасності минулим. Зокрема, поезія «Краю рідний! Серце рветься...» яскраво репрезентує цю тему. Досконало володіючи історичними фактами, авторка відзначає, що тяжкі часи для України ще не пройшли: «Спогадавши твої жалі, – / Що показують правдиві / Часу давнього скрижалі! / “Часу давнього...” А нині? / Чи минули дні тяжкі?...» [8, с. 64] й висловлює думку, що у кожного патріота своєї Батьківщини: «Серце рветься і трепече / Від одчаю і – надії!...» [8, с. 64]. У поезіях, де розкривається тема національного пробудження, перед читачем постає ідеал борця-протестанта, який здатен на самопожертву в ім'я своєї Вітчизни: «Хай буде, як буде! Не маю вертатись / Назад з того шляху, що взяв, / Не маю тії корогви одцуратись, / Що вільно і щиро я зняв» («Прощання») [8, с. 30].

Протягом усього життя Олена Пчілка плідно працює як дитяча письменниця. Найповнішим виданням творів Ольги Петрівни Косач-Драгоманової для дітей є книга «Годі, діточки, вам спать!», що була видана лише 1991 року. У 2007 році вийшло зібрання творів «Сосонка», яке також орієнтоване на молоде покоління. До складу цих видань увійшли поезії, байки, казки, оповідання, ігри, загадки, прислів'я тощо. Спосіб вирішення проблеми відродження, збереження української нації Олена Пчілка вбачала у вихованні молодого покоління в патріотичному дусі, саме тому більшість її творів спрямовані на це. Прагнучи, щоб діти виростили не лише гідними громадянами своєї нації, а й високоосвіченими, у багатьох віршах Олена Пчілка зверталася до популяризації освіти («Замислений котик», «Котова наука»), у її поезіях стверджується велике значення мистецтва («Хатні музики й слухачі»). Замилування українською природою у її віршах («Весняні квіти», «Весна-красна») часто чергується з гордістю за Батьківщину з її славетним минулим («Волинські спогади»), гарною милозвучною мовою («Рідна мова»), добрим народом («Дітвора»), що народжує в дітях перші патріотичні почуття.

Таким чином, аналіз поетичного світу Олени Пчілки дає підстави констатувати, що найкращі зразки її різноманітних за жанрами поетичних творів стали значним явищем української літератури, адже письменницею було порушено ряд важливих для тогочасного суспільства тем, що залишаються актуальними й на сьогоднішній день. Перспективи нових досліджень творчості Олени Пчілки вбачаємо в подальшому вивченні специфіки творчої манери письменниці.

Бібліографічні посилання

1. Донцов Д. Мати Лесі України (Олена Пчілка) / Д. Донцов // Дві літератури нашої доби. – Торонто : Вид-во Гомін України, 1958. – С. 135–176.
2. Дрофань Л. Берегиня: художньо-докум. вид. / Л. Дрофань. – К. : Молодь, 2004. – 206 с.
3. Камінчук О. Олена Пчілка: аспекти творчої діяльності / О. Камінчук // Слово і Час. – 1999. – № 6. – С. 12–18.
4. Купрата Н. Літературно-естетичні та суспільно-політичні погляди Олени Пчілки. Начальний посібник. / Н. Купрата. – Одеса : ОКФА, 1998. – 64 с.
5. Мікула О. Творчість Олени Пчілки і фольклор: Монографія / Передмова В. Івашківа. / О. Мікула. – Ужгород: Гражда, 2011. – 312 с.
6. Новаківська Л. Берегиня роду й нації (Олена Пчілка) / Л. Новаківська. – Київ: Науковий світ, 2002. – 53 с.
7. Пчілка Олена. Біографічна замітка/ Олена Пчілка // Зоря. – 1888. – № 1. – С. 14–17. – № 3. – С. 55–56.
8. Пчілка Олена. Твори / Упоряд., авт передм. і прим. Н. Вишневська / Олена Пчілка. – К.: Дніпро, 1988. – 583 с.
9. Чернишов А. Перша українська поетеса / А. Чернишов // Вітчизна. – 1963. – № 8. – С. 166–172.

Надійшла до редакції 25.04.2013 р.

УДК 821.161.1-31.09+929 Сологуб

Д. А. Зубарь

г. Луганск

МОТИВ СМЕРТИ В ТРИЛОГИИ Ф. СОЛОГУБА

«ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА»

Исследуется мотив смерти в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда».

Ключевые слова: декадентский роман, мотив смерти, иное царство.

Досліджується мотив смерті в трилогії Ф. Сологуба «Легенда, що твориться».

Ключові слова: декадентський роман, мотив смерті, інше царство.

The essay focuses on the motive of death in the trilogy “The Created Legend” by Fyodor Sologub.

Key words: decadent novel, motive of death, the other kingdom.

Очарование смертью – визитная карточка декаданса. Ключевую роль тематики и образа смерти в декадентском романе отмечает А. Н. Долгенко: «Мотивы пессимизма, отчаяния, суицида, «двойного бытия», индивидуализм и мистицизм, свойственные декадансу, не представляют собой чего-то исключительного для мировой литературы и искусства, однако именно в декадентском мировоззрении все эти черты структурируются вокруг идеи приятия смерти как пути к небывалому и окончательному наслаждению» [2, с. 12]. По мнению исследователя, декаданс ищет смысл жизни, прежде всего, в удовольствиях, и поскольку удовольствия жизни предельны, лишь смерть дает вечное наслаждение [2, с. 7]. В трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» смерть является ядром идейного и образного содержания. Н. В. Барковская

отмечает, что тихие дети – символ души Георгия Триродова, а «смерть – единственная бесспорная ценность» [1, с. 174]. Однако в этой же работе исследовательница приводит слова А. Белого: Сологуб показал нам, что смерти нет, он указал на нее, и «мы увидели, что нет у нас безглазой смерти» [1, с. 197]. Таким образом, в восприятии данного образа существует парадокс: с одной стороны – смерть единственная ценность, с другой – смерти нет. Подобная неоднозначность присутствует в самом произведении. Триродов, главный герой «Творимой легенды», говорит в диалоге с князем Давыдовым: «Нет чуда. Не было воскресения. Никто не победил смерти» [7, с. 197]. Однако ему же принадлежит другое высказывание: «Мне мало одной жизни. Я хочу творить для себя многие иные» [6, с. 33]. В декадентском романе очарование смертью сливается с естественным для человека ужасом перед ней, желание умереть с желанием преодолеть смерть.

Целью нашей статьи является исследование мотива смерти в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда». Для изучения этого мотива важен вопрос о жанровом своеобразии трилогии. А. Н. Долгенко считает, что из пяти завершенных романов Сологуба лишь первые два собственно декадентские [2, с. 5], а романы, вошедшие в трилогию «Творимая легенда», не являются декадентскими романами в чистом виде. Н. В. Барковская причисляет трилогию к символистскому роману, наряду с «Мелким бесом» и «Заклинательницей змей» [1]. В исследовании О. П. Мойсеевой обосновывается жанровый статус трилогии как романа-мифа или романа-«легенды» одновременно, а также выявляются жанровые формы и образования, которые составляют «универсальный жанровый конгломерат» произведения [5, с. 3]. Исследовательница также подчеркивает «жанровую нестойкость» трилогии в рамках символистского метода. Мы полагаем, что, несмотря на значительные композиционные отличия между «Творимой легендой» и другими декадентскими романами Сологуба, а также на явное преобладание символистского метода в трилогии, это произведение следует рассматривать в поле декаданса, так как декадентское мировоззрение в нем выражено не в меньшей степени, чем в других романах писателя. В «Творимой легенде» присутствуют ключевые образы декадентского романа. С точки зрения сюжетной линии, вторая часть трилогии «Королева Ортруда», взятая отдельно от остальных частей, является классическим образцом данной жанровой разновидности. Королева Ортруда – последний бездетный потомок вырождающегося рода, «тридцать шесть поколений высоких предков оставили ей в наследство очень неуравновешенную нервную систему» [8, с. 250]. Ортруда обладает талантом живописца и утонченным эстетическим вкусом. Она проходит путь испытаний, искушений, грехопадений, наслаждений и разочарований, которые от любви к жизни приводят ее к очарованию смерти. В конце второй книги Ортруда встречает желанную смерть, огненную и прекрасную, в городе, гибнущем от извержения вулкана.

Город на острове Драгонера, на наш взгляд, является характерным для декадентского романа образом мертвого города. Причем в трилогии Сологуба

этот образ не аллегорический, как, например, в романах Ж. Роденбаха, а буквальный: город на самом деле превращается в город мертвых. После извержения вулкана он завален трупами. Гибнут все, кто был в тот день на острове и в его окрестностях. По приезду Виктора Лорены «город имел зловещий, мрачный вид, — город мертвых. Страшные картины разрушения и смерти попадались на каждом шагу. Повсюду лежали трупы, полузасыпанные пеплом, обгорелые, с посиневшими лицами. И везде был смрад гниющих трупов. Людей не было нигде» [8, с. 450]. Королева Ортруда гибнет от одушевленного предмета — вулкана. Вулкан-гору, на наш взгляд, вполне возможно вписать в один ряд с башней французских декадентских романов, хотя в трилогии ярк и образ башни — башнями оснащены королевский замок в Королевстве Соединенных Островов и усадьба в Просяных Полянах. Ортруда восходит на башню молиться Светозарному. Путешествие в утопическое инобытие также совершается с вершины башни: Триродов с Елисаветой отправляются в блаженную землю Ойле с небольшой площадки высокой башни, «все стены и потолок которой были из стекол в бронзовых рамах» [6, с. 25]. Дымящийся и извергающийся вулкан у Сологуба подобен звенящему колоколу в романах Ж. К. Гюисманса и Ж. Роденбаха. Это — одушевленный предмет, способный убить (предмет-убийца) и воздействующий своей активностью на мертвый город: колокола распространяют над городом свой звон, влияющий на сознание и поведение героев; вулкан распространяет над островами дым, от которого жители Королевства впадают в неистовство. Таким образом, в «Королеве Ортруде» присутствуют все элементы сюжетной линии декадентского романа: последний потомок знатного вырождающегося рода гибнет в пыли мертвого города от одушевленной вещи. Причем в данном произведении эти образы гораздо более масштабны, в них свойственный декадентскому роману гротеск достигает вершины.

Несмотря на то, что «Королева Ортруда» — лишь одна из книг трилогии, по замечанию Н. В. Барковской, «роль центральной, по положению в романе, истории о Королеве Ортруде очень важна» [1, с. 164]. В этой книге смерть является очевидным лейтмотивом, она движется по нарастающей от индивидуальных смертей, концентрирующихся вокруг главной героини, до апофеоза смерти в мертвом городе. Возникает впечатление, что первая и третья части выступают обрамлением центральной истории. В них сюжет отходит от канонического сюжета декадентского романа. На наш взгляд, скородожская сюжетная линия не может в значительной степени выходить за рамки категорий декадентской образности, учитывая метатекстуальность трех первых романов Сологуба, наличие в них общих героев, сквозных мифологем и преданность писателя «единственной своей громадной и мирообъемлющей теме» [9].

Ключевое значение в композиции «Творимой легенды» имеет соотношение параллельных линий — линии Елисаветы и Триродова (скородожской линии) и линии Королевы Ортруды (линии Королевства Объединенных Островов). Как уже отмечалось, скородожская линия отклоняется от декадентского канона. У героев в ходе развития сюжета не

усиливается любовь к смерти. В финале романа они благополучно избегают гибели, улетев в серебряном шаре от разъяренной толпы, осаждающей усадьбу Триродова, и прилетают в утопическое Королевство Соединенных Островов, где воцаряются и собираются строить светлое будущее. Таким образом, трилогия, на первый взгляд, оканчивается не смертью героев, а началом новой, лучшей жизни. Однако если принять Королевство Соединенных Островов, не существующее в реальной жизни, за царство мертвых, тем более что именно там находится мертвый город, то финал романа приобретает совсем иной смысл. Географически места были выбраны Сологубом из-за символики названий, которые в традиции волшебной сказки связаны с иным царством: Драгонера – остров дракона, Сольер – город солнца. Отправляясь в Королевство, Триродов говорит летящим с ним, что они, возможно, отправятся на Луну, то есть в царство смерти. Для того чтобы считать Королевство царством мертвых, есть еще ряд оснований. Во-первых, образ Триродова, с одной стороны, восходит к образу дракона, то есть стража у порога царства мертвых, во-вторых, этот образ восходит к образу врача-жреца, имеющего власть над жизнью и смертью [3]. То, что усадьба Триродова – именно то место, где жизнь и смерть смешиваются, а Триродов может управлять жизнью и смертью – убивать живых (Дмитрий Матов), отсрочивать смерть (маркиз Телятников), воскрешать из мертвых (Егорка, тихие дети, Дмитрий Матов), – очевидно из текста. Построенный Триродовым летательный аппарат, на котором он отправляется в Королевство, управляем психическими силами отживших, которые не исчезают со смертью и одухотворяют природу, превращая материю в энергию (по крайней мере, Триродов говорит о такой возможности) [6, с. 35]. Путь к этому аппарату лежит через подвал, который, с нашей точки зрения, является тайным входом в царство мертвых. Здесь соединяются сказочные элементы: путешествие под землей и по воздуху чудесным способом, который из сказочно-фантастического превращается в научно-фантастический. Триродов говорит собравшимся в осаждаемой усадьбе: «Предлагаю вам всем идти в мою оранжерею. Ход в нее безопасен, – он идет под землю. Вот здесь, за эстрадою, – дверь в этот ход. Оранжерея устроена так, что она может отделиться от земли и улететь в небесные пространства» [6, с. 126]. В этом эпизоде, на наш взгляд, аллегорически показана смерть: вначале прохождение через подземный ход, то есть гроб и закапывание тела в землю, затем путешествие в небесные пространства – полет души в иное царство. В качестве царства мертвых Сологубом выбрано островное государство, так как туда труднее попасть. Добраться туда можно либо по морю, либо по воздуху, то есть только на некотором транспортном средстве. Триродов летит в Королевство Соединенных Островов на искусственной планете. Мы полагаем, что столь невероятный способ путешествия был выбран Сологубом согласно символике волшебной сказки (волшебный помощник, доставляющий в иное царство). Это намеренно неправдоподобный способ, чтобы подчеркнуть символичность путешествия. Следует отметить, что нелегко попасть и в усадьбу Триродова: сестры Рамеевы во время первого визита к загадочному

соседу, а также группа проверяющих школу в Просяных Полянах во главе с вице-губернатором Передоновым не могут найти дорогу к усадьбе, пока ее не показывает им один из триродовских детей. Замок с башнями и потайным подземным ходом в Королевстве Соединенных Островов по своим характеристикам и функциям соответствует усадьбе Триродова. Он является входом в иное царство, имеет башни и тайный грот. В конце чертогов Араминты стоит яхта, готовая к отплытию в Европу. На встречу со смертью Королева отправляется также на яхте, на которой она затем успевает вывезти часть населения с острова смерти (ладья Харона в декадентском романе перевозит в обоих направлениях).

Странствие души по мирам, ее перерождение в рамках цикла обновлений, смерть для одного мира, которая есть рождение в другом мире – лейтмотив трилогии «Творимая легенда». Ярким примером тому может служить побочная линия истории принца Танкред и Имогены Меладо. Когда Танкред впервые признается Имогене в любви, он говорит, что его первая любовь умерла восемнадцать лет назад, ровно столько лет, сколько было на тот момент Имогене, и с тех пор он ждал ее из-за гроба. Затем Танкред признается, что верит в переселение душ: «...я поверил в переселение душ... Я знал, что ее чистая душа переселилась в девочку, рожденную в час ее тихой кончины, в девочку, родившуюся на этом блаженном берегу, потому что видел этот дивный берег, я видел его в таинственном видении в час ее тихой смерти. И видел каждый камень на этом берегу, и видел тебя, о Имогена» [8, с. 302 – 303]. Довольно странное признание в любви девушке, но оно подходит для юной графини Меладо с говорящим именем Имогена. Это имя происходит от латинского слова *imago*, что означает: «изображение; образ; подобие; тень; призрак; отражение; копия; видимость» [4]. Имогена – чей-то двойник, переселившаяся душа умершей и возродившейся девушки. На наш взгляд, легкость в обращении со своей и чужой смертью в декадентском романе можно объяснить не только «полной дискредитацией христианских ценностей» [2, с. 7] (хотя в рамках декаданса отношение к христианству, безусловно, весьма неоднозначно) и казусом Карамазова (вседозволенностью вследствие признания отсутствия бога) [2, с. 10]. Легкость убийства объясняется также декадентской относительностью: смерть предполагает рождение в другом мире или в этом же мире в другом обличье; а также карнавальная логикой обратности: живые нередко оказываются мертвецами (ярким примером этого может служить гротескная сцена бала живых и мертвых в доме Триродова), а убить мертвеца означает вернуть ему жизнь, два отрицательных числа при умножении дают положительное. Следует отметить, что в финале трилогии все главные герои пересекают границу между мирами. Филиппо Меччио наносит визит Триродову и возвращается в Пальму, установив телеграфную связь с триродовской оранжереей. Эмундо Негри, сопровождающий Меччио во время визита, является врачом-магом, который, как и Триродов, владеет ключами от врат смерти, так как он погружает Афру в летаргический сон, то есть сон-смерть, а затем воскрешает ее к жизни. В случае с путешествием в Россию, как и в случае

с Афрой, доктор Негри обеспечивает путешествие в иное царство и благополучное оттуда возвращение.

Несмотря на явное преобладание символистского метода, «Творимая легенда» по выраженному в ней идейному содержанию и образности является декадентским романом. В произведении представлена вся парадигма ключевых для декадентского романа образов. Это образы башни, праха-пепла, одушевленного предмета-убийцы, мертвого города, смерти-убийства-самоубийства, героя-эстета – потомка вырождающегося аристократического рода, а также образы стражей у порога иного царства – дракона и врача-мага. Сюжет второй книги трилогии является каноническим сюжетом декадентского романа. В первой и третьей книгах образ смерти представлен в образах сна-полусмерти, а также в виде аллегорических странствий главных героев в иное царство, так как граница между Россией и Королевством Соединенных Островов является границей между царством живых и царством мертвых.

Библиографические ссылки

1. Барковская Н. В. Поэтика символистского романа [Электронный ресурс] / Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 283 с.
2. Долгенко А. Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX – XX веков: автореф. дис. докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. Н. Долгенко. – Волгоград, 2005. – 40 с.
3. Зубарь Д. А. Медицинский дискурс в романе Ж. К. Гюисманса «Наоборот» и повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // в печати.
4. Латинский словарь [Электронный ресурс] / Режим доступа: «<http://www.latinare.ru/lexeme/b56c9db5c68c4b1a99bb8a54e958e81b.html>».
5. Мойсеева О. П. Жанрові особливості роману Ф. Сологуба «Творима легенда»: автореф. дис. канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / О. П. Мойсеева. – Одеса, 2000. – 18 с.
6. Сологуб Ф. Дым и тепел / Ф. Сологуб // Творимая легенда. Кн. 2. – М.: Худож. лит., 1991. – 302 с.
7. Сологуб Ф. Капли крови / Ф. Сологуб // Творимая легенда. Кн. 1. – М.: Худож. лит., 1991. – 494 с.
8. Сологуб Ф. Королева Ортруда / Ф. Сологуб // Творимая легенда. Кн. 1. – М.: Худож. лит., 1991. – 494 с.
9. Чуковский К. И. Навьи чары мелкого беса [Электронный ресурс] / К. И. Чуковский. – 1910. – Режим доступа: «http://fsologub.ru/about/articles/articles_239.html».

Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

УДК 001.12 : 159.922.1

К. В. Краева

г. Евпатория

КОНЦЕПЦИЯ ГЕНДЕРА В СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЕ

Рассматривается концепция гендера в современной науке. Дается терминологическая характеристика размежеванию пол и гендер. Рассматриваются различные аспекты изучения термина «гендер».

Ключевые слова: биологический пол, гендер, научная парадигма, стереотипы, социальный пол.

Розглядається концепція гендера у сучасній науковій парадигмі. Дається термінологічна характеристика розмежуванню стать та гендер. Розглядаються різні аспекти вивчення терміну «гендер».

Ключові слова: біологічна стать, гендер, наукова парадигма, стереотипи, соціальна стать.

The article deals with the concept of gender in the scientific paradigm. The terminology characterization of sex and gender delimitation is exposed in this study. The different aspects of the concept gender are given in this research.

Key words: biological sex, gender, scientific paradigm, stereotypes, social construct.

Генезис термина «гендер» прошел ряд этапов, начиная с 1960-х гг. вплоть до настоящего времени (XXI века), это, прежде всего, связано с развитием феминистического направления [14, с. 215], отстаивающего права женщин. Необходимость обращения к категории «гендер» связано с выявлением «...кризиса в основаниях индустриальной цивилизации, нашедшего выражение в различных областях знания...» [18, с. 3]. Согласно мнению Н. Л. Пушкарёвой, «гендерная концепция заставляет сделать предметом изучения социально-культурные проявления половой принадлежности, различия полов, созданные культурой и историей» [13, с. 56]. Появившись в научной парадигме, понятие «гендер» использовалось в социологии, истории, а затем в лингвистике и других науках, показав огромное поле для исследований [7, с. 17]. Гендер пронизывает различные предметные области, такие как психология, философия, педагогика, литература и т.д. Категория «гендер» способствовала развитию женских исследований [17, с. 10–11], направленных, главным образом, на внутреннюю и внешнюю детерминированность женской идентичности, женственности.

Цель статьи – охарактеризовать категорию гендера в современной научной парадигме.

Первоначально понятие «гендер» использовался в английском языке для обозначения грамматического рода [9, с. 40]. Однако как социальный пол впервые термин «гендер» был введен в 1968 году американским психоаналитиком Р. Столлером [19] для обособления биологического пола и выявления социальной функции человека. Следовательно, биологический пол выступает основой, из которой выделилась категория «гендер». Таким образом, за понятием «пол» сохранилась репродуктивная функция, а за понятием «гендер» осталась социальная [5, с. 17–23]. Тем не менее, вопрос о внедрении понятия «гендер» в научную парадигму является достаточно спорным. Связано это с именем ученого, впервые выделившего и употребившего гендер как социальный пол. Некоторые исследователи [6; 15] полагают, что данный термин введен американским сексологом Дж. Мани в 1955 г. Но наряду с этим все же большая часть исследователей отдают первенство Р. Столлеру, внедрившему данное понятие в научный оборот в 1968 г. [5; 17].

Для большего понимания концепта «гендер» необходимо дать ему более точную трактовку, сопоставляя его с понятием «пол». В связи с этим, Г. А. Брандт утверждает, что «гендер <...> означает набор социокультурных качеств, которые закреплены за мужским и женским социальным поведением. Существует маскулинный набор таких качеств, который предписывается мужчинам, и феминный, приписываемый соответственно женщинам» [2, с. 25]. То есть набор этих качеств позволяет человеку выполнять свою функцию, определенную роль в обществе, одно без другого существовать не может, то есть если пол – это биологическая природа человека, то гендер социальная и связанная с полом биологическим.

Занимаясь исследованиями в области гендера, О. А. Воронина тем самым выделяет три базисные теории, характеризующие гендер с различных позиций: 1) теория социального конструирования гендера; 2) гендер как стратификационная категория; 3) гендер как культурная метафора. Согласно мнению О. А. Ворониной первая теория «социального конструирования гендера» заключается во взаимоотношении с социальными институтами, включающие социализацию и выявление индивидуально психологического начала каждой личности, проявляющаяся «...на уровне их сознания (т.е. гендерной идентификации), принятия заданных обществом норм и подстраивания под них...» [3, с. 12]. Вторая теория выделяется на основе определенного общественного порядка, предписываемого человеку выполнение определенных ролей и функций в социуме. Следующая теория, «гендер как культурная метафора» трактует гендер с культурологической позиции, выраженной гносеологическим компонентом. Однако в двух последних теориях: «...содержатся неявные ценностные ориентации и установки, сформированные таким образом, что все, определяемое как “мужское” или отождествляемое с ним, считается <...> значимым и доминирующим, а определяемое как “женское” – негативным, вторичным <...>. Многие не связанные с полом феномены и понятия (природа и культура, чувственность и рациональность, божественное и земное и т.д.) через существующий культурно-символический ряд отождествляется с “мужским” или “женским”. Таким образом <...> многие явления и понятия приобретают “половую” (или, правильнее сказать, гендерную) окраску» [3, с. 13]. Следовательно, пол окультурируется, представляя непосредственно собой «культурную метафору» дающая возможность выполнять предназначенные человеку общественные функции.

Исходя из вышесказанного, О. А. Воронина, изучая категории «пол» и «гендер», дает следующее обобщенное определение данным понятиям: «Гендер – понятие, которое относится к социальным (а не биологическим) различиям между женщинами и мужчинами; эти воспитанные в людях различия изменяются во времени, а также различаются как между культурами, так и внутри одной культуры» [4, с. 162]. Под полом она подразумевает «...биологические характеристики, которые разделяют человеческие существа на женские и мужские» [4, с. 163]. Наряду с О. А. Ворониной, Р. Г. Петрова

рассматривает гендер как «...комплекс соматических, социокультурных и поведенческих характеристик, обеспечивающих индивиду личный, социальный и правовой статус мужчины и женщины» [12, с. 232], то есть гендер рассматривается как общечеловеческая категория, обусловленная ходом развития культуры в контексте определенного периода исторического развития [11, с. 12].

Гендер – не биологически индивидуализированная категория, как понятие “пол”, поскольку «...пол – это сложная многоуровневая система, элементы которой формируются разновременно, на разных стадиях индивидуального развития...» [9, с. 36]. Таким образом, пол биологически детерминирован, что связано с психологическими и физиологическими свойствами организма мужчины и женщины, а гендер, в свою очередь, социально обусловлен и связан с функционально-ролевыми детерминантами общества. Если гендер – это социальный пол в узком значении этого слова, то Н. И. Абубикирова под гендером в широком смысле подразумевает следующее: «...термин включает в себя сложную систему <...>, это конструкция концептуальная и основанная на опыте, индивидуальная и общественная, кросс-культурная <...>, физическая и духовная, а также политическая. То есть она является отражением жизни в мире, создавшем нас не просто людьми, но всегда женщиной или мужчиной» [1].

При рассмотрении пола биологического и пола социального (гендер), происходит создание общественных стереотипов, согласно которым женщина занимает второстепенное (подчиненное) место по отношению к мужчинам и в связи с этим возникает неравноправие между мужчинами и женщинами [10, с. 50]. Однако Н. И. Абубикирова рассматривает данные концепты «пол» и «гендер» на иерархическом уровне общественно-культурных отношений, которые предписывают определенное место не человеку в целом, которое он должен занимать, а диктует конкретной женщине или мужчине в частности. Следовательно, гендер – это социально-политизированная категория, создающая определенные бытийные женские и мужские образы [2, с. 25–28]. В связи с этим происходит создание стереотипов, общество стереотипизируется. С точки зрения В. И. Коваль, корни стереотипов ушли вглубь истории и связаны, прежде всего, с Библией и различными верованиями, семейными и общественными наставлениями, передаваемые из поколения в поколение [8, с. 9].

А. В. Ростова утверждает, что стереотипы – это своего рода клишированное поведение, надстраиваемое мужчинам и женщинам, то есть некий негласный, предписанный свод правил, согласно которому необходимо жить и действовать в обществе. Отход от этих правил, выступление против установившегося порядка вызывает порицание со стороны общественности [14, с. 186]. Исходя из этого, концепция «гендер» стала решающей стержневой базой и отправной точкой «...социокультурной детерминации человека...» [2, с. 28]. Раньше термин «гендер» больше относился к феминизму, и заменял понятие женщина, то есть они были взаимозаменяемыми, но в связи с более

детальными анализом гендера как социальной категории этот вопрос был пересмотрен, и теперь он диктует разделение социального пола на две взаимообусловленные категории: женская и мужская [20, с. 252–253].

В сфере современной научной парадигмы зачастую происходит некая путаница между тремя конструктивными понятиями исследований, а именно феминистическим, гендерным и женским. Феминистические исследования, главным образом, связаны со сферой политики, но практически не затрагивает учебную сферу, которая является главной в женских исследованиях. Гендерные исследования в свою очередь являются промежуточным звеном в этом триединстве понятий. Общее между ними это постулат равенства, но в отличие от феминизма (сексуального равенства), гендер говорит о равенстве, обусловленной природой человека, то есть биологическим полом, а также социальными механизмами и их влияниями [17, с. 14–15].

В связи с развитием гендерных исследований, главным компонентом которых является гендер, исследователи говорят о гендерологии – как об отрасли научного знания, занимающейся изучением всех особенностей гендера. Однако согласно мнению Е. И. Трофимовой, уместность понятия гендерология иногда подвергается сомнению, но исследователь говорит о целесообразности данного термина в научном обороте: «...гендерология – наука о таких конструктах культуры, как женственное и мужественное» [16, с. 180]. Следовательно, гендерология необходима для изучения проявлений женственности и мужественности на всех уровнях общественного развития человека.

Женские исследования имеют свои корни в движении феминизма, результатом которого является гендерные исследования [17, с. 14–15]. Таким образом, женские исследования представляют собой научное направление, признанное рассмотреть «...женский жизненный опыт в системе социальной и культурной действительности...» [11, с. 16]. Следовательно, гендер реализуется в общественных отношениях, проявляемых через различные аспекты, в первую очередь посредством языка и поведения.

Помимо социального аспекта гендер может интерпретироваться с культурологической позиции [3, с. 12–13], что дает возможность детерминировать его как социокультурный механизм отображения исторической рефлексии социума. С позиции «культурного конструктивизма» гендер рассматривается как предопределение имиджевых доминант, постулируемых обществу сквозь призму надстраиваемых социально-детерминированных конструктов [10, с. 53–54]. Следовательно, гендер – это концептуально социально-культурная детерминанта, обуславливающая различные подходы к своему изучению.

Таким образом, репрезентируемые понятия «пол» и «гендер» вызывают много споров в современном научном мире, в частности, со стороны феминизма или других групп нетрадиционных ориентаций. Однако пол как таковой – это то, каким рождается человек, а социальный пол, это то, что мы подразумеваем под пониманием гендера, а именно набор определенных свойств, функций,

ролей, которые человек приобретает посредством своей социализации, а также система поведенческих постулатов, предписывающих определенный социально-правовой регламент поступков. Интерпретируя концепт «гендера», можно выявить ряд проблемных и спорных аспектов, связанных прежде всего с именем ученого внедрившего его в контекст науки и различными его трактовками, а именно, биологической, социальной и культурологической, проявляемые на разных этапах общественно-исторического развития и индивидуально-физиологическими свойствами личности. Все это порождает такие проблемы, как стереотипичность, являющейся одной из ключевых общественных постулатов, способствующих возникновению демаркации (делению) гендерной идентичности по половому признаку и социальным ролям. Следовательно, аккумуляция характерных гендеру элементов, находит свое отображение в литературном процессе и постулирует и руководствуется присущей ей стереотипизацией.

Библиографические ссылки

1. Абубикирова Н. И. Что такое «гендер»? [Электронный ресурс] / Н. И. Абубикирова // Общественные науки и современность. – 1996, – № 6, С. 123-125. – Режим доступа : <http://www.a-z.ru/women/texts/abubikr.htm>. – Название с титул. экрана.
2. Брандт Г. А. Философская антропология феминизма. Природа женщины / Г. А. Брандт. – СПб. : Алетейя, 2006. – 160 с.
3. Воронина О. А. Социокультурные детерминанты развития гендерной теории в России и на Западе / О. А. Воронина // Общественные науки и современность. – 2000. – № 4. – С. 12-13
4. Воронина О. А. Феминизм и гендерное равенство / О. А. Воронина, М. : Эдиториал УРСС, 2003. – 320 с.
5. Воронцов Д. В. Гендерная психология общения / Д. В. Воронцов. – Ростов н/Д : Изд-во ЮФУ, 2008. – 208 с.
6. Гендерная психология. 2-е изд. / Под ред. И. С. Клециной. – СПб. : Питер, 2009. – 496 с.
7. Кириллина А. В. Гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М. : РОССПЭН, 2004. – 252 с.
8. Коваль В. И. Язык и текст в аспекте гендерной лингвистики: монография / В. И. Коваль; М-во образования РБ, Гомельский гос. ун-т им. Ф. Скорины. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2007. – 217 с.
9. Кон И. Мужчина в меняющемся мире / И. Кон. – М. : Время, 2009. – 496 с.
10. Малашенко Т. Н. Трактовка понятия «гендер» и гендерные исследования / Т. Н. Малашенко // Гендерные исследования в гуманитарных науках : современные подходы. Материалы международной научной конференции. Иваново, 15-16 сентября 2000 г. Часть I. Методология. Образовательная политика. Философия. Иваново : Издат. центр «Юнона», 2000. – С. 50-54.
11. Основи теорії гендеру : Навчальний посібник. – К. : «К.І.С.», 2004. – 536 с.
12. Петрова Р. Г. Гендерология и феминология : Учебное пособие / Р. Г. Петрова. – 5-е изд., перераб. и доп. – М. : Издательско-торговая корпорация «Дашко и Ко», 2010. – 272 с.

13. Пушкарева Н. Л. Женская и гендерная история: история и перспективы развития в России / Н. Л. Пушкарева // Историческая психология и социология истории. – 2010. – № 2. – С. 56.
14. Ростова А. В. Категории “пол” и “гендер” как категории анализа гендерных отношений / А. В. Ростова // Вестник СамГУ. – 2007. – № 3 (53). – С. 186.
15. Степанова Л. Г. Актуальные проблемы гендерной психологии в условиях современных интеграционных процессов [Электронный ресурс] / Л. Г. Степанова // Актуальные проблемы социально-гуманитарных наук в условиях современных интеграционных процессов / [под ред. С. Ф. Сокола, С. А. Самая, В. К. Бонько]. – Минск, 2006. – Режим доступа : <http://mysoach.at.tut.by/gender.html>. – Название титул. экрана.
16. Трофимова Е. И. Терминологические вопросы в гендерных исследованиях / Е. И. Трофимова // Общественные науки и современность. – 2002. – № 6. – С. 180-181.
17. Тукачёва Ю. С. Методологические проблемы гендерного подхода / Ю. С. Тукачёва // Теория и практика гендерных исследований в мировой науке: материалы II международной научно-практической конференции 5-6 мая 2011 года. – Пенза – Махачкала – Ереван : Научно-издательский центр “Социосфера”, 2011. – С. 10-15.
18. Хорошильцева Н. А. Гендерная метафора в современной культуре: дис. ... канд. философ. наук : 09.00.13. “Религиоведение, философская антропология, философия культуры” / Н. А. Хорошильцева. – Ставрополь, 2003. – 161 с.
19. Stoller R. Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity / Robert Stoller. Science House, New York City, 1968. – 383 p.
20. Wallace E. K. Encyclopedia of feminist literary theory / Elizabeth Kowaleski Wallace. – Routledge, 2009. – 676 p.

Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

УДК 821.111 – 31.09

О. В. Левченко

м. Дніпропетровськ

«ОБРАЗ АНТИЧНОСТІ» У ТВОРЧОСТІ А. МЕРДОК

Розглядається характер та природа взаємодії творів А. Мердок, не лише прози, а й поезії, з античною класикою (Гомер, Есхіл, Платон, латинська поезія «золотої доби»).

Ключові слова: Мердок, Гомер, Есхіл, Платон, Проперцій, античність, роман, діалог, семантика.

Рассматривается характер и природа взаимодействия произведений А. Мердок, не только прозы, но и поэзии, с античной классикой (Гомер, Эсхил, Платон, латинская поэзия «золотого века»).

Ключевые слова: Мердок, Гомер, Эсхил, Платон, Проперций, античность, роман, диалог, семантика.

The point of the paper is to observe the specificity of artistic dialogue regarding prose and poetical works by I. Murdoch and those by the Classics (Homer, Aeschylus, Plato, Latin poetry of the Golden Age).

Key words: Murdoch, Homer, Aeschylus, Plato, Propertius, antiquity, novel, dialogue, semantics.

Проблематика, заявлена як титульна в цій розвідці, не є наднормовою. До неї неодноразово зверталися й зарубіжні дослідники, і деякі вітчизняні науковці. Це

– особливо праці Ч. К. Боув, П. Конраді, Дж. Стейнера [9; 10; 13] – роботи літературознавців і філософів, дослідження романів Айріс Мердок зі спробою їхнього співвіднесення з античними джерелами. Окрім того, тема «Мердок і античність» є й предметом професійного філософського вивчення, адже А. Мердок говорила й писала про античність не лише як літераторка, читачка класики і продовжувачка літературної традиції, але і як продовжувачка філософської традиції (філософ за освітою, причому, зауважимо, професійний, так би мовити, «творчий» філософ, а не просто історик філософії; професійна дослідниця творчості Платона, авторка лекційних курсів, присвячених його життю й творчості) [8, с. 216, 217].

При цьому, попри великий обсяг присутності античного тексту у творах Мердок, англійські дослідники – Джон Бейлі, Пітер Конраді – зрідка, майже ніколи не використовують терміну «інтертекст», що так часто вживається у вітчизняних працях з тієї ж самої проблематики [1; 4; 5]. Гадаємо, що тут справа не лише в «небажанні» дещо «традиційного» англійського літературознавства використовувати клішовану термінологію. Адже, здавалося б, підстав для цього достатньо: античність (як і Шекспір) – майже в кожному її творі, і характер таких включень різноманітний – від «семінарів» з античних класиків, прямих «ін-текстів» (термін Ж. Женетта), з посиланням на авторів (Овідій, Гомер, Проперцій, Катулл) і без (Вергілій), і не лише цитат текстових, а й цитат-філософом і концептів, що реалізуються на рівні структурних мотивів (наприклад, відомий міф про печеру Платона – у «Дзвоні», «Морі, морі» тощо), до складних словообразних перекликань на рівні метаструктури. І все ж терміну «інтертекст» намагаються уникати; не всі й не кращі, але ті з дослідників, які знали Мердок особисто, або, як Конраді, були найближчими друзями довгі роки. Чому? Вочевидь, як спробуємо це продемонструвати далі, перед нами такий варіант літературного діалогу, такий варіант співіснування художніх творів у перспективі «великого часу» (М. Бахтін), коли виявляється неможливим слідом за Ю. Крістєвою зняти інтерсуб'єктність; виявляється необхідним визнати, слідом за Боргесом, що література для кожного письменника – це перш за все «моя бібліотека».

У своїх творах Мердок не просто згадує та орієнтується на античність (вона для неї – не найвищий, тому й недосяжний, ідеал, як для письменників-романтиків, узагалі – для романтичної свідомості¹) – Мердок послідовно «наближує» античність – оживляючи її для читачів тут і зараз, адже її герої існують разом із героями давньої класики в одному й тому ж самому континуумі – не часовому чи просторовому, а, сказати б, семантичному.

Це – якість, що найчастіше за все притаманна ліричним творам (так, наприклад, в «античних» поезіях Мандельштама, де античні мотиви – не лише

¹ Цьому, нагадаємо, присвячена блискуча робота С. С. Аверінцева «Образ античности в западноевропейской культуре XX в., некоторые замечания» (Див. у зб.: Новое в современной классической филологии ; [отв. ред. С. С. Аверинцев]. – М. : Наука, 1979. – с. 5 – 40.

підтекст чи інтертекст, але частина «теперішнього» існування ліричного «я»²); і це, знову таки, те, що поєднує романи Мердок з новаціями англійських модерністів, насамперед В. Вулф, для якої роман – ліричний щоденник романного, «неліричного» «я» (це аналітично показано в блискучому розборі епізоду з її роману «На маяк», запропонованому Е. Ауербахом. Проте у творчості Мердок є поезія, в якій її ставлення до античності, як естетико-філософське, так і літературне, проявляється найглибше. Тому ми вважаємо за необхідне, незважаючи на «титульну» тематику роботи, розглянути цю поезію, бодай оглядово. Адже тут «наближення» античності в Мердок – психологічне, і виявляється виправданим її «теперішнім» баченням «сьогоденної античності».

Це – поезія «Agamemnon Class, 1939» (1977) – найкраща зі збірника її віршів (вийшов 1997 року; усього – 28 поезій за 58 років), що залишився недооціненим на батьківщині Мердок, неперекладеним у нас і, здається, непоміченим вітчизняним літературознавством узагалі [11]. «Agamemnon Class, 1939» – тобто «Семінар з «Агамемнона», 1939» – це поезія, в якій античність – не культурний фон, не інтертекст, не присутність «тексту в тексті» – а єдина, психологічно виправдана для ліричного героя, можлива реальність для описання теперішнього; і ліричний герой тут – максимально автобіографічний.

Ця поезія звернена до загиблого близького друга Мердок, поета, філолога-класика, героя боротьби з фашизмом, Френка Томпсона (1920 – 1944). Ці вірші – спомин про нього, про їхню молодість – Оксфорд, захоплення античністю, семінар з Есхіла – та осмислення всього наново. Ці вірші – й актуалізація тем Есхіла: війна, вірність і зрада, герої, «пророки», їхня роль і місце в сьогодинішньому житті. Античність явлена тут у трьох семантичних пластах: трагедія Есхіла «Агамемнон», предмет оксфордського семінару; Троянська війна та історія Атридів; і сама грецька дійсність, тоді і тепер. Сучасність дана також у трьох вимірах: Оксфорд 1939 року (заняття; кохання; морально-психологічні проблеми – вони будуть трагічно зростати); війна, що руйнує цей і всі передуючі світи, й особистісні, й історичні: «Ever so many gently worlds quietly ends» («Так багато благородних світів тихо помирає» [11, с. 71]); і сьогодинішній день, котрий повинен – та чи може? – адекватно зрозуміти все це. Ці часові пласти представлені не як окремі, а то просвічуючи один крізь одного, то у взаємопроникненні. Усе це – не описово, а в ліричному «скороченні», коли одна – дві деталі вбирають багато.

Френк Томпсон – «ідеаліст і романтик», він вважав знищення Гітлера та перетворення світу своїм особистим завданням. Десантований у Македонію, на допомогу болгарським партизанам, був невдовзі схоплений і, разом зі своєю групою, страчений після катувань. Після 1945 року його смерть стала предметом пропагандистського міфу. Це представлено в Мердок як аналогія міфу про Агамемнона: повернення героя – і зрада, вбивство (для Мердок – зрада пам'яті, посмертне вбивство «історії» людини – не менший злочин, аніж

² Докладніше про це див.: Скуратовская Л. И. Троя в стихах О. Мандельштама: проблема лиризма // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2009 – Вип. 4 (60).

криваве побоїще в домі Атридів, вчинене Клітеместрою та Егістом). Ситуації та образи Есхіла знаходять не відповідності, а втілюються в сучасній – позачасовій реальності ліричного тексту: «The work of knife and the axe, ... / Betrayal of lover and friend ... They had not yet made an end of the returning hero» – «Праця ножа й сокири, ... / Зрада коханого і друга ... Вони ще не покінчили з героєм, який повертається» [11, с. 71]. Мотив «падіння дому» Атрида, що набуває в давнього поета часом буквального значення, у Мердок розгортається в «експресему» сучасної війни: «Houses ... with a kind of surprise / Bend their knees and turned into tombs» – «Доми ... з якимсь подивом / Схиляють коліна і перетворюються на могили» [11, с. 72]; крики Кассандри перетворюються на виття сирени, що передвіщає війну. Суміщаються не лише Троянська війна з антигітлерівською: увесь історичний простір між ними зображений як безупинна війна.

Тут багато чого пов'язано з поезією Т. С. Еліота: «waste youth» як «waste land», і картини руйнувань будуються навколо образу Христа. Але тут і полеміка Мердок: «The Holy One, / Having suffered too long, / Eventually dies» [11, с. 72], безконечне страждання призводить до остаточної, абсолютної смерті. І ліричний (біографічний) герой бачиться їй з 1977 року не тим щасливим юнаком, яким він явлений у власних віршах: подібний до Христа у подвигу самопожертви та мученицької смерті, він стає всього лише «легендою змученої землі».

І що ж після цього? Фінал поеми починається з питання «What was it for?» – «Заради чого це все було?» [11, с. 73]. Проте семантика образів складається таким чином, щоб зняти очікування відповіді, тому античність знову поєднується із сучасністю й історико-культурними підтекстами: «Ніщо не зможе відновити це місто (Трою. – О. Л.)», «І солдат, який повернувся додому, / Увійшов до машини (або: механізму) неминущої долі та смутку». «Лише небо і море / Незаплямовані й древні / І невинні без богів. / І присмерки спадають на безодню / І на величезність моря, / І жахливе сліпуче повітря Греції тьмяніє» [11, с. 73] (Тут, здається, присутні і Вагнер, і Шопенгауер: «присмерк богів» і «присмерк Європи»). Все ж є «традиційне» заспокоєння для загиблих героїв: «Ми повинні вам сказати, що все це було даремно» [11, с. 73]. Але далі в Мердок – жодних «легенд» і «сумнівних пам'ятників». Тому єдина фраза, що «винагороджує», змінює свій традиційний зміст. Залишилися лише небо і земля, вічність яких тепер уже під сумнівом, і крихкий підтекст культури – усе це знову потребує захисту.

І далі: «даремно» – не значить, що істина та добро перемогли; героїка – не запорука гарантованої перемоги, а єдино можливий спосіб по-справжньому людського існування; а це, зауважимо, – сутність проблематики давньогрецької трагедії та давньогрецького розуміння категорії трагічного (як про це писав Я. Е. Голосовкер) [3, с. 97 – 98]. «Даремно» – значить знову було, ціною війни та смерті, задане питання: чи збережені фундаментальні цінності – вірність, правда, людяність.

Така перевірка людства на людяність – з уже існуючою впевненістю, що це недосяжно, і все ж необхідно – і здатність не зневіритися за кожної невдалої спроби – ось те, що поєднує Мердок з високою античністю. Не віра в людину та її досконалість, а здатність бачити всю міру її недосконалості – і співчувати їй, розуміючи та приймаючи цю даність.

Звідси – світоглядна близькість і «входження» її романів до «тексту» античної класики. Тут ми обдуманно не порушуємо проблему «міфів» у романістиці Мердок, адже пошук та «відкриття» міфічних коренів її творів – обов'язкова складова майже кожної праці, присвяченої її творчості [8, с. 289 – 296]. Мова йде про таку присутність, що може бути й непомічена читачем, або, принаймні, сприйнята, як, сказати б, «інтелектуальна ілюстративність» (так, часто, у творах Фаулза). У Мердок – присутність античного тексту – «ін-текст» (Ж. Женетт), що вказує читачеві, інтерпретаторові, на співвіднесення проблемного поля романів Мердок із семантичними «кодами» античної класики. Перш за все, з римською поезією «золотого віку» та Платоном.

Звідси – близькість та постійне свідоме включення до семантики романів концепту «amor fati» – настільки улюбленого римськими поетами «золотого віку». В одному зі своїх вершинних романів «The Nice and the Good» Мердок детально пояснює свою позицію в «семінарі» з Проперція. Любов до долі – amor fati – єдина любов, про яку варто що-небудь говорити. Це місце в романі – кульмінація-проспекція (так часто в композиції романів Мердок): діалог дивакуватого «анакорета» Віллі Коста та головного героя, молодого, освіченого Дюкана, який, здається, заплутався у власному житті й взагалі у ставленні до людського існування. Дюкан цитує Віллі, античнику-аматору, вірш Проперція: «Quare, dum licet, inter nos laetemur amantes: / non satis est ullo tempore longus amor». Це – фінал 29-ї поезії з другої книги елегій Секста Проперція³; ось підрядковий переклад цих віршів: «А тому, допоки це можливо, нехай радуються поміж собою закохані: / не достатньо ніякого часу для довгого [тривалого, довготривалого] кохання». Ця елегія, як і більшість у Проперція, – елегія любовна. Майстерне, інколи навіть витончено-пишномовне, оспівування краси почуття, його ширості та пристрасності, як відомо, стали основним визначенням ролі його елегійної поезії в історії [6, с. 388 – 389]. Проте в цій елегії, як здається, можна відчувати й інші мотиви. І ці мотиви – «прихована» константа поетів августівської доби. Як і в Горацієвому «сагре діем», з оди до Левконої (I, 11), тут за радістю моменту відчувається інше – розуміння нетривалості, обмеженості цього моменту, приреченості людського життя, отже й радощів і печалей, взагалі всіх людських почуттів і думок, до кінечності. Звідси, здається, і постає справжня гораціївська тема – співвідношення людського існування й долі, і мета – вловити «коливання долі» (ця семантика – відповідає принципу його поетики – «коливання ліричного маятника»; про це детально писав видатний філолог-класик М. Л. Гаспаров [2, с. 148 – 190]).

³ Див.: The Complete Elegies by Sextus Propertius (in Latin and English) / [ed. and with introd. by S. J. Heyworth] / [Електронний ресурс]. – Princeton Univer. Press, 1996. – Режим доступу: <http://www.thelatinlibrary.com/prop2.html>

Ловити день, не маючи жодної довіри майбутньому (*quam minimum credula postero*). Однак для Горація це не означає абсолютну зневіру, визнання людської слабкості та немічності; це значить – правильно зрозуміти, що таке доля, як вона співвідноситься з людським буттям.

Здається, цю елегію Проперція, можливо, варто було б читати зі схожим акцентом: бажання, аби закохані відчували радість поміж собою, виникає не через «милування» самим проявом почуття любові, а через надто добре усвідомлення конечності цього почуття; у Проперція тут оксюморонна побудова образу: довге, довготривале (часова характеристика «позачасового» почуття) кохання виявляється довшим за самий час, яким би довгим він не був.

Кохання як пристрасне почуття – мотив, що не вичерпує глибини семантики елегії Проперція; тут більше: *amor* – не лише кохання, а, більш широке, любов; любов як запорука людського існування, тривалішого за самий час, взагалі як запорука можливості людського існування, і як синонім людської долі⁴. Якщо так прочитати вірші Проперція, стає більш зрозумілим і подальший діалог між героями роману Мердок.

«Фізичне видіння Кейт виплило до нього (Дюкана. – О. Л.) з цих слів Проперція, особливо з фінального *amor*, що набагато сильніше за мелодійне італійське *amore*. Він побачив оксамитову ніжність її (Кейт – О. Л.) плечей, які він звик бачити увечері. Він ніколи не пестив її оголеного плеча. *Amor*» [12, с. 73 – 74]. І далі – реакція Віллі: усе це нісенітниця (*stuff*), і пояснення: усе це було лише кліше для Проперція. Єдина «*амор*», про яку варто говорити, – це любов до долі. І далі – стрімкий, проте максимально насичений інтелектуально, діалог, стихоміфічний агон, якщо використати термінологію давньогрецької драми. Любов до долі – безперечно, прояв людської слабкості. Навіщо любити те, що трапляється, якщо цього не мало би трапитися? Навіщо любити долю? – Бо долю не треба розглядати як щось, що має мету, як доцільне (*purposive*); її треба розуміти як механічну (*mechanical*). – Але ж вона не механічна. Ми не механічні! – Ми наймеханічніші істоти з усіх. Ось чому ми можемо бути пробачені (Курсив Мердок. – О. Л.). – А хто сказав, що ми можемо бути пробачені? І в будь-якому випадку це ні в якому разі не вимагає любові до долі. – Звичайно, це зовсім не легко. Мабуть, неможливо. «Та хіба не може існувати певна річ, яку від нас вимагають, і в той же час вона неможлива? Я не бачу причин, чому б їй не існувати» [12, с. 74].

А далі стилістичне зниження тону (знов-таки, цілком у грецькому дусі: нічого занадто серйозного, нічого винятково смішного): «Можна підкоритися долі, але не любити її. Щоб її полюбити, треба бути п'яним. – А що, не треба п'яніти? – Звичайно, ні. – Навіть якщо бути п'яним – єдиний спосіб продовжувати жити? – О, припини це, Віллі!» [12, с. 74].

⁴ У такому аспекті інтерпретує елегійні поезії Проперція в своєму короткому нарисі сучасний американський філолог-класик С. Дж. Гейворт (Heyworth S. J. Introduction [Електронний ресурс] / S. J. Heyworth // *The Complete Elegies by Sextus Propertius (in Latin and English)* / [ed. and with introd. by S. J. Heyworth]. – Princeton Univer. Press, 1996. – Режим доступу: <http://www.thelatinlibrary.com/prop2.html>)

Тут – не просто формулювання критерію героїчного трагізму, як його розуміли давньогрецькі мислителі, про що вже йшлося вище; тут, як завжди в Мердок – самий процес філософування, показ того, як виводиться певна філософема, виводиться з «психологічної реальності» героїв. Оживає, якщо, звичайно, цитований текст Проперція буде помічений і прочитаний як «слід» античного «коду» у його співвіднесенні з семантикою твору Мердок, формульне вираження античного, а для Мердок і взагалі правдиво людського, сприйняття становища людини у світі. Людина намагається виконати те, що має, навіть якщо це неможливо – ніколи; але в цьому – сутність людського, за це й можна отримати прощення. Тут до античної класики приєднується християнська етика, у тому її вигляді «морального імперативу», в якому Мердок її засвоїла від улюбленого нею Канта. Ця філософема в неї – не відчужена від реальної «життєвої практики», вона, ще раз підкреслимо, засвоєна через Канта, стає етичним постулатом, отже, постулатом дієвим, що визначає життя, визначає нашу оцінку героїв (навіть якщо вона відрізнятиметься від, так би мовити, сюжетної, «подійної» розв'язки).

У цьому, як уже зазначалося вище, – специфіка філософського роману Мердок, він завжди морально-філософський, такий як улюблена нею класична філософія Платона. Філософські концепти в її романах – не ідеї, що підтверджуються зразками, це єдино можливі, нехай навіть прямо і не названі, «правила гри», критерії читацького сприйняття, оцінки дій тих чи інших героїв. Не філософеми та постулати – герої її романів, а люди та доля, їхні відносини – предмет моральної філософії, етики. У такій «антропологічності» її романів теж, гадаємо, можна побачити данину античній літературі, принаймні класичного її періоду, з людиною, яка, так чи інакше, стає «мірою всіх речей». (Звідси ж, як здається, і та надзвичайна критичність та вимогливість Мердок до «кращих» персонажів її романів, особливо пізніх, до тих, кому співчуваєш найбільше; це – специфіка зображення героя у творах античних трагедіографів класичного періоду, як показують роботи філологів-класиків [7].

Ця любов до долі і вміння прощати й приймати прощення – те, що насправді вирізнятиме «the nice» від «the good» – приємних від істинно добрих, тих, які не повинні й не можуть бути досконалими. Цей розподіл, підкреслимо ще раз, не абстрактних, відчужених від життєвої практики філософем, але людей та їхніх вчинків – у самій назві твору, що, як здається, можна було б перекласти з увагою до людини («ситуації людини» за Платоном Мердок): «Приємні і Добрі».

Про цю квінтесенцію античного йдеться й в пізніх її романах («Книга і братство», «Зелений лицар», «Дилема Джексона»), і в драмах – точніше, у драматичних діалогах – своєрідному підсумку стосунків Мердок з античною класикою в її морально-філософському аспекті.

«Семантичний код» античної класики реалізується в більшості її творів, навіть тоді, коли античність не присутня в тексті «відкрито» – так навіть у першому виданому нею романі, «Під сіттю»; або коли антична поезія, присутня «ін-текстуально», не отримує такого «діалогічного» розвитку, як у «Приємних і

добрих». Так у пізньому її романі «Книга і братство»: оксфордський випускник через тридцять років приходить до свого вчителя, філолога-класика, який пропонує йому прочитати що-небудь. І той вибирає епізод з «Іліади»: безсмертні коні, що розмовляють, подарунок богів батькові Ахіллеса, оплакують юного Патрокла; і сам Зевс, спостерігаючи за цим, переймається співчуттям до людини, найнещаснішої з усіх живих істот: «Бідні ви! Нащо Пелесві ми віддали вас, вождеві, / Смертному мужеві, вас, не старіючих вічно, безсмертних! / Чи не на те, щоб з людьми ви бездольними горя зазнали? / Серед усього живого, що дихає й ходить по світі, / Годі шукати когось, хто б нещасніший був за людину» (Іл., XVII, 443 – 447; перекладач – Борис Тен). У романі цей мотив, навіяний Гомером, відбивається у відтворенні тієї гами почуттів, що їх Мердок сприймає як найвищу людяність, єдину «правду» життєвої практики: жалість, співчуття всього живого – до всього живого, дружба та найвища (у платонівському, античному) розумінні любов. І це розуміння античного виявляється необхідним для Мердок.

Таке платонівське розуміння співвідношення мистецтва і правди (Платон й історичний, і мердоківський – часто в діалогах це не розрізнити) і сприйняття, визнання «недосконалості» як міри досконалості людини та світу – необхідний доказ вірного шляху й для художньої практики самої Айріс Мердок. Так «абстрактні» концепти античної моральної філософії, філософії мистецтва відбиваються на константах поезики всіх її творів, визначаючи не лише проблематику, а й семантику, і сам спосіб художнього мислення. Античний текст, антична класика включені до творів Мердок свідомо. Це свідоме звернення автора до авторів, постійний діалог, що дозволяє Мердок описувати людину, якою вона є, а вміння побачити такий діалог – допомагає читачеві точніше вгадувати цю її постійну спробу.

Бібліографічні посилання

1. Байрамкулова Л. Т. Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности: Мердок и Шекспир: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 03 / Л. Т. Байрамкулова. – Нальчик, 2005. – 19 с.
2. Гаспаров М. Л. Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика / Михаил Леонович Гаспаров. – СПб. : Азбука, 2000. – 480 с.
3. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Яков Эммануилович Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 209 с.
4. Матійчак А. А. Феномен Айріс Мердок в аспекті рецептивного потенціалу світоглядно-філософського роману: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. филол. наук: спец. 10. 01. 04 «Література зарубіжних країн» / А. А. Матійчак. – К., 2007. – 20 с.
5. Толкачев С. П. Художественный мир Айрис Мердок: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 05 / С. П. Толкачев. – М., 1999. – 20 с.
6. Тронский И. М. История античной литературы : [учебник для ун-тов и пед. ин-тов] / Иосиф Моисеевич Тронский. – М. : Высшая школа, 1983. – 464 с.
7. Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии / Виктор Ноевич Ярхо. – М. : Худ. лит., 1978. – 303 с.
8. Antonaccio M., Schweiker W. *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness* / Maria Antonaccio, William Schweiker. – Chicago: University of Chicago Press, 1996.

9. Bove C. K. Understanding Iris Murdoch / Cheril K. Bove. – University of S. Carolina Press, 1998. – 216 p.
10. Conradi P. J. Iris Murdoch: A Life / Peter J. Conradi. – N.Y., L. : W. W. Norton and Co, 2001. – 706 p.
11. Murdoch I. Poems / Iris Murdoch / [ed. by Y. Muroya and P. Hullah]. – Japan : University of education Press, 1977. – 109 p.
12. Murdoch I. The Nice and the Good : [роман] / Iris Murdoch. – L. : Triad Panther, 1977. – 352 p. – (Першотвір).
13. Steiner G. Foreword / George Steiner // Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature; [ed. by Peter Conradi]. – Harmondsworth : Penguin Books, 1999. – p. IX–XIX.

Надійшла до редколегії 30. 04. 2013

УДК 821.133.1-34"12-16"Матінка Гуска

Г. Є. Нікітіна

м. Дніпропетровськ

ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ І СЕМАНТИКА ОБРАЗУ МАТІНКИ ГУСКИ: ДО ПИТАННЯ ГЕНЕЗИ ФРАНЦУЗЬКОЇ КАЗКОВОСТІ

Досліджується генеза і трансформація семантики образу Матінки Гуски та виявлення його виняткової ролі у становленні французького казкового канону.

Ключові слова: Матінка Гуска, Королева-Гусячі-Лапки, Берта-Велика-Нога, казка, казковість, еукатастрофічність, мономіф, французький казковий канон.

Исследуется генезис и трансформация семантики образа Матушки Гусыни, а также выявление его исключительной роли в становлении французского сказочного канона.

Ключевые слова: Матушка Гусыня, Королева-Гусиные-Лапки, Большеногая Берта, сказка, сказочность, эукатастрофичность, мономиф, французский сказочный канон.

The following article reveals the genesis and the transformations of Mother Goose figure's semantics, as well as its particular role in the formation of French fairy tale's canon.

Key words: Mother Goose, Reine Pédaupue, Berthe au grand pied, fairy tale, fabulousness, eucatastrophe, monomyth, French fairy tale's canon.

Матінка Гуска належить до тих енігматичних мовчазно-промовистих образів, які, в силу звички сприймати їх виключно як відомі з дитинства кліше, здаються поясними і зримими. Вже понад три століття цей образ асоціюється із зображеною на фронтиспісі першого видання збірки Шарля Перро «Історії й казки минулих днів з повчаннями, або Казки моєї Матінки Гуски» (1697) селянкою-годувальницею, яка, подібно до гуски в середньовічному фавлі, коло вогнища розповідає дітям повчальні історії. Зримість такої його репрезентації, що стала емблемою «няньчиної казки», була заснована на реалії з багатовіковою історією і з тисячею облич, приречених так і залишитись безликою, якби не пізніше ототожнення з бостонською авторкою дитячих віршів Мері чи то Елізабет Гуз (Goose).

Проте вираз «conte de ma mère l'oye», що задовго до появи збірки Ш. Перро побутував разом з іншими позначеннями чарівної казки на кшталт «казка старого вовка», «казка ослиної шкіри», «казка старенької», «казка

сліпого», «лелеча казка», «блакитна казка» [10, с. XXXVIII], можна інтерпретувати і як «казка про мою матінку гуску». В такому разі йдеться про старовинний сюжет, прихований перетвореним на бартівську «порожню фігуру», деформованим, однак не знищеним власною ж графічною репрезентацією, образом. І хоча слідом за Ш. Перро, тлумачення цього образу не дали ані Ш. Долен у розвідці «Казки моєї Матінки Гуски до Перро» (1868), ані М. Соріанó у праці «Казки Перро: вчена культура і народні традиції» (1968), його літературна історія неодноразово привертала увагу таких дослідників, як А. Лефевр, Ж. Коллен де Плансі, О. М. Веселовський, І. Опі, К. Елвс Томас, Дж. Р. Р. Толкін, Ж. Руже та О. В. Казак.

Появу Матінки Гуски при дворі наприкінці XVII ст. слід вважати історичним поновленням у правах, адже французький селянський дерев'яний черевик сабо, з яким північні народи ототожнювали корабель [8, с. 279], є такою ж синкопованою метафорою водоплавної, як і гусячі лапи – традиційні атрибути ветхозавітної цариці Савської, Ісиди, Юнони, Фрейї, Перхти та богині північного моря Херти, – які А. Лефевр віднайшов і на порталах старовинних французьких церков у ліпному образі королеви з гусячою ногою [7, с. LVIII].

Втім у Франції із Королевою-Гусячі-Лапки асоціювались одразу дві історичні постаті: шанована, наче свята, дружина Піпіна Короткого і мати Карла Великого Бертрада Лаонська, прозвана Бертою-Великою-Ногою (*Berthe au grand pied*) [6, с. 16]; та відлучена від церкви через інцестуальний шлюб із Робертом II Благочестивим прокажена Берта Бургундська (*Reine Pédauque*), яка, за легендою, народила дитя з гусячою лапою [5, с. 156].

Контамінація образів двох королев завдячує і спільному імені, і увічненому в ліпному образі на порталах церков атрибуту – схожій на гусячу лапу великій чи то червоній від прокази нозі, і історичній аналогії: обидві були дружинами другого короля династії Каролінгів та Капетингів. Історична дистанція у понад двісті років та характер компліментарності образів, чесноти одного з яких відтінювали вади іншого, унеможливили їх остаточне злиття, натомість визначили таку форму їхнього співіснування, як диптих, що не перешкоджав еволюції кожного.

На ту особливу роль, яку судилось відіграти одному з них, вказує сама семантика материнства, присутня у виразі «*Ma Mère l'Oie*» навіть на рівні етимології, адже у французькій мові від видового зооніма «*oie / oue*» (гуска) походить не лише назва гусеняти – «*oison*», а й його дублет «*oiseau*», що став родовим позначенням птаха. Ця деривація датована добою становлення французького епосу, тож гуска-прародителька – не релікт архаїчного тотемізму, а породження міфології іншого порядку, національної міфології, що потребувала власного образу *Magna Mater*. Відповідно до сформульованого Леоном Готьє закону епосу: «Мати епічного героя зазвичай сама стає епічною героїнею» [6, с. 7], це місце мала посісти саме мати Карла Великого, Берта-Велика-Нога.

У середньовіччі історія Берти-Великої-Ноги побутувала щонайменше у тринадцяти варіантах [6, с. 12–13], серед яких – хроніки Сентонже та Генріха

Вольтера, «Міраклъ про Берту», записана братами Я. і В. Грімм казка про Королеву Гусятницю (КНМ 089) та роман «Berthe aus grans piés» брабантського трувера XIII ст. Адене Ле Руа, що, за винятком незначних розбіжностей, оповідали один і той самий сюжет. Це свідчить не лише про виняткове місце у національній міфопоетиці оповитого ореолом легенд образу Берти, а й, зважаючи на відсутність літописних згадок про народження та дитинство Карла у «Vita Karoli Magni» Ейнгарда, про визначальну для подібної сталості специфічну генезу історії Берти, що стає явною при аналізі сюжету твору Адене Ле Руа.

У романі «Berthe aus grans piés» (1275) трувер оповідає історію підміни посватаної французьким королем Піпіном, дочки угорських правителів Флуара та Бланшефлор, Берти, що сталась через її фатальну схожість з молочною сестрою-рабинею Алістою. Переконана годувальницею Маржістою у тому, що король вб'є її першої шлюбної ночі, Берта поступилась ложем служниці, котра й посіла престол, – а сама, заскочена із кинджалом у руці в одязі Алісти у королівській спочивальні, була засуджена до страти. Втім, розчулені стражі відпустили Берту, а замість її серця, якого жадала Маржіста, принесли годувальниці серце молодого вепра. Блукаючи страхітливими нічними хащами Манського лісу, дівчина дала обітницю берегти таємницю свого положення королеви-вигнанниці і відкрити її лише під страхом загрози її честі. Врешті Берта натрапила на скит самотника, який вказав їй дорогу до сторожки наглядача королівських мисливських угідь метра Сімона, родина якого стала для неї прихистком на довгі вісім років. Приїзд матері Берти, занепокоєної відсутністю звісток від доньки та прокльонами на адресу зажерливої королеви, що вона почула дорогою, зрештою дозволив викрити підміну та покарати змовниць, адже Бланшефлор єдина була здатна впізнати свою дочку за великою ступнею. Однак пошуки Берти були марними, допоки якимось під час полювання у Манському лісі Піпін не вподобав гарненьку селяночку, яка і виявилась Бертою, що відкрила королю своє справжнє ім'я. Щасливий король повернув до палацу законну дружину, котра щедро винагородила свою названу родину – метра Сімона з дружиною і доньками Ізабель та Ейглант – і невдовзі народила сина Карла [4].

Генетично та історично цей сюжет не належить до жодної з гілок французької жести, так само, як не належить він і до лицарського роману, попри спробу Адене Ле Руа вписати свій твір до цієї традиції, давши батькам Берти імена головних героїв роману «Флуар і Бланшефлор».

Переказана Адене Ле Руа історія франкської королеви – казка, позаяк окрім типової для чарівної казки морфології фабули та традиційних фольклорних мотивів нетотожного двійництва, підміни, переміни одягу, вигнання законної дружини, впізнання справжньої героїні за її великою ступнею, загублених і віднайдених дітей (які широко використовувались і в лицарських романах), їй властива «еукатастрофічність», яку Дж. Р. Р. Толкін вважав самою сутністю казковості і найвищим виявом чудесного у формі трагедії, що за волінням провидіння обернулась на благо [11, с. 190].

В історії королеви Берти ця еукатастрофічність абсолютна, така, що не може бути віднесена на долю казкової вигадки, оскільки вона заснована на беззаперечному історичному факті народження Карла Великого. Берта-Велика-Нога уникає смерті від руки Тібера Угорця та пазурів диких звірів, натрапляє у нічному лісі на рятівну стежку, що спочатку приводить її до самотника, а звідти – до метра Сімона, її мати вирушає до Франції, де замість доньки знаходить короновану самозванку, а Піпін зрештою зустрічає свою дружину-вигнанницю у Манському лісі навіть не за волею казкової логіки, а за волею історії.

Такого роду еукатастрофічність була відома Середньовічному Заходу за євангельською історією. Внутрішня схожість євангеліону та історії народження Карла зумовила піднесення останньої до неписаної «священної історії» Королівства Французького: звідси, – виплекана католицькою доктриною аналогія між Богородицею та Бертою, на яку вказує використовувана Адене Ле Руа евфемічна метафора «Damedieu», синонімічна «Notre-Dame», а відтак, і аналогія між Христом та Карлом, що стала джерелом сеньоріальних уявлень.

Поєднання в історії Берти-Великої-Ноги власне казкового та євангельського чудесного, *mirabilis* та *miraculosus*, стало визначальним і для переплетіння казки та народної агіографії, що позначилось у паралелях між Бертою та святими Енімією і Ніомеєю з Пуату (які зображувались із гусячою лапою), Дімфною, Трофимією та Женев'євою Брабантською.

Якщо цей епізод французької історії і завдячує своїм збереженням у народній пам'яті казці, то набута ним казкова форма визначена актуалізованим ним же самим казковим матеріалом – сюжетами, мотивами та образами. Маржіста, подібно до лихої матері у сюжеті про «Білу та чорну наречених» (фольклорній основі «Фей» Ш. Перро), здійснює підміну нареченої, перевдягаючи власну доньку у королівські шати Берти, і, подібно до мачухи Білосніжки, на знак смерті Берти жадає її серця, замість якого їй приносять серце звіра. Берту впізнають за її великою ногою, так само як Попелюшку впізнають за її крихітною ніжкою, а Ослину Шкіру – за кільцем до міри лише до її маленького пальчика. Поневіряння безвинної королеви-вигнанниці схожі на поневіряння Грізельди. Манський ліс, як і у фольклорних варіантах сюжету про Сплячу Красуню, постає і як прихисток, і як джерело прихованої загрози, а сама зустріч Піпіна та Берти на лісовій галявині нагадує зустріч Вовка та Червоної Шапочки.

Подібний «переклад» історії на мову казки був можливий завдяки здатності казкових мотивів і образів до символізації та перетворення на елементи вторинної знакової системи. Однак, навіть виступаючи в ролі фабульних конститутивів – «функцій» у термінології В. Я. Проппа [3, с. 29], вони зберігають пам'ять про сюжети, із яких були запозичені.

За Дж. Р. Р. Толкіном, в результаті «поглинання Казаном Казки» змінюється і поглинута історія, і вміст самого Казана [11, с. 159–161]. Тож цей генетичний зв'язок виявляється не лише в тому, що деякі казкові сюжети ніби прозирають крізь історію Берти, а й в тому, що і сама вона починає лунати у них, – на повний голос в сюжетах про Білу та Чорну Наречених, Білосніжку,

Попелюшку та Ослину Шкіру, тихше у казках про Грізельду, Сплячу Красуню і Червону Шапочку та зовсім стиха у численних варіантах сюжетів про Синю Бороду чи про нареченого-чудовиська.

Казкова історія поневірянь королеви Берти, відображується у різних ракурсах в кожному зі згадуваних сюжетів, наче в уламках розбитого дзеркала: кожен із них, віддзеркалюючи разом із історією Берти і її численні відображення, в свою чергу відбивається в інших уламках. Це багатократне заломлення зумовлює взаємне тяжіння казкових сюжетів, мотивів, образів і деталей, що виявляється у виникненні заплутаного мережива семантичних зв'язків – віртуального гіпертекстуального поля французької казки.

Відтак, послуговуючись терміном, запозиченим Дж. Кемпбеллом у Дж. Джойса, історію Берти-Великої-Ноги можна визначити як «мономіф» [2, с. 12], по відношенню до якого інші казкові сюжети є лише варіантами-«алломіфами».

Тож у центрі французького казкового канону постає образ дівчини-нареченої-жінки-матері-прародительки, що зумовив «фемінність» французької казковості, яку на рубежі XVII–XVIII ст. помітили К. Бернар, М.-К. д'Онуа, М.-Ж. Лерітьє та Г.-Ж. де Мюрá, котрі стояли у витоків літературної казки.

Йдеться насамперед про «сміслообраз», який, за Я. Е. Голосовкером, є «послідовною сукупністю індивідуальних образів-символів одного логічного смислу», смислу, що вичерпується при замиканні кола цих образів [1, с. 48]. Позаяк ідея материнства тісно переплетена з ідеєю долі, для того, щоб замкнути коло, бракує ще принаймні однієї ланки – образу, семантика якого відображала б уявлення про долю.

Ключем до цього образу є французький еквівалент приказки «за царя Гороха», «*du temps où la Reine Berthe filait*», – «за часів, коли пряла королева Берта». В ньому символом старовини є образ доброї королеви-прялі, Берти Швабської, якій ідеалізована постать Берти-Великої-Ноги завдячує приписуваним їй у фольклорі хистом до прядиння [8, с. 272].

Споконвіку пряля виступала уособленням долі: веретено було незмінним атрибутом грецьких Мойр, римських Парок та скандинавських Норн, який успадкували і феї. За логікою метафори, що, виражаючи священне через образи буденного, тим самим сакралізувала старовинне жіноче ремесло, образ королеви-прялі опинився в одному ряду з богинями долі. Безсумнівна тілесність, котрою, на відміну від міфологічних образів, володіла ця легендарно-історична постать, зближувала її з однією із найдавніших алегорій долі у жіночій подобі – нареченою-«*destinée*». Саме від цього образу вели свій родовід образи чарівних наречених, місце яких у середньовічному імагінарному посіли феї, що не лише закохувались і закохували в себе героїв лицарських романів, як феї-коханки («*fées amantes*»), Вівіана-Німуе чи Моргана, а й, подібно до Мелюзіни, ставали легендарними праматерями знатних родів.

Образ феї-матері, чарівної прародительки та заступниці роду, яку християнські уявлення Середньовіччя перетворили на «хрещену мати» («*fée*

marraine»), був ще однією іпостассю архетипу *Magna Mater*, який став містком між Мелюзіною, Білою Дамою, Дамою Абонд та Бертою-Великою-Ногою.

Отже, «гусяча» нога матері Карла – не просто троп, а художня деталь, традиційно приписувана народною уявою чарівницям, на кшталт чи то гусячих лап, чи то козлиних ратиць, чи то порослих ослиною шерстю ніг цариці Савської, кістяної ноги Баби Яги, гусячої лапи водуазької феї та зміїного хвоста Мелюзіни, що вказували на їхню демонічність.

Подібне ототожнення із чарівними прародительками, що довершило первинну аналогію з Богородицею, надало образу Матінки Гуски хтонічності. Образ пращурки неодмінно породжував асоціації зі старістю та потворністю, якими, так само, як і Бабу Ягу чи біблійну Бефану, казка наділила Бертю-Велику-Ного: гарне вбрання перетворилось на лахміття, миле личко змарніло, живе та прекрасне тіло зітліло, залишивши по собі лише кістяну «гусячу» ногу. Поруч із юною дівою-нареченою постала ветха праматір. Звідси, – схожість Матінки Гуски із римською дволикою богинею нового року Анною Перенною, жіночою іпостассю Януса. Цю амбівалентність вловив Ш. Перро, який у казці «Феї», замість двох чарівниць, вивів лише одну, що перед доброю дочкою з'явилась у подобі нужденної старої, а перед злою – у подобі молодої дами.

Навіть якщо припустити, що у часи Ш. Перро, внаслідок набутого полісемантизму, образ Матінки Гуски перетворився на «порожню фігуру», в його генетичній пам'яті закарбувалось усталене коло пов'язаних ідеєю материнства образів, що в свою чергу відсилали до цілої низки сюжетів та мотивів, завдяки яким він жеврів у народній пам'яті. Тому варто було лише звернутися до фольклорних сюжетів про Грізельду, Ослину Шкіру, Попелюшку чи двох наречених, щоб вони вивели до історії Берти-Великої-Ноги, що, поза сумнівами, була відома Шарлю Перро, адже у версії, опублікованій у журналі «*Mercurie Galant*» у 1696 р., письменник іменує «метром Сімоном» дворецького, що рятує Сплячу Красуню та її дітей від свекрухи-людоджерки [9, с. 110]. Таким чином, дослухаючись до фольклорної традиції, Ш. Перро не просто почув у старовинних казках далеке відлуння історії Берти-Великої-Ноги, що детермінувала його вибір казкового матеріалу, а й посилив цю суголосність.

Бібліографічні посилання

1. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 218 с.
2. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – К.: Ваклер, Рефл-бук, АСТ, 1997. – 230 с.
3. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп / Изд. 2-е. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
4. Adenés li Rois Berthe aus grans piés / Adenés li Rois / Éd. Aug. Scheller. – Bruxelles : Comptoir Universel – C. Muquart, 1874. – P. : 191 p.
5. Bullet M. Dissertation sur la reine Pédauque / M. Bullet // Collection des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de la France : en 30 vol. / Éd. C. Leber. – Paris : Éd. G.A. Dentu, 1838. – V. 18. – P. 140 – 162.
6. Gautier L. Les épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale : en 4 vol. / L. Gautier / 2^e éd. – Paris : Société générale de librairie catholique, dir. V. Palmé, 1880. – V. 3. – 807 p.

7. Lefèvre A. Introduction / A. Lefèvre // Perrault Ch. Contes. – Paris : Éd. T. Lefèvre, 1875. – P. I – LVIV.
 8. Monnier D. Croyances et traditions populaires, recueillies dans la Franche-Comté, le Lyonnais, la Bresse et le Bugey / D. Monnier. – Lyon : Henri Georg, 1874. – 812 p.
 9. Perrault Ch. La Belle au bois dormant / Ch. Perrault // Mercure Galant. – 1696. – № 2. – P. 75 – 117.
 10. Rouger G. Introduction / G. Rouger // Perrault Ch. Contes / Éd. de G. Rouger. – Paris : Éd. Garnier Frères, 1967. – P. I – LIII.
 11. Tolkien J. R. R. Du conte de fées / J. R. R. Tolkien // Les monstres et les critiques et autres essais / Trad. Chr. Laferrière. – Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 2003. – P. 139 – 201.
- Надійшла до редколегії 26.04.2013 р.
УДК 821.111

В. А. Омеляненко

г. Днепропетровск

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ И РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ

Д. ЛИПСКЕРОВА «ВСЯКИЙ КАПИТАН – ПРИМАДОННА»

Рассматривается литературное направление «магический реализм» в контексте романа российского писателя Д. Липскерова «Всякий капитан – примадонна».

Ключевые слова: магический реализм, фантастическое, реалистическое.

Розглядається літературний напрям «магічний реалізм» в контексті роману російського письменника Д. Липскерова «Всякий капитан – примадонна».

Ключові слова: магічний реалізм, фантастичне, реалістичне

Literary direction that is called «magic realism» is considered in this article in the context of the D. Lipskerov's novel «Every captain is a prima donna».

Keywords: magic realism, magical, realistic.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что творчество Д. Липскерова, представителя современного русского постмодерниста, пока ещё мало изучено в русской литературе и роман «Всякий капитан – примадонна», изданный в 2011 году, пока не получил серьёзного критического осмысления, поэтому требует детального рассмотрения. Одним из приёмов, характерных для постмодернистской литературы является смешение реалистического и фантастического. В середине 20-х годов XX века для подобного приёма в живописи появился термин «магический реализм» и начинает быстро развиваться в Европе. В литературе данный термин начинает использоваться только в 30-е годы XX века применительно к латиноамериканской литературе, позже начинает распространяться за пределы Южной Америки и обозначает художественный приём, в котором магические элементы включены в реалистическую картину. Ещё в 1931 году Эдмон Жалу писал: «Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям» [1, с. 229].

В анализируемом нами романе «Всякий капитан – примадонна» обыденный мир стремительно смешивается с ирреальным. С одной стороны, мы

встречаем в романе реальных персонажей, напоминающих либо самого автора, либо окружающих его людей. Образы главных героев – Нестора Сафронова и его сына Анцифера в чём-то автобиографичны. У Нестора двое детей от женщины, с которой всего два раза вступил в связь, а в интервью Дмитрий рассказывает о своих взаимоотношениях с солисткой группы «Стрелки» Машей Соловьёвой, которая очень напоминает безымянную героиню романа. Так же, как и Маша, она танцовщица, легкомысленная, и по выражению Дмитрия представляет для него «компьютер 40Мб» [5]. В этой же героине, избивавшей своего сына, можно узнать и безответственную мать автора, которая «лупила его почти каждую субботу» [6], оставив после себя неприятные воспоминания. «Настал момент, когда я перестал задаваться вопросом: «За что?» То ли так заведено у неё было, то ли действительно регулярно имелся повод, не помню. Неделью копила проблемы, чтобы в шестой день вылить их непосредственно на мою задницу» [6]. Многие другие бытовые подробности романа также совпадают с событиями, поделившимися автором с читателями. Внешнее сходство альбиноски Алины – любовницы Нестора, а в последствии и Анцифера с «белобрысой, с белыми ресницами и бровями» финкой, с которой автор познакомился в Ялте [6]. Образ людей-альбиносов встречается и в других произведениях Д. Липскерова, например, в романе «Родичи» альбинос – студент Михайлов А. А., который едет в поезде, не помня о себе ничего, даже имени и того, куда он едет.

Так же, как и Нестор Сафронов, Дмитрий Липскеров совершил путешествие через Атлантику с двумя незнакомыми итальянцами, несмотря на то что это было «*extremely dangerously*» и объясняет это тем, что «более экстремального способа проверить себя на «слабо» не существует» [5]. В романе присутствуют элементы автобиографичности, в образах персонажей присутствуют некоторые черты реальных людей, но нельзя утверждать, что роман полностью автобиографичен, а определённые люди – прототипы героев. «Кто и кого угадывает в литературных образах моих романов, говорит лишь о субъективности восприятия, это такие игры разума... Мне интересна изнанка человеческой души, чувство наизусть – как когда-то Чехову» [5], – комментирует Д. Липскеров. Невероятными в романе представляются события, происходящие на судне «Пеперчино» во время путешествия в Антарктику, где сначала погибает, умеющий говорить пёс Антип, потом он является живым; матрос Майкл убивает капитана Давиди, его, окровавленного, друзья выбрасывают в море, а на утро произошло чудо, которому герои не удивились и приняли его как должное, капитана выловили живым.

В современном литературоведении учёные, помимо смешения фантастического с реалистическим, выделяют и другие черты, присущие магическому реализму, такие, как искусный временной сдвиг, временной коллапс, запутанный сюжет, контраст прошлого с настоящим, многочисленное использование снов, сюрреалистическая описательность, открытый финал и многие другие [3]. Нестор Сафронов умирает в романе дважды, сначала – в больнице от рака лёгких, затем – в Антарктике в результате крушения судна. В

ходе романа, автор два раза возвращается к событиям, уже прошедшим, например, заново описывается смерть Нестора от рака лёгких, только с уже более детальным описанием событий, со всеми его переживаниями и страхом предстоящей смерти, заботой о будущем своих детей. Гибель на судне «Пеперчино» также дублируется, только уже глазами Алины сквозь магическую дырочку, находящуюся под мышкой Птичика. Таким образом, читатель четырежды наблюдает смерть Нестора Сафронова, возникает намеренный временной коллапс.

Сюжет романа очень запутан, подобен лабиринту. Все события переплетены между собой, чередуются главы о жизни и смерти Нестора Сафронова с главами о мансуровском граните, умевшего разговаривать и думать, мысль которого формировалась тысячелетиями и была нематериальна. Время намеренно искажено, читателю трудно расставить все события в хронологическом порядке, гранит живёт вечно, ему было «не то пять, не то шесть миллиардов лет и его жизнь только начиналась, в 8 главе «прошло двести пятьдесят миллионов лет...» [4], да и сам гранит рассуждал о том, что «времени нет, что он и есть время, которого нет... Но он должен был признаться самому себе, что есть скука, заставляющая его создавать левелы, другие пространства, создавать себе учеников и быть капитаном, у которого никогда не будет команды...Он – один. Одиночество – наивысшая форма существования капитана! Одиночество – океан для капитана, по которому плывёт гранит!..» [4]. В 13-й главе Анцифер добирается до мансуровского гранита, получив во сне подсказку от отца. Добравшись до цели, он втиснулся в сухую щель под гранитом, увидел улыбающееся лицо отца и мозг его превратился в мыльную субстанцию. Здесь, на Урале, встретившись со своим отцом, гранит перестал существовать и перешёл на другой левел. Финал открыт, читатель сам выбирает, как ему понимать развязку, продолжение романа следует в сознании читателя. Возможно, отец с сыном представляют собой некий Абсолют, живущий вне времени, окружённый Вечностью, создавший человечество и левелы человечества, а споривший с ним гранит, уверял, что эти заслуги принадлежат ему, в итоге разрушился и «переместил своё сознание в начало пути» [4].

Самым необъяснимым в романе является наличие магической дырочки под мышкой Анцифера, в которую он мог спрятать что угодно: мамино кольцо, Бейби-бон младшей сестрёнки, пудреницу учительницы Крысы Ивановны и многие другие вещи навсегда остались на дне его души. Внутри дырочки – пустота, из которой Анцифер сможет достать каплю жидкости, «сок своей души». Проглотив эту жидкость, он получает сверхъестественные способности. Образ пустоты в литературе постмодернизма – понятие многозначное. Если у В. Пелевина пустота – это ничто, нигде, то у Д. Липскерова – это магическое пространство, недостижимое сознанием, некий дар Божий, поэтому природа Анцифера божественна. Долго он хранит в себе эту тайну, но в конце романа всё же открывается любимой девушке Алине. Вместе они наблюдают абсолютно разные картины на дне души Анцифера. Она видит смерть Нестора,

а он – созвездие Лебеда. Согласно одному из древнегреческих мифов, Орфей был помещён на небо в образе лебеда, он бил убит женщинами и после смерти его душа выбрала жизнь лебеда из-за ненависти к женщинам. Возможно, Д. Липскеров и хотел провести параллель между Нестором и Орфеем, ведь не случайно в романе нет ни одного положительного образа женщины, а заболел Нестор в тот момент, когда он, решившись сделать предложение матери своих детей, потерпел фиаско.

Очень важными в романе являются онирические мотивы. Первый раз Птичик видит сон, где он делает предложение Алине и она даёт согласие. Повзрослев, Анцифер приезжает к возлюбленной и насилует её, она невольно становится его девушкой. Много раз во сне ему является отец, который даёт указание идти на Урал к месторождению мансуровского гранита, что впоследствии и совершит Птичик. Неоднократно видит сны пёс Антип, то ему снится лодка и Нестор, как предзнаменование катастрофы, то ему видится, что он – палка, летящая в человека. В романе нет чёткой границы между видением и действительностью, реальность напоминает сон наяву.

Большой интерес представляет и ономастическое пространство романа. Топонимы все реальные: Москва, Турция, Египет, который появляется в воспоминаниях Птичика и даже Учалинский район Башкортостана, где покоится мансуровский думающий гранит. Антропонимы можно разделить на несколько групп:

1. **Современные имена:** Алина, Иван, Верка, Борька, Рая, Хабиб, Давиди, Майки;

2. **Устаревшие** – Анцифер, что в переводе с древнегреческого означает «приносящий пользу»; Нестор Сафронов тезоимённый древнерусскому летописцу Нестору, также Нестор Сафронов созвучно с именем известного русского художника Никоса Сафронова.

3. **Прозвища:** Птичик, Соевый Батончик, Крыса Ивановна;

Некоторые действующие лица вообще безымянные, например, жена Нестора и мать Анцифера и Верки. Все герои между собой контрастируют, персонажи с устаревшими именами – уникальны, они наделены божественным даром, магическими способностями, им присущи высокие чувства, их не способны понять другие. Герои с современными именами – обычные люди, каких в обществе большинство, а безымянные персонажи – это безнравственные, морально уничтоженные люди. Хорошо виден контраст действующих лиц на похоронах Нестора, когда «мать, сидя в изголовье гроба, с трудом сдерживала зевоту. Птичик рванулся к гробу, развёл руки, как птица перед взлётом, но вместо взлёта упал на отцовскую грудь и запросил отчаянно «папочка дай сил»» [4]. Через объятие Нестор и передаёт свои магические силы сыну. Анцифер в конце романа обнимает Хабиба, и тот «действительно ощутил прилив сил» [4].

Роман очень эмоционален и ритмичен. Глубоко проработаны сцены переживаний героев (переживание Анцифером смерти отца, ожидание Нестором своей смерти, его мучения и переживания, смерть любимого пса

Антипа на корабле), тонко переданы мысли и эмоции героев, откровенно изображены любовные сцены матери Анцифера с турком Хабибом, сцена насилия Анцифером Алины, сцены в общежитии Анцифера с бледняшками Жоровыми. Речь героев экспрессивна, для создания образов использованы просторечия и обценная лексика.

Анализ текста позволяет нам отметить, что основной принцип романа «Всякий капитан – примадонна» – смешение реалистического и фантастического, содержит такие элементы как искусственные временные сдвиги, запутанные повествования и сюжеты, подобные лабиринтам, временной коллапс, сюрреалистическая описательность, персонажи контрастируют между собой, существенную роль играют сны героев, элемент мифологии и открытый финал позволяет читателю самому определить, что же было более правдивым – фантастическое или повседневное, умер ли Нестор в больнице, или погиб в Антарктике, а может, он остался жить вечно. Подобные элементы учёные относят к направлению, которое называется магический реализм. Прослеживание подобных явлений в романе «Всякий капитан – примадонна» даёт перспективу для дальнейшего изучения творчества Д. Липскерова.

Библиографические ссылки:

1. Литературный энциклопедический словарь // Под общ. ред. Кожевникова В.М., Николаева П.А. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
2. Шаршун С. Магический реализм / С. Шаршун // Числа. – 1932. – № 6. – С. 229.
3. Lewis, Barry. Postmodernism and Literature // The Routledge Companion to Postmodernism. NY: Routledge, 2002, p. 123.
4. Липскеров Д. «Всякий капитан – примадонна» [Электронный ресурс] / Д. Липскеров. – Режим доступа: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=1014031>
5. Центральное интернет ТВ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://etvnet.com/blog/dmitrij-lipskerov-myi-s-korikovo-rezali-po-zhivomu/6479/>
6. Экспресс-газета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.eg.ru/daily/cadr/16780/>
Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

УДК 82.09-312.2:616.89-008.441.44

Н. Ю. Панова

г. Бердянск

САМОУБИЙСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ

Рассматривается проблема самоубийства в художественной литературе.

Ключевые слова: христианство, ислам, иудаизм, буддизм, индуизм, религия

Розглядається проблема самогубства в художній літературі.

Ключові слова: християнство, іудаїзм, іслам, буддизм, індуїзм, релігія,

The article is devoted to the problem of suicide in literature.

Key words: Christianity, Judaism, Islam, Buddhism, Hinduism, the religion

Проблема самоубийства в художественной литературе была и остается достаточно актуальной и в настоящее время. Как элемент духовной жизни общества художественная литература в той или иной степени касается различных аспектов самоубийства. Особое внимание привлекают попытки реконструкции психического состояния писателей, затрагивающих проблему суицида или описывающих картины самоубийства в художественной литературе. Важную роль играют общественно-исторические события, обстоятельства личной жизни, а также религиозная направленность писателя в понимании тех или иных сторон суицида. Говоря о проблеме самоубийства в художественной литературе, мы считаем необходимым рассмотреть религиозный аспект этого явления. Как известно, религия является частью культуры любого общества, что в той или иной степени отражается на поступках даже нерелигиозного человека. Принадлежность к той или иной религиозной конфессии играет важную роль в принятии суицидального решения. Все религии, условно можно разделить на антисуицидальные, где моральные и психологические запреты по отношению к самоубийству достаточно жестки, и религии, где самоубийство не рассматривается как большое зло.

Изучению религии ислама посвящены работы отечественных и зарубежных исследователей В. Соловьева, Л. Климовича, И. Яблокова, В. Новикова, М. Писманика, И. Крачковского, Топбаша Османа Нури, Р. Хайламаза, М. Хамидуллаха, Яшмара Канделиера, Мухйиддина бин Араби; проблемам изучения истории еврейского народа, а также религии иудаизма посвящены труды М. Даймонта, А. Чернотти, М. Штериншиса, А. Шмакова, С. Осинковского, В. Гараджи, Р. Телушкина, А. Штейнальца, Авраама Иегошуа Хешеля; о проблемах христианства, а также о русской церкви писали А. Чебышев-Дмитриев, Е. Голубинский, С. Максимов, О. Семенова, В. Перец, М. Поснов, И. Свенцицкая, В. Болотов, О. Сергей (Лепин), А. Мень, прот. Николай Афанасьев, В. Лосский; изучению буддизма и индуизма посвящены работы С. Чаттерджи, Д. Датта, Л. Васильева, Р. Лестера, Д. Найпа, Т. Ермакова, Е. Островского, Е. Торчинова; вопросы религии и самоубийства рассматриваются в работах Г. Чхартшвили, И. Паперно, В. Ефремова, Л. Трегубова, Ю. Вагина, А. Моховикова.

Цель данной работы рассмотреть и проанализировать пять религиозных конфессий (иудаизм, христианство, ислам, индуизм и буддизм) и определить отношение к самоубийству каждой из них.

Первая – иудаизм. Как религиозное, и в некоторой степени, этическое мировоззрение, иудаизм относился к самоубийству крайне отрицательно. Хотя в Талмуде и Библии суицид как таковой не осуждается и даже некоторые самоубийцы представлены как герои (Самсон, Разис). В соответствии с писаниями Иосифа Флавия, в древние времена существовал обычай, по которому самоубийц не хоронили до захода солнца. Тем не менее, официальный запрет на «добровольный уход из жизни» был объявлен в постталмудический период и детально прописан в трактате «Семахот»

(классический текст, посвященный смерти и трауру). Самоубийство рассматривается как самый большой грех, даже больший чем убийство, так как самоубийца не признает суд Божий и пренебрегает правом на будущую жизнь. Считалось, что преступление такого рода мог судить только Бог, но не люди, т.е. не земной суд, а небесный [8; 14]. В соответствии с Талмудическим законом, еврей мог убить себя только в том случае, если ему грозил грех идолопоклонства, убийства или прелюбодеяния. Что касается прелюбодеяния, то это в первую очередь относилось к женщинам, которым угрожало насилие. В современном обществе уровень самоубийства у иудаистов, по мнению Г. Чхартишвили, такой же высокий как у протестантов и католиков. Это объясняется тем, что евреи чаще занимаются профессиями высокого суицидального риска (искусство, бизнес, наука). Во всяком случае, по мнению автора, влияние иудаизма как сдерживающего антисуицидального фактора не очень эффективно. Как и протестантизм, иудаизм делает акцент на личной ответственности и рациональности, а это повышает вероятность суицидального исхода [4; 14].

Следующая религия – это ислам, она также относится к самоубийству с осуждением, но при этом, как и иудаизм признает некоторые «смягчающие обстоятельства». Если мусульманский закон и осуждает самоубийство, то не столько в силу религиозных соображений, сколько из соображений человечности. Самоубийство рассматривается как противоречивый акт, которого следует избегать, но, к сожалению, это не всегда возможно. Если брать религиозный аспект самоубийства, то с точки зрения ислама, преступность этого явления заключается в том, что человек смеет идти против своей судьбы, которая предначертана ему Аллахом, и тем самым добровольно отказывается от Рая. Наказанием грешнику будет ад. Ислам категорически запрещает все виды насилия, в том числе насилие над собственным телом. Самоубийство считается тягчайшим преступлением, также как и убийство. В Коране Аллах говорит: «Не убивайте самих себя! Воистину, Аллах Милостив к вам (запрещая вам это)» (сура «ан-Ниса», аят 29). Самоубийца с точки зрения ислама совершает непростительный грех. В священных приданиях мусульман – хадисах, можно найти угрозы тем, кто совершает «интихар» (первоначально, по-арабски, это слово обозначало «перерезание горла», но позднее стало обозначать все виды самоубийства). По исламским приданиям, место обитания самоубийц – ад [6].

В статье «Отношение ислама к суициду» цитируется пророк Мухаммад: «Пусть не жалеет кто-либо из вас себе смерти! И пусть не молит Аллаха о смерти до ее прихода! Ведь, воистину, если вы умираете, то дела и поступки ваши на этом завершаются, а жизнь несет верующему лишь благо [ведь даже самая страшная беда при правильном и верном отношении к ней и преодолении ее обернется для носителя основ веры благом и неописуемой благодатью в вечности, да и в этой жизни]». (Хадис от Абу Хурайры; св. х. Ахмада, Муслима и др.). Еще одно предание, в котором Мухаммад сказал: «Пусть никто не желает себе смерти по причине беды, постигшей его. Но если уж другого выхода нет,

тогда пусть молит Всевышнего словами: «О Господи, дай мне жизнь [сама подойдет к своему концу], если это является лучшим [в моем случае, при моих обстоятельствах]». (Хадис от Анаса; св. х. Ахмада, аль-Бухари, Муслима и др.) [15]. Тем не менее у мусульман нет официального запрета на проведение погребальной молитвы над самоубийцей. Из некоторых документов известно, что пророк Мухаммад иногда даже приказывал своим сподвижникам проводить молитву, но сам не принимал в ней участия. Известный ученый средневековья Аль-Хаттаби в книге «Ма'алим ас-сунан» писал, что существуют некоторые разногласия среди ученых в вопросе погребальной молитвы над самоубийцами. Например, ' Умар ибн ' Абдуль-' Азиз и аль-Авза' выступали против такой молитвы, однако, многие ученые-богословы выступали за ее совершение над самоубийцами [3]. Однако в реальной жизни мусульмане проявляли снисходительность к самоубийцам и не отказывали им в погребении. Что касается погребальных молитв над самоубийцами, то этот вопрос обсуждается и поныне. Мусульманское законодательство затрагивает вопрос о суициде лишь косвенно.

По мнению Г Чхартишвили, поэтическая традиция мусульманского Востока, тяготеющая к преувеличению, романтизировала самоубийство и сделало его одной из самых распространенных метафор в любовной лирике. Иногда угрожали «добровольным уходом из жизни» даже известные ученые богословы. Например, из преданий известно, что известный суфий Абу'ль Хусейн аль-Нури потребовал от самого Аллаха, чтобы Всевышний каким-либо образом подтвердил святость своего раба (Абу'ль Хусейна аль-Нури), в противном случае угрожал «наложить на себя руки» [14]. Во времена наивысшего расцвета исламской культуры самые смелые из философов пытались утверждать, что самоубийство не является грехом. Ими была выдвинута концепция, что жизнь человека имеет смысл, только если она добродетельна, недобродетельное же существование равносильно «не-жизни», потому, нет никакого греха в том, чтобы добровольно оборвать жизнь неудачную и недостойную [3; 14]. Мы можем сделать вывод, что в странах Востока, несмотря на сравнительно лояльное отношение к суициду, реальные случаи «добровольного ухода из жизни» во все времена случались редко, по сравнению с антисуицидными христианскими странами. В современном обществе наблюдается перепад в статистике суицида между странами христианской и мусульманской культур. Это в первую очередь объясняется социальными и общекультурными факторами. На протяжении многих лет, факт остается фактом, что из трех великих ближневосточных конфессий, именно ислам побуждает человека ценить свою жизнь и «крепче за нее держаться».

Следующие две религии – это индуизм и буддизм. Мы будем рассматривать их параллельно, так как они имеют общее происхождение и некоторое сходство в трактовке проблемы самоубийства. Индуизм и буддизм не рассматривают самоубийство как вопрос первостепенной важности, они вообще не рассматривают самоубийство как преступление или великий грех, так как обе эти религии совершенно по иному относятся к смерти. Индуизм и буддизм

делятся на многочисленные ветви, школы, секты. У каждой религии есть своя философско-этическая система, свои традиции, ритуалы, свое особенное отношение к смерти и, в контексте нашего исследования, к самоубийству.

Индуизм уже существует три тысячи лет, ему наиболее свойственны апатия и пессимизм. Для индуизма жизнь, в любых ее проявлениях – безусловное зло, а смерть – безусловное благо. Душа должна как можно быстрее исполнить свой земной долг и отправиться в Великую Пустоту. В индуизме высшая из каст – брахманы. Они достаточно лояльны, а иногда даже благосклонны к самоубийству, если оно совершено из высших соображений [9; 13]. В «Законах Ману» говорится, что брахман, который без страха и горя освободился от своего тела при помощи самоубийства, достоин быть допущенным в местопребывание Брахмы. Однако те же законы позволяют человеку (брахману) «уходить добровольно из жизни» только в определенном возрасте, и если у него есть сын [6; 9].

В индуизме существует два ритуала связанных с самоубийством, они произвели неизгладимое впечатление на европейцев. В городе Пури, где находится святилище Джаганнатхи, в давние времена проводилась ратхатра, церемония провоза на массивной колеснице, которую тянули сотни храмовых служителей и паломников. Самые истовые из пилигримов в порыве благочестия бросались под тяжелые колеса с верой в благодать такой смерти [9; 13; 14].

Еще один индийский обычай – сати (самоубийство вдов), был очень распространен. Сати, значит «добродетельная жена». В древности этот обычай был распространен у скифов, фракийцев и у китайцев. Мужчины получали удовольствие, думая, что они являются смыслом существования женщин. В древние времена было легче заставить вдову доказать свою любовь и преданность мужу путем «добровольного ухода из жизни» [9; 13; 14]. Первоначально последний долг верности должны были исполнять женщины из высших каст, позднее этот ритуал стал применяться очень широко в Гуджарате, Раджпутане и в Пенджабе. В результате понижения социального статуса, а также под давлением общественного мнения многие вдовы должны были выбирать «добровольный уход из жизни». Они бросались в погребальный костер или топились. Из истории известно, что вдовы из касты ткачей должны были хоронить себя заживо. Иногда такие самоубийства больше походили на убийства, женщин насильно бросали в реку или огонь [9].

Что касается буддизма, то китайцы в соответствии со спецификой национального характера и культуры, внесли некоторые коррективы в буддизм, который пришел из Индии. Учение Будды мирно сосуществовало с конфуцианством даосизмом. Г. Чхартишвили пишет, что китайской культуре свойственно такое теплое, даже «домашнее» отношение к смерти. Думать о ее неотвратимости совсем не страшно, а скорее наоборот. Например, в Китае считается вполне уместным подарить гроб тяжело больному другу или престарелому родителю, если, конечно, подарок красивый и дорогой.

Похоронный обряд должен быть праздничным и особенно пышным. В Китае самоубийство было включено в свод уголовных наказаний [7; 14].

Относительно японской разновидности буддизма заметим, что он более жесткий, мужественный и мрачный по сравнению с буддизмом континентальным. Г. Чхартишвили объясняет это влиянием общеизвестного «японского духа» и «разделением функций», сложившимися между двумя японскими конфессиями, буддизмом и синтоизмом, которые хорошо ладят друг с другом (буддизму принадлежит все, что связано с горем и смертью, а синтоизму – все стороны человеческого бытия, связанные с жизнью и радостью). Синто – самая жизнелюбивая из всех религий, она изначально не принимает смерть. Буддизм, в свою очередь, признает и поклоняется смерти, ибо тот, кто владеет смертью, владеет и жизнью. Дзен (школа китайского и всего восточно-азиатского буддизма), был взят на вооружение самурайским сословием и доведен до своего логического завершения: лучший воин – тот, кто не боится смерти; смерти не боится тот, кто не боится верной смерти; самая верная смерть – это не смерть в бою (где можно избежать смерти), а смерть от собственной руки. Значит, высший разряд смерти – самоубийство [7; 14].

Как было сказано выше, в индуизме и буддизме своя философско-этическая система, ритуалы и традиции, но отношение к самоубийству одинаково лояльное. Это объясняется особым отношением к смерти. Если в христианстве смерть это расплата за грехи, страх перед неизвестностью, то для буддизма и индуизма это благо, это первый шаг на пути в нирвану.

Что касается христианства, то негативное отношение к самоубийству сформировалось у христианской церкви лишь через 500-600 лет после своего возникновения [14]. Начиная с IV–V вв. в отношении к самоубийству церковь руководствовалась представлениями двух главных христианских вероучителей Августина Аврелия и Фомы Аквинского. В соответствии с их учением, самоубийство это самый тяжелый человеческий грех, вызывающий резкое осуждение. Такое негативное отношение к «добровольному прекращению собственной жизни» объясняется тем, что только один Бог может распоряжаться жизнью или смертью человека. В. Ефремов в книге «Самоубийство в художественном мире Достоевского» пишет, что положения, которые сформулировали Августин Аврелий и Фома Аквинский, в дальнейшем определяли отношение к самоубийству в рамках церковного права как Западной, так и Восточной церквей. А что касается канонического права, то оно во многом определяло на протяжении долгого времени светское право [5]. Августин выступал против самоубийства и объяснял это тем, что самоубийца – это прежде всего, человекоубийца, а шестая заповедь гласит «Не убий» и относится к убийству любого рода. Так, Господь Бог заповедовал любить ближнего, как самого себя, из этого следует, убивающий себя грешит против шестой заповеди, а она запрещает убивать человека. Августин Аврелий считал, что нужно относиться с уважением к тому, кто умеет жить в любых условиях и несет свой крест [1].

Более жесткую позицию по отношению к самоубийству занимал другой христианский вероучитель Фома Аквинский. Он объявил самоубийство трижды смертным грехом: против Господа, дарующего жизнь; против общественного закона; против человеческого естества – инстинкта самосохранения, заложенного в каждом живом существе [14]. Для Фомы Аквинского не существовало никаких «смягчающих обстоятельств» самоубийства. Он не оправдывал покончивших с собой во имя веры и любви к Богу, не оправдывал женщин, пытающихся таким образом избежать позора изнасилования. Фома Аквинский был абсолютно уверен в том, что никто не вправе избегать малого греха, прибегая к греху большему. Грех прелюбодеяния несравним по тяжести с грехом убийства или самоубийства [2; 5].

Что касается Библии, то в ней нет определенной заповеди о самоубийстве. Существует мнение, что заповедь «Не убей» относится и к самоубийству, хотя некоторые исследователи считают, что эта заповедь относится только к убийству других людей, так как в ней не говорится «Не убей себя сам». В Библии описано семь случаев очевидного самоубийства, и не в одном нет оттенка порицания. Светское законодательство следовало установкам церкви и духу канонического права, относилось к самоубийству с резким осуждением. В странах Западной Европы вплоть до начала XIX в. сохранялось глумление над трупом самоубийцы, отказ от церковного погребения, лишение завещания самоубийцы юридической силы, а наследников самоубийцы лишали имущества. Установки церкви по отношению к самоубийцам активно воплощались в жизнь. Борьба с «Иудиним грехом» затрагивала и материальные интересы: имущество человека, покончившего жизнь самоубийством, конфисковывалось в пользу центральной или местной власти.

Позиция православной церкви к самоубийству восходит к Тимофею Александрийскому, канонические ответы которого приобрели характер церковного законодательства, они были утверждены Шестым Вселенским Собором. Статья 178 «Номоканона при Большом требнике» гласит: «Аще убьет сам себе человек, ни поют над ним, ниже поминают его, разве аще бже изумлен сиречь, вне ума своего, по 14 ответу Тимофея Александрийского» [10, с. 156]. В книге «Православие. Настольная книга верующего. Обряды. Святыни. Молитвы» среди препятствий к погребению по православному обычаю значилось и самоубийство: «Не отпевает Церковь и самоубийц, за исключением особых случаев (например, при невменяемости того, кто покончил с собой). Однако это происходит лишь по благословению правящего архиерея, для чего на его имя пишется прошение с подробным указанием причины смерти. В прошении не нужно искажать факты в целях оправдать самоубийцу: если вы получите разрешение на отпевании обманным путем, то покойному это не поможет, на вас же ляжет тяжкий грех. О самоубийце можно совершать домашние молитвы: в частности, по благословению священника можно читать канон «О самовольно жизнь скончавших», Евангелие или Псалтырь. Но помните: молитвы за самоубийц вызывают сильнейшую духовную брань со стороны демонов. Поэтому надо правильно рассчитывать свои духовные силы и

действовать только по благословению духовника. Большую помощь душе покойного грешника оказывает милостыня и другие добрые дела, творимые в его память [11, с. 156].

В работе «Самоубийство: отношение Православной Церкви, его духовные причины, участь самоубийц после их страшной смерти», речь идет о том, что по единодушному соборному мнению Православной Церкви жизненный крест, как и различные искушения в течение всей жизни, никогда не даются сверх сил человека. Нужно четко осознавать, что страдание, греховное искушение, которое одолевает человека в определенный момент, можно преодолеть не только своими силами, но и с божьей помощью. Именно из-за того, что человек в своем безверии, столкнувшись с проблемами, совершенно не обращается к Богу за помощью через молитвы, покаяния, таинства Евхаристии или Елеосвящения, и доходит до черты самоубийства [12, с. 8–9].

Итак, как мы видим из рассмотренных выше положений, что человек в здравом уме и твердой памяти не может решиться на такую «глупость» как самоубийство. Следовательно, «добровольный уход из жизни» можно рассматривать как острое или хроническое умопомешательство. Причины таких поступков нужно искать в предыдущей жизни самоубийцы. Это, как правило, необузданные страсти, упреки совести, гнев, боязнь наказания, стыд. И виноват в этом сам человек, так как он сделался рабом своих страстей. Поэтому самоубийство это результат предыдущей жизни и поступков, за которые нужно нести ответственность.

Рассмотрев пять основных религиозных конфессий (христианство, иудаизм, ислам, буддизм и индуизм), мы можем сделать вывод, что практически все они относятся к самоубийству отрицательно, за исключением некоторых «смягчающих обстоятельств» и отношением к смерти, сложившееся в системе ценностей некоторых религий. Негативное отношение к суициду в христианстве, иудаизме и исламе связано с эмоционально-напряженным отношением к смерти, где главной эмоцией является страх. Страх перед тем, что ждет человека после смерти. С одной стороны, смерть предполагает переход в вечную жизнь и блаженство, с другой, рассматривается как наказание за грехи и пугает. Смерть может быть не только физической, но и духовной. Духовная смерть более страшная. Когда душа умирает «в грехе» (через самоубийство), она остается в состоянии мрака, скорби и страданий.

Что касается отношения к самоубийству в буддизме и индуизме, то мы видим, что оно не однозначно. Обе эти религии совершенно по иному относятся к смерти. Счастье, блаженство, отсутствие страданий, страха и разочарований можно обрести только в Нирване, а попасть туда можно только через смерть. Самоубийство в индуизме и буддизме признается оправданным, если оно совершается из альтруистических побуждений, в случае самопожертвования или из сострадания. При этом, например, если для христианина причинами самоубийства могут быть утрата смысла жизни или высших христианских добродетелей – веры, надежды, любви, то буддист может

«уйти добровольно из жизни» из-за стремления к духовному росту или перерождению.

Библиографические ссылки

1. Августин А. Исповедь / Пер. с лат. М.Е. Сергиенко. – М.: «Ренессанс», СПИВО — СИД, 1991. – 488 с.
2. Бандуровский К. В. Бессмертие души в философии Фомы Аквинского / К. В. Бандуровский. М.: РГГУ, 2011. – 328 с.
3. Бартольд В.В. Собр.соч. т.6. Работы по истории ислама и арабского халифата. / В. В.Бартольд. – М.: Наука. 1966. – 784 с.
4. Евреи. История избранного народа / под. ред. Анжела Черинотти. Изд-во Ниола – Пресс, 2010. – 128 с.
5. Ефремов В.С. Самоубийство в художественном мире Достоевского / Владимир Ефремов. СПб.: «Издательство «Диалект», 2008. – 584 с.
6. Ислам и проблемы национализма в странах Ближнего и Среднего Востока. – М., Наука. 1986. – 254 с.
7. Лестер Р.Ч. Буддизм / Р.Ч. Лестер; Пер. с англ. А.Н. Коваль // Религиозные традиции мира. – Москва. – 1996. – Т.2. – С.264–395.
8. Макс Даймонт. Евреи, бог и история / Макс Даймонт. – Изд-во Мосты Культуры. Гетарим., 2009. – 568 с.
9. Найп Д. М. Индуизм / Д. М. Найп; Пер. с англ. Д.А. Иванов // Религиозные традиции мира. – Москва, Селена. – 1996. – Т.2. – С.120–263.
10. Номоканон при Большом требнике, изданный вместе с греческими подлинниками, до сих пор неизвестными, и с объяснениями издателя. - Одесса: Типография Ульриха и Шульце, 1872. – С. 156.
11. Православие. Настольная книга верующего. Обряды. Святыни. Молитвы. – М.: АСТ–ПРЕСС КНИГА, 2004. – 606с.
12. Самоубийство: отношение Православной Церкви, его духовные причины, участь самоубийц после их страшной смерти // Уфимские епархиальные ведомости, № 2-3, 2006. – С. 8-9.
13. Чаттерджи С. Индийская философия. / С. Чаттерджи, Д. Датта. Пер. с англ. – М., Селена. 1994. – 416 с.
14. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство / Г. Чхартишвили. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.
15. <http://www.memoriam.ru/forum/viewtopic.php>, Отношение ислама к суициду. Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

УДК 821.161.1 – 94 "19".09

Е. В. Пономарёва

г. Ялта

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ В ДНЕВНИКЕ Ю. НАГИБИНА

Рассматриваются литературные портреты в дневниковой прозе Ю. Нагибина.

Ключевые слова: дневниковая проза, литературно-критический портрет, бытовой портрет, деструктивный портрет, конструктивный портрет, иконический портрет.

Розглядаються літературні портрети в щоденниковій прозі Ю. Нагібіна.

Ключові слова: щоденниковий проза, літературно-критичний портрет, побутовий портрет, деструктивний портрет, конструктивний портрет, іконічний портрет.

The article is devoted to the analysis of the literary portraits, given in the diary prose of Y. Nagibin.

Keywords: diary prose, literary and critical portrait, portrait of everyday life, destructive portrait, constructive portrait, iconic portrait.

Дневник Ю. Нагибина, относительно недавно появившийся в печати, интересен не только потому, что записи охватывают достаточно длительный отрезок жизни писателя (с 1942 по 1986 гг.), но и тем, что публикация его была подготовлена самим автором. Сам Ю. Нагибин определяет записи как «полудневник-полумемуары», где события иногда излагаются не строго хронологически, а по воспоминаниям. В предисловии автор пишет о том, что он сознательно не стал восстанавливать реальный ход некоторых событий, поскольку это лишило бы дневник присущей ему искренности. Именно этим и примечателен дневник Ю. Нагибина – своим естественным психологизмом, эго-направленностью, устремлением к отображению внутреннего мироощущения и передачей чувств.

Будучи (или сознательно позиционируя себя) вне политической и общественной жизни, Ю. Нагибин предлагает читателю достоверную картину советского общества со всей её чернью и мерзостью, не щадя в своих оценках товарищей по перу, родственников и просто знакомых людей. Не остаётся без внимания и сам Ю. Нагибин – герой дневника [2, с. 16]: здесь немало записей о разгульной жизни самого автора, откровенных признаний о грязных мыслях и вульгарных побуждениях.

Хотя исследователями и подчёркивается, что дневник Ю. Нагибина – это прежде всего разговор с самим собой [3], средство психокатарсиса [4], нельзя лишить эти записи взаимосвязанности с литературной и общественной средой того времени. Дневник Ю. Нагибина в достаточной степени насыщен упоминаниями о политических деятелях, кинорежиссёрах, писателях, наполнен разнородными оценками. И пусть эти высказывания тесно переплетены у автора с поисками внутренней гармонии, из них выстраиваются достаточно конкретизированные литературные портреты.

Итак, актуальность исследования обусловлена художественным своеобразием и оригинальностью представленных в дневнике писателя портретов, а целью статьи является выявление специфики их построения.

Литературные портреты Ю. Нагибина строятся в основном по принципу деструкции [2]. В таких портретах автор выхватывает одно наиболее ярко выраженное свойство и изображает его в самых неприглядных красках. При этом Ю. Нагину достаточно одного упоминания о человеке, чтобы «вписать» этот образ в свою стройную систему противопоставления «я – другие». «Деструктивные» литературно-критические портреты Ю. Нагибина отличает предельная сжатость, лаконичность, категоричность суждений. Автор непреклонен в своих оценках и не нуждается в многословии и обстоятельных

разъяснениях своей точки зрения. Разочарование творческими методами, к которым прибегают современные Ю. Нагибину писатели, осознание им того, что создать что-нибудь по-настоящему новое в литературе невозможно, приводит к тому, что его литературно-критические оценки сводятся в основном к краткому резюмированию наиболее слабых сторон в творчестве упоминаемых им писателей. Вот как, к примеру, была охарактеризована Ю. Нагибиным проза Э. Лимонова: «Рекорд похабщины, но не оригинально. Тон и настрой Селина, приёмы маркиза де Сада, лексика подворотни, общественной уборной» [1, с. 403].

Большинство зарисовок литературно-критических портретов в дневнике Ю. Нагибина говорит о том, что автор анализирует литературные произведения своих современников с точки зрения воплощённой в образах витальности. Так, говоря о романе Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом», Ю. Нагибин передаёт пробудившееся в его душе чувство отторжения, возникшее от несоответствия между талантливыми описаниями, превосходными мыслями Б. Окуджавы и неумением последнего выстраивать характеры героев. Автор дневника критикует «литературно запрограммированный» творческий метод писателя, который, по его мнению, далёк от приобретения образами «живых» характеристик и поэтому кажется читателю вымученным: «Все герои сшиты из ярких лоскутьев, словно деревенское одеяло, ни одного не ощущаешь как живой организм, и налиты они клюквенным соком, не кровью» [1, с. 560].

По мнению Ю. Нагибина, лишены жизненности и персонажи популярных женских романов. Анализируя работы А. Мёрдок и Дж. Оутс, Ю. Нагибин приходит к выводу о том, что частое обращение авторов-женщин к описанию нечистоплотности мужчин («...герои постоянно потеют, смердят и блюют» [1, с. 583]) связано исключительно с желанием создать «мужскую» прозу, однако использование этого приёма несколько не приближает их персонажей к жизнеподобию. Роман Дж. Оутс «Делай со мной, что захочешь» Ю. Нагибин называет одним из худших произведений современной американской литературы, поскольку её герои не только не обладают жизнью душевной, но и лишены отчётливой внешности: «Персонажи её так и не пробудились для жизни, остались марионетками, которым она не даёт покоя, дёргая их за все верёвки, но эта мёртвая суетня не вызывает даже вялого интереса» [1, с. 583]. Отрицательную оценку у Ю. Нагибина получают даже произведения его близких товарищей. Так, например, в 1983 г. автор негативно отзываясь о поэзии Е. Евтушенко: «Нищие мыслишки, ничтожные слова, убогие рифмы и, главное – тягуче, тягуче, как патока. Это чисто эстрадная поэзия, теперь уже нет никаких сомнений» [1, с. 550]. Тем не менее некоторые зарисовки диссонируют с основной массой «деструктивных» литературно-критических портретов, представляя собой «конструктивные» (портрет Б. Ахмадулиной) либо же «иконические» (портрет В. Роскина) изображения, где на первый план выходят положительные характеристики личности или же подчёркивается особое расположение автора к этим людям.

Поскольку внимание в «иконических» и «конструктивных» портретах сосредоточено на выявлении как можно большего числа разнообразных (в том числе и творческих) проявлений личности, то их композиционное наполнение существенно богаче в сравнении с портретами «деструктивными». Здесь больше упоминаний о творческих достижениях описываемых людей, да и сам характер этих упоминаний определяется более частым использованием всевозможных деталей, подробностей и уточнений. Характерно, что в портретах «иконических» Ю. Нагибин изображает не только лучшие внутренние черты, но и старается «прорисовать» безупречные внешние проявления человека. Так, например, «прорисована» внешность уже немолодого В. Роскина: «В нём немало сохранилось от прежнего, несмотря на его восемьдесят лет. Он так же худ и строен, изящен в движениях <...> прилично одет: коричневые, хорошо отглаженные брюки, коричневая шерстяная рубашка, узконосые ботинки» [1, с. 373]. Приятное впечатление от внешнего облика В. Роскина подкрепляется располагающей к себе оценкой внутренних качеств художника: «В нём стало куда меньше гонора, заносчивости, напряжённого самолюбия, что отличало его в молодости. Правильней было бы сказать, что он вообще изжил в себе эти свойства. Он прост, скромн, исполнен достоинства и доброты» [1, с. 374].

В дневнике Ю. Нагибин ещё дважды вернётся к образу В. Роскина, и оба раза представит читателю достойное описание. Первое будет составлено со слов журналистки «Известий» и дополнено выводом самого автора дневника: «У него нет ни чинов, ни званий, ни наград, это раздражает его, но одновременно осеняет нимбом гордой независимости. Его уважают, он ничем не поступился в себе. Хорошая жизнь, чистая, безукоризненная» [1, с. 572]. Подобная оценка со стороны Ю. Нагибина – вечного мизантропа и ропщущего на жизнь человека – явление в дневнике редкое и непривычное, а потому несёт в себе исключительную ценность. Единственное замечание, которое позволяет себе сделать Ю. Нагибин в адрес художника, – неодобрение его в молодости, когда тот «...не жил с Оськой, а был приходящим отцом» [1, с. 572]. Автор возвращается к образу В. Роскина и после его смерти. И так положительная характеристика художника («Опрятный, подтянутый, благожелательный, ни в чём не поддавшийся власти, не прельстившийся ни одним её гостинцем», «ни единой долькой не отдалившийся от лица», он до конца остался джентльменом. «Он был хорошим, талантливым художником, многое умел...» [1, с. 594]) дополняется высшей, с точки зрения Ю. Нагибина, похвалой: «Он убеждал, доказывал свою правоту, а надо было лизать задницы, подличать, писать слёзные жалобы во все инстанции, стучать. Ничего этого он не умел, но нисколько не завидовал умению других» [1, с. 594].

Говоря о внутренних портретах, представленных в дневнике Ю. Нагибина, следует обратиться к образам, создание которых идёт на протяжении всего времени ведения записей, то есть к образам самых близких Ю. Нагину людей. Такие портреты строятся автором по конструктивному принципу – по мере дальнейшего создания текста дневника к ним добавляются

новые черты и свойства. В качестве примера «конструктивного» портрета мы рассмотрим воссозданный автором образ Б. Ахмадулиной. Портрет поэтессы, или, как её называет в дневнике сам Ю. Нагибин, Геллы, интересен для исследования тем, что объединяет в себе принципы портретирования родных людей и коллег по писательской деятельности. В первых записях об Ахмадулиной Ю. Нагибин не упоминает её имени, и понять, что речь идёт об одной из известных в литературных кругах личности, не просто. Это скорее воспоминания, оставленные в дневнике в один день. Сначала писатель восхищается ею, с нетерпением ждёт условленных встреч, признаётся самому себе, что влюблён. Он пишет о том, что физически ощущает «...неудержимо надвигающийся мир другого человека» [1, с. 136], который поглощает все его переживания и чувства: «Я понял, что нежданное свершилось, лишь когда она запрыгала передо мной моим чёрным придурком-псом с мохнатой мордой и шерстью, как пальмовый войлок; когда она заговорила со мной тихим, загробным голосом моего шофёра; когда кофе и поджаренный хлеб оказались с привкусом её; когда лицо её впечаталось во всё, что меня окружало. Она воплотилась во всех мужчин и во всех животных, во все вещи и во все явления» [1, с. 136]. Писатель признаётся, что в начале знакомства с Б. Ахмадулиной он в буквальном смысле ослеплён ею, видит лишь положительные стороны её личности, отзывается о ней с теплотой и нежностью: «То, что шло об руку со мной, живое, тёплое, смеющееся над моим ломаньем совсем детским, тоненьким смехом, было настолько совершенней, бесконечней, увлекательней, что виртуозная мазня вокруг была мне, как здоровому лекарство» [1, с. 138]. Однако сама стилистика изложения мыслей («Но во мне не хватило этого оленьего, чтобы шарахнуть от тебя...» [1, с. 135]; «Но и это полетело к чёрту»; [1, с. 136]; «И ещё был ужас пробуждения» [1, с. 140]) наталкивает читателя на мысль о том, что в дальнейшем отношение писателя к Б. Ахмадулиной в корне изменится, что и подтверждается дальнейшим рассказом автора о его взаимоотношениях с поэтессой.

Сначала характер записей не столь категоричен: Ю. Нагибин ещё и сам не знает, как сложится их совместная жизнь. Однако он словно предчувствует обрушившуюся впоследствии бурю: «На прекрасной скрипке оборвалась тоненькая струна, и то, что пело, стонало, молилось, плакало, — мелко задрезбуждало <...> отчего такая внезапная потеря высоты? Какая порча случилась в том прекрасном, совершенном аппарате, что так щедро, легко и гордо тянул её в высоту? Неужели — не вечно женственное, а вечно бабье, нище бабье, таившееся до поры, вдруг обнаружило себя?» [1, с. 141]. Интересно, что практически с самого начала совместной жизни с Б. Ахмадулиной Ю. Нагибин осознаёт все недостатки любимой женщины: «Ты распутна, в двадцать два года за тобой тянется шлейф, как за усталой шлюхой, ты слишком много пьёшь и куришь до одури, ты лишена каких бы то ни было сдерживающих начал и не знаешь, что значит добровольно наложить на себя запрет, ты мало читаешь и совсем не умеешь работать, ты вызывающе беспечна в своих делах, надменна, физически нестыдлива, распущена в словах и жестах» [1, с. 142]. Постепенно к

образу добавляются всё новые отрицательные грани. Это и предрасположенность Б. Ахмадулиной к лесбийской любви («Ты вымётываешь из-за стола толстое, сырое тело редакционной секретарши своим движением, с циничной щедростью ты даришь ей свою грудь с маленькой точкой, алеющей в вырезе» [1, с. 143]), и её мнимая, внушаемая самой себе преданность («Она не была ни чистой, ни верной, ни жертвенной <...> ей хотелось быть другой, и она врала не мне, а себе, когда с пафосом уверяла меня в своей непорочности в отношении меня» [1, с. 184]), и самолюбие, граничащее с ожесточением («...отсекаю, отлущиваю от Геллы дурное, дико эгоцентрическое, холодно-жестокое, бестактное, даже подлое» [1, с. 218]), и безмерная любовь к выпивке («Мы были препятствием на пути к пьянству и распаду, она не прощала нам этого» [1, с. 218]).

Заметное место в портрете Б. Ахмадулиной занимает обрисовка свойственной ей театральной манерности и двуличия: «А Б. Ахмадулина недобра, коварна, мстительна и совсем не сентиментальна, хотя великолепно умеет играть беззащитную растроганность. Актриса она блестящая, куда выше Женьки, хотя и он лицедей не из последних. Белла холодна, как лёд, она никого не любит, кроме – не себя даже, а производимого ею впечатления» [1, с. 287]. В дневнике Ю. Нагибина читатель видит другую, «не популяризированную» Б. Ахмадулину. Это нечуткая, хладнокровная женщина, способная ввести в заблуждение своими наигранными добродетелями: «Умеет она очаровывать и обманывать людей. Эта интонация плавающей доброты, беспомощности, доверия, мольбы о снисхождении, и из тёмных зрачков нет-нет да и глянет дьявол <...> Но люди, видевшие её лишь в искусственной душевной прибранности, наотрез отказываются верить в её холод, жестокость, самомнение, беспощадность ко всему, что не она. Ох, и умеет же она обманывать!» [1, с. 569]. Тем не менее образ поэтессы нельзя назвать односложным, несмотря на большое количество критических упоминаний. Ю. Нагибин часто анализирует своё двойственное отношение к бывшей жене, оправдывая свою слабость и боль присущими ей положительными качествами. Он сам не может до конца разобраться в сущности её человеческой природы: слишком разной бывает Б. Ахмадулина в повседневной жизни. В дневнике много упоминаний, в которых одновременно даётся как отрицательная, так и положительная оценка её личности: «... измывалась надо мной, швыряла направо и налево деньги <...> плевала на моё больное сердце, усталость, плохие нервы, на стариков, на дом, на собак, даже на собственного бедного, преданного Рому и всё-таки считалась доброй. И справедливо в какой-то мере – она не тряслась над копейкой, была приимчива, широка, открыта, щедра на добрые слова и даже на жесты. И тут же могла стать холодной как лёд, безнадежно равнодушной к тем самым людям, которых перед этим обласкала» [1, с. 229].

Встречаются в дневнике и чисто положительные зарисовки внутреннего портрета поэтессы. Говоря, например, о творческом таланте Б. Ахмадулиной, Ю. Нагибин не может не высказаться о поэтичности её слова, о безукоризненности речи («И голос незабываемый, и счастье совершенной речи,

быть может, последней в нашем повальном безголосье...» [1, с. 217]), о природности и простоте её стихотворений («Стихи хорошие, грустные, очень естественные» [1, с. 237]). Писатель показывает неразрывную связанность жизни литературной с повседневной жизнью Б. Ахмадулиной. По его мнению, поэтесса обладает талантом преобразовывать свои внутренние переживания в поэтические образы, но такие образы не всегда передают истинное положение дел, а часто освещают ситуацию с выгодной для Б. Ахмадулиной стороны: «Сегодня ходил разводиться с Геллой. Она всё-таки очень литературный человек, до мозга костей литературный. Я чувствовал, как она готовит стихотворение из нашей встречи-расставания. Тут была совершенная подлинность поэтического переживания, но не было подлинности человеческой» [1, с. 237]. Таким образом, внутренний литературный портрет Б. Ахмадулиной выстраивается автором постепенно. К первому упоминанию добавляются новые краски, наиболее интенсивно оттеняющие те черты и свойства, которые могут быть неизвестны читателю.

Итак, представленные литературно-критические и бытовые портреты в дневнике Ю. Нагибина свидетельствуют о том, что главным принципом в отборе материала становится заранее выбранная концепция личности, желание обозначить особо важные для самого автора и наиболее существенные с его точки зрения качества портретируемого. Эстетика же литературного портрета внутри другой литературной формы (а именно в рамках дневниковой прозы) с предельной полнотой проявляется лишь в сопоставлении отдельных элементов в процессе их целостного восприятия.

На основе анализа дневниковой прозы Ю. Нагибина можно выявить несколько подходов писателя к созданию портретных образов в дневнике. Подавляющее количество описаний строится здесь по принципу деструкции, когда внимание автора сосредоточено на выявлении отрицательных характеристик изображаемых людей. И лишь незначительная часть зарисовок представляет собой «конструктивные» или же «иконические» портреты. Однако тут следует заметить, что «конструктивные» и «иконические» портреты Ю. Нагибина очень близки по своей эстетической природе и общей эмоциональной атмосфере. Портрет «конструктивный» в основе своей, так же как и портрет «иконический», имеет определяющее все остальные последующие записи положительное качество, но к которому постепенно добавляются грани, помогающие раскрыть личность «со стороны», и снять таким образом с портретируемого «ярлык» иконы.

Библиографические ссылки

1. Нагибин Ю. Дневник : [Текст] / Ю. Нагибин. – М. : Независимое издательство ПИК, 1996. – 617 с.
2. Тарабукина Ю. А. Концепция творчества в художественной и документальной прозе Ю. Нагибина („Вечные спутники”, „Дневник”) : автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – „Русская литература” / Ю. А. Тарабукина. – Тюмень, 2006. – 23 с.

3. Топоров В. Гибель Нагибина [Электронный ресурс] / В. Топоров // Постскриптум. – Вып. 5. – 1996. – С. 266–280. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/metatext/ps5/toporov.html>
4. Хазанов Б. Дневник сочинителя [Электронный ресурс] / Б. Хазанов // Октябрь. – № 1. – 1999. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/october/1999/1/hasanov.html>
5. Надійшла до редколегії 06.05.2013 р.

УДК 821.161.1+929Набоков

Д. А. Погорелова

г. Луганск

ТИПЫ ДВОЙНИКОВ В РУССКОЙ ПРОЗЕ В. НАБОКОВА

Рассматривается типология двойничества, анализируются функции различных типов двойников на материале русской прозы Набокова.

Ключевые слова: Набоков, русская проза, двойник, двойничество, раздвоение, образ.

Розглядається типологія двійництва, аналізуються функції різних типів двійників на матеріалі російської прози Набокова.

Ключові слова: Набоков, російська проза, двійник, двійництво, роздвоєння, образ.

The article examines the typology of doppelgangers in literature; different functions of different types of doubles are analyzed on the material of Nabokov's Russian prose.

Keywords: Nabokov, Russian prose, doppelganger, doubling, dualism, image.

В культурологическом смысле двойничество является древнейшей универсальной моделью отношения человека и мира, основанной на философской концепции бинарности как основы мироздания и мировосприятия. Двойничество является способом сюжетно-композиционного развертывания образов и проявляется практически в любом произведении на уровне структуры и свойств, которые составляют внутреннюю и внешнюю сущность художественного произведения. Как с точки зрения психологии, так и с точки зрения литературного анализа, все типы двойников можно разделить на две группы в соответствии с их отношением к первоначальному «я»: двойник вне «я» и двойник внутри «я». С. Кржижановский в своей работе «Философема о театре» определяет эти два типа как «удвоенный» персонаж или *individuum* и персонаж, раздвоенный внутри себя, или *dividuum* [3, с. 192–195].

Понятие «двойник вне «я»» объединяет такие типы, как развенчивающий двойник или карнавальный, двойник-антагонист, двойник-трикстер, двойник-близнец. Понятие «развенчивающего» двойника, который пародирует главного персонажа, введено М. Бахтиным. О. Фрейденберг, опираясь на эту теорию, выводит понятие двойника-дублера, который находится в отношениях взаимозамещения и взаимодополнения с главным героем [6, с. 210]. С. Агранович и И. Саморукова в своей монографии «Двойничество» исследуют три основных типа двойников в русской литературе: «двойники-антагонисты», «карнавальные пары» и «близнецы» [1]. Тип «двойник внутри «я»» получил особенное развитие в литературе романтизма. Под это понятие подпадает

демонический двойник, антипод человека, его «тёмная сторона», alter ego, противник, «черный человек». Пара «человек – двойник» в литературе зачастую перерастает во внутреннее раздвоение личности, встречу с самим собой. При этом как герой, так и его зеркальное отражение предъявляют права на свободу. Двойничество, раздвоение личности, осознание в себе двойника являются показателями неадекватности героя самому себе, его внутреннего несовершенства. Особый интерес представляют двойники-соглядатаи, которые наблюдают за самими собой со стороны, совершенно раздваиваясь.

Осознание себя в мире, отчуждения собственного «я» от мира «других» занимает В. Набокова на всех уровнях его творчества. Для Набокова характерно введение героев-двойников. Мотивы отстранения от собственного «я», игра понятиями «я» и «другой», возникновение внутреннего двойника сближают творчество писателя с романтиками и символистами. Проблемой двойничества в творчестве Набокова занимались и продолжают заниматься такие исследователи, как С. Агранович, Л. Акопова, Д. Мирюшкин, О. Заболотняя, И. Саморукова, А. Филоненко и др. Однако в их исследованиях двойничество рассматривается на материале отдельных текстов, при этом отсутствует систематизация типов двойников.

Цель данной работы – рассмотреть, как функционируют различные типы двойников в русской прозе В. Набокова.

Набоков объединяет своих двойников («раздвоенных» или двойников-individuum'ов) как на основе сходства, так и на основе различия. В рассказе «Встреча» родных братьев Льва и Серафима разделяет стена: Лев – эмигрант, написавший диссертацию по славистике, не умеющий справиться со спиртовкой, ностальгирующий по русскому Рождеству, и Серафим – советский человек в добротном ватном пальто, рассуждающий об индустриализации, «коренном сдвиге в деревне», учении Фарадея. Эта стена рушится под общим воспоминанием о детстве – единственной теме, которая могла бы стать удачной для разговора после десяти лет разлуки. Тема ностальгии объединяет и пару двойников-поэтов Ганина и Подтягина из романа «Машенька»: оба устремлены мыслями в прошлое, сетуют о том, что «проглядели Россию», однако, если старик Подтягин акцентирован на прошлом и готовится к смерти, Ганин, напитавшись теплым российским воспоминанием, направляется вперед, к неизвестному будущему. Lolita и Аннабелла постоянно сравниваются и скрещиваются в сознании Гумберта: «Все, что было общего между этими двумя существами, делало их единым для меня» [4, т. 2, с. 53], однако контраст между девочками постоянно подчеркивается: «Лолита, если б ты меня любила так!» [4, т. 2, с. 23]. Подобные пары двойников взаимодополняют друг друга.

Особое место в творчестве Набокова занимают двойники-пародии, которые являются разновидностью развенчивающих двойников. Для карнавальных пар характерна принадлежность к одному пространству (точнее, нахождение на «границе миров») и связь отношениями патронажа [1, с. 34]. В раннем романе «Король, дама, валет» Набоков играет своими героями-марионетками. Безвольный Франц, подавляемый хладнокровными замыслами

Марты, готовится к убийству, постоянно проигрывая этот замысел в голове. Эта навязчивая идея заставляет героев в конце концов поверить в то, что они «Драйера удалили», что по комнате ходит и передвигается не живой человек, а мертвец. Труп, который существует в воображении сообщников, из которого нестрашно будет снова «сделать труп», не соотносится с образом настоящего Драйера с его живым смехом, любовью к вещам и проектом с оживлением манекенов. Этот живой двойник в конце романа вытесняет мертвого и, когда умирает не Драйер, а Марта, Франц наконец взрывается истерическим хохотом – причем его соседям кажется, что в соседней комнате смеются и говорят «все сразу».

У Набокова, для которого мир художественного произведения – это своеобразный театр, балаган, характерно введение пары шутов, сопровождающих главного героя. «Приглашение на казнь» изобилует подобными двойниками. Уже на суде Цинцинната представлена первая пара двойников: «Адвокат и прокурор, оба крашенные и очень похожие друг на друга» [5, т. 4, с. 54]. Родриг Иванович и Роман Виссарионович представляют сплоченный дуэт, который призван не давать узнику «скучать»; часто к ним присоединяется тюремный сторож Родион, а в конце троица превращается в двух «плюгавых молодцов» Родьку и Ромку, помощников палача м-сье Пьера, который отбросив всякие церемонии уже напрямую обращается с ними, как с шутами.

Еще раньше тот же мотив петрушечного балагана вводится Набоковым в рассказе «Подлец», в котором Антон Петрович выбирает себе в секунданты двух довольно неприятных и жалких личностей: Митюшина и Гнушке. Эти двое всегда появляются вместе, причем активным шутом выступает Митюшин, а Генрих больше поддакивает. Балаганным представляется их «доклад» Антону Петровичу о переговорах с секундантами противника: «- Кто будет докладывать, Генрих, ты или я? – спросил Митюшин, жуя папиросу и большим пальцем дергая колесико зажигалки... Мы там погуляли по лесу и нашли прогалину, где, оказывается, эти господа со своими дамами устраивали на днях пикничок... Видишь, какие у меня сапоги – совсем белые от пыли. – У меня тоже, – сказал Гнушке. – Вообще прогулка была утомительная. – Сегодня жарко, – сказал Митюшин. – Еще жарче, чем вчера. – Значительно жарче, – сказал Гнушке» [5, т. 2, с. 512]. Театральность ситуации, возможно, наводит Антона Петровича на мысль об изменении «сценария». Герой пытается «выйти из игры», изменить правила, как делают это Ганин, Лужин, Цинциннат Ц., но вместо перехода в идеальный мир воображения обречен на жалкое дрожание в отеле да жадное измазывание в бутербродном сале.

В роли двойников-антагонистов у Набокова часто выступают герои, объединенные отношениями «палача» и «жертвы». Буквально эта модель реализуется впервые в ранней пьесе «Дедушка», где палач настигает своего сбежавшего «пациента» через много лет после незавершенной казни. Типичными двойниками-антагонистами являются Антон Петрович и Берг,

герои рассказа «Подлец». Берг был «плечист, строен, чисто выбрит, и сам про себя говорил, что похож на мускулистого ангела» [5, т. 2, с. 502], в то время как в портрете Антона Петровича обнажались в первую очередь физические недостатки: шрам от вырезанного фурункула, «жесткие подстриженные усы, и пухлый расейский нос» [5, т. 2, с. 503]. Берг – бывший офицер и отлично стреляет («дуэльный» блокнотик испещрен крестиками – отмечены те, кто убит наповал), Антон Петрович не знаком с дуэльным кодексом и никогда в дуэли не участвовал. В ночь перед поединком Антон Петрович не может уснуть, утром уезжает помятый и несобранный, в то время как Берг, судя по всему, удачно выспался – он в мягком фланелевом костюме уже покупает папиросы и смеется с продавщицей. В конце рассказа оппозиция «подлец – честный человек» переворачивается: Антон Петрович сбегает с места дуэли и в своем воображении возвращается домой к жене и ненужным более секундантам, которые захлеб рассказывают, что «подлецом» все-таки оказался Берг.

В тюрьме у Цинцинната Ц. появляется двойник-антагонист м-сье Пьер. Представления о жизни м-сье Пьера – её удовольствиях, её смысле и целях – лишь подчеркивают непреодолимую пропасть между Цинциннатом и всеми остальными людьми. И если бы, намекают Цинциннату Родриг Иванович и м-сье Пьер, он хоть как-то откликнулся на расхожие представления о жизни, соблазнился «царствами», у него появилась бы надежда остаться в живых. Но именно этого никак не может сделать Цинциннат. Этой чужой жизни, жизни с Родригом Ивановичем и Пьером, ему не жаль.

Кречмар, объясняясь с братом Магды Отто, представляется Шиффермюллером, не подозревая о зеркальном сходстве этого имени с псевдонимом Горна, его будущего соперника. Шиффермюллером будут звать и швейцара, который сообщит Кречмару о Магде, собирающей вещи в их квартире; швейцар Шиффермюллер, сам того не зная, обернется роковым двойником Горна, ведь по его указке ослепший и обезумевший Кречмар помчится навстречу собственной смерти. Построение подобных изящных схем придает даже самой примитивной сюжетной линии особый набоковский шарм.

Гумберт с удовольствием противопоставляет себе своего двойника-трикстера Гастона Годэна, акцентируя внимание на всех, по его мнению, явных несходствах: «Вот, значит, перед вами он, человек совершенно бездарный; посредственный преподаватель; плохой ученый; кислый, толстый, грязный; закоренелый мужеложник, глубоко презирающий американский быт; победоносно кичащийся своим незнанием английского языка; процветающий в чопорной Новой Англии; балуемый пожилыми людьми и ласкаемый мальчишками – о, да, наслаждающийся жизнью и дурачащий всех; и вот, значит, я» [4, т. 2, с. 225]. При встрече с Куильти, своим роковым двойником-антагонистом, двойником-трикстером, так долго дурачившим его, Гумберт старается игнорировать все замечания соперника по поводу их сходных черт: «Мы с вами светские люди во всем – в эротических вкусах, белых стихах, меткой стрельбе» [4, т. 2, с. 366].

Еще один тип двойников, который выделяют С. Агранович и И. Саморукова, – близнецная модель, которая, в отличие от двух других типов двойничества, воплощают трагическую судьбу социума, противостоящего некой внешней силе, которая изображается как безличная [1, с. 49]. Исследователи приводят пару Герман – Феликс из романа «Отчаяние» как характерный пример двойников-близнецов. Описание борьбы двух начал внутри одного человека является приемом, который заостряет мировоззренческую направленность. В минуты душевного потрясения у многих героев Набокова появляется внутренний двойник, который ведет себя более хладнокровно и сдержанно, чем его обладатель. У Антона Петровича, трусливого и недуэлистического, по меркам Набокова, человечка, есть «маленькая часть души», которая заставляет героя бросить обидчику перчатку, назвать Берга подлецом, назначить секундантов. Франц, который поначалу прячется за газетой «в каком-то блаженном и беспокойном небытии», вдруг начинает расти, сгущаться, утверждаться и, наконец, вылезает из-за своей газеты и дерзко смотрит на даму, сидящую напротив.

Двойник появляется и у Ганина, заставляет его игнорировать внимание Клары, переставить стрелки будильника, почувствовать неестественность отношений с нелюбимой, ее кукольность: «...Он чувствовал, как бессмысленная нежность... заставляет его прижиматься без страсти к пурпурной резине ее поддающихся губ, но нежностью этой не был заглушен спокойный, насмешливый голос, ему советовавший: «А что, мол, если вот сейчас отшвырнуть ее?» [5, т. 2, с. 53].

Лужин, утомленный шахматами, представляет себя как два разных человека: «Лужин, томно рассеянный по комнате, спит, а Лужин, представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником» [5, т. 2, с. 380].

У Цинцинната Ц. есть призрак, сопровождающий «каждого из нас... делающий то, что в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя...» [5, т. 4, с. 56]. Раздвоенность Цинцинната доходит до крайней точки в момент казни, когда один Цинциннат прилежно и покорно считает до десяти, а второй встает и покидает место казни. Так обретается внутренняя свобода личности, ранее подавляемая условностями нарисованного мира, который после такого экзистенциального бунта попросту разваливается.

Образ внутреннего двойника может нести в себе негативное значение, воплощаться в демоническое начало, стремящееся полностью заменить истинную суть своего носителя. Внутренние двойники Набокова способны сочетать в себе два полюса: ангельский и демонический, причем демоническая сторона оказывается довлеющей.

Горн с удовольствием следит за страданиями Кречмара, которые являются только первым номером «в программе превосходного мюзик-холла». В этом заведении Горну предоставлена директорская ложа, а директором является не Бог и не дьявол, но «трудноуловимый, двойственный, тройственный, отражающийся в самом себе» переливчатый магический

призрак, просто тень – от разноцветных шаров, от жонглера на театрально освещенной стене [5, т. 3, с. 337].

Классический пример девочки-демона в творчестве Набокова – Лолита, которая двигается, как ангел, и «изможденный ангел» также прячется за ее спиной, но при этом постоянно обнаруживает «истинную свою сущность – сущность не человеческую, а нимфическую (т.е. демонскую)» [4, т. 2, с. 26].

В повести В. Набокова «Соглядатай» воплощается крайняя форма субъективного двойничества, при которой человек осознает свой внутренний раскол и даже закрепляет его в образах [2, с. 207]. Реальность в этом произведении совершенно раздваивается: с одной стороны, существует мир, в котором живут и существуют Ваня, Мухин, Роман Богданович, Смуров, с другой стороны, есть таинственный мир рассказчика-соглядатай, который читателям эту реальность представляет. Такую странную раздвоенность Смурова, который в конце повествования оказывается рассказчиком, герой объясняет тем, что единого человеческого образа существовать не может, человек неминуемо разлетается на осколки в зеркалах восприятия окружающих.

Двойничество задействует все элементы художественной структуры, и мотив введения двойников в текст является средством раскрытия личности героя, способом продемонстрировать полярность его внутреннего мира. Присутствие в текстах Набокова двойников особым образом влияет на построение сюжетного и повествовательного уровней. В произведениях Набокова представлены разнообразные типы двойников, такие как развенчивающие, карнавальные, пародийные, антагонисты, трикстеры, подпадающие под категорию «двойник вне «я»», а также всевозможные типы внутренних двойников: alter ego, демонический двойник, двойник-соглядатай.

Библиографические ссылки

1. Агранович С. З. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 2001. – 132 с.
2. Вулис А. З. Литературные зеркала / А. З. Вулис. – М. : Советский писатель, 1991. – 478 с.
3. Кржижановский С. Д. Философема о театре // Собр. соч. : В 5 т. / С. Д. Кржижановский. – СПб. : Симпозиум, 2001 – Т. 4. / Сост., подгот. текста и коммент. В. Г. Перельмутера. – 2006. – С. 73–195.
4. Набоков В. В. Американский период. Собр. соч. : В 5 т. / В. В. Набоков ; сост. С. Ильина, А. Кононова. – СПб. : Симпозиум, 1997–2004.
5. Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. : В 5 т. / В. В. Набоков ; сост. Н. Артеменко-Толстой. – СПб. : Симпозиум, 2004–2009.
6. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; под ред. Н. В. Брагинской. – М. : Лабиринт, 1997. – 449 с.

Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

О. Р. Посудиевская

г. Днепропетровск

ТВОРЧЕСТВО О. УАЙЛЬДА В ОЦЕНКАХ СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

Аналізуються основні напрямки дослідження творчості О. Уайльда в сучасному літературознавстві.

Ключові слова: апологет естетизму, мистецтво Слова, естетико-декоративний матеріал, теми «вселенського» характеру, витоки естетизму, російська культура та література, рання творчість.

Анализируются основные направления исследования творчества О. Уайльда в современном литературоведении

Ключевые слова: апологет эстетизма, искусство Слова, эстетико-декоративный материал, темы «вселенского» характера, истоки эстетизма, русская культура и литература, раннее творчество.

The analysis concentrates on the main research areas of O. Wilde's creative art in the modern literary studies.

Key words: apologist of aestheticism, the art of Word, aesthetic and decorative material, themes of "universal" character, the sources of aestheticism, Russian culture and literature, early creative art.

О. Уайльд – гениальный писатель и создатель знаменитой философии эстетизма – уже второе столетие привлекает исследователей «не только своими писаниями <...> но и своей собственной историей, той не лишенной эпатажа позицией, которая сделала его жизнь отдельным произведением...» [5, с. 186]. В начале XXI века наблюдается заметное смещение акцента в изучении творческого наследия знаменитого эстета: главным становится не анализ произведений Уайльда, а постижение особенностей мироощущения и необычных философских идей апологета Прекрасного.

Так, в отечественном литературоведении рубежа XX–XXI веков теряют свою популярность определенные концепции исследования творчества писателя. В первую очередь это сформированная в 60–80-х годах XX века концепция социально-сатирической направленности произведений Уайльда, рассматриваемых как средство обличения «непоэтичного» и «антиэстетичного» века «мещанской посредственности и вульгарности», ханжества и лицемерия викторианского общества (А. Аникст, Ю. Ковалев, Д. и М. Урновы, Т. Порфирьева, Т. Блюменталь, Л. Кириллова, Ю. Сохряков, В. Захаров, И. Тайц, С. Бэлза, В. Бабенко, А. Зверев).

Однако, начиная с 1990-х гг. XX века, произведения Уайльда рассматриваются литературоведами больше как то, что помогает лучше понять личность и идеи «пророка эстетизма», Принца парадокса и Себастьяна Мельмота [11, с. 13], волшебника и шута одновременно, «певца нетленной красоты», «кэмпующего денди», несущего в душе «трагический романтический

разлад» по поводу современного общества, а поэтому пытающегося его изменить (О. Вайнштейн, Д. Наливайко). Стремление ученых раскрыть «миф об Уайльде» (Е. Калинина), выявить предпосылки и факторы влияния лидера эстетизма на умы слушателей и читателей детерминирует выбор направлений исследования творчества писателя.

Так, в первую очередь изучается необыкновенное мастерство Уайльда в искусстве Слова, а именно – его дар к блестящим парадоксам, к «рассыпающимся бисером» афоризмам, «разящим противников наповал» и «выворачивающим наизнанку общепринятые понятия» [3, с. 14–15; 20, с. 130; 21, с. 20]. На рубеже XX–XXI вв. ведется интенсивное исследование уайльдовских приемов создания «декоративных панно» на повествовательном материале [2, с. 63]. В частности, отдельным аспектом исследования становятся истоки и функционирование особой цветовой гаммы в произведениях автора-эстета (черный, белый, красный, золотой) [2, с. 63; 8, с. 85; 9, с. 10; 10, с. 197]. Повышенный интерес литературоведы проявляют к необыкновенной ритмичности произведений, достигаемой через создание причудливых «арабесок» и «сплетений слов» [8, с. 34; 9, с. 8]. Как справедливо отмечают ученые, парадоксы, ритмичные повторы ключевых фраз, зеркальность мотивов, «словесные орнаменты» становятся своеобразным «способом языковой трансляции» концепций автора и выполняют особую художественную функцию автора – заставить читателя воспринимать ключевую идею или мотив произведения «многоаспектно» [2, с. 69; 8, с. 97].

Ключевые концепции писателя-эстета изучаются неотделимо от декоративно-орнаментальной формы их воплощения. Как справедливо утверждают ученые, именно «танец мысли» и «прыжки слов», игровой переверот понятий «хороший» и «плохой» [8, с. 32; 17, с. 11] стали наиболее подходящим способом выражения автором идеи об утрате целостности этических и эстетических идеалов, открытии спонтанного интуитивного душевного начала, неоднозначности добра и зла.

Уникальная способность писателя говорить об этическом в эстетической форме, утверждать красоту и искусство высшими ценностями и одновременно обращаться к этическим идеалам и темам «вселенского» характера (свободы, дружбы, любви и смерти) [13, с. 14] – предмет изучения для многих современных ученых. По мнению литературоведов, Уайльд, создавая «дизайн» произведений (термин В. Лукова) как обитель красоты, используя иронично-игровую, театрализовано-эпатажную форму повествования, на самом деле обнажает контраст между миром художественного творчества и обыденной жизнью, где торжество высоких идеалов невозможно [17, с. 10; 18, с. 13]. Тем не менее, утверждая синтез прекрасного и морального только в мире искусства, писатель провозглашает первостепенное значение красоты и сострадания для человеческого самосовершенствования, сталкивает эстетику с реальной жизнью, превращая ее в этику [1, с. 10; 2, с. 58].

Наиболее яркое воплощение реальных этических проблем на эстетико-декоративном материале находим в сказках Уайльда.

Интенсивно исследуются источники эстетизма писателя. Один из наиболее изученных – влияние философии античности, которая трансформируется в мироощущении Уайльда в «новый эллинизм», утверждающий возможность приобщения человека к прекрасному через любовь и искусство (Н. Рыбакова, А. Федоров [15; 19]). Менее исследована связь эстетизма писателя с культурой Возрождения – появляются даже обвинения Уайльда в копировании идей ренессансных мыслителей [14, с. 44].

Одним из распространенных аспектов изучения наследия Уайльда остается популярная в 70–80-х гг. XX в. тема взаимодействия писателя с русской культурой и литературой, а также восприятия философии и творчества лидера эстетизма в России. Факт, что произведения русских классиков – Тургенева, Толстого и Достоевского – оказали благотворное воздействие на жизненное кредо молодого автора, считается неоспоримым [7, с. 156; 16, с. 138]. Ученые отмечают повышенный интерес к Уайльду со стороны русских литературных деятелей – Анненского, Бальмонта, Брюсова, Венгеровой, Чуковского, рассматривающих писателя как «одинокого романтика», бунтующего против буржуазного миропорядка, соединившего в своем творчестве эстетизм с глубокими морально-этическими проблемами (А. Добрицкая, Г. Пономарева, В. Хорольский). Интенсивно исследуются типологические связи в проблематике романа Уайльда и романов Достоевского («Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание») [16], в изображении искушения невинной души демонической силой («Портрет Дориана Грея» Уайльда и «Портрет» Гоголя) [4].

О сильнейшем влиянии русской действительности на начинающего писателя свидетельствует выбор России местом действия первой пьесы Уайльда «Вера, или Нигилисты» – это отмечают многие литературоведы [3, с. 10; 6, с. 6]. И хотя ученые указывают некоторые интересные особенности драмы, – к примеру, проявление несомненной симпатии автора к тираноборцам (А. Образцова), произведение в основном рассматривается как литературный курьез молодого эстета, где есть путаница в событиях русской истории, ляпсусы и небрежности, которые вызывают смех у русского читателя [12, с. 179; 17, с. 15].

Как видим, в современном отечественном литературоведении, как, впрочем, и в зарубежных публикациях, в центре внимания исследователей оказываются не произведения Уайльда, а блестящая личность их создателя – писателя-парадоксалиста и апологета эстетизма. Интенсивно изучается уникальный декоративный стиль Уайльда, а также истоки и манера отображения на художественном материале необычных для его времени философских идей, наиболее полно воплощенных в позднем творчестве писателя. А вот раннее творчество начинающего эстета – поэтические произведения, две пьесы на инокультурную тему («Вера», «Герцогиня Падуанская») и сборник рассказов «Преступление Артура Сэвила и другие истории», в основном, до сих пор остается за пределами литературоведческого исследования. Тем не менее именно в первых пробах пера Уайльда отображен

процесс формирования знаменитой философии эстетизма и декоративного стиля писателя. Уайльд, во многом обращаясь к инокультурному материалу, пытается воплотить актуальные для него идеи и проблемы в особой эстетской форме. Все это обуславливает необходимость дальнейшего изучения ранних произведений апологета эстетизма.

Библиографические ссылки

1. Акимова О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда / О. В. Акимова. – С.-Пб.: «Алетейя», 2008. – 190 с.
2. Антонова А. М. Оскар Уайльд: Философские, культурно-исторические и эстетические основы творчества / А. М. Антонова, А. А. Самохина, А. В. Серикова. – С.-Пб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 81 с.
3. Бэлза С. Роман жизни Оскара Уайльда / С. Бэлза // Оскар Уайльд. Избранное. – М.: Правда, 1989. – С. 5 – 26.
4. Герасимчук В. А. «Живописный портрет» в литературном тексте: романтический и модернистский дискурс / В. А. Герасимчук // Актуальні проблеми духовності / відп. ред. Я. В. Шрамко. – Кривий Ріг, 2005. – С. 217-228.
5. Добрицкая А. В. Русская литература начала XX века и творчество Оскара Уайльда: проблемы влияния, перевода и типологических контактов. – Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Специальности 10.01.01 – русская литература, 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки. – Краснодар: Ростовский государственный педагогический университет, 2005. – 202 с.
6. Зверев А. Портрет Оскара Уайльда / А. Зверев // О. Уайльд. Избранное. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 3 – 20.
7. Кириллова Л. Я. Роль сказочного начала в реализме английского писателя Уайльда / Л. Я. Кириллова // Научные труды Ташкентского ун-та. – 1974. – Вып. 474. – С. 154 – 165.
8. Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн / О. В. Ковалева. – М.: «Едиториал УССР», 2002. – 168 с.
9. Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (западноевропейские литературы). – Москва, 2001. – 19 с.
10. Куприянова Е. С. Литературный сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2007. – 300 с.
11. Образцова А. Оскар Уайльд: Личность и судьба / А. Образцова // Оскар Уайльд. Письма. – М.: «Аграф», 1997. – С. 5-21.
12. Павлова Т. В. «Вера, или Нигилисты» – «русская» драма Оскара Уайльда / Т. В. Павлова // Русская литература. – 1986. – № 3. – С. 171 – 181.
13. Рауд Н. П. Образный строй поэзии Оскара Уайльда. – Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (европейская литература). – С.-Пб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2007. – 23 с.
14. Решетов В. Г. Возрождение и декаданс: У. Шекспир и Ф. Бэкон в восприятии Ф. Ницше и О. Уайльда / В. Г. Решетов // Филологические науки. – 1997. – № 3. – С. 41-46.

15. Рыбакова Н. И. Античность и эстетика Оскара Уайльда / Н. И. Рыбакова // Проблема традиций и взаимовлияния в литературах стран Западной Европы и Америки (19 – 20 вв.). – Горький, 1987. – С. 79 – 86.
16. Сохряков Ю. И. Оскар Уайльд и Ф. М. Достоевский (нравственные поиски: традиции и влияние) / Ю. И. Сохряков // Традиции и новаторство в художественной литературе. – Горький: Педагогический институт, 1980. – С. 131 – 139.
17. Тетельман А. И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда. – Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (европейская литература). – Казань: Казанский государственный университет им. В. И. Ульянова-Ленина, 2007. – 18 с.
18. Тумбина О. В. Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда (К характеристике творческого метода писателя). – Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (европейская литература). – С.-Пб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2004. – 20 с.
19. Федоров А. А. Проза О. Уайльда и проблема творческой личности / А. А. Федоров // А. А. Федоров. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети 19 века. – Уфа, Башкирский государственный ун-т, 1993. – С. 86 – 130.
20. Хорольский В. В. Русская критика рубежа 19-20 вв. об О. Уайльде / В. В. Хорольский // Питання літературознавства. – 1993. – вип. 1. – С. 124-132.
21. Чухно В. Я всего лишь гений... / В. Чухно // Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. Исповедь. Пьесы. Сказки. – М.: Эскмо, 2006. – С. 7 – 32.

Надійшла до редколегії 26.04.2013 р.

УДК : 821.161.2 : 82 – 1

І. В. Процик

м. Запоріжжя

ІМАНЕНТНА І СУБ'ЄКТИВНА НЕОДНОЗНАЧНІСТЬ АРХЕТИПУ БАТЬКІВЩИНИ В ПОЕЗІЇ І. ДРАЧА

Проанализирован архетип родины в поэзии И. Драча с точки зрения амбивалентности этого архетипа по его внутреннему качеству через черты ментальности, а также через историческую судьбу Украины и через восприятие автора.

Ключевые слова: архетип, родина, поэзия, земля, Украина.

Проаналізовано архетип батьківщини в поезії І. Драча з точки зору амбівалентності цього архетипу за його внутрішньою властивістю через риси ментальності та історичну долю України і за сприйняттям поета.

Ключові слова: архетип, батьківщина, поезія, земля, Україна.

The article deals with analysis of archetype of motherland in the poetry of I. Dratch from the point of view on it's inner sign as consequence of influence of mentality and historical fate of Ukraine and also from the comprehending by the author.

Key words: archetype, motherland, poetry, land, Ukraine.

В історії літератури є постаті, які привертають увагу глибиною поетичного мислення, що звучить як своєрідний виклик читачеві, більше того, у цьому викликові незримо проглядає заклик замислитися, за поверхнею художніх засобів віднайти те зерно, яке засіває кожен митець, щоб воно

проросло в душах тих, хто ознайомився з його мистецтвом. Цей виклик досягається залученням різних, інколи несподіваних прийомів: замовчування, алюзії, гіперболізації, навмисного чи неусвідомленого епатажу, відвертої прямолінійності, часом розхристаної, неприборканої, за якою вчувається напруга внутрішніх сил і «нерва» творчого імпульсу. Таким є І. Драч, який власне поетичне кредо висловив чітко і однозначно ще в поемі-симфонії «Смерть Шевченка», що увійшла до першої поетичної збірки «Соняшник», яка побачила світ 1962 р.: «Художнику – немає скутих норм. Він – норам сам, він сам в своєму стилі...» [4, с. 53]. Дослідження поезії І. Драча нараховують низку розвідок. З-поміж публікацій про творчість поета – праці В. Брюггена, В. Бурбана, І. Дзюби, М. Жулинського, М. Ільницького, Л. Кужільної, Л. Масенко, Л. Новиченка, Т. Салиги, Є. Сверстюка, Г. Сивоконя, М. Слабошпицького, А. Ткаченка, в яких досліджено формозмістове новаторство І. Драча, мотиви поезії, поетику окремих творів, стиль, проте охарактеризовано не всі образи. Об'єктом дослідження в зазначених працях є переважно поезія І. Драча, вміщена у виданні «Вибрані твори». Твори пізнішого періоду (від 1985 р. до сьогодні) опинилися поза увагою дослідників. Непослідовно та несистематично відзначено важливе місце образу батьківщини у творчості І. Драча, хоча залучення цього образу свідчить про високе усвідомлення поетом своєї національної належності та громадянської позиції. Проте цей образ доцільніше тлумачити як архетип, що є своєрідною матрицею і пов'язаний з архаїчним мисленням, елементи якого неминуче актуалізуються в наш час. Оскільки архетип може мати виразні національні ознаки і є надбанням колективного несвідомого, а отже, тісно пов'язаний з такими поняттями, як національний характер, ментальність, спадковість, наступність, він відіграє важливу роль у збереженні духовності [див.: 1, с. 48; 13, с. 71; 19, с. 70].

У поезії І. Драча послідовно виявився архетип батьківщини, осмислений через низку образів і символів. І. Мірчук відзначив, що провідним мотивом українських майстрів слова є мотив землі: «В українському письменстві переважають мотиви, джерело яких у ставленні творчої одиниці до „скиби“, з якої вона черпає також свої духовні сили» [10, с. 45]. Антеїзм як одна з головних ознак української ментальності, породжений одним із найдавніших культів – культом землі, яка, у свою чергу, уявлялась одухотвореною живою істотою, особливо актуалізувався восени та навесні, коли виявляється своєрідна тріада культів – землі, орача, предків. Орач допомагає землі-годувальниці відновити сили й наступного року дати хороший урожай. Дії людини-орача мали бути обґрунтованими та виваженими: землю не можна було надаремне копати, оскверняти. Культ орача споріднений із культом землеробських знарядь, особливо плуга. Люди здавна шанували землю, називаючи її матір'ю. «Бити по землі палицею без потреби вважають за великий гріх. Клятьба землею – найстрашніша клятьба; при тому звичайно цілують землю, а в деяких місцевостях і з'їдають шматочок землі (мабуть, останки середньовічних ордалій) на доказ своєї правди...» [2, с. 176].

Земля – символ материнства, оберіг усього живого. Культ землі спричинив виникнення в уяві людей різних богів – Велеса, Триглава та ін. Рідна земля постає у зв'язку з прашурами. Особливо яскравим є архетипний образ землі як місця, в яке вкорінена людина своєю духовністю, – батьківщини, що асоціюється й генетично пов'язана з культом землі та культом предків. «Вважалось, що душі померлих не покидають землю, а поселяються в лісах чи гаях (де вони можуть перевтілюватись у тварин) і приходять до живих» [9, с. 57–58]. Земля уявлялася живою істотою, матір'ю всього суцього, що й відбилося, зокрема, в пареміографії. Любов до рідної землі є вищою формою любові, на думку Ф. Шлегеля [див.: 18, с. 67]. Почуття любові до батьківщини глибоко закорінене в естві свідомого патріота. Інколи це почуття патріотизму має певні семантичні чи навіть емоційні відтінки, що більшою чи меншою мірою виявляється у поезії І. Драча. Отже, в архетипі землі можуть актуалізуватися такі семантичні прошарки: аграрно-культурний, міфологічний, соціальний.

Культ землі виявився в поезії «Дибуча земля розпросторить рамена...». Земля – оберіг від зла, разом з тим вона справедливо карає за зло. У цьому вияв амбівалентності образу землі: «Земля поховає непотріб глибоко-глибоко, / Усе перетравить й освятиться в чистій траві. / Земля мене вчить...» [5, с. 133].

У поезії «Дев'ятий вал землі» проілюстровано культ землі, до якої ставилися як до живої істоти, про що свідчать епітети на її означення: „дивовижні брови“, „вид чудовий“, „розпашілі губи“» [4, с. 296]. Грудку рідної землі носили з собою солдати як оберіг. Земля під час воєнних дій була схожа на море з брилами-валами. Опис подій війни змінюється картиною початку жнив, відзначення свята першого снопа. Ліричний герой із гумором потрактовує заливання в умовах воєнного часу хлопця до дівчини: «Дивись он, яка богиня, іди, переходь Рубікон» [4, с. 297], тобто дій рішуче.

Образ землі-України оригінально зображено в поезії «Сковорода і Шевченко» та в поемі-симфонії «Смерть Шевченка». В епіцентрі поезії «Сковорода і Шевченко» образи двох постатей, які не мали змоги зустрітися в реальному житті, їхня зустріч здійснилася в легенді. Їх єднає думка про долю України: Г. Сковорода порівнює долю України з перекотиполем, а Т. Шевченко закликає летіти в «пожежу української долі», щоб випалити панство. Обидва митці пророкують нове майбутнє рідної землі: «...Над Україною розкрилля золоті» [4, с. 67].

У поемі-симфонії «Смерть Шевченка» образ України персоніфікований: «Петербурзьким шляхом, / по коліна / Грузнучи в заметах, боса йшла / Зморена, полатана Вкраїна, / Муку притуливши до чола» [4, с. 72]. Відсутність взуття вказує на те, що в України немає долі, адже, за народними уявленнями, взута жінка – заміжня, її взуття загалом уособлює чоловіка. Замети символізують тяжку долю, додання нелегкого шляху. Епітети «зморена» й «полатана» в характеристиці України увиразнюють почуття втоми і власної непотрібності. Намисто сиплеться Україні під ноги, що є недобрим знаком. Українці ж постають в образі горобців, які підкоряються одночасно Богу й цареві;

харчуються по смітниках. Українці-горобці втратили своє національне самоусвідомлення, тому на випадок, коли «...підійметься руїна / Й зачервоніє Україна» [4, с. 76], вони втечуть на чужину, щоб не опеки крил. Вихваляння горобців описане у характерному для І. Драча в'їдливому, викривальному тоні, який більш яскраво виявився у пізнішому періоді творчості, оскільки в 70-х – наприкінці 90-х рр. поет не мав змоги й, напевно, ще настільки глибоко не осмислив образу України: «А вдалині, на чужині, / А чи в сусідськiм бур'яні / Ми розпережемось орлами... / Цвірінь-цвірінь, ти будеш з нами?» [4, с. 76]. Україна порівнюється з великою тюрмою. Голосіння матері-України відповідає вимогам фольклорного жанру, в якому нанизані риторичні запитання-відповіді до небіжчика. Після смерті Т. Шевченка «Йшла вперше Україна по дорозі / У глибину епох і вічних зльотів...» [4, с. 79].

У поезії «Вулканний етюд» І. Драча глибоко осмислено історичну долю України через образи курганів. Ця поезія увійшла до першої збірки «Соняшник», у передмові до якої Л. Новиченко відзначив ту рису, що стане органічним складником стилю І. Драча та особливо увиразниться при осмисленні ним архетипу рідної землі від початку творчого шляху до сьогодні: «Спрага», яка палить поета, відчутна у всій його поезії, вона так чи інакше формує його світовідчування, породжує, зокрема, той «„нетерплячий”, натхненний гіперболізм, якого в різноманітних виявах так багато в цих віршах... і який походить в даному разі саме від душевної палкості, психологічної активності у ставленні до життя» [12, с. 5]. Пшеничні поля ховають у собі кургани – «...незгаслі вулкани Вкраїни» [4, с. 42]. Концептуальність образу вулкану полягає в тому, що за його допомогою прогноуються гіпотетичні зміни в психології українців. Тривалість історичних подій вимірюється через опосередковану вказівку на час: у могилах знаходяться кості дідів і кайдани онуків. Ліричний герой І. Драча пророкує майбутнє. Його провіденційна візія споріднена з Шевченковою (поема-містерія «Великий льох»). Доки вулкан перебуває в спокої, немає приводу для хвилювання. Коли ж починається виверження, то приносить лихо на землю. Пшениця, яка проростає на рідній землі внаслідок тяжкої праці, ілюструє культ зерна й хліба: «З слюзи проростає зернина / І колосом зірку черкає – / В розливi пшениць потопає / Вулканна моя Україна» [4, с. 42].

Переосмислюючи історичну долю батьківщини, поет протиставляє славетне минуле, коли на Дніпрі були пороги, нікчемній сучасності, використовуючи гумористичні характеристики. У давнину, коли пороги були ще не затоплені, українці вміли дати відсіч ворогам: «Були на Дніпрі пороги, / Були у народу роги» [6, с. 755], що символізує войовничість, здатність відстоювати власні інтереси. Образ порогів викликає асоціацію із Запорозькою Січчю, козацьким духом волі. Із затопленням порогів через будівництво каскаду гідроелектростанцій на Дніпрі зникли й роги: «Народ став безрогий, шутий» [6, с. 755]. Акцентувавши на цій рисі, автор асоціативно відзначає приреченість, нездатність народу відстояти свою гідність. Такий погляд ліричного героя на історію дав право Л. Новиченку стверджувати, що І. Драч –

«поет з досить глибоким і своєрідним відчуттям історії» [11, с. 17]. Образ України – землі з попелу, сурми й шаблі (війни й битви, що залишають після себе руїни й попелища), кременю (мужність через паралель між кременем, що може дати вогонь), тому кожен українець успадкував від своїх пращурів любов до праці, витривалість, силу і сміливість захищати свою землю у випадку її захоплення чи поневолення ворогами. Працелюбність українця виражається в тому, що для нього творити, трудитися – значить виходити за власні межі, утверджувати себе в праці, яка б нелегка вона не була («Балада любові»). Ліричний герой відчуває спорідненість із народом через завзятість, любов до праці, активної діяльності: «...Народе мій! Твоє буття затяте / В моїй крові затято клекотить!...» [4, с. 209].

Образ України амбівалентний у поезії «Україна копає городи...». Це земля «...пекла й небесної вроди, / І святих фіалкових узлісь» [6, с. 712]. Кольори на прапорі сприймаються нестереотипно. Жовтий і блакитний асоціюються не з небом і пшеничними полями, а з водою (блакитний) і вогнем (жовтий). За таким розумінням прихована амбівалентна природа самого атрибуту держави, не кажучи вже про саму державу. Попри суперечливість і перепони на шляху до утвердження Україна продовжує відстоювати право на життя: «А хижий світ то заздрісно, то мстиво / На ній ще вишиванку розрива» [6, с. 720]. Поет назвав рідну землю «матінка – вдова» [6, с. 720]. Матір, тому що має дітей – народ, а вдова, бо не має щасливої долі.

Архетип батьківщини виявляється не лише в макросвіті образу України, а також у мікросвіті роду. «Балада роду» відбиває архаїчне сприйняття українцями власного походження, яке складало усвідомлення органічної єдності особи, роду, народу, батьківщини. Велику роль у сприйнятті світу І. Драчем відіграв образ не лише великої, а й малої батьківщини, а з огляду на це – національна ідентичність не обмежувалася усвідомленням належності до певної національної спільноти, а передбачала й вужче поняття – роду, об'єднаного спільним пращуром. Свідомість українця розгортається від одиничного до загального. Гіперболізована метафора на означення кількості властивостей роду й народу вказує на давнє походження й нелегку долю: «сто доріг», «сто століть», «сто вітрів», «сто скажених сивих бід» [4, с. 165]. Попри всі негаразди, українці – витривалі й мужні: «Роде рідний! Не стлумить / Нашу жилаву породу – / Сто вітрів в ногах лежить / Мого роду і народу...» [4, с. 165]. Ідея єдності народу виразно постає в однойменному сонеті. Незалежно від походження, статі, фаху, місця проживання українці – єдині: «Народ – це всі. Це місто і село, / Це люд, який мізкує й форму носить, / Голубить ноти й цифри плодоносить, / Хто няньчить слово й творить чересло» [4, с. 215].

У поезії «Євшан-зілля» звучить заклик звернутися до своїх першовитоків, реалізований через звернення до образу степового полину з терпким запахом, який здатен відродити спогади про батьківщину, згадати про своє походження тих, хто зрікся його ненавмисне чи свідомо. Переосмислення й продуктивне використання легенди про євшан-зілля свідчить про актуальність проблеми духовних ренегатів (поема М. Вороного «Євшан-зілля»). Ліричний герой

І. Драча змальовує реалії сучасності, дібрані за довільним принципом: моторолер, бензинові колонки, кока-кола, комп'ютер, хмарочоси. Над усім цим хтось невідомий розвозить по всьому Вавилону євшан-зілля. Отже, світ постає в образі величезного Вавилону, в якому змішалось високе й низьке, прекрасне й потворне, моральне й аморальне, реальне й химерне. Найактуальніше для українців – повернути пам'ять про власне походження: «Беріть глибше – будьте вище! / Пийте свої древні роси. / Євшан-зілля десь з Русі те...» [5, с. 30].

Поезія «Далеко-далеко біля старовинної пісні» – чи не єдина в І. Драча, в якій архетип рідної землі осмислено через образ чужини, де ліричний герой відчуває себе приреченим жити вічно й блудити світом: «Марком тим проклятим по пеклі / Гасаю світом без кінця...» [5, с. 63]. Білі пасма, напнуті лелекою через океан, рвуться, але їх з'єднує ластівка. Лелека – символ України, а ластівка – посередниця між життям і смертю. У цьому випадку, ймовірно, мається на увазі смерть духовна, бо на чужині людина змушена опиратися впливу, який є нерідним. Якщо асоціювати потойбічний світ із раєм через семантику образу ластівки, то, ймовірно, ознаки цього раю екстраполюються на батьківщину. Крім того, рай, за фольклорними уявленнями, населений душами померлих пращурів, які вели праведне життя. Ідея, проголошена в поезії «Далеко-далеко біля старовинної пісні», – людина відчуває єдність із тими, хто належить із нею до одного народу. Отже, етнічна ознака та етнічна ідентифікація відіграють вагомий роль у становленні духовного світу людини.

Архетип рідної землі представлений через образи духовності. З «Молитви, вишептані в ностальгії» постають чотири архетипи світу, орієнтири, до яких звертається ліричний герой як до вищої сили: «Господи Дніпре», «Господи Краю», «Господи Слово», «Господи Мамо» [5, с. 41]. Цими словами починаються рядки поезії, написаної без розділових знаків. Дніпро веде родовід українців, тому зростив «Вічне крило». Рідний Край порівняний із раєм, Слово – з вічністю, а обидва вони мають ознаки сонця. Перед матір'ю ліричний герой випростовується та увиходить до її серця, немов до Храму. Душа українця невіддільна від народних ремесел і творчості («В музеях Далекого Сходу»). Образи полатаних, праних рушників на чужині викликають в уяві ліричного героя образ крилатих плугів, які прийшли колись до океану. Ці плуги символізують важку працю українців, нелегке життя, в якому знайшлося місце справі для душі. Звертаючись до рушників „білі мої голуби”, ліричний герой наголошує на їхній вагомій ролі у плеканні любові, злагоди, які є виявами духу.

У своїй творчості І. Драч не оминув образу малої батьківщини – села Теліжинці на Київщині, що в поезії «Теліжинці» репрезентований через образи лип і бджіл; доріг у пилу, порівняних із рядном; джерел; попелу грецьких амфор. Всі ці образи та зауваження І. Драча щодо минулих воєнних дій «...на дні пшеничнім пів-Європи» [6, с. 575] – все свідчить про давнє походження його малої батьківщини. У зазначеній поезії використано семантично місткий прийом обрамлення, сповнений глибокого філософського змісту: «Є до кого в світі притулитись / І молитись, впавши небом в суть» [6,

с. 575]. Ці рядки ілюструють ідею про повернення до першовитоків через посилення власної ідентифікації з малою батьківщиною.

Проблема, порушена І. Драчем у поезії «На останній зупинці», полягає в руйнуванні фундаментальних підвалин життя, через що мікросвіт, який уособлюють рідне село, батьківська хата, гине. Химерна візія ліричного героя – в Теліжинцях ходять тролейбуси, скоро побудують метро – робить більш зримою суперечливість давнини і сучасності з її прогресом. Повертатися спогадами до «рос дитинства» [6, с. 579] ліричному героєві важко, як і виходити з глибини метро на денне світло. Поет мислить одночасно у двох площинах: його ліричний герой пов'язаний із малою батьківщиною, але водночас цей зв'язок нівелюється через його причетність до благ цивілізації. Та найприкріше, що останньої символічної зупинки в химерній подорожі на метро, яка витягає з глибини свідомості на поверхню спогади, ліричний герой боїться, тому що там батько «...Незмигнот так дивиться / Очима совісті» [6, с. 579]. Подорож на метро символізує життєвий шлях, остання зупинка якого – смерть. Ліричний герой вірить у потойбічне життя, оскільки після власної смерті зустрінеться з батьком, погляд якого виражатиме німий докір синові за те, що не зберіг у первозданному вигляді свою власну суть. Образ малої батьківщини виступає символом безсмертя в поезії «Поховайте мене в Теліжинцях». Ліричний герой навіть хоче бути похованим у рідному селі. На виправдання свого бажання наводить вагомий аргумент: «там ніколи я не помру...» [6, с. 736].

Своєрідно опоетизований І. Драчем похід ліричного героя по воду при поверненні до колиски свого дитинства, до батьківської хати («Принести води»). Ця подія збігається в часі з літньою грозою. Відомо, що початок будь-якої справи чи життєвої події, ознаменований дощем, обов'язково завершиться щасливо. Хоч у хаті була вода у відрі, ліричний герой прагне повноти життєвих відчуттів, повернення власної первісної суті, відродження, пішовши по воду до рідної криниці. Культ води, яка, за фольклором, уявлялась небесною силою, сходила на землю у вигляді дощу й мала очисну силу, як і вогонь, тісно пов'язаний із культом грози та вітрів. Сакралізація процесу походу по воду під час грози пов'язана з фольклорними поглядами на грозу як поєднання двох стихій – води і грому, тому «...уявлялась гнівом природи проти людей, а також покаранням» [9, с. 59]. Вода набуває цілющих властивостей лише тоді, коли вона непочата або освячена в церкві. В обрядових піснях неодмінною умовою є набирання води з трьох або семи криниць. Вода з криниці на малій батьківщині символізує духовне оновлення. Ліричний герой настільки злився з образом води, що відчувається того дня, коли пішов по воду, «як в золотому кухлі» [4, с. 274]. Один день стає мовби стиснутим часопростором, у якому сконденсувалося все життя: «Стою на дні усіх моїх століть» [4, с. 274]. Ліричний герой іде до криниці край села в грозу босоніж, щоб ближче поєднатися з землею, дослухатися до поклику власного серця, що увиразнюється вживанням архаїчних прислівників одесную та ошую, тобто праворуч і ліворуч. Протиставляючи політ літака метафоричному польоту за водою, ліричний герой вивільняє з душі все химерне, штучне: «...та все на світі всує, / Як під ногами в

літеплі земля» [4, с. 274]. Рідна земля – незбагненна, її не можна пізнати остаточно, на думку І. Драча, – (поезія «Рідна земля»). Ліричний герой «звівся на вічні чати» [6, с. 696] за допомогою Слова, прагне вивчати рідну землю навіть після смерті, яка усвідомлюється як фізичне зникнення, а не духовне.

З архетипом рідної землі в І. Драча тісно пов'язаний образ куща калини, прирівняний до архетипу Світового дерева. У поезії І. Драча збережено традиційний зміст образу куща калини як генетично пов'язаного з культом прашурів, а відтак, родом, народом, національним духом. У цьому аспекті показовим є образ калини, живої, олюдненої істоти, що є втіленням духовної пам'яті роду. Ліричний герой навіть пише до неї листа, бо «...більше нікому писати мені листи...» [5, с. 4]. Образ калини пов'язано з вічністю. Куш калини для ліричного героя – рідна мати, „корінь... дитинний”» [5, с. 4]. Метафора увиразнює сприйняття: калина це куш і дитинства, і дорослого життя; істини, натхнення. Калина відповідає «Листком багряноцвітим. / І пелюстковим шалом біловітим, і кетягом вогненного литва...» [5, с. 4] за бабу Танасину й за Килину, які «Сидять на призьбі вже на тому світі...» [5, с. 4], «розігріті» корінням дерева, що стає своєрідним посередником між світом живих і світом мертвих. У кров калини вмочує ліричний герой своє перо: «Ти – совісте моя, моя душа» [5, с. 5], мовби він сам – куш із «Безсмертним цвітом правди і надії» [5, с. 5]. Такі метафори актуалізують розуміння образу калини. Душа – складник загального поняття – духу, який покликаний скеровувати людину до пошуків гармонії внутрішньої та зовнішньої – зі світом. Тому така дорога серцю калина, безцінна, вічна й нетлінна, яку ліричний герой ніколи не продасть на дрова, тобто не проміняє на матеріальне, минуще. Калина в однойменній поезії настільки близька ліричному героєві І. Драча, наскільки й далека. Людина зі своїми пристрастями, вадами не гідна приходити до калини як до джерела духовності, бо постійно відхиляється від правильного шляху, спокушається або в її внутрішньому світі відбуваються зміни на гірше. Все зовнішнє, штучно насажене, стає непотрібним, бо головне не форма, а зміст. «Аристократка з репаним корінням» [4, с. 98], як вона метафорично охарактеризована І. Драчем, калина «гордливо» [4, с. 98] ухиляється від ліричного героя, який намагається до неї доторкнутися. Причина – внутрішня неузгодженість, намагання здаватися не таким, як є насправді. Відомо, що шлях до істини нелегкий, як і усвідомлення його значущості, а істина – завжди проста, бо очевидна: «...Бо ж ноги мої в модних черевиках / Свій босий слід не можуть віднайти» [4, с. 98]. Метонімія «ноги в модних черевиках» – ознака внутрішніх, духовних пошуків.

В одвічному незнанні майбутнього ліричний герой «Калинової балади» схожий на лицаря, який подався в мандри. Його доля наперед визначена, і від неї не втечеш. Незаперечне знання свого походження й минулого є для ліричного героя рятівним вогником у мороці незнання. На думку Н. Заверталюк, «...сумнів, що виникає через відчуття внутрішніх суперечностей, зумовлених невідповідністю ідеалу й дійсності, вираз якого відтінено нагнітанням повтору фрази „не знаю”, рівноцінної „не розумію”, знімається не лише переконанням у власній самовідданості Вітчизні, але й

бодем за її страждання, уособленням яких є незвичний, нетрадиційний образ „гірких зірок...”» [8, с. 31–32]. Належність до українців проілюстрована символом України – образом калини, центр знаходження якої – в серці, що є виявом кордоцентризму. У той же час калина – персоніфікований образ жінки-матері, яка колише свою дитину. «Калина – це спомин про домівку, пам'ять про рідну матір, її турботу і пестливі руки» [16, с. 41]. Означення «кров калинова» вказує не на червоний колір, а на духовну міць ліричного героя, який відчуває єдність із рідною землею на генетичному рівні. Гіркий присмак калинових ягід – це прикмета історії України, пам'яті про минуле: «Та знаю: мене колисала калина / В краю калиновім тонкими руками, / І кров калинова, як пісня єдина, / Горить в моїм серці гіркими зірками» [4, с. 102]. Калина як символ батьківщини постає і в поезії «Калина на тому світі». Той світ – це не потойбіччя, а закордоння, яке так жахає невідомістю. Зимова хуртовина – символ скрути у світі. Калина росте під вікном будинку в Чикаго, де перебуває ліричний герой, який упевнений, що кущ проріс до нього з рідного села Теліжинці через усю планету.

Любов до рідної землі не вичерпується позитивними емоціями в І. Драча, особливо в поезіях періоду від початку 90-х до сьогодні. Легкий гумор у зображенні батьківщини інколи змінюється на викривальну сатиру, їдкий сарказм. З огляду на цю тезу, доречним є вислів М. Слабошпицького: «Важко уявити його [І. Драча – *І. П.*] ліричного героя в стані ідилічного супокою і душевної рівноваги» [15, с. 11]. Саме в особливостях інтерпретації архетипу України полягає еволюція образів, які входять до семантичного поля цього архетипу. Поет у пізнішому періоді творчості, з настанням незалежності, міг висловитися прямо, не завуальовувати власних думок. На передній план в осмисленні архетипу рідної землі виходять проблеми державності й політики. Любов виявляється не тільки у замилюванні рідною землею, усвідомленні її духовного багатства і нелегкої історичної долі, а й у різкому, часом нетерпимому висловлюванні з викривальним підтекстом про долю України. У поезії «Вердикт» відбилосся стереотипне сприйняття українця ліричним героєм як суперечливої, неоднозначної людини, яка порівнюється з троїстими музиками, яке певною мірою не співвідноситься з уявленнями про троїстих музик у народі, що виявляє парадоксальність мислення поета, несподіваність відшукуваних ним асоціативних образів. У внутрішній суперечливості українця, на думку ліричного героя, полягає проблема безрезультатності національної справи розбудови держави: «А в нас ще весна дурноголова... Ніяк не здамо державного екзамену...» [6, с. 703]. Українці, на думку ліричного героя, – дивовижний народ, найбільші вороги якого померли природною смертю, навіть попри те, що українці сприймаються як «гайдамакобандерівці», «постраховище світове» [6, с. 704], не відчувають єдності, і через це самі для себе є ворогами. Така містка характеристика з тої ж таки політичною домішкою свідчить про глибоке осмислення поетом неоднозначності історичних подій, які не можуть аналізуватися однобічно, без врахування їхніх як позитивних, так і негативних рис. Взявши за основу характеристики українців два періоди –

Коліївщину та період діяльності ОУН-УПА, поет висловлює не захоплення, а глибоку задуму щодо знищення українців українцями в періоди боротьби за поневолення та державницьку ідею. Проте ідея не може виправдати смерті невинних людей, і в такому політично заангажованому сприйнятті українців, своєрідному опоетизовуванні боротьби, яка зазвичай здійснювалася далеко не гуманними методами, прихована небезпека ненависті до представників власного народу, що неминуче призводить до розмежування і відчуження. Уроки історії часом гіркі, а осмислення історії неухильно повертає до самоусвідомлення, до розуміння власної національної суті, але із врахуванням усіх аспектів історичної правди. Слушною з цієї точки зору видається думка Я. Грицака: «У новому візерунку історичної пам'яті... має бути вписано право „to agree to disagree” – „погодитися на те, що ми не будемо одне з одним конче погоджуватися у всьому». Ніхто не має патенту на одну велику й досконалу історичну Правду. Кожна сторона повинна визнати, що її правда є недосконала, партикулярна, суб'єктивна і часто зумовлена сьогоденними інтересами [3, с. 354–355].

За мовною ознакою ліричний герой І. Драча витворює позначене гіркою іронією протиставлення: «Українцы й українці / Ворогують поодинці / Ворогують і гуртами / Зляться хижими хортами...» [6, с. 784].

Українцям постійно прагнуть силою вивернути руки «Правічні круки» [6, с. 705]. Тисячолітнє поневолення, приниження гідності українців здаються вічними й нескінченними. Від цього усвідомлення опускаються руки, а в душі зароджується зневіра. Україна постає в образі круглої сироти, яка не має постійного місця проживання, та, незважаючи на це, самотійна: «...Незалежна і гола / Без зарплат і без пенсій...» [6, с. 753]. Не приховує поет власних емоцій, використовуючи при цьому риторичні питання та оклики: «Безсмертний народ! Незнищимий народ! / Навіщо їм вороги?! Вони самі собі вороги!» [6, с. 704]; «Що ж нами вродить? Нами й заскородять! Нема народу – то пощо життя?!» [6, с. 708]. Але не завжди ліричний герой І. Драча песимістичний. Любов українців до праці він сприймає з гумором, легкою іронією. Україна порівнюється з великим городом, а її народ характеризується як «городній» («Україна копає городи...»). За свою працю українці не чекають нагороди. Їх вічна поза – зігнутих до самої землі, працюючи на городі, що нагадує ліричному героєві солярний знак – безкінечник, який є невід'ємним складником народного орнаменту, зокрема, на писанках («Українська позиція»). Навіть баба з дідом – переможці світової війни, повзуть на город, неначе воїни. З останніх сил вони йдуть в атаку, щоб викопати картоплю («Останні атаки»). Любов до праці на землі є першочерговою, а будувати державу – це справа не така важлива. Надмірне захоплення працею, яка не дає вагомого результату, викликає обурення в ліричного героя, що виявилось в риторичних окликах і запитаннях: «Трудяться в празник і в будень – / Вічні вкраїнські труда! / Що з того буде, що буде? / Буде велика вода...» [6, с. 759].

У поезії «Берло» І. Драч осмислив проблему державності України. Чи було колись на батьківщині берло як ознака її державності – невідомо.

Зрозуміло одне – за відсутності виваженого політичного устрою короною цієї держави давно стало слово. Заклик гострити мечі об Сізіфів камінь – не що інше, як довгий шлях у боротьбі за власну національну ідентичність, яка хворіє на «...хохлацьке вічне малокров'я» [6, с. 804], яке, на думку І. Драча, треба долати. Українець має відкинути всі сентименти й діяти рішуче. Коли ж емоціям треба дати волю, робити це слід так, щоб ніхто не бачив. Пригадаймо рядок із поезії «Вечірня пісня» О. Теліги, в якому лірична героїня, збираючи коханого в дорогу за покликом першої сурми, стверджує, що в критичній, межовій ситуації емоції недоречні: «Не візьмеш плачу з собою – / Я плакати буду пізніш!» [17, с. 39]. У ситуації вибору людина має надавати перевагу рішучим та активним діям, особливо коли утверджує себе як представника певної нації: «Рубай – удень. / А плач – хіба вночі...» [6, с. 804].

Відкриття пам'ятника гетьману П. Сагайдачному в Києві викликає в І. Драча емоційно загострене сприйняття цієї події, пробуджує національну самосвідомість, розуміння неперервного ходу історії. Поет називає гетьмана Сагайдачного «вождем Дніпра і Степу» [6, с. 807]. Пам'ять про видатних історичних діячів змушує І. Драча дійти висновку, що ще не все втрачено, українці сягнуть високого рівня самоусвідомлення: «І може українській долі / Ще пощастить і з головою!..» [6, с. 808]. Проте в цих рядках проглядається ще один, прихований зміст: слово голова можна розуміти не в значенні здорового глузду, а конкретної особи, яка виведе народ і державу на якісно новий рівень розвитку.

У зв'язку з архетипом рідної землі І. Драч не міг оминати такої проблеми, як заробітки українців за кордоном, порушеної в поезії «Drang nach west». Ліричний герой розкриває суть заробітчани: вони їдуть туди, де більше платять. Та ці гроші – копійки, зароблені для дітей: «Ой, коли вже в українців буде / Вдома не боліти голова?» [6, с. 729]. Ліричний герой бачить світ, який лише починає оновлюватись. І. Драч пише про Україну з метою рухати «...отого скрипучого воза національного лінівства і хатоскрайства» [7, с. 3–4]. На глобусі Україна – неначе пучка мізинця, яким ліричний герой вимірює все на світі. Іншої міри у нього немає. Цілим мізинцем не може виміряти: «...А пучкою того мізинця / Так він мене болить» [6, с. 831].

Образ рідної землі неоднозначний у поезії І. Драча. З одного боку, це рідна земля з її красою, духовною спадщиною, з іншого, – земля, яка не має талану, а причину цього автор вбачає в особливостях ментальності українців: пасивності, низькому рівні національної самосвідомості, комплексі меншовартості. Та, попри таку амбівалентність образу батьківщини, І. Драч «...виразно побачив український народ як рідкісно творчий..., осмислив наш драматичний шлях крізь пекло історії і провалля трагедій. І в цьому – один із найголовніших інтелектуальних виявів його поезії» [14, с. 11–12]. Архетип України в поезії І. Драча свідчить про патріотизм митця, який своєрідно виявився в амбівалентних почуттях, що певною мірою споріднює поета з І. Франком, який так висловився про власну любов до рідної землі: «...Я ж не люблю її з надмірної любови». Причина такої суперечливості почуття в І. Драча

передусім полягає в усвідомленні іманентної неоднозначності архетипу рідної землі. Ця неоднозначність закодована в самому народі як носіїві і репрезентаторові певних ментальних рис. Дослідження архетипу батьківщини з аналізом образної та ідейної його парадигм у митців різних поколінь із залученням порівняльного аспекту є актуальним практичним завданням сучасної літературознавчої науки.

Бібліографічні посилання

1. Вейнберг И. П. Человек в культуре древнего Ближнего Востока / И. П. Вейнберг – М. : Наука, 1986. – 208 с. ; фото ил. – (Главная редакция восточной литературы. По следам исчезнувших культур Востока).
2. Войтович В. Українська міфологія : [енциклопедія] / упор. В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
3. Грицак Я. клопоти з пам'яттю // Страсті за Бандерою: статті та есеї / упоряд.: Т.С. Амар, І. Балинський, Я. Грицак / Я. Грицак. – К.: Грант-Т, 2010. – С. 346–357.
4. Драч І. Вибрані твори : в 2 т. / І. Драч ; [передм. Л. Новиченка]. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 1 : [поезії]. – 351, [1] с.
5. Драч І. Вибрані твори : в 2 т. / І. Драч. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 2 : [вірші та драматичні поеми]. – 326 с.
6. Драч І. Ф. Берло : [книга поезій] / І. Ф. Драч ; [передм. І. М. Дзюби]. – К. : Грамота, 2007. – С. 662 – 714. – (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету») ; іл.
7. Жулинський М. Поетичний їжак з головою сатира і волоссям кольору витіпаних конопель // Драч І. Анатомія блискавки / М. Жулинський. – Харків : Фоліо, 2002. – С. 3–30.
8. Заверталюк Н. І. Світ у поетичній свідомості шістдесятників / Н. І. Заверталюк // Таїни художнього тексту [до проблеми поетики тексту] : Зб. наук. праць. – Вип. 5. – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2006. – С. 27–37.
9. Лановик М. Б. Українська усна народна творчість: підручник / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. – К. : Знання-Прес, 2001. – 592 с.
10. Мірчук І. Етнопсихологія і культура українського народу / І. Мірчук // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 1 – 2. – С. 37–46.
11. Новиченко Л. Іван Драч, новобранець поезії // Драч І. Соняшник : [поезії] / Л. Новиченко. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1962. – С. 3–19.
12. Новиченко Л. Синхрофазотрони посеред калини (Про поезію Івана Драча) // Драч І. Вибрані твори : в 2-х т. – Т. 1 : [поезії] / Л. Новиченко. – К. : Дніпро, 1986. – С. 3–34.
13. Осипов А. Символотворчий процес у духовних практиках / А. Осипов // Філософська думка. – 2006. – № 6. – С. 61–71.
14. Слабошпицький М. Поет, який має талант бути Драчем / М. Слабошпицький // Дивослово. – 1996. – № 10. – С. 11–12.
15. Слабошпицький М. Силове поле поезії // Драч І. Ф. Соняшник : [поезії] / М. Слабошпицький – К. : Молодь, 1985. – С. 5–14.
16. Супруненко В. П. Народина : Витоки нації ; [символи, вірування, звичаї та побут українців] / В. П. Супруненко. – Запоріжжя : Берегиня – ФАЄЗ, 1993. – 136 с. ; іл.
17. Теліга О. Вибрані твори / О. Теліга / Упор. О. Зінкевич, передм. Є. Сверстюка. – К. : Смолоскип, 2006. – 344 с. – фото іл.
18. Шлегель Ф. О границах прекрасного / Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. [вступ. ст., пер. с нем. Ю. Н. Попова ; прим. Ал. В. Михайлова и Ю. Н. Попова]. – М. : Искусство, 1983. – Т. 1. – С. 62–69. – (История эстетики в памятниках и документах). – 1 л. портр.

19. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное : Сб. ; [вст. ст., пер. с англ. и науч. ред. А. А. Алексеева]. – СПб : Университетская книга, 1997. – 544 с. – («Путеводитель по стране Юнга»).

Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

УДК 82-17(470+571)

Е. В. Сидорчук

г. Львов

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФЕЛЬЕТОНА НА ПРИМЕРЕ САТИРИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ Д. Л. БЫКОВА «ГРАЖДАНИН ПОЭТ» И «ГОСПОДИН ХОРОШИЙ»

Анализируется жанровая трансформация фельетона на примере циклов сатирических ремейков «Гражданин поэт» и «Гражданин хороший» Д. Л. Быкова.

Ключевые слова: фельетона, СМИ, жанровая трансформация.

Аналізується жанрова трансформація фейлетону на прикладі циклів сатиричних ремейків Д. Л. Быкова «Громадянин поет» і «Громадянин хороший».

Ключові слова: фейлетон, ЗМІ, жанрова трансформація.

The article analyzes the Dmitry Bykov's feuilleton as an example of genre transformation.

Keywords: feuilleton, mass-media, genre transformation.

Трансформация литературно-публицистических жанров, породившая новые принципы презентации фактологического материала, порождает и необходимость переосмысления отношений читатель / автор. В формируемой и пропагандируемой СМИ современной культуре пассивного развлечения, являющегося отличительной чертой общества потребления, задача активизации творческого потенциала аудитории решается средствами синкретических видов искусств.

Цель данного исследования заключается в выявление закономерностей трансформации художественно-публицистических произведений как реакции на изменение социокультурной ситуации на примере сатирических циклов «Гражданин поэт» и «Господин хороший».

Актуальной задачей не только литераторов-колумнистов, но и литературоведов является анализ новых типов презентации литературно-художественного материала. При рассмотрении текстового варианта стихотворных фельетонов Д. Л. Быкова «Гражданин Поэт» и «Гражданин хороший» с применением общенаучных методов и приемов исследования был использован системный подход как методологическое направление. При исследовании произведений Д. Л. Быкова в варианте мизансцен – многоканальных презентаций периодических выпусков «Гражданина Поэта» с официальной интернет-площадки – F5.RU – был применен метод непосредственного наблюдения. Стоит отметить, что для увеличения числа интернет-проектов сложились предпосылки: демократизация общества, повлекшая за собой за собой многочисленные изменения в общественной

жизни; доступность альтернативных источников информации, «кибернетизация» информационного пространства; рост общеобразовательного уровня населения (включая компьютерную грамотность), вызвавший возрастание культурных потребностей.

Для журналистов-обозревателей стали узки рамки профессиональных требований предшествующих эпох. В современном мире критерии профессиональной компетенции значительно расширился. Наряду с умением правильно ориентировать читателя/слушателя в текущей политико-экономической ситуации как следствии исторических предпосылок и навыков гипотетического моделирования событий возникает потребность привлечь и удерживать интерес аудитории источнику ретрансляции. Встраивание читателя (или слушателя) в процесс художественного контакта находится в прямой зависимости от ожиданий, связанных с искусством слова.

В силу исторически сложившихся условий русская культура как таковая до последней декады двадцатого века носила литературоцентричный характер. Книжное познание оставалось доминирующим типом познания. Литература наделялась неизмеримо большей значимостью, чем просто беллетристика, так же как и ипостаси литераторов (писателей, критиков) возводились в ранг учителей жизни. Эстетические и философско-искусствоведческие практики придавали художественному творчеству почти сакральное значение. При отсутствии эмпирического опыта русскому человеку – советскому по ментальности – литература становится субституту философии, и истории и многих других гуманитарных сфер. Система образования с обязательным приобщением к советской «идеологической» литературе способствовала укреплению центральной позиции литературы. В 90-х годах XX века, благодаря фундаментальным переменам в жизни социума, роль публицистики начинает меняться, равно как и кинематографа, имеющего в своей основе литературный компонент. Изменения культурной ситуации инициировали трансформацию литературно-публицистических жанров и привели к активному поиску новых средств. Появился тип информационно-развлекательных публикаций, для которых характерно стремление к гипертекстуальному построению текста, расширение его пространственно-временных границ, использование театральных приемов, поиск новых способов пробуждения интереса, активизации читательской или зрительской аудитории.

К истокам многих видов словесного мастерства и литературного искусства, как в европейской, так и в русской культурах восходит знаменитое античное красноречие, важнейшим условием реализации которого являлась свобода обсуждения гражданским обществом вопросов общественной жизни. Уже в античных культурах владению словом придавалась особая ценность как средству социального общения и управления. Речь оценивалась по различным критериям, среди которых главенствующая роль отводилась соответствию речи ситуативным условиям. У Цицерона мы читаем: «В самом деле, самое трудное в речи, как и в жизни, это понять, что и в каком случае уместно <...> ведь не всякое положение, не всякий сан, не всякий авторитет, и подавно не всякое

место, время и публика допускают держаться одного для всех случаев рода мыслей и выражений. Нет, всегда и во всякой части речи, как и в жизни, следует соблюдать уместность по отношению к предмету, о котором идет речь, и к лицам как говорящего, так и слушающих» [9, с. 345]. К этим же критериям восходит публицистическая литература. Являясь синкретическим художественно-публицистическим произведением, фельетон, целенаправленно использует те приемы и средства художественной словесности, которые позволяют ему выполнить свойственную публицистическому стилю прагматическую функцию – функцию непосредственного воздействия на массового читателя, которая актуализируется в тексте фельетона созданием эффекта комизма. В свою очередь, комическая экспрессия, создаваемая комплексом стилистических приемов и речевых средств в художественно-публицистической структуре произведения, предопределяет инвективный модус фельетона. Однако в рассматриваемых сатирических циклах Д. Л. Быков в большинстве случаев подвергает критике не единичный частный случай, некую совокупность, некий конгломерат общественных или идеологических категорий. Автор в своих текстах берет курс на деморализацию, уничтожение (хотя бы идеологическое) противника, тем самым размывая жанровые границы между фельетоном и памфлетом. Сатирические циклы «Гражданин поэт» и «Господин хороший», созданные в творческой лаборатории Дмитрия Быкова с учетом культурологических особенностей аудитории являются неоспоримыми примерами не столько формалистских опытов, сколько образцами современного мастерства художественного слова с поэтической составляющей, того, что Элюар называет «поэтической очевидностью», «особой степенью присутствия и интенсивности, до которой может быть доведено любое высказывание» [6, с. 210].

Согласно Ю. М. Лотману: «Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения, как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память. Одновременно он обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [8, с. 130].

В роли фактологического материала («фельетонных» фактов) у Д. Л. Быкова, согласуясь с жанровыми критериями, выступают общественно-политические явления: внутривнутриполитическая обстановка в стране, международные отношения, однако формальные жанровые признаки демонстрируют своего рода аберрацию. В рассматриваемых сатирических циклах Д. Л. Быкова их формальные признаки находятся в родстве, как с жанрами художественной литературы, так и драматическими жанрами. Трансформирующими факторами произведений фельетонного жанра для

каждого отдельного стихотворения циклов является синтез памфлета, сатиры, литературной пародии, стилизации, ремейка. Говоря о синкретизме сатирических циклов Д. Л. Быкова как трансформирующем факторе, отметим, что сценографическому решению сопутствуют четыре главных элемента сценария: титры, ремарки, закадровый голос и монолог/диалог, реализующиеся в визуальном ряду каждого выпуска «Гражданина поэта». Именно такая форма перекликается с телевизионными выпусками новостей. Заметим, что эти «выпуски новостей» представляют собой опосредованную аналитическую авторскую и реконструкцию реальных событий или текстов с последующей ретрансляцией альтернативного толкования с акцентом на развлекательной составляющей или, иными словами – ремейком официальных версий событий. Сериальная организация этого своеобразного эстрадного театра политических миниатюр и документальный характер реконструируемых событий позволяют соотнести метод презентации с широко распространенной в современных западноевропейских и американских СМИ и телевидении так называемой «докудрамой» («docudrama», неологизм-гибрид «documentary» – «документальный» и + «drama» – драматическая постановка), а сугубо развлекательный компонент с таким явлением, как инфотейнмент (англ. infotainment), – гибридом «информации» (information) и «развлечения» (entertainment), соответственно. Для этой разновидности журналистики свойственно использование информации как материала для производства шоу.

Характеризуя синкретизм данного явления, уместными представляются экстраполирование и применение введенного Р. Вагнером термина *Gesamtkunstwerk* (нем.) – «совокупное произведение искусства», – подразумевающего единство сценического действия, музыки и художественного оформления в музыкальной драме. Д. Л. Быков в стилизациях-ремейках активно использует литературные, культурные, нравственные различия между первичным и целевым контекстами, что сказывается на вербальных и экстралингвальных компонентах с ироническим модусом. Анализ стихотворных стилизаций циклов «Гражданин поэт» и «Гражданин Хороший» позволяет выделить иронию как текстовую доминанту авторского идиостиля. Оценочная суть иронии заключается в наделении определенными чертами и характеристиками персонажей, в которых эти черты и характеристики заведомо отсутствуют. В неповторимом лексическом, фразеологическом, интонационно-синтаксическом строе речи, мотивированном конкретным образом, характером, душевным складом, состоянием действующего лица монолога также находит выражение авторский идиостиль. Дифференцирующим жанровым признаком фельетона выступает сатирическое начало. Его сущность заключается в комическом иносказании, которому подчинены все прочие элементы жанра. Функционирование медиарекламного бизнеса являлось первопричиной сближения форм информационных и развлекательных каналов. В эту схему логично вписывается двойственная природа стихотворных стилизаций анализируемых циклов.

Из вышеперечисленного становится очевидной близость родства стихотворных стилизаций как с традициями *quodlibet* (кводлибет) – музыкальных шуточных пьес, объединяющих несколько известных мелодий, часто заимствованных из народных или популярных песен, так и со смеховой культурой скоморошества. «Всем своим житейским поведением скоморохи <...> оказываются в оппозиции к общепринятому бытовому укладу старой Руси». Д. Л. Быков так же находится в оппозиции к современному российскому официальному «укладу». Не будет лишним припомнить слова М. Горького, что «скоморохи <...> разносили по всей стране “лицедейства” и песни о событиях великой смуты, об “Ивашке Болотникове”, о боях, победах» [3, с. 158], указывал на антиправительственную тематику выступлений скоморохов.

Не ограничиваясь рассмотрением идеологических аналогий, проведем параллель со стороны развлекательной составляющей. Синкретический характер присущ в равной степени синтетическим видам искусства, эксплуатирующим (наряду с вербальными) экстралингвистические компоненты. Можно заметить, что у вышеупомянутых видов искусства актуализирована прокреативная функция, выделившаяся из образовательно-воспитательной функции как автономная; она направлена на активизацию творческих способностей на основе культурного опыта, на примере образцов высокого искусства, народных традиций и технических достижений человечества. Общими чертами обладают: а) смеховое искусство скоморохов, так как «гусельники-скоморохи не только играют на своих инструментах, одновременно они «сказывают» произведения русской народной поэзии, по ходу своих выступлений они вводят также «разговорные номера», становятся народными сатириками» [5, с. 38], б) авторская песня, так как «заданная на словесном уровне тема находит подкрепление на уровне мелодии, музыкальной организации произведения» [7, с. 188] в) сценический монолог – в ряде мизансцен «Гражданина Поэта» Д. Л. Быкова вербально-текстовый уровень интертекстуальности осложняется использованием лейтмотивной техники.

Выбор лейтмотива – мелодического, ритмического, гармонического мотива, ассоциирующегося с персонажем, предметом, временем и местом действия, а также с определенными эмоциями и отвлеченными идеями, – просодика органически вызывают у зрителя/слушателя недвусмысленные ассоциации, мотивированные художественной задачей каждого конкретного произведения.

Использование принципа стереотипизации, который отражает психологическую особенность перцептивной функции, есть средством коррекции мировоззрений адресата. Как отмечает В. А. Роменец, «в связи с экономией мысли восприятие художественного произведения требует значительно меньше энергии и напряжения, нежели восприятие какой-либо области внешнего реального мира» [9, с. 243]. Стереотипы способствуют систематизации и ускорению процессов перцепции информации. Будучи одним из инструментов формирования общественного мнения, стереотипы являются интегральными компонентами картины мира. Из этого следует, что независимо

от качества мира, именно «художественность», тот неотъемлемый элемент художественно-публицистического произведения, преломляя бытийную картину, способствует гармонизации отношений человека с миром. В рассматриваемых циклах стереотипы проявляются в конкретных идеологемах, не всегда содержащих исчерпывающее представление об объекте, но выделяя какую-либо одну сторону существующего образа. Текстуальные, и музыкальные цитаты, аллюзии и стилистическую эклектику следует рассматривать в качестве основополагающего фактора авторского замысла и индивидуальной творческой манеры изложения общественно-значимой проблемы без нивелирования значимости фактологического материала и без уравнивания ее с развлекательными информационными поводами.

Таким образом, оставаясь в границах малоформатных жанровых разновидностей публицистики, фельетоны Д. Л. Быкова, будучи синтетическими произведениями искусства, вобравшими в свою ткань элементы беллетристики, публицистики, драматургии и театра – являются неоспоримыми примерами жанровой трансформации, а так же попыткой создать в информационном пространстве художественный образ, не иллюстрирующий факты, а являющийся самостоятельным "совокупным произведением искусства" с единством сценического действия, музыки и художественного оформления.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин–М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Быков Д. Гражданин поет: [Электронный ресурс]/Д.Быков. – Режим доступа: <http://f5.ru/pg/post/392032>
3. Горький М. О литературе. Статьи и речи. 1926–1936./М.Горький. – Изд. 3-е, доп. / ред. Н. Ф. Бельчикова. – М.: Советский писатель, 1937. – 511с.
4. Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. – М.: Искусство, 1948 – 588с.
5. Женетт Ж. Фигуры. / Жерар Женетт. Фигуры. В 2-х томах. Том 1. –М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
6. Козлова А. Г. Интертекстуальность как основополагающий принцип текстообразования в творчестве Тимура Шаова//Література в контексті культури. Вип. 22(2). Зб. наук. праць /ред. кол.: В.А.Гусев. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2012 – С. 184–191.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста : [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа: <http://knigosite.ru/library/read/25657>. Дата обращения 04.01.2013.
8. Роменець А. Психологія творчості /А. Роменець. Київ.: Либідь, 2001. – 287 с.
9. Цицерон М. Т. Оратор // Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве/ Пер. с лат. – М.: Наука, 1972. – С353 – 284.

Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

Н. В. Шеин

г. Днепропетровск

РОМАН АЙРИС МЕРДОК «THE FLIGHT FROM THE ENCHANTER»: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Осуществляется попытка анализа и интерпретации романа в контексте «неоготического романа».

Ключевые слова: Айрис Мердок, роман, жанр, готический роман, неоготика, миф, фантазия.

Здійснюється спроба аналізу та інтерпретації роману у контексті «неоготики».

Ключові слова: Айріс Мердок, роман, жанр, готичний роман, неоготика, міф, фантазія.

The paper deals with the analysis and interpretation of the Murdoch's novel "The Flight from the Enchanter" as a "neogothic" novel.

Key words: Iris Murdoch, novel, genre, a gothic novel, neogothic, myth, fantasy.

Большинство романов Айрис Мердок можно назвать романами-головоломками. А. С. Байетт говорит, что ее романы «like puzzles», Вальтер Аллен в одном из интервью признаётся, что он «still somewhat puzzled», то есть немного озадачен её работами, а Карл Фредерик считает, что ее преимуществом как романистки остаётся «puzzling» [1]. Таким образом, в зарубежной критике работы Мердок для некоторых остаются «головоломками». В ее романах часто встречается соединение фантастических, мифических и готических элементов, используемых для создания сумрачной, призрачной атмосферы, в которой герои пытаются понять, в чём смысл их жизни. В интервью писательница не раз говорила, что обращается к некоторым приемам «готики», однако она вовсе не считает себя автором «готических» романов. В целом в определении жанров романов Мердок возникает разница мнений: её называют и автором философских, и интеллектуальных романов, и моралистом, и экзистенциалистом. Ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении не существует единого мнения относительно Мердок. Она сама остаётся в какой-то степени «головоломкой» для критиков. Не оттого ли, что её романы связаны и с реалистической традицией, и с иррациональной традицией?

Во второй половине XX века писатели всё чаще обращаются к «готическому стилю». Это связано с тем, что готика была адекватным средством отображения «абсурдности мира» во время смены эпох, когда дискредитировалось понятие «норма», а утверждался тотальный релятивизм и формировался «гетерохронный» тип культуры, в котором сосуществовали, взаимодействовали разные культурные пласты и эпохи [5]. Возрождение «готики» повлияло на творчество многих английских писателей XX века.

В литературоведении XXI века мы сталкиваемся с понятием «неоготика». По определению О. Е. Оссовского, «неоготика» – условное неустойчивое наименование совокупности литературно-эстетических явлений в западной

Европе и США в конце XIX – начале XX вв, связанных с художественным переосмыслением и обновлением европейской готической традиции, в частности, «готического» романа рубежа XVIII–XIX вв. [8]. Сам термин «неоготика» (нем. Neugotik) впервые ввёл в 1909 г. немецкий историк искусства Р. Хаманн для обозначения другого явления – стиля живописцев интернациональной готики периода кватроченто (1400-х гг.) в искусстве Северной Италии. Лишь позднее этот термин приобрел современный смысл. По мнению О. Е. Осовского, «неоготика» возникла как реакция на бездуховность, прозаичность и утилитарность современного общества. «Неоготика» реанимирует готические традиции в романе и повести, сочетая устоявшиеся ее приемы и стилевые особенности (мистицизм, фантастика. Средневековый или экзотический восточный фон) с приметами, рождёнными Новым временем [8]. Как считает Т. Н. Красавченко, наиболее яркие черты «неоготического» стиля – это описание деградации, распада мира, это оргии, сексуальные и наркотические извращения, разрушение и саморазрушение личности. «Готический», по мнению автора статьи, становится синонимом литературы гротеска, нереального, бесчеловечного [6].

Англоязычное литературоведение и критика чаще всего подчёркивают, что «Айрис Мердок пишет в английской реалистической традиции» [2]. Это не мешает исследователям выделять готические романы Мердок как самостоятельную и очень важную в ее творчестве группу произведений. Прежде всего это относится к роману «The Flight from the Enchanter» (1956). По словам самой Мердок, этот роман должен рассматриваться как «fantasy-myth», лёгкая сюрреалистичная авантюрная фантазия [3]. Обычно о нём пишут как о «втором романе» Мердок [2]. Однако это её первый роман, но напечатанный после второго – «Под сетью» (на это указывают биография Мердок и её друг П. Конради). Но в нём она действительно впервые прибегает к образу некоего носителя силы и власти над людьми («the power figure» Misha Fox [2]). Роман «The Flight from the Enchanter» вобрал в себя опыт работы Мердок с беженцами и иммигрантами в рамках Организации Объединенных Наций, и она хорошо знала, как нестабильно их существование, полное страхов и опасностей. Это братья Лусевичи, портниха Нина. В их образах и судьбах запечатлены два пути возможные для тех, кто бьётся «в сетях» чуждого им общества: Лусевичи находят сильных мира сего и на силу рассчитывают опереться; Ниной всё больше овладевает чувство беспомощности и страха, и она кончает с собой. П. Конради, изучив рукописи Мердок, хранящиеся в Университете штата Иова, указывает, что «первоначально все главные герои должны были быть беженцами»; в окончательном варианте она «дистанцировалась» от этой темы, обобщила ее, представив более широко как тему «перемещенности»; неустойчивости положения человека в послевоенной реальности [4].

Другая тема романа связана с положением женщин в послевоенном мире. В этой части сюжета действие строится вокруг журнала «The Artemis» (название которого, благодаря определённому артиклю, мы должны понять не просто как «Артемиду», но как «Артемиду-охотница», указывая на её особую

роль в сонме богов). «Артемиды», когда-то основанная суффражистками, теперь на грани банкротства; а издает её к началу действия уже мужчина, Хантер Кип, сын одной из основательниц журнала. С этой ситуацией связана двойная ирония: мужчина, «охотник» (так переводится имя Хантера), не в силах справиться с трудностями, обращается к женщинам, старым соратницам матери; и эти эксцентричные старые дамы спасают журнал при условии, что руководить им будет женщина. С этой стороной романа связаны комизм, юмор, эксцентриада – в нашей науке эта его особенность более подробно проанализирована в статьях и кандидатской диссертации Н. Э. Скуратовской. Исследовательница подробно показала, как и в чём роман Мердок связан со сказкой, прежде всего английской народной сказкой [9]. Однако связь с готикой здесь не отмечена. Даже там, где на основе подробнейшего анализа стиля, поэтики и смысла диссертантка подходила к этому очень близко, она относилась эти черты к поэтике сказки, кэрролловского, или «кэрроллианского», нонсенса, абсурда [10].

Тема романа – социальная, касающаяся сравнения правомерного и внеправового использования власти, личного и публичного, комических и жестоких игр с разными формами порабощения и эмансипации, сексуальности, материалистического и нематериального, бюрократии и частной жизни [3]. Роман сфокусирован не на жизни общества, а на жизни каждого отдельного персонажа. В первой главе перед читателем предстает молодая девушка Аннет, которая хочет жить «full life», даже если жизнь не обещает быть таковой. В романе много беженцев и личностей без политических предпочтений – начиная с Нины, швеи, пострадавшей сначала от жестокости, затем – от бюрократии и одержимости преследованием Фокса, и заканчивая Аннет, которая обеспечена, молода, эмоциональна и как бы неприкасаема, но всё же в каком-то смысле тоже оказывается в ситуации жертвы [3].

Роман «Бегство от волшебника» перенасыщен героями, жизни которых до определённого момента не связаны и не пересекаются. Он представляет социальную панораму, выраженную в каждом отдельном персонаже, воссоздаёт множество реальных образов. И предстоящий отдельно герой романа – Миша Фокс, являющийся катализатором действия, центром, вокруг которого происходят события романа. Мердок искусно соединяет в его образе как социально-экономическую так и духовную роль. Миша Фокс, главный «волшебник», по мнению Ч. К. Боув, «обладает всеми физическими и духовными характеристиками готического протагониста: он не только могуществен, он темный, суровый, <...> у него смуглое “соколиное” лицо, лицо демона, напоминающее Мельмота из романа Мэтьюрина “Мельмот-скиталец”» [2]. Миша – персонаж мифический, таинственный, загадочный. Кажется, он от природы жесток, в нём таится злоба животного, у него загадочная внешность (один глаз карий, а второй – голубой), его работа и жизнь проходят в секретности, он с лёгкостью подчиняет себе других. Миша Фокс сказочно богат, кажется, он управляет миром. Пока Фокс живет в своём отдельном мире,

остальные осознают, что их жизнь теперь затронута той же огромной силой, которой Миша так легко управляет.

В образе Миши вообще сосредоточено «вселенское зло», управляющее миром. В романе Мердок анализирует тему парадоксальной притягательности зла, она считает необходимым изучить природу зла и источники борьбы с ним. И всё же этот образ неоднозначен: Миша тоже страдает, в чём-то и он жертва; это сделано писательницей для того, чтобы выявить причины появления зла, превращения человека в носителя зла.

Миша – «злой гений», «волшебник», от которого все стремятся сбежать, но в ловушки которого попадают, он создатель зависимостей, он – разрушительная сила. Как говорила Мердок в одном из интервью, люди сами выбирают себе Бога в жизни, того, кому они хотят подчиняться. Никто не знает, откуда он родом, «какая кровь течет в его жилах» (по словам Джона Рэйнборо, чиновника, который, на наш взгляд, тоже относится к числу не очень приятных «волшебников» романа). Миша любит тёмные как ночь подземные помещения, у него сложные, «тёмные» отношения с близкими: он подчиняет их себе, сначала сломав духовно. Всё это свидетельствует о загадочности, таинственности и «готичности» его образа. Свой дом Фокс построил в лучших готических традициях: он состоит из четырёх отдельных домов; стены, ступени и потолки снесены, перестроены так, что от прежнего интерьера ничего не осталось.

Отношения Миша – Блик напоминают отношения пары «повелитель-раб» в другом «готическом» романе Мердок «Единорог»: Питер Крин-Смит – Джералд Скоттоу.

В обоих романах у Мердок продолжается тема своеобразного «готического» колдовства: жертвы насилия сами хотят стать насильниками, теми, кого Вирджиния Вульф в романе «Миссис Дэллоуэй» назвала «доминаторами». Но борьба со злом тоже с помощью зла губительна: когда Фокс по просьбе Розы, которую бесстыдно эксплуатируют и угнетают братья Лусевичи, инициирует ужесточение мер против незаконных иммигрантов и Лусевичи исчезают, – другим следствием является самоубийство Нины, запуганной настолько, что относит эти меры и к себе, а сама Роза чувствует, что лишь сменила «доминаторов». По мнению А. Байетт, образ Миши парадоксален. Преследуемый страданиями, он видит защиту в силе, во власти, поэтому защита ведёт к разрушению; он разрушает то, что сам создаёт, то, что сам защищает [3].

В романе Роза (жертва)/ Миша («волшебник»), Рэйнбор/Мисс Кэйсмент, Аннэт/Миша, Нина/Миша, Хантер/Кальвин и Стефан, все находятся в зависимости друг от друга, некоторые персонажи на самом деле не столько преследуемы «волшебником», сколько в той или иной степени выступают таковыми. Мердок создаёт эти нити лишь для того, чтобы показать, насколько проще для человека принять роль преследуемого, чем посмотреть в лицо своей проблеме и действовать. Писательница доказывает, что Фокс не всемогущ, мистической силе Миши и зловещим махинациям Блика Мердок

протиставляє групу веселих похилих жінок, які схиляють їх плани. Мердок намагається довести призрачність і недовговічність зла, роблячи генеральною лінією свого творчості рух героїв до добра, незважаючи на приманки, створювані силами зла [7].

«Бегство от волшебника» – це роман не тільки про звільненні особистості від хибного, вимушеного самого себе рабства, але й про процесі «преодолення загаданості», про демистифікації дійсності.

Бібліографічні посилання

1. Білоус О. Онтологія готизму в художньому світі Уокера Персі / О. Білоус // Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі: Матер. III міжнар. конф. з американської літератури (Київ, Україна, 3-5 жовтня 2005 р.) Уклад. Г.Н.Денисова. – К.: Факт, 2006 р. – С. 325-331.
2. Красавченко Т.Н. Готический роман / Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. редактор и составитель А.Н. Николюкин. – М.: НПКи «Инстелвак» 2001. – С. 184-186
3. Лозовская Н.И. Концепция человека в творчестве Айрис Мердок: автореф. диссер. канд. фил. наук/ Лозовская Н.И. М., 1980. – 16 с.
4. Осовский О.Е. Неоготика / Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. редактор и составитель А.Н. Николюкин. – М.: НПКи «Инстелвак» 2001. – С. 635-636
5. Скуратовская Н.Э. Стилистическая организация текста в романе А. Мердок «Бегство от волшебника» // Лингвостилистические проблемы организации речевого сообщения: Сборник науч. трудов. – Днепропетровск: Днепропетровский государственный университет, 1985. – Ред.: проф. Э. Л. Носенко. – 150с.
6. Скуратовская Н. Э. Лингвостилистические особенности современного английского романа (проблемы лингвопоэтики и стилистической организации текстов). 10.02.04. – германские языки. – Автореферат диссертации кандидата филологических наук. – Ленинград: ЛГУ, 1988. – С.12.
7. Angela Hague Iris Murdoch's Comic Vision // Associated Univ. Press. – 1984.
8. Bove Cheryl K. Understanding of Iris Murdoch / University of South Carolina Press, 1993. – 216 p.
9. Byatt A.S. Iris Murdoch // ed. by Ian Scott-Kilvert. L.: LONGMAN GROUP LTD. – 1976. – 43 p.
10. Conradi P. Iris Murdoch: The Saint and The Artist / Peter Conradi; N.Y., Viking Press, 1986. – P. 52.

Надійшла до редколегії 26.04.2013 р.

УДК 811.161

І. В. Шпак

м. Дніпропетровськ

ЛІТЕРАТУРНА ПАРОДІЯ ЯК ФОРМА ТВОРЧОГО СПРИЙНЯТТЯ КНИГ ДЖ. К. РОУЛІНГ: ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ ТА РЕЦЕПЦІЇ

Аналізуються літературні пародії на романи Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера як форми творчої рецепції серії цих книг в Україні та Росії; виявляються характерні пародійні риси та прийоми.

Ключові слова: Дж. К. Роулінг, романи про Гаррі Поттера, реценція, інтерпретація, переклад, жанр, пародія.

Анализируются литературные пародии на романы Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере как формы творческой рецензии серии этих книг в Украине и России; выявляются характерные пародийные черты и приемы.

Ключевые слова: Дж. К. Роулинг, романы о Гарри Поттере, реценция, интерпретация, перевод, жанр, пародия.

The article is an attempt to analyze spoofs for the J. K. Rowling's books about Harry Potter as one of the forms of creative perception in Ukraine and Russia, their specific features and techniques are identified.

Key words: J. K. Rowling, books about Harry Potter, perception, comprehension, translation, genre, parody.

Однією з форм творчої реценції книг Дж. К. Роулінг є пародія. Неймовірний успіх цієї серії та інших творів західної літератури стимулював розвиток жанру російського «фентезі», що на даному етапі характеризується створенням наслідувальних творів. У цьому сенсі особливості сприйняття романів про Гаррі Поттера в Росії та Україні мало відрізняються від сприйняття їх в інших країнах світу, хоча деякі специфічні особливості, звичайно, є. Вони виявилися в тому, що, наприклад, в Китаї, як повідомляє, А. Лур'є, «...видано дванадцять фальшивих версій Гаррі Поттера, в одній з яких шестеро підлітків-китайців вирушають у Хогвартс, щоб врятувати Гаррі та його друзів від сил зла» [6]. Тим не менш різноманітні «продовження», «переробки» з'явилися в багатьох країнах світу, актуалізуючи улюблений сюжет або наділяючи персонажів іншою долею. Як зазначають С. Тимін, В. Васильєв і О. Вороніна, «після підняття “залізної завіси” в Росію лінуло перекладне “фентезі”; п'ятнадцять років потому ми спостерігаємо другу стадію розвитку жанру» [7, с. 189]. У пору найвищої популярності «Гаррі Поттера» Дж. К. Роулінг подала в суд на московського письменника Д. Ємця, автора книги «Таня Гроттер и магический контрабас», звинувативши його в плагіаті. Автор книги, а потім – і цілої серії, наполягав на тому, що ним створена пародія на знамениту серію книг письменниці. В основу своїх творів він поклав сюжетну схему романів Дж. К. Роулінг, що спирається на «шкільні» історії, пристосовані до потреб сучасності, в якій представлений шлях дорослішання маленької героїні і завоювання свого місця у світі добрих чарівників. Пародійний ефект виникає внаслідок того, що автор створює сцени, паралельні до сцен з серії про Гаррі Поттера, його герої імітують персонажів Дж. К. Роулінг, але в книгах про Таню Гроттер провідним є сатиричне начало. Як відомо, пародія завжди є формою літературної критики. У ній перебільшено особливості пародійованого твору, причому підкреслюються, перш за все, його недоліки.

Тому Д. Ємець, починаючи з назви (наприклад, «Гарри Поттер и Тайная комната» – «Таня Гроттер и исчезающий этаж» [3]) послідовно виявляє слабкості вихідного тексту, укрупнює їх. Мова йде, наприклад, про семантику назви, чималий обсяг перших книг серії, підсилюються похмурі

настрої, перебільшуються недоліки членів сім'ї, в якій живе маленький герой, тощо. Напруженості деяких моментів, пов'язаних у «Гаррі Поттері» зі смертельно небезпечною боротьбою зі злом, Д. Ємець протиставляє сміх. Наприклад, послідовно пародіюються заголовки книг Дж. К. Роулінг в назві серії повістей про Таню Гроттер: «Таня Гроттер и магический контрабас» [4], «Таня Гроттер и исчезающий этаж» [3], «Таня Гроттер и золотая пивка» [2] та інш. Письменник наполягає, що його серія не має стосунку до окультистичних творів. «Це, скоріше, гумористичний серіал з сильними елементами пародії» [цит. за: 7, с. 194]. Використовуючи сатиру і гротеск, він знижує серйозність боротьби зі злом. «“Понарошечное зло” і тим більше “понарошечное добро” рідко викликають в читачеві співчуття і бажання протистояти, – зізнавався Д. Ємець. – Тому я придумав собі відмінне рятувальне коло – сміх. Зло терпіти не може, коли над ним сміються» [цит. за: 7, с. 194]. Як протитоту драматизму і пафосу пародійованому тексту, Д. Ємець використовує шкільний гумор і перебільшення.

Критика вже звертала увагу на те, що модель чарівної школи Хогвартс, створена Дж.К. Роулінг, відтворює структуру британського суспільства з його нормами, соціальним розшаруванням, а в оповіді робляться алюзії на сучасне політичне життя, звичаї, що панують у вільній пресі, міністерствах і відомствах. Зокрема, В. Александров відзначає, що алюзія на банківських службовців виникає в сценах із банком гоблінів. «Ельфи остаточно перекваліфікувалися на прислугу. Злі чарівники або займають чиновницькі посади, або виховують підростаюче покоління. Привиди пишуть статuti закритих клубів. Вовк-перевертень виявляється найдобрішою істотою. Гноми, ймовірно зневірившись що-небудь відшукати в наскрізь перекопаних надрах Об'єднаного Королівства, зайнялися шкідництвом садів і городів» [1, с. 177]. Д. Ємець, можливо, відчув це, оскільки і в його тексті виникає ця тема, виражена дотепно і смішно. Так, наприклад, його героїня Таня Гроттер живе в родині Дурнєва. Голова сім'ї, Герман Микитович Дурнєв, є директором приватної фірми і депутатом, він засідає в комітеті, «где обсуждался крайне важный вопрос о выдаче всем пенсионерам старше ста лет по паре уцененных горных лыж (дядя Герман как раз приобрел партию, которую некуда было девать)» [4, с. 84]. У результаті випадкового використання магії Таня перетворила дядька на кролика Сюсюкалку, що хрумає на кухні моркву разом з пакетом (у родича Гаррі Поттера з'являються тільки поросячі хвостики). Створюючи паралель до вихідного тексту, Д. Ємець викликає алюзії на цілий клас державних чиновників, зайнятих безглуздою і даремною справою.

У перших книгах серії про Таню Гроттер послідовно, починаючи з назв, розділ за розділом, здійснюється пародіювання книг Дж. К. Роулінг. Так, роман «Гаррі Поттер і Філософський камінь» починається описом місця дії та членів сім'ї Дурслі: «Mr Dursley was the director of a firm called Grunnings, which made drills». When Mr and Mrs Dursley woke up on the dull, grey Tuesday our story starts ... The Dursleys had a small son called Dudley and in their opinion

there was no finer boy anywhere» [8, с. 7]. («Містер Дурслі був директором фірми, яка називалась Гранінгс, та виготовляла інструменти». Коли Містер та Місіс Дурслі прокинулись того похмурого сірого вівторка, починається наша історія... В подружжя Дурслі був маленький синочок Дадлі і на їхню думку ніде не було кращого хлопчика») Цей же фрагмент Д. Ємець «перелицьовує»: «Ярким осеннім утром, когда все в мире выглядело пронзительно и до безобразия счастливым, а листва на деревьях сияла, словно была облита сусальным золотом, из подъезда многоэтажного дома на Рублевском шоссе вышел высокий сутулый человек в сером пальто. Звали его Герман Дурнев, он был директором фирмы «Носки сэконд-хэнд» и отцом годовалой дочери Пипы (сокращенно от Пенелопа)» [4, с. 5]. Однак говорячи про пародіювання Д. Ємцем книг Дж. К. Роулінг, потрібно мати на увазі, що, починаючи з четвертої книги його серії, ми маємо справу з переростанням пародії в запозичення, коли в книгах про Таню Гроттер при використанні чужого сюжету пародійних моментів все менше, і книги стають самостійними творами російського письменника, що експлуатує успіх своєї героїні, завойований спочатку шляхом пародії.

Другий твір, що має безсумнівно пародійний характер, – це книга А. Жвалевського та І. Митька «Поррі Гаттер і кам'яний Філософ» [5] (у Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Філософський камінь»). Цей роман, безсумнівно, не відноситься до «дитячого» читання і написаний як пародія не тільки на текст англійської письменниці, а й на весь процес видання книг, просування на ринок і навіть їх створення. Особливості письма в «Поррі Гаттері» дозволяють говорити про певні постмодерністської гри, здійсненої дотепно і талановито. Автори обігрують усі рівні тексту оригіналу, починаючи з анотації до книги. У ній повідомляється про відмінності між текстами Дж. К. Роулінг і новим твором, а також містяться такі елементи видань, як повідомлення про дотримання авторських прав, але пародійно обіграні: «Авторы благодарят Джоан К. Роулинг за создание великолепных книг о Гарри Поттере. Все совпадения находятся в пределах нормального (Гауссова) распределения. Все заклинания и заговоры приведены по согласованию с праводержателями. Ни одна упомянутая торговая марка при написании произведения не пострадала. Harry Potter, names, characters and related indicia по-прежнему are copyright and trademark Warner Bros. Кто не спрятался, мы не виноваты» [5, с. 5]. Пародіювання зазнають всі рівні вихідного тексту.

Сюжет «Поррі Гаттер» являє собою повну протилежність сюжету «Гаррі Поттера»: героєм є нормальний хлопчик, що живе в родині чарівників. Відданий у школу чарівників, він проявляє здібності, притаманні студентам з технічним нахилом. Будинок, у якому живе юний герой, перебуває на розі вулиць, однією з яких є вулиця В'язів – відсилання до назви відомого серіалу «Кошмар на улице Вязов». Замість життя звичайних лондонських обивателів, яке вели у Дж.К. Роулінг Дурслі, сім'я Гаттер дратує сусідів своїми витівками: «Простые жители Лондона до сих пор с содроганием вспоминают

нашествие пятиногих страусов, неделю подпрыгивающих яиц и ноябрьский ливень-тараканопад. Сам Дик вершиной своего творчества считал массовое самоубийство городских винчестеров» [5, с. 5]. Тут виникає паралель до образу Дамблдора – «Директор Департамента Суеверий, которого подчиненные звали Дикобразом, а друзья-волшебники – просто Диком» [5, с. 5], а «ливень-тараканопад» нагадує зливу з листів, які отримував з Хогвартсу Гаррі Поттер. Поррі є повною протилежністю героя Дж.К. Роулінг: замість одного з факультетів чарівної школи він, нарешті, отримує розподіл у Массачусетський технологічний університет. Пародійний характер книги А. Жвалевського та І. Митька виявляється і в рефлексії з приводу створюваного тексту. «Не удалось выяснить и к чему, собственно, относились его судьбоносные фразы: “Не хотел бы я оказаться на его месте”, “Ничего-ничего, дальше будет хуже” и “Необходимость этого была обусловлена” (*Авторы официально заявляют, что они не имеют в виду какое-либо консалтингово-аналитическое агентство*)» [5, с. 93], або «*Пришлось использовать дюраль (Художественное преувеличение. Авторы пробовали – дюраль тоже слишком тяжелый. Может, алюминиево-литиевый сплав 1460?)*» [5, с. 99]. Розповідаючи про школу, в яку приїхав маленький чарівник, автори пишуть: «Первым и пока единственным главой Первертса стал профессор Бубльгум (*В других переводах – Пиплкуп*), великий волшебник, по всей видимости, самый могучий маг в мире, – даже ужасный Мордевольт во время своей тирании обходил директорский кабинет стороной. Ну а сами факультеты остались почти такими же, как и много веков назад: Орлодерр (*В других переводах – Пиплкуп*) считался самым продвинутым факультетом. Декан Орлодерра – Сьюзан МакКанарейкл (*В других переводах – Джоан Трясогузан*) – всегда была чрезвычайно легкомысленной особой, а однажды стала причиной англо-бурской войны» [5, с. 19].

По ходу розповіді робляться пояснення: «Все зоны подлета сов простреливаются, гипогрифу (*Мифическое существо. На самом деле не существует, упоминается авторами ради красного словца.*) тоже не проскочить, ну, а дракон... ну, а что дракон? Если дракон, то все, полный крендель, тут уж никакая стратегия не поможеткщо дракон, то все, повний крендель, тут уже ніяка стратегія не допоможе» [5, с. 56], Поступово кількість коментарів, як і в деяких постмодерністських творах, наприклад, у «Бесконечном тупике» Голковского, починає перевищувати текст, до якого вони даються. С. Тимін, В. Васильев і О. Вороніна вважають, що ця книга належить до метапрози, характерні особливості якої тут наявні. Її основною ознакою «є аллюзивність. «У “Поррі Гаттері” містяться алюзії не тільки на “Гаррі Поттера”, але і до інших творів у жанрі “фентезі” і споріднених йому» [7, с. 196]. Дослідники дають перелік виникаючих алюзій: на «Хоббіта» Дж. Толкієна, «Дочок Гінгеми» С. Сухінова, фільми «Амелі» і «Фантомас». «Імена другорядних героїв, – відзначають дослідники, – відсилають до знаменитих авторів, творців романів-фентезі. Так, капітанами трьох збірних Первертсу з футболу є Джон Толкіннненн, Нік Перемофф і Урсула Легуїгнум.

Міфами Стародавньої Греції віє від опису місцевих комарів...» [7, с. 196]. Автори дослідження відмічають, що адресатом цього тексту, на відміну від книг про Таню Гроттер, є студентська аудиторія, що орієнтується в комп'ютерних іграх і здатна оцінити жарти з приводу чарівних здібностей Білла Гейтса. «Первым делом они, на радость студентам, устроили педсовет. Для первокурсников это означало трехчасовой перекур, во время которого Порри демонстрировал всем желающим как работает джойстик. Поскольку компьютера под рукой не было, вместо джойстика Гаттер использовал собственную волшебную палочку, а в качестве управляемого элемента выступил безропотный Дубль. Зрелище было настолько захватывающим, что вскоре выстроилась очередь из желающих освоить “джойстик”. Предприимчивый Сен тут же организовал кассу и наладил прокат Дубля по всем правилам» [5, с. 89].

До рис постмодерністської гри відносяться також стилістичні особливості тексту: обігрування найменування «магли» («Мудла»), введення найменувань і назв імен, що викликають у пам'яті імена відомих політиків, партій, видань («Югорас Лужж») тощо. С. Тимін, В. Васильєв і О. Вороніна вважають, що ця книга є яскравим прикладом пародії, створеної «на стику літературного і видавничого процесу. Пародіюються книги, які досягли комерційного успіху, з розрахунком на те, що їх зможуть оцінити і дорослі. Успішним вважається твір, який завдяки популярності оригіналу і за рахунок притаманної йому іронії, розширює читацьку аудиторію, перестає бути виключно дитячою книгою. Те, що найбільш плідним для розвитку пародії в Росії став жанр фентезі, говорить про його великий художній потенціал» [7, с. 197].

Пародії на «Гаррі Поттер», засновані на виявленні характерних особливостей оригіналу та їх укрупненні, є оригінальним свідченням творчої рецепції серії Дж. К. Роулінг. Вони підкреслюють популярність її книг і такі характерні їх особливості, як клішованість сюжетних положень, повторюваність епізодів із книги в книгу, стійкість характеристики персонажів і відсутність їх еволюції, виразні прикмети світу, створеного нею: гостроносий капелюх для визначення долі, спортивна гра, заключні шкільні збори тощо.

Бібліографічні посилання

1. Александров В. Кто придумал футбол, или Гарри Поттер в школе и дома / Владимир Александров // Новый мир. – 2001. – № 7. – С. 175-182.
2. Емец Д. Таня Гроттер и золотая пивка [Текст]. Повесть / Дмитрий Емец. – М.: Эксмо, 2004. – 384 с.
3. Емец Д. Таня Гроттер и исчезающий этаж [Текст]. Повесть / Дмитрий Емец. – М.: Эксмо, 2004. – 416 с.
4. Емец Д. Таня Гроттер и магический контрабас [Текст]. Повесть / Дмитрий Емец. – М.: Эксмо, 2004. – 413 с.
5. Жвалеvский А.В. Порри Гаттер [Текст] / А. В. Жвалеvский, И. Е. Мытько. – М.: Время, 2007. – 912 с.

6. Лурье Алисон. Гарри Поттер и горшок каши. Поттериана / Алисон Лурье [Пер. Иосифа Фридмана] // Русский журнал. Журнальный зал. Режим доступа: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Garri-Potter-i-gorshok-kashi>.
7. Тимина С.И. Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.) : Учебное пособие / С. И. Тимина, В. Е. Васильев, О. Ю. Воронина и др. [Под ред. С.И. Тиминой]. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – 350 с.
8. Rowling J.K. Harry Potter and the Philosopher's Stone / J.K. Rowling. – L.: Bloomsbury, 1998. – 223 p.
Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

УДК 821.161.2 – 343.09 + 929 Ярмиш

О. В. Якуба

м. Луганськ

БАГАТОЖАНРОВІСТЬ У ПРОЗІ ЮРІЯ ЯРМИША

Исследуется многожанровость в прозе Юрия Ярмыша, анализируются сказки писателя.

Ключевые слова: литературная сказка, жанр, фантастичность, антропоморфизм, многожанровость.

Досліджується багатожанровість в прозі Юрія Ярмиша, аналізуються казки письменника.

Ключові слова: літературна казка, жанр, фантастичність, антропоморфізм, багатожанровість.

The article is devoted research of multigenreness in prose of George Yarmysha, to the analysis of fairy-tales. Keywords: literary fairy-tale, genre, fabulousness, anthropomorphism, multigenreness.

Літературна казка, на ряду з народною, посіла перше місце серед літератури для дітей. Авторська казка подібна до народної, їй притаманні характерні риси, що виявляються різною мірою: автор стилістично опрацює та вдосконалює казку, збагачує своєю фантазією, трансформую в більш оригінальний та цікавий за сюжетом твір. Відома дослідниця Л. Ю. Брауде писала: «...літературна казка – казка свого часу, визначення її не може бути універсальним, так як зміст і спрямування такої казки постійно варіюється навіть в межах творчості одного і того ж письменника. Крім того, літературна казка змінює і свою стилістичну оболонку, свій почерк. Кожна історична епоха, кожне літературне спрямування породжує нову художню форму. Свідченням постійного розвитку і неперервної життя літературної казки служить поява в наше час найрізноманітніших творів казкового жанру» [2, с. 234]. Події, які змальовує письменник у казці, досить часто відповідають тому часу, в якому живе письменник, тому й герої казок є сучасними, новими. Дана розвідка присвячена творчості досить відомого письменника-казкаря нашого часу, автора численних дитячих книжок Юрію Ярмишу. Про це свідчать понад сімдесят видань його книжок, які друкувались не тільки на території України, але й за її кордонами, також

книжки письменника: «Дванадцятиголовий дракончик», «Сповідь чаклуна», «Казка стукає у двері», які були відзначені у 2007 році Державною літературно-мистецькою премією імені Лесі Українки за кращі твори для дітей та юнацтва. Твори Юрія Феодосійовича увійшли до шкільних програм початкових класів: «Дрібний дощик», «Зайчаткова казочка», «Їжачок та Соловейко» тощо. Про творчість Ярмиша писали письменники, літературознавці, колеги та критики – Б. Антоненко-Давидович, Н. Архангельська, О. Бакуменко, Д. Білоус, А. Волков, Н. Забіла, О. Іваненко, М. Логвиненко, В. Різун, Л. Сікора та інші.

Актуальність теми зумовлена постійним зверненням до дитячої літератури, зацікавленістю дітей та батьків, вивченням у школі. Мета дослідження – жанри літературної казки в творчості Юрія Ярмиша. Предметом дослідження є твори письменника.

Серед дослідників, які займались науковою розробкою жанрової класифікації казок є А. Аарне, Е. Померанцева, В. Пропп, С. Томпсон та ін. Жанр літературної казки за час свого існування зазнав змін та розвитку. Єдиної наукової класифікації не існує й досі, жанри казок дослідники виділяють по-різному. Важлива роль у систематизації жанрів належить фінському вченому А. Аарне:

- про тварин;
- чарівні;
- легендарні;
- новелістичні;
- про дурного чорта;
- анекдотичні.

Доповнив цю класифікацію американський учений С. Томпсон, він розширив існуючу жанрову типологію:

- казки про тварин, рослин, про неживу природу та предмети;
- чарівні казки;
- легендарні казки;
- новелістичні казки (побутові);
- про дурного чорта;
- анекдотичні;
- небилиці;
- кумулятивні казки;
- докучні.

Дослідник В. Пропп поділив жанри казок на шість груп:

- чарівні;
- кумулятивні;
- про тварин, рослини, про неживу природу та предмети;
- побутові (новелістичні);
- небилиці;
- докучні.

Е. Померанцева подає коротшу класифікацію:

- про тварин;
- чарівні;
- авантюрно-новелістичні;
- побутові.

Серед сучасних дослідників у галузі вивчення казки працює й Юрій Ярмиш, він виділяє в класифікації жанрів категорію про природу, яка є більш ємкою, ніж категорія казок про тварин: «Група літературних казок про природу, що охоплює тваринний і рослинний світ, а також неживі предмети і різні фізичні явища, ширша, ніж група народних казок про тварин» [4, с.63]. У своїй теоретичній праці Юрій Ярмиш зазначає: «І.Франко започаткував нову жанрову форму в українській літературній казці, а саме – пізнавальну казку» [4, с. 63]. В класифікації Ярмиша пізнавальні казки відносяться до категорії про природу, але, на нашу думку, кожен з жанрів може бути пізнавальним у той чи іншій мірі. Літературна казка є складним художнім поєднанням традицій та новаторства, а це дає змогу говорити про багатожанровість, а також і міжжанровість творів.

Ми будемо дотримуватися жанрової класифікації літературної казки, яку можемо спостерігати при прочитанні та вивченні розділу «Жанрові форми» в літературно-критичному нарисі «У світі казки» Юрія Ярмиша:

- казки про природу;
- фантастичні;
- фантастично-пригодницькі;
- соціально-побутові. Також автор виділяє героїко-історичні казки.

Цікавою та найбільш великою за обсягом є група літературних казок про природу, до неї входять твори про тварин та рослин, про різноманітні явища природи. Частіше за все, це казки для найменших, у яких мова енергійна, чітка, не містить довгих речень та складних для сприйняття фраз: «Письменник охоче користується у своїй мові інтонаціями оклику, питання, прямого звернення до читача» [1, с. 35]. У творчій спадщині Юрія Ярмиша це казки «Весняна казка», «Крокодил, який гірко плакав», «Курочка Ряба і лисиця», «Стара історія», «Тінь», «Чванливе Лоша», «Як вівчарик пір'ячко своє пофарбував» та інші. Головний конфлікт розвивається між антагоністами і протагоністами, де важливим завданням є дидактичність та мораль. При чому, мораль не обов'язково повинна буди кінцівкою твору, як це буває в народних казках, вона формується в сюжетних ситуаціях, які є досить однозначними і в них легко простежується висновок. Типовим прикладом може бути казка «Курочка Ряба і лисиця», де відбувається конфлікт контрастних персонажів хитрої лисиці та розумної курочки.

Казки про природу дуже подібні до народних, про що свідчить звернення до фольклору, традицій. Твір «Весняна казка» змальовує одну з чотирьох пір року, ненав'язливо вкраплено пізнавальні моменти, про те як навесні оживає природа, просинаються тварини від зимового сну: «Тут раптом ворухнулася купа снігу – під старим дубом з'явилися малі чорні цятки. То були носи братиків Ведмедиків» [3, с.184]. У казці розповідь йде

про початок весни, про радість всіх мешканців лісу, але Сніговик не хоче, щоб закінчувалась зима і закликає Завірюху, яка знов все замітає снігом. На допомогу закликають Сонячну Ластівку, яка разом із Сонечком проганяє Завірюху і весна настає. Юрія Ярмиш вдало адаптує народні прикмети та звичаї у казці: ластівка вважається вісником весни та тепла. Твір закінчується танцями та піснями на знак зустрічі весни: «Давайте назвемо наш танок “Веснянкою”!» [3, с.185]. Таким чином, автор звертається до фольклорних традицій, нагадує про старовинні слов'янські обрядові пісні – веснянки.

Для фантастичної казки є характерним поєднання чарівного та реального: «Сучасна літературна казка розвивається в основному по лінії синтезу фантастики та явищ реалістично-сучасної дійсності» [4, с.185]. У створенні такого жанру важливе значення має засіб переходу від реального до фантастичного, найчастіше для цього використовується прийом сну, як у казці «Живі малюнки». Хлопчик Петрик у сні зустрічається зі своїми малюнками, які оживають: дівчинка, песик і двірник. Малюнки-тіні приходять до хлопчика з метою покарати його за погані вчинки. Таким чином казка набуває фантастичного жанру завдяки сну, але залишається зрозумілою та близькою для дітей, бо відбувається зі звичайним хлопчиком та в звичайних умовах. Антропоморфізм – це ще один засіб для досягнення чарівності казки, коли автор олюднює тварин і тварини можуть розмовляти з людиною: «Хто дозволив р-розмальовувати тр-ро-ту-арр?! – загарчав червоний кудлай» [4, с.207].

Класичною фантастичною казкою, або як її ще називають чарівною, є казка «Паличка-рятувальниця», в котрій використовується один із традиційних елементів – чарівна паличка. Автор розповідає історію про звичайного хлопчика Миколку, який мріє, щоб його бажання виконувались за допомогою «чарівної палички-рятувальниці». Для досягнення мети головного героя є традиційним виконання певних завдань. Подарувати таку паличку йому обіцяє дідусь-чарівник, але при умові виконати три завдання. Розв'язкою сюжету є подолання всіх труднощів і одержання бажаного. Коли Микола виконав всі умови, то отримав обіцяну річ, та дізнавшись, що його бажання виконуються за рахунок праці інших, хлопчик хоче, щоб усі ледарі почали працювати: «Хай усім ледарям руки до роботи свербітимуть!» [3, с. 166]. Для казок цього жанру характерними ознаками є наявність чарівних помічників та предметів, якими в даному випадку, як ми вище зазначили, є саме чарівна паличка, а «малесенький дідусь» – чарівний помічник: «Посеред кімнати стояв малесенький дідусь – удвічі нижчий за Миколу. На ньому були червоні шаровари з білими цятками й білий ковпак з червоними зірочками. Довга сива борода зникла десь аж за спиною» [3, с.163]. Використання чарівних слів, заклять – ще одна ознака фантастичного: «Паличко-рятувальнице, Паличко-чарівнице! Зроби те, вірний друже, Чого хочу я дуже!» [3, с. 165]. Межа між реальним та ірреальним майже не помітна, авторською уявою

чарівне вкрапляється в буденне і справляє враження звичного та невимушеного.

Варто згадати про казки, що належать до пізнавально-наукових або «науково-казкова проза» [1, с. 21]. За словами О. Бакуменко, Юрій Феодосійович своїми творами доводить, що не може бути у дитячій літературі значної різниці між художньою та науково-популярною книгою, бо завдяки такій літературі діти зростають ерудованими та інтелектуально розвиненими. В наш час героями казок стають і дивні роботи, і інопланетні істоти, і космічні об'єкти. Автор пише про будову вертольота та його функції («Далекий друг»), розповідає про кораблі, та радіо сигнали («Невидимка СОС»), багато пише про географію морів та океанів, їх фауну, екологічні проблеми («Косатка виходить на зв'язок») тощо. Технічний та інформаційний розвиток суспільства відбився і в літературі для дітей, фантастичний жанр дає можливість не тільки розвивати уяву, але й пізнавати більше про науку, про техніку, про космос тощо.

Іншим прикладом звернення автора до фантастичного є казка “Робот-багатій”, на відміну від попереднього твору, головними героями в ній виступають роботи, які мешкають до того ж, на якійсь далекій маленькій планеті: «На одній малій планеті, Що од нас – в сто років лету, Жив-був Робот-багатій – Дуже скнаристий і злий» [3, с. 236]. Сюжет розгортається навколо головної проблеми – безробіття, яке спричинене Роботом Загребущим. Але сміливий та кмітливий робот Роботенко Молодший перемагає злодія і повертає мир та порядок: «Роботи порозправляли міцні сталеві руки і прогнали геть Робота Загребущого» [3, с. 240]. Світ нанотехнологій стрімко ввірвався в повсякденне життя, для сучасної людини немає нічого дивовижного в тому, що замість звичних героїв-людей, тварин, рослин з'являються високотехнологічні машини та роботи. Віднести цю казку суто до фантастичного жанру ми не можемо, бо сюжет створено за традиційними мотивами соціально-побутового жанру, де головна колізія розвивається навколо взаємовідносин можновладців та народу, але казка модернізована і замість звичних героїв-людей автор вводить роботів, та їх соціальна приналежність залишається чітко вираженою. Характерним для даної категорії жанру є спосіб розв'язання конфлікту не за допомогою чудодійних сил, а завдяки власним досягненням героя: вияв сміливості, сили, розуму, кмітливості, що притаманно головному персонажеві казки «Робот-багатій». Саме розумом і хитрістю Роботенко перемагає Загребущого, в соціально-побутових казках ці якості є головною зброєю для знедолених, які намагаються захистити себе та свій народ від неправди: «Геть знущання! – сміливо сказав Роботенко Молодший. – Ми, роботи різних заводів, ще згуртуємося, здобудемо усі права!» [3, с. 237]. За багатовіковий шлях побутова казка змінювалася, зважаючи на історично-культурний розвиток, але теми залишалися завжди однакові, обрамлені в нові сюжети та образи, інколи досить фантастичні й незвичні.

Близьким до фантастичного жанру є фантастично-пригодницький, ці казки мають більш насичений сюжет, динамічний, одна подія змінюється іншою, кількість персонажів збільшується, розширюється коло дійств: «Письменники чомусь довго обминали цю своєрідну жанрову форму, а саме тут – цілковитий простір для фантазії, для створення гострого, захоплюючого сюжету» [4, с.89]. Повість-казка Юрія Ярмиша «Незвичайна повітряна мандрівка бегемотика» починається з розповіді про лінивого бегемотика Мотика, який жив у зоопарку й мав багато друзів, але втратив їх через те, що лінувався вийти зі свого болота та погратися з ними. Коли всі пішли до школи та навчилися читати, Мотику теж захотілося навчатися, бо стало соромно. Друзі допомогли бегемотику, він пішов до школи, де навчився читати, рахувати, писати. Подорожі Мотика починаються з того, що він прочитав про кінофестиваль в Італії й вирішив відправитись у подорож на повітряних кульках: «До паска був прив'язаний шнур, що підіймався в гору. В повітрі гойдалися й вигравали різними барвами гумові кульки – зелені, рожеві, блакитні, жовті, червоні, сині!» [3, с.292]. Антропоморфізм надає фантастичності, герої-звірята не тільки набувають людських якостей, а й спілкуються з людьми. Сюжет розвивається швидко, динамічно, автор дає багато описів природи, але не затягує, пише лаконічно та яскраво, насичує епітетами: «Дивовижні простори простягалися навсібіч, Дніпро котив смарагдові свої води до моря. Широкі пшеничні лани коливалися од вітру, мов хвилі. Замріяні ліси і сади грілися у променях сонця» [3, с. 294]. Казка пізнавальна, розкриває читачеві географію нашої планети, культуру різних країн, екологічні проблеми планети, герой подорожує по Україні, Угорщині, Італії, пролітає над Африкою, Балканами та Адріатичним морем. Також автор вводить незвичайний персонаж «НЛО», який є науковим розвідником, він допомагає Мотику подорожувати та розповідає багато цікавого. Коли Бегемотик прилітає до Італії, його друзі Олошки – НЛО – пропонують прийняти участь у конкурсі на кращий фільм про природу та дарують йому плівку з записом його подорожі та зйомки України «з космічної височини».

Казка-повість «Незвичайна повітряна мандрівка бегемотика» має пригодницький сюжет, фантастичних героїв, але є також пізнавальною з важливою темою збереження нашої планети. Ця фантастично-пригодницька казочка цікава не тільки для малечі, але й для дорослих. Важливим є поєднання чарівного та наукового, казка має характеристики не лише фантастичного, але й пізнавального жанру, що створює певний симбіоз жанрів. Олександр Бакуменко зазначає: «Ледве не кожна така розповідь письменника виблискує глибокою фантазією. На перший погляд легкі та прості за викладом твори, замислені зовсім не просто, а навпаки з глибокою вигадкою, глибоким підтекстом» [1, с. 34]. Для створення такої літератури необхідно мати добрі енциклопедичні знання, бути високоінтелектуальною, ерудованою людиною, науковцем. Наукові факти подано з великою точністю і в той же час зрозумілою мовою для дітей. Головний принцип митця в написанні творів – не примітивізувати.

Багато фантастичного та незвичайного в казках Юрія Ярмиша, пізнавального та необхідного для розвитку дітей. Його твори будуть цікавими не тільки для маленьких, але й дорослих читців, вони мають глибокий філософський підтекст, часто порушують важливі теми: класова боротьба, екологічні проблеми, культурний занепад людства тощо. Як сучасний автор, Юрій Ярмиш використовує такі поняття, як «рекетир», «спонсор», «мер», «Макдоналдс» та багато інших неологізмів. Героями казок виступають тварини, птахи, рослини та природні явища, предмети, роботи, космічні об'єкти та люди. Проза Юрія Ярмиша має розмаїття жанрів, пише він і фантастичні, і соціально-побутові й пригодницькі казки, але все ж зробити чіткий поділ між жанрами майже не можливо, бо кожна казка є пізнавальною – в багатьох Юрій Ярмиш використовує наукові знання – фантастичні герої, явища переплітаються з соціально-побутовою тематикою, а фантастичні події, пригоди мають філософський підтекст. Складність класифікації казок полягає в тому, що традиційні мотиви та теми автор модернізує відносно сучасної доби.

Бібліографічні посилання

1. Бакуменко О. Д. Юрій Ярмиш. Літературний портрет / О. Д. Бакуменко. – К.: Альтерпрес, 2011. – 76 с.
2. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Л. Ю. Брауде // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1977. – Т. 36. – №3. – С. 226–234
3. Ярмиш Ю. Ф. Казка стукає у двері: казки, байки, фантастичні новели, казкові повісті / Ю. Ф. Ярмиш. – К.: КП «Редакція журналу “Дніпро”», 2004. – 352 с.
4. Ярмиш Ю. Ф. У світі казки: літературно-критичний нарис / Ю. Ф. Ярмиш. – К.: Радянський письменник, 1975. – 143 с.

Надійшла до редколегії 25.04.2013 р.

ЗМІСТ

А.В. Безруков

(Дніпропетровськ)

ДО ПРОБЛЕМИ ВАРІАТИВНОСТІ СТИЛЮ ТА РИТОРИКИ

БАРОКО В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ XVII СТ.....3

О.В. Беляева

(Симферополь)

ИНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ТРИЛОГИИ У. БЕРРОУЗА «ГОРОДА КРАСНОЙ НОЧИ».....8

Н.В. Букіна

(Київ)

ФАТУМ ТА ПРОКЛЯТТЯ ЯК ЧИННИКИ ДЕСТРУКЦІЇ НАЦІЇ В РОМАНІ

ВАСИЛЯ ШКЛЯРА «ЧОРНИЙ ВОРОН» (ГОТИЧНИЙ

ТА ПОСТМОДЕРНИЙ АСПЕКТИ).....12

Е.С. Буркова

(Одесса)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ

КРИТИЧЕСКИХ ПОИСКОВ Л. ШЕСТОВА.....17

Н.В. Галушка

(Черкаси)

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО.....22

В.В. Георгієвська

(Харків)

ОСНОВНІ ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ ТРАГЕДІЇ DE CASIBUS

У П'ЄСІ КРІСТОФЕРА МАРЛО «ПАРИЗЬКА РІЗАНИНА».....28

Е.А. Гусева

(Днепропетровск)

РУССКИЙ ОЧЕРК 90-х ГОДОВ XX ВЕКА.....33

А.В. Зайцева

(Луганськ)

ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ.....43

Д.А. Зубарь

(Луганск)

МОТИВ СМЕРТИ В ТРИЛОГИИ Ф. СОЛОГУБА «ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА».....47

К.В. Краева

(Евпатория)

КОНЦЕПЦІЯ ГЕНДЕРА В СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЕ.....52

О.В. Левченко

(Дніпропетровськ)

«ОБРАЗ АНТИЧНОСТІ» У ТВОРЧОСТІ А. МЕРДОК.....58

Г.Є. Нікітіна

(Дніпропетровськ)

ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ І СЕМАНТИКА ОБРАЗУ МАТІНКИ ГУСКИ:

ДО ПИТАННЯ ГЕНЕЗИ ФРАНЦУЗЬКОЇ КАЗКОВОСТІ.....66

В.А. Омеляненко

(Днепропетровск)

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ И РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ

Д. ЛИПСКЕРОВА «ВСЯКИЙ КАПИТАН – ПРИМАДОННА».....72

Н.Ю. Панова

(Бердянск)

САМОУБИЙСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:

РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ.....76

Е.В. Пономарёва

(Ялта)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ В ДНЕВНИКЕ Ю. НАГИБИНА.....84

Д.А. Погорелова

(Луганск)

ТИПЫ ДВОЙНИКОВ В РУССКОЙ ПРОЗЕ В. НАБΟКОВА.....91

О.Р. Посудиевская

(Днепропетровск)

ТВОРЧЕСТВО О. УАЙЛЬДА В ОЦЕНКАХ СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ.....97

І.В. Процик

(Запоріжжя)

ІМАНЕНТНА І СУБ'ЄКТИВНА НЕОДНОЗНАЧНІСТЬ

АРХЕТИПУ БАТЬКІВЩИНИ В ПОЕЗІЇ І. ДРАЧА.....101

Е.В. Сидорчук

(Львов)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФЕЛЬЕТОНА НА ПРИМЕРЕ САТИРИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ Д. Л. БЫКОВА

«ГРАЖДАНИН ПОЭТ» И «ГОСПОДИН ХОРОШИЙ».....113

Н.В. Шеин

(Днепропетровск)

РОМАН АЙРИС МЕРДОК «THE FLIGHT FROM THE ENCHANTER»:

ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ.....119

І.В. Шпак

(Дніпропетровськ)

ЛІТЕРАТУРНА ПАРОДІЯ ЯК ФОРМА ТВОРЧОГО СПРИЙНЯТТЯ КНИГ

ДЖ. К. РОУЛІНГ: ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ ТА РЕЦЕПЦІЇ.....	123
---	-----

О.В. Якуба

(Луганськ)

БАГАТОЖАНРОВІСТЬ У ПРОЗІ ЮРІЯ ЯРМИША.....	129
---	-----

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 23 (1)

Українською та російською мовами

Редактор В. Д. Маловик

Технічний редактор В. А. Усенко

Коректор В. Д. Маловик

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації

КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Здано на складання 25.06.2013 р. Підписано до друку 09.04.2013 р. Формат 60х84 1/16

Папір друкарський. Друк плоский. Ум. друк. арк. 7,9.

Ум. Фарбовідб. 7,9. Обл.-вид. Арк. 10,86. Тираж 100 прим. Вид. № 1780. Зам. № 397

Свідоцтво держреєстрації серія ДК № 289 від 21.12.2000 р.

Видавництво ДНУ, пр. Гагаріна, 72, м. Дніпропетровськ, 49010

Віддруковано в друкарні ЛіраМ.

49038, м. Дніпропетровськ, пл. Десантників, 1.

Свідоцтво ДП № 14 від 13.07.2000 р.