МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 24 (1)

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2014

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5
Л 64

Рекомендовано до друку вченою радою Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара згідно з планом видань на 2014 р.

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 24 (1). / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 252 с.

У збірнику висвітлюється література з точки зору поетики, симеотики, її функціонування в сучасних контекстах культури. Світовий літературний процес розглядається у зв'язку з філософським, соціальним та ін. дискурсами, проблемами ґендерної та релігійної ідентичності, в полі інтернет-комунікації та масової культури.

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

Редакційна колегія:
д. філол. н., проф. **В.А. Гусєв** (відп. ред.);
д. філол. н., доц. **О.О. Гусєва**;
д. філол. н., проф. **Н.І. Заверталюк**;
д. філол. н., проф. **О.Л. Калашникова**;
д. філол. н., проф. **В.Д. Нарівська**;
д. філол. н., доц. **О.І. Романова** (відповідальний секретар);
д. філол. н., проф. **Т.Є. Автухович** (Білорусь);
д. філол. н., проф. **А. Варда** (Польща);
д. філол. н., проф. **М.М. Голубков** (Росія);
д. філол. н., проф. **В.А. Кошелєв** (Росія);
д. філол. н., проф. **Т. Сухарський** (Польща).

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. **Т. М. Марченко**,
д-р філол. наук, проф. **Ф. М. Штейнбук**

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

© Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, 2014
© Автори статей, 2014

УДК 821.161.2.09-1

О.А. Андрущенко
Харків

ПРО ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДІВ ДЕЯКИХ ВІРШІВ Т. Г. ШЕВЧЕНКА РОСІЙСЬКОЮ МОВОЮ

У статті аналізуються декілька перекладів віршів Т.Г. Шевченка, виконаних відомим популяризатором його творчості І. Бєлоусовим. Переклади умістив у своїй збірці В.Є. Чешихін-Вєтринський. Їхній рівень і особливості тісно пов'язані з епохою, з домінантними особливостями приймаючої культури, з якою творчість українського поета розходилася і тематично, і за формою. Тому й значення перекладів І. Бєлоусова потрібно оцінювати з урахуванням часу, коли вони створювалися, і панівних тенденцій у російській поезії тієї пори. Перекладач наближує оригінали до тієї тематично-жанровій моделі, що була поширена в приймаючій культурі, при цьому допускаючи суттєві втрати. Його прагнення до точності, що він реалізовував шляхом підбору подібних за звучанням лексем, обернулося перекручуванням змісту. Але його любов до творчості поета та активна популяризація її переважає недоліки його перекладів, які можна виявити при їхньому аналізі.

***Ключові слова**: переклад, точний переклад, жанрово-тематична модель, приймаюча культура.*

В статье анализируются несколько переводов стихотворений Т.Г. Шевченко, выполненных известным популяризатором его творчества И. Белоусовым. Переводы поместил в своем сборнике В.Е. Чешихин-Ветринский. Их уровень и особенности тесно связаны с эпохой, с доминантными особенностями принимающей культуры, от которой творчество украинского поэта отличалось и тематически, и по форме. Потому и значение переводов И. Белоусова следует оценивать с учетом времени, когда они создавались, и преобладающих тенденций в русской поэзии той поры. Переводчик приближает оригиналы к тематически-жанровой модели, распространенной в принимающей культуре, при этом прибегая к существенным потерям. Его стремление к точности, которое он реализовал путем подбора близких по звучанию лексем, обернулось искажением смысла. Но его любовь к творчеству поэта и активная деятельность по его популяризации преобладают над недостатками его переводов, обнаруженных при их анализе.

***Ключевые слова**: перевод, точный перевод, жанрово-тематическая модель, принимающая культура.*

The article analyzes several translations of T.G. Shevchenko's poems created by I. Belousov, a known promoter of his works. The translations were published by V.E. Cheshyhin-Vetrinsky in his compilation. Their quality and properties are closely related to the time, the dominant properties of the receiving culture, from which the Ukrainian poet's works differed both thematically and structurally. Therefore, the importance of I. Belousov's translations must also be evaluated with respect to the time when they were created and to the prevalent tendencies in the Russian poetry of that age. The translator draws the originals towards a thematic genre model common in the receiving culture, allowing substantial losses in the process. His striving for accuracy, which he accomplished by choosing similarly sounding lexemes, turned out to be a distortion of meaning. But his passion for the poet's works and activity in his promotion outweigh the drawbacks of his translations identified in the analysis.

***Keywords:** translation, exact translation, thematic genre model, receiving culture.*

© О. А. Андрущенко, 2014

Історія перекладів творів Т. Г. Шевченка російською мовою налічує вже понад століття й досить добре вивчена. Щоправда, слід визнати, що дослідження, в якому аналізувалися б усі існуючі переклади, на сьогодні відсутнє. Дослідники, як правило, писали про окремі переклади або окремих перекладачів. Але й тут залишаються суттєві прогалини. Як справедливо вказував ще в 1965 р. М. Павлюк, «оцінка доробку окремих російських перекладачів Шевченка, визначення особистого внеску кожного з них у велику справу перекладання “Кобзаря” досі лишається чи не найбільшою з “білих плям” в історії популяризації Шевченкової творчості серед російських читачів» [5, с. 39] .

Один з популяризаторів творчості Т.Г. Шевченка В. Чешихін-Вєтринський у виданні «Тарас Григорьевич Шевченко. Очерк жизни и деятельности (с приложением портрета и избранных произведений Шевченка в переводе русских поэтов)» (1911) [6] упорядкував досить незвичну добірку. З одного боку, він включив переклади, що належать відомим російським поетам – О. Плещеєву й Л. Мею, які й у той час публікувалися і сьогодні добре відомі. Також сюди увійшли твори відомих популяризаторів творчості Т. Шевченка – М. Гербеля, І. Бєлоусова, М. Михайлова й М. Пушкарьова. Поряд із ними публікуються переклади, здійснені поетами «другого ряду». Вочевидь, підставою для такого рішення була їхня демократична орієнтація або певна соціальна приналежність.

Переклади І. Бєлоусова були досить високої якості. В. Чешихін-Вєтринський опублікував кілька віршів, перекладених цим аматором і популяризатором творчості Шевченка. Зрозуміло, їхній рівень і особливості тісно пов’язані з епохою, коли вони створювалися, з домінантними особливостями приймаючої культури, з якою творчість українського поета розходилася і тематично, і за формою. Характеризуючи внесок І. Бєлоусова в переклади Шевченка російською мовою, К. Чуковський писав про нього як про представника «застарілих методів перекладацького мистецтва»: «Він почав свою багаторічну й кропітку роботу над перекладами віршів Шевченка ще у вісімдесятих роках, коли Бодлеру нав’язували ритми Некрасова й усім це здавалося цілком нормальним. Властива тій занепадницькій літературній епосі зневага до стилю, до фонетики, до ритміки перекладних поетів не могла не позначитися на якості бєлоусовських перекладів Шевченка. Але потрібно відразу сказати, що вимоги до перекладу в той час, коли починав Бєлоусов, були зовсім інші, аніж нині, і якщо з погляду цих знижених вимог, відсунутих сьогодні в безповоротне минуле, ми підійдемо до перекладів Бєлоусова і його попередників – Гайдебурова, Плещеєва, Ів. Сурікова, Гербеля, Мея, ми повинні будемо визнати, що в історичному плані, для свого часу, відповідно до смаків і вимог тодішніх читачів вони були анітрошки не гірші інших перекладів (наприклад, тогочасних перекладів з Гайне) і, звичайно, відіграли свою позитивну роль у справі ознайомлення російських читачів хоча б із тематикою поезії Шевченка» [7, с. 344–345]. Зрозуміло, кожна епоха накладає

свій відбиток на переклад, та й саме поняття близькості перекладу до оригіналу з роками змінювалося.

Тому й значення перекладів І. Бєлоусова потрібно оцінювати з урахуванням часу, коли вони створювалися, і панівних тенденцій у російській поезії тієї пори. «Іван Бєлоусов був корисний уже тим, що він, повторюю, знайомив читачів із тематикою віршів Шевченка, – підкреслював К. Чуковський, – але, звичайно, тільки з тематикою. Бувши типовим середняком-перекладачем, він нав'язував великому поетові свій середняцький перекладацький стиль. Спрощене збіднення багатого й складного стилю Шевченка – такий був його постійний перекладацький метод» [7, с. 346] .

Перший перекладений І. Бєлоусовим вірш, що ввійшов у добірку Чешихіна-Вєтринського, – «Минають дні, минають ночі…» (1845). Незважаючи на прагнення до змістовної точності, якої перекладачеві досягти все ж вдалося, він суттєво змінює стиль та вдається до засобів, які далекі від оригіналу й руйнують його стилістичну своєрідність. Перекладач іде шляхом розширення тексту оригіналу й уводить неіснуючі в ньому вислови: «Боже добрый, Боже щедрый!», «труд упорный, / Что кипит кругом!..», «Где твой след пропал?..», «заживо умрешь» тощо, використовує притаманні літературній мові «влачусь» («по світу валятись»), «негодная» («гнилою»). Він позбувається інверсії «Минають дні…», прагне зберегти малюнок римування, але в деяких випадках вдається до переспіву. Виклик, звернений ліричним героєм до Бога, він змінює на жалісливе прохання: «Боже, не дал Ты мне доли / В жизни никакой! / Если было жалко доброй – / Не жалел бы злой» [8, с. 34]. При перекладі відбулося перекодування оригіналу не тільки засобами іншої мови, але й іншого стилю. *Порівн.* у Шевченка: «Страшно впасти у кайдани, / Умирать в неволі!» і в перекладі: «Страшно, тяжко жить в неволе – / Взаперти сидеть…».

Набагато більш глибока трансформація здійснена І. Бєлоусовим при перекладі вірша «Не спалося, а ніч, як море...» (1847). Як відомо, воно розпочинається такими рядками:

Не спалося, а ніч, як море.
(Хоч діялось не восени,
Так у неволі). До стіни
Не заговориш ні про горе,
Ні про младенческие сны…

Привертає до себе увагу перехід поета в останньому рядку на російську мову, що, вочевидь, маркує фрагмент цитати або ремінісценцію з російської поезії. Коментатори другого тому повного зібрання творів, у якому опублікований цей вірш, зазначають, що це «неточна цитата з вірша В. А. Жуковського "Цветок" ("Цвет завета")» [8, с. 299]. Звертаємося до названого вірша. Єдиний фрагмент, який можна було б пов'язати з «неточною цитатою»:

И всех друзей душа моя узнала...
Но где ж они? На миг с путей земных
На север мой мечта вас прикликала,

Сопутников младенчества родных... [2, с. 322].

Цілком очевидно, що тут допущена неточність. У вірші Т. Шевченка іронічно обігруються кліше романтичної поезії: порівняння ночі з морем, поетична ситуація розгортається не восени, проте в неволі. Ліричний герой самотній, йому ні з ким поговорити ні про горе, ні про «младенческие сны». Саме цей контекст повинен підказати джерело «неточної цитати».

Упізнаваним це словосполучення стало, напевно, завдяки віршеві І.С. Нікітіна «Дитяти» (1851):

Не знаешь ты тоски желаний,
Прекрасен мир твоей весны,
И светлы, чуждые страданий,
Твои младенческие сны.

Але він написаний через кілька років після вірша Шевченка, тому джерелом ремінісценції бути не може. Набагато раніше, у «Последнем поэте» (1835), його використовував Є. Баратинський:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии младенческие сны [1, с. 201].

Однак поетичний контекст, у якому Т. Шевченко вживає цю ремінісценцію, просякнутий іронією, що суперечить гіркоті висловлювання Є. Баратинського. Але вона явно прочитується, якщо джерелом цієї ремінісценції вважати другу баладу «Вадим» із «Двенадцати спящих дев» В. Жуковського, чий творчий вплив позначився, наприклад, на шевченківській «Тополі». Нагадаємо, що зустріч Вадима із прекрасним видінням, дівчиною, відбувається в сильний дощ, від якого вони сховалися в печері, розвели вогонь, і дівчина задрімала:

Небрежно на его руках,
Припав к ним грудью, дева
Младенческий вкушает сон
И тихо, тихо дышит [3, с. 123].

Інакше кажучи, популярна тема російської романтичної поезії – безсоння, є джерелом самоіронії поета. І цей іронічний контекст обрамляє розмову двох солдатів-вартових – росіянина й українця, вислухавши який, він погано спав:

Я став перед світом дрімать,
І паничі мені приснились
І не дали, погані, спать,

а також дозволяє створити контраст між оспівуванням абстрактних романтичних почуттів і жорстокою реальністю, про яку говорять вартові. Таке пояснення проливає світло й на зміст порівняння в першому рядку: «ніч, як море». Це плідне для романтизму співвіднесення двох стихій у ті роки, коли він перестав бути панівним літературним напрямком, стало поетичним штампом, але ще у відомій елегії В. Жуковського «Море» (1822) вирізнялося новизною порівняння.

І. Бєлоусов не відчуває шевченкової іронії. Він прибирає ремінісценцію й передає буквальне значення слів, перетворюючи експозицію вірша в сумовиту пісню бранця: «Кругом лишь мрак тюрьмы глухой, / И некому души

больной / Поведать тягостного горя, – / Не говорить же со стеной!?». Дивно, але розповідь вартового, що говорить російською, І. Бєлоусов так само перекладає, замінюючи виразний авторський неологізм «ухабиста», що використовується для характеристики жінки, на літературне «красавица собой». Невибагливу розповідь другого вартового, сповнену справжнього, глибокого трагізму, він стилізує під сільську байку: «в своем селенье», «в свою избушку», «в Сибири ведь живет»; «пан заклятий» перетворився в нього на «поганца», незаконнонароджена дитина – в «дет***и***ну» («здорованя»). Як і в попередньому випадку, перекладач наближує оригінал до тієї тематично-жанровій моделі, що була поширена в приймаючій культурі, при цьому допускаючи суттєві втрати. Його прагнення до точності, що він реалізовував шляхом підбору подібних за звучанням лексем, обернулося перекручуванням змісту.

М. Зеров, який присвятив перекладам І. Бєлоусова статтю, зауважував: «Поетичний хист, мистецька індивідуальність Бєлоусова несильні. І тому, перекладаючи Шевченка, що був найсильнішою його літературною любов'ю замолоду, він не може супроти нього витримати якоїсь певної стилістичної лінії, втягається в його орбіту, стаючи сателітом великого поетичного світила. Але є щось зворушливе в його сп'янілості Шевченком, в його многолітній пропаганді "Кобзаря"» [4]. Можливо, саме це переважає недоліки його перекладів, які можна виявити при їхньому аналізі.

Бібліографічні посилання

1. Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений: В 2 т. – Л.: Сов. писатель, 1936. – Т. І. – 219 с.
2. Жуковский В.А. Собр. соч.: в 4 тт. – М.; Л.: ГИХЛ, 1959. – Т. 1. – 311 с.
3. Жуковский В.А. Собр. соч.: в 4 тт. – М.; Л.: ГИХЛ, 1959. – Т. 2. – 296 с.
4. Зеров М. Іван Бєлоусов, російський перекладач «Кобзаря» [Електронний ресурс] / М. Зеров // Ukrainian Studies at the University of Toronto. Режим доступу: http://www.utoronto.ca/elul/history/Zerov/Nove-pysmenstvo /Stattia%203.html, та ін.
5. Павлюк М.М. Забутий перекладач Шевченка. М.Л. Пушкарьов / М.М. Павлюк // Радянське літературознавство. – 1965. – № 3. – С. 39–51.
6. Ветринский В. Тарас Григорьевич Шевченко. Очерк жизни и деятельности (с приложением портрета и избранных произведений Шевченка в переводе русских поэтов) / Ч. Ветринский. – М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1911. – 80 с.
7. Чуковский К. Высокое искусство / К. Чуковский. – М.: Советский писатель, 1968. – 384 с.
8. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 тт. [Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін.; упор. та ком. І.Д. Бажинова, В.С. Бородіна, Л.С. Генерлюк, В.П. Мовчанюка, М.М. Павлюка, С.Д. Попель, В.Л. Смілянської, Н.П. Чамати, В.Є. Шубравського. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – К.: Наук. думка, 2001. – 369 с.

Надійшла до редколегії 20 лютого 2014 р.

УДК 821.161.2.09″18″

О. А. Барабанова
Слов'янськ

EXISTENTIAL COMPONENT OF THE MIRROR WORLD OF TARAS SHEVCHENKO

This paper attempts to analyze the creative achievements of Taras Shevchenko in terms of actual for modern literary theory through the looking glass. The author focuses on the existence of behind-the-mirror existence in the writer's prose and poetic products.

Keywords: *Shevchenko, existence, behind-the-mirror, literature.*

У статті «Екзистенційна складова дзеркального світу Тараса Шевченка» робиться спроба проаналізувати творчий доробок Кобзаря з точки зору актуальної для сучасного літературознавства теорії задзеркалля. Автор акцентує увагу на наявності екзистенції задзеркалля у прозових та поетичних творах письменника, що торкається реалізації правдивого зображення. У розумінні митця правда – це особливий феномен зв'язку істини з життям людини, втілення істини в людські долі. Саме на істину й правду намагається Т. Шевченко «відкрити очі» читачеві, пояснити та адаптувати розуміння буттєвого смислу між реальністю й іншим, позадзеркальним світом, бо тільки так є можливість доторкнутися до свідомості героя думкою про норму існування щасливої особистості. Також автор приділяє увагу доведенню тези, що національні традиції боятися потойбічного, невідомого, незрозумілого, тому ворожого, підтримані талантом Т.Шевченка, отримали нове звучання в його творах.

Ключові слова: *Т.Шевченко, екзистенція, задзеркалля, література.*

В статье «Экзистенциальная составляющая зеркального мира Тараса Шевченко» делается попытка проанализировать творчество Кобзаря с точки зрения актуальной для современного литературоведения теории зазеркалья. Автор акцентирует внимание на наличии экзистенции зазеркалья в прозаических и поэтических произведениях писателя, касающегося реализации правдивого изображения, в понимании которого правда - это особый феномен связи истины с жизнью человека, воплощение истины в человеческие судьбы. Именно на истину и правду пытается Т. Шевченко «открыть глаза» читателю, объяснить и адаптировать понимание бытийного смысла между реальностью и другим, зазеркальным миром, ибо только так есть возможность прикоснуться к сознанию героя мнением о норме существования счастливой личности. Также автор уделяет внимание доказательству тезиса, что национальные традиции бояться потустороннего, неизвестного, непонятного, поэтому враждебного, поддержаны талантом Т. Шевченко и получили новое звучание в его произведениях.

Ключевые слова: *Т. Шевченко, экзистенция, зазеркалье, литература.*

The theory of the mirror-world in modern science, unlike the primary forms of world view of human, has quite short history, but, however, it got the wide spectrum of the personal interest as in the circle of scientists, cultural figures and writers so in the circle of ordinary people. The theme of philosophy of the mirror-world in Ukrainian modern literary criticism attracts all more researchers. Works of V. Zeland "Transferring of reality" [2] and G. Braden "The Divine matrix. Time, space and power of consciousness" [1] open the curtain of mysterious substance of the

© О. А. Барабанова, 2014

other side of the mirror, form existence of our reflection in time and space of the mirror-world.

Mirrors, as magic objects, are fixed in retelling of many peoples of the world: they can envisage the future, give advices, tell about a fate and serve as protection. The mirrors are also a cult and ceremonial objects in the Ukrainian traditional culture. They appear as a border between the terrestrial world and beyond, it is the line, the crossing of which is dangerously. In addition, a mirror is a portal in other world. It's accepted to cover mirror surfaces by funeral customs, not accidentally; it is considered, that in the moment of transition of the soul to other world some evil can penetrate through it (from the beyond).

Distinguishing categories and existences, Heidegger enters something alike philosophical grammar – all system of concepts is divided on principle of spirituality or callousness and belonging or uninherentness. Major existence – "being in", that means to "be at…" – in the counterbalance of category "to be in", that means particularly the spatial location [4, p. 239].

Existence of being in the mirror-life as the existence of reflection of human (Heidegger's being here) can be particularly divided on a few moduses. Dread of mirrors represents the fear to glance in itself, disinclination to cognition of the inner world. A mirror is a portal in itself. In parallel world the laws of time are different, they are divine, they plug all in itself, when all is a beginning and ending in the same time, when all is the past and future; and only the human's thinking, creating the one point of time – the present, connects not only the past with the future but also forms it in accordance with its mental pictures, hopes and aspirations. The mirror-world exists for those, who are not afraid"to glance for their reflection". This is the first steps of the researcher of secrets of his own soul, who still identifies itself with his reflection and that is why perceives the mirror-world as the place where all is inverted, all is vice versa. Exactly mirror doubles reality. We getting know our different displays in the multiple-reflected world, accept or categorically doesn't accept ourselves such that we are. Reunification with itself intensifies our strength and gives us new realization of our inner resources. Every national literature on the certain stage of the existence pulled out the eccentric creators of artistic word, the inheritance of that became the achievement of all humanity. One of these prominent authors in Ukrainian literature is Taras Shevchenko.

A problem of perception of Shevchenko's traditions is a problem of inheritance of spiritual values of whole epoch, becoming and development of national consciousness. Traditions of Shevchenko are inseparable from the scientific achievements of that time, from all those changes, which were marked by confirmation of revolutionary romanticism and critical realism.

All innovatory ideas about the task of poet and his service to the people belong to Shevchenko. He created the images of folk singers, who were the bearers of the best people's traditions and exponents of its' characters. In the images of folk singers the poet passed to the successors those spiritual treasures, which were forming during many centuries in views, thoughts and feelings of people. The belief

in the other world, in uncommon things, some primitive and at the same time deep philosophy of existence is inherent to the majority of his characters.

The poetics of Shevchenko's works is so equally urgent at his times and nowadays, that his characters begin to acquire in this real world a new attribute, which is smoothed over at all in the world beyond:

Goodness! Goodness! You turned away from me!

Everything changed. And I saw my enemy who destroyed me. Everything burned around me, and I was enraged: yelled, cried and nibbled the stony floor in cellar. These torments were terrible, prayers and all kind intentions sacrificed me to the cruel demons.

The attacks of rage recurred every hour[1] [6, p. 149].

Emotional experience of Shevchenko's character passes to the mirror plane, because, we can see (understand) itself only while looking in the mirror. The author, using his character image, wants to help us to understand ourselves better and stop complaining to distorting mirror:

And peasants gathered in the courtyard to watch at this funny spectacle. Everybody laughed loudly when robbers threw a thick sir or lady from the first floor. Rude, stony people!

But who made them so rude and stony? You, hard-hearted and greedy sirs, have only yourselves to blame!

The peasants, nevertheless, saved our lady Magdalena for her boundless kindness and for that she went in our church every Sunday [6, p. 150].

So, what is the peculiarity of existential profile of the mirror-world in works of Taras Shevchenko? It should be noted that this theme is new for the modern literary criticism. A writer realizes the new type of the figurative thinking skillfully, eccentrically and unusually. Especially it is interesting for a simple ordinary human, whose world is limited by the laws of physics. The mirror-world gives an opportunity for those who lives at the moment to evaluate and even overate something (it depends on one's own scale of values).

So, emphasizing the bounds of space and time in the mirror-world, the author raises his reader in his own eyes, that is to say determines an object higher than starting-points and gives the limitless world of other, where it is important to fix that aspect, which will stay in the Eternity forever. The coexistence of Nature, Man and Eternity was especially important for the contemporaries of Shevchenko:

I went out on a glade and saw a lake in all its' beauty. Old birch barks, elms and picturesque pussy-willows grew all around it. Wonderful picture! Water stood stock-still like a perfect mirror and beautiful pussy-willows with its' luxuriant wide branches as though came up closer to admire.

I stood charmed by this marvelous picture long time. It seemed a sacrilege to me to disturb even with one motion this solemn silence of saint beauty of the nature.

Having thought about it a little, I decided, however, on such sacrilege. It came into my mind that it would not bad to dip in this magic lake couple of times.

---

[1] Here and below Shevchenko's texts translated by the author of the article

And I did it immediately (the breach of the smooth surface of the lake occurs)... *I saw the same pleasant picture in dream, with ball, and only instead of usual waltz, I saw the well-known picture of Holbein "Dance of Death"* (our explanation – *O.B.*) [6, p. 190].

Exactly deep old philosophy of the Ukrainian people interprets an acquaintance with mirror-world as a threat to convert the idyllic world of life into "the dance of death" or on a dream about death.

Taras Shevchenko elects the device of dream, as the distinctive element of digression from the real physical world and due to its' usualness (dream) for a human, interprets transition to the mirror-world as something ordinary and typical:

She sees a dream about her son Ivan
He is so pretty and rich
And he is not alone, but married
She sees him free, because
He is not serf any more;
They crop the wheat
On their own field
And kids carry the dinner.
The poor smiled
She woke up and realized
It was just a dream [5, p. 500].

Or:

Fly, my thought, my vicious torment
Take away all troubles, all evils
The society you grew up in
Is closely connected with you,
Its' weight of cares covered you.
So, take it and fly.
Set all afloat the sky
Let it blacken and redden
Let the dragon to eject the flame,
That covers earth with death [5, p. 191–192].

As known, the digression from reality in artistic text is the device, which inherent to the romanticists, but the artistic word of Taras Shevchenko is more difficult in its' structure; excepting romantic dreams, it's also peculiar to him the innovative construction of other and unreal mirror-world. For human consciousness mirror is the important display of the subjective and objective field of human existence. A simple ordinary human tries to see the connection of physical and metaphysical worlds, to understand how the real (true) creatures coexist with unreal (fiction). There are lots of things, which have no logical explanation; that is why the human begins to search assisted help in interpretation of these disparities. Works of Taras Shevchenko give a basis for understanding of this deep essence of human existence. The construction of his text is the anthropological result of the human being in the world and coexistence with it. At the same time Shevchenko does not equate everything only to ontology of nature. He tries to help a reader to form his own system of things and values, based on a human factor.

For what the people hated me
In childhood?
For what they killed me
When I was young?
For what they now
Admire me,
Say that I'm tsarevna and
Don't take their eyes
Off my flowers?
They try to oblige me…
...They did not let me live.
I was killed by frost,
Here, near fence
And sprouted in spring
With white blossom at a valley
White as snow! [5, p. 286].

There is a point of view among scientists, that the physical world in its' essence is constant and only the mirrors can distort it, thus the real reflection in mirror is distorted in fact. Therefore Shevchenko, obviously, hopes that if he will

depict here the real suffering and poverty of the people, then we will have the ideal, cherished in dreams life.

National traditions apprehend to the beyond, unknown and incomprehensible (it perceives as some hostile things). Shevchenko supported these traditions in his works. So, for example, one of the interesting interpretations of mirror surface is an artistic depicting of water surfaces and also depicting of underwater habitants of the mirror-glass:

In such time under the mountain,
In that grove
Near water
Something white roams.
Maybe, it's a water-nymph
Looking for her mother
Or waiting for a Cossack
And want to tickle him.
No. It's not a mermaid:
It's a girl roams
And doesn't know (because she is insane)
Why she does it [5, p. 5].

An author often tries to describe the habitants of other world; he tries to explain close connection between unhappy life of ordinary human and his existence in other world:

She roams around and says nothing.
Wide Dnipr stays still:
The wind blew away all dark clouds
And fell down to rest at the sea
And moon shines on the sky;
It is so quite all around,
But sudden gurgling –
And children, laughing, came into the surface
"Come basking on the sun! – cried out. –
It's broad daylight!" (They naked with
Sedge plaits, because they girls are) [5, p. 6].

Exactly Taras Shevchenko has courage to explain to the reader something about other world. The mirror world of water and its' fantastic habitants are especially terrible and unknown for Ukrainian. This mirror-world is unfriendly to human; sometimes the contact with the creatures from mirror world ends tragic. An author tries to explain, who these habitants of mirror-world are and from where they are, he also pays attention to the human's life in this world. Mostly he describes fates of dishonorable women (unmarried women who had intimate relations with men) and illegimate children:

My mother gave me birth
In a strange house
And bore in the middle of the night
In Dnepr to bath;
Giving bath, she spoke
With me:
"Swim, swim, my daughter
Down Dnepr side with water
But emerge as a mermaid
Tomorrow in the midnight
When I will go walk with him
You will torture him by tickling..." [5, p. 287]

Shevchenko as a "guide" goes astray from a way very often, loses it temporarily, but responsibility for those, who follows him, obliges him to search and go further:

And now I go without a road
Without a way! But you!
You are surprised, that I'm stumbling,
That I'm cursing you and fate
And I'm crying bitterly, as you.
I'm ashamed of my poor soul,
My sinful soul! [5, 480]

What is that dreadful sin of the author? Why can't he excuse himself? Maybe, because he allows himself to look in the mirror that reflects future and periodically he depicts to the readers those pictures of life which he saw there, in unattainable mirror-world. Works of Shevchenko had, have and will have this strength of penetration in the essence of phenomena and things; that is recreated in proof position of fight for happiness:

I have such kind of temper: I like to watch happy people. I never saw more wonderful and delightful sight than image of really happy person.

...And I saw, and it was absolute delight to see these open-hearted noble people! I saw and I testify the truthfulness of this statement. Amen [6, p. 248].

At the same time Shevchenko as an artist forms new clear reality on the pages of his works, keeping the spirit of epoch, historical factors and facts. His main character is a person, who destroys the stereotypes of understanding and perception, because, in fact, the human cognizes existence only within those measures, in which he is able to realize himself in it. According to that, "the cognition recreates the world as much, as human life and his mirror-possibilities can absorb and reflect in it, so to say the dual relation of world assimilation and its' (world's) reverse reflection of human presence in it" [3, p. 174].

Thus, Taras Shevchenko tries to depict everything truthful. In his understanding truth is a special phenomenon in human's life; it is the embodiment of trustworthiness in human fates. The author tries to open reader's eyes on truth, to explain and adapt the understanding of sense of existence between reality and mirror-world, because only in this way it is possible to touch upon consciousness of the character by an idea about the norms of existence of happy personality.

Shevchenko's traditions became the mighty factor of historical development of Ukrainian literature. Shevchenko's word was always alive among people; it was always put out new sprouts on that soil, where the creative potential of great poet grew. This word is actual and unfading for our contemporaries.

Today, in the epoch of total globalization, we revert to that traditions, which make our national history such original and individual. The unfading word of Taras Shevchenko occupies the greatest stage on this pedestal. We can establish that his non-standard and modern to any generation philosophy only modernizes his works with years and centuries. Every Ukrainian family has "Kobzar" of Shevchenko (even if it loaded on modern gadgets, it is beyond comparison), so to say exactly this book is the "guide" to the unknown mirror-world. Every next generation, interpreting his texts by itself, is astonished at his awareness, wisdom and ability to see the future. Exactly the variants of our future confirm the genius of Taras Shevchenko and his original understanding of both worlds – real physical world and unreal mirror-world. It seems sometimes, that genius prophet of the Ukrainian people watches the descendants from there, from other side of the mirror and nobody can hide from his eyes. So, we hope to be worthy of this memory and word of the great son of the Ukrainian people.

Бібліографічні посилання

1. Брейден Г. Божественная матрица: время, пространство и сила сознания / Г. Брейден. – СПб.: София, 2008. — 256 с.
2. Зеланд В. Трансферинг реальности / В. Зеланд. – М.: ИГ «Весь», 2006. – 272 с.
3. Кримський С.Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с.
4. Сагатовский В.Н. Философские категории. Авторский словарь / В.Н. Сагатовский. – М.: Национальная Энциклопедия Словарей, 2011. – 376 с.
5. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко; за ред. О. М. Хмелівської – К.: Рад. школа, 1986. – 608 с.
6. Шевченко Т. Твори: В 5-ти т. Т. 3: Драматичні твори, повісті / Т.Шевченко; приміт. В.Бородіна. – К.: Дніпро, 1985. – 381 с.

Надійшла до редколегії 21 березня 2014 р.

УДК 821.111–1.09

А. В. Безруков

Дніпропетровськ

«МЕТАФІЗИЧНА ШКОЛА» В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІЙ ПАНОРАМІ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVII СТ.

Статтю присвячено дослідженню жанрово-стильової панорами англійської літератури XVII ст. в історико-культурному контексті, визначенню місця «метафізичної школи» серед розмаїття поетичних традицій в умовах складної взаємодії стилів, коли символами епохи стають нескінченні пошуки, віра у ірраціональні категорії і бунт. Провідними літературними стилями століття стають маньєризм, бароко, класицизм, а панівне становище в англійській поезії першої половини століття займає саме «метафізична школа», яка яскраво представляє один з напрямів європейської літератури бароко.

Ключові слова: *«метафізична школа», бароко, маньєризм, класицизм, стиль, література, історія, культура.*

Статья посвящена исследованию жанрово-стилевой панорамы английской литературы XVII в. в историко-культурном контексте, определению места «метафизической школы» среди разнообразия поэтических традиций, в условиях сложного взаимодействия стилей, когда символами эпохи становятся бесконечные поиски, вера в иррациональные категории и бунт. Ведущими литературными стилями века становятся маньеризм, барокко, классицизм, а господствующее положение в английской поэзии первой половины века занимает именно «метафизическая школа», которая ярко представляет одно из направлений европейской литературы барокко.

Ключевые слова: *«метафизическая школа», барокко, маньеризм, классицизм, стиль, литература, история, культура.*

The article deals with the research of the genre-style picture of the 17th century English literature in historical and cultural context; ascertainment of the "metaphysical school" position among different poetic traditions under conditions of a style interaction when endless quest, faith in the irrational categories and rebellion were symbols of the era. Literature of this period developed under conditions of fierce ideological and social strife, in close connection to events of the time. A new interpretation of the world and man creates a new aesthetic. There was no dominant style in the art and literature. Mannerism, Baroque, Classicism became leading literary

© А.В. Безруков, 2014

styles of the century. Mannerism as an artistic phenomenon has never existed in isolation and should be seen as an integral part of the cultural space. In the 20-30s of the 17th century, the Baroque became leading trend of the English literature and "metaphysical school", which was one of the European Baroque literature trends, took dominant position in the English poetry. The "metaphysicals" escaped from melancholy to mysticism and eroticism. Abstractness, disharmony, a special kind of formalism embodied in "conceit", i.e. elegant, sophisticated, unusual metaphor, were inherent in poetics of the school. In general, this period was marked by a complex style interaction.

Key words: *"metaphysical school", Baroque, Mannerism, Classicism, style, literature, history, culture.*

В історії XVII ст. позначилося як бурхлива, повна різких внутрішніх протиріч і водночас дуже важлива епоха в розвитку суспільно-політичного життя людства. Досить вказати в цьому зв'язку на такі явища, як виникнення світових економічних і політичних відносин, різке загострення кризи феодальної системи на Заході, всесвітньо-історичне значення Англійської буржуазної революції (1640−1660), яка в певному сенсі стала вирішальною межею при переході від середньовіччя до Нового часу. Цей злам позначився також в еволюції наукового пізнання Всесвіту і, звичайно ж, у формуванні принципово нових порівняно з попередніми епохами форм художнього усвідомлення та сприйняття дійсності. Символами епохи стають нескінченні пошуки, віра в ірраціональні категорії і бунт. Тому і література цього періоду розвивається в умовах запеклої ідеологічної та соціальної боротьби, в тісному зв'язку з подіями свого часу. Перехідний характер епохи, складність і гострота соціально-політичних колізій у Англії зумовили складність і суперечливість її літературного процесу. Нове розуміння світу і людини народжувало нову естетику. В мистецтві і літературі більше не було єдиного домінуючого стилю. Тож метою статті є визначення місця «метафізичної школи» в жанрово-стильовій панорамі англійської літератури XVII ст.

Починаючи з другої половини XVI ст. з Італії надходять перші відлуння маньєризму, який традиційно розглядається як напрям західноєвропейського, головним чином, італійського мистецтва кінця XVI ст., що розвинувся внаслідок кризи ідеалів Високого Ренесансу. Слід зазначити, що маньєризм як мистецьке явище ніколи не існував ізольовано і повинен сприйматися як невід’ємна частина культурного простору. Проявляється це насамперед у його активній взаємодії з іншими існуючими мистецькими напрямами та течіями, для яких характерні власні еволюційні процеси, тенденції розвитку та особливості функціонування, що значно ускладнює сприйняття та усвідомлення такого явища як маньєризм. І в літературі, і в образотворчому мистецтві маньєризм взаємодіяв насамперед з Ренесансом, а пізніше – з бароко [1, с. 10]. Цікавим у даному контексті здається спостереження відомого англійський мистецтвознавця Джона Шермана, який зауважував, що «будь-кому, хто пише про маньєризм, невдовзі починає здаватися, що він пише про щось геть інше, ніж його попередники» [8, с. 5].

Час розквіту маньєризму в Англії – перші два десятиліття XVII ст., його риси можна знайти у творчості цілого ряду видатних художників. Проте в літературознавстві поняття «маньєризм» виникло порівняно пізно, лише в 20-ті роки XX ст., і питання про його специфіку та часові межі викликає жваві суперечки серед вчених та дослідників феномену (Р. І. Хлодовський [3], У. Сайфер [9], Ф. Варнке [10]). Якщо в першій чверті XVII ст. англійська література розвивалася головним чином ще під знаком Ренесансу, то у 20–30-х роках провідним напрямком в англійській літературі стає бароко. А панівне становище в англійській поезії першої половини століття займає «метафізична школа», яка яскраво представляє один з напрямів європейської літератури бароко. Англійське бароко, на думку багатьох дослідників, органічно засвоює й розвиває художній досвід маньєризму, ведучи з ним своєрідний мистецький діалог.

Аналіз англійської поезії, прози та драматургії кінця XVI – початку XVII ст. переконливо свідчить не тільки про близькість маньєризму з бароковим мистецтвом XVII ст.; деякі дослідники навіть вбачають в ньому своєрідний ранній етап бароко, відмінний від пізнішого, власне барокового, етапу, або, як його називають, «високого» бароко [10]. Згадаємо, що початок XVII ст. в європейській літературі характеризувався надзвичайним інтересом до поезії і всього того, що пов'язане із її створенням (саме релігійне XVII ст. всупереч атеїстичному XVIII ст. є століттям тріумфального царювання поезії). Художня творчість виходить на зовсім інший, ще недостатньо розвинений Ренесансом витóк пошуку і створення якісно нових засобів вираження поетами свого світовідчуття. Європейські поети і письменники прагнуть до створення по-філософськи вишуканої, лексично перенасиченої, недоступної для масового читача літератури. Нерідко саме в подібному контексті вбачається виникнення барокової «метафізичної школи», формальна суть якої близька до пишномовності попередніх їй явищ, але її змістовний план багато в чому відрізняється від вимог її предтеч.

Варто відзначити, що в британському науковому дискурсі при дослідженні англійської літератури термін «бароко» практично не вживається для позначення перехідної епохи від Ренесансу до Неокласицизму, чого не можна сказати про американських компаративістів. Рене Уеллек в своїй роботі «Концепція бароко в літературознавстві» (англ. “The Concept of Baroque in Literary Scholarship”) широко використовує термін «бароко», аналізує його походження і співвідносить цей термін із періодом розквіту західноєвропейської культури XVII ст. [11]. Британські ж дослідники англійської літератури віддають перевагу терміну «метафізичний». Спочатку цей термін використовувався неокласицистами як принизливий, щоб підкреслити відмінність їхньої естетики, заснованої на розумі і чітко визначених правилах, від естетики бароко. З їхньої точки зору, барокові поети зневажали вічні закони розуму і природи, і тому в цьому сенсі вульгарний термін «метафізичний» повинен був описувати щось неприродне, протиприродне, але аж ніяк не надприродність.

Як поетична традиція «метафізична школа» довгий час залишалася невідомою, і мало хто взагалі перекладав вірші поетів, творчість яких, як наслідок, залишалася осторонь серйозних наукових дискусій. На сьогодні літературні здобутки та унікальна творча манера значної більшості митців зазначеного напряму представлені у вигляді окремих публікацій, в яких фрагментарно досліджені деякі основні аспекти діяльності майстрів «метафізичного» слова, і які не дають загального цілісного уявлення про цей важливий культурологічний феномен світової літератури.

Значення поетичних експериментів «метафізиків» було оцінене по достоїнству лише в XX ст., коли була усвідомлена спорідненість їхньої поетики пошукам модернізму. Особливу роль у цьому відродженні пам'яті «метафізичної школи» зіграв видатний англійський поет та літературний критик XX ст. Томас Еліот, який у есе «Поети-метафізики» (англ. “The Metaphysical Poets”, 1921) [6] високо оцінив антиромантичні та інтелектуальні поривання «метафізиків». Т. Еліот визнає їхні заслуги і пропонує перечитати «метафізиків» з позицій XX ст.: «...ця поезія і це століття мають якусь особливу близькість з нашою поезією і нашим століттям» [7, с. 43]. Завдяки такому інтересу англійські «поети-метафізики» знаходять своє законне місце в історії розвитку європейської поезії, а XVII ст. виявляється представленим не тільки іспанською, а й англійської літературно-поетичною традицією. Однак, на думку О. Ю. Полякова, поняття «школи» відносно «метафізичних» поетів досить умовне, оскільки вони не об'єднувалися і не створювали спільних маніфестів і оскільки їхні естетичні та художні орієнтації значно варіювалися; різною була і рецепція творчості Дж. Донна, але в цілому «метафізичні» поети сприйняли ліричну енергійність його віршів, заснованих на індивідуальному переживанні дійсності, запозичили його стильові прийоми, пристрасть до парадоксальних образів-концептів, символіки. Значна частина творів «метафізиків» пронизана релігійними мотивами і висловлює відчуття дисгармонійності світоустрою, який не піддається раціоналістичній інтерпретації [2].

В сучасному літературознавчому дискурсі поширеною є думка про те, що найрепрезентативнішими майстрами «метафізичної школи», крім її видатного засновника, були такі віртуози поетичного слова, як Джордж Герберт (George Herbert) (1593–1633), Френсіс Куорлс (Francis Quarles) (1592–1644), Генрі Воган (Henry Vaughan) (1621–1695), Ендрю Марвелл (Andrew Marvell) (1621–1678), Річард Крешо (Richard Craschaw) (1613–1649), Томас Траерн (Thomas Traherne) (1636–1674). Їхня творчість значно вплинула і на поетів XX ст. «Метафізична школа» втілила естетику бароко в її англійському варіанті. Вихід з меланхолійного стану «метафізики» знаходили в містиці і еротиці. Поетиці школи притаманні абстрактність, дисгармонійність, особливого роду формалізм, втілений у понятті *“conceit”* – витонченої, ускладненої, незвичайної метафори.

«Метафізичний» вислів, на думку І. О. Шайтанова [4, с. 93], втягує в поле тексту значне асоціативне коло понять, думок, доктрин, наукових теорій,

концепцій. Цим як раз і пояснюється релігійність, науковість та складність англійського бароко, представленого «метафізиками». Барокові риси спостерігаються й у літературних «конкурентів» «метафізиків» – поетів-«кавалерів» (Cavalier poets), які особливо не переймалися філософськими проблемами буття і яких згодом навіть стали розглядати як окрему поетичну школу (Каролінгську школу). Н. А. Ястребова відзначає, що «класицизм також можна внести до головної духовної проблематики століття: розгортання обсягів суперечливого світосприйняття, які тільки збільшувалися, а також пошуки та здобуття певних нових домінант у картині реальності, що різко розширилася та ускладнилася» [5, с. 77].

В Англії класицизм представлений переважно у переплетенні із бароко, що відверто спостерігається у драматичних творах видатного Бена Джонсона. Хоча у Франції, де в XVII ст. панував абсолютизм, що тяжіє до наслідування певних канонів, правил та рамок класики, і донині існує тенденція відносити майже все століття до «епохи класицизму» завдяки літературному доробку цілого покоління яскравих майстрів-класицистів (Мольєр, Лафонтен, Корнель, Расін та ін.). В той же самий час в суспільному житті Англії спостерігалися значні політичні трансформації, які і завадили класицизму розквітнути в цій країні в повній мірі. Це з легкістю пояснюється природою класицизму. Та попри таке умовне розділення художніх вподобань XVII ст. на основні течії та стилі, весь цей бентежний, непростий та водночас переламний період у розвитку західноєвропейської культури, невід'ємною та надзвичайно важливою частиною якої є англійська література, пройшов під знаком складної взаємодії стилів, що, напевно, і пояснює суперечливість думок дослідників з приводу окремих письменників епохи, які зараховуються поперемінно то до пізнього ренесансу, то до класицизму, то до маньєризму, то до бароко. «Метафізична школа» є унікальним феноменом літературного життя Європи XVII ст., який вимагає подальшого вивчення, зокрема дослідження її ґенези в умовах складної взаємодії стилів.

Бібліографічні посилання

1. Горбунов А. Н. Драматургия младших современников Шекспира / А. Н. Горбунов // Младшие современники Шекспира [под ред. А. А. Аникста]. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. – С. 5–44.
2. Поляков О. Ю., Луков В. А. Метафизическая школа [Електронний ресурс] // Инф.-гуманитар. портал «Знание. Понимание. Умение». – 2012. – № 2. Режим доступу: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/2/Poliakov~Lukov_Metaphysical-School.
3. Хлодовский Р. И. О Ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы / Р. И. Хлодовский // Типология и периодизация культуры Возрождения [под ред. В. И. Рутенберга]. – М.: Наука, 1978. – С. 120–139.
4. Шайтанов И. О. Логика «метафизического» текса: Джон Донн. Проблема «метафизического» стиля / И. О. Шайтанов // Anglistica: сб. статей по литературе и культуре Великобритании. – Москва–Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. – Вып. 8. – С. 92–101.
5. Ястребова Н. А. Формирование эстетического идеала и искусство / Н. А. Ястребова. – М.: Наука, 1976. – 296 с.

6. Eliot T. S. The Metaphysical Poets / T. S. Eliot // Selected Essays. – 3rd ed. – L.: Faber and Faber, 1951. – P. 281-291.
7. Eliot T. S. The Varieties of Metaphysical Poetry: the Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull Lectures at the Johns Hopkins University, 1933 / [ed., introd. by R. Schuchard]. – N.Y.: Harcourt Brace, 1993. – 343 p.
8. Shearman J. Mannerism / J . Shearman. – Harmondsworth: Penguin, 1967. – 216 p.
9. Sypher W. Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700 / W. Sypher. – N.Y.: Doubleday, 1955. – 312 p.
10. Warnke F. Y. Versions of Baroque / F. Y. Warnke. – New Haven, 1972.
11. Wellek R. The Concept of Baroque in Literary Scholarship / R. Wellek // Concepts of Criticism. – New Haven: Yale University Press, 1963. – P. 69–127.

Надійшла до редколегії 1 березня 2014 р.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Куліш

Ю. В. Бондар
Луганськ

ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ ЯК МАЙСТЕР МЕМУАРНОЇ ПРОЗИ

Досліджується мемуарний доробок Пантелеймона Куліша. Автор розвідки окреслює основні жанри мемуарної прози, у яких працював письменник, систематизує та упорядковує здобутки науковців, що раніше зверталися до вивчення мемуарних творів письменника. У статті ґрунтовно розглядаються листи, щоденник та літературні спогади письменника у жанрово-стильовому аспекті та відзначається внесок П. Куліша у теорію мемуаристики.

***Ключові слова**: щоденник, епістолярій, спогади, нарис, мемуаристика.*

Исследуется мемуарное наследие Пантелеймона Кулиша. Автор статьи очерчивает основные жанры мемуарной прозы, в которых работал писатель, систематизирует и упорядочивает достижения ученых, которые раньше обращались к изучению мемуарных произведений писателя. В статье основательно рассматриваются письма, дневник и литературные воспоминания писателя в жанрово-стилевом аспекте и отмечается вклад П. Кулиша в теорию мемуаристки.

***Ключевые слова**: дневник, эпистолярий, воспоминания, очерк, мемуаристика.*

The article is devoted to the research of Panteleimon Kulish memoirs heritage. The author of the article outlines the main genres of memoirs prose, in which the writer used to work, organizes and systematizes achievements of scientists who previously applied to the study of the writer's memoirs works. In this article there is a very profound deep investigation of the letters,diary and literary reminiscences of the writer in the genre and stylistic aspect, also a great contribution of P. Kulish into the theory of memoirs works is shown.

***Keywords**: diary, epistolary, reminiscences, essays, memoirs.*

Про Пантелеймона Куліша вже давно пишуть як про українського письменника, поета, перекладача, етнографа, історика, видавця, фольклориста, редактора, критика. Проте талант мемуарника за письменником визнавали й визнають не всі. Відомий літературознавець Є. Нахлік є, мабуть, чи не єдиним науковцем, який додав до всіх загальновідомих титулів письменника ще й

© Ю. В. Бондар, 2014

звання цікавого мемуарника. Дослідник дає високу оцінку мемуарним здібностям П. Куліша і так зазначає про це у своїй монографії: «Його спогади приваблюють вираженням живої натури й потужної енергетики автора, колоритністю насвітлюваних постатей, жвавістю, дотепністю і художністю викладу, інтригують перипетіями описуваних подій, неповторною психологічною тональністю, повнокровними переживаннями» [11, с. 377].

П. Куліш завжди гіпервідповідально ставився до усіх своїх справ, ретельно й прискіпливо готуючись до кожної. Напевно, саме тому з-під пера письменника не вийшло багатотомних мемуарів. Забракло для цього письменнику передусім матеріалів, адже як сам він зазначав: «До мемуарування ж бракувало б мені мого широкого листування з усякими людьми і розмови з багатьма такими, що знали виворот медалі, котру я бачив з лиця, а лице тієї, що я бачив з вивороту. Так само недостає мені розмови з мертвими й живими поглядами історичної правди поти, покіль сидітиму на острові Патмосі» [3, с. 12]. Не створив письменник ґрунтовних мемуарів ще й тому, що розумів, що спогадові твори навічно закарбують у пам’яті нащадків не тільки його самого, але й тих, про кого він напише. А їхня думка для нього була вирішальною: «Ніколи не візьмусь я за споминки, не бесідуючи з одним, другим і десятим да не почитуючи з ними писаного» [3, с. 14]. Не хотів братися за них і тому, що не бажав розпорошуватися, прагнув повністю віддаватися новій та ще й такій ґрунтовній праці. Саме тому на кожний новий заклик його кореспондента письменника і публіциста Михайла Павлика написати мемуари, письменник відповідав: «Хоч би й найкращий був з мене мемуарник, та занедбати те, що розпочав робити, се було б – не добудувавши одного будинка, хапатись до другого» [3, с. 12].

Не дивлячись на вищезазначені факти, письменник залишив по собі багату мемуарну спадщину, що представлена великим епістолярним масивом, щоденником, власне спогадами («Воспоминания русского о польском археологе Константине Свидзинском», «Как у нас гибнут горячие люди. Воспоминания о Петре Яковлевиче С***», «Воспоминания о Николае Ивановиче Костомарове», «Около полустолетия назад. Литературные воспоминания»), автобіографією («Моє життя»), автобіографічними повістями «Феклуша», «Яків Якович», «Уляна Терентівна». Деякі з цих жанрів досліджувалися у статтях та монографіях В. Петрова, С. Єфремова, Є. Нахліка, О. Федорука. Але до цього часу в літературознавстві немає праці, в якій би мемуарні твори письменника досліджувалися комплексно. Саме це робить обрану тему актуальною. Отже, метою нашої розвідки є розгляд основних жанрів мемуаристики, що вийшли з-під пера П. Куліша, оцінка його внеску в розвиток цих жанрів та накреслення перспективних напрямків дослідження його мемуарної спадщини.

Розгляд мемуарного доробку письменника доцільно почати з його епістолярію, адже він за обсягом є найбільшим. Листи письменника почали активно публікувати та досліджувати вже в перші роки після його смерті. Ми намагалися систематизувати та упорядкувати ці розвідки. Отже, до першої

групи ми віднесли дослідження, що були зосереджені на загальних біографічних відомостях про письменника. В першу чергу це праці Б. Грінченка «П. А. Кулиш» (1899), О. Маковея «Панько Олелькович Куліш. Огляд його діяльности» (1900), В. Шенрока «П. А. Кулиш» (1901), Д. Дорошенка «П. О. Куліш. Його життя й літературно-громадська діяльність» (1918), Є. Нахліка «Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель» (2007) та ін. Подібні розвідки містять загальну біографічну інформацію про письменника. Лише в деяких з них, зокрема у працях О. Маковея та В. Шенрока, вже є елементи аналізу епістолярного доробку. В.Шенрок уже тоді помітив особливий стиль листів письменника, про що і зазначав у своєму нарисі: «Так живо отражается художественная натура Кулиша в его письмах. Читая их, не только живо и ясно представляешь себе описываемое, но переживаешь и впечатления, и чувства автора-художника, – до такой степени прозрачно и отрадно светится в каждом слове чистое, счастливое настроение души, так все это согрето любовью и светлым задушевным сочувствием» [12, с. 89].

До другої групи ми зарахували дослідження, що висвітлювали інтимний аспект його біографії. Насамперед це праці: О. Дорошкевича «Куліш і Милорадовичівна» (1927), В. Петрова «Романи Куліша» (1930), Є. Нахліка «Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша: Документально-біографічна студія» (2006), Є. Нахліка, О. Нахлік «Пантелеймон Куліш між Параскою Глібовою і Горпиною Ніколаєвою: Біографічно-культурологічне дослідження» (2009).

Третю групу становлять публікації листів письменника з коментарями та вступними статтями до них. Започаткували публікацію його листів львівські часописи «Слово» і «Боян», що у 1867 році надрукували його листи до Якова Головацького. Вагомий внесок у цю справу здійснив К. Студинський завдяки якому з'явилися такі праці: «Листи Куліша до Ом. Партицького з літ 1866» (1908), «Анатоль Вахнянин – Листи до П.Куліша (1869)» (1908), «Листи Ом. Огоновського до Куліша з років 1889–1891» (1908), «Листи П. О. Куліша до Івана Пулюя 1870–86 рр.» (1930).

Не менш значними є праці Ю. Луцького «Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані» (1984) та О. Федорука «Куліш П. О. Листи до Білозерського» (1997). Ця група є найбільш значущою й цікавою, оскільки автори вже торкаються саме специфіки епістолярних писань автора. Найбільш ґрунтовною в цьому плані є стаття Ю. Шевельова, що була вміщена на початку збірника україномовних листів П. Куліша за редакцією Ю. Луцького під назвою «Кулішеві листи і Куліш у листах» (1983). У цій розвідці вчений приділив увагу питанням адресанта й адресата у листах П. Куліша та здійснив спробу структурування епістолярію письменника за тематичним принципом.

До четвертої групи ми віднесли різногалузеві наукові доробки, де було використано епістолярну спадщину П. Куліша як додаткове джерело. Це роботи з літературознавства О. Федорука, К. Ісаєнко, В. Владимирової; з

філософії, естетики, культурології – А. Сініциної, В. Пуліної, Л. Грінберг; з педагогіки – О. Кравченко.

Як бачимо, справа дослідження кулішевого листування не стоїть на місці. Але у більшості наукових розвідок листи не фігурують як самостійні об'єкти дослідження. Відтак поза увагою залишається внесок письменника у теорію епістолярного жанру і його майстерність як епістолографа є невизнаною. Ми намагалися заповнили цю лакуну і проаналізували листи письменника у жанрово-стильовому аспекті.

Читаючи його листи, ми помічаємо, що вони є прикладом дифузії різних жанрових форм, що і створює неповторний індивідуальний стиль його епістолярного доробку. Таке жанрове взаємопроникнення пов'язане з тим, що листи є проміжним жанром між літературним твором і усним мовленням, а значить гнучким жанром. Про жанрову картину листів М. Коцюбинська так говорила у своїй монографії: «Тут своєрідно трансформуються, висвічуються окремими вкрапленнями і щоденник, і вірш у прозі, і публіцистичні пасажі, і лірична сповідь, і дидактичні розмисли. І цим переліком жанрова картина листа аж ніяк не вичерпується» [6, с. 28–29].

Важливою ознакою епістолярного доробку письменника є наявність мемуарного елемента в його листах. Найбільш яскраво помічаємо ці особливості в листах П. Куліша до професора Омеляна Огоновського, який займався дослідженням історії української літератури і черпав свої відомості з листування з різними культурними діячами. Письменник пригадував свої перші творчі успіхи – друкування першої легенди в журналі «Киевлянин» під назвою «От чего в местечке Воронеже высох Пюшевичев став». П. Куліш перелічує свої псевдоніми, що брав їх під час роботи в «Основі». Пригадує він історію свого звільнення зі служби у Варшаві та роботу у статистичному відділі міністерства шляхів сполучення у 1870-х роках. Багато місця в листуванні відведено спогадам письменника про Марко Вовчок, Ганну Барвінок, Іллю Тимковського, Данила Мордовця, Матвія Симонова, Олексу Стороженка. У подібних листах письменник цілком зосереджується на спогадах про своє приватне життя та професійну діяльність, а також про людей, що були з ним поряд. Це дає підстави нам визначити жанрову модифікацію таких листів як листи-спогади.

Визначне місце в епістолярному масиві П. Куліша належить літературно-критичній тематиці. Тут ми виявляємо листи з уміщеною в них літературної критикою, листи з оцінюванням власних творів, листи з роздумами про роль і значення критики. В листі до О. Барвінського письменник стосовно цього зазначав: «Те, що я писав до Вас про читанку, прошу прийняти, яко мій погляд на сю річ, та й годі. Чи так чи інак, Ви своє діло зробите, – критика буде Вашим суддею. А критика – така господиня, що кожен з нас мусить під неї підхилитись» [2, с. 193]. Найбільше в спадщині П. Куліша листів, які оглядово, через свідчення-репліки показують значення того чи іншого письменника в українській літературі. Скажімо, в листі до О. Барвінського письменник називає себе експертом у цій сфері й окреслює внески в розвиток українського

слова деяких письменників. Наведемо деякі фрагменти: «Максимович “казав казане”. Не така се натура, щоб появити хоч найменше джерельце творивства, та ще в такому великому ділі, як слово» [2, с. 194].

«Костомаров має велику заслугу в історії, а в розвою слова – ніякісінької. Всі його вірші – без поезії і без смаку мови» [2, с. 194].

«З Шевченка “Причинна” – слабенька річ, “Невольник”, “Чернець”, “Москалева криниця”, “Назар Стодоля” – се все стоїть низько проти його самого» [2, с. 195].

За жанром такі листи варто назвати листами-оглядами, адже бачимо, що це поверховий аналіз без характеристики художніх творів та визначення слабких і сильних сторін. Але є в кулішевому доробку і такі листи, які повністю націлені на докладний аналіз творів. Такі листи писав автор до Т. Шевченка, адже як зазначала Л. Вашків, «…Куліш супроводжує Шевченка як його приватний критик…» [1]. 25 липня 1846 року письменник написав листа до Тараса Шевченка з детальним розбором «Кобзаря». Тут ми спостерігаємо зауваження щодо історичної правди у творах, певних структурних елементів, поетики творів. Найбільш детально автор зупиняється на таких творах, як «Гамалія», «Катерина», «Гайдамаки». П. Куліш акцентує велику увагу на зв’язку твору з душею читача. Він зазначає: «…постигнете соотношение между созданием поэта и душою читателя; тогда вы будете истинно великим!» [2, с. 97]. Письменник лаконічно, проте докладно оцінює кожен твір письменника, відверто вказує на певні недоліки у творах і дає поради щодо їх усунення. Всі ці фактори дозволяють назвати листи такого характеру листами-рецензіями.

П. Куліш завжди мав у своєму оточенні різних протекторів або ж благодійників. Деякі з них (М. Максимович, М. Юзефович, П. Плетньов) відіграли доленосну роль у його житті. Вони брали безпосередню участь у становленні його як українського письменника. Але були й такі, що допомагали письменникові вирішувати побутові проблеми. Серед таких варто відзначити Миколу Білозерського, Миколу Макарова. Саме в листуванні з такими людьми письменник використовує нову жанрову модифікацію листа – лист-інструкцію. В листі до М. Макарова від 22 жовтня 1852 року письменник просить свого кореспондента орендувати йому житло в Петербурзі. П. Куліш детально описує вимоги, якими Макаров має керуватися під час пошуків житла: «Эта инструкция не должна Вас стеснять, если Вы, по каким-нибудь соображениям, устроите временный одинокий быт мой иначе. Действуйте, как хотите – я только хочу иметь от Вас в Москве известие, что у меня есть квартира» [9, с. 46]. Такого ж типу листи ми знаходимо до М. Білозерського. Письменник писав йому з Петербурга, інструктуючи, що треба підготувати в Мотронівці до їх повернення. Ця інструкція стосувалася кардинальної перебудови флігеля і облаштування його меблями. Подібні листи ми помічаємо і в листуванні письменника з Осипом Бодянським, який допомагав письменнику розповсюджувати його «Літопис Самовидця» та «Українські народні повір’я».

Трапляються в доробку письменника і листи-звіти, адресовані найчастіше до Олександри Куліш. У своїх літературних та заробітчанських справах письменник часто був змушений жити в Петербурзі або у Москві. Іноді дружина супроводжувала його, але було й таке, що жила вона на їхньому хуторі. Письменник детально описував їй свої справи та зустрічі. В подібних листах помічаємо кілька фрагментів, що відповідають кожному дню в тижні. Наприклад: «Понедельник, марта 7, в 9 ч. вечера. Окончен, серденько, твой первый ящик совершенно, и оклейка кресел завтра будет окончена» [8, с. 282].

Помічаємо серед листів автора і листи-списки. Здебільшого письменник використовував цей вид під час свого перебування у Тулі. На засланні він займався самоосвітою та продовжував свою літературну діяльність, але для цього йому бракувало матеріалів. П. Куліш звертається з переліком цих матеріалів до Леонтія Дубельта, Осипа Бодянського, Степана Корабльова (управителя книгарнею), Олександра Ханенка та інших. Листи-прохання є невід'ємною часткою епістолярного масиву письменника. Особливо багато їх у період його заслання. Письменник часто писав до графа Олексія Орлова, Леонтія Дубельта. Саме від цих чиновників залежало його життя на засланні, тому письменник, використовуючи усю свою красномовність, часто звертається до них з проханням про службу у Тулі або про дозвіл друкувати свої твори, дозвіл переїхати з губернського міста в сільську місцевість, дозвіл Олександрі Куліш відвідати матір.

Є в доробку П. Куліша і листи-протекції. Письменник часто опікувався справами інших людей. Серед них ми помічаємо О. Маркевича, М. Тулова, І. Чуйкевича, І. Хильчевського. У листі до М. Юзефовича він писав: «О Чуйкевиче (котрого нужно перевести, если можно, старшим учителем латинского языка), о Хильчевском (котрого нужно сделать, и достойно, штатным смотрителем) и о Красковском (котрого нужно сделать инспектором или улучшить как-нибудь иначе финансовое его состояние) до тех пор не перестану Вас просить, пока у меня будет перо или голос. В Киеве я стану повторять Вам каждые 5 минут свою просьбу. Я куплю попугая, выучу его кричать: Хильчевский, Чуйкевич, Красковский! И подарю его Вам» [8, с. 92].

У мемуарному доробку П. Куліша є також щоденник, але мало хто з дослідників відмічає внесок письменника у розвиток діаріумології. Можна нарахувати всього кілька робіт, які тим чи іншим чином досліджували цей жанр. Масштабною на цьому фоні є праця відомого літературознавця Сергія Єфремова під назвою «Без синтезу (До життєвої драми Куліша)». Автор поставив собі мету дослідити життєву драму П. Куліша і використав для цього його щоденник. Про значення письменницького щоденника у своїй праці С. Євремов писав: «Для мого теперішнього завдання – викрити драму життя Кулішевого – він має вагу надзвичайну, як свого роду ключ до вдачі автора, а разом і до того, що я назвав його життєвою драмою. Тут-бо міститься те, що звуть звичайно зав'язкою драми» [5, с. 221]. Проаналізувавши щоденник письменника, С. Єфремов доводить, що П. Куліш писав його як звичайний літературний твір, який призначений для читачів і не містить щирості та

сповідальності, як це характерно для звичайних щоденників. С. Єфремов робить висновок, що основну і найціннішу інформацію про загадкову постать письменника можна віднайти між рядками щоденника. У своїй праці С. Єфремов писав: «І тому Кулішів щоденник цікавий не тим, що хотів сказати, а що, не хотячи, проти волі, сказав автор. І його образ, автопортрет цим надзвичайно й цінний, що носить усі ознаки "невольного признання"» [5, с. 221]

Свій щоденник П. Куліш почав писати у грудні 1845 року. Саме цей період є переломним у житті письменника. Він уже кілька місяців мешкав у Петербурзі, куди його допоміг прилаштувати Петро Плетньов. П. Куліш продуктивно працює, звикає до тамтешньої обстановки. Закінчує щоденник так само у переломний момент, коли вже місяць перебуває на засланні у Тулі.

У жанровому аспекті щоденниковий текст письменника є досить цікавим та оригінальним явищем. Він містить елементи інших жанрів, які урізноманітнюють та збагачують його. Найкраще проглядаються у структурі щоденника психологічні нотатки. Письменник майже в кожному записі звертається до самоспостереження та самоаналізу, оцінює власні міркування, вчинки, почуття, погляди та життєві принципи. В таких записах ми не знайдемо конкретних подій чи людей, а тільки намагання автора розібратися у власному внутрішньому світі. Скажімо, в запису від 19 січня 1846 року ми читаємо: «Помітив я також за собою, що коли мене хвалять, приділяють мені увагу, я тоді особливо веселий і задоволений собою. Це погано» [10, с. 19]

У записах письменника знайшлося місце синтезу жанру щоденника із жанром спогадів. Кожна важлива подія в житті П. Куліша неодмінно викликає у нього бажання порівняти минуле і теперішнє. Новина про подорож за кордон спонукає письменника повернути свою оповідь у минуле та осмислити свої досягнення, усвідомити свій новий соціальний статус. Ось що ми читаємо про цей епізод у його щоденнику: «Рік тому я був учителем повітового училища в Києві й отримував 18 р. сріблом. У вересні я переведений старшим учителем Рівненської гімназії і став отримувати 32 р. сріблом в місяць. Через місяць Петро Олександрович викликав мене до Петербургу і надав мені два місця, з яких я отримую 81 р. сріблом в місяць. Тепер Академія наук відправляє мене за кордон для вивчення слов'янських мов для того, щоб після повернення зробити мене не лише академіком, але і професором університету» [10, с. 20].

У жанрову канву щоденника П. Куліша органічно вплітаються елементи літературного портрету, який письменник створює за власними законами. В першу чергу увагу автора привертають моральні якості та інтелектуальний рівень людини. Як приклад наведемо такий уривок зі щоденника про Якова Карловича Грота – друга Плетньова, відомого лінгвіста та історика літератури. Ось як зобразив його автор: «Він так само мовчазний, як і Петро Олександрович, та зате кожне його слово має значення, і жодне не сказане марно. Ця людина не стільки дивує мене своїми філологічними й іншими здібностями, скільки правильністю життя і підпорядкуванням усього себе

законам розуму» [10, с. 13]. Рідше у його щоденнику трапляються описи зовнішності.

Є у структурі щоденника елементи подорожніх записок чи подорожнього нарису. Наприкінці листопада 1846 року письменник отримує звістку про відрядження за кордон майже на три роки для вивчення слов'янських мов. З цього періоду настає ніби нова ера для письменника. П. Куліш докладно описує підготовку до від'їзду з Петербурга та саму подорож, у якій його супроводжували різні супутники. Найбільш докладні записи письменник робить, проїжджаючи територією від Києва до Варшави. П. Куліш робить замітки про Радомисль, Житомир, Новоград-Волинський, Острог. Ось як він описує свої враження про місто Острог: «Ми побачили його крізь туман в рожевих променях висхідного сонця. Він весь злився в одну гору, увінчану важкими широкими зубчастими баштами» [10, с. 61]. Спостерігається у структурі щоденникових статей П. Куліша і присутність зразків малих жанрів, зокрема авторських афоризмів. Як приклад наведемо запис від 19 вересня: «Людина, яка готова пожертвувати життям заради блага ближніх, повинна з рівним захватом приймати меч полководця, перо письменника, мантію священнослужителя і терновий вінок мученика» [10, с. 28].

Окрім жанрових особливостей щоденника, варто звернути увагу на його змістове наповнення. Основна частина записів присвячена характеристиці взаємин письменника з Петром Плетньовим та його оточенням, а також новим знайомствам та спостереженням над характерами нового кола знайомих. Не останню роль у щоденнику відіграють епізоди, присвячені жіноцтву. З них ми дізнаємося про захоплення письменника Ольгою Петрівною Плетньовою та про перипетії у стосунках зі своєю майбутньою дружиною Олександрою Білозерською. Багато фрагментів містять роздуми про виховання та поведінку тогочасних жінок, погляди письменника на жінок та ставлення до подружнього життя. Така тематика робить щоденник П. Куліша дуже перспективним для дослідження знавцями гендерології.

Не менш цікавим жанром мемуарної прози П. Куліша є твір «Около полустолетия назад. Литературные воспоминания». Вперше за опрацювання цього твору взявся дослідник В. Панченко, який надрукував його українською мовою у кіровоградській газеті «Єлисавет» у 1992 році. У 2000 році у збірнику статей під назвою «Пантелеймон Куліш: Матеріали і дослідження» твір було опубліковано російською мовою з коментарями Є. Нахліка та О. Федорука. На думку цих дослідників, твір спочатку називався «Литературные воспоминания», а вже пізніше письменник переназвав його на «Около полустолетия назад». Цю працю побіжно згадано у монографії В. Пустовіт «Проблеми націєтворення в мемуарному дискурсі вітчизняних письменників XIX століття» та ще кількох статтях. Тобто, як бачимо, належної уваги цьому твору дослідники не приділили.

Свої літературні спогади автор написав як відповідь на бібліографічну замітку невідомого під криптонімом W в одному журналі. Замітка стосувалася книги «Украинские народные предания», надрукованій у Москві в 1847 році.

Автор замітки висловив бажання дізнатися з уст самого письменника історію виходу та зникнення цієї книги. Це прохання П. Куліш не зміг задовольнити, оскільки його листи до О. Бодянського, де йшлося про ці події, згоріли під час пожежі. Отож письменник вирішує окреслити обставини, що призвели його до збирання народних переказів, та події, що траплялися з ним під час цієї мандрівки.

П. Куліш почав свою розповідь з екскурсу в минуле, коли поляки розселялися територією Прикарпаття, а потім дійшли до Київщини. Внаслідок такого розселення поляки потрапили під вплив російського елемента і почалося їхнє обрусіння. Про це письменник так зазначав у своєму творі: «…любовь к местному русскому элементу у богатых поляков доходила нередко до превращения обстановки и быта своего в подобие козакоукраинщины» [7, с. 113]. Письменник відзначив, що з'явилася когорта польських літераторів української школи, які розвивали малоруську історіографію. Особливо зацікавився П. Куліш творчістю польського письменника Михайла Грабовського, про знайомство з яким він став мріяти. Цьому письменнику відведено особливе місце у творі. Ось як автор оцінював їхні взаємини: «Не дивлячись на різницю у віці, в освіті й національності, ми з ним зійшлися по-приятельському і дружба наша тривала до смерті Грабовського» [7, с. 139]. На той час М. Грабовський мешкав на Чигиринщині в містечку Олександрівка, куди П. Куліш вирішує здійснити свою фольклористичну мандрівку 1843 року. Почав свої мандри письменник з відвідування місць, описаних у романі Грабовського «Станиця Гуляйпольська». Письменник взяв із собою роман Грабовського, гомерову «Одіссею», альбом для малювання й записування і помандрував вивчати той народ, який зі слів письменника «…даже врагов своих "ляхов" заставил воскрешать его былое» [7, с. 120].

Цікавим є питання про жанр цього твору. Такі науковці як Є. Нахлік, О. Федорук, В. Пустовіт називають його спогадами чи мемуарами. Сам автор зайняв неоднозначну позицію щодо жанрової природи свого твору. Спочатку він назвав його літературними спогадами, але з тексту твору ми розуміємо, що називав він його і нарисом. На підтвердження цього знаходимо такі слова в творі: «В заключении моего очерка литературной епохи…» [7, с. 129]. У науковій літературі нарисом називають невеликий художній твір, в основу якого покладено відтворення реальних фактів, подій, осіб. Ці ознаки ми знаходимо й у творі письменника. Обсяг його спогадів невеликий – приблизно 20 сторінок. Письменник відтворює реальні факти літературного життя України: видавництво Срезневським «Запорізької старовини», в якій було вміщено несправжні кобзарські думи і спотворено історію Польщі і Малоросії; потрапляння письменником на заслання до Тули; його зустріч з Олексієм Толстим, який радив йому вилучити з обігу «Балладу из времен Унии», збирання письменником етнографічних матеріалів.

Наступною важливою ознакою нарису є перебування особи автора на провідних позиціях. З цього приводу О. Гусєва зазначала: «Для нарису

характерною є постійна присутність на першому плані автора, що роз'яснює, коментує, узагальнює, здатного не тільки відбивати дійсність, але й перетворювати її у світлі визначеного світобачення» [4]. В аналізованих спогадах ця теза втілюється абсолютно. П. Куліш свою оповідь веде від першої особи, тож протягом усього твору відстежується я-нарація. Він знаходиться в центрі всіх подій, докладно переповідає, коментує, роз’яснює події та враження від своєї мандрівки.

Не менш важливою особливістю нарису є використання елементів художнього мислення – створення портретів героїв, зображення їх у дії, використання вимислу й домислу, зображення пейзажів, інтер’єрів, екстер’єрів, наведення красномовних деталей, подробиць. Ці особливості ми також знаходимо у творі П. Куліша. Тут особливе місце посідають портретні замальовки героїв. Причому так само, як і у щоденнику, автор не торкається зовнішніх рис людини, а вводить до тексту неординарний епізод, який розкриває особливості характеру та світогляду людини, який без довгих та детальних розповідей покаже її такою, яка вона є насправді. Попередні наші дослідження показали, що для подібної характеристики персонажа письменник може використати жарт людини, її реакцію на певну ситуацію, звички або вчинки. В аналізованих спогадах ми помічаємо залучення автором побутових деталей та елементів інтер’єру задля характеристики персонажа. Зокрема, про М. Грабовського Куліш писав: «Дом его представлял подобие библиотеки, только была она всюду разбросана, и часто старинными книгами игрались у него дети. Это был образец трудолюбия и беззаботности, научного сосредоточения в самом себе и беспорядочной хозяйственности. Был он до такой степени рассеян, что не знал, где лежит его оборотный капитал, и потому носил пачку ассигнаций без бумажника в кармане» [7, с. 138]. Як бачимо, в «Литературных воспоминаниях...» письменника є багато нарисових ознак, що дає підстави визначити жанр цього твору як мемуарний нарис. Отже, у доробку П. Куліша є чимало мемуарних творів. За своїм змістовим наповненням та жанрово-стильовим обрамленням вони є цікавими та оригінальними явищами в українській літературі і тому потребують подальших досліджень літературознавців у тандемі з психологами, філософами, культурологами та знавцями гендерології.

Бібліографічні посилання

1. Вашків Л.П. Епістолярна літературна критика : становлення, функції в літературному процесі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література [Електронний ресурс] / Л.П.Вашків. – Режим доступу: http://cheloveknauka.com/epistolyarnaya-literaturnaya-kritika-stanovlenie-funktsii-v-literaturnom-protsesse
2. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані / [ред. Ю. Луцький; передм. Ю. Шевельов]. – Нью-Йорк; Торонто : Українська вільна академія наук у США, 1984. – 326 с.
3. Возняк М. Останні зносини П. Куліша з Галичанами (з додатком його листування з М.павликом) / М.Возняк // НТШ. Праці історично-філологічної секції під ред. К.Студинського. – Львів, 1928. – Т. CXI–VII. – С. 165–240.

4. Гусєва О.О. Нарис у співвідношенні з жанрами російської оповідної прози кінця XIX – початку XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 – російська література [Електронний ресурс] / О. О. Гусєва. – Режим доступу: http://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/57586.htm
5. Єфремов С. Без синтезу. До життєвої драми Куліша / С. Єфремов // Єфремов С. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993. – С. 221.
6. Коцюбинська М. Х. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – К. : Дух і література, 2009. – 584 с.
7. Кулиш П. Около полустолетия назад. Литературные воспоминания / П. Кулиш // Пантелеймон Куліш. Матеріали і дослідження. – Львів ; Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць, 2000. – С. 105–156.
8. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи / [упоряд., комент. О.Федорук; підгот. текстів О. Федорук, Н. Хохлова; відп. ред. С. Захаркін] / П. Куліш. – К.: Критика, 2005 – Т.1: 1841–1850. – 648 с.
9. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи / [упоряд., комент. О.Федорук; відп. ред. В.Дудко] / П. Куліш. – К.: Критика, 2009 – Т.2: 1850 – 1856. – 672 с.
10. Куліш П. О. Щоденник / П. О. Куліш. – К.: АН України, Ін-т укр. археографії, 1993. – 87с.
11. Нахлік Є. К. Пантелеймон Куліш : Особистість, письменник, мислитель : / монографія: в 2 т. / Є.К.Нахлік. – К. : Український письменник, 2007. – Т.2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – 2007. – 462 с.
12. Шенрок В. П. А. Кулиш. Биографический очерк / В. Шенрок. – К.: Типография Императорского университета Св. Владимира, 1901. – 255 с.

Надійшла до редколегії 20 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-3(471)"190/191":7.036.45:128Брюсов

Л. В. Гармаш
Харьков

ОБРАЗ LA FEMME FATALE В РОМАНЕ В. Я. БРЮСОВА «АЛТАРЬ ПОБЕДЫ». РЕА (ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Розглядається один з ключових образів епохи Срібного століття – femme fatale. На прикладі однієї з героїнь роману (Реї) розглядаються характерні риси брюсовской «фатальної жінки». Образ Реї розглядається в ряду героїнь, які мають спільні типологічні риси – Єви, Соломії, Клеопатри, La Belle Dame sans Merci, Тамари та ін. В образі брюсівської героїні виділяються такі риси, як непостійність, фанатизм, амбівалентність, алогізм, діонісійська несамовитість, прагнення до смерті, поєднання еротизму і «фатальної» чистоти. Героїня втілює у собі архетипічні риси цілого ряду хтонічних персонажів. Як танатологічна фігура, Реа втягує в поле смерті всіх, хто потрапляє під владу її чар і врешті-решт гине сама. Брюсівська героїня стверджує досить поширену в епоху модернізму ідею нерозривного зв'язку між стражданням і насолодою, еротичною привабливістю краси і смертю. Вона являє собою «радикального Іншого», привабливість якого обумовлена його алогічними вимогами і наполегливим прагненням до «того, чого немає на світі».

***Ключові слова**: femme fatale, танатологічний образ, амбівалентність, діонісійське божевілля, ерос, танатос.*

© Л. В. Гармаш, 2014

Рассматривается один из ключевых образов эпохи Серебряного века – femme fatale. На примере одной из героинь романа рассматриваются характерные черты брюсовской «роковой женщины», воплощенные в одной из героинь романа – Рее. Образ Реи рассматривается в ряду героинь, имеющих общие типологические черты – Евы, Саломеи, Клеопатры, La Belle Dame sans Merci, Тамары и др. В образе брюсовской героини выделяются такие черты, как непостоянство, фанатизм, двойственность, алогизм, дионисийская исступленность, стремление к смерти, сочетание эротизма и «фатальной» чистоты. Героиня воплощает в себе архетипические черты целого ряда хтонических персонажей. Будучи сама танатологической фигурой, Реа втягивает в поле смерти всех, кто попадает под власть ее чар и в конце концов гибнет сама. Брюсовская героиня утверждает популярную в эпоху модернизма идею неразрывной связи между страданием и наслаждением, эротической притягательности красоты и смерти. Она представляется собой «радикального Другого», притягательность которого обусловлена его алогичными требованиями и упорным стремлением к «тому, чего нет на свете».

***Ключевые слова**: femme fatale, танатологический образ, двойственность, дионисийское безумие, эрос, танатос.*

The article is devoted to one of the key images of the Silver age – the femme fatale. Characteristic features of Bryusov's «femme fatale» embodied in one of the heroines of the novel (Rea) is considered. The image of Rea is included in the series of characters that have common typological features - Tve, Salome, Cleopatra, La Belle Dame sans Merci, Tamara and others. The image of Bryusov's heroine is endowed with such features as impermanence, fanaticism, duality, alogism, Dionysian ecstasy, the desire for death, duality, the combination of eroticism and «fatal» purity. The heroine embodies the archetypal features a whole range of chthonic characters. Being thanatological figure, Rea draws in the field of death all who falls under the authority of her charms and eventually kills herself. Bryusov's heroine states popular in the era of modernism idea of the inseparable connection between suffering and pleasure, sextual attractiveness of beauty and death. It is a «radical Another», the attractiveness of which is due to it's illogical demands and an obstinate determination to «that which does not exist in the world».

***Keywords**: femme fatale, thanatological way, duality, Dionysian madness, Eros, Thanatos.*

Роман Валерия Брюсова «Алтарь Победы» был создан в 1911–1912 годах, в один из тех периодов творчества, когда «античные темы играли для него особенно важную роль» [3, с. 534]. Его действие происходит в Древнем Риме и относится к IV в. н. э. По мнению М.Л. Гаспарова, «Алтарю Победы» присущ «более конкретный историзм», нежели «Огненному ангелу» [3, с. 544]. Одним из ведущих принципов творчества Брюсова-прозаика продолжает оставаться метаисторизм, в соответствии с которым изучение прошлого необходимо для верной интерпретации событий современности. Оно помогает точнее определить вектор будущего развития европейской и мировой культуры. Главный герой романа, римский аристократ Юний Децим Норбан, становится активным участником событий, в которых отражается кризис античного мира, обусловленный столкновением двух религиозных систем. Водоворот событий неожиданно вовлекает ничего не подозревающего провинциала в эпицентр исторических катаклизмов мирового значения. Отмечая, что повествование в «Алтаре Победы» сосредоточено вокруг главного героя-рассказчика, описанные им события «находятся в прямой зависимости от его любовной страсти», а его религиозные поиски отходят на второй план, М. Дубова рассматривает подобный способ организации

произведения как признак неоромантического романа [4, с. 77–78].

Юний оказывается между двумя безднами – языческой «бездной плоти» и христианской «бездной духа», по выражению Д. Мережковского. По мнению одного из исследователей, «вся судьба героя подчинена роковой, непреодолимой и жестокой страсти» [8, с. 649]. Характер Юния, как и его предшественника Рупрехта из «Огненного ангела», не отличается твердостью и последовательностью убеждений. Исторические коллизии находят отражение в любовном треугольнике «Юний – Гесперия – Реа». Мысли, слова и поступки главного героя полностью зависят от воздействия двух названных выше героинь, которых можно рассматривать как различные ипостаси популярного в искусстве конца XIX – начала XX века образа femme fatale – роковой женщины, обладающей невероятной властью над мужчиной. Будучи приверженцем древних римских традиций, герой вместе с прекрасной куртизанкой Гесперией, олицетворяющей «бездну плоти», принимает участие в языческом заговоре. «Бездну духа» воплощает для него Реа, знакомящая героя с верованиями христианских гностиков – змеепоклонников-офитов.

Архетипический образ «роковой женщины» существовал на всех этапах развития человеческой культуры и обнаруживается уже в мифологии разных народов. Так, в шумерских мифах рассказывается о богине Иштар, которая жестоко отомстила царю Гильгамешу, отказавшемуся становиться ее очередным возлюбленным. В античной мифологии некоторые черты этого архетипа присущи Медузе Горгоне и эриниям. Среди исторических персонажей, пожалуй, наиболее известной была «коронованная блудница» (по выражению Плиния) Клеопатра. Легенда, согласно которой мужчины расплачивались смертью за ночь любви, проведенной с божественной царицей, легла в основу новеллы Т. Готье. Подобным образом поступают со своими возлюбленными «коринфская невеста» И.В. Гете и героиня поэмы М.Ю. Лермонтова «Тамара». Клеопатра стала героиней стихотворения Пушкина в «Египетских ночах», которое В. Брюсов попытался развернуть в целую поэму.

Ряд библейских соблазнительниц открывает Ева, стоящая у истоков первородного греха. Ее предшественница, коварная демоница Лилит – согласно иудейской традиции, первая жена Адама, – была наказана за свою гордыню и превращена в бесплотный дух. На картине Д.Г. Росетти она изображена как властная красавица, гордая амазонка, расчесывающая перед зеркалом свои длинные рыжие кудри. Точка зрения, согласно которой женщина является проводником дьявола, была особенно широко распространена в средние века. Уже в трудах одного из величайших отцов церкви святителя Иоанна Златоуста обличается женское зло, ставшее причиной гибели многих царей и героев: «Издревле в раю диавол уязвил Адама женщиною, женщиною кротчайшего Давида склонил к обманному убийству Урии, женщиною склонил к преступлению мудрейшего Соломона, женщиною мужественнейшего Самсона ослепил, по вине женщины умертвил сыновей священника Илии, по вине женщины заключил в оковах в темницу

благороднейшего Иосифа, по вине женщины предал на усечение Иоанна, - светильника всего мира» [6].

Образ роковой обольстительницы стал особенно популярен в эпоху романтизма. К носительницам губительной для героя любви исследователи причисляют таинственную Джеральдину из поэмы С. Кольриджа «Кристабель» и безжалостную даму из баллады «La Belle Dame sans Merci»[1] Дж. Китса. Акцентируется внимание на ее демонической чувственности, представляющей, в соответствии с теорией З. Фрейда, угрозу для мужчины. Отмечая верность романтиков и декадентов архетипу женщины-дьяволицы, Ж. Липовецкий приводит многочисленные примеры его воплощения в литературе и изобразительном искусстве, подчеркивая, что именно в эту эпоху «романисты и художники приписывают триумфальные победы «красоте зла» (Бодлер), сплаву «очарования с моральным вырождением, красоте Медузы, насквозь проникнутой трагизмом, развратом и смертью» [7, с. 251–252]. Не стало исключением и творчество русских поэтов и писателей, в том числе и Валерия Брюсова. В той или иной степени черты названных выше «роковых женщин» он использует как в поэзии, так и при создании женских образов исторических романов.

В нашей статье мы рассмотрим черты femme fatale, которыми Брюсов наделил странную «пророчицу» Рею. Ее знакомство с главным героем описывается буквально на первых страницах романа и может рассматриваться как завязка сюжетной линии «Юний – Реа». Героиня прибывает в Рим, уверенная в том, что скоро наступит конец света. Присваивая функции Богородицы, она называет себя Марией и пытается найти единомышленников, которые, как и она сама, верят в Антихриста – предтечу Мессии, так как героиня разделяет убеждение многих гностиков в том, что «не может Добро прийти в мир иначе, как через Зло» [2, с. 41]. Свою миссию Реа видит в том, чтобы провозгласить всему миру второе пришествие Христа, которому, по ее мнению, должно предшествовать погружение мира в греховное состояние: «Се – идет в мир тот, кого народы назовут Антихристом: но волею господа должен он стать Христом вторично пришедшим, Судиею праведным» [2, с. 146]. Этому требованию сознательного падения в грех с целью его дальнейшего искупления соответствует имя главной героини, значение которого она сама сообщает Юнию: «виновная» [2, с. 41]. Этим же объясняются постоянные призывы «к греху, любодейству, убийству», провозглашаемые во время «литаний» и оргий офитов [2, с. 328].

Действие романа относится к одному из тех рубежных культурно-исторических периодов, когда усиливаются эсхатологические ожидания, как это было в первые века христианства в Западной Европе и в России конца XIX – начала XX веков. На заре христианства обещания апостолов о скором приходе Мессии и наступлении Царствия Божия зачастую воспринимались буквально. Именно такой пророчицей, сибиллой, возвещающей избранным о

[1] Прекрасная дама, не знающая милосердия (франц.), безжалостная красавица.

наступлении последних дней земного мира, вообразила себя героиня «Алтаря Победы». На первом свидании Реа сообщает Дециму, что «Жених грядет и скоро ударит в ворота. Горе, кого Он застанет спящим» [2, с. 41]. Ее слова являются аллюзией на начальные строки тропаря, который поется в начале утрени в первые три дня Страстной седмицы: «Се Жених грядет в полунощи, и блажен раб, его же обрящет бдяща…» Как танатологический персонаж, Реа втягивает в поле смерти всех, кто ее окружает. Уже на первом свидании с главным героем она пытается убедить его, что в самом имени Децим, т. е. десятый, скрыто предзнаменование его трагической судьбы – он будет «убит, когда десятого постигнет казнь небесная» [2, с. 41]. Очень часто подобные героини имеют сходство с хтоническими существами, первообразом которых является мать-земля, объединяющая жизнь и смерть в синкретическом единстве. Хтонос осмысляется как источник всего живого, олицетворение материнского лона, одновременно рождающего и принимающего в себя умерших, общую могилу, обитель мертвых, пребывающих в подземном царстве – Тартаре. Одним из наиболее распространенных хтонических существ является змея. Согласно сложившемуся обычаю, уходящему своими корнями в античную мифологию, именно признаками этого пресмыкающегося наделяются образы «роковых женщин». В этом же ряду находятся и уподобления героини романа Медузе и Лернейской гидре. Властью хтонической богини Гекаты объясняет Юний свое безволие в случае с Реей, в которой он чувствует необъяснимую магическую силу, якобы полученную от богини подземного мира и покровительницы колдуний. Героиня сравнивается также с другими мифологическими волшебницами – Медеей и Цирцеей. Юнию кажется, что, как и они, Реа владеет «какими-то тайными чарами», которым он не в силах противиться [2, с. 198]. Герой мог бы обратиться к ней с такими же словами, какие автор «Алтаря Победы» посвятил Нине Ивановне Петровской, прототипу как Реи, так и Ренаты из романа «Огненный ангел»:

Ты – слаще смерти, ты желанней яда,
Околдовала мой свободный дух!

Как и брюсовской Цирцее из одноименного стихотворения, героине «заклятья знакомы». Ими она не только околдовывает Юния, но и подчиняет толпу гностиков-офитов, которые поверили в ее пророчества и, восстав против императора, обрекли себя на смерть от римских легионеров.

С особой силой воплощается в образе Реи понятие дионисийского эроса, чрезвычайно популярное в эпоху Серебряного века благодаря Вяч. Иванову, который воспринял и развил культ Диониса под влиянием работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Воспевая дионисийский оргиастический экстаз, композитор-символист А. Скрябин снабдил свою симфоническую поэму стихотворной программой, в которой мистериальное слияние противоположных начал переживается как некая алхимическая трансмутация, когда ужас становится наслаждением в результате творческого акта, преобразующего «косную материю» в сияющую божественным огнем гармоническую вселенную: «Что ужасало – // Теперь наслажденье, // И стали

укусы пантер и гиен // Лишь новою лаской, // Новым терзаньем, // А жало змеи // Лишь лобзаньем сжигающим. // И огласилась вселенная Радостным криком // Я есмь!» [9]. Подобным образом воспринимает герой Брюсова любовные ласки Реи, от поцелуев которой «оставались на коже следы крови» [2, с. 161]. Реа напоминает одну из сексуальных вампирш, какой она изображена на полотнах Ф. Берн-Джонса («Вампир»), Э. Мунка («Мадонна») или в поэме Р. Киплинга («Вампирша»), в соответствии с господствовавшими на рубеже веков представлениям о «роковой женщине», очаровывающей и обезоруживающей мужчину. Брюсовская героиня выступает здесь в роли искусительницы с картины мастера немецкого модерна Ф. фон Штука «Грех», на которой притягательную силу порока олицетворяет обвивающийся вокруг женщины огромный змей. В «Алтаре Победы» роль змея выполняет Реа. Она в очередной раз соблазняет Юния, который, вместо того, чтобы покинуть лагерь мятежников-офитов, уступает ее воле, шепчет «любовные слова, безудержные и неразумные» и сжимает в объятиях ее «тело гибкое, как у змеи» [2, с. 330]. В эпоху fin de siècle «роковая женщина», соединившая в своем характере противоположные качества, становилась одновременно источником наслаждения и страдания, что сокращало «дистанцию, отделяющую любовь от смерти» [1, с. 186].

На протяжении всего романа Брюсов подчеркивает присущие Рее черты дионисийского безумия. Так, другая героиня, Лета, отговаривает Юния от встречи с Реей, так как считает ее сумасшедшей, которая ведет себя так, будто ее «искусал тарантул» [2, с. 69]. Ярче всего это проявляется во время офитских оргий, где Реа и другие женщины уподобляются обезумевшим менадам. Змеи выступают здесь в качестве одного из часто встречающихся атрибутов как самого Диониса, который получил венок из змей в дар от своего отца Зевса, так и его спутниц, подпоясанных задушенными змеями. Еврипид в трагедии «Вакханки» отмечает разрушительный характер действий менад, впавших в оргиастический экстаз и наделенных поэтому необычайной физической силой, благодаря которой они способны сокрушить все на своем пути. С вакханкой, внезапно пришедшей в исступление, сравнивает Рею и Юний, но признается, что это его не ужасает, а, напротив, – радует. В «Алтаре Победы» говорится, что участницы гностической литании были готовы, «подобно своим древним сестрам, растерзать в клочки сопротивляющегося Орфея» [2, с. 338]. Дионис, как и его мать Персефона, с которой Юний сравнивает Рею, имеет непосредственное отношение к царству мертвых. Утверждение в романе дионисийского начала подводит к мысли о том, что в эпоху модернизма стало возможным «признавать и понимать ту роль, которую играет в жизни боль и смерть, приветствовать весь спектр ощущений от жизни до смерти, от боли до экстаза, включая травматический опыт» [11, с. 176].

Своеобразно сочетается в образе Реи «идеал мадонны с идеалом содомским», примеры которого исследователи обнаруживают у предшественников Брюсова – Ф.М. Достоевского (Настасья Филипповна) или С. Малларме (Иродиада) и, конечно же, в образе Саломеи Оскара Уайльда,

использовавшей свою сексуальную притягательность в качестве «инструмента переговоров», «никогда не имея намерения отдаться своему отчиму Ироду» [10, с. 49]. Реа отдается Юнию во время оргии офитов, но уже через два дня герой получает неожиданный отказ, более того, Реа гневно уверяет: «…никто не может упрекнуть меня ни в чем недостойном, и никогда я не нарушала законов стыда…» [2, с. 131]. И говорится это с такой искренностью и отчаянием, что герою только остается теряться в тщетных догадках, кто предо ним: «безумная или мудрая, обманщица или обманутая» [2, с. 133]. Непредсказуемость поведения, свойственная «роковой женщине», ее загадочность и скрытность, невозможное соединение в ней несовместимых качеств, таких как «фатальная» чистота и сексуальная разнузданность, подводят к мысли, что femme fatale, так же, как и ее противоположность – Прекрасная Дама, представляет собой «нечеловеческого партнера и такого радикального Другого, который совершенно не коррелирует с нашими собственными потребностями или желаниями и автоматически производит требования и приказы, чуждые и бессмысленные для нас» [5, с. 238].

Не только жертвы femme fatale, но и она сама в не меньшей степени подвергается смертельной опасности. Потеряв власть, уходит из жизни царица Клеопатра, казнена Саломея, умирает от тяжелой болезни героиня рассказа Э. По Лигейя, гибнет от пыток инквизиции героиня брюсовского романа «Огненный ангел» ведьма Рената. На основе анализа истории любви к Прекрасной Даме двух русских поэтов-символистов – Александра Блока и Андрея Белого – И. Жеребкина приходит к выводу, что «все герои символистских произведений, выбравшие и реализовавшие любовь, погибают» [5, с. 225], во всяком случае, наследуя романтическую традицию, они склонны постоянно бросать вызов смерти. Как и лирическая героиня З. Гиппиус, Реа стремится к «тому, чего нет на свете» и в конце концов гибнет, осознавая свою обреченность, но оставаясь верной своей иллюзорной идее.

Таким образом, на рубеже XIX–XX веков в русском символизме актуализируется архетип «роковой женщины», характерные черты которого мы попытались проанализировать на примере одной из героинь Брюсова. Обращение к этому образу было широко распространено в изобразительном искусстве и литературе западноевропейского модерна и отвечало неомифологическим установкам символистов. Брюсовские исторические романы в полной мере соответствовали этой тенденции, коррелировавшей с его жизнетворческими и эстетическими принципами.

Библиографические ссылки

1. Бранский В. П. Искусство и философия / В.П. Бранский. М.: «Янтарный сказ», 1999. – 451 с.
2. Брюсов В. Алтарь Победы / Валерий Брюсов. // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 тт. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 5. С. 7–410.
3. Гаспаров М. Л. Брюсов и античность / М.Л. Гаспаров. // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 5. – С. 543–556.
4. Дубова М. А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры

Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): дис. ... д-ра филол. наук / М.А. Дубова. – Москва, 2005. – 397 с.
5. Жеребкина И. «Прекрасная дама» (к вопросу о конструктах женской субъективности в России) // Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках / И. Жеребкина. – ХЦГИ: Харьков, 1998. – С. 223–241.
6. Иоанн Златоуст, Слово святого Иоанна Златоуста на день усекновения главы Святого Предтечи Господня Иоанна [Электронный ресурс] / Иоанн Златоуст. – Режим доступа: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/05d/dimitrii_rost/dimitrii_rost1/714.html#s1
7. Липовецкий Ж. Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности. / Пер. с франц. Н.Полторацкой / Ж. Липовецкий. – СПб.: Алетейя, 2003. – 512 с.
8. Литвин Э. С. Брюсов / Э.С. Литвин // История русской литературы: В 10 тт. – М.: АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом), 1954. – Т. X: Литература 1890–1917 годов. – С. 627–658.
9. Скрябин А. Н. Поэма экстаза, ор. 54 [Электронный ресурс] / А.Н. Скрябин. Режим доступа: http://raritetclassic.com/load/4-1-0-225
10. Bielski S. The Femme Fatale as seen in the work of J .K. Huysmans, Felicien Rops and Aubrey Beardsley / S. Bielski. // Art Criticism. – Vol. 17, No. 1. – NY: Stony Brook, 2001. – Pp. 46–54.
11. Moore T. Artemis and the Puer / Tom Moore // Puer Papers, edited by James Hillman. – Irving, Texas: Spring Publications, 1979. – P. 171–182.

Надійшла до редколегії 30 березня 2014 р.

УДК 821.111(73) – 312.6.09 «19/20»

Ю. С. Гончарова
Днепропетровск

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ АВТО/МЕТА/БИОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА И. ХАССАНА «ИЗ ЕГИПТА»

Аналізується нове співвідношення між образно-художньою, есеїстичною та документальною складовими в авто/мета/біографічному тексті І. Хассана «З Єгипту: епізоди і пояснення автобіографії».

Ключові слова: *авто/мета/текст, автобіографія, постмодернізм, парабіографія, біографема, антиформа, І. Хассан.*

Анализируется новое соотношение между образно-художественной, эссеистической и документальной составляющими в авто/мета/биографическом тексте И. Хассана «Из Египта: эпизоды и пояснения автобиографии».

Ключевые слова*: авто/мета/текст, автобиография, постмодернизм, парабиография, биографема, антиформа, И. Хассан.*

The new relation between the imaginative, essayistic and documentary components in I. Hassan's auto/meta/biographical text "Out of Egypt: Episodes and Arguments of an Autobiography" is analyzed in this article. The analysis gives ground to suggest that the leading edge of a new mode of autobiographical writing sets challenge to invention and fabrication. I. Hassan introduced a new comprehension of ontological truth in autobiographical writing, transgressing the boundaries of fiction and reality. Radically new techniques transform traditional autobiographical coordinates, contributing to further development of American literature.

© Ю. С. Гончарова, 2014

Key words: *auto/meta/text, autobiography, postmodernism, parabiography, biographema, anti-form, I. Hassan.*

Ихаб Хассан, корифей американской постмодернистской теории, создатель резонансных концепций паракритики и парабиографии умышленно обращается к жанру автобиографии не только как литературный критик, но и как писатель. Книга «Из Египта: эпизоды и пояснения автобиографии», которую И. Хассан опубликовал в 1986 г., в период разработки новых критериев ценностной и смысловой ориентации, является объектом изучения в предлагаемой статье. Эта книга – отражение постмодернистского менталитета и яркий пример автометаописания, в котором автобиография сливается с критическими раздумьями, многогранность которых включает и размышления о природе самой автобиографичности. Специфика поэтологических решений в литературе с интенцией, к которой, бесспорно, принадлежит автобиография, является предметом исследования.

Композиционно автометаописание «Из Египта» состоит из четырех частей, каждая из которых имеет собственное название, в котором обозначены ключевые темы и проблемы определенного периода жизни автора. Так, в первой части «Истоки и следствия/ Beginnings and Ends» писатель, используя принцип симультанной декорации, предлагает вниманию читателя «набор» всех элементов произведения, которые, словно частички калейдоскопа, должны создавать новые комбинации благодаря деконструирующим движениям автора. Характер этих движений, по мнению И. Хассана, предопределен природой современного бытия – «a fractious existence» [8, с. IX]. Кроме того, в таком подходе отчетливы черты автометаописательности, когда предметом литературного творчества становится не только история жизни автобиографического «я», но и его мысли, концепции о жанре автобиографии и о литературе.

Название второй части «Уединенные места/Solitudes: 1925–1941» задает личностный исповедальный тон всему тексту. И. Хассан рассказывает о своем детстве и отрочестве, проведенных в разных провинциях Египта, где его отец был губернатором. Сказочная природа этой страны, её богатая история являются не просто фоном, а важным элементом самоописания.

«Решения/Resolutions: 1941–1946» – третья часть парабиографии Хассана, содержащая воспоминания о поступлении в Каирский университет, о лете, которое отделило его от детства. Писатель воскрешает в памяти образы прошлого, порожденные противоположными интенциями – желанием сберечь и передать психофизические ощущения детства, при помощи письма вывести их из состояния подсознательного чувствования и одновременно перейти на новую ступень жизни, где прошлое превращается в «личный архив», заполненный случайными «мемориями», – так мы предлагаем называть краткие описания событий, всплывающих в памяти автора. Именно эти переходы, а точнее процессы личностного преображения, подвергаются анализу в последней, четвертой части автометаописания, которая охватывает

период с 1946 по 1985 годы и демонстрирует принципиальную невозможность окончания автобиографического текста. Это качество закреплено в самом названии «Passages» (в русском переводе «путь», «течение», «ход», «отрывок», разговор»), которое коннотативно усложнено.

Знаменательно, что, создавая эту парабиографию, построенную по постмодернистским правилам ризомы, децентрации, жанровой свободы, невозможности четкого размежевания субъективных и объективных фактов, Хассан сохраняет такие внешние признаки традиционной автобиографии, как согласованное с читателем соответствие автора-героя-повествователя, ретроспективная направленность и хронологическая последовательность, которая наглядно представлена в содержании и сохранена в отдельных отрезках произведения. Рискнем предположить, что этим жестом – вписыванием черт традиционности в современный, отмеченный постмодернистским «автобиографическим поворотом» контекст постструктуралистского дискурса, – писатель и теоретик хочет засвидетельствовать, что деконструируется не только феномен традиционного автобиографизма, цель которого «воссоздать лицо», но и высвечиваются зоны эпистемологического напряжения в предложенной постструктуралистской критикой концепции «смерти субъекта». Присутствие такого значимого элемента, как *bio* в неологизме *parabiography*, многозначно: Хассан сознательно создает противовес чрезмерным деконструктивным усилиям, доводя до предела «интеллектуальную пиротехнику» деконструктивизма. Таким образом, он стремится сохранить парадигму «пишу себя» в подвижных границах текста-письма, где, по мысли некоторых теоретиков, возможно лишь «продуцирование отличий при помощи повторов» и, как результат, «смерть автора» в акте производства текста [11, с. 334].

И. Хассан подчеркивает, что его книга «Из Египта» – это не традиционная автобиография, но и не «imaginary autobiography», хотя ей присуща несвойственная жанру автобиографии свобода – «liberty with a few scenes and names» [8, с. X]. Здесь сразу вспоминается «прямая» автобиография классика датской литературы К. Бликсен «Out of Africa» (1937), написанная, как почти все книги писательницы, по-английски. Но Хассан в отличие от Бликсен хочет создать иное соотношение между образно-художественной и документальной стороной в «рассказе о себе». В одном из интервью он замечает, что подзаголовок «Scenes and Arguments of an Autobiography» следовало бы заменить словосочетанием «Fragments of a Memoir» [6]. Форма фрагмента позволяет совместить дорефлективный экзистенциальный опыт и авторефлексию, которая вписывает этот опыт в пространство культуры. Кроме того, фрагмент наилучшим образом иллюстрирует увиденную современностью фрагментарную сущность субъекта и становится адекватным способом самоописания в эпоху постмодернизма. Если воспользоваться терминологией Р. Барта и сравнить каждый фрагмент жизни с фотографическим снимком, который сознательно

или бессознательно возник в памяти и был воссоздан автором на письме, то в каждом из них будет скрытая деталь, что манит и удивляет, так называемый «punctum», который позволяет реализовать желание «высказать своё внутреннее, не обнажая интимного» [1, с. 32].

Приветствуя открытость, разомкнутость антиформы, в тексте «Из Египта» Хассан не полагается на случай, а рассматривает случайность и причудливость памяти и мысли как основу художественного замысла. Отсюда для заполнения этих «изломов/cracks» в памяти и жизни – метод «brief essays» [8, с. IX], который, в данном случае, является скорее иллюстрацией принципа «квазинонселекции», чем нонселекции, внесенной самим Хассаном в список отличительных черт литературы постмодернизма. При помощи этого метода выстраивается концентрическая, а не хронологическая композиция автобиографии. Сюжет формируется вокруг отобранных автором «автобиографем» [3], которые порождают цепочку микросюжетов, определяющих событийный и тематический каркас произведения. Центром этих микросюжетов становятся не только факты личной жизни, но и индивидуально воспринятые и критически переосмысленные философские и эстетические концепции. Пунктирно выписаны две сюжетные линии – история утраты родины и осмысление возможности/невозможности передать свою жизнь в жанре автобиографии. Эти переплетающиеся сюжетные линии определили структуру всего автометаповествования.

У Хассана в Америке возникает представление о своей жизни в Египте как о законченном тексте. Разобранный на фрагменты безжалостным ходом времени, когда-то целостный мир детства и юности превращается в текст-самоописание, становясь автобиографическим метатекстом, который пишется «здесь и сейчас». С сожалением автор рассказывает о необходимости оживить в памяти значения названий и мест в его родной стране при помощи справочника, созданного иностранцами-египтологами. Отголоском покаяния звучит вопрос к себе о способности добавить что-то новое к скрупулёзно описанной чужестранцами истории Египта; болью отзываются в сердце воспоминания о родителях (“long dead – dead to me perhaps before they entered their grave”), про обоюдное отступничество (“tergiversations”), само-игнорирование, которое будто бы лелеет чувство собственного достоинства (“self-esteem”) [8, с. 31,12]. Глубоко личностные обертоны подчеркнуты стилистически-зримой метафорой “before they entered their grave” и высокой книжной лексикой (“tergiversations”).

Приходится сожалеть, что особая природа автобиографизма книги Хассана, в которой художественное и теоретическое неотделимы, пока не стала предметом научного изучения. Критики (М. Бирд /M. Beard, М. Фалькофф/M. Falcoff, В. С. Хассан/W. S Hassan [5, с. 18; 7; 9]), обращаясь к анализу этого произведения, сосредотачивают своё внимание на проблеме постколониальных отношений и конструировании автором утопического образа Америки, обходя вниманием центральный образ парабиографии –

Бегство. Заметим, не обретение новой родины, а именно побег, организует структуру книги и становится автобиографическим образом-переживанием, образом-самооправданием.

Сравнивая текст «Из Египта» с автобиографическими произведениями других авторов-иммигрантов, – с «Лишним» (“Out of Place. A Memoir”, 1999) Э. В. Саида или с «Превращением пансионерки: Из Каира в Америку – путь женщины» (“A Boarder Passage: From Cairo to America – A Woman’s Journey”, 1999) Лейлы Ахмад, исследователи упрекают И. Хассана за «отказ от Египта», за акцентированное «escape», которое настойчиво возникает из толщи воспоминаний, за гнетущие эпитеты (“miasmic bureaucracy”, “prodigal and corrupt,” а “place of unspeakable pollution and occlusion” [8, с. 13, 41], которыми автор характеризует жизнь в стране, где родился и вырос. Понятно, что исследователи подходят к оценке книги Хассана как к «прямой» автобиографии – жанру с «правдой» автодокумента, не замечая, что правда Хассана не в прямых фактах и указаниях на них, а в атмосфере правдивости, где и горечь, и боль, и глубокое чувство утраты. “My Egypt” / “Eternal Egypt” существует в глубине его воспоминаний. Сейчас уже нет родителей, потеряны связи с семьёй, растворилась в прошлом атмосфера детства и юности. Современный Египет – иной и чужой, в нём уже нет нитей, связывающих автора с детством и юностью, он не чувствует себя его частью – неумолимое время и настоящая любовь вытеснили эти воспоминания на окраины сознания. Выясняется, что сначала, до знакомства с Салли (так зовут жену И. Хассана), мысль о возвращении носила «недобрый», «рецидивный» характер. Знаменательна и многозначна здесь отсылка к медицинскому термину «рецидив». Автор вспоминает, что мечтал о том, как дома, на другом континенте, закроет дверь, оставшуюся открытой, покормит канарейку, прошепчет приветствие (“close a door left ajar, feed a canary, whisper a message”) [8, с. 108]. Создается образ борьбы – борьбы с желанием вернуться, словно с болезнью. Поэтому латентные обвинения, таящиеся в критических откликах на книгу, – результат непрочитанности этой пронзительности сложно выстроенного автобиографического текста.

По утверждению самого И. Хассана, он «продолжает конструировать эту ‘автобиографию’ – кубик за воображаемым кубиком, словно пирамиду, возведенную ненадежными рабами» (“I continue to construct this ‘autobiography’, block by fictive block, like a pyramid raised by treacherous slaves”) [8, с. 48], потому что его цель – не рассказ о «Вечном Египте/Eternal Egypt», существующем в доступных всем историях и легендах, а воссоздание «его Египта» – интимизированного утраченного локуса, который крепко связывает в памяти реальное и воображаемое, раскрывая тайны формирования собственного «я». Вот эта пунктирно прочерченная в мета/автобиографической прозе линия сюжета жизни остается не замеченной исследователями, которые читают эту книгу либо как «самооправдание Хассана в предательстве», либо исключительно теоретически – как манифест новой версии автобиографического письма – парабиографии.

Между тем композиционно-стилистическая структура книги И. Хассана отражает не только творческую манеру Хассана-теоретика, но и Хассана-писателя, своеобразие его языка и стиля. Симметрия антонимических, наполненных экзистенциальным смыслом дистинкций жизнь/смерть, страх/ликование, покой/борьба в тексте высвечивает переходы от прошлого к настоящему, от личного к общему. В точечных реконструкциях прошлого и анализе возможности/невозможности его воссоздания в автобиографическом тексте четко ощущается отклик И. Хассана на идею Ф. Лежена о том, что автобиография является одним из поразительных аспектов великого мифа современной западной цивилизации, мифа «я» [10, с. 340]. Здесь прослеживается отклик и на наблюдение Р. Барта о принципиальной двусмысленности отдельных феноменов – об *амфибологии* смысла. Думается, что именно на этой неопределенности и акцентирует внимание И. Хассан, опосредованно поддерживая французского теоретика в его убеждении, что «фантазм не в том, чтобы понимать всё (подряд), а в том, чтобы понимать *другое*» [2, с. 40]. Так Хассан присоединяется к известной дискуссии о сущности концепта «Другой», который в конце XX века, благодаря Э. Левинасу, сместившему аксиологический вектор философской мысли с текстологической реальности на реальность коммуникативную, получает новую интерпретацию. Таким образом, определяется граница между классическим постмодернизмом и современным *после*-постмодернизмом – «after-postmodernism» [4], в формулировке Хассана – «beyond postmodernism». На этой границе реальность языка, а значит и документальная достоверность автобиографии утрачивает своё доминирующее значение, на авансцену литературы выходит то внутреннее и личностное, которое, по мысли позднего Хасана – теоретика постмодернизма, именуется «fecundiary» (достоверное в своей внутренней серьезности и искренности). Именно этот аспект, на наш взгляд, является стержнем литературной автобиографии И. Хассана. Текст, заявленный как научное исследование, превращается в эссеистическую, интимно-психологическую прозу, художественная природа которой в плотности имагинативных эксцессов мысли.[1]

Новое соотношение между образно-художественной, эссеистической и документальной составляющими в «рассказе о себе, их динамический перетекающий статус, определяет особенности поэтики авто/мета/биографического текста «Из Египта». Книга Ихаба Хасана, с одной стороны, вписывается в контекст теоретических исследований жанра автобиографии, о чем не только заявлено в названии, но и развернуто в дискуссиях с исследователями, а с другой – является ярким образцом «поэтического мышления», глубоко личностного стиля, открытости саморепрезентации.

---

[1] Об особой художественной и личностной природе эссеизма в литературе см. работу В. И. Липиной (Березкиной) «Становление современной английской прозы». – Дн-ск, 1993. – С. 54.

Библиографические ссылки

1. Барт Р. Camera lucida: [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http:// www. klinamen.com
2. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Ролан Барт. – М.: Ad Marginem, Сталкер, 2002, – 288 с.
3. Болдырева Е. М. Автобиографический метатекст И. А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма : автореферат на соискание уч. степени д-ра филол. наук: 10.01.01 / Российский университет дружбы народов. – Ярославль, 2007. – 46 с.
4. Можейко М. А. After-postmodernism / М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – С. 524.
5. Beard M. Royal Gossip and the Meaning of Fencing / M. Beard // New York Times Book Review, 1 February, 1987: 24.
6. Durczak J. Ihab Hassan in Focus: an Interview with Ihab Hassan: [Электрон. ресурс] – Режим доступа: http://www. ihabhassan. com/durczak _interview _ihab_hassan.htm
7. Falcoff M. Rev. of Out of Egypt, by Ihab Hassan / Marc Falcoff // The American Spectator 22:10 (October 1987): p. 48–49.
8. Hassan I. Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography / Ihab Hassan; – Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1986. - xi+115p.
9. Hassan W. S. Arab-American Autobiography and the Reinvention of Identity: Two Egyptian Negotiations / Wail S. Hassan; - Alif: Journal of Comparative Poetics. Issue: 22, 2002, p. 7+.
10. Lejeune Ph. The autobiographical contract / Philippe Lejeune // French literary theory today. A Reader [Ed. by T. Todorov]. – Cambridge, N.Y.: Cambridge UP, Edition de la Maison des Scieces d l'Homme, 1988.
11. Sprinker M. Fiction of the Self: The End of Autobiography //Autobiography: Essays Theoretical and Critical [Ed. by J. Olney]. – Princeton, N. Jersey: Princeton UP, 1980. – pp. 321–342.

Надійшла до редколегії 22 березня 2014 р.

УДК 821.161.1 - 2.09 "19"

Е. А. Гулич

Харьков

Л. Я. ГУРЕВИЧ – УЧАСТНИЦА «СТАРИННОГО СПОРА»

Аналізуються літературно-критичні погляди Л.Я. Гуревич, в яких можна спостерігати продовження полеміки, що розгорнулася серед діячів мистецтва кінця XIX ст., про завдання та функції мистецтва. Автор спробувала знайти точки перетину в поглядах М.М. Мінського, автора статті «Старовинна суперечка», та Л.Я. Гуревич щодо цього питання.

***Ключові слова**: літературна критика, суспільні тенденції в мистецтві, естетичні критерії, індивідуалізм, спадкоємність творців, естетичні норми.*

Анализируются литературно-критические взгляды Л.Я. Гуревич, в которых можно наблюдать продолжение полемики, развернувшейся среди деятелей искусства конца XIX в., о задачах и функциях искусства. Автор попыталась найти точки пересечения во взглядах Н.М. Минского, автора статьи «Старинный спор», и Л.Я. Гуревич относительно этого вопроса. .

***Ключевые слова**: литературная критика, общественные тенденции в искусстве, эстетические критерии, индивидуализм, преемственность творцов, эстетические нормы.*

© Е. А. Гулич, 2014

The article analyzes the literary-critical views of L. Gurevich, where you can watch the resumption of the dispute that raged among the artists of the late XIX century as to the tasks and functions of art. The author tried to find the intersection points of views of N. Minsky, the author of the article "Old dispute", and L. Gurevich regarding this issue.

Points of contact positions of N. Minsky and L. Gurevich are obvious: both wrote about the necessity of aesthetic pleasure of works of art, - this was what, according to L. Gurevich, lacked modern young writers,- both considered the primary role of the creative process in creating a work of art. At the same time, the critics approached in different ways to the issue of individualism in the literature. It is known, that N. Minsky became the author of the theory of "meonizm", which proclaimed "absolute cult of personality". L. Gurevich felt this way deadlock.

N. Minsky and his opponents sought to point out the special role of art in human life, but L. Gurevich tried to prove the importance of determining its laws, defended the need to develop objective criteria for evaluating works of art. She was convinced that the lack of aesthetic criteria, including fiction and criticism, was the cause of the crisis state of Russian literature.

Although the aesthetic theory of transformation literature of L. Gurevich did not play an important role for the development of the Russian literature and criticism, but it was a significant event in critical and aesthetic thinking of the 1910s.

***Key words**: literary criticism, social trends in art, aesthetic criteria, individualism, succession of creators, aesthetic standards.*

Свою позицию как литературного критика Л.Я. Гуревич обозначила лишь в начале 1900-х гг., но в ее статьях можно видеть продолжение полемики о роли искусства, которая время от времени то разгоралась, то утихала в русской литературе в течение всего XIX в. Особенно яркой, впоследствии повлиявшей на критические взгляды Л.Я. Гуревич, стала дискуссия, развернувшаяся летом 1884 г. на страницах либеральной киевской газеты «Заря». Это был спор о назначении культуры и науки в обществе и в жизни человека. Толчком к бурной дискуссии послужила публикация «Отрывка из неизданной «Исповеди» графа Л.Н. Толстого. На следующий же день с автором началась полемика, которую вели сотрудники «Зари». Но в центре спора оказался не толстовский отказ от цивилизации, а отход от искусства к нравственной проповеди. В спор вступил Максим Белинский (И.И. Ясинский), который высказал несогласие с Л.Н. Толстым: «Цель искусства вовсе не в том, чтоб учить, а в том, чтоб сделать людей счастливее, доставляя им одно из самых высоких наслаждений <…>» [1, с. 1]. Критик осудил Л.Н. Толстого за то, что тот «променял положение великого художника на роль маленького ересиарха» [1, с. 1]. В дальнейшей полемике дискуссия приобрела более общий характер. Участники ее пытались определить «удельный вес» искусства в культуре человечества.

Участие уже авторитетного в то время Н.М. Минского в этой дискуссии сначала имело целью популяризацию самого издания. В своих воспоминаниях И.И. Ясинский писал: «На лето приехал в Киев поэт Минский. Я втянул его в “Зарю” и мы затеяли с ним, для оживления газеты дружескую полемику о границах литературного и научного мышления <…> К нашему спору не осталась равнодушна и столичная печать <…> Но по заранее выработанному нами плану, мы окончили состязание, примирив оба подхода к истине, научный и поэтический, сплетя их в одну нить. Долго еще питалась нами

критика, то и дело, возвращаясь к “киевскому инциденту”» [5, с. 156]. Так или иначе, но статья Н.М. Минского «Старинный спор» (1884) действительно вывела полемику киевских критиков-позитивистов на уровень общеевропейских дискуссий. З.Г. Минц писала: «Н.М. Минский выступил решительным поборником «вечного и чистого» искусства, творимого свободным от злобы дня художником. Эта статья во многом предваряла идеи нарождавшегося в России символизма: культ эстетики, индивидуализма, «мысль об искусстве как преображении мира» [5, с. 158]. По Н.М. Минскому, с начала XIX в. русская культура воплощала лишь какую-то одну сторону признаваемого кантовского определения идеалов человечества как идеалов «Истины, Добра и Красоты». Последовательность воплощения этих идеалов автор изобразил следующим образом: «Натуральная школа», сменившая романтизм с его культом Красоты, начертала на своих знаменах идеал Истины – правдивого отображения действительности, которое в писаревском варианте шестидесятничества редуцировалось в требование Пользы. Народническая и околонародническая культура 1870 – начала 1880-х гг., не порывавшая с позитивизмом, в своем героическом пафосе *народной* пользы, по существу, была движима идеями самоотреченного, жертвенного Добра» [4, с. 2].

Как известно, Н.М. Минский проповедовал культ красоты и наслаждения. Кроме того, в «Старинном споре» он подверг критике теорию «утилитарного» искусства, объявил войну общественным тенденциям в искусстве как наносящим вред «чистоте» художественного творчества. Главным критерием художественности Н.М. Минский считал «искренность художника», его творческую личность. По словам современников, «он поднял мятежное знамя индивидуализма, самообожествления, эстетизма» [6, с. 69]. Таким образом, Н.М. Минский в «Старинном споре» изложил новый взгляд на современное искусство в двух плоскостях: 1) борьба творческого, вечно свободного человеческого духа с его притеснителями; 2) борьба индивидуума с ограничивающими его идеями «общего блага». Спустя четверть века в своих статьях Л.Я. Гуревич вернулась к вопросу о назначении искусства. По ее мнению, этот вопрос был не просто актуальным, но и чрезвычайно важным в связи с наступившим литературным кризисом. Она писала: «…ужасающе низок уровень нашей художественной культуры, самые наши понятия о том, что такое искусство и что составляет предмет и содержание искусства» [3, с. 257]. Её пугало, что «…эстетическое невежество современного человечества, со всем его пробудившимся интересом к различным областям искусства, поистине беспредельно» [3, с. 254]. Поэтому вопрос об эстетическом воспитании современного читателя стал для неё приоритетным.

Рассматривая «эстетическое сознание рядовой современности», Л.Я. Гуревич отметила, что представители русской культуры так и не пришли к общему знаменателю, их представления об искусстве «путались» между двумя, одинаково неверными, по мнению критика, определениями: «Искусство – есть воспроизведение действительности» и «Искусство – есть выражение идеи». О литературе Л.Я. Гуревич высказывалась: «Литература – как наиболее

“сознательное” из искусств – и поныне, словно маятник, качается между этими двумя доктринами, натуралистической и идеалистической, получающими преобладание, смотря по личным особенностям художников и по философским настроениям эпохи» [3, с. 254]. Сама же Л.Я. Гуревич в определении искусства следовала за Л.Н. Толстым и считала, что художество – это «проникнутое чувством созерцание». Л.Я. Гуревич ввела новый термин «вчувствование» в предмет, что означало участие творческой воли художника в самом процессе его восприятий. Обосновывая свои идеи, она цитировала Г. Флобера: «Рельефность (изображения) является результатом проникновения в предмет; ибо нужно, чтобы внешняя действительность вошла в нашу душу, < …> – только тогда мы сможем воссоздать ее» [цит. по: 3, с. 268]. Л.Я. Гуревич утверждала, что творческая личность художника – одна из основных составляющих созидательного процесса. В статье «От “быта” к “стилю”» (1911) она писала: «Способность не только воспринимать, ощущать и мыслить, но страстно и цельно чувствовать, любить и страдать в самом процессе творчества – вот что отличает настоящего художника» [3, с. 269]. Этот тезис очерчивает точку пересечения позиций Л.Я. Гуревич и Н.М. Минского. Последний утверждал: «Именно сила “преображения” “дряхлого мира” в “новое небо и новую землю” (творческая сила) равна силе эстетического наслаждения произведением искусства и возможностям “преображения” читателя под его впечатлением» [4, с. 2]. Л.Я. Гуревич ;t полагала: «…таинство всякого живого искусства создается совместным творчеством художника и читателя, и только тот может быть назван художником, кто умеет хоть на одно мгновение разбудить художника в душе своего читателя» [2, с. 129].

В «Старинном споре» Н.М. Минский также определил кардинальное отличие искусства от науки: «Наука раскрывает законы природы, искусство творит новую природу. Творчество существует только в искусстве <…>»; а основной функцией искусства назвал преображающей (творческой). Аргументировал он это тем, что созданный истинным художником мир «живее действительности», ибо «перерождает» ее: «Мы наслаждаемся произведениями искусства потому, что, благодаря им, дряхлый, приевшийся нам мир заменяется для нас новым, трепещущим жизнью и красотой» [4, с. 2]. В статье «Без мерил» (1910) Л.Я. Гуревич соглашалась с Н.М. Минским, что «методы научного и художественного познания мира, научного и художественного отображения мира мало-помалу окончательно дифференцировались» [2, с. 130].

Если в вопросе о творческой личности художника Л.Я. Гуревич и Н.М. Минского можно считать единомышленниками, то в вопросе об индивидуализме в литературе их мнения расходились. Российская традиция народолюбия и самопожертвования, по мнению Н.М. Минского, привела к растворению личности в массе, отречению от индивидуальности и творчества. Как известно, он стал автором теории «меонизма», в которой призывал идти дорогой индивидуализма, провозглашал «культ абсолютной личности». Но, как показала история развития литературы, этот путь оказался тупиковым.

Л.Я. Гуревич была в числе тех, кто открыто и уверенно говорила об этом в своих статьях. Она приводила в пример все великие школы искусства, начиная с глубочайшей древности, которые держались и расцветали благодаря совершенно обратному принципу – принципу «совместной, слитой работы», т. е. преемственности творцов и их учеников, которые «совокупными усилиями подвигали общий им тип красоты все ближе и ближе к идеальному совершенству» [2, с. 132]. Теперь же, по мнению Л.Я. Гуревич, «общное» искание почти повсюду исчезло и заменилось «раскапыванием своего утонченнейшего я». С одной стороны, это предъявляло к художнику более глубокие требования, с другой стороны, развязывал все узлы, тяготеющих над ним традиций, освобождал от заветов каких бы то ни было литературных школ. Все это привело к тому, что все художники стали индивидуалистами, или, по мнению Л.Я. Гуревич, анархистами. Одним из первостепенных условий преодоления кризиса индивидуализма в литературе Л.Я. Гуревич видела в соблюдении эстетических норм – «вполне определенных и неустранимых психологических условий восприятия, от которых зависит, что одно произведение признается читателем прекрасным и художественным, другое – отрицается в качестве произведения искусства» [3, с. 259].

Если в «Старинном споре» Н.М. Минский и его оппоненты стремились указать на особую роль искусства в жизни человека, то Л.Я. Гуревич пыталась доказать важность определения его закономерностей. В отличие от науки, которая уже довольно много сделала для «осознания и установления своих методов и тех критериев, которые позволяют ей проверять объективную ценность её построений», искусство значительно отстало от неё в этом отношении: «Искусство и создается, и воспринимается иррациональными процессами души, но процессы эти столь же закономерны, как процессы научного мышления» [2, с. 130]. Критик высказывала убеждение, что «только осознав свою закономерность, художественное творчество сможет превратиться в источник высших наслаждений и в источник высших доступних нам познаний о смысле жизни» [2, с. 130]. Она отмечала, что некоторые виды искусства давно уже работали над созданием своих закономерностей. Примерами этому могут быть «бестелесная» музыка и «материальная» архитектура, которые уже имели свою теорию, свои каноны. В этом отношении художественная литература оказалась самым отсталым из всех видов искусств и до сих пор не определила тех формальных условий, вне которых произведение не может быть причислено к искусству. Именно этой цели подчинено большинство статей Л.Я. Гуревич, вошедших в книгу «Литература и эстетика». Не менее важным она считала создание строгих канонов и в литературной критике. В случае отсутствия в ней объективных критериев, критика, по ее словам, становится «делом личного вкуса, рассудочных тенденций или приходящих настроений» [2, с. 132]. Образцом такого развала всяких эстетических критериев как в беллетристике, так и в критике Л.Я. Гуревич считала переживаемый ее поколением литературный момент.

Точки соприкосновения в позициях Н.М. Минского и Л.Я. Гуревич очевидны: оба писали о необходимости эстетического наслаждения произведением искусства, – именно этого, по мнению Л.Я. Гуревич, не хватало современным молодым писателям; оба считали первостепенной роль творческого процесса в создании художественного произведения. Но при этом критики по-разному подходили к вопросу индивидуализма в литературе. Объяснением этому может служить хронология написания статей: «Старинный спор» Н.М. Минского дал толчок для развития индивидуализма в русских литературных течениях, а статьи Л.Я. Гуревич констатировали кризис индивидуализма в русской культуре начала XX в. Несмотря на то что статьи были написаны с интервалом в 25 лет, Н.М. Минский и Л.Я. Гуревич пытались ответить на одни и те же вопросы: «Что есть искусство?», «Каковы его задачи и функции?». Оба критика писали о кризисном состоянии русского искусства, но выход из него видели по-разному. Н.М. Минский пошел путем создания собственной философской теории «меонизма». Л.Я. Гуревич отстаивала необходимость выработки объективных критериев оценки произведений искусств, хотя, как известно, решающего значения для развития русской литературы и критики эстетическая теория преобразования литературы Л.Я. Гуревич не имела. Однако она была значительным явлением критико-эстетической мысли 1910-х гг.

Библиографические ссылки

1. Белинский М. [Ясинский И.И.] Обыватель в роли критика / М. Белинский // Заря. – Киев, 1884. – 11 августа.
2. Гуревич Л.Я. Без мерил / Л.Я. Гуревич // Литература и эстетика. – М.: Русская мысль, 1912. – С. 129 - 150.
3. Гуревич Л.Я. От «быта» к «стилю» / Л.Я. Гуревич // Литература и эстетика – М.: Русская мысль, 1912. – С. 248–276.
4. Минский Н.М. Старинный спор / Н. М. Минский // Заря. – Киев, 1884. – 29 апреля. – С. 1–2.
5. Минц З.Г. Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма / З.Г. Минц // Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство, 2004. Кн.3: Поэтика русского символизма. – С. 150–161.
6. Русская философия: Словарь / Под общ. ред. М.А.Маслина [Электронный ресурс] – М.: Р89 Республика, 1995. – 655 с. – Режим доступа: http://www.pseudology.org/Psyhology/RussianPhilosophyDictionary/12htm

Надійшла до редколегії 28 лютого 2014 р.

УДК 821.161.1

В. А. Гусев
Днепропетровск

«ВОСТОЧНЫЙ» ФАТАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЛЕРМОНТОВА

Східна культура вплинула на творчість М. Лермонтова. Фаталістичний погляд на світ, що знайшов відбиття в ісламі, ясно виявився в «турецькій казці» «Ашик-Кериб», вірші «Валерик», романі «Герой нашего времени» та інших творах письменника. У монотеїстичних релігіях фаталізм постає як провіденціалізм, заснований на вірі у всемогутність і усезнання Бога. Однак фаталізм Лермонтова й героїв його поезії й прози християнській ідеї приречення не близький. Європейська культура містила в собі досвід фаталістичного світосприймання як форми подолання протиріччя зі світом і самим собою. Однак Лермонтов у вирішенні цієї проблеми використовує й іншу, східну ісламську традицію, у всякому разі, саме до неї він відсилає свого читача. Тема долі визначає логіку оповіді всього «Героя нашого часу». Печорин далекий від смиренності, але й він підлеглий якійсь надособистісній силі, прагне діяти, але не відчуває себе вільним. У трагічній роздвоєності цього героя, як і у всій творчості Лермонтова, відбивається стан російської культури, розвиток якої багато в чому визначався впливом двох протилежних начал – західного й східного, активно-особистісного й споглядально-пасивного.

***Ключові слова**: фаталізм, раціоналізм, воля, західна й східна культури.*

Восточная культура оказала заметное влияние на творчество М. Лермонтова. Фаталистический взгляд на мир, нашедший отражение в исламе, ясно проявился в «турецкой сказке» «Ашик-Кериб», стихотворении «Валерик», романе «Герой нашего времени» и других произведениях писателя. В монотеистических религиях фатализм предстает как провиденциализм, основанный на вере во всемогущество и всезнание Бога. Однако фатализм Лермонтова и героев его поэзии и прозы христианской идее предопределения не близок. Европейская культура включала в себя опыт фаталистического мировосприятия как формы преодоления противоречия с миром и самим собой. Однако Лермонтов в решении этой проблемы использует и иную, восточную исламскую традицию, во всяком случае, именно к ней он отсылает своего читателя. Тема рока, судьбы определяет логику повествования всего «Героя нашего времени». Печорин чужд смирения, но и он подчинен какой-то надличностной силе, стремится действовать, но не чувствует себя свободным. В трагической раздвоенности этого героя, как и во всем творчестве Лермонтова, отражается состояние русской культуры, развитие которой во многом определялось воздействием двух противоположных начал – западного и восточного, активно-личностного и созерцательно-пассивного.

Ключевые слова: фатализм, рационализм, свобода, западная и восточная культуры.

***Ключевые слова**: фатализм, рационализм, свобода, западная и восточная культуры.*

Eastern culture has had a significant influence on the creative work of M. Lermontov. Fatalistic view of the world, which was reflected in Islam, is clearly manifested in the "Turkish fairytale" "Ashik-Kerib", the poem "Valerik", the novel "A Hero of Our Time" and other works of the writer. We do not assert that fatalism, i.e., belief in the predetermined, inescapable destiny,

© В. А. Гусев, 2014

fate, and divine dispensation is characteristic only of Islam and is widespread only in the East. Fatalism is also common for Christianity (Augustinianism, Protestantism, Calvinism). In monotheistic religions fatalism appears as providentialism, based on the belief in the omnipotence and omniscience of God. However, fatalism of Lermontov and heroes of his poetry and prose is not close to the Christian idea of predestination. He linked fatalism with the oriental vision of the world and this was not accidently. That type of fatalism in which God predestined some people to salvation and others to the death before their birth, was particularly consistently demonstrated in Islam. Sufis even preached the idea of complete renunciation of free will, as the doings of the true believer do not depend on external conditions and are entirely specified by his relation to God. Not by chance the Quran states: "Verily, piety before God is obedience". Following God's will exclude fortuity. European culture included experience of the fatalistic view of the world as a form of overcoming conflicts with the world and within itself. However, Lermontov in solving this problem uses the other, the eastern Islamic tradition, in any case, he sends his reader to it. The theme of fate, destiny defines the logic of the narrative of the whole "A Hero of Our Time". Pechorin is a stranger to humility, but he obeys to some transpersonal power, he tends to act, but does not feel free. In the tragic duality of this hero, as in all the works of Lermontov, the status of Russian culture, the development of which is largely determined by the influence of two opposing principles – Western and Eastern, personal and active and passive contemplative, is reflected.

***Keywords**: fatalism, rationalism, freedom, Western and Eastern cultures.*

Мотив фатальной предопределенности человеческой судьбы присутствует в творчестве М. Лермонтова и важен для понимания его мировосприятия, что неоднократно привлекало внимание исследователей [1, 4, 6, 8, 12, 15]. Пожалуй, наиболее категорично и сурово судил поэта за демонический фатализм Вл. Соловьев. Он полагал, что после нескольких бесплодных попыток «переменить жизненный путь, Лермонтов перестает бороться против демонических сил и находит окончательное решение жизненного вопроса в фатализме…» [14, с. 289]. Интересно о фатализме Лермонтова судил Д. Мережковский. Он полагал, что Лермонтов обладал совершенно особым «мистическим опытом», причем он «слишком ясно видел прошлую и недостаточно ясно будущую вечность», а категория причины, необходимости – в прошлом. «Вот почему у Лермонтова так поразительно сильно чувство вечной необходимости, чувство рока – фатализм. Все, что будет во времени, было в вечности; нет опасного, потому что нет случайного <...> Отсюда бесстрашие Лермонтова, игра его со смертью» [13, с. 105]. Особого рода фатализм в отношении к смерти, поручик Тенгинского пехотного полка Лермонтов проявил на Кавказе, в Чечне. Разумеется, Лермонтов не только воевал на Кавказе. Кавказская природа, восточный жизненный уклад оказали огромное влияние на его творчество. Он знакомится с преданиями народов Востока, их языком, фольклором.

Пожалуй, наиболее ярко восточное мировосприятие было воплощено в сказке «Ашик-Кериб», написанной Лермонтовым в ноябре 1837 года во время его пребывания на Кавказе. Подзаголовок «Турецкая сказка» указывает на ее «тюркское» происхождение. И. Андроников предположил, что лицом, передавшим Лермонтову сюжет дастана, был М. Ахундов. В лермонтовском пересказе не только сохранены черты разговорного языка рассказчика-азербайджанца, но и особенности мусульманского

мировидения, одна из особенностей которого, как считал писатель, – фатализм, что ясно проявляется в конце сказки и является своего рода итогом всего повествования. Завершающий эпизод прост и выразителен: богач Куршуд-бек обманом женится на невесте бедняка Ашик-Кериба, но в самый разгар свадебного пира появляется Ашик-Кериб, и невеста оказывается у него в объятиях. Брат Куршуд-бека кинулся на них с кинжалом, но Куршуд-бек останавливает его, говоря: «Успокойся и знай: что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует» [10, т. 4, с. 274]. Убежденность в неизменности всего происходящего не только нашла отражение в «турецкой сказке», но и органично входит в лирику Лермонтова.

Фаталистический взгляд на мир, нашедший отражение в исламе, ясно проявился в стихотворении «Валерик» (1840):

Судьбе, как турок иль татарин,
За все я равно благодарен;
У Бога счастья не прошу
И молча зло переношу.
Быть может, небеса Востока
Меня с ученьем их пророка
Невольно сблизили... [10, т. 1, с. 479].

Начало стихотворения «Валерик» напоминает о финале «турецкой сказки» «Ашик-Кериб».

Мы не беремся утверждать, что фатализм, т. е. вера в предопределенную, неотвратимую судьбу, рок, божий промысел характерен только для ислама и распространен только на Востоке. Фатализма не чуждо и христианство (августинизм, протестантизм, кальвинизм). В монотеистических религиях фатализм предстает как провиденциализм, основанный на вере во всемогущество и всезнание Бога. Однако А. Бродский полагает, что фатализм Лермонтова христианской идее предопределения не близок. «Во-первых, это фатализм внешних событий, а не внутренних решений человека. <…> Во-вторых, предопределение у Лермонтова лишено какой-либо теологии, не имеет никаких высших целей; судьба олицетворяет здесь не Промысел Божий, а скорее Фортуну карточной игры. <…> Таким образом, фатализм Лермонтова – это фатализм языческий, стоический» [2, с. 31–32]. Пожалуй, это суждение слишком категорично, некая теологичность все же присуща тому пониманию фатализма, которое мы находим в «Герое нашего времени». Сам Лермонтов связывал фатализм именно с восточным мировидением, и связывал не случайно. Несомненно, теологический фатализм, согласно которому Бог еще до рождения предопределил одних людей к спасению, а других – к гибели, получил особенно последовательное выражение в исламе. Суфии даже проповедовали идею полного отречения от свободы воли, поскольку поступки правоверного не зависят от внешних условий и полностью обусловлены его отношением к Богу. Не случайно в Коране утверждается:

«Истинно, благочестие перед Богом есть покорность» [7, с. 95]. Следование воле божьей исключает случайность.

Европейская культура включала в себя опыт фаталистического мировосприятия как формы преодоления противоречия с миром, действительностью и самим собой. Рационалистический фатализм в чистом виде характерен для Демокрита, Гобса, Спинозы и представителей механистического детерминизма. Однако Лермонтов в решении этой проблемы использует и иную, восточную исламскую традицию, во всяком случае, именно к ней он отсылает своего читателя. Тема рока, судьбы определяет логику повествования всего «Героя нашего времени» (1840). Она начинает звучать уже в первой части романа – «Бэла». Характеризуя Печорина, Максим Максимыч говорит: «Ведь есть, право, этакие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи!» [10, т. 4, с. 462]. Написано на роду, т. е. предопределено свыше и от личных устремлений не зависит.

Печорин действует обдуманно, взвешивая каждый свой шаг, стремясь предугадать ответную реакцию других людей, однако события приобретают в конце концов какой-то иной, не предвиденный Печориным оборот. Скажем, он чувствует, что любовь «дикарки» так же скучна, как любовь светской дамы, И не случайно, при всей своей поведенческой активности, в конце первой части романа («Тамань») Печорин размышляет о неисповедимости судьбы, которая распорядилась им, как и другими людьми, без объяснений, не раскрывая сути промысла: «Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну» [10, т. 4, с. 355]. При всей своей жажде деятельности Печорин ощущает собственную подчиненность фатуму, и не только в ситуации с «честными» контрабандистами. Так разрешается и его конфликт с Грушницким. Логикой событий Грушницкий оказывается жертвой, а Печорин – убийцей. И здесь Печорин не волен в выборе поступка. По его словам, он не раз «играл роль топора в руке судьбы» [10, т. 4, с. 438]. Это подтверждают все основные сюжетные коллизии романа. Но кто же орудует камнем или топором? Кто несет зло? Оно возникает как бы само собой, обусловленное самим строем жизни, характером отношений между людьми и, по-видимому, какой-то иной, высшей силой. Невольно у читателя должна возникнуть мысль о зависимости человека от провидения, замыслы которого ему недоступны. И неспроста сравнивает себя Печорин с неодушевленным камнем или топором, которым самим выбирать свою жертву не дано.

Завершает роман глава «Фаталист», центральной для которой является проблема предопределенности человеческой судьбы. Здесь фаталистические представления прямо связываются с вероучение ислама. Офицеры за карточной игрой рассуждали о том, что «мусульманское

поверье, будто бы судьба человека написана на небесах, находит и между нами, христианами, многих поклонников; каждый разные необыкновенные случаи pro или contra» [10, т. 4, с. 462]. Прямого ответа за или против мы в этой главе не найдем. Печорин рассуждает о случившемся с Вуличем. Возвращаясь домой пустынными переулками станицы, он решает: «...не знаю, верю ли я теперь предопределению или нет, по в этот вечер я ему твердо верил: доказательство было разительным...» [10, т. 4, с. 469]. Утром Печорин оказывается у хаты, где засел казак, зарубивший ночью Вулича, слышит диалог, в котором ясно звучит тема судьбы, предопределенности.

– Согрешил, брат Ефимыч, – сказал есаул, – так уж делать нечего, покорись.

– Не покорюсь, – отвечал казак.

– Побойся бога... Ну уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: своей судьбы не минуешь.

– Не покорюсь! – закричал казак грозно, и слышно было, как щелкнул взведенный курок [10, т. 4, с. 472].

Казак, так же как и Печорин, не желает покориться судьбе и так же бессилен перед нею. Как и Печорин, он мог бы сказать о себе, что он топор, то есть сабля в ее руках. Печорин не хочет покориться ни людям, ни обстоятельствам. Он, подобно Вуличу, стремится «испытать судьбу» [10, т. 4, с. 473] и обезоруживает казака. «После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом!» [10, т. 4, с. 473] – спрашивает он себя. Вулич должен умереть, и он гибнет, зарубленный пьяным казаком; Печорину суждено иное, и пуля, выпущенная из пистолета того же казака, только сорвала с его плеча эполет. Казалось бы, результат «испытания» достаточно убедительный, Но если существует предопределение, то зачем же Печорин просит поставить у двери хаты трех казаков и отвлечь убийцу разговором, перед тем как решается прыгнуть в окно? Этот эпизод отмечает Н.Долинина и делает вывод: «В том-то и дело, что Печорин не отдается судьбе, а вступает в ней в борьбу <...> он, может быть и фаталист? но фаталист странный, который не смиряется с предопределением, а идет наперекор ему...» [5, с. 183–184]. Но может ли быть трезвый расчет залогом успеха в этой борьбе? Видимо, нет. Конечно, Печорин не торопится стать фаталистом. Он привык сомневаться во всем и уже в конце «Фаталиста» обращается к Максиму Максимычу, чтобы узнать его «мнение насчет предопределения» [10, т. 4, с. 474]. Максим Максимыч, при всей нелюбви к отвлеченным рассуждениям и непонимании значения слова «предопределение», высказывается, тем не менее, достаточно определенно: «Да, жаль беднягу... – говорит он о Вуличе. – Черт же дернул его ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно, уж так у него на роду написано было...» [10, т. 4, с. 473]. Это мнение старого кавказского служаки является еще одним «за» в пользу фаталистического мировидения. Знаменательно, что это суждение Максима Максимыча никак не комментируется Печориным. Последняя запись в его «Журнале», являющаяся и финалом

романа, не может быть итоговой: «Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любил метафизических, прений» [10, т. 4, с. 474]. Добавить к сказанному нечего и незачем далее длить спор о том, что плохо укладывается в привычные понятия и представления. И Лермонтов, так же как и Максим Максимыч, ничего более пояснять не хочет и так завершает свой роман. Романтическая поэтика недоговоренности и таинственности здесь как нельзя более соответствует обсуждающемуся вопросу, который по самой своей сути не может быть исчерпан до конца.

В последней главе романа ясно звучат две темы: тема игры и предопределения. Жизнь представляется драмой, а человек в этой драме – то игроком, то игрушкой. Печорин стремится быть игроком, бросающим вызов судьбе, но чувствует, что, по сути дела, его судьба определяется не им, что даже в своих внутренних побуждениях он не волен. Между тем игрок всегда активен, он получает карту и делает свой ход. Но выигрыш определяется не только умением и волей играющего, но и удачей, случаем, везением, т. е. теми неизвестными, которые и делают игру игрой. Утверждение Печорина: «...Я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает» [10, т. 4, с. 474] – по сути дела, не отменяет непредсказуемости удачи, непобедимость случая, т. е. той силы, которая неподвластна воле личности. Другое дело, что герой и в самом деле не боится вступить в единоборство с судьбой: «Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!» [10, т. 4, с. 474]. Но вот вопрос: отрицание это или признание фатализма? Если и отрицание, то не вполне. В основе раздвоения сознания Печорина лежит несоответствие всей его жизни предназначению, которое от него скрыто. Отсюда и его фатализм, парадоксально дополненный скептицизмом. Об этой двойственности характера Печорина писал Ю. Лотман. Исследователь заметил, что, «сомневаясь во всем», герой Лермонтова выступает как «истинный сын западной цивилизации» [11, с. 9]. И вместе с тем Печорин «не человек Запада – он человек русской послепетровской европейской культуры, и акцент здесь может перемещаться со слова “европеизированной” на слово “русской”. Это определяет противоречивость его характера и, в частности, его восприимчивость, способность в определенные моменты быть “человеком Востока”, совмещать в себе несовместимые культурные модели» [10, с. 9]. Но почему же и Лермонтов, и его персонаж толкуют о восточном фатализме? Видимо, потому, что для Лермонтова, как и для многих русских, Восток входил в личный опыт, был ближе и понятней, чем Европа.

Как же соотносится фатализм, о котором толкуют Печорин и Максим Максимыч, с восточным мировидением? Во всяком случае, рассуждения Максима Максимыча о предопределенности судьбы, звучащие в начале и в конце романа, могут показаться вполне русскими. В этой связи С. Дурылин приводит целый ряд русских народных пословиц («От судьбы не уйдешь», «Судьба руки вяжет» и др.) [6, с. 622]. Однако нет ли восточного в «чисто

русском»? Характеризуя героя очерка «Кавказец» (1840), очень близкого по своему жизненному опыту Максиму Максимычу, Лермонтов отмечал: «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское; наклонности к обычаям восточным берут над ним перевес, но он стыдится ее при посторонних…» [10, т. 4, с. 475]. Стало быть, и фатализм «кавказца» отмечен восточным влиянием. Большинство писавших и пишущих о русском национальном сознании отмечали характерное для него подчинение личностного начала надличностному. Поэтому к русской мировоззренческой модели органично прививался восточный фатализм. С другой стороны, западная культурная традиция утверждает самоценность человеческой индивидуальности, безусловное право личности на ее активное самоутверждение. Характер и мировидение Печорина, конечно же, сложнее и противоречивее, чем у Максима Максимыча. Печорину по-своему близка как европейская, так и восточная традиция, потому и фатализм его непоследователен, а поступки противоречивы. Истинным фаталистом следовало бы назвать старого «кавказца» Максима Максимовича. О его пассивном фатализме писал еще Ап. Григорьев, полагавший, что особая гармоничность этого героя куплена ценой покорности обстоятельствам и проявилась в том смирении, «которое легко обращается у нас из высокого в баранье» [3, с. 96]. Говоря о «Христовом смирении сынов божьих» и мнимохристианском смирении, Д. Мережковский также заметил: «Кажется, чего другого, а смирения, всяческого – и доброго, и злого – в России довольно» [13, с. 93]. В творчестве Лермонтова он находил как «чувство вечной необходимости», так и «действенное начало», которое должно уравновесить пассивную созерцательность.

Печорин чужд смирения, но и он, как мы отмечали, подчинен какой-то надличностной силе, стремится действовать, но не чувствует себя свободным. В трагической раздвоенности этого героя, как и во всем творчестве Лермонтова, отражается состояние русской культуры, развитие которой во многом определялось воздействием двух противоположных начал – западного и восточного, активно-личностного и созерцательно-пассивного.

Библиографические ссылки

1. Андроников И. Л. Лермонтов: Исследования и находки. – 4-е изд. / И. Л. Андроников – М.: Худож. лит., 1977. – 647 с.
2. Бродский А. И. Фатализм и повествовательное искусство (О М. Ю. Лермонтове) / А. И. Бродский // Вече. Альманах русской философии и культуры. – 2009. – № 20. – С. 26–36.
3. Григорьев Ап. Лермонтов и его направление. Собр. соч. Вып. 7. / Ап. Григорьев. – М., 1915.
4. Гудкова А. А. Принцип соотношения личности художника и контекста эпохи в историко-культурном исследовании / А. А. Гудкова // Выбор метода изучения культуры России 1990-х годов: сб. науч. статей; [сост. и науч. ред. Г. И. Зверева]. – М.: РГГУ, 2001. – С. 123–129.

5. Долинина Н. Печорин и наше время. Эссе / Н. Долинина. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. – 327 с.
6. Дурылин С. Н. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова / С. Н. Дурылин. – М.: Учпедгиз, 1940. – 256 с.
7. Коран. Перевод с арабского языка Г. С. Саблукова. – Т. 1, гл. 3. – М.: Совместное предприятие Дом Бируни,1990. – 572 с.
8. Кривошапова С. А. Концепция демократического героя в творчестве М. Ю. Лермонтова / Стелла Анатольевна Кривошапова. – К.: Наук. думка, 1987. – 94 с.
9. Лапин В. Армия России на Кавказе: Приватизация войны / В. Лапин // Нов. лит. обозрение. № 93. – 2008. – С. 180–195.
10. Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4-х т. – М. –Л.,1959.
11. Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова / Ю. М. Лотман // Лермонтовский сборник. – Л.: Наука, 1985. – С. 5–22.
12. Мануйлов В. А. Комментарии / В. А. Мануйлов, О. В. Миллер // Лермонтов М. Ю. герой нашего времени. – СПб.: Академический проект., 1996. – С. 193–368.
13. Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. Вопросы лит. 1989, № 10. – С. 98–112.
14. Соловьев В. С. Литературная критика / В. С. Соловьев. – М.: Современник, 1990. – 422 с.
15. Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове / Б. М. Эйхенбаум. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 372 с.

Надійшла до редколегії 30 березня 2014 р.

УДК 82. 994

О. С. Дудник
Горловка

КОНСПИРОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННЫХ АНТИУТОПИЯХ

У статті розглядаються особливості конспірологічної фантастики як жанру масової літератури, різновиди сюжетів, які характерні для конспірології як фантастичного жанру, система персонажів та вплив нестандартних ситуацій, до яких потрапляють герої, на розвиток сюжету. В даному випадку головна мета зацікавити читача, змалювавши новий образ оточуючого світу. Також аналізується зв'язок конспірології з постмодернізмом та альтернативно-історичною фантастикою.

***Ключові слова**: антиутопія, конспірологія, постмодернізм, художнє прогнозування, фантастика.*

В статье рассматриваются особенности конспирологической фантастики как жанра массовой литературы, виды сюжетов, характерные для конспирологии как фантастического жанра, система персонажей, и влияние нестандартных ситуаций, в которые попадают герои, на развитие сюжета. В данном случае главная задача автора заинтересовать читателя, представив ему новый образ окружающего мира. Также анализируется связь конспирологии с постмодернизмом и альтернативно-исторической фантастикой.

***Ключевые слова**: антиутопия, конспирология, постмодернизм, художественное прогнозирование, фантастика.*

© О. С. Дудник, 2014

The article deals with the peculiarities of conspirological science fiction as one of the genres of mass literature, we take to the consideration some types of the plot, which characterize conspirology as the genre of science fiction, the system of characters and the influence of unusual situations, in which main characters may get, on the development of the plot. In this case the main purpose of the author is to attract reader's attention by describing a new image of the surrounding world. Also the connection of the conspirology with postmodernism and alternative-historical science fiction is under analysis.

***Key words**: antiutopia, conspirology, postmodernism, feature forecasting, science fiction.*

Рубеж тысячелетий засвидетельствовал перелом в развитии постмодернизма в мировом литературном процессе, и одним из ведущих признаков этого процесса становится обращение литературы к более реалистическим темам и проблемам. Характерной особенностью современной литературы можно считать всплеск различного рода фантастической литературы. Конспирология всегда современна своему читателю из-за своей относительной злободневности: в центре конспирологической литературы находятся актуальные проблемы, понятные широким массам. Это и обусловливает цель статьи – проанализировать особенности конспирологической фантастики и проследить их наличие в современных произведениях. На данном этапе расцвет конспирологии в художественной литературе является общей тенденцией, доминирующей в современной массовой культуре. Об этом свидетельствует поток разоблачений и сенсаций, а также телевизионные проекты, отражающие возросший интерес общества к переоценке известных фактов истории. Это еще раз доказывает интерес широких масс к «конспирологической» фантастике, связанной с различными проявлениями «конспирологии», или «теории заговора». Онтологическая сущность конспирологической фантастики достаточно проста и традиционна для массовой культуры: в основе произведений этого жанра лежит предположение о существовании определенной засекреченной группы людей, пытающихся достичь какой-либо глобальной цели. Чаще всего в роли такой цели выступает мировое господство, которое может подменяться способностью воздействовать (тайно или явно) на судьбы народов и государств. Конспирология может тесно соприкасаться с альтернативно-исторической фантастикой, изображая последствия достижения поставленной цели или возможное будущее при условии ее достижения, однако, в отличие от альтернативно-исторической фантастики, обращенной в прошлое, конспирология апеллирует к настоящему и к будущему.

Игра с фрагментами реальности, лежащая в основе конспирологической литературы, отличается от постмодернистской игры своей упорядоченностью. Она не является ценной сама по себе и используется лишь как средство создания нового псевдореального мира, поэтому конспирологии чужд прием «обнажения» игры, присущий постмодернистской литературе. Это продиктовано целью автора, пытающегося привлечь внимание читателя к фактам, изложенным в произведении, и претендующего на всезнание. Специфической чертой конспирологии является детализация повествования.

Автор ставит перед собой задачу представить читателю иной образ знакомой окружающей реальности и подтолкнуть его к нетрадиционной интерпретации известных событий. В подобном контексте обращение к детали оказывается наиболее удачным способом достижения данного эффекта. Для конспирологии как фантастического жанра характерны следующие сюжеты: деятельность разнообразных религиозных и мистических секретных обществ, существование секретных научных групп и лабораторий, проводящих эксперименты или разрабатывающих новое оружие, легенды, связанные со смертью знаменитостей (причем речь может идти как о мнимости исторически реальной смерти знаменитости, так и о двойнике, занявшем место настоящей звезды). Если последняя категория является скорее предметом исследований по журналистике и специфике масс-медиа, то первые два конспирологических направления с точки зрения утопии представляют большой интерес.

Будучи жанром массовой литературы, конспирология следует определенным ее закономерностям. Психологизм в разработке образов развит слабо, и образно-персонажная система четко делится на положительных и отрицательных героев. Внутреннее мотивирование развития сюжета заменяется замысловатыми, часто надуманными перипетиями, связанными с экстремальными ситуациями, в которые попадают герои, проявляющие невероятные способности к выживанию и решению проблемных ситуаций. Противостояние положительных и отрицательных героев локализуется в столкновении Злодея – олицетворения разрушительных и враждебных всему живому сил – и Героя, но конспирологической литературе не свойствен стандартный happy end, знаменующий победу сил добра над силами зла. Напротив, нередко Герой терпит поражение, что сближает конспирологию с антиутопией. Тенденции развития современной русской антиутопической фантастики разносторонне реализуются в творчестве Михаила Харитонова, в частности в его повести «Моргенштерн». Название переводится с немецкого как «утренняя звезда», что находит в ее тексте двоякое выражение. С одной стороны, Моргенштерн – это название сверхновой звезды, изучение необычных свойств которой является отправной точкой сюжета. С другой стороны, латинским аналогом названия является «Люцифер», одно из имен дьявола в христианстве. Ссылки на христианскую (точнее, псевдохристианскую) проблематику становятся очевидными в финале произведения, рисующем картину грядущего Апокалипсиса. Сюжет «Моргенштерна» соотносится с теорией «пассионарных толчков», выдвинутой известным историком Л. Гумилевым. Согласно его предположению, этногенез определяется всплесками некой космической энергии, которая имеет узконаправленный характер и вызывает генетические мутации, в результате которых появляются «пассионарные люди» (гении), совершающие научные открытия, возглавляющие завоевательные походы или основывающие новые религии, что в целом приводит к переходу этноса на качественно иной уровень развития. В «Моргенштерне» автор использует эту широко известную теорию, совершая при этом лишь одно допущение: теория Гумилева является не

гипотезой, а доказанным наукой фактом, и «пассионарные толчки» действительно существуют: «В эпицентре взрыва возникает поток минус-вероятности<…>По Гумилеву – пассионарный импульс» [3, с. 25]. Эта деталь служит отправной точкой целой серии сюжетных перипетий: во-первых, исследованием свойств излучения в советское время занимался целый секретный институт, от которого в настоящее время осталось лишь несколько действующих лабораторий; во-вторых, действовала специальная советская правительственная программа по запуску спутника, с помощью которого «пассионарные потоки» можно было бы перенаправлять. Наконец, хотя официально проект «Моргенштерн» прекратил существование, спутник выведен на орбиту и готов к эксплуатации. Таким образом, в повести возникает классическая теория заговора: есть скрытое от масс знание (информация о «пассионарных толчках»), тайное общество, владеющее этой информацией и использующее ее в своих корыстных целях (российские военные и чиновники). Это тайное знание, согласно сюжету произведения, способно привести к изменению хода мировой истории: «Если мы направим минус-поток на местность, где живут люди, то образуется новый народ <…> результат обещает быть грандиозным» [3, с. 27].

Выстроить стройную цепочку причин и следствий автору помогает опора на факты, которые широкие массы российского общества считают непреложной истиной: существование в Советском Союзе секретных научно-исследовательских институтов, круг интересов которых и поныне остается темой многочисленных спекуляций в СМИ, коррумпированность чиновников в высших эшелонах современной власти, наличие широкомасштабной космической программы, цели и задачи которой были лишь отчасти известны советским гражданам. В традициях конспирологии повесть перенасыщена персонажами, которые в целом разработаны достаточно слабо, и зачастую их роль сводится к введению в круг проблем произведения вопросов, актуальных для современного массового сознания, но играющие минимальную роль в развитии сюжета. Например, образ Ольги Бенеш отсылает читателя к теме всесилия КГБ, могущество которого не исчезло вместе с СССР, Ильи Григорьевича – к продажности современной власти, готовой торговать военными секретами Родины ради личной выгоды, полковника Шацкого – к проблеме хаоса и развала в российской армии. Проблемы современной России автор наивно-патриотически возводит к убийству царской семьи и отказу от опорной роли православия в общественной жизни: «Бог возлюбил Россию, дал ей Святое Православие. Мы его дар отвергли. У нас был Царь. Мы его убили» [3, с. 18]. Даже те образы повести, которые важны для развития интриги, статичны и не развиваются на протяжении книги. Таковы образ Яны – сотрудницы секретного НИИ, наркоманки и любовницы руководителя проекта Германа, который использует проект в личных целях, надеясь стать отцом будущего Мессии, представитель американской администрации Гомес – классический злодей из советского шпионского фильма, перешедший от саботажно-подрывной деятельности к элементарному подкупу противника,

старый физик Аркадий Львович Шапиро, символизирующий уходящий «золотой век» советской и российской фундаментальной науки.

Конспирология традиционно использует в сюжетных построениях элементы детектива (шпионского романа) и приключенческой прозы, что обеспечивает динамичность сюжета. Необходимость введения этих черт массовой литературы очевидна. Действие повести происходит в многочисленных четко локализованных топосах – в квартире Ольги Бенеш, на военном командном пункте космических войск, в правительстве России, в администрации президента США, которые в итоге охватывают весь мир, что делает программу «Моргенштерн» классическим «мировым заговором», типичным для конспирологического жанра. В роли Злодея выступает ученый-ренегат Зайцев, продающий секретные материалы американской разведке, но особенностью повести является отсутствие образа Героя в традиционном понимании, соответственно, нет финальной сцены столкновения персонифицированных Добра и Зла. Более того, схема разделения на позитивные и негативные силы искажена: Яна, убивающая в итоге предателя Зайцева, не воспринимается как носитель Добра, а группа российских ученых и военных, пытающаяся возродить с помощью излучения сверхновой звезды былое величие России, приводит в итоге страну к гибели. Практически на всем протяжении «Моргенштерна» антиутопическая проблематика не проявляется открыто, но финал повести ярко антиутопичен, причем автор изображает уничтожение России и русского народа как гибель всей человеческой цивилизации и закат мира: «Горящие дома, взрывающиеся здания. Толпы людей в черном<…>убивающие на улицах человечков с растерянными русскими лицами <…> Улица виселиц, на которых раскачиваются тела» [3, с. 55]. Так актуализируется второе значение названия повести, заканчивающейся псевдоэнциклопедической статьей об Антихристе, который, как выясняется, зачат в результате действий конспирологической группы. Финал произведения открыт, что также является одним из признаков массовой литературы.

Проанализировав повесть «Моргенштерн» мы убедились, что для современных фантастических антиутопий характерны такие особенности как, динамичный сюжет, связанный с деятельностью какой-то секретной организации, детализация повествования, противостояние Добра и Зла, отсутствие «счастливого» финала, и что «теория заговора», характерная для конспирологической литературы и лежащая в ее основе, всегда проста и объясняется в тексте в подробностях. Конспирологическая литература «посвящает» читателя в тайну, неизвестную большинству его современников, тем самым переводя его в ранг «избранных». Эта функция конспирологического жанра приобретает сакральный оттенок, что особенно удачно воспринимается массовой культурой.

Библиографические ссылки

1. Ланин Б. Анатомия литературной антиутопии / Б. Ланин // Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154–163.

2. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература / И.С. Скоропанова [учебное пособие]. – М.: Флинта, Наука, 2001. – 608 с.
3. Харитонов М. Моргенштерн / В кн.: Харитонов М. Моргенштерн: Сб. / М. Харитонов. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС», 2004. – (Звездный лабиринт). – С. 5–56.

Надійшла до редколегії 30 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-31

А. П. Елисеенко
Харьков

О СООТНОШЕНИИ РОМАНА Б. ПОПЛАВСКОГО «АПОЛЛОН БЕЗОБРАЗОВ» С РЕПРОДУКЦИЯМИ КАРТИН ПАРИЖСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Стаття присвячена публікації глав романа Б. Поплавського «Аполлон Безобразов» в журналі «Числа» (1930–1934 рр.). Основна увага приділена випускам журналу №2-3 і №5, у яких глави роману публікуються у супроводі репродукцій французьких і російських художників. Здійснюються спроби пояснити зв'язок опублікованих глав та розміщених поруч ілюстрацій. Аналізуються теми творів мистецтва та їх зв'язок з естетикою романа письменника-емігранта.

Ключові слова: *еміграція, модернізм, світогляд, живопис.*

Статья посвящена особенностям публикации глав романа Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» в журнале «Числа» (1930–1934 гг.). Основное внимание уделено выпускам журнала №2-3 и №5, в которых главы романа публикуются в сопровождении репродукций французских и русских художников. Предпринимаются попытки объяснить связь опубликованных глав и помещенных рядом иллюстраций. Анализируются темы произведений искусства и их связь с эстетикой романа списателя-эмигранта.

Ключевые слова: *эмиграция, модернизм, мировоззрение, живопись.*

The article is devoted to the publication of chapters of the novel by B. Poplavsky "Apollon Bezobrazov" in "Chisla" magazine (1930–1934). The main attention is paid to issues of the magazine No. 2-3 and No. 5 in which chapters of the novel are published next to the reproductions of the French and Russian artists. The attempts to explain the relation of the published chapters and the illustrations placed next to them are made. The subjects of works of art and their relation to esthetics of the novel of the emigrant writer are analyzed. The chapters of the novel "Apollon Bezobrazov" were for the first time published in three issues of the "Chisla" magazine (No. 2-3, 5, 10). In spite of the fact that the magazine was conceived, first of all, as the literary collection, each number was accompanied by numerous articles by writers about painting, philosophy, music, theater, etc. The illustrations didn't accompany the text, creating a visual row, and always appeared between 32 and 33, 48 and 49 pages, that is between 3 and 4, 4 and 5 writing-books. Some of them were stuck directly in the text manually. The chapters of the novel "Apollon Bezobrazov" were published in "Numbers" No. 2-3 (1930) and No. 5 (1931) along with reproductions of the Russian artists. In dual release 2-3 of this magazine after the second writing-book were issued reproductions of three pictures of Maurice Vlamink (in the collection it is specified "Vlamenk"): "Landscape". "Derevenskaya Street", "Street". Illustrations represent inserts in the text of the semi-page size. In spite of the fact that reproductions of the Russian artists didn't belong directly to the text of the novel of B. Poplavsky "Apollon Bezobrazov", the majority of them coincided in a paradoxical way with a novel esthetics.

© А. П. Елисеенко, 2014

Keywords: *emigration, modernism, outlook, painting.*

Б. Поплавский – представитель первой волны русской эмиграции в Париже. В последние десятилетия его творческое наследие все чаще становится объектом исследований. Изучением произведений писателя занимались такие литературоведы, как Э. Менегальдо, А. Богословский, Л. Аллен, А. Олкотт, А. Гибсон, В. Крейд, И. Савельев и др.

Главы романа «Аполлон Безобразов» были впервые опубликованы в трех выпусках журнала «Числа» (№ 2-3, 5, 10). Несмотря на то что журнал был задуман прежде всего как литературный сборник, каждый номер сопровождали многочисленные статьи сотрудников «Чисел» о живописи, философии, музыке, театре и т. д. Журнал отличался изысканным полиграфическим оформлением, на его страницах были помещены репродукции картин известных русских и французских художников.

«Числа» стали одним из немногих журналов эмиграции, где младшее поколение писателей и поэтов получило возможность попробовать свои силы в литературе. Как писал М. Осоргин в «Последних новостях», «Числа» стали «питомником», «рассадником» [3, с. 2] для начинающих литераторов. Г. Адамович отмечал после выхода девятой книги «Чисел» в 1933 г., что в беседе с молодыми эмигрантами после публичного чтения их новых произведений он неоднократно слышал от них: «Это можно напечатать только в “Числах”» [1, с. 4]. Это высказывание подтверждает то доверие к журналу, которое возникло в кругу молодых литераторов. Мы полагаем, что главы романа Б. Поплавского впервые появились на страницах именно этого журнала неслучайно. Прежде всего основная идея романа, его откровенность совпали с тем мировоззрением, которое пытались утвердить редакторы «Чисел». Этот журнал был также уникален тем, что в нем отсутствовала строгая цензурная правка, которая существовала в других изданиях. Редакцию журнала многократно упрекали именно в «недостаточном отборе» материала для публикации. Редакторы же считали, что произведения молодых писателей и поэтов искренне передают трудности их эмигрантской жизни и не нуждаются в цензурной корректуре.

В первом номере «Чисел» на страницах журнала публиковались статьи Б. Фондана о М. Шагале, М. Кантора, посвященные выставке итальянского искусства в Лондоне. В этом же выпуске вышла в свет и статья Б. Поплавского «Молодая русская живопись в Париже», в которой автор кратко рассматривал особенности творчества таких художников, как Н. Гончарова, М. Ларионов, Х. Сутин, М. Шагал, А. Минчин, И. Пуни и др. Б. Поплавский писал в основном о русских художниках, чья творческая деятельность вначале 30-х гг. была связана именно с этим журналом. Молодые живописцы в эмиграции группировались вокруг «Чисел». Их группа носила имя журнала, однако была самостоятельной организацией и устраивала выставки при поддержке редакции. Состоялись две групповые выставки в 1931 и 1932 гг. После

прекращения существования журнала совместных выступлений больше не было.

Издание репродукций в «Числах» способствовало популяризации художников и их творчества. Однако изучая особенности публикации репродукций, мы обратили внимание на то, что в написании имен и фамилий художников были допущены многочисленные погрешности (например, Инденбаум и Гиндендаум), не всегда было указано имя художника, в большинстве случаев отсутствовали названия произведений, не был обозначен год их создания, техника, размер. Относительно нескольких репродукций дана только ссылка на хранение в частной коллекции без указания города и страны, что крайне затрудняет поиск и атрибуцию.

Журнал печатался в типографии по устаревшей, но еще довольно распространенной в те годы технологии. Тексты и иллюстрации были изданы на разной бумаге и брошюровались отдельно. Следовательно, иллюстрации не сопровождали текст, создавая единый визуальный ряд, а всегда оказывались между 32-й и 33-й, 48-й и 49-й страницами, то есть между 3-й и 4-й, 4-й и 5-й тетрадями. Некоторые из них вклеивались непосредственно в текст вручную. В качестве иллюстраций помещались в основном репродукции картин или скульптур, несколько фотографий, которые относились к статьям и заметкам о музыке, фильмах и т. д. Во всех десяти выпусках «Чисел» нет иллюстраций к литературным произведениям.

Главы романа «Аполлон Безобразов» были опубликованы в «Числах» №2-3 (1930) и №5 (1931) наряду с репродукциями русских художников. В сдвоенном выпуске (№2-3) этого журнала после второй тетради напечатаны репродукции трех картин Мориса Вламинка (в сборнике указано «Вламэнк»): «Пейзаж». «Деревенская улица», «Улица». Иллюстрации представляют собой вклейки в текст полустраничного размера. Четыре главы романа (1, 2, 11, 18) Б. Поплавского публиковались с 84-й страницы журнала. На вкладке после 96 страницы помещены репродукции двух картин Э. Делакруа без названий. На первой из них изображено Распятие, и можно предположить, что художник традиционно расположил у подножия креста слева римского сотника Лонгина, который со временем уверовал в Христа, а справа – группу женщин, среди которых должны быть Богоматерь и Мария Магдалина. По легенде, при распятии присутствовал евангелист Иоанн, которому Христос прямо с креста поручил заботу о своей матери. Создание картины можно отнести с большой вероятностью к пятидесятым годам XIX века, когда художник работал над созданием фресок для церкви Сен-Сюльпис (1849–1861). На другой репродукции этого художника изображены две лошади и всадник на берегу моря. Во втором произведении можно определить только нижнюю дату – 1832 г. Именно в этот период он входил в состав официальной дипломатической группы, которая должна была посетить Марокко. Известно, что поездка оказала сильное влияние на творчество художника. После путешествия Э. Делакруа сделал сотни эскизов, на которых были изображены арабы с лошадьми, охота на львов и пр. В качестве иллюстраций использованы

не программные его полотна, такие как «Свобода на баррикадах», «Ладья Данте» или «Резня на Хиосе», а камерные работы эскизного характера. Эти репродукции не связаны с текстом романа Б. Поплавского, а относятся к заметке, опубликованной в разделе «Художественная хроника». Она помещена под псевдонимом Л. или П., так как была написана, предположительно, совместно с другим автором. Известно, что Б. Поплавский подписывал свои статьи – «Б. П.». Э. Менегальдо в третьем томе Собрания сочинений опубликовала эту заметку вместе с другими статьями Б. Поплавского, не указав на неточность атрибуции.

Продолжение романа Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» помещалось в пятом номере «Чисел». На вкладке после 80 страницы представлены репродукции картин М. Шагала «Нищий» и Н. Гончаровой «Цветы» (на обороте). М. Шагал – один из самых известных представителей художественного авангарда XX века, входил в состав группы художников, объединившихся вокруг «Чисел». «Нищий» относится к лирико-фантастическому циклу, в котором автор изображал Париж, города России, цветы, сцены из жизни цирка, библейские сюжеты. Новаторские формальные приемы кубизма и орфизма, усвоенные художником за годы жизни в Париже, были направлены на создание напряженной эмоциональной атмосферы картины.

Н. Гончарова – живописец, график, театральный художник, книжный иллюстратор, выдающаяся представительница русского авангарда начала 1910-х гг. Б. Поплавский писал о Н. Гончаровой в статье «Молодая русская живопись в Париже» (1930), отмечая, что ее работы «нежны» «остроумны», «по-своему совершенные». По мнению автора статьи, художница принадлежала к школе, «которая сознательно и со вкусом культивировала условность» [2, с. 37]. В «Числах» помещена ее работа под названием «Цветы», на которой изображен букет из нескольких объемных цветов в вазе на черно-белом фоне.

Следующая вкладка расположена за шестой тетрадью и посвящена репродукциям И. Пуни «Городской пейзаж» и А. Минчина «Автопортрет». Оба мастера входили в группу художников журнала «Числа». И. Пуни увлекался современными авангардистскими течениями. Его творческая манера утвердилась в красочно-декоративных, кубистических и фовистских натюрмортах, а также в эскизах и картинах, тематически связанных с оформлением революционных событий. И. Пуни был одним из создателей направления, которое получило название «леттризм». Его особенностью было помещение букв, слов или текстов в систему пластических элементов картины. В поздний период своего творчества живописец отошел от эпатажных форм авангарда и писал в основном пейзажи и натюрморты в живописно-импрессионистической манере. К этому периоду относится воспроизведенный в сборнике «Городской пейзаж». Б. Поплавский писал в статье «Групповая выставка “Чисел”» (1931), что городские пейзажи И. Пуни полны «сумрачной прелести, где, кажется, постоянно идет дождь» [2, с. 97].

«Автопортрет» А. Минчина, на котором художник изображен в образе Арлекино, помещен в сборнике по печальному поводу – как иллюстрация к его некрологу, подписанному Б. Поплавским, который отмечал, что «совершенно свой мир являл он очам, целый свой Париж написал он на множестве холстов. <…> Посредством необычайно редкого соединения реализма и фантастичности Минчину удавалось писать парижские закаты или даже нереальные ночные освещения так, что ангелы, изображать которых он так любил, демоны, куклы, арлекины и клоуны сами собою рождались из сияния и движения атмосферы его картин, раньше всего и прежде всего необыкновенно реальных» [2, с. 98–99]. Цирковые и театральные сюжеты были распространены в европейском искусстве конца XIX – начала XX веков, что и стало, по нашему мнению, причиной создания «Автопортрета» именно в этом образе.

Несмотря на то что репродукции русских художников не относились непосредственно к тексту романа Б. Поплавского «Аполлон Безобразов», обращает на себя внимание то, что большинство из них парадоксальным образом совпало с эстетикой романа. Так, на картине Э. Делакруа изображено распятие Христа. Б. Поплавский большое значение уделял религии, писал статьи и заметки, в которых размышлял о проблемах православия, католичества и других вероисповеданий. В романе неоднократно упоминается жизнь и смерть Христа. Темы репродукций М. Вламинка («Пейзаж», «Деревенская улица») И. Пуни («Городской пейзаж»), помещенные рядом с главами романа «Аполлон Безобразов», также перекликаются с эстетикой романа Б. Поплавского, который в своем произведении подробно описывал Париж и его окрестности. Таким образом, репродукции русских и французских художников в журнале «Числа» не являлись иллюстрациями непосредственно к текстам, рядом с которыми были помещены, и были расположены именно в такой последовательности по технологическим причинам. В большинстве случаев иллюстрации связаны с выставками художников, которые группировались вокруг «Чисел» или относятся к критическим статьям об эмигрантских живописцах. Однако заметим, что, несмотря на то что эти иллюстрации были помещены рядом с главами романа Б. Поплавского по технологическим причинам, они все же парадоксальным образом совпали с эстетикой текста романа.

Библиографические ссылки

1. Адамович Г. «Числа» Книга IX / Г. Адамович // Последние новости. 1933. 29 июня. № 4481. С. 4.
2. Поплавский Б. Собрание сочинений в 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / [сост., коммент., подгот. текста А. Богословского, Е. Менегальдо] / Б. Поплавский – М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. – 624 с.
3. Осоргин М. «Числа» (№6) / М. Осоргин // Последние новости. – 1932. – 30 июня. – №4117. – С. 2.

Надійшла до редколегії 27.02.2014 р.

УДК 821.161

Е. Г. Иванцов
Днепропетровск

ПЕСНЯ КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАРКЕР ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ А. ЧУДАКОВА «ЛОЖИТСЯ МГЛА НА СТАРЫЕ СТУПЕНИ»

Розглядається різноманітний музичний ландшафт в романі О .Чудакова «Ложится мгла на старые ступени». Автор вважає, що достатньо великий пісенний матеріал, який згадується в тексті, є своєрідним музичним маркером часу. Музичний дискурс обширний в тексті і представлений згадками гімнів, пісень, романсів, частушок, які створюють особливу атмосферу романної оповіді. Найбільш цікавим літературознавчим акцентом розгляду пісенного і музичного матеріалу в книзі є соціально-культурна та історико-культурна парадигми. Аналізується також жанрова модифікація тексту як роману-ідилії у зв'язку з його пісенно-музичною складовою. Ідилічна константа сприйняття, зокрема, романсів очевидна. Пісенний «текст» у романі розглянуто автором статті на трьох рівнях: рівні індивіда, на рівні соціумної групи і на рівні культури конкретного часу. Опис музичного фону в романі аналізується з позицій двох векторів/ модусів пісні як специфічного музичного маркера часу: вектора власне часу (минуле – сучасне) і соціокультурного вектора. У часовому модусі функціонування пісня існує в романі у двох локусах: актуалізуються теперішнє або минуле. Сьогодення – це пісні, гімни, мелодії, що звучать по радіо чи виконувані солдатами, піонерами, поселенцями, музика з популярного кіно. Минуле пов'язане зі спогадами про дореволюційне життя у Вільно і в довоєнній Москві – тут важливі жанри романсу, опери.

***Ключові слова**: пісня, пісенний текст, музичний маркер, роман-ідилія.*

Рассматривается разнообразный музыкальный ландшафт в романе А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени». Автор полагает, что достаточно обширный музыкальный материал, упоминающийся в тексте, является своеобразным музыкальным маркером времени. Музыкальный дискурс обширен в тексте и представлен упоминаниями гимнов, песен, романсов, частушек, которые создают особую атмосферу романного повествования. Наиболее интересным литературоведческим акцентом рассмотрения песенного и музыкального материала в книге является социально-культурная и историко-культурная парадигмы. Анализируется также жанровая модификация текста как романа-идиллии в связи с его песенно-музыкальной составляющей. Идиллическая константа восприятия, в частности, романсов очевидна. Песенный «текст» в романе рассмотрен автором статьи на трёх уровнях: уровне индивида, на уровне социумной группы и на уровне культуры конкретного времени. Описание музыкального фона в романе анализируется с позиций двух векторов/модусов песни в качестве специфического музыкального маркера времени: вектора собственно времени (прошлое – настоящее) и социокультурного вектора. Во временно́м модусе функционирования песня существует в романе в двух локусах: актуализирует настоящее или прошлое. Настоящее – это песни, гимны, мелодии, звучащие по радио или исполняемые солдатами, пионерами, поселенцами, музыка из популярного кино. Прошлое связано с воспоминаниями о дореволюционной жизни в Вильно и в довоенной Москве. Здесь важны жанры романса, оперы.

***Ключевые слова**: песня, песенный текст, музыкальный маркер, роман-идиллия.*

The article discusses the musical landscape in the novel A. Chudakova "Haze lies on the old stage". The author supposes that extensive enough musical material mentioned in the text , is a kind of song marker time. Musical discourse in the text is very extensive and presented by hymns,

© Є. Г. Іванцов, 2014

songs, ballads, limericks, which create a special atmosphere of the novel narration. There are bout two hundred such references. Two chapters are devoted entirely to musical theme. The most interesting literary emphasis concerning song and music material in the book is socio-cultural and historical-cultural paradigm. The modification of the text as a genre of novel idyll in connection with his song component isalso anylized. Idyllic compensatory of perception in particular, of romances and participation heroes in their performance are obvious. Song "text" in the novel was considered in three levels: individual, social group, actual culture of a particular time. Description of background music in the novel is analyzed from the standpoint of two vectors / modes of songs as a specific marker of musical time: vector proper time (past - present) and sociocultural vector. In the temporal mode of functioning of the song exists in the novel in two loci: updates the present or the past . Real - these are songs, hymns, music, sounding on the radio or executable soldiers, pioneers, settlers, music from popular movies. Past due to the memories of the pre-revolutionary life in Vilna and in prewar Moscow – here are important genres of romance, opera.

***Key words**: song, song lyrics, music marker novel Idyll.*

Песня – один из самых массовых музыкальных жанров. Это делает её чутким «барометром» времени. При этом очевидно, «что вершинная культура не существует и не может быть описана без второй, более массовой или совсем массовой» [5, с. 223]. Песни являются знаками времени, в них концентрируется некая смысловая, ритмическая, идейная, а сегодня и визуальная (клиповая) парадигма отражения массового сознания или ментальных черт отдельного индивида. Песня на протяжении столетий была и остается социальным феноменом, она может быть точным определителем социального статуса слушателя, его нравственных, поведенческих, групповых, национальных, вкусовых и т. п. особенностей и предпочтений. «Песня – маленький, но очень чувствительный культурный организм, обладающий способностью гибко приспосабливаться ко всем особенностям своей среды, ко всем контекстам своего существования. Культурным, социальным, экономическим, технологическим…» [2, с. 64]. Песни, популярные в той или иной среде, организуют, создают, формируют некое песенное пространство, в котором, к примеру, жанровая система музыкальной практики или музыкальных пристрастий и вкусов становится своего рода «визитной карточкой» социальной группы. При этом, как отмечает Ю. С. Дружкин, песня «обнаруживает высочайшую лабильность, способность гибко и быстро реагировать на все изменения, веяния, тенденции, происходящие в культуре и в обществе в целом» [2, с. 64].

Песня, напев как в индивидуальном исполнении, так и в коллективном, используются в художественной литературе давно и часто служат своеобразным музыкальным маркером, акцентирующим внимание на особенностях повествования о конкретных событиях в определённом месте, подчёркивают характерологические черты героя, особенности его мышления, поведения. Достаточно вспомнить хрестоматийные примеры: пение в стане Пугачёва у А.С. Пушкина в романе «Капитанская дочка», пение Ольги Ильинской, которое слушает Обломов в одноименном романе И.А. Гончарова

или ситуацию певческого соревнования в рассказе И.С. Тургенева «Певцы» и т. п.

Примечательным в плане использования песенного материала является роман А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени», признанный решением жюри конкурса «Русский Буккер» лучшим русским романом первого десятилетия нового века. Впервые он был опубликован в журнале «Знамя» за 2000 год. В тексте пятисотстраничного произведения «музыкальная тема» упоминается более восьмидесяти раз; названия песен, романсов, маршей, гимнов, опер употреблены около двухсот раз, две главы («Вечерний звон» и «Другие песни») полностью посвящены музыкальной тематике. На наш взгляд, наиболее интересным литературоведческим акцентом рассмотрения песенного и музыкального материала в тексте романа является социально-культурная и историко-культурная исследовательские парадигмы.

Жанр произведения А. Чудакова определён им самим как роман-идиллия. Для автора данная жанровая константа является подчёркнуто важной и вынесена на обложку книги. По этой причине мы остановим внимание на жанровой модификации произведения и его связи с песенно-музыкальным ландшафтом повествования. Казалось бы, идиллический локус не совсем подходит хронотопическим характеристикам текста – временам позднего сталинизма и маленькому городу Чебачинску, расположенному в казахстанском приграничье, куда по собственной инициативе переезжает интеллигентная семья Саввиных – Стремоуховых, чтобы избежать репрессий и выжить в непростое время. Можно усмотреть, видимо, некую авторскую иронию в таком определении жанра, однако нельзя забывать, что автор – филолог и идиллический модус для него важен совсем по другим причинам. Во-первых, возможно, нужно учитывать, что термин «идиллия» означает по одному толкованию «картинку», по другому, более правдоподобному, «песенку». Во-вторых, нужно вспомнить работу М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», в которой отдельная глава посвящена идиллическому хронотопу в романе и различным типам идиллии: любовной, земледельчески-трудовой, ремесленно-трудовой и семейной [1]. В романе А. Чудакова, на наш взгляд, идиллический хронотоп имеет смешанный характер. Важным, однако, фоном трудовой и семейной жизни является песня. Она создаёт определённое настроение, возвращает в прошлое или актуализирует настоящее. В-третьих, как отмечал Эрих Фромм в работе «Здоровое общество», «я оказываюсь перед дилеммой “пытаться изменить мир – или приспосабливаться к нему”. Сколь многие незаурядные личности отказались от разрешения этой дилеммы и выбрали уход из мира социальных отношений, уединенный и едва ли не отшельнический образ жизни. Оставаться здоровым (“нормальным”) в глазах окружающих и при этом жить в конфликте с самим собой, с собственной природой – незавидная участь. В то же время уединенная жизнь в лесу, которую так ярко живописал Торо, может показаться недостижимым идеалом гармонии человека и мира, однако цена этой идиллии – одиночество и изоляция от общества» [6, с. 58]. Сознательное

бегство из тоталитарного общества – плата за некую семейную гармонию, умиротворение в далёкой советской провинции.

Идиллический компонент в романе включает в себя песню, в частности, как некое возвращение в прошлое, которое хранит в себе идеал. Чаще всего, если музыкальная композиция или тема выбирается самим слушателем или исполнителем, она создаёт определённое настроение, как правило, позитивное настроение, что становится важным фоном идиллического хронотопа. В тексте А. Чудакова данная константа относится прежде всего, на наш взгляд, к романсу, который в этом плане – особая «песня», предполагающая интимность, камерность, обязательную диалогичность между исполнителем и слушателем. С другой стороны, романс пробуждает эмоции из прошлой жизни героев романа. В прошлом есть идеал, столь важный для полноты идиллии. «Словом “идиллия”, – писал В. Гумбольдт в 1798 году, – пользуются не только для обозначения поэтического жанра, им пользуются также для того, чтобы указать на известное настроение ума, на способ чувствования» [3, с. 288]. Романс в качестве музыкальной иллюстрации такого «способа чувствования» подходит как нельзя лучше. Любопытно, что в сталинские времена романс – почти запрещённый песенный жанр, а причина этого идеологична: «в годы гражданской войны романс и песня всё дальше отходят друг от друга, становясь символами двух противоборствующих сил на политической арене: Красная армия была представлена революционной и другого рода песнями, Белая армия – романсом» [4]. Центральная глава произведения А. Чудакова посвящена именно романсу, специфике его исполнения в семье. Идиллическая компенсаторика восприятия текстов романсов и участия в их исполнении очевидны: «На саму бабку больше всего действовал романс “Вот вспыхнуло утро, румянятся воды, над озером быстрая чайка летит”, особенно последние строчки, завершающие печальную историю девушки, которую, как чайку, погубил “один неизвестный”…» [5, с. 225]. Именно к романсу как объекту научного интереса обращается младший из семьи Саввиных – Стремоуховых, Антон, сделавший как-то доклад о жестоком романсе и намеревавшийся написать работу о его поэтике; однако он «загорелся, собрал материал, но, как и многое другое, не написал» [5, с. 443].

В песенном «репертуаре» семьи были, разумеется, не только романсы. Звучали и дореволюционные песни, даже гимн «Боже, царя храни», частушки, городской шансон, ресторанные песни, переделки советских и другое. Для автора романа, написавшего своеобразную семейную хронику, по нашему мнению, важным представляется и то, что традиция семейного камерного исполнения переходит как бы по наследству: «Спели “Вечерний звон” – в первый раз без дедовского “Дон! дон! дон!”. Бабка сидела, закрыв глаза, дядя Лёня молчал, тётки плакали. Через несколько лет Антон будет петь его дуэтом – только с мамой» [5, с. 498].

Отдельную песенную лакуну в романе составляет музыкальный фон, создаваемый песнями, звучащими по радио, в кинофильмах, доносящимися из репродукторов, исполняемыми на улице идущими строем красноармейцами

или пионерами. Вот характерный пример упоминания песни и того, как она отражает идеологические реалии сталинского времени, становится иллюстрацией тоталитарной системы власти: «…таблички “Улица Амангельды» то вешали, то снимали – в зависимости от того, кем считался Амангельды Иманов. Если по радио передавали песню: “Запевайте, горы Ала-Тау, и снега, и льды. Добывать идём в бою мы славу, как Амангельды”, – это означало, что он герой освободительной борьбы, но когда её передавать переставали, значит, он опять становился буржуазным националистом, и таблички снимали» [5, с. 54]. Если на экранах шёл фильм «Танкисты», «…все песню пели: “Сверкая блеском стали”, когда нас в бой пошлёт товарищ Сталин» [5, с. 66].

Массовой песне и особенностям её исполнения в народной среде, но уже в другие времена – в восьмидесятые годы прошлого столетия – посвящена глава «Другие песни». Антон едет в поезде и слышит, как поют в соседнем купе «Вот кто-то с горочки спустился». Его приглашают присоединиться к купейному «хору». «Он присоединился, он любил современный лубок, считал его не хуже старого и не раз спорил на эту тему с друзьями-филологами. Запели песни военного времени, их Антон, как и всё его поколение, дети радио, знал хорошо» [5, с. 252]. Именно Антон в романе становится героем, аккумулирующим и соединяющим в себе, в своей памяти, песенное пространство разных эпох: условно, с конца девятнадцатого века до конца двадцатого. Иногда эта «песенная память» вбирала в себя текстуальные вариации, принадлежащие разному времени: «Были и ещё хорошие песни. Одна имела два припева. Первый: “Так за царя, за родину, за веру мы грянем громкое ура-ура-ура”. Второй: “Так за совет народных комиссаров мы грянем” то же самое “ура”. Чтобы исполнялись в очередь оба припева, следил отец» [5, с. 254].

Мы рассмотрели лишь небольшую часть песенного ландшафта в романе А. Чудакова. Сделаем некоторые обобщающие констатации. Музыка (чаще это песня) создает неповторимую атмосферу жизни, выполняет компенсаторную функцию в ситуации изгнания, пусть и добровольного. Нам представляется, что в описании музыкального фона в романе интересны могут быть два вектора/модуса песни в качестве музыкального маркера времени: вектор собственно времени (прошлое – настоящее) и социокультурный вектор. Во временно́м модусе функционирования песня существует в романе в двух локусах: актуализирует *настоящее* или *прошлое*. Настоящее – это песни, гимны, мелодии, звучащие по радио или исполняемые солдатами, пионерами, поселенцами, музыка из популярного кино. Прошлое связано с воспоминаниями о дореволюционной жизни в Вильно и в довоенной Москве. Здесь важны жанры романса, оперы.

Песенный «текст» в книге может быть рассмотрен, на наш взгляд, на трех социокультурных уровнях: на *уровне индивида* (воспринимающего музыку, исполняющего или комментирующего её); на *уровне социумной группы* (музыкальные вкусы, интересы, предпочтения); на *уровне культуры*

(миропонимание, потенциальные культурные возможности испонителя/слушателя).

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/hronotop9.html
2. Дружкин Ю. С. Песня как социокультурный феномен / Ю. С. Дружкин / Обсерватория культуры. – 2010. – №3. – С. 63–66.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий // Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 с.
4. Черва В. Е. Романс в истории русской художественной культуры [Электронный ресурс] / В. Е. Черва : автореферат на соискание науч. степени канд. культуролог. наук, спец. 24.00.02 – историческая культурология. – 1999. – СПб., 1999. – 20 с.: Режим доступа: http://romance.ru/cgi-bin/index.cgi?page=d-6-3&item=0
5. Чудаков А. П. Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия/ А. П Чудаков. – М.: Время, 2012. – 640 с.
6. Фромм Э. Здоровое общество/ Э. Фромм. – М.: Аст Москва, 2006. – 83 с.

Надійшла до редколегії 27 березня 2014 р.

УДК 811.58(063)+821.58.09(063)

А. В. Калашникова

Днепропетровск

ДАОССКИЕ ЭРОТОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ СУН

Розглядаються даоські еротологічні концепції, що суттєво вплинули не тільки на звичаї, а й на художню культуру китайців. Показано вплив філософії Дао-любові на поетику китайського пейзажного живопису «шань-шуй», поезії «гір і вод», на формування і бурхливий розвиток жанру ци в епоху династії Сун.

***Ключові слова**: Дао, еротологічні концепції, Дао-любові, пейзажний живопис «шань-шуй», поезія «гір і вод», ци.*

Рассматриваются даосские эротологические концепции, оказавшие заметное воздействие не только на нравы, но и на художественную культуру китайцев. Показано влияние философии Дао-любви на поэтику китайской пейзажной живописи "шань-шуй", поэзии «гор и вод», на формирование и бурное развитие жанра цы в эпоху династии Сун.

***Ключевые слова**: Дао, эротологические концепции, Дао-любви, пейзажная живопись «шань-шуй», поэзия «гор и вод», цы.*

The article discusses erotological Taoist concepts, which have a significant impact not only on the mores, but also on the artistic culture of the Chineses. In the development of traditionalist Chinese culture the Song dynasty epoch is highlighted as a period marked by the changes of the world outlook and trends of the cultural evolution. A characteristic desire for Chinese art and literature to understand the Tao, which defined the role of philosophical concepts in the transformation of the art system of the Song period, is also marked in this article. The understanding of Tao as a "nothingness", which gives from itself a birth to "being" have become the methodological basis of the erotological Taoist concepts. A person is included in the landscape as an integral part of the substructure – Tao of nature that repeats in its rhythms the rhythms of

© А. В. Калашникова, 2014

the Union of Heaven (yang) and Earth (yin). But in this united harmony, a person – is a part of the living cosmos, which, as many other finest grains, is hidden in the depths and darkness of Tao. It is shown the influence of the Tao-love philosophy on the poetics of Chinese landscape painting "shan-shui" 山水, the "mountains and waters" poetry, on the formation and rapid development of the ci genre during the Song period. The ci genre and it's tops are presented in the lyrics of Li Qingzhao, counterposes a traditional shi genre which oriented on a moralized didacticism and a discourse-instruction about state affairs, a look at the world through the prism of personal, intimate human feelings in which the love of a man and a woman possesses a dominate place. The erotological concepts of Tao-love have peculiarly reflected in relations of the ci genre with the music. The art culture and literature of the Song period have reflected the special role of philosophy as a kind of core of ancient and medieval Chinese culture, that plays a role not only of the science of the vision and understanding of the world, but also an ideology, religion and a peculiar aesthetics of the attitude to the world. Erotological concepts have inseminated poetics of the Chinese landscape painting "shan-shui", "mountains and waters" poetry, stimulated the formation and a rapid development of the ci genre during the Song period, that is focused on intimate, personal side of the life of a human being, as part of the insuperable way of Tao, embodying a union of the yang - yin, which is essential to the existence-life and existence of a person – a piece of the great Tao of love, that forms everything.

***Keywords**: Tao, erotological concept, Tao-love, landscape painting "shan-shui", "mountains and water" poetry, ci.*

Философия *Дао*-любви как один из аспектов даосизма, к сожалению, мало исследована наукой. Такое положение объясняется рядом причин объективного характера. К ним следует отнести малодоступность текстов эротологических даосских трактатов, исчезнувших еще в период династии Мин (XIV–XVII вв.) из «*Дао цзана*» (道藏) («Сокровищница дао» или «Даосский канон») – наиболее полного собрания ассимилированных даосизмом текстов, впервые ставшего предметом библиографического описания в 317–320 гг. в даосском энциклопедическом трактате Гэ Хуна «*Баопу-цзы*» (抱朴子). Отдельные фрагменты («*И сим по*») сохранились в японских медицинских трактатах X в. Однако сегодня самым авторитетным и практически единственным китайским источником является «*Шуан мей цзин ань цун шу*» («Собрание книг под сенью двух слив») – серия фрагментов и книг, собранных в 1903 г. Е. Дэхуем. С известными оговорками можно отнести к источникам и книги живущего в Швеции китайского ученого Чжан Жоланя «Дао любви и секса. Древнекитайский путь к экстазу» (1977), «Дао любящей пары. Истинное освобождение посредством Дао» (1983) и «Сокращенный вариант описания китайской философии Дао-любви» (1972). Факт двойного перевода (с китайского на английский, а с него – на другие европейские языки) также усложняет, а порой делает совершенно невозможным верное научное истолкование и изучение этих текстов европейцами.

Определенным этапом в изучении проблемы стал научно-художественный сборник «Китайский эрос» (1993), подготовленный ведущими синологами мира и включающий профессиональные русские переводы оригинальных китайских текстов эротологических трактатов и классической китайской прозы Срединного царства, сопровождаемые серией статей о проблемах пола, любви и секса в китайской философии, религиозной

мысли, обыденном сознании и художественной культуре. Авторы сборника попытались сформировать целостное представление о месте сексуальности и эротики в традиционной культуре древнего и средневекового Китая.

Корпус библиографической базы будет неполным без работ А. И. Кобзева [5; 6], А. Масперо [12], Э. С. Стулова [16], Е. А. Торчинова [17; 18], определивших основные постулаты даосизма, этапы его развития и общеметодологические подходы к изучению даосской философии эроса. Исследование интересующей нас проблемы невозможно и без обращения к работам историков, культурологов и искусствоведов, занимающихся изучением культуры Древнего Китая, – Ли Вея [2], В. В. Малявина [10], А. А. Маслова [11], Н. С. Семенова [14]. Неизученность данной проблемы, разрешение которой представляет немалый интерес и для истории философии, и для культурологии, и для историко-литературных и компаративистских изысканий в области художественной литературы древнего и средневекового Китая, обусловили актуальность и новизну этой работы. В статье предпринята попытка привлечь внимание исследователей к этой проблеме, а также не только выделить паттерны даосской эротологии, но и обозначить пути и принципы их воплощения в художественной культуре Китая эпохи Сун.

Древнекитайская культура, как известно, традиционна, консервативна и мало подвержена изменениям. Традиционализм китайской культуры, отражая общее типологическое свойство средневековых культур, имел глубокие философские корни в конфуцианстве – важнейшей религиозно-философской и этической доктрине Китая. Верность традиции, опора на традицию как основу основ – вот альфа и омега конфуцианства, одним из важнейших принципов которого была формула: «Человек должен жить так, как жили его предки». Однако даже в столь традиционалистской культуре были периоды, отмеченные изменениями, связанными с изменением мировоззренческих, философских ориентиров. Именно к таким эпохам принадлежит и эпоха Сун (960–1279 гг.), когда продолжился начавшийся в эпоху Тан (618–907 гг.) процесс «диалогических взаимоотношений древнекитайских религиозно-философских направлений – даосизма и конфуцианства – с пришедшим из Индии буддизмом» [2]. Именно эта «триада учений» (*сань цзяо*) и лежит в основе духовной культуры Китая, определяя неповторимый образ мира, созданный в художественных формах. Признавая важность диалогического взаимодействия трех ветвей китайского мировидения и роль этого синкретизма в развитии культуры именно в эпохи перемен, каковыми явились эпохи Тан и Сун, попытаемся рассмотреть лишь один из аспектов этого процесса, проанализировав влияние философии Дао-любви на развитие художественной культуры эпохи Сун. Выбор этого вектора не случаен. Как справедливо отмечает Н. С. Семенов, «китайское искусство было пронизано стремлением постичь Дао, выразить неопределимые идеи. Иначе говоря, его отличало единство сокрытия и выражения; сам творческий процесс описывался в терминах “безыскусности”, “простоты”, “неприкрашенного”, “пустоты”» [14].

Эротологические концепции оказываются важной составляющей общей философии Дао, питавшей творческие процессы.

Само понятие *Дао* не поддается однозначному определению. В каноническом для философии дао трактате «*Дао де Цзин*» (IV–III в. до н. э.) есть множество попыток определения *Дао,* каждая из которых обнаруживает невозможность словесного означивания самого понятия *Дао*: «*Дао* вечно и безымянно. Хотя оно ничтожно, но никто в мире не может его подчинить себе. Если знать и государи могут его соблюдать, то все существа сами становятся спокойными. Тогда небо и земля сольются в гармонии, наступят счастье и благополучие, а народ без приказания успокоится»; «Великое *дао* растекается повсюду. Оно может находиться и справа и слева. Благодаря ему все сущее рождается и не прекращает своего роста»; «*Дао* постоянно осуществляет недеяние, однако нет ничего такого, что бы оно не делало» [1, с. 32–34]. Четвертый стих «Дао де Цзин» гласит:

«Дао пусто,
но благодаря ему существует все и не
переполняется.
О, бездонное!
Ты, как глава рода, а род твой -
вся тьма вещей.
Ты сохраняешь его остроту,
не даешь превратиться в хаос
бесчисленным его нитям,
наполняешь гармонией его сияние,
уравниваешь меж собой все его бренные
существа.
О, величайшее,
хранящее жизнь!
Я не знаю, кто породил тебя,
похоже, что ты существовало еще прежде
Небесного Владыки» [8].

В сложной череде попыток дать определение *Дао*, методологически важным для истолкования даосских эротологических концепций является понимание *Дао* как «небытия», рождающего из себя «бытие». Сам главный закон мироздания – Путь-*Дао* в классической китайской философии трактуется в качестве «порождающего жизнь» – 生生 (*шен-шен*), и соответственно тем же должен заниматься следующий ему человек [5, с. 13].

В соответствии с китайской космогонией, вначале существовала единая универсальная субстанция в виде пара или космического дыхания, которая именовалась *ци* (气 – кит. «воздух»). Эта субстанция заполнила собой Пустоту – Небытие. В определенный момент ци разделилась на два начала: *инь* (阴) – мутное и холодное и *ян* (阳) – светлое и теплое. Будучи более легким, *ян* поднялось вверх и образовало небо, а *инь*, будучи более тяжелым, опустилось вниз и образовало землю. Эти два начала поддерживают гармонию и равновесие в этом мире. Все, что существует, возникло именно из их

взаимодействия. Всем вещам приписано равносильное двуединство противоположных начал: мужского и женского, светлого и темного, горького и сладкого, активного и пассивного [19].

Законы Вселенной – это и законы человеческого тела как микрокосма, отображающего макрокосм. Как и в макрокосме, главными частями микрокосма человеческого тела, которое даосы ставили превыше всего, становятся два порождающих начала: мужское *ян* и женское *инь* [14, с. 104]. Единственным путем к бессмертию как цели доаса является путь гармонии между телом и природой, между *ян* и *инь*. Этим принципиальным положением вдохновляется все "искусство брачных покоев". "Вполне естественно, что в обстановке всеобщего согласия с теориями инь-ян половые отношения между людьми рассматривались на космическом фоне, как на самом деле имеющие тесные связи с вселенской механикой" [13, с. 124–125].

Древнейшие тексты, содержащие эротологические концепции Дао-любви, относят к периоду Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э) [15, с. 103], однако не исчерпываются ими. «Искусству брачных покоев» посвящена огромная литература, подробно исследованная в работе Роберта ван Гулика «Классическая литература по “искусству брачных покоев”». Это «И сим по», составленный Тамба Ясуёри в 982 г.; главный китайский источник «Шуан мэй цзин ань цун шу» («Собрание книг под сенью двух слив») – серия книг и фрагментов, собранных в 1903 г. Е. Дэхуем и др. Обращает на себя внимание тот факт, что первой из обязательных (такое предположение высказал Р.ван Гулик) [3, с. 138–139] шести частей древних эротологических пособий является раздел о **космическом** значении интимного союза и о важности его для здоровья партнеров. Именно это космическое значение любовных соитий человека и является основой философии *Дао*-любви, постулировавшей мысль о том, что «искусство питания жизни заключается в попытках создать в самом себе зародыш бессмертия посредством сочетания материальной и духовной сущности. Это и есть то, что называется “внутренней алхимией”, представляющей собой поиск бессмертной субстанции путем перегонки жидкостей, вырабатываемых органами тела» [15, с. 103].

В даосских эротологических трактатах секс никогда не рассматривается «как нечто самоценное (например, источник высшего наслаждения), но лишь как средство достижения более высоких ценностей, охватываемых понятием “жизнь”» [5, с. 22]. Чжан Жолань в «Сокращенном варианте описания китайской философии Дао-любви» (1972) определяет следующие принципы этой эротологической философии:

- Даоист обычно имеет безграничную любовь ко Вселенной и ко всему живущему в ней.
- Всякая форма загрязнения и разрушения для даоиста враждебна и должна быть предотвращена.
- И все, что он от нас требует, это снять напряжение и быть естественным.

- Не требует он и отказа от всех желаний – таких как стремление к красоте формы, звука, запаха, вкуса, осязания и плотской любви, как это делают почти все школы буддизма.
- Наслаждаться земными и небесными радостями: они едины в экстазе, ибо в наслаждении естественными или искусственными вещами даоист находится в контакте со Вселенной.
- Нет решения мировых проблем без должного подхода к любви и сексу, почти всякая ненависть или горе, почти всякая алчность или жажда собственности идут от искажения любви и секса [7].

Так *Дао*-любовь предстает в эротологических трактатах и даосских текстах как жизненно важная часть пути к гармоническому образу жизни.

Даосские эротологические концепции оказали заметное воздействие не только на нравы, но и на художественную культуру китайцев. Представленные в «Китайском эросе» переводы китайских произведений различных периодов красноречиво свидетельствуют об этом [4]. Художественная культура и литература эпохи Сун оказались также не менее интересными в аспекте затронутой проблемы. Расцвет китайской культуры, начавшийся в эпоху Тан, был продолжен в 900–1200-е гг. Наиболее ярко новое видение мира и человека отразилось в поэзии и пейзажной живописи [2]. Именно в Сунский период бурно развивается пейзажная живопись «*шань-шуй*» (山水) («гора-воды»), звучащая в едином хоре с поэзией «гор и вод». Человек включен в пейзаж как неотъемлемая часть той самой первоосновы – *Дао*-природы, которая повторяет в своих ритмах ритмы союза Неба (ян) и Земли (инь). Но в этом едином созвучии человек – это, прежде всего, часть живого космоса, которая, как и множество других тончайших частиц, скрыта в глубине и темноте *Дао*, ибо сказано в «Дао дэ цзине»: «Человек следует законам земли. Земля следует законам неба. Небо следует законам *дао*, а *дао* следует самому себе» [1, с. 27]. Поэтому сам человек в пейзаже не всегда означен, присутствуя там в виде неких символов мира людей (постройки, лодки, предметы быта), он как бы растворен в пейзаже, включаясь в музыку любви *ян* и *инь*.

Ярким образцом сунской живописи XI в. является знаменитый 12-метровый шелковый свиток с картиной Ван Симэна (王希孟) «Горы и воды на тысячу ли» хранящийся в Гугуне. Картина воплощает суть китайского пейзажа «*шань-шуй*» как гармонии противоположностей: твердого и текучего, гор и вод, грубого и тончайшего, *ян* и *инь*. Все многообразие форм *дао*, которое, когда «находится в мире, все сущее вливается в него, подобно тому, как горные ручьи текут к рекам и морям» [1, с. 32], заботливо выписано в полихромном пейзаже Ван Симэна, написанного в детальном стиле (*гунби*), отличавшемся от популярной тогда техники туманного пейзажа, представлявшей расплывчатую размытую картину природы, отразившей понимание неопределимости вечного и неуловимого *Дао*. Гармония Неба и Земли и всего сущего – деревьев, лодок, человека, деталей быта, мостика, зверей и птиц – проникнуты в грандиозной картине Ван Симэна чувственным

мировидением *Дао*-любви. В тесном взаимодействии с сунским пейзажем развивается лирика этого периода. Общность видения мира и человека в мире как основа такого художественного диалога находит отражение не только в мощной традиции поэзии «*шань-шуй*», но и в перестройке самой жанровой системы китайской лирики в эпоху Сун, в появлении новых жанровых форм, отразивших иное понимание важности интимной стороны жизни человека на пути к процветанию всей страны.

На фоне формирования в эпоху Сун «тотального моралистического неоконфуцианства, идеологически господствовавшего в Китае до начала XX в.» [5, с. 25] «официально-конфуцианского табуирования, загнавшего весь словесный эрос в темное подполье подтекста, искусных намеков и многозначительных недомолвок» [5, с. 30], показательным является бурное развитие в лирике жанра *цы*. Именно этот жанр, вершины которого представлены в лирике «китайской Сафо» Ли Цинчжао, противопоставил традиционному жанру *ши*, сориентированному на морализированный дидактизм и рассуждение-поучение о государственных делах, взгляд на мир через призму личностных, интимных переживаний человека, в которых любви мужчины и женщины принадлежит главенствующее место. Сама тематика лирических произведений Ли Цинчжао сфокусирована на чувственной стороне существования человека как части природы, *Дао*-путь которой невозможен вне гармонического соединения *ян* и *инь*. Любовь, разлука с любимым, тоска по утраченной любви, невозможность счастья в одиночку, без *шуанси* (двойного счастья), – вот основной круг переживаний лирической героини китайской поэтессы («Вижу снова простор голубой», «Не радует лотос увядший», «Стих ветер, наконец-то, и вокруг»). Инь-янской символики *Дао*-любви исполнено стихотворение Ли Цинчжао «Там, где слились воедино», лирическая героиня которого, воплощая стихию *инь*, стремится к соединению с ушедшим в небытие возлюбленным, символом которого становится Небо (*ян*):

Небо бледнеет, и гаснут
Звезды одна за одной.
Сон необычный мне снился,
Будто бы в небо я взмыла,
Голос из бездны небесной
Вдруг обратился ко мне.
Ласково и с участьем
Небо меня спросило:
Куда свой путь направляю
В этой земной стороне? [9]

Эротологические концепции *Дао*-любви своеобразно отразились и в связях жанра *цы* с музыкой, чувственная, эротическая природа которой прекрасно осознавалась уже древними. Известно, что *цы* писались на определенную мелодию, название которой зачастую и давало название лирическому произведению. Так, *цы* Ли Цинчжао «Расплавленное золото заката» написано на мелодию «Юнюйлэ»; знаменитые «Утуны» – на мелодию

«Ициньэ»; а необычно популярное *цы* «Вижу снова простор голубой» – на мелодию «Жумэнлин» и т. д. Мелодия особым образом упорядочивала и ритмику, и форму, и даже поэтику названия стихотворений: *цы* писали по разработанной ритмико-мелодической схеме, диктующей количество строк, поэтический размер, способ рифмовки, точное количество иероглифов в произведении, строки разной длины и определенную систему чередования равных и моделирующих тонов. *Цы* свойственны недомолвки, многозначность, порой зыбкость и неуловимость воплощенных чувств и ощущений. Эта многоплановость значений создавалась во многом благодаря звучанию стиха. Исследуя историю двойственного отношения конфуцианцев к музыке как, с одной стороны, чувственно-стихийной субстанции, а с другой, гармонично-упорядоченной, А. И. Кобзев отмечает объективную невозможность отказа от музыки, в чем, как нам представляется, отразился тот самый процесс диалогического взаимодействия разных философских доктрин внутри китайской «триады учений». Исследователь приводит компромиссное определение музыки из «Записок о музыке»: «Музыка (*юэ*) – это радость (*лэ*). Благородный муж с помощью музыки-радости следует своему пути-*дао*. Маленький человек с помощью музыки-радости следует своим страстям. Если посредством пути-*дао* обуздывать страсти, то будет музыка-радость и не будет смуты. Если же из-за страстей пренебрегать путем-*дао*, то возникнут заблуждения и не будет музыки-радости» («*Ли цзи*» («Записки о благопристойности») [5, с. 29].

Художественная культура и литература эпохи Сун отразила особую роль философии как своеобразного ядра древней и средневековой китайской культуры, игравшего роль не только науки видения и понимания мира, но и идеологии, религии и своеобразной эстетики мироощущения. Эротологические концепции оплодотворили поэтику китайской пейзажной живописи «*шань-шуй»*, поэзии «гор и вод», стимулировали формирование и бурное развитие в эпоху Сун жанра *цы*, сфокусированного на интимной, личностной стороне жизни человека как части неопределимого пути-*дао*, воплотившего союз *ян-инь*, без которого невозможно бытие-жизнь и невозможен человек – частица великого и всеобразующего закона *Дао*-любви.

Библиографические ссылки

1. Дао Дэ цзин. Книга пути и благодати. – М.: ЭКСМО, 2008. – 397 с.
2. Ли Вэй. Культура Китая эпох Тан и Сун: Синтез форм духовной культуры: дис. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01 – теория и история культуры / Вей Ли.– М., 2002. – 135 с.
3. Гулик Р. Классическая литература по «искусству брачных покоев» / Под. ред. А. И. Кобзева / Р. Ванн Гулик // Китайский эрос – М.: Квадрат, 1993. – С. 134–141.
4. Китайский эрос / Под. ред. А.И. Кобзева. – М.: Квадрат, 1993. – 504 с.
5. Кобзев А. И. Парадоксы китайского эроса (вступительное слово) / А. И. Кобзев // Китайский эрос / Под. ред. А.И. Кобзева. – М.: Квадрат, 1993. – С. 12–31.
6. Кобзев А. И. Московская «Сокровищница дао» / А. И. Кобзев, Н. В. Морозова, Е. А. Торчинов // Народы Азии и Африки. – 1988. – №6. – С. 162–170.

7. Джань Колан. Сокращенный вариант описания китайской философии Дао-любви. [Электронный ресурс] / Колан Джань. – Режим доступа: metromir.com/book5776
8. Лао Цзы. Дао Де Дзин / Пер. А.Кувшинова. [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://lib.ru/POECHIN/lao3.txt
9. Ли Цин Чжао. Строфы из граненой яшмы / Вступ. ст. и прим. М. Басманова. Пер. с кит. Михаила Басманова [Электронный ресурс] / Цин Чжао Ли. – М.: Худ. лит., 1974. – 106 с. – Режим доступа: http://www.vekperevoda.com/1900/basmanov.htm
10. Малявин В. В. Китайская цивилизация/ В. В. Малявин. – М.: Астрель, 2000. – 632 с.
11. Маслов А.А. Даосские символы / А.А. Маслов// Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. – М.: Алетейя, 2003. – С. 70–82.
12. Масперо А. Даосизм / А. Масперо. – СПб.: Наука, 2007. – 294 с.
13. Нидэм Дж. Даосская техника половых отношений / Дж. Нидэм // Китайский эрос / Под. ред. А.И. Кобзева. – М.: Квадрат, 1993. – С. 124–133.
14. Семенов Н. С. Философские традиции Востока [Электронный ресурс]. – Мн.: ЕГУ, 2004. – 304 с.. – Режим доступа: http://religa.narod.ru/biblio/east_ph5.htm
15. Скиппер К. Заметки о даосизме и сексуальности/ К. Скиппер // Китайский эрос/ Под. ред. А.И. Кобзева. – М.: Квадрат, 1993. – С. 102–123.
16. Стулова Э. С. Даосская практика достижения бессмертия/ Э.С. Стулова // Из истории традиционной китайской идеологии. М., 1984. – С. 230-270.
17. Торчинов Е. А. Даосские практики / Е. А. Торчинов. – СПб.: Петербургское Востоковедение, Азбука, 2004. – 320 с.
18. Торчинов Е. А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного [Электронный ресурс] / Е. А. Торчинов. – СПб.: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2007. – Режим доступу: http://psylib.org.ua/books/torch02/txt05.htm
19. 阴阳 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://b/baidu.com/view/188.htm 阴阳

Надійшла до редколегії 29 березня 2014 р.

УДК 821.133.1-312.6 Уэльбек

О. Л. Калашникова
Днепропетровск

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ М. УЭЛЬБЕКА («КАРТА И ТЕРРИТОРИЯ»)

Розкрито інтермедіальну природу роману М. Уельбека «Карта і територія». Заримована безліч разів ідея симулякру як маркера сучасної культури, дублювання мотиву карти і території, що абсолютно не співпадають в світі копій, гра з літературними знаками та знаковими постатями сучасного літературного процесу, жонглювання різними дискурсами показані як характерні риси поетики письменника, що здійснив «реалістично-постмодерністський синтез» через інтермедіальну наративну стратегію.

***Ключові слова**: інтермедіальна стратегія, симулякр, медіа-код, медіа-зона.*

Раскрыта интермедиальная природа романа М. Уэльбека «Карта и территория». Зарифмованная множество раз идея симулякра как маркера современной культуры, дублирование мотива карты и территории, совершенно не совпадающих в мире копий, игра с литературными знакам и знаковыми фигурами современного литературного процесса, жонглирование разными дискурсами показаны как характерные черты поэтики писателя, осуществившего «реалистически-постмодернистский синтез» через интермедиальную повествовательную стратегию.

© О. Л. Калашникова, 2014

Ключевые слова: *интермедиальная стратегия, симулякр, медиа-код, медиа-зона.*

The article deals with the intermedial nature of M. Houellebecq novel "La carte et le territoire". It is shown that intermediality becomes the author's strategy of Houellebecq, intentionally expressed in the material structure of this work which is an attempt to reproduce a polyart space of the postmodern culture. The various media codes of the painting, photography, advertising, internet compose the canvas of the picture of the world in the Houellebecq's novel. The different media spaces are superimposed upon each other, creating the intermedial, curious image of the collapse of the modern world. Combining the different discourses Houellebecq creates the medial cacophony in which at the same time one can find a discourse of the modern figurative painting, advertising, political journalism, magazines, literary criticism, fiction itself in its poetic version, many quotations from the scientific and quasi-scientific works. The different media areas create a one single canvas of the modern cultural space: an intermedial one, but based on the general idea of destruction. The novel is a reflection of the century about itself, and it's an original artistic warning about the danger of the human evolution on the way of the serious departure from reality, substituted by its virtual representation through a variety of the media codes. The idea of the simulacrum as a marker of modern culture, which have rhymed many times, the duplication of the motif of the map and territory, which absolutely do not coincide in the world of copies, the game with the literary signs and iconic figures of the modern literary process, the juggling by the different discourses are shown as the characteristics of the poetics of the writer, who created the "realistic-postmodern synthesis" through the intermedial narrative strategy.

Keywords*: intermedial strategy, simulacrum, media-code, media-area.*

Я хочу оставить свидетельство о мире...
Просто свидетельство о мире...»
(М. Уэльбек. Карта и территория)

Исследования феномена интермедиальности, восходящего к представлениям М. Маклюэна о гибридизации и импликации медиа, изложенным в работах 1960–70-х гг. «Галактика Гуттенберга», «Понимание Медиа: Внешние расширения человека» [2; 3] и обретшим имя в работах О. Хассен-Лёве (1983, 2006) [10], сегодня остаются очень актуальными в силу самой природы нынешнего информационного общества, в котором вторичные моделирующие системы занимают все более значительное место, рождая необычные формы и способы взаимодействия разных медиа-кодов. Неоднозначность истолкования самого понятия *интермедиальность,* с одной стороны, усложняет процесс анализа, а с другой – создает широкое поле для разработки новых методик исследования современных художественных текстов, составляющих часть единого интермедиального пространства как некоего, по слову И.П. Ильина, «большого языка» [1, с. 8] постмодернисткой эпохи. Исследование поэтики романа Уэльбека «Карта и территория» представляет немалый интерес в аспекте развития этого направления современного литературоведения.

Мишель Уэльбек, как знаковая фигура современного литературного процесса Франции, остается в фокусе анализа французских критиков и теоретиков литературы, а появление каждого нового произведения писателя сопровождается привычными дискуссиями, а порой и скандалами. В отечественном литературоведении творчество этого писателя еще не

осмыслено. Возможно, исследователей останавливает сложная поэтика уэльбековских произведений, возможно, сказывается отсутсвие «далевого плана», дающего возможность понять уже сформировавшееся художественное явление. В российской науке автор «Карты и территории» тоже не удостоился внимания ученых, хотя сам Уэльбек, а не только его романы, хорошо известен в России и довольно часто бывает в Москве, участвуя в творческих встречах с российским читателем. Э. Н. Шевякова, посвятив фундаментальное исследование французскому роману конца XX – начала нынешнего века «Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы» (2009), особо подчеркивает, что не ставила перед собой задачу дать исчерпывающую характеристику феномена французского постмодернизма и «модные писатели», произведения которых широко известны во Франции и у нас – М. Уэльбек, Ф. Бегбедер, не стали предметом исследования [9, с. 3]. В подобной декларации, как представляется, ощутим момент некоего иронического отношения к произведениям этих писателей. Однако отмахнуться от самого феномена вряд ли возможно. Если же принять во внимание, что роман Уэльбека «Карта и территория» (2010) получил в 2010 году самую престижную литературную премию Франции – Гонкуровскую, то очевидной становится необходимость научного осмысления этого произведения, да и творчества писателя в целом. Статья является такой попыткой анализа интермедиальных отношений в поэтике «Карты и территории». Уже название анонсирует как ключевой в романе принцип замещения реальности (территория) ее абстрактным условным изображением (карта), обозначая ту интермедиальную призму, которая и станет определяющей в для воспроизведения мира в романе. Замещение объекта его изображением-симулякром закономерно включает в литературный дискурс другой медиа-код – изобразительный. Это могут быть медиа-зоны фотографии, живописи, скульптуры, архитектуры. Все эти медиа-пространства появляются практически одновременно уже в прологе к роману.

Игра с пространствами, медиа-зонами и медиа-кодами начинается с первого же абзаца романного текста, стилистически идентичного театральной ремарке и обещающего читателю дальнейшее развитие действия, которое на самом деле не происходит, а является изображенным на некой картине. Так живописное полотно, предваряя полотно литературное, как бы обозначает код, являющийся главенствующим: «Джефф Кунс привстал, вдохновенно взмахнув руками. Напротив него, на белом кожаном диване с небрежно наброшенными шелками, сидит, скрючившись, Дэмиен Херст и, судя по всему, собирается ему возразить; он мрачен, лицо налилось кровью. Они оба в черных костюмах – у Кунса в тонкую полоску, – белых рубашках и черных галстуках. Между ними на журнальном столике стоит вазочка с цукатами, но ни тот, ни другой не обращают на нее ни малейшего внимания; Херст потягивает “Бад лайт”. Позади них в огромном окне виднеются, насколько хватает глаз, высоченные многоэтажки, поистине вавилонское столпотворение гигантских прямоугольников; ночь светла, прозрачен воздух» [8]. Следующий за этим

комментарий включает еще один медиа-код – код рекламной фотографии, как бы удваивая линзу, преломляющую и искажающую изображение реального мира, делая всю сцену отражением отражения: «Это может быть какой-нибудь Катар или Дубай; обстановка в комнате навеяна на самом деле рекламной фотографией отеля “Эмирейтс” в Абу-Даби из немецкого глянцевого журнала» [8]. Далее следует описание процесса создания картины, сопровождающееся комментарием художника Джеда Мартена, главного героя «Карты и территории», относительно персонажей его картины. Оказывается, что, пытаясь написать живописный портрет своих героев Кунса и Хёрса, Джед Мартен «насобирал массу фотографий Кунса, снятого в одиночестве, а также в обществе Романа Абрамовича, Мадонны, Барака Обамы, Боно, Уоррена Баффета, Билла Гейтса... Но повсюду на него смотрел все тот же продавец кабриолетов “шевроле” – почему-то именно в этом образе Кунс решил явить себя миру, – одним словом, в этих снимках не было ровным счетом ничего индивидуального» [8]. Натурой для парного портрета Кунса и Хёрста служит реальность, уже опосредованная другими медиа – рекламой, фотографией. Так еще один раз осуществляется подмена объекта изображения другим его изображением, с презрением отрефлексированным Джедом, когда, размышляя о так называемых великих фотографах, претендующих на то, что они открывают правду о своих моделях, автор картины утверждает, что «они ничуть не креативнее фотоавтомата» [8]. Используя фотографию в роли живописи, Джед воспроизводит классический, введенный американцем Малкольмом Марли прием воспроизведения картины по фотографии, ставший основой метода гиперреализма как нового направления в живописи 1960–70-х гг. [4, с. 27].

Так в прологе к роману четко обозначена формула интермедиальной технологии моделирования реальности в произведении: рекламное фото из глянцевого журнала – картина – процесс ее создания, предполагающий новое возвращение к фотографии, – таков алгоритм создания симулякра. Реальность и живые люди в этом алгоритме совершенно отсутствуют, и картина мира рождается из многочисленных разномедийных по своей природе отражений. Именно эта картина-симулякр, никак не дающаяся ее автору, не только открывает роман, но проходит пунктиром через все произведение, соединяя мозаику разных периодов жизни и творчества главного героя и определяя ту мировоззренческую призму, которая является в романе доминантной и заданной живописным и фото-кодом. Движение от фотографии к живописи как путь моделирования картины мира не раз рифмуется в произведении. Это и биографическая канва истории героя романа, дед которого был фотографом, а отец учился в той же парижской Школе изобразительных искусств и был несостоявшимся художником формы. Это и творческий путь самого Джеда Мартена, как бы повторившего и судьбу своего деда, и судьбу отца. Джед начинает с фотоальбома «300 фотографий металлоизделий» – «исчерпывающего каталога предметов, произведенных человеком в индустриальную эпоху» [8], потом переходит к фотографиям мишленовских

карт, симулякра, условного изображения территории, иными словами, фотографируя симулякр (серия «Мишлен-Департаменты»). Затем наступает период живописного творчества. Но, хотя в разговоре с Уэльбеком – персонажем романа Джед и утверждает, что для живописи недостаточно только мира, а нужен человек, сам художник создает свои портретные картины не на основе личного знакомства с персонажами полотен, а через посредничество первичного отражения объекта на фотографиях (исключение составляет только Уэльбек, который является одним из персонажей романа и уже поэтому – тоже отражением подлинного Уэльбека). Серийный принцип художественного мышления героя, работавшего сначала над «серией основных профессий», а потом над «серией корпоративных композиций», тоже рифмует идею симулякра-отражения. Последний период творчества Джеда Мартена контаминирует-повторяет идею творчества как отражения-замещения реальности, когда от картин Джед приходит к особой технологии посекундной видеосъемки изменений объектов живой растительной природы, создавая из тысяч фотограмм такую, где, накладывая слои многочисленных фотографий друг на друга, моделирует одномоментность картины разрушения мира. Затем эта же техника применяется уже к изображению промышленных изделий, а потом и к изображению материнских плат компьютеров как некоего символа постиндустриальной, электронной эпохи, в которой идея виртуализации мира стала главенствующей. Завершается творчество героя романа экспериментами с фотографиями людей, с которыми Джед встречался в своей жизни, а потом опытами с игрушечными человечками, весьма схематично изображавшими людей. Чтобы визуализировать процесс умирания своего прошлого, Джед обливал эти фотографии и фигурки серной кислотой и фиксировал с помощью видеоаппарата, как изображения скручиваются, разлагаются на слои и исчезают под воздействием солнца, света, и атмосферы: «Этой интерпретации, впрочем, недостаточно, чтобы описать тягостные ощущения, охватывающие нас при виде этих умилительных человечков типа плеймобилевских, затерявшихся на просторах бескрайней и абстрактной футуристической территории, которая сама тоже крошится и расслаивается, будто растворяясь в необъятном, уходящем в бесконечность растительном пространстве. Нельзя не испытать и чувства горечи, наблюдая, как изображения людей, сопровождавших Джеда Мартена в его земной жизни, разлагаются под воздействием непогоды, гниют и, наконец, распадаются, представая в последних эпизодах неким символом тотальной гибели рода человеческого. Вот они тонут, вдруг начинают бешено барахтаться, но через мгновенье

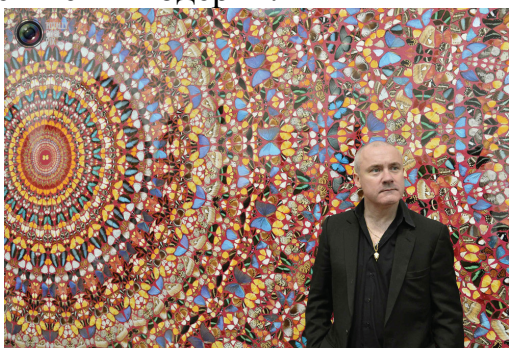
задыхаются под постоянно прибывающими ботаническими пластами. Потом все стихает, только травы колышутся на ветру. Полное и окончательное торжество растительного мира» [8].

Первая живописная картина, открывающая роман, называет и имена-маркеры – Джефф Кунс и Демиен Хёрст, являющиеся значимыми символами сегодняшнего поп-арта, «королями китча», чья картина мира и станет доминантной в романе, обозначив особые темы и особые способы их презентации в литературном дискурсе. Так живопись, а точнее, эксплицитная отсылка к творчеству и к работам художников, ставших героями этой картины, становится инспиратором и моделью мира главного героя романа Джеда Мартена, предвещая уже в прологе медиа-цитатность – появление текста живописного медиума в литературном тексте. Такая референциальная или, как определил эту форму интермедиального взаимодействия Й. Шрётер, трансмедиальная интермедиальность, предполагающая воплощение одного и того же нарратива (например, сюжета) в разных медиа [11, с. 129], воплощена в описании первых детских рисунков Джеда, изображающих цветы-вагины и цитирующих известную работу Джеффа Кунса «Воздушный шар-цветок», проданную на аукционе Christie's в Лондоне в 2008 г. за $ 25,8 млн.: «Джеду даже в голову не могло прийти, как, собственно, и Ванессе, что цветы – это просто-напросто половые органы, украшающие поверхность мира пестрые вагины, отданные на растерзание похотливым насекомым. Создается впечатление, что насекомые и люди – тоже своего рода животные – постоянно к чему-то стремятся, быстро и целеустремленно передвигаясь с места на место, тогда как цветы сверкают себе преспокойно на солнце, застыв во всем своем великолепии» [8].

Не единожды процитированы в романе и работы самого богатого современного художника, знаменитого британца Демиена Хёрста, чье состояние на 2010 г. оценивалось в £ 215 миллионов. Творения Хёрста, изображенного на открывающей роман Уэльбека картине Джеда как «брутальный циник, типа “загреб бабла, насрать на всех”..., “художник-бунтарь”... (опять же при деньгах), разрабатывающий в своем творчестве тревожную тему смерти» [8], не названы, но легко узнаваемы в тексте романа, будучи перекодированными в литературном дискурсе. Совсем не сложно прочитать своеобразную инсталяцию-фотографию Хёрста, душащего разукрашенный скелет, в завещании Уэльбека-героя романа «Карта и территория»: «Мне хочется, чтобы черви очистили мой скелет, – уточнял он, позволив себе личное замечание на более чем официальном бланке. – У нас с моим скелетом всегда были прекрасные отношения, и я счастлив, что он сможет, наконец, освободиться от уз плоти»

[8]. А описание сгнивших останков расчлененного тела Уэльбека являются почти буквальной вербализацией инсталляции того же Хёрста “A Thousand Years” («Тысяча лет») в галерее «Тейт Модерн» в Лондоне: «Неподалеку роилось облако мух, с жужжанием круживших на одном месте, словно в ожидании своей очереди. С точки зрения мухи, труп человека – это мясо, просто-напросто кусок мяса; из дома снова потянуло зловонием, и вынести его было невозможно» [8].

Финал романа о торжестве растительного мира, покрывающего волнами трав все сущее, также являет образчик медиа-цитатности, включая в интермедиальное пространство «Карты и территории» картину Д. Хёрста “I Am Become Death, Shatterer of Worlds” («Я – Смерть, Разрушитель Миров»), выставленную в галерее «Тейт Модерн».



Так в романе последовательно осуществляется невольная синхронизация литературного текста с творениями тех художников, изображениям которых на картине, написанной героем романа, открывалась «Карта и территория». Происходит верификация живописи словом и наоборот. Вербальный дискурс, словно страдая ценностной недостаточностью, взывает к другому искусству о верификации. Вот почему в беседе Джеда – фотографа мишленовских карт с писателем Бегбедером, который, подобно Уэльбеку, тоже является персонажем «Карты и территории» и принимает живейшее участие в судьбе Джеда, звучит мысль о недостаточности литературного медиа-кода в нынешнем информационном мире: «Джед, слегка смутившись, признал в конце концов, что да, в каком-то смысле его можно назвать художником. – Ха-ха-хааа! – преувеличенно громко расхохотался писатель, и, как он и рассчитывал, на него сразу обернулись человек десять, в том числе Ольга. – Ну конечно, надо быть художником, артистом. Литература – это вчерашний день!» [8]. При этом рождается совершенно новое интермедиальное единство, выражающее смыл, отличный от тех, которые заложены в фотографическом, живописном

или в литературном семиотическом ряду. Как замечает Н. Тишунина, «“транспонирование” “визуальных” элементов в вербальный ряд порождает особый художественный эффект: утрачивается свобода зрительных ассоциаций, как при восприятии живописного полотна, и возникает цепь ассоциаций смысловых... Поэтому в интермедиальности мы имеем дело не с цитацией, а с корреляцией текстов» [6, с. 153]. Отметим, что именно корреляция и позволяет автору подчеркнуть тот смысл, который видится ему главным.

В интермедиальное пространство романа включены и другие медиа-коды. Название произведения выделяет среди медиа-зон картографию. Идея карты как симулякра мира подчеркнута и в названии первой творческой выставки главного героя романа: «Карта интереснее территории», где выставлены даже не мишленовские карты (схемы территорий регионов Франции), а их фотографии. Картографический код представлен и иными многочисленными картами романа: карта творчества Джеда Мартена, карта Парижа главного героя со своей топографией, карта любви Джеда, карта современной аудиовизуальной и политической тусовок Франции, означенная известными именами, превращающая роман в «дайджест европейского культурно-антропологического ландшафта» [7].

Описание творческой судьбы главного персонажа романа как рассказ о жизни человека искусства замещен в «Карте и территории» рекламным дискурсом, посредством которого и осуществляется репрезентация жизни человека: написанный Уэльбеком-персонажем романа рекламный буклет к выставке Джеда Мартена; первая монография о творчестве Мартена, написанная китайцем Вонг Фусинем, и отзывы о первой выставке Джеда в прессе, организованные и проплаченные Мэрилин, менеджером по пиару. Раскрывая сущностную идентичность и «симбиоз между рестораторами и гламуром», рекламный дискурс дополнен использованными в тексте романа выдержками из путеводителя «French Touch» и рекламных буклетов различных ресторанов и гостиниц, сражающихся за мишленовские звезды. Рекламные медиа-технологии определяют и выбор героем круга тех, кто оказывается в числе его возлюбленных (Ольга Шереметова – руководитель отдела по связям с общественностью в «Мишлен», ливанская эскорт-герл Лайла) и его друзей (Уэльбек, Бекбедер, галерист Франц Теллер).

В интермедиальное пространство включен и детективный дискурс, тоже трансформированный кодом живописи, когда убийцу писателя Уэльбека полицейские находят благодаря тому, что в расположенных особым образом кусках расчлененного тела Уэльбека Джед Мартен узнает «руку» Поллока, замечая: «Знаете, это довольно убогое подражание Поллоку. Формы и подтеки на месте, но расположены они как попало, без какой бы то ни было силы и жизненной энергии» [8].

Возникающие в рецептивном ряду образы картин Поллока, например его композиции «Номер 12» или «Алхимия», как бы переносят в литературный

текст образный смысл цвета, колорита, формы, композиции, рождая корреляцию разных медиумов. Особое наполнение пространству романа дает и интернетовский медийный код, и в частности, включение в текст многочисленных незакавыченных выдержек из «Википедии», что стало причиной известного судебного процесса интернет-энциклопедии против французского романиста. Вовсе не скрывая источников своих медиа-цитат, Уэльбек завершает роман разделом «Слова благодарности», где персонально перечислив своих помощников, замечает: «Я также благодарю **Википедию** (http://fr.wikipedia.org) и ее авторов, чьи статьи, в частности о комнатной мухе, городе Бове и Фредерике Ниу, служили мне порой источником вдохновения» [8]. Указание интернет-адреса «Википедии» в его голубом (интернетовском) варианте оставляет читателя все в том же интермедиальном пространстве нынешнего мира, который и стремился изобразить писатель в своем романе, найдя для этого адекватный интермедиальный способ изображения мира симулякров.

Разномедиальные пространства накладываются одно на другое, рождая интермедиальный, множащийся причудливый образ современного разрушающегося мира. Совмещая различные дискурсы, Уэльбек создает медиальную какофонию, в которой одновременно звучат дискурс современной фигуративной живописи, рекламы, политической публицистики, глянцевых журналов, литературной критики, собственно художественной литературы в ее поэтической редакции, множество цитат из научных и околонаучных сочинений. Разные медиа-зоны создают единое полотно современного пространства культуры: интермедиального, но основанного на общей идее разрушения. Принципиальная значимость интермедиальных связей со всей очевидностью проявилась в финале романа, раскрывающем идею обреченности мира, построенного на отражениях отражений, мира виртуального, пытающегося совершенно заменить собою мир реальный, названный в финале «растительным миром». Исчезновение человека с горизонта этого «окончательного торжества растительного мира», как и с карты территории, звучит тревожным предостережением, адресованным писателем своим современникам и потомкам. Сделав героем романа художника – внука фотографа и сына архитектора, мечтавшего создавать дома необычных форм без всяких углов и окон, чтобы, «вернувшись домой, жители теряли всякий визуальный контакт с внешним миром – не считая неба» [8], М. Уэльбек рассказывает притчу о современном художнике, который «посвятил свою жизнь (во всяком случае, профессиональную, очень быстро слившуюся воедино с его жизнью вообще) искусству, созданию изображений мира, не предназначенного, однако, для проживания» [8].

Интермедиальный характер пространства современной художественной культуры требовал особого кода для авторского послания современникам и потомкам. Интермедиальность становится авторской стратегией Уэльбека и как таковая, являясь «авторским осмыслением текстового принципа интермедиальности» [5], намеренно выражена в материальной структуре

произведения, представляющего собой попытку воспроизведения полихудожественного пространства культуры эпохи постмодернизма, рефлексию века о самом себе, и своеобразное художественное предостережение об опасности развития человечества по пути все большего отхода от реальной действительности, замещенной ее виртуальной репрезентацией с помощью самых разных медиа-кодов.

Библиографические ссылки

1. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – М.: Искусство, 1998. – 256 с.
2. Маклюэн Г. М. Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры [Пер. с англ. А. Юдина] / Г. М. Маклюэн. – К.: Ника-центр, 2004. – 432 с.
3. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека [пер. с англ. Н. Николаева. Закл. ст. М.Вавилова] / Г. М. Маклюэн. – М.; Жуковский: «КАНОН-Пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
4. Обухова А. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму/ А. Обухова, М. Орлова. – М.: ОЛМА_ПРЕСС, 2001. – 176 с.
5. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореф. дис. ...канд. икусствоведения: спец. 17.00.09 – теория и история искусства [Электронный ресурс] / А. Ю. Тимашков. – СПБ., 2012. – Режим доступа: www.gup.ru/upload/iblock/0e4/TimashkovAY_Avtoreferat.doc
6. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. – 2001. – С. 149-154.
7. Тууборг Маша. Я в домике 22 декабря 2011 [Электронный ресурс] / Маша Тууборг. – Режим доступа: http://booknik.ru/reviews/fiction/ya-v-domike/
8. Уэльбек М. Карта и территория [Электронный ресурс] / М. Уэльбек. – Режим доступа: http://www.rulit.net/books/karta-i-territoriya-la-carte-et-le-territoire-read-248635-1.html
9. Шевякова Э. Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы: автореф. дис. ... докт. филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература) / Э. Н. Шевякова. – М., 2009, – 32 с.
10. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne/ A. A. Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W.Schmid und W.D.Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). – Wien, 1983. – S. 291–360.
11. Schröter J. Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs/ J. Schröter // Montage/AV/ – 1998. – n. 7/2. – S. 129–154.

Надійшла до редколегії 28 березня 2013 р.

УДК 821.161.2–312.4.09

Г. С. Клюйко
Дніпропетровськ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ДЕТЕКТИВНИХ КОНВЕНЦІЙ У РОМАНІ О. ГАВРОША «КАПІТАН АЛОЇЗ»

Стаття присвячена розгляду трансформацій детективного сюжету в романі О. Гавроша «Капітан Алоїз». Як і більшість інших українських ретро-детективів, цей детектив відноситься до жанрового різновиду «затишний» («cozy»). Завдяки містичним елементам твір у свідомості читача резонує з класикою ретро-детективу. Це дозволяє компенсувати ослаблення детективної інтриги, обумовлене необхідністю зобразити атмосферу минулого.

***Ключові слова**: ретро-детектив, масова література, рецепція, жанрові конвенції.*

Статья посвящена рассмотрению трансформаций детективного сюжета в романе А. Гавроша «Капитан Алоиз». Как и большинство других украинских ретро-детективов, этот детектив относится к жанровой разновидности «уютный» («cozy»). Благодаря мистическим элементам произведение в сознании читателя резонирует с классикой ретро-детектива. Это позволяет компенсировать ослабление детективной интриги, обусловленот необходимостью изобразить атмосферу прошлого.

***Ключевые слова**: ретро-детектив, массовая литература, рецепция, жанровые конвенции.*

The article is devoted to an analysis of the transformations of the detective story in the A. Gavrosh's novel "Captain Alois". Like most other Ukrainian retro-detectives, this work belongs to the genre kind of «cozy» detective. Life-affirming atmosphere is dominated in the book, there are many funny situations, comic dialogues, where human failings are played up in parody way. The action takes place in a small provincial town that lives in gossip, tattles, rumors. Just because of captain's ability to talk companion he reveals the crime. A large number of supernatural distinguishes A.Gavrosh's work from classic detective, it is located at the intersection of detective, fairy and vaudeville traditions. The fuzziness of genre boundaries of the text is caused by this. Nevertheless, the A. Gavrosh's novel is one of the closest to the retro-detective genre frames in Ukrainian literature. There is not only deductive search for killer by detective, but, let us say, a false mystical trail that the author starts up the detective and the reader. Thanks to mystical elements the work in the reader's mind resonates with classic retro detective (U. Eco, D. Brown etc.). This allows to compensate for weakening of the detective intrigue stipulated by necessity to portray the atmosphere of the past.

***Key words**: retro-detective, pulp fiction, reception, genre conventions.*

У сучасній масовій українській літературі склалася досить дивна ситуація. Соціологічні дослідження, які нещодавно проводилися серед читачів української літератури, показали незмінну популярність детективного жанру в масового читача. Так, у результаті опитування 1076 студентів, що проводилося в 2012–2013 роках науково-дослідницькою групою при кафедрі зарубіжної літератури ДНУ імені Олеся Гончара, детектив виявився першим у рейтингу популярних жанрів. За словами заступника директора компанії Gfk Ukraine Гліба Вишлінського, результати всеукраїнського дослідження за підтримки

© Г. С. Клюйко, 2014

«Форуму видавців» за період літа 2013 року також показали лідируюче місце детектива в читацькому попиті. При цьому масову літературу українською читає лише чверть опитаних [10]. У зв'язку з цим А. Кокотюха зазначає: «…вітчизняний читач ставить для себе на перше місце саме детективи та пригодницькі романи, цим самим не відрізняючись у вподобаннях від книголюбів інших країн. Проте, будучи вдячним споживачем такої літератури, Україна не є її виробником. Зокрема, від початку 2013 року в нас вийшло друком лише 5 (п'ять) романів, котрі підпадають під наведене вище жанрове визначення» [6]. А. Санченко також стурбований цим парадоксом: «Ось не було б прикладів бестселерів від Ліни Костенко, Василя Шкляра, Люко Дашвар чи Мирослава Дочинця, які впевнено взяли планку накладів понад 100 тис., можна було б висунути робочу гіпотезу, мовляв, українці просто позабували букви. Аж ні. Значить, ми робили щось не так. Це відчувають уже й видавці та автори-детективники, тож і з'ясовують, що саме, на круглих столах та в дискусіях. Але поки що відповіді, схоже, не знаходять. Хоч справді до Голмса з Ватсоном звертайся» [9, с. 58]. Одну з можливих причин непопулярності українського детективу дослідник бачить у відсутності харизматичних героїв (винятком для А. Санченко є лише Іван Підопригора з ретро-детективу В. Івченка та Ю. Камаєва «Стовп самодержавства»): «Може, річ саме в цьому? Ну ось не вдається створити привабливих і впізнаваних характерів нишпорок» [9, с. 58]. Наприкінці статті автор приходить до несподіваного висновку, що головною перешкодою на шляху розвитку детективного жанру в українській літературі є відсутність екранізацій. Більш вірогідною здається версія Тетяни Кохановської та Михайла Назаренка, які вважають, що суть проблеми полягає в невідповідності українських детективів жанровим канонам: «Речь часто идет о применении "инструментария детектива в других жанрах и с другими целями". А раз в украинской литературе классического детектива нет, то шаткой оказывается и вся жанровая система, здание без фундамента. Потому–то у нас издательские аннотации так пестрят словом "триллер": ведь это не жанровое определение, а пустой ярлычок, текст, межеумочный в смысле жанровой систематики» [7, с. 211] (до речі, ретро-детектив «Стовп самодержавства» виокремлюється як приклад вдалого використання «жанрової надбудови» і в цьому дослідженні). Андрій Кокотюха підсумовує ситуацію таким чином: «"детектив" – і далі досить умовне жанрове визначення <…> Бо в Україні далі нема індустрії написання та видання, а також – практики споживання власних зразків жанрової літератури. Те, що називається "популярною книгою для внутрішнього ринку". Через те під єдине, найпростіше для розуміння визначення "детектив" підпадає все, що не є мелодрамою та фантастикою. А саме: поодинокі зразки пригодницького, детективного, кримінального жанрів та їхні різновиди й піджанри» [6]. Ці особливості розвитку детективного жанру в сучасній українській літературі повністю стосуються й ретро-детективу. Щоб підкреслити детективну природу тексту і тим самим вийти на рівень читацьких очікувань, письменники значною мірою використовують художні засоби, лише

віддалено пов'язані з детективом як формульним жанром. Тож, мета нашої статті – розглянути засоби створення детективної інтриги й історичного тла в романі О. Гавроша «Капітан Алоїз».

Більшість українських ретро-детективів відноситься до жанрового різновиду «затишний» («cozy»), який виділяється західнім літературознавством. «Капітан Алоїз» – яскравий приклад такого типу детективів. У книзі панує життєстверджуюча, можна навіть сказати – раблезіанська атмосфера, в ній багато кумедних ситуацій, комічних діалогів, у яких у пародійному ключі обігруються людські слабкості. Дія відбувається в невеликому провінційному містечку, яке живе плітками, пересудами, чутками. Саме за допомогою вміння розговорити співрозмовника капітан Алоїз розкриває злочин; докази у вигляді відбитків пальців, недопалків тощо в «затишних» детективах рідко грають важливу роль. Сюжет роману розвивається досить неквапливо – скажімо, розслідування вбивства починається лише на 86-й сторінці тексту (всього в романі їх 252). У більшій же частині книги описуються комічні ситуації, в основі яких лежить розбіжність картини світу людей з XIX і XXI століття.

Дія в романі відбувається в останній чверті XIX століття. Знайшовши міжчасову лазівку на старому ужгородському кладовищі, герої цього своєрідного детективу з сучасності (початку другого десятиліття XXI століття) потрапляють в Унгвар (Ужгород) 1871 р. Роман відкривається ліричним протиставленням минулого і сьогодення: « <…> поруч був старий цвинтар. У затінку вікових дерев тут спокійно можна помедитувати, сидячи між надгробками колись знатних, а нині нікому невідомих громадян.

Я любив це закинуте місце. Ніби в центрі міста, а звернеш у стару, обвислу на однім плечі браму – і наче в іншому вимірі. Ні тобі загазованої вулиці, ні галасливого дурнуватого натовпу ("Кому чебуреки?!"), ні постійної нашої біганини за вчорашнім щастям» [1, с. 5]. Такий вступ відразу обіцяє й читачеві переміщення з буденної рутини в псевдовікторіанський вимір з химерними дамськими капелюшками, вишуканими костюмами й «високими відносинами». Як каже студент ужгородського університету Любчик, «А що Там, у нас, не цікаво? Нема романтики? Будні, кляті будні. Суєта суєт!.. хочеться чогось історичного, величного, епохального!..» [1, с. 32]. Правда, в самому романі практично немає ні першого, ні другого, ні третього. О. Гаврош лише в декількох штрихах відтворив побутову атмосферу епохи (костюми, заняття мешканців Ужгороду), він не вводить до тексту реальних історичних персонажів, а політичні та культурні події часу ніяк не впливають на сюжет. Виняток становить лише сам Ужгород, топографію якого письменник вималював докладно і з любов'ю. Як зазначає в рецензії на роман закарпатський журналіст Наталія Каралкіна, автор «описує популярну ресторацію "Корона", корчму "Білий корабель" на вулиці Корзо. Його герої не проти випити тут смачного пива, добре поїсти… Місцем локації була обрана площа Театральна, яка зберегла свій вигляд, близький до описуваних часів. Серед згаданих у романі куточків – ресторація "Корона", де герої

слухали лекцію про життя XX століття; корчма “Білий корабель”, що на Корзо, кафедральний собор, а ще жупанат, поліцейський відділок, кам’яниці Ужгорода тощо» [3]. Тетяна Кохановська і Михайло Назаренко підтверджують, що «Один из самых распространенных вопросов на читацьких форумах и в блогах Украины – “А что прочитать о таком-то городе?”. И такие тексты есть, есть и осознанный запрос <…>» [8, с. 10]. Очевидно, що О. Гаврош серед тих, хто відреагував на читацькі очікування. Водночас книга повинна бути особливо цікава читачам, добре знайомим з Ужгородом. Приміщення звичних будівель в іншу, незвичну історичну обстановку спрацьовує як «остранение» (В. Шкловский) – один з головних тропів, що використовуються в ретро-детективах. Звичайно, реконструкція минулого, розпочата О. Гаврошем, досить одностороння, проте вона цілком відповідає завданню, яке письменник, за його словами, ставив перед собою насамперед – «…міфологізації Ужгорода, міста, яке вельми слабо “прописане” в українській літературі» [2]. Це є проявом загальної тенденції, властивої західноукраїнським авторам ретро-детективів: «…творці в тій чи іншій мірі оспівують той період, коли Закарпаття географічно не було частиною України, а ментально – складовою Радянського Союзу, точніше – радянської України» [5]. Обмеживши себе відтворенням старого Ужгорода, О. Гаврош зміг залишитися в рамках заявленого ним самим жанру: «роман-жарт» [2].

У романі ми зустрічаємо цілком типових для українських ретро-детективів головних героїв: всі вони – епікурейці, що присвятили життя випивці та жінкам. Оповідь на початку ведеться від імені майбутньої жертви – ужгородського журналіста на прізвисько «Пелехатий». З двома іншими персонажами-сучасниками – студентом філологічного факультету Любчиком і професором Бідакою – його пов’язує головним чином розпивання спиртних напоїв. Крім того, як з’ясується пізніше, професор в іншому вимірі одружений на дружині журналіста, яка таким чином вирішила помститися Пелехатому за його вкрай легковажну поведінку в сьогоденні. Коханка журналіста також живе подвійним життям, працюючи офіціанткою в Ужгороді XIX століття. Власне, незвичайна популярність Пелехатого у жінок стане причиною його загибелі. Прибульці з XXI століття досить ємко охарактеризовані одним з персонажів як «цілий набір ходячих карикатур» [1, с. 220]. У ролі злочинців у О. Гавроша виступають невдачливі закохані. Професор Бідака, який в XIX столітті живе в образі єврея-господаря корчми, втілює собою водевільний образ закоханого старого, не здатного утримати свою молоду дружину. Щоб вона не повернулася до Пелехатого, якого насправді любить, професор отруює журналіста. В цьому йому допомагає колишній чоловік коханки Пелехатого, який також пробрався з сьогодення в минуле. Колоритні персонажі, пов’язані з містичним пластом сюжету, запозичені О. Гаврошем із готичної літератури Чорна вдова, божевільний монастирський сторож, філософ-доглядач монастирської бібліотеки, що забагато п’є. Всі ці образи грають в сюжеті другорядні ролі, головним чином відсилаючи читача до класичних історичних романів та детективів.

У романі використана загальновживана українська мова, зустрічається багато зниженої лексики. Як зазначає С. Федака, текст «Витриманий в естетиці солдатських побрехеньок (головний герой – теж людина у погонах) і гусарського флірту» [11, с. 260]. Діалектизми цілком органічно використовуються лише в фольклорних «страшилках», які є епіграфами до глав. Ці короткі історії, якщо вірити одному з персонажів роману, взяті з книги «Нечиста сила у закарпатських віруваннях». Сам автор зізнається, що, записуючи їх, він «…навіть говірку старався не змінювати, аби епіграф звучав як текст із давніх літописів» [2]: «...Раз дуже гриміло та блискало. А з того боку кликали: – Юро! Параско! Пой ня перевези! Іван Майорів чув, пішов і перевіз. А то був якийсь нефайний старий чоловік, і з ним много мишей поскакало у човен. І весь тот рік був мишачий...» [1, с. 5]. Ці епіграфи не тільки надають тексту місцевого колориту, а й привносять до атмосфери твору загадковість, таємничість, без яких детективна складова була б занадто слабка.

Від класичного детектива твір О. Гавроша відрізняє велика кількість надприродного: наприклад, розслідувати злочин допомагає душа вбитого, що вселилася в слідчого. Говорячи в післямові до роману про зміни, що відбувалися на західноукраїнських землях на рубежі XIX–XX ст., С. Федака відзначив, що на зміну «традиційним фольклорним сюжетам з’явилися нові – вже літературні, опереткові, водевільні. Місце казок і переказів займали кримінальна хроніка і “зіпсований телефон”» [11, с. 256]. «Капітан Алоїз» у сюжетному плані знаходиться на перетині детективної, казкової та водевільної традицій, не випадково кожній главі роману передують легенди про різну закарпатську нечисть. Цим обумовлена нечіткість жанрових меж тексту. Як вірно помічає А. Кокотюха, «Капітан Алоїз» – це казка для дорослих, загорнута «в жанрову обгортку з метою привабити, заманити, залучити до своєї гри, правила якої знає тільки той, хто гру придумав. Проте саме жанрова література, якщо це – не фантастика, диктує певні правила й вимагає їхнього дотримання <...> З огляду на це, роман “Капітан Алоїз” варто все ж таки винести за рамки суто жанрової прози» [5].

Та все ж роман О. Гавроша – один з найбільш близьких до жанрових рамок ретро-детективу в українській літературі. Тут є не тільки дедуктивний пошук вбивці сищиком, а й, скажімо, помилковий містичний слід, яким автор цілком переконливо пускає слідчого й читача. Загадкова Чорна вдова – всього лише жінка з трагічною долею, а зовсім не відьма, якою вважають її мешканці Ужгорода. Її книги «Чорна магія», «Переселення душ», «100 способів ворожіння», «Жертвопринесення» та «Хіромантія» потрібні були лише для того, щоб спробувати вилікувати хворого від народження сина. Правда, й вони його не врятували. В сюжеті роману ці книги виконують ще одну функцію: коли вони опиняються в бібліотеці середньовічного монастиря, стають причиною самогубства німого воротаря і ряду інших таємничих подій, твір у свідомості читача резонує з класикою ретро-детективу (У. Еко, Д. Браун та ін.). Це дозволяє компенсувати ослаблення детективної інтриги, обумовлене необхідністю зобразити атмосферу минулого.

Бібліографічні посилання

1. Гаврош О. Капітан Алоїз : роман / О. Гаврош. – Тернопіль : Богдан, 2013. – 264 с.
2. Гаврош О. Українському читачеві «смакує» закарпатська екзотика [Електронний ресурс] / О. Гаврош. – Режим доступу : http://www.bohdan–books.com/news/show_737/
3. Каралкіна Н. Подорож на 135 років назад [Електронний ресурс] / Н. Каралкіна. – Режим доступу: http://rionews.com.ua/newspaper/all/now/n13213164357
4. Кокотюха А. Топ-5 кращих українських детективів–2010. Авторська версія [Електронний ресурс] / А. Кокотюха. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/criminal/2011/03/10/123056.html
5. Кокотюха А. Убивство між минулим та майбутнім [Електронний ресурс] / А. Кокотюха. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/criminal/2013/07/01/072519.html
6. Кокотюха А. Український детектив`2013 : ніхто не хотів помирати [Електронний ресурс] / А. Кокотюха. – Режим доступу : http://litakcent.com/2013/11/20/ukrajinskyj-detektyv2013-nihto-ne-hotiv-pomyraty/
7. Кохановская Т., Назаренко М. Украинский вектор : дело о пропавшем герое [Текст] / Т. Кохановская, М. Назаренко // Новый мир. – 2012. – №6. – С. 208–214.
8. Кохановская Т., Назаренко М. Украинский вектор : история с географией / Т. Кохановская, М. Назаренко // Новый мир. – 2012. – №10. – С. 209–217.
9. Санченко А. Детективна історія. Чому українців не цікавить вітчизняне кримінальне чтиво / А. Санченко // УкраЇнський тиждень. – № 41 (258) від 12–18 жовтня 2012 р. – С. 58–60.
10. Українці найбільше полюбляють сучасні детективи та любовні романи – дослідження [Електронний ресурс] / Укрінформ. – Режим доступу : http://www.ukrinform.ua/ukr/news/ukraiintsi_naybilshe_polyublyayut_suchasni_detektivi_ta_lyubovni_romani___doslidgennya_1863396.
11. Федака С. Післяслово до «Капітана Алоїза», або Химерний сон про Ужгород / С. Федака // Капітан Алоїз. – Тернопіль, 2013. – С. 253–261.

Надійшла до редколегії 02.04.14

УДК 821.161.2−1.09 + 929 Лупій

А. Ю. Колеснікова

Луганськ

АРХІТЕКТОНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ «КРИМСЬКІ АКВАРЕЛІ» ОЛЕСЯ ЛУПІЯ

Розкривається значення архітектонічного аналізу літературного твору в сучасному літературознавстві. Архітектоніка в статті розглядається як основа аксіологічних домінант художнього цілого, а композиція як зовнішній порядок, устрій твору, який підлягає лінгвістичним методам аналізу. Розглянуті особливості ліричного циклу як цілісної художньої системи. У дослідженні застосовуються провідні положення щодо вивчення та інтерпретації циклів у сучасному літературознавстві, а також визначення циклу як «понаджанрової єдності», запропонованого М. Дарвіном. Проаналізована специфіка композиційної побудови, сюжетно-тематичного та естетичного наповнення ліричного циклу О. Лупія «Кримські акварелі». Відзначено, що наскрізним образом циклу О. Лупія є образ кримських гір, який неоднаково висвітлений у всіх поезіях. Кожний вірш циклу пройнятий своєрідним настроєм, який частіше зумовлений часовим параметром. Безмежність світу, звеличення природи та її багатств, зображено

© А. Ю. Колеснікова, 2014

за допомогою священного й таємничого гірського краєвиду із залученням національної символіки.

Ключові слова: *архітектоніка, композиція, лірика, цикл, ритмотектоніка*

Раскрывается значение архитектонического анализа литературного произведения в современном литературоведении. Архитектоника в статье рассматривается как основа аксиологических доминант художественного целого, а композиция как внешний порядок, строй произведения, который подлежит лингвистическим методам анализа. Рассмотрены особенности лирического цикла как целостной художественной системы. В исследовании применяются ведущие положения по изучению и интерпретации циклов в современном литературоведении, а также определение цикла как «сверхжанрового единства», предложенного М. Дарвином. Проанализирована специфика композиционного построения, сюжетно-тематического и эстетического наполнения лирического цикла О. Лупия «Крымские акварели». Отмечено, что постоянным образом цикла О. Лупия есть образ крымских гор, который неодинаково освещен во всех стихах. Каждое стихотворение цикла проникнуто своеобразным настроением, которое чаще обусловлено временным параметром. Бесконечность мира, возвеличивание природы и ее богатств, изображено с помощью священного и таинственного горного пейзажа, а также национальной символики.

Ключевые слова*: архитектоника, композиция, лирика, цикл, ритмотектоника*

The study of any sample literature is impossible without comprehending the art world of the works, which is formed as an imprint of all its components. The article focuses on the value of the architectonics analysis of the literary works in the contemporary literary critics. In the article the architectonics is considered as the basis of the axiological dominants of the artistic whole, and the composition as an external order, the structure of the works, which is subjected to linguistic analysis methods. The composite construction, subject-thematic and aesthetic filling in lyrical cycle «Crimean watercolors» of O. Lupij are analysed. The features of the lyrical cycle as an integral artistic system are considered. The research applied the leading position on the study and interpretation of the cycles in modern literary criticism and the definition of the cycle as a «overgenres unity», proposed by M. Darwin. Noted that the permanent image of the cycle of O. Lupij is the image of the Crimean mountains, which unevenly disclosed in all the verses. The each poem of the cycle is permeated by a peculiar mood, which often caused by the temporary option. The immensity of the world, the exaltation of nature and its riches, depicted with the help of the sacred and mysterious mountain landscape and also the national symbols. This type of the analysis is suitable for an integrated consideration of the aesthetic integrity of the lyrical cycles, the organic study of their form and content.

Key words*: architectonics, composition, lyrics, cycle, rhythmtectonics*

Вивчення будь-якого зразка літератури неможливе без осягнення художнього світу твору, який формується як цілісний відбиток всіх його компонентів. Художній світ сприймається як певна реальність, для якої характерна часово-просторова організація, у ньому розкривається система аксіологічних орієнтирів, які автор впроваджує в своєму творі через сукупність головних та другорядних подій і персонажів. Саме аналіз архітектоніки художнього світу відкриває ідейно-естетичне навантаження та проблемно-змістові горизонти твору, розкриває індивідуальний тип мислення автора. Архітектоніка художнього твору ставала предметом літературознавчих студій як вітчизняних, так і зарубіжних літературознавців, серед яких М. Бахтін, С. Бройтман, І. Качуровський, Н. Костенко, Н. Тамарченко, В. Тюпа, П. Флоренський.

Архітектоніка, згідно концепції М. Бахтіна, є не що інше, як структура естетичної діяльності письменника. Вона найбільш чітко проявляється в індивідуальності авторського бачення: «Архітектоніка світу художнього бачення впорядковує не тільки просторові й часові моменти, але й чисто смислові; форма буває не тільки просторовою і часовою, але і смисловою» [2, с. 121]. Вчений наполягав на тому, що «здійснення художнього завдання по суті, є процес послідовного перетворення лінгвістично й композиційно зрозумілого словесного цілого в архітектонічне ціле естетично завершеної події, причому, звичайно, всі словесні зв'язки та взаємини лінгвістичного й композиційного порядку перетворюються в позасловесні архітектонічні подієві зв'язки» [1, с. 50]. Таким чином, композиція впорядковує словесний матеріал, бо є зовнішнім порядком, устроєм твору, який підлягає лінгвістичним методам аналізу, а архітектоніка є основою аксіологічних домінант художнього цілого.

Російський філософ П. Флоренський писав про те, що композиція − це не що інше, як деякі елементи твору, його складові частини, в той час як конструкція (архітектоніка) − це схема єдності, яка об'єднує смислові сторони твору. П. Флоренський підсумовує, що «композиція, якщо говорити в першому наближенні, цілком байдужа до змісту обговорюваного художнього твору й має справу лише із зовнішніми образотворчими засобами; конструкція ж, навпаки, спрямована на зміст і байдужа до образотворчих засобів як таких [11, с. 117]. У своєму дослідженні ми спиратимемося на дослідження саме М. Бахтіна та П. Флоренського, використовуючи вищевикладені літературознавчі методології для аналізу художніх творів сучасного українського письменника Олеся Лупія.

Метою нашого дослідження буде аналіз архітектонічних особливостей циклу «Кримські акварелі» зі збірки «Зелене весілля» (1998) О. Лупія. Досягнення вищезазначеної мети передбачає розв'язання таких завдань:

– розкрити значення архітектонічного аналізу в сучасному літературознавстві;

– розглянути специфіку ліричного циклу в зв'язку з архітектонічним аналізом;

– визначити оригінальність побудови та естетичного наповнення циклу «Кримські акварелі».

Архітектоніка художнього тексту стає узагальнюючим літературознавчим поняттям, яке об'єднує в собі вивчення твору як художнього цілого. У науковому виданні «Поетика: словник актуальних термінів і понять» (2008) за редакцією Н. Тамарченка дається таке визначення архітектоніці − це «устрій або порядок, у якому сприймаються складові елементи змісту – пізнавальні та етичні цінності світу героя; об'єднуючий взаємозв'язок, у контексті якого набуває свою значимість для адресата (читача) будь-який з цих елементів» [8, с. 24]. Так само В. Тюпа у своїх дослідженнях останніх років спирається на визначення М. Бахтіна, в якому вчений провідне місце в аналізі літературного твору відводить архітектоніці:

«Зрозуміти естетичний об’єкт у його чисто художній своєрідності та його структуру, яку ми далі будемо називати архітектонікою естетичного об’єкта, − перша задача естетичного аналізу» [1, с. 17]. Слід зазначити, що архітектоніка художнього цілого є тим фундаментом, на якому базуються три літературні роди. «Саме архітектонічним (а не суто композиційними) формами завершення є епос, лірика і драма» [4, с. 73], оскільки літературні роди виділяються на основі стійких особливостей і відрізняються оформленням естетичного цілого всього літературного твору, а не просто його текстового наповнення. Тоді як жанр, на думку С. Бройтмана, «знаходиться на кордоні архітектонічних (літературний рід) і композиційних форм, естетичного об’єкта й зовнішнього твору (тексту) − саме в ньому ці межі знаходять свою єдність» [4, с. 100]. Рід і жанр як одиниці плану вираження визначають основні принципи побудови художнього тексту. Епос, лірика і драма мають специфічну структуру й відрізняються своїм композиційним оформленням. Не будемо зупинятися на особливостях композиційної характеристики кожного з родів, а зосередимо свою увагу на ліриці. Специфіка лірики полягає у винятковій і нерозривній єдності форми й змісту, у характерному співвідношенні композиційно оформленого тексту з архітектонічно організованим естетичним цілим. При цьому тільки ця структура буде єдино правильною для вираження заданого естетичного цілого, бо будь-яка зміна зовнішньої, текстової сторони твору неодмінно позначається на змістовій стороні ліричного твору.

У зв’язку з естетичною основою кожного твору літератури постає питання про їх об’єктивний аналіз. Так, В. Тюпа архітектоніку художнього цілого вивчає як взаємозв’язок шести елементів, серед них наявність «трьох суб’єктно-об’єктних пар − онтологічних шарів художньої реальності: еластична «м’язова» тканина зовнішнього шару (деталізація і глосалізация); жорстка «кісткова» тканина середнього (сюжет і композиція) і найтонша «мозкова» − внутрішнього (міфотектоніка і ритмотектоніка)» [10, с. 99]. Згідно вищезазначеної концепції В. Тюпи в нашому дослідженні буде здійснюватися інтерпретація циклу «Кримські акварелі» О. Лупія [6, с. 292−297].

Окремо слід наголосити на тому, що циклом називають певну кількість творів, об’єднаних автором за жанровим, сюжетним, тематичним чи іншим принципом. Така група творів повинна становити художнє ціле, де частина літературного твору, якщо й розглядається окремо від цілого, то тільки в значенні частини, або фрагмента. Іноді самі поети відчували важливість спільного задуму, про що писали, зокрема в передмовах до циклів, книг віршів. Наприклад, А. Білий вважав: «Тільки на підставі циклу віршів одного й того ж автора повільніше викристалізовується в сприймаючій свідомості те загальне ціле, що можна назвати індивідуальним стилем поета; і з цього загального цілого вже усвідомлюється “зерно” кожного окремого вірша; кожен вірш заломлюється всім суміжним рядом; і весь ряд складається в ціле, яке не відкрите в кожному вірші, взятому окремо» [3, с. 550].

Цілісність циклів зазвичай залежить від рівня самостійності елементів, які входять до його складу. Деякі вчені, зокрема И. Фоменко та В. Сапогов,

розглядають ліричний цикл як певне жанрове утворення, проте, як зазначає М. Дарвін, художній цикл «слід вважати не стільки жанром, скільки понаджанровою єдністю або такою художньою системою, в якій її складові елементи (окремі твори), зберігаючи цілісність, можуть давати різний і непередбачуваний, з точки зору одного жанру, художній ефект» [5, с. 486].

У своєму дослідженні ми спираємося на провідні положення щодо вивчення та інтерпретації циклів у сучасному літературознавстві, а також визначення циклу як «понаджанрової єдності», запропоноване М. Дарвіном. Згідно шестикомпонентної моделі аналізу ліричного твору, яка передбачає детальне вивчення основних компонентів художньої архітектоніки, існує об'єктивний та суб'єктивний рівні організації твору. До об'єктивних рівнів В. Тюпа відносить фокалізацію, сюжет, міфотектоніку, а до суб'єктивних – глосалізацію, композицію та ритмотектоніку. Починаючи аналіз ліричного циклу, звертаємо увагу на перший елемент композиційного оформлення – назву, адже саме в ній виявляється авторська активність, визначається тематична спрямованість художнього тексту. Назва «Кримські акварелі» налаштовує на сприйняття дивовижного, захоплюючого південного колориту, який представлений у ліричному циклі своєрідними пейзажними замальовками, окремими картинами, що складають цілісну композицію твору. Композиційно цикл складається з одинадцяти віршів, кожен з яких має самостійне змістове навантаження, сприймається як окремий живописний ескіз, самобутній елемент цілісної циклової системи. Саме в сукупності з іншими віршами розкривається глибинний ідейний зміст кожного, його епізодичне значення по відношенню до загального задуму. Незважаючи на те що кожен вірш відзначається самостійним емоційно-змістовим навантаженням, цілісність циклу «Кримські акварелі» підтверджується композиційним оформленням: вступ – перший вірш («Добри ранок, друзі мої гори!»), основна частина – з другого до десятого вірша, закінчення – останній вірш («Мале вікно у літній сад»). Тобто «Кримські акварелі» О. Лупія відповідають основному критерію, який визнається всіма вченими для літературних циклів, − має «власну архітектоніку й чітко визначену композицію, що робить порядок його частин непорушним, як це має місце в будь-якому закінченому художньому творінні: ніякі перестановки або вилучення не залишаються нейтральними щодо сенсу багатоскладового цілого» [9, с. 160]. Цикл має стійку композиційну структуру, кожний з одинадцяти віршів циклу складається з трьох катренів, за винятком останнього вірша.

Вивчення сюжетної специфіки циклу має значний потенціал. Лірика взагалі відзначається своєю безфабульністю (неподієвістю), часто в ній представлена певна ситуація чи стан, тому наш аналіз стосується визначення в кожній поезії певного просторово-часового епізоду. Розуміння значення сукупності таких епізодів наближає до осягнення естетичної мети літературного циклу загалом. Просторовий контекст, заявлений уже в назві циклу, відзначається стійкістю й не змінюється з першого до останнього вірша.

Наскрізним образом циклу є образ кримських гір, який неоднаково висвітлений у всіх поезіях, що пояснюється часовими межами в їхньому зображенні. Відчувається нерозривність просторово-часової єдності, однак провідною категорією обирається саме час, від нього залежить якість сприйняття навколишньої дійсності ліричним героєм. Опиняючись у гірському кримському ландшафті, ліричний герой здійснює мандрівку гірським маршрутом і по ходу ділиться своїми переживаннями та спостереженнями. Кожний вірш пройнятий своєрідним настроєм, який частіше зумовлений часовим параметром. Наприклад, уночі для ліричного героя гори − це «Темні скелі-покручі над нами / Як страшні провісники кінця», уранці гори позбуваються для нього своєї таємничості: «День почався, небо знов погоже / Кара-Даг здається неземним. / І ніхто зрівнятись з ним не може / Все благоговіє перед ним», удень виявляється вся краса південної природи, де поєднується чудовий гірський масив з морським краєвидом.

Особливості настроєвої канви поезій передає ритмотектонічна побудова циклу. Перші дев'ять з одинадцяти віршів циклу написані п'ятистопним хореєм з пірихієм, що створює плавну й повільну інтонацію. Враження ліричного героя від дивовижної кримської природи виражаються за допомогою окличних речень («Скільки ж їх у небо піднялось!»), питальних («Хто ти? Озовися, таємничий, / Покажися. Чи боїшся ти, / Що, відкривши нам своє обличчя, / Вже не звільниш нас із темноти?»). У цьому випадку також ще представлено розбіжність ритмічних та синтаксичних рядів, паузи всередині рядка (цезури), що передають усю складність внутрішніх почуттів ліричного героя. Ці дев'ять віршів циклу відображають враження ліричного героя від мандрівки горами, написані одним віршовим розміром. Десятий вірш відрізняється будовою, тут вже застосовується п'ятистопний ямб, що ніби відмежовується від попередньо пережитих емоцій й допомагає розважливо подивитися на світ, «Подякувати Богові за те, / Що допоміг пройти через безодню». Останній вірш циклу, написаний чотиристопним ямбом, відзначається максимальною сконцентрованістю образної картини світу й виявляє своєрідний підсумок циклу.

Фокализация в циклі як «система кадронесучих мікрофрагментів тексту» [2, с. 64] об'єктивується в системі віршів, що показують різні прояви почуттів ліричного героя, спричинених гірським пейзажем. Так, у першому вірші ліричний герой звертається до гір як до друзів, у другому описує своє враження від Кара-Дагу, застосовуючи пестливі порівняння («Вівці на підгір'ї, ніби хмарка, / Що спочити трохи прилягла. / Пагорби, як родичі далекі, / На осонні преспокійно сплять»). У наступних поезіях відбиваються роздуми ліричного героя («Кожен, позабувши осторогу, в гори прокладає свою путь. / Тільки незугарні носороги / Й далі собі воду п'ють.»). Враження від горного масиву вже позбуваються простого замилування й залежать від дня й ночі. Наприклад, у четвертому вірші виявлена збентеженість вечірнім пейзажем, у шостому – з'являється почуття тривоги, вірою в надприродні сили гір, атмосфера передається за допомогою епітетів «темні», «страшні», «чорні».

Протилежні почуття виявлені в денному спостереженні кримських гір: «Є краса велика, незрівнянна − / Височіти над блакиттю хвиль / Каменем коштовним, філігранним, / Й чарувати світ на сотні миль». Фокалізація в циклі направлена на неоднозначне зображення природи та всебічне її осмислення.

До глибинних пластів циклу належить міфотектонічний рівень, який виявляється у визнанні величі природи та її багатств, зачарування її безмежністю й неосяжністю. Це підтверджується вірою в надприродні явища, які вбачаються в гірському пейзажі ліричному героєві вночі. У словнику символів за редакцією О. Потапенка та М. Дмитренка провідний символ ліричного циклу − гора тлумачиться як «символ внутрішньої висоти людського духу; найвищої точки, «пупа» землі; Центру, через який проходить вісь Землі; богів землі та підземного царства; священного місця, де жили боги, відбувалися жертовні обряди; образ світу; модель Всесвіту; варіант у трансформації світового дерева» [7, с. 48]. Гори в циклі порівнюються з богами («А ліси і ниви, що довкола, / Туляться до вас, як до богів»), також є згадка про міфічний образ Антея – титана, образа, що став символом людини, яка черпає сили у рідній культурі, на рідній землі. У поезії є символ України «верба», використовуються імена слов'янських божеств (Світовида, Даждьбога), а гармонія природи виявляється в поєднанні золотого й блакитного кольорів. Тобто, безмежність світу та звеличення природи та її багатств, зображена за допомогою священного й таємничого гірського краєвиду із залученням національної символіки.

Отже, архітектонічний аналіз сприяє розкриттю найголовніших аспектів ліричного циклу як художнього цілого, виявляє специфіку ідейно-тематичних домінант в цілому та художньо-естетичного навантаження окремих віршів. Архітектонічний аналіз дозволяє розглянути композиційні, просторово-часові моделі побудови циклу «Кримські акварелі», визначити особливості міфо- і ритмотектонічної їх будови. Таким чином, цей тип аналізу підходить для комплексного розгляду естетичної цілісності ліричних циклів, органічного дослідження їх форми й змісту.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. − М.: Искусство, 1979. − 424 с.
3. Белый А. Стихотворения и поэмы / А. Белый. − М.: Худож. лит., 1966. – 656 с.
4. Бройтман С. Историческая поэтика / С. Бройтман. − М.: Издательский центр «Академия», 2004. − 368 с.
5. Дарвин М. Цикл / М. Дарвин // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В.Чернец. − М.: Наука, 2000. – 512 с.
6. Лупій О. Поезії. Вибрані твори / О. Лупій. – К.: Укр. письменник, 2010. − 534 с.
7. Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін. Словник символів / За заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. − К.: Ред. часопису «Народознавство», 1997. − 156 с.

8. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
9. Тюпа В.И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ.филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И.Тюпа. − М.: Издательский центр «Академия», 2009. − 336 с.
10. Тюпа В. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ. – 2001. – 192 с.
11. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. Флоренский; послесл. и коммент. О. Генисаретский. − М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. − 324 с.

Надійшла до редколегії 27 лютого 2014 р.

УДК: 821.161.2:82 – 311.6

Н. В. Крижановська
Запоріжжя

КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ В УКРАЇНСЬКИХ ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ XXI СТ.

У статті здійснено спробу виявити і обґрунтувати взаємозв'язок і взаємовплив сучасної культури і літератури. Простежено розвиток та встановлено особливості історичного українського роману XXI століття. Доведено, що у формозмістових складниках структури романів XXI ст. все частіше популяризуються новаторські тенденції, які формуються під впливом модерністських та постмодерністських культур. Окреслено соціальні-історичні умови, які впливають на розвиток української культури і літератури, стираючи межі між масовою та високою літературою. Показано створення нових жанроформ на межі різноманітних жанрів літератури і культур. Встановлено основні ознаки сучасних модернізованих романів: містичні події, міфологічні образи, різноманітні алюзії, розширення інтертекстуальності документальними свідченнями тощо.

***Ключові слова**: стильовий плюралізм, еклектизм, постмодернізм.*

В статье сделана попытка выявить и обосновать взаимосвязь и взаимовлияние современной культуры и литературы. Устанавливаются особенности и развитие исторического украинского романа XXI ст. Доказывается, что в формосодержательных составляющих структуры романов XXI ст. все чаще популяризуются новаторские тенденции, которые формируются под влиянием модернистских и постмодернистских культур. Акцентируются социально-исторические условия, которые влияют на развитие украинской культуры и литературы, стирая границы между высокой и массовой литературой. Анализируется создание новых жанровых форм, которые граничат с разнообразными жанрами литературы и культуры. Определяются основные признаки современных модернистичных романов: мистические действия, мифологические образы, разнообразные аллюзии, расширение интертекстуальности документальными фактами и т.д.

***Ключевые слова**: эклектизм, постмодернизм, стилистический плюрализм.*

The article is an attempt to expose and ground the interconnection and mutual influence between modern culture and literature. The development of the Ukrainian historical novel of the 21st century is analyzed. The author proves that in the form-and-content constituents of the structure of historical novels there are novel trends, formed under the influence of modernist and

© Н. В. Крижановська, 2014

post-modernist cultures. Historical and social conditions that cause changes in the development of Ukrainian culture and literature are considered. Creation of the new genre forms on the boundaries of various genres of literature and culture is exposed. The author determines the main features of Ukrainian historical novels of the 21st century (mystical events, mythological characters, allusions, expanded intertextuality with documentary evidence etc.).

Key words: *stylistic pluralism, eclecticism, postmodernism.*

Культура і література об'єднані предметом і об'єктом, цілями і завданнями, тематикою та проблематикою тощо. Кожна з цих галузей оперує власними засобами. Культурні надбання висвітлюються через літературу, а література торкається найгостріших проблем культури. Із усіх сфер культури, література найбільш точно і тонко реагувала на будь-які зміни в розвитку культури, відчувала і відтворювала найменші її порухи. У своїй статті ми звертаємось до історичних творів з метою простежити зміни у розвитку культури і літератури на відповідному історичному проміжку. Мета статті – простежити взаємозумовленість, взаємозалежність, взаєморозвиток культури й історії в українських історичних романах XXI ст. Завдання:

– виявити і обґрунтувати взаємозв'язок і взаємовплив сучасної культури і літератури;

– встановити основні ознаки сучасних модернізованих романів;

– визначити новаторські тенденції, які стирають межі між масовою та високою літературою.

В історичних романах простежується складність, полівекторність, поліваріативність характерна як для культури, так і літератури XXI ст. Свідченням цього є такі романи: «Із сьомого дна» Я. Бакалець і Я. Яроша, «Залишенець. Чорний Ворон» В. Шкляра, «Вірую» Ю. Хорунжого, «Святий Арсеній» І. Корсака. Як і в культурі XXI ст., так і в літературі, митці, письменники відмовляються від чистих стилів і прийомів, ускладнюючи сюжет, урізноманітнюючи оповідь, поєднуючи різні стилі і художні засоби. Як у культурі, так і в літературі присутні неоміфологізм, притчевість, звернення до міфологічних тем, сюжетів, мотивам, образам тощо. У сюжеті роману «Залишенець. Чорний Ворон» В. Шкляра присутні містичні, надреальні події і персонажі (козачка Дося і сліпа ворожка Євдося, які містично з'являються в його житті і так само зникають, чорний ворон, що прилітає на місце доленосних подій у найважливішу мить). Крім того, автор розвиває фольклорні мотиви, передаючи особливості менталітету українського народу, його традицій, культуру. Актуалізує критичний стан української культури і мови, їх розвиток гальмується історичними умовами. Символічним є бойовий прапор повстанців – чорний колір, на якому програмний девіз: «Воля України або смерть». У сюжеті роману досить часто зустрічається чорний колір: чорний прапор, чорний ліс, чорний ворон. Як відомо, чорний ворон в українському фольклорі, як правило, символізує довголіття, мабуть, саме тому автор проводить паралель між образом ватажка повстанців і птахом-символом. У християнстві ворона трактують як посланця диявола. Ворон у деяких

художніх творах символізує також усамітнення. Автори ускладнюють оповідь, активізуючи реципієнта.

Міфолологізм і фантастика актуалізуються в романі Ярослави Бакалець і Ярослава Яроша «Із сьомого дна». У творі використано тип оповіді, елементи умовності, міф, фантастику, суб'єктивні розповідні ситуації. Історична сюжетна лінія часом втрачає свою актуальність, натомість інтенсивно розвивається фантастична, в якій діють представники потойбіччя: Лихо, Біда, Недоля. Відображається світогляд українського народу в період Руїни. У залежності від історичних умов розвитку суспільства формується світогляд нації, особливості менталітету, особливості культурно-історичної епохи. Розвиток або ж деградація культури, відображається в літературі, історичні факти впливають на особливості її формування.

Історично зумовлені умови розвитку української культури і літератури сприяють політичній коректності, а цензура обмежує свободу слова і поведінку. Саме тому в історичних романах переглядається національна культура й історія з позиції сучасності, переписуються без ідеологічної цензури. Наприклад, в альтернативному історичному романі В. Кожелянка «Срібний павук» розповідається про суспільно-політичне становище українського народу на території Західної України у передвоєнний період: «Влада все більше орієнтувалася на Третій Рейх… Між різними політичними силами Румунії постійно точилася безкомпромісна боротьба, але коли доходило до ставлення до українців, циганів, мадярів і євреїв, усі політики виявляли монолітну <…> одностайність» [2, с. 53]. Саме визвольні, революційні ідеї надихали як митців, так і письменників. Всупереч нав'язливій ідеології російського самодержавства, жорсткій цензурі і суворому гніту українська культура, як і література, розвивались і створювали нові ідеали, образи. З неприхованим осудом і негативізмом описуються історичні події, характеризуються історичні постаті. Наприклад, у романі Юрія Хорунжого «Вірую» крізь призму світогляду Грушевського проявляється авторське бачення історичного стану тогочасної України: «ні, не ідеалізую, бо не самий достаток і повні комори бачив в Україні, а й бідність калік, жебраків, п'яниць гірких і ледарів, приниження перед владцями, намагання якось вижити, часом неправдою. Та не можу звинувачувати за це люд, бо то є життя складне, підневільного народу <…> скрізь по Російській мерзенній імперії, незважаючи на її дуту велич на багнетах і гарматах…», «Колись будемо і в своїй землі працювати, боротися, діяти» [5, с. 11]. Автор по-новому інтерпертує період правління Богдана Хмельницького, показує суперечливе сприйняття гетьмана народом: «Українці називали гетьмана Богдана хранителем, спасителем, освободителем народу від лядської неволі, Мойсеєм, Богом даним тощо. Шляхта польська, а часом і українська, обзивала його здрайцем, збойцем, мордерцею, безбожним архітираном» [5, с. 66]. Аналізує вчинки Хмельницького з позиції його нащадка, який мав змогу відчути наслідки раніше прийнятих гетьманом рішень. Згадує вимушений союз з Росією тимчасово, щоб перемогти Польщу, але Хмельницький помирає і тому: «З

політичного союзу, що мав для його автора тимчасове, хвильове значення, утворилися політичні стосунки на довгі віки» [5, с. 67]. Визначає місце української мови у тогочасному суспільстві: «…з'явився сумнозвісний Емський акт для її погашення (української енергії) <…> Досі діє той акт у підросійській Україні», «Та се ж якесь дикунство! На порозі двадцятого століття», «Антонович спробував заспокоїти нас поглядом Московського підготовчого комітету, де постановили "допускати на з'їзді реферати всіма словянськими мовами <…> і російською та її "наречиями"», – остання фраза викликає шквал емоцій, письменник, історик, громадський і культурний діяч не може не просто прийняти, а навіть обурюється: "Скільки вже списів поламали – і знову "наречие"» [5, с. 69].

Не приховує зневажливого ставлення до української мови, літератури, культури і російський словесник Тимофій Флоринський: «…в списке славянских языков малорусская речь не занимает какого-либо особого или самостоятельного места <…>, малорусская литература прежде всего должна быть органом непосредственного поэтического творчества… распространяться среди простого крестьянского люда <…> рисовать народную жизнь малорусов <…> Подобные книги для народа на малорусском наречии должны служить переходною ступенью к общерусской книге…» [5, с. 70]. Петро Скарга ще гостріше відгукується про українську мову: «На этом языке нет грамматики, ни риторики и быть не может. Вот откуда у вас невежество и заблуждение…» [5, с. 71]. Таким чином, авторові вдалося створити роман про цілу історичну епоху з її ідеологічним баченням, про зміну історичних епох, про боротьбу ідейно-політичних напрямків. Саме в сюжетах історичних творів реалізуються традиції, звичаї та світоглядні системи народу. Крім традиційних аспектів, у формозмістових складниках структури романів XXI ст. все частіше популяризуються новаторські тенденції, які формуються під впливом модерністських та постмодерністських культур.

Роман Ярослави Бакалець і Ярослава Яроша «Із сьомого дна» Галина Пагутяк відносить до жанру «історичної фантазії, крипто історії», тут же знаходимо «коріння роману у сучасності». Пригодницький сюжет розгортається у формі оповіді головного героя Недолі, який одночасно діє у сюжеті твору. Автори об'єднують різні стилі і прийоми відтворення сюжету.

І. Корсак у романі-есе «Таємниця святого Арсенія» розповідає про Арсенія, якого після смерті внесено до рангу святих. Автор використовує різні прийоми оповіді: в тексті використано маргіналії, після тексту наводяться листи відомих людей тієї епохи, які ще раз переконують у правдивості зображуваного, оповідь ведеться через авторську мову, діалоги тощо. Отже, в історичних романах XXI століття відображаються особливості культурного розвитку відповідної історичної епохи. Політично-суспільні зміни, що відбуваються в соціумі, як українському, так і світовому, природно призводять до трансформацій у світобаченні, світосприйнятті, світорозумінні людей. Подібні метаморфози трапляються також і в літературі. Як у культурі, так і в літературі присутні неоміфологізм, притчевість, звернення до міфологічних

тем, сюжетів, мотивам, образам тощо. У романах XXI ст. культурні традиції, які визначають фундаментальні цінності й орієнтири, які історично залишаються незмінними культивуються сучасними письменниками і виконують дидактичну функцію.

Бібліографічні посилання

1. Бакалець Я. Із сьомого дна / худож. Н. Переверзєва; передм. Г. Пагутяк / Я. Бакалець, Я. Яріш. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 400с.
2. Кожелянко В. Срібний павук / Василь Кожелянко. – Львів : Кальварія, 2004. – 130 с.
3. Корсак І. Таємниця святого Арсенія / Іван Корсак. – Луцьк : Твердиня, 2008. – 160 с.
4. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму/ Я.Поліщук. Івано-Франківськ, – 2002. – С. 11–12.
5. Романенко О.В. «Чорний ворон» Василя Шкляра: між високою та масовою літературою / О. В. Романенко // Наукові праці. Наук.-метод. журнал. - Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2010. – Вип. 128: Філологія. Літературознавство. - Т. 141. – С. 85–89.
6. Хорунжий Ю. Вірую: Іст. роман. – К.: Школа, 2009. – 428 с.: іл. – (Україна крізь віки).

Надійшла до редколегії 31 березня 2014 р.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 821.162.1 – 3.09

І. В. Кропивко

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ МАРГІНАЛЬНОСТІ В РОМАНАХ О. ЗАБУЖКО «ПОЛЬОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ З УКРАЇНСЬКОГО СЕКСУ» ТА М. ВІТКОВСЬКОГО «ХТИВНЯ»

У статті осмислюється тілесність як спосіб художнього втілення маргінальності персонажів у романних текстах українського та польського письменників – О.Забужко «Польові дослідження з українського сексу» та М. Вітковського «Хтивня». Тілесність виступає основним способом репрезентації соціальної й внутрішньої маргінальності персонажів. Маргінальність і самотність героїв романів виявляються через осмислення ними сексуальних стосунків, вираженню чого й підпорядкована домінантна в тексті тілесність як ракурс зображення й спосіб осмислення зображеного.

***Ключові слова**: постмодернізм, тілесність, маргінальність, самотність, О. Забужко, М. Вітковський.*

В статье осмысливается телесность как средство художественного воплощения маргинальности персонажей в романных текстах украинского и польского писателей – О. Забужко «Полевые исследования украинского секса» и М. Витковского «Люблево». Телесность выступает основным способом репрезентации социальной и внутренней маргинальности персонажей. Маргинальность и одиночество героев романов выявляются через осмысление ими сексуальных отношений, выражению чего и подчинена доминирующая в тексте телесность как ракурс изображения и способ осмысления изображаемого.

***Ключевые слова**: постмодернизм, телесность, маргинальность, одиночество, О. Забужко, М. Витковский.*

© І. В. Кропивко, 2014

Physicality as a means of artistic implementation of the marginal characters in the novels by Ukrainian and Polish writers – O.Zabuzhko "Field research of Ukrainian sex" and M. Witkowski "Lubiewo" is interpreted in the article. Physicality is the main method of representation of novels characters' marginality, social and interior. Specificity of the Oksana's marginality (the character in the novel by O.Zabuzhko) is in the awareness of the messianic role in the awakening of national identity among Ukrainians. This is an internal marginality, different from dissident marginality of the Ukraine colonial dependence period. Marginality characters by M. Witkowski is mostly social, because fairies subculture is not perceived any heterosexual or gay. Oksana image in the text is dismember psychoanalytically in her feelings and awareness of her sexual life with a loved one, and is projected onto the Ukrainian society. Characters of the " Lubiewo" by numerous tales of their sex life in which love is not possible in principle are formed an image of fragmentized Polish effeminate gay subculture. Marginality and loneliness of the novels characters are identified through the understanding of their sexual relationship, the expression of which is subordinated to the physicality is dominant in the texts as image perspective and way of thinking of the imaging.

***Keywords**: postmodernism, physicality, marginality, loneliness, O.Zabuzhko, M. Witkowski.*

Одна з важливих категорій постмодерного етапу розвитку літератури – маргінальність. У центрі уваги часто опиняється не психотип людини або яскрава особистість, а свідомість людини, яка відчуває себе відокремленою від суспільства. До таких належать і два знакових твори сучасної української й польської літератури – «Польові дослідження українського сексу» Оксани Забужко та «Хтивня» Міхала Вітковського. Назви творів налаштовують на сприйняття їх як порнотворів. Однак власне відвертих сцен читач не знайде в тексті, бо вони не становлять самоціль, підпорядковані іншій художній меті – виявити специфіку світовідчуття маргінального героя. Ці романи об'єднує те, що кожен у своїй національній літературі викликав справжній шквал як негативних, так і позитивних відгуків. Про кількість публікацій свідчать такі зауваги дослідників: «…В Україні вихід роману спричинився до такої кількості оприлюднених відгуків, рецензій, що їхній сумарний обсяг давно перекрив 142 сторінки малоформатного (70 х 100 1/32) видання» (Л. Таран [5, с. 110]); «Твір був ретельно опрацьований польською літературною критикою. Переважали схвальні відгуки» (Я. Шестовіцький [6]). Романи «Польові дослідження…» і «Хтивня» розглядали в найрізноманітніших аспектах, зокрема феміністичному, політичному, поетикальному тощо. Проте зіставлення на предмет осмислення тілесності як способу художнього втілення маргінальності персонажів у зазначених романних текстах ще не проводилося. Тому й вважаємо його метою нашої розвідки.

Смислова домінанта і «Польових досліджень…», і «Хтивні» спрямована на ствердження героями своєї інакшості відносно суспільного загалу. У О. Забужко такою інакшістю є усвідомлення героїнею національної ідентичності, що відрізняється від самовідчуття інших українців. У М. Вітковського – своєї сексуальної приналежності до жінкоподібних геїв, що вважаються частиною суспільства, хоча останнє активно не сприймає їх. В обох випадках простежуємо тенденцію до системного охоплення різних виявів і проявів зазначеної інакшості, але реалізована вона в кожному випадку

особливо. О. Забужко вже в назві наголошує на дослідницькому підході й обраному аспекті. Читач опиняється в ситуації, коли його сподівання не виправдались, оскільки власне дослідження як такого немає, воно виступає наративним прийомом. М. Вітковський так само назвою твору провокує публіку, проте в тексті шокова терапія відбувається лише частково, переважно через називання явищ і використання лексики, що позначає світ описаної маргінальної субкультури польського суспільства, і то не одразу, а послідовно.

Цікавий підхід обраний письменниками для з'ясування героями сутності своєї суспільної самотності. Оксана Забужко на перший план виносить два аспекти наративної стратегії. По-перше, оповідь будується на основі використання техніки потоку свідомості, що спрямована на втілення принципу постмодерністської чутливості. Героїня твору Оксана виступає і як суб'єкт оповіді, і як її об'єкт, бо вся нарація підпорядкована висловленню нею власних емоцій і переживань, що спрямовані переважно на осмислення недавніх особистих і відносно далеких і недалеких історичних подій. Тому особливе значення надається концепту пам'яті. По-друге, самоосмислення героїні «Польових досліджень…» відбувається із застосуванням прийомів психоаналізу й відповідної термінології. Зокрема вона аналізує власний стан, визначає особливості психічного життя інших, звертається до питання психології творчості, адже вона сама і її коханий чоловік – митці. У цілому створюється образ психічного стану не окремої людини, а власне феномена – явища жінки в українському постколоніальному суспільстві, яка бореться зі стереотипами поведінки, що є наслідком колоніального минулого країни.

Герой М. Вітковського, як і героїня О. Забужко, виступає водночас і суб'єктом, і об'єктом оповіді, однак співвідношення це не є стабільним. Саме від нього залежить і структурування оповіді. Текст роману поділений на дві частини. У першій герой є оповідачем, який організовує оповідь і забезпечує її відносно-умовну фабульну цілісність. Герой за професією письменник і журналіст, який збирає інформацію про життя фей – жінкоподібних геїв. Тому стилістично досить відчутний репортажний стиль, так само як у «Польових дослідженнях…» – науковий. Роль суб'єкта нарації Міхал (головний герой «Хтивні») часто делегує двом іншим персонажам – Сніжані й Вероніці, у яких бере інтерв'ю і які розповідають історії інших фей. Функція Міхала як оповідача – розбивати суцільний монолог інших персонажів. У цей час відбувається певний розвиток зовнішньої фабули. Міхал заходить до приміщення, у якому живуть феї, через його відносно відсторонену й водночас емоційну реакцію читач дізнається про побутові умови, зовнішній вигляд цих дещо підстаркуватих чоловіків, особливості їхнього життя. Під час розмови Міхал фіксує особливості поведінки, міміку, жестикуляцію, мовну реакцію, тонко підмічає деталі побуту, узагальнює почуте тощо, а також допомагає читачу зрозуміти мову цих людей із невизначеним ґендером. Він виконує роль доктора Ватсона при Шерлокові Холмсі: коментує інформацію для читача та ставить запитання, необхідні для розуміння зображуваних подій. Саме Міхал просить співрозмовників пояснити деякі поняття, що становлять особливий

жаргон, проте використовуються для позначення інших реалій у спілкуванні людей, які не входять до цієї сексуальної субкультури. У цілому перша частина роману оформлена як нарація Міхала, що містить численні вставні історії, розказані іншими. Друга частина має іншу наративну стратегію. У ній Міхал уже не виділяється серед інших персонажів, оскільки читач уже повідомлений про сексуальні пріоритети героя, і він сам ідентифікує себе цілком у межах цієї субкультури. Тому фрагментація наративу відбувається в інший спосіб. Усі персонажі-представники субкультури фей отримують однакові можливості висловитись в окремих міні-історіях, що мають власні заголовки. Частина з цих історій є анекдотами із життя фей, іронічно викладеними ситуаціями тощо. Їх об'єднує місце дії – узбережжя неподалік від поселення під символічною назвою Хтивня, де відпочивають феї, та сама ситуація відпочинку, коли подія, про яку вже розказано, отримує продовження в іншій історії або в цих історіях діють одні й ті ж персонажі.

У чому ж полягає особливість відтворення соціальної й особистісної маргінальності героїв аналізованих творів? У «Хтивні» феї становлять окремий світ у світі «нормальних» людей. Феї спілкуються переважно між собою. Вихід у зовнішню дійсність відбувається з двох основних причин: необхідні хай і мінімальні, проте засоби для існування, та фея не може жити без «натурала» – справжнього чоловіка, який уособлює неокультурену андрогінність і є джерелом сексуального задоволення феї. В іншому феї є ніби невидимками для соціуму, бо навіть поліцейський патруль не має наміру їх помічати, тому поліцейська машина в тексті названа автомобілем-привидом [1, с. 47]. Існування фей у колективі не виключає їхньої самотності. Кожна з них, обираючи цей життєвий шлях, змушена відмовитися від родини й часто від звичного кола спілкування, бо гетерогенне суспільство не сприймає їх через, на їхній погляд, фізіологічний і моральний бруд. Також феї протистоять геям, яких відчувають чужими, бо ті прагнуть наслідувати мову, звички й спосіб життя гетеросексуалів. Особиста самотність зумовлена тим, що життя підпорядковується безкінечному пошуку сексуального задоволення. Вони, ніби сексуальні наркомани, як їх називає Андрій Бондар [3], знаходяться в постійному пошуку сексуального партнера, тривалі стосунки з яким у принципі не можливі, бо це повинен бути «натурал».

Маргінальність і самотність Оксани, героїні О. Забужко, має інше підґрунтя. Ним виступає усвідомлення своєї національної приналежності й соціальної ролі, що проектуються на особисте життя. Водночас ключовим поняттям для текстового виявлення маргінальності й самотності героїв в обох творах виступає тілесність, тим більше, що самі автори в постмодерністському дусі іронізують над цим: «Я не без іронії подумав, що лише під таким різким сонцем метафора тіла-тексту здається абсолютно буквальним підтвердженням факту: так, ці сторінки – це звичайнісіньке тіло (пенсіонерки), пожовкле і старе, стільки разів обмацане і облизане поглядом. Це тіло переповнене витонченими мріями про романи, бали, красунчиків на терасі після закінчення

сезону. І що ця література є правдивою, бо розповідає правду про їхні мрії» [1, с. 105].

Усі переживання героїв і події пов'язані зі статевим життям, втілюються в осмисленні ними своїх стосунків із сексуальними партнерами та навколишнім оточенням. Зокрема, Марія Ревакович зауважує, що «тіло героїні *Польових досліджень*, не шановане і зловживане партнером, – це одночасно метафора тіла нації, не шанованого його найближчими, тобто співвітчизниками» [4, с. 19], і підсумовує: «Усвідомлення жіночого тіла як потенційного місця культурної та національної наративності і відчуття автономності жіночої суб'єктивності, яким відведено чільне місце в *Польових дослідженнях,* є і тими новими пропозиціями в ґендерній тематиці сучасної української літератури, які звертають на себе найбільше уваги» [4, с. 19]. Тим більше, що тілесність у О.Забужко трактується широко й екстраполюється на цілком не тілесні об'єкти: «…В ній же, в мові, було все, чого ніколи потім не було між вами в ліжку» [2, с. 41]. Маргінальність героїні в національному плані її буття зумовлена тим, що вона виступає проводирем для співвітчизників, що не позбулися стереотипів поведінки й мислення, вироблених під впливом колоніалізму. Намагається розвинути їх національну самосвідомість. І партнера для утворення родини бачить як національно свідому особистість, рівну собі. Неможливість досягти поставленої мети спричиняє її внутрішню маргінальність відносно суспільства, яке формально не відштовхує її, і самотність, зумовлену відсутністю людини, близької духовно і тілесно.

Для роману «Хтивня» значення тілесності поширюється на всі рівні смислової структури твору. Сама концепція тексту полягає у висловленні численних ситуацій, у яких обговорюються всі можливі аспекти соціального життя жінкоподібних геїв, зумовлені специфікою їхніх сексуальних уподобань. Тому така увага приділена автором фіксуванню численних подробиць і ситуацій, акцентованих в історіях, поданих у суб'єктивній інтерпретації самих учасників або свідків історій, що вражають своїм драматизмом. Отже, тілесність виступає основним способом репрезентації маргінальності, соціальної й внутрішньої, головної героїні «Польових досліджень з українського сексу» та персонажів «Хтивні». Якщо образ героїні О. Забужко підданий психоаналітичному розчленуванню в її відчуттях та усвідомленні свого статевого життя з коханим чоловіком і спроектований на ціле українське суспільство, чим винесений йому діагноз, то персонажі М. Вітковського через численні оповіді про своє статеве життя, у якому кохання в принципі не можливе, утворюють фрагментований образ субкультури польських жінкоподібних геїв, а їхні маргінальність і самотність обумовлюються як соціально-історично, так і ґендерно, тобто особливостями сексуальних стосунків, вираженню чого й підпорядкована домінантна в тексті тілесність як ракурс зображення й спосіб осмислення зображеного.

Бібліографічні посилання

1. Вітковський М. Хтивня / Пер. З польської Андрія Бондаря / Міхал Вітковський. – К.: Нора-Друк, 2006. – 288 с. – День Європи.
2. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Роман. – Вид. 11 / Оксана Забужко. – К.: Спадщина, 2011. – 208 с.
3. Нові книжки із серії «День Європи» презентували у галереї «Дзиґа» // Galinfo [http://galinfo.com.ua/news/11472.html]
4. Ревакович М. Ґендер, географія, мова: у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі / Марія Ревакович. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2012. – 72 с. («Університетські діалоги», № 15)
5. Таран Л. Жіноча роль: Монографія / Людмила Таран. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. – 128 с.
6. Szestowicki J. Zwrot (nie)polityczny, albo: Polityczna śmierć Michała Witkowskiego? / Jakub Szestowicki // Polisemia [http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2010-3/zwrot-nie-polityczny-albo-polityczna-smierc-michala-witkowskiego]

Надійшла до редколегії 31 березня 2014 р.

УДК 82.0-2

О. І. Лучик

Чернівці

МОТИВ ОСОБИСТОСТІ В П'ЄСІ ЮРИ ЗОЙФЕРА «ВІНЕТА, АБО ЗАТОНУЛЕ МІСТО»

У статті акцентовано увагу на мотиві особистості в п'єсі «Вінета, або Затонуле місто» Юри Зойфера. Розглядаються відчуження і забуття, які, за Зойфером, характеризують людське буття і подаються драматургом як гротескова сатира радикального банкрутства суспільства. П'єса Зойфера – розповідь не про долю однієї людини, а про загальне становище суспільства. Цим твором, що має форму параболи і побудований на давній легенді, він переносить своїх читачів у жахливий сон, який повинен схвилювати їхню свідомість. Автор драматизує свій протест, показуючи, як окрема людина намагається залишатися живою у світі мертвих. «Вінета» створена 1937 року як пересторога щодо початку війни і сприймається як парабола боротьби сумління супроти байдужості й самообману. Зойфер наголошує, що ілюзорне життя Вінети загрожує існуванню людини. При цьому він показує невиліковну дію ілюзорності, від якої майже неможливо звільнитися людині. Намагання головного персонажу п'єси Джонні жити у світі мертвих – це спроба кожного, хто покладається на ілюзорність і сподівається відмахнутися від проблеми існування. Джонні робить кар'єру, стає зятем і компаньйоном сенатора, а згодом і сам стає сенатором. Супротивник Джонні – міський писар, інтелектуал, що усвідомлює ілюзорність існування свого суспільства, але при цьому займає обережну позицію, уникаючи відповідальності. У Вінеті звучить критика класової держави як суспільної системи, яка боялася змін. Вінета, «затонуле місто», стає у Зойфера алегорією «затонулого» XX століття.

***Ключові слова**: п'єса «Вінета», особистість, протест, ілюзорність.*

В статье акцентировано внимание на мотиве личности в пьесе «Винета, или Затонувший город» Юры Зойфера. Рассматриваются отчуждение и забвение, которые, за Зойфером, характеризуют человеческое бытие и подаются драматургом как гротесковая сатира радикального банкротства общества. Пьеса Зойфера – рассказ не о судьбе одного человека, а об общем положении общества. Этим произведением, которое имеет форму

© О. І. Лучик, 2014

параболы и построенный на давней легенде, он переносит своих читателей в ужасный сон, который должен взволновать их сознание. Автор драматизирует свой протест, показывая, как отдельный человек пытается оставаться живым в мире мертвых. «Винета» создана в 1937 году как предостережение относительно начала войны и воспринимается как парабола борьбы совести против безразличия и самообмана. Зойфер отмечает, что иллюзорная жизнь Винеты угрожает существованию человека. При этом он показывает неизлечимое действие иллюзорности, от которого почти невозможно освободиться человеку. Попытки главного персонажа пьесы Джонни жить в мире мертвых – это попытка каждого, кто полагается на иллюзорность и надеется отмахнуться от проблемы существования. Джонни делает карьеру, становится зятем и компаньоном сенатора, а в дальнейшем и сам становится сенатором. Противник Джонни – городской писарь, интеллектуал, который осознает иллюзорность существования своего общества, но при этом занимает осторожную позицию, избегая ответственности. В Винети звучит критика классового государства как общественной системы, которая боялась изменений. Винета, "затонувший город", становится у Зойфера аллегорией «затонувшего» XX века.

***Ключевые слова**: пьеса «Винета», личность, протест, иллюзорность.*

This paper focused on the motive of personality in Jura Soyfer's play "Vineta" or Sunken City". Alienation and oblivion are examined, which characterize human life and are given as the grotesque satire of radical society's crash. Soyfer's play isn't a story about the fate of one man, but about the general situation of society. With help of this work, which has the form of parabola and is built on old legend, he transfers the readers in terrible sleep, which must discompose their consciousness. The author dramatizes his protest by showing, how a separate man tries to remain living in the "dead" world. "Vineta" is created in 1937 as a warning to beginning of war and is taken as a parabola of conscience's fight against indifference and self-deceit. Soyfer marks, that illusive life in Vineta threatens the existence of man. Thus he shows the incurable action of illusiveness, from which it is almost impossible to be free. The attempt of the main character Johnni to live in the "dead" world is the try of everyone, who depends upon illusiveness and hopes to shrink from the problem of existence. Johnni does a career, becomes a brother-in-law and partner of senator, and some time later becomes a senator. Johnni's opponent is a city clerk, an intellectual person, which realizes illusiveness of society's existence, but by this occupies the careful position, avoiding the responsibility. The criticism of the class state as the public system, which was afraid of changes, is showed in Vineta. Vineta, "sunken city", becomes by Soyfer the allegory of the "sunken" XX century.

***Key words**: play «Vineta», personality, protest, illusiveness.*

Юра Зойфер (1912–1939) – відомий представник австрійської драматургії 1930-х років, виходець з України, у творчому доробку якого понад 900 творів. Про вагомість творчої спадщини драматурга свідчить той факт, що його твори стали предметом дослідження багатьох зарубіжних літературознавців (американських, німецьких, австрійських, російських тощо), серед яких Х. Ярка, Е. Кіс, Е. Спедікато, Г. Арльт, Г. Доровін, О. Шиніна, Г. Х. Стокер, Т. Ліхтман, Ф. Крайслер, М. Бюргер, Ю. Доль, О. Бєлобратов, Ф. Камбі та ін. Актуальність даної розвідки полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві здійснена спроба системного та концептуального підходу до творчості австрійського драматурга. Об'єктом дослідження обрано драматургію Зойфера в контексті австрійської літератури міжвоєнного часу (1936–1937 рр.). Предмет аналізу – мотив особистості. Матеріалом дослідження стала п'єса Юри Зойфера «Вінета» (1937). Мета розвідки полягає

в пошуку системної аргументації мотиву особистості в п'єсі Зойфера «Вінета, або Затонуле місто», для цього був використаний філологічний метод, що уможливив аналіз досліджуваного твору та окреслив його основну проблематику.

П'єса «Вінета, або Затонуле місто» має форму параболи і побудована на давній легенді. Так, передмовою її написання був той факт, що п'ять років до цього Зойфер побував у Гамбурзі і змалював у своєму репортажі настрої безнадії в німецькому портовому місті. Тут він почув і легенду про Вінету, місто, яке п'ятсот років тому опинилося під водою. На думку Х. Ярки, Зойфер звернув увагу на північнонімецьку легенду саме тому, що вона породила тривожні асоціації з Віднем [2, с. 45]. Безсумнівно, як і у свій час повідомлення в газеті про Асторію, назва «Вінета» розбудила фантазію Зойфера. Вже перша картина показує нам старого матроса напідпитку. Джонні не лише захмелілий, але й без засобів існування; він аутсайдер і його ніхто всерйоз не сприймає. Наприкінці першої картини, коли Джонні продовжує розповідати, відбувається плавний перехід до другої фікційної сцени; оповідач стає головним персонажем казки. Джонні, як й інших «героїв» Зойфера, переведено зі світу реального буття у сферу нереальності: він опиняється як водолаз на дні моря, подача повітря не спрацьовує і, зависнувши між життям і смертю, він «проживає» цілковито відчужений світ Вінети. Це місто мертвих постає перед молодим Джонні в середньовічному антуражі, «місто забуття», в якому запитання «коли?», «де?» і «навіщо?» вже більше не мають жодного сенсу, де люди примарно існують. Лише завдяки своїй живучості Джонні драматично відчуває нежиттєвість вінетинців, а його погляд з «потойбіччя» породжує сатиричність зображуваного. Яскрава сцена, що нагадує параболу Кафки, відкриває головну частину п'єси і фіксує незмінний стан Вінети. Джонні стоїть на середньовічному майдані перед храмом у похмурому підводному світі навпроти єдиної людини, означеної як «орган порядку», тобто навпроти поліціянта, поведінка якого сигналізує дві засадничі реалії Вінети. Усі вінетерійці, які зустрічаються на шляху Джонні, підпорядковані закону існування у Вінеті, який міський секретар формулює такими словами: «Вінета – мертва, але місто цього не знає. Комічний стан, авжеж? Ми не живемо, і ми не можемо померти. Ми не старіємо, ми і не ненавидимо, ми не кохаємо, ми не жахаємося ні від чого. Ми більше ні за що не боремося, ми ні на що не сподіваємося» [1, с. 86].

За побудовою п'єси безпосередні політичні відносини відступають на задній план. Все ж у цьому ілюзорному місті не важко впізнати Відень часів нацизму. Петер Лангманн вбачає в антиідилії Вінети реакцію Зойфера на стерильну літературну і культурно-політичну ідилічність австрофашизму, викриваючи аргументацію міського писаря, якою той обґрунтовує свою тактику затушовування порядку держави як «найменшого зла»: «Те, що тут існує, це останній залишок – лише видимість – стан без порятунку – але якщо і це розпадеться – розпорошиться – то те, що може настати після – буде найостаннішим Ніщо – я навіть уявити собі не можу – і все ж, я боюся цього» [3, с. 67]. В інших обставинах Вінети простежується ілюзія класової держави. Так, Джонні, уявляючи собі, що доля бідняків може бути

пом'якшена шляхом надання їм соціального житла, змушений визнати однак, що він, за його літочисленням, впродовж трьох років щодня закладав камінь у фундамент «нової епохи». У Вінеті, щоправда, звучить критика не лише класової держави. Це було лише локальне політичне вираження суспільної системи, яка боялася змін. Вінета – гротескова сатира радикального банкрутства такого суспільства, «затонуле місто» стає алегорією «затонулого» XX століття.

Одномірність буття маріонеток Вінети вияскравлює поява Джонні, який не є мешканцем Вінети. Він відрізняється від її позачасовості своєю «часовістю» (він єдиний персонаж, хто старіє), від її позаісторичності – своїми спогадами, від її застиглого ілюзорного життя – своїми варіативними реакціями як аутсайдер, інсайдер і бунтівник. Намагання Джонні спробувати жити у світі «мертвих» – це спроба кожного, хто покладається на ілюзорність і сподівається відмахнутися від проблеми існування: «Я хочу жити. Я ще не знаю, навіщо, для чого, для кого? <...> Але я буду жити. Працювати. Крапка» [1, с. 90]. Супротивник Джонні – міський писар, інтелектуал, що усвідомлює ілюзорність існування свого суспільства, але при цьому займає обережну позицію, уникаючи відповідальності, щоб не нашкодити своєму становищу. Зойфер розширює через цей образ свою скаргу: Вінета є не лише його закликом відмахнутися від байдужості загрозливої дійсності, це прокляття всім, хто цю дійсність завуальовує.

Остання надія Джонні знайти у Вінеті життя – це ув'язнені, які завжди більше, ніж інші люди, люблять життя. Але і в тому ув'язненому, якому він дарує волю, вже згасли надія і туга. Тоді Джонні стає бунтівником. Він переборює страх, на якому тримається ілюзорність Вінети: «Я знаю тільки одне: мій останній шанс називати себе живим серед вас, і якщо навіть лише один подих – і якщо навіть ціною повного знищення <...> мій останній шанс розказати публічно правду, яку я досі допомагав вам замовчувати. <...> Вінета, ваш світ – мертві!» [1, с. 96]. Цим закінчується ілюзорне існування Вінети. Стереотипні фрази, які досі у їх послідовності сфальшовували ще й мовлення, спадають з мертвих тіней як «плетиво беззвучних голосів» [1, с. 96]. Драма між життям і смертю, суспільним сумлінням і смертельним статус-кво досягає свого апогею. Міський писар виявляється «персоніфікованою смертю» і намагається перешкодити Джонні розкрити правду. Джонні перемагає його у двобої, повертається до світу живих – і прокидається в якомусь шинку.

Зойферова радикальна редукція до «загальнолюдського» виявляється, як точно зауважив Герхард Шайт, зі структури п'єси: «Зойферу тут не потрібна жодна утопія кращого справедливого суспільства – достатньо загальних умов людського життя, щоб покритикувати світ Вінети. <...> у Вінеті стає само собою зрозумілою протиставлення оберненого світу й світу правильного індивідууму» [4, с. 100]. Петер Лангманн вказав також, що «проблема протистояння (опору) <...> редукується дедалі сильніше до опору на індивідуум супроти всього чужого у довколишньому світі» [3, с. 45], оскільки Джонні – самотній герой, який бореться за своє існування.

Отож, «Вінета» – не розповідь про долю однієї людини, а про трагедію знеособленого суспільства. У заключній картині відчуження і пригнічення проектується на конкретику політичної ситуації. Джонні закликає до опору війні та варварству. І те, що під цим малася на увазі осінь 1937 року, не потребує жодного пояснення. Однак нині читач сприймає «Вінету» не лише як примарне попередження віденцям тридцятих років, але і як параболу реальної людини, яка намагається зберегти свою індивідуальність в обезлюдненому світі забуття й паралізуючої індиферентності людського існування.

Бібліографічні посилання

1. Зойфер Ю. Асторія та інші історії : п'єси, оповідання, есе / Ю. Зойфер ; впоряд., переклад, примітки та післямова Петра Рихла. – Чернівці : Вид. газети "Молодий буковинець", 1996. – 160 с.
2. Jarka Horst. Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit / Horst Jarka. – Wien : Locker Verlag, 1987. – 569 S.
3. Langman P. Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit / P. Langman. – Frankfurt am Main, 1986. – 212 S.
4. Scheit G. Theater und revolutionärer Humanismus: eine Studie zu Jura Soyfer / Gerhard Scheit. – Wien : Verl. für Gesellschaftskritik, 1998. – 170 S.

Надійшла до редколегії 29 березня 2014 р.

УДК 821.161.1

Е. А. Ляшенко
Днепропетровск

РОМАНТИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ В ЛЮБОВНЫХ КОЛЛИЗИЯХ «ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА» А.С. ПУШКИНА

У статті розглядаються любовні колізії в повістях А.С. Пушкіна. Виділяються базові схеми побудови жіночих образів і любовних стосунків, руйнуються стереотипні уявлення про характери жіночих персонажів. Любовна історія повісті «Метель», в основу якої покладено сентименталістський сюжет розвитку стосунків, отримує несподівану розв'язку. У стилістиці несподіваного читацького очікування прописана також повість «Станционный смотритель». У творі «Барышня-крестьянка » сюжет трансформується, і одне з центральних місць відводиться простій дівчині. Пушкін трансформує відомий сюжет-кліше , посилюючи ігровий аспект в оповіданні.Жіночі образи відповідають визначеній , традиційній структурі. Гра літературними характерами дозволяє автору відмовитися від типізації жіночих персонажів. Ігровий аспект повістей руйнує звичну романтично обумовлену клішованість в сприйнятті любовних колізій і дозволяє героїні по-новому/реалістично оцінити свою любовну історію. Нові розповідні стратегії Пушкіна руйнують звичні уявлення про норми любовної поведінки і відчуттів. Автор ламає стереотипні уявлення про форми любовної поведінки, дискурсивні правила, що визначають розвиток літературних колізій, де героїням відводилася переважно пасивна роль жертви нещасного кохання. Чітко виражений ігровий початок, що визначає розвиток любовної інтриги , дозволяє автору переосмислити традиційні амплуа героїнь сентиментальних повістей.

© Е. А. Ляшенко, 2014

***Ключові слова**: романтичний образ, типізовані характери, любовні колізії, сентименталістський сюжет, ігровий аспект.*

В статье рассматриваются любовные коллизии в повестях А.С. Пушкина. Выделяются базовые схемы построения женских образов и любовных отношений, разрушаются сложившихся в литературе стереотипные представления о характерах женских персонажей. Любовная история повести «Метель», в основу которой положен сентименталистский сюжет развития отношений, получает неожиданную развязку. В стилистике нарушенного читательского ожидания выстроена также повесть «Станционный смотритель». В «Барышне-крестьянке» сюжет в буквальном смысле перелицовывается, и одно из центральных мест в произведении отводится девушке из простого сословия. Пушкин трансформирует известный сюжет-клише, усиливая игровой аспект в повествовании. Женские образы отвечают определенной, традиционной структуре. Игра литературными характерами позволяет автору отказаться от образов типизированных чувствительных барышень. Игровой аспект повестей разрушает привычную романтически заданную клишированность в восприятии любовных коллизий и позволяет героине по-новому/реалистически оценить свою любовную историю. Новые повествовательные стратегии Пушкина ломают привычные представления о правилах любовного поведения и чувствования. Автор разрушает стереотипы представлений о формах любовного поведения, дискурсивных правилах, определяющих развитие литературных коллизий, где героиням отводилась преимущественно пассивная роль жертвы несчастной любви. Отчетливо выраженное игровое начало, определяющее развитие любовной интриги, позволяет автору переосмыслить и пересоздать традиционные амплуа героинь сентиментальных повестей.

***Ключевые слова**: романтический образ, типизированные характеры, любовные коллизии, сентименталистский сюжет, игровой аспект.*

The conflict in the love stories of Alexander Pushkin are regarded in the article. Basic schemes of construction of female characters and love relationships are highlighted in this paper. Stereotypical ideas about the nature of the female characters, which have developed in the literature are destroyedin the article. Sentimentalistic plot of the development of relations are laid in the foundation of a love story of novel «The Snowstorm». This novel gets unexpected outcome. The novel «Postmaster» also are built In the style of impaired reader expectations. In «Mistress into Maid» story literally perelitsovyvat , and one of the central places in the product is given a simple girl from class. Pushkin transforms well-known story clichés , enhancing the gaming aspect of the narrative .Women meet certain images , the traditional structure . Game literary characters allows the author to abandon images typed sensitive ladies. Game stories aspect destroys usual romantically given Plate Making love in the perception of conflicts and allows the heroine po-novomu/realisticheski evaluate their love story. New narrative strategies Pushkin break the usual understanding of the rules of behavior and feeling of love . Author breaks stereotypes ideas about forms amorous behavior , discursive rules governing the development of literary conflicts where heroines assigned predominantly passive role of victim of unrequited love . Clearly marked the beginning of the game that determines the development of a love affair , allows the author to rethink and recreate the traditional roles of heroines of sentimental novels .

***Keywords**: romantic character, characters which are typified, love collisions, playing aspect.*

В «Повестях Белкина» А.С. Пушкина современникам неожиданно открылось глубокое внутреннее единство литературного процесса, повторяемость литературных типов и ситуаций, стоящие за литературными формами, устойчивые явления самой жизни. «Повести Белкина» содержат множество сюжетных комплексов, образов, тем, мотивов, закрепленных уже

сложившейся литературной традицией. В. Г. Белинский сравнивал «Повести…» с сентиментальными повестями: «Это что-то вроде повестей Карамзина» [1, с. 637], генетически соотносящимися с канонами чувствования, заданными в творчестве основоположника жанра – Ж.-Ж. Руссо. Нередко в основе сентименталистского повествования оказывается мотив сословного разделения влюбленных, препятствующий счастливому завершению их любви. В этом отношении представляют интерес любовные истории в повестях «Метель», «Станционный смотритель» и «Барышня-крестьянка», доминирующая роль в которых отводится женским персонажам. Современные исследования, направленные на осмысление проблемы анализа женских характеров, представлены в литературоведении работами многих авторов (Ю. Лотман, А. Полонская, Е. Романова, Е. Строганова, И. Жеребкина и др.).

Цель данной статьи – рассмотреть трансформацию любовных коллизий в повестях «Метель», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка» и проследить разрушение сложившихся в литературе стереотипных представлений о характерах женских персонажей.

Финал любовных отношений, к которому стремятся пушкинские героини – законный брак. Ю. Лотман отмечает: «Романтический брак по страсти в ту пору встречался чаще в романах, чем в жизни. Влюблялся и выбирал мужчина. Девушка чаще всего соглашалась отдать руку. Подлинное знакомство начиналось уже после церковного обряда. В счастливых случаях оно перерастало в спокойную дружескую привязанность или просто привычку. В менее счастливых – в покорное терпение. Семейные неурядицы редко предавались огласке» [5, с. 235]. Любовная история повести «Метель» прописана согласно сентименталистским традициям. Героиня – «стройная, бледная семнадцатилетняя девица», воспитанная на французских романах и, «следственно», влюбленная – избирает «предметом» своей любви армейского прапорщика Владимира [8, т. 5, с. 63]. Влюбленные решают самостоятельно устроить свое счастье. Побег из родительского дома напоминает хорошо обдуманный план действий, заимствованный Марьей Гавриловной и Владимиром из любовных романов. Заимствованной является и сама форма романтического побега – увоз невесты темной ночью из дома. Среди многочисленных русских и зарубежных произведений, в которых речь идет о романтическом увозе невесты, исследователь В. Шмид отмечает повесть Н. Карамзина «Наталья, боярская дочь». Именно это произведение, по его мнению, «скорее всего повлияло на замысел «Метели» [10, с. 293].

Влюбленная Марья Гавриловна, в отличие от сентиментальных героинь, полагающихся только на чувства, ведет себя весьма сдержанно и обстоятельно: она «...долго колебалась; множество планов побега было отвергнуто» [8, т. 5, с. 64]. Волнение и страх героини перед предстоящими переменами отражают ее сновидения – «безобразные, бессмысленные видения» [8, т. 5, с. 65]. Здесь вполне очевидно сюжетное сближение повести с балладой В. Жуковского «Светлана»: «Вдруг метелица кругом; // Снег валит

клоками» [4, с. 21]. По замечанию В. Марковича, Пушкин берет эпиграфом несколько строк из баллады, выделяя в ней мотив вьюжной ночи и тайной поездки на санях, овеянной ужасом, предчувствием беды и чудесами [6, с. 72]. Во сне Марья Гавриловна видит отца, который тащит ее по снегу в «в темное, бездонное подземелие» и умирающего Владимира [8, т. 5, с. 65]. В. Шмид отмечает, что сон Марьи Гавриловны имеет два существенных мотива: мотив смерти жениха и мотив жестокого отца и выражает подсознательный страх перед браком с Владимиром [10, с. 212]. Н. Черняев трактует произведение «как благочестивый рассказ, внушающий не только веру в провидение, но и уважение к «святости законного брака» [9, с. 276]. Пушкин строит повесть таким образом, что о происшествии в Жадрино читатель узнает лишь из рассказа Бурмина. Сцена в церкви создает эффект недосказанности, тайны, свойственный романтическим произведениям. Взволнованная, измученная ожиданием, героиня уже после церемонии венчания обнаруживает, что жених – не ее возлюбленный. Вопреки читательскому ожиданию, Марья Гавриловна возвращается в дом родителей и, как настоящая романтическая героиня, заболевает от потрясения: «Открылась сильная горячка, и бедная больная две недели находилась у края гроба» [8, т. 5, с. 69].

В истории отношений героини с Бурминым прослеживается сознательная установка Пушкина на трафаретность романтического героя-любовника. Он – вполне соответствует герою байронического типа: холоден, задумчив, овеян ореолом таинственности. Она – нежная и чувствительная, мечтающая покорить его сердце. Ожидая романтического признания в любви, Марья Гавриловна оказывается в литературно-традиционной ситуации. «У пруда, под ивою, с книгою в руке и в белом платье» она подчеркнуто схожа с образом героини Ж.-Ж. Руссо – Юлией. Повествователь называет ее «настоящею героинею романа» [8, т. 5, с. 72]. Предсказуемость поведения девушки, ее чувства и намерения обусловлены стремлением выстроить отношения в соответствии с шаблонизированными любовными сюжетами. В повести гармонично и естественно осуществляется авторская игра с устоявшимися литературными характерами. Владимир остается традиционным не слишком удачливым сентиментальным героем; Бурмин же из героя шалопая-гусара, затем романтического героя без периода романтических ухаживаний (они уже не нужны, так как брак состоялся) вдруг оказывается семейным человеком. Героиня, в свою очередь, столкнувшись с реальностью, принимает ее. Хотя романтизированный образ, вероятно, требовал бы другого решения. Оказавшись замужем при весьма неопределенных обстоятельствах, разорвав отношения с Владимиром, девушка продолжает вести уединенную, размеренную жизнь. Вопреки традиционным представлениям о романтической героине, образ Марьи Гавриловны подчеркнуто пластичен. Она словно «примеряет» заданные автором ситуации, чередуя переходы от состояния решительных действий (при организации побега из родительского дома, планировании тайного венчания) к романтически-чувствительному амплуа (в отношениях с Бурминым). Пушкин позволяет ей влиять на развитие любовной

коллизии: именно героиня выступает инициатором любовного признания. Сентименталистский сюжет, таким образом, получает неожиданную развязку: в несколько трагикомической ситуации «странного» брака с незнакомцем утратившая возлюбленного Марья Гавриловна вновь обретает любовь, но парадоксальным образом ее новый возлюбленный уже оказывается ее законным супругом.

В той же стилистике нарушенного читательского ожидания выстроена и повесть «Станционный смотритель». О ней современный исследователь А. Белый пишет: «История о том, как красивая девочка случайным образом устроила свою судьбу» [2, с. 316], подчеркивая слово «случайно», т. е. вопреки сложившемуся к тому времени сюжетному шаблону. Из всех трех обозначенных повестей именно в этой руссоистская привязка к определенной схеме оказывается наиболее слабой. Герои «Станционного смотрителя» (Минский и Дуня) разрушают привычные литературные образы гусара-повесы и соблазненной наивной девушки. Их образы прописаны несколько схематично. Такая схематичность художественно оправдана и отсылает к истории блудного сына, как иронический пушкинский комментарий представленной в лубочных картинках на стенах домика станционного смотрителя. Красавица Дуня страстно влюбляется в своего похитителя, Минский же оказывается «исключением из правил» [2, с. 318] и женится на соблазненной им простой девушке. В повести нет отрицательных героев, нет и прямого зла. Финал повести в равной степени и скорбный, и счастливый: смерть станционного смотрителя, с одной стороны, и благополучие Дуни – с другой. Пушкинской героине представилась возможность выбрать другую жизнь, и этот выбор оказался счастливым. Дуня и приезжает к отцу лишь тогда, когда сбылось всё, о чём она могла только мечтать. Пушкин ни слова не говорит о её замужестве, но шестёрка лошадей, трое детей, кормилица свидетельствуют о благополучном завершении истории. О нравственной стороне поступка умалчивается. На самом деле цена неожиданного счастья непомерно высока. Внутренняя работа, происходящая в душе Дуни, скрыта от посторонних глаз. О том, что Дуня считает себя виноватой в смерти отца, можно только догадываться: «она молча легла на его могилу и лежала долго» [8, т. 5, с. 97].

Завершает цикл близкая к «Метели» повесть «Барышня-крестьянка». Здесь любовная коллизия разворачивается в русской помещичьей среде и завершается благодаря подмене или переодеванию. Сходны и героини повестей, «чувства и страсти» которых развиваются благодаря «уединению», свободе и чтению [8, т. 5, с. 101]. В сюжете «Барышни-крестьянки» иронически обыгрываются коллизии, шаблонные для сентименталистских повестей того времени. Крестьянка, которая становится барышней, – характерный образ в литературе конца XVIII – начала XIX веков. В сентиментальной пьесе Н. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» главная героиня оказывается дочерью дворянина и может выйти замуж за любимого ею Лиодора, а в идиллической повести В. Измайлова «Ростовское

озеро» героиня в крестьянском платье восхищает рассказчика, в частности, тем, что читает «Новую Элоизу» в оригинале. Как потом выясняется, она дочь крестьянки и дворянина, которая после смерти своих родителей принимает решение жить своим трудом в уединении. Содержание сентиментальных повестей такого типа обычно сводилось к похвале трудолюбию, скромности и прочим добродетелям и отличалось нравоучительным характером.

Пушкин перелицовывает известный сюжет-клише. В его повести девушка, принадлежащая к благородному сословию, «играет» в крестьянку. Следует заметить, что развитие любовной коллизии происходит по традиционной схеме. Каждый из героев придерживается своего «сценария», в котором Лизе отводится роль крестьянки, Алексею – камердинера. Лиза правдоподобнее исполняет свою роль, выглядит «полуиспуганной, полузастенчивой», в своей речи она мастерски использует крестьянское наречие [8, т. 5, с. 106]. Отступление от этой роли отмечается в тексте только один раз, когда Берестов попытался обнять Лизу, она «...отпрыгнула от него и приняла вдруг на себя такой строгий и холодный вид, что это рассмешило Алексея. “Если вы хотите, чтобы мы были впредь приятелями, – сказала она с важностию, – то извольте не забываться”» [8, т. 5, с. 106]. Такая гордость и неприступность как проявление характера, естественно, не являются наигранными, а скорее выражает настоящую сущность Лизы-барышни, однако в сознании Алексея несоответствующее образу крестьянки поведение и сама ее речь, находят вполне логическое объяснение: «Кто тебя научил этой премудрости?.. Уж не Настенька ли, моя знакомая, не девушка ли барышни вашей?» [8, т. 5, с. 106]. Лиза, почувствовав, «...что вышла было из своей роли», отвечает соответственно своему амплуа следующее: «А что думаешь?.. разве я на барском дворе никогда не бывала? Небось всего наслышалась и нагляделась...» [8, т. 5, с. 107]. Когда же Берестов, в свою очередь, чтобы «уравнять отношения», выдает себя за камердинера молодого барина, Лиза «распознает» обман, навязывая Берестову свою игру, свой сюжет развития отношений. Таким образом, безупречно сыгранная Лизой роль Акулины вводит Алексея в полное заблуждение и восторг, а совмещение крестьянской манеры поведения с неприступностью барышни, порождают в герое интерес и симпатию: «...Алексей был в восхищении, целый день думал он о новой своей знакомке; ночью образ смуглой красавицы и во сне преследовал его воображение» [8, т. 5, с. 107]. Так завязывается любовная коллизия между мнимой крестьянкой и барином, в основе которой лежит сентиментальный сюжет-клише о любви дворянина к девушке низкого происхождения. Настоящее имя героини – Лиза, является своеобразной аллюзией на «Бедную Лизу» Карамзина. В тексте повести Пушкина воспоминания об этой печальной истории, по мнению В. Шмида, «постоянно оживают в реминисценциях, явных и многочисленных контрастах» [10, с. 242]. Кроме сюжетно-мотивных параллелей между «Бедной Лизой» и «Барышней-крестьянкой», немаловажным является еще один аспект – трансформация ролей в пушкинском тексте. Если у Карамзина Лиза выступает жертвой обольщения

Эраста, то в «Барышне-крестьянке» инициатива обольщения переходит от соблазнителя Алексея к традиционно предполагаемой «жертве» – крестьянке Акулине / барышне Лизе.

В тексте повести присутствует мотив невозможности воссоединения влюбленных. В отличие от сентиментальных повестей (Н. Брусилов «История бедной Марии», А. Попов «Бедная Лилия», М. Милонов «История бедной Марии», И. Долгорукий «Несчастная Лиза»), в которых преграда, как правило, заключалась в одной причине, в пушкинском тексте влюбленным мешают два разных препятствия: со стороны жениха – неравенство социального положения («...как ни привязан был к милой своей Акулине, все помнил расстояние, существующее между им и бедной крестьянкой...» [8, т. 5, с. 109]), со стороны же невесты – вражда отцов («...Лиза ведала, какая ненависть существовала между их отцами, и не смела надеяться на взаимное примирение...» [8, т. 5, с. 109]). Так, если в шекспировской трагедии, вражда семейств, препятствующая счастью молодых, преодолевается только со смертью детей, то в «Барышне-крестьянке», вражда отцов вообще не является истинным препятствием для счастья молодых людей, а примирение стариков, кажется, больше затрудняет любовь Лизы и Алексея, нежели способствует их воссоединению [см.: 7, с. 144]. Предстоящее знакомство грозит разоблачению героини. Второе переодевание Лизы вводит в повествование схематический сюжет салонного XVIII века. Лиза предстает перед гостями в образе фрейлины времен Людовика XIV – набеленная и накрашенная с помощью белил и сурьмы из комода мисс Жаксон. Пушкин, подчеркивая игровой характер событий, сюжетно оправданно сталкивает два канона-кодекса любовного поведения, ориентированного на «галантные истории» XVIII века и новую сентименталистскую моду. Примеряет на себя новый образ и Алексей. Он долго размышляет, «...какую роль играть ему в присутствии Лизы». Выбор его останавливается на роли «разочарованного равнодушного» героя [8, т. 5, с. 112]. При первой встрече барышни-Лизы Муромской с молодым помещиком Берестовым «...Алексей продолжал играть роль рассеянного и задумчивого. Лиза жеманилась, говорила сквозь зубы, нараспев, и только по-французски...» [8, т. 5, с. 113]. Таким образом, развитие сюжета пушкинской повести строится даже не столько на смене их социальных ролей, сколько на игре с литературными типами [см.: 10, с. 248]. Роман барина Берестова и лжекрестьянки Акулины развивается по всем правилам сентиментальных романов: влюбленные ежедневно видятся «в роще свиданий», Алексей «обучает» Акулину грамоте [8, т. 5, с. 115]. При этом он не может не удивляться понятливости своей ученицы: «...на следующее утро она захотела попробовать и писать <...> на третьем уроке Акулина разбирала уже по складам «Наталью, боярскую дочь» [8, т. 5, с. 115]. Ссылка на произведение Карамзина является знаковой. В «Барышне-крестьянке» можно рассмотреть черты заимствований из повести. Возможно, оттуда Пушкин берёт и форму повествования, вводит рассказчика и приписывает авторство Белкину. В повести «Наталья, боярская дочь» влюблённым героям приходится прибегнуть

к обману и переодеванию, чтобы отстоять своё право на счастье. Этот сюжет повторяется и в пушкинской повести. Имя главного героя обеих повестей – Алексей. Оба героя готовы защитить свою любовь и жениться на своих возлюбленных крестьянках, несмотря на все преграды. Любовная история в «Барышне-крестьянке», как и в предыдущих двух повестях, заканчивается счастливым финалом.

Пушкин парадоксальным образом деконструирует традиционные сюжетные схемы развития любовных коллизий, постоянно подчеркивая их шаблонность. Как и в привычных типах повествования, он воспроизводит базовые схемы, основные модели конфликтообразующих повествовательных узлов «несчастной любви» – препятствия со стороны родителей, неравенство социального положения и т. д., где «запрограммированные» на определенный тип литературного поведения героини попадают в одинаковые/стандартные ситуации, проявляют покорность, терпеливость, доверяя свою судьбу избраннику. Герой же, как правило, выступает в роли коварного соблазнителя. При этом он не обладает твердым характером и уступает своей избраннице в нравственном отношении. В повестях Пушкина обозначен отход от известной схемы. Новые повествовательные стратегии Пушкина ломают привычные представления о правилах любовного поведения и чувствования. Пушкин разрушает стереотипы представлений о формах любовного поведения, дискурсивных правилах, определяющих развитие литературных коллизий, где героиням отводилась преимущественно пассивная роль жертвы несчастной любви. Отчетливо выраженное игровое начало, определяющее развитие любовной интриги, позволяет автору переосмыслить и пересоздать традиционные амплуа героинь сентиментальных повестей. Обозначенная Пушкиным тенденция рассмотрения женских персонажей вне сложившихся стереотипов (жертвенности, покорности, слабости, наивности, неопытности) в дальнейшем будет только усиливаться в литературе и позже – у Гончарова, Герцена, Чернышевского, Тургенева и других русских писателей – героиня во многом обретет право на утверждение свой собственной личностной позиции.

Библиографические ссылки

1. Белинский В. Г. Повести Белкина / В.Г. Белинский // Собр. соч: В 3 т. – М.: Гослитиздат, 1985 – Т. 3. – С. 637–664.
2. Белый А. «“Повести Белкина”: перипетии совести». Московский пушкинист / А Белый. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – Т. XII.– С. 316–325.
3. Благой Д.Д.Творческий путь Пушкина. 1826 – 1830 / Д.Д. Благой. – М.: Сов. писатель, 1967. – 670 с.
4. Жуковский В. А. Собр.соч: В 4 т. / В. А. Жуковский. – М.: Гослитиздат, 1959.
5. Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: биография писателя. Пособие для учащихся / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1983. – 255 с.
6. Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст / В. М. Маркович // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1989. – Т. 13. – С. 63–87.
7. Петрунина Н. Н. Проза Пушкина: Пути эволюции / Н. Н. Петрунина. – Л.: Наука, 1987. – 336 с.
8. Пушкин А. С. Собр. соч : В 10 т. / А.С. Пушкин. – М.: ГИХЛ, 1959–1962.

9. Черняев Н. И. Метель. Критические статьи и заметки о Пушкине / Н.И. Черняев. – Харьков, 1900. – 318 с.
10. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении «Повести Белкина» / В. Шмид. – СПб: изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. – 372 с.

Надійшла до редколегії 31 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-31

Е. И. Метолиди
Харьков

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЭПИГРАФОВ ИЗ РОМАНА «МЕЛЬМОТ СКИТАЛЕЦ» В РОМАНЕ В.К. КАНТОРА «КРЕПОСТЬ»

Стаття присвячена осмисленню функціонування епіграфів з роману Ч.Р. Метьюріна «Мельмот Скиталець» в контексті роману «Крепость» В.К. Кантора. Показано, що концептуальна і підтекстова функції епіграфів з англійського готичного роману одночасно служать засобом відкритого вираження письменником морально-філософських поглядів, звертаючись тим самим до глибинних проблем буття , а також органічно пов'язані з жанром роману, взаємодіючи з різними елементами поетики твору.

***Ключові слова**: епіграф, філософське начало, готичний роман, першохристиянство, антисемітизм.*

Статья посвящена осмыслению функционирования эпиграфов из романа Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» в романе «Крепость». Показано, что концептуальная и подтекстовая функции эпиграфов из английского готического романа одновременно служат средством открытого выражения писателем нравственно-философских взглядов, обращаясь тем самым к глубинным проблемам бытия, а также органически связаны с жанром романа, взаимодействуя с разными элементами поэтики произведения.

***Ключевые слова**: эпиграф, философское начало, готический роман, первохристианство, антисемитизм.*

Epigraphs and titles are considered to be strong positions in the text, firstly because of their isolation, and secondly, due to their communicative completeness. In the novel, "Fortress" (1996) written by V.K. Kantor, where the author describes the Soviet realities of the 80s, epigraphs play an important role in establishing a dialogue between different cultures and epochs. In this context, epigraphs from the novel by Charles Meturin "Melmoth the Wanderer" (1820) have polyfunctional meaning. Generally they open the chapters that reflect the life of one of the heroines, old Rosa Moiseevna, whose life is coming to the end but is full of recollections of the past events. Provided that, epigraphs from the gothic novel encompass deep, philosophical and symbolic meaning: only by reference to the true ideas of Christianity as an overnational religion it is possible to solve current problems in the society, which escalate during the transition period. The scope of the epigraphs' functioning expands thus linking not only with the ideas of unity, but with metaphysical ideas of immortality of the human soul. The study of the functioning of the epigraphs taken from "Melmoth the Wanderer" gives an opportunity to talk about the fact that epigraphs serve at the same time as means of direct expression of the writer's moral and philosophical views bacause they appeal to the deepest problems of existence, as well as link organically to the genre of the novel, interacting with different elements of the narration's poetics.

***Keywords:** epigraph, philosophical principle, early Christianity, antisemitism.*

© Е. И. Метолиди, 2014

Эпиграф наряду с заглавием по праву считается сильной позицией текста, во-первых, в силу своей обособленности, во-вторых, благодаря своей коммуникативной завершенности. В романе В.К. Кантора «Крепость» (1996), описывающего советские реалии 80-х годов, эпиграф играет важную роль, устанавливая диалог между различными культурами и эпохами. В этом контексте весьма полифункционально звучат эпиграфы из романа Ч. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (1820). Напомним, что роман «Мельмот Скиталец» стал наиболее значимым творческим достижением Ч.Р. Метьюрина. Исследователями он был признан произведением «сложным» (Р. Кили, М.П. Алексеев), «причудливым» (Н.А. Соловьева, Л. Баер-Беренбаум), «неординарным» (Д. Пунтер), выходящим «из ряда вон» (Н.Я Берковский). В России глубокое изучение наследия Ч.Р. Метьюрина началось несколько позже, чем за рубежом – в 1960–1970 г. Творчеству писателя посвящены исследования, где освещается роль «Мельмота Скитальца» в эволюции английского романа (Л.В. Синицыной, Л.С. Макаровой), а также его особая роль в становлении готической традиции освещена в ряде статей М.П. Алексеева [3; 4].

«Мельмот Скиталец» оказал также большое влияние на европейских и русских писателей: А.С. Пушкин, прочитав роман, писал: «Гениальное произведение Матюрина» [1, с. 37]. О. де Бальзак создал повесть «Прощенный Мельмот», Н.В. Гоголь воплотил мотивы романа Метьюрина в «Мертвых душах» и в «Портрете». Отзвуки романа также можно обнаружить у М.Ю. Лермонтова в «Демоне» и «Герое нашего времени». Воздействие романа Р.Ч. Метьюрина ощущается у Ф.М. Достоевского в «Бесах», «Братьях Карамазовых».

Вместе с тем можно говорить, что отголоски творчества Ч.Р. Метьюрина слышны и в романе В.К. Кантора «Крепость». Девятая глава «Варварство или цивилизация» открывается цитатой, являющейся эпиграфом: «По возвращении домой, в родную страну, Испанию, – если только о еврее вообще можно сказать, что у него есть родная страна, – я сел в это кресло, зажег лампу, при свете ее взял в руки перо, которым пишут писцы, и поклялся, что лампа эта не погаснет и своды подземелья не останутся без жильца до тех пор, пока история моей жизни не будет записана в книгу» [11, с. 348]. В этой главе рассказывается история жизни Розы Моисеевны. Повествуя о прошлом героини, В.К. Кантор всегда использует эпиграфы из «Мельмота Скитальца», в частности, из эпизода о пребывании Алонсо Монсады у старика Адонии. Основанием для этого, как мы полагаем, является ряд аллюзий, свидетельствующий о сходстве между персонажами.

В описании жизни Розы Моисеевны, ее прошлого и настоящего разные поколения, современная и предшествующая ей культура предстают в форме воспоминаний и рассказов. Для воссоздания обширного пространственно-временного пласта В.К. Кантор, как и Ч. Метьюрин, обращается к разному виду дискурсов (письмо, дневник, мемуары, рукопись; устный рассказ, сон). Так, на столе у Розы Моисеевны лежат стопки бумаг, на первой странице

одной из них – надпись, свидетельствующая о ее работе над мемуарами [11, с. 103], на другой – конверт с письмом от Матрены Антиповны, медицинские выписки, письмо Брежневу, поздравительные открытки от кафедры КПСС сельскохозяйственного института, письмо от Николая Каюрского и первые страницы мемуарных набросков. При знакомстве со стариком Адонией читатель узнает о главных событиях его жизни также из воспоминаний и рукописи, которую тот собирал всю жизнь. Подобный способ изображения «масштабности жизни» избрал и Ч.Р. Метьюрин. Об этом свидетельствует обширный пространственно-временной охват, разнообразие социально-бытовых сфер действия, многообразие людских характеров и судеб, многогранность отношений между персонажами, принадлежащих к разным социальным кругам, народам, конфессиям, странам и эпохам. Как отмечает А.В. Варушкина, «масштабность изображения окружающей действительности в “Мельмоте” достигается обращением его автора к преимущественно экстенсивному принципу изображения картины жизни – множество примеров, масса ситуаций, коллизий, разнообразие вариантов людских характеров и судеб, оттенков чувств и эмоций, аспектов взаимоотношений» [9, с. 53]. Посредством «экстенсивности» изображения мира Розы Моисеевны ее воспоминания перемещают читателя в разные этапы ее жизни, «огромной – по земным понятиям: и во времени, все же девяносто лет прожила, и в пространстве: Юзовка, Одесса, Петербург, Харьков, Брюссель, Лозанна, Париж, Буэнос-Айрес, Монтевидео, Москва, Мадрид, Валенсия, опять Москва… Она говорила на трех языках, знала сотни, даже тысячи людей» [9, с. 419]. Вместе с тем во фрагментах, представляющих собой воспоминания Розы Моисеевны, создается иной мир, идиллический и умиротворенный: по манере изложения и по своему стилю эти своеобразные мемуары представляют собой резкий контраст главам романа, изображающим современную ей жизнь. Так, затворническому пребыванию в комнате противопоставляется воспоминание о пребывании семьи в Аргентине, организация коммунистической партии, подпольная деятельность и встреча с Исааком Востриковым.

Нам представляется, что путем раздвижения пространственно-временных границ действия автору удалось запечатлеть многообразие эпох (конец XIX – конец XX веков), поколений, народов, культур, верований, представленных в их несхожести. Советской ментальности противопоставляется импульсивность, инициативность испанцев; национальные черты аргентинцев, которые писатель усматривает в «горячем нраве», приветливости, контрастируют с холодностью и нетерпимостью российского общества начала XX века. Данное отношение находит свое отражение в воспоминаниях Розы Моисеевны о вынужденном бегстве ее семьи: «Отец был высокий, богатырского сложения, с широкой грудью, огромными руками – и при этом очень свободолюбив. Он был как ветхозаветный Моисей, хотел увести семью из рабства царизма. Аргентина казалась ему Землей Обетованной <…> Да, ветхозаветный Моисей увел

еврейский народ через пустыню из египетского плена, а ее отец свою семью из царской России. Так отразилась в одном человеке вся история, вся тенденция и направленность еврейского племени» [9, с. 113].

В романе Ч.Р. Метьюрина проблема гонения евреев раскрыта в описании последствий реализации Альгамбрского эдикта (1492) и неизбежного суда Инквизиции: «Мало того, здесь вокруг тебя и свитки пергамента, и карты, исписанные точно человеческой кровью, но даже если это и было бы так, то может ли целая тысяча их наполнить человека таким ужасом, как одна только страница истории тюрьмы, что действительно написана кровью – и не из застывших жил мертвеца, а из разорвавшихся там в муке живых сердец» [13, с. 345]. П. Рейфман подчеркивает: «В романе с осуждением рассказывается о преследованиях инквизицией евреев, вынужденных тайно исповедовать свою веру. Ревекка, Соломон, гуманный еврейский мудрец Адония, который дает Монсада переписывать историю Иммали, изображены в романе с явной симпатией» [12, с. 56]. По мнению М.П. Алексеева, называя Адонией (Adoniah) человека, приютившего у себя в подземелье Монсаду, бежавшего из тюрьмы инквизиции, автор «Мельмота» не случайно дал ему это имя: «Метьюрин, по-видимому, знал, что сведение всего материала “Масоры”, целой системе критических и стилистических пояснений в текстах Библии, отмечавшихся на листах рукописей, принадлежит ученому-гебраисту Иакову бен Хаиму Ибн-Адонии, который сличил огромное количество манускриптов и результаты своих трудов привел в изданиях Библии, вышедших в свет в 1524 и 1525 гг. в Венеции» [6, с. 657]. Дж. де Вито, в свою очередь, утверждал, что образ Адонии приобретает характеристики пророка, а его манускрипт в полной мере можно считать Священным Писанием [15], проповедующим идею единого Бога.

Подтекстовая функция эпиграфа придает проблеме взаимоотношения евреев и иных национальностей ту метафизическую глубину, которая была злободневна как в Средние века, эпоху царской России, так и во времена становления социалистического общества. Создавая образ Розы Моисеевны и проводя параллель с героем романа Ч. Метьюрина Адонией, В.К. Кантор имплицитно апеллирует к идеям ветхозаветных пророков и первохристианства, которые выдвигали на первый план идею единения всех народов. В этом контексте и реализуется выдвинутая позже В.К. Кантором теория о том, что причиной антисемитизма является принятие христианства государственной религией, а, следовательно, и отделение ее от источника идеи о едином Боге. Писатель утверждал, что русский народ является «избранным не для соперничества с другими народами и не для господства и первенства над ними, а для свободного служения всем народам и для осуществления, в братском союзе с ними, истинного всечеловечества или вселенской церкви» [8, с. 378].

Шестнадцатая глава, «Упадок сил», начинается двойным эпиграфом. Первый представляет цитату из «Мельмота Скитальца»: «В последние годы жизни, продленной сверх всякой меры, а остался без детей, без жены, без

друга» [9, с. 112]. Обращаясь к образу старца Адонии, В.К. Кантор вновь проводит параллель с Розой Моисеевной. Обоим героям даровано долголетие, которое обременяет их: «Она хочет умереть. И чем скорее, тем лучше <…> Теперь пришла пора умирать, а она не умирает» [9, с. 112], говорит повествователь о Розе Моисеевне. В «Мельмонте Скитальце», рассказывая Алонсо о его предназначении, Адония упоминает: «На то, чтобы все это собрать и переписать, ушла почти половина жизни, которая была продлена за пределы, положенные для смертных. Когда возложенная на меня задача будет исполнена, – продолжал старик, – тогда я отойду к праотцам…» [11, с. 347].

Мы полагаем, долголетие Розы Моисеевны определяет ее роль творца истории, обязанного стать пассивным наблюдателем, чтобы проанализировать и осознать свои идеалы и стремления. Адония же своим долголетием и страшной участью обязан своему стремлению проникнуть в тайны мироздания. Следует отметить, что такая же участь постигла и Мельмота, однако можно согласиться с Т.Р. Тичеларом, утверждавшим, что Адонии сам налагает на себя данное «наказание», воспринимая его скорее как долг. «Долг – создание книги, которая предупредит мир о Мельмоте и разрушит его силы» [16, с. 56]. Таким образом, Адония выступает двойником Мельмота, связывая свое существование с существованием Скитальца и тем самым отображая связь и взаимозависимость добра и зла. Это соотношение играло немаловажную роль и в морально-этических принципах Розы Моисеевны, верившей в то, что благодаря своему труду и просветительской работе ее жизнь становится «нужной и настоящей».

Концептуальная функция первого эпиграфа достаточно возвышенна, однако, вводя второй эпиграф из «Дон Кихота» (1605) М. де Сервантеса, В.К. Кантор подчеркивает иллюзорность представлений Розы Моисеевны о принципиальных понятиях, определяющих значимость ее существования: «С течением времени мир все более и более полнимся злом и вот… учредили наконец орден странствующих рыцарей, в обязанности коего входит защищать девушек, опекать вдов, помогать сирым и неимущим» [9, с. 255]. Эпиграф продолжает заданный первым мотив соотношения добра и зла в обществе, однако актуализирует путь его реализации.

Д.С. Мережковский писал: «Дон Кихот является общечеловеческим образом, выражающим вечные свойства человеческого духа» [10, с. 98]. На протяжении веков рецепция этого героя была различна: одни видели в нем лишь пародию на рыцарскую доблесть, другие разглядели его трагикомизм. Однако частотность использования образа Дон Кихота в художественных произведениях чрезвычайно высока на протяжении столетий. С.Г. Бочаров утверждал: «Спор Дон Кихота с современностью – “спор о реальности идеальных героев”, далеко ушедший за рамки рыцарского романа: спор о реальности идеала. Дон Кихот расходится с современностью в понимании того, как соотносится идея и вещь, слово и предмет, субъект и объект, сознание и бытие, абсолютное и относительное, сущность и явление, роман и

действительность. Безумие Дон Кихота – в несовместимости структуры его образа мира со структурой мира вокруг него» [4, с. 37].

Сознание Розы Моисеевны, ориентированное на романтически-утопические идеалы, столкнулось с реальностью, которая стала следствием социальных изменений и не пришла в абсолютное согласие с изначальными идеями коммунизма. Решительное неприятие объективных явлений, порожденных мощным общественным катаклизмом – утрата установленных идеалов («Как ты груба! А я хочу, чтоб ты жила с идеалом в душе, идеалом коммунизма!» [9, с. 256]), десакрализация общественных авторитетов («Петя рассказывает анекдоты про Генерального секретаря капеэсэс, на него кто-то дурно влияет, плохая компания в школе. И эта дура Лина его поощряет, смеется вместе с ним. Какой позор!» [9, с. 241]), и потеря прежних этических ценностей («В наше время мы не только любили, мы боролись, боролись за свободу трудового народа» [9, с. 256]) делают Розу Моисеевну натурой, которая не может мириться с жизненными условиями и протестует против них, будучи воодушевленной идеальным и далеким от реальности представлением о жизни, достойной человека, о его высоком призвании: «Человек создан для счастья, как птица для полета. Ты должна это знать. Революционеры умирали за счастье своих детей. И внуков. Им не нужно было личного счастья» [9, с. 256].

Образ Розы Моисеевны сходен с образом Дон Кихота в его романтическом прочтении. Их сближает общность призвания – служить людям, присущее обоим обостренное чувство социальной справедливости и неспособность видеть последствий их представлений. Н. Арсентьева считает Дон Кихота носителем утопического сознания, и, видимо, утопические представления Розы Моисеевны об идеальном мироустройстве следует соотносить с классическим образом. Вера в социальную утопию делает ее собственную жизнь одухотворенной и наполненной, но, претворенная в общественной жизни она, как известно, искалечила жизнь нескольких поколений русских людей. Н.Н. Снеткова отмечала, что «“Дон Кихот” несет на себе печать великой эпохи в истории человечества – эпохи Возрождения – как ее дерзновенных идей и неслыханных надежд, так и разочарований, которые пришлось испытать тем, кто верил в эти идеи и находился во власти этих надежд» [13, с. 78]. М.М. Бахтин говорил об обусловленности появления архетипных образов в литературе: «Та или иная возможная или фактически наличная творческая точка зрения становится убедительно нужной и необходимой лишь в соотнесении с другими творческими точками зрения: лишь там, где на их границах рождается существенная нужда в ней, в ее творческом своеобразии, находит она свое прочное обоснование и оправдание» [3, с. 215]. Этим и объясняется подтекстовая функция эпиграфа, отражающаяся в стремлении автора раскрыть важные для него грани образа Розы Моисеевны, являющейся представителем идейного эшелона большевистской элиты. В.К. Кантор в полной мере показывает, как ее восприятие мира, ориентированное на четкое разграничение понятий добра и

зла и основанное на утопических идеях социализма, вступает в конфликт с действительностью.

Глава двадцать третья («После смерти») сопровождается эпиграфом из «Мельмота Скитальца»: «Взгляни, возле тебя существа, у которых уже нет языка, повествуют о себе красноречивее всех живых. Взгляни, их немытые и неподвижные руки протянуты к тебе так, как никогда еще не протягивались руки из плоти и крови. Взгляни, вот те, что безгласны и, однако, живы, те, что пребывают в бездне вечности, и, однако, все еще окружают тебя сейчас и взывают к тебе, как могут взывать только люди. Услышь их» [11, с. 348]. Эпиграф вводит в главу, повествующую о смерти Розы Моисеевны и о последующем состоянии ее души и тела. В романе смерть человека представлена как неизбежный атрибут человеческого бытия. Однако для повествователя человеческая душа, пробыв какое-то время в теле, обретает свободу от телесной оболочки. «Вдруг она поняла, что видит себя со стороны, точнее, сверху. Никто ее не слышал. Она и сама себя не слышала, только знала, что вскрикнула. Но она даже обрадовалась этому беззвучию, потому что впервые в жизни испытывала чувство абсолютной свободы. Свободы и легкости. К этому чувству надо было привыкнуть. Да и к виду своего мертвого тела тоже. Вот это и случилось. Свобода, легкость и радость» [9, с. 410].

Как известно, в советские времена, которые и описываются в романе, тема бессмертия души и существование ее после смерти рассматривалась как элемент ошибочного религиозного понимания человеческого бытия. Однако в «Крепости» только после смерти душевному сознанию открывается, что «надо различать в человеке три стороны: тело, душу (жизнь которой примыкает к жизни тела) и духовное начало, которое связывает человека с вечностью. Душевная жизнь, хотя и зависит от тела (через восприятие света, цвета, звуков и через другие ощущения), но связана и с духовным началом. Душа стоит как бы между чисто телесной и чисто духовной жизнью [9, с. 415]. Концептуальная функция эпиграфа представляет собой обращение к христианским традициям трактовки человеческого бытия. Не случайно автор использует цитату старца Адонии, «пророка» (Т.Р. Тичерлар), ведущего вечную борьбу с искусителем Мельмотом. Смерть в соответствии с христианскими представлениями мыслится как разделение духа и тела: «…дух, после отрыва от тела, отдается в удел загробному состоянию во всей его ущербности, тело же предается тлению, сохраняя, однако, в себе жизненную силу для воскресения, и в связи с ним бессмертия» [10, с. 161]. Это представление ведет свое начало от ап. Павла. Распад тела не есть гибель телесности человека, не есть развоплощение, – так опредеяет духовный парадокс христианства В.В.Зеньковский, – «бессмертие телесно-душевного состава человека – вот глубочайшая метафизическая идея христианства, одинаково важная и для понимания человека, и для понимания смерти. Не все в телесной оболочке человека, очевидно, погибает со смертью» [7, с. 79].

Таким образом, эпиграф из романа Ч.Р. Метьюрина заключает в себе глубокий, философско-символический смысл: только путем обращения к

истинным идеям христианства как к религии наднациональной возможно разрешить назревшие проблемы в обществе, обостряющиеся в переходных эпохах. Сфера действия эпиграфов расширяется, связывая его не только с идеями единения, но и с метафизическими идеями бессмертия человеческой души. Исследование особенностей функционирования эпиграфов из «Мельмота Скитальца» дает возможность говорить о том, что эпиграфы одновременно служат средством открытого выражения писателем нравственно-философских взглядов и органически связаны с жанром, взаимодействуя с разными элементами поэтики произведения.

Библиографические ссылки

1. Алексеев М. П. Метьюрин и русская литература / М. П. Алексеев // От романтизма к реализму. – Л.: Наука, 1977. – С. 3–55
2. Алексеев М. П. Примечания / М.П. Алексеев // Ч. Р. Метьюрин. Мельмот Скиталец. – М.: Наука. – 1983. – С. 641-700.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
4. Бочаров С.Г. О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов / С. Г. Бочаров. – М.: Сов. Россия, 1985. – 296 с.
5. Варушкина А. В. Образы иных наций и их культур в романе Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» / А. В. Варушкина // Всемирная литература в контексте культуры. сборник статей и материалов XVI Пуришевских чтений. – М., 2004. – С. 53–54
6. Виноградов И. И. «Главнейшая из наук». О нравственных исканиях Л. Толстого // Литературная учеба. – 1990. – №5. – С. 157–168.
7. Зеньковский В. В. Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. – 1993. – №4. – С. 76–89.
8. Кантор В. К. «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: очерки / В. К. Кантор. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. – 422 с.
9. Кантор В. К. Крепость. Роман / В. К.Кантор – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 496с.
10. Мережковский Д. С. Сервантес. Вечные спутники / Д. С. Мережковский – М.: Республика, 1995. – 622 с.
11. Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Ч. Р. Метьюрин. – М.: Наука, 1983. – 700с.
12. Рейфман П. Кто такой Мельмот? / П. Рейфман // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. – Город, 2001. – С. 55–56
13. Снеткова Н. П. «Дон Кихот» Сервантеса / Н. П. Снеткова – Л.: Худ. лит, 1970. – 143 с.
14. Шовина Е. Н. Проблема смерти и бессмертия в философском наследии Ф.М. Достоевского / Е. Н. Шовина // Вестник МСТУ. – 2006. – №1. – Т. 9. – С. 134–141.
15. DeVito J. Utterance and the Unutterable: Narrative Conditions in Melmoth the Wanderer / J. DeVito. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.iloveliterature.com/melmoth_essay.html
16. Tichelaar T.R. The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption / T.R. Tichelaar. – Loving Healing Press, 2012. – 289 p.

Надійшла до редколегії 2 березня 2014 р.

УДК-82.344 Герой чарівної казки

Г. Є. Нікітіна
Дніпропетровськ

«НИЗЬКИЙ» ГЕРОЙ ЧАРІВНОЇ КАЗКИ: ДО ПИТАННЯ ЛОГІКИ ОБРАЗУ

У статті, написаній у полеміці з роботами, сфокусованими переважно на питаннях ґенези та історії образу «низького» героя чарівної казки, досліджується логіка цього образу та логіка травестії, що рухає казкою, коли вона виряджає «високого» героя в лахміття.

***Ключові слова**: герой чарівної казки, протагоніст / девтерагоніст, метафори життя / смерті, маска вбрання, еукатастрофа, everyman, чудо.*

В статье, написанной в полемике с работами, сфокусированными преимущественно на вопросах генезиса и истории образа «низкого» героя волшебной сказки, исследуется логика этого образа и логика травестии, которая движет сказкой, когда та облекает «высокого» героя в нищенские лохмотья.

***Ключевые слова**: герой волшебной сказки, протагонист /девтерагонист, метафоры жизни / смерти, маска платья, эукатастрофа, everyman, чудо.*

The point of the article is to reveal the logic of sow-called "low" character in fairy tales (simpleton, junior or step child, orphan). Its origins are considered to be in changing traditional junior right for the first-born right of inheritance. However, in fairy tales beside the peasants' junior children there are also king's children, such as Snow White, Donkeyskin or Goose Girl Queen. Even historical figures, such as Charlemagne's mother Berthe aus grans piés, in fairy tales are disguised in rags. Thus, the paper is focused on reasons to transform a noble hero deserving for an epic poem into "low" character. Dust on the clothes instead of making him ridiculous prevents from comic falling, but also, being only a temporary mask, which can be changed for his lost or stolen mask again, saves his life. Thereby, hero's double function is also to provide the "wardrobe", sufficient so that the marvel could take place. But this "lowering" also has limits: fairy tales make a distinction between main and pseudo hero, by keeping figures of "poétique de la merde" only for the last ones, because it is only a way to an "everyman"-type, which has for fairy tale the same meaning as the embodied divinity for religion.

***Key words**: fairy tale's hero, protagonist / deuteragonist, life metaphore / death metaphore, eucatastrophe, everyman, marvel.*

Традиційним героєм чарівної казки є низький «запічний» герой – дурник, молодший син, пасинок чи пасербиця-замазура або безрідний сирота. Ґенезі цього образу присвячено чимало досліджень, серед яких – розвідки Е. Ленга, Ч. Елтона, А. Ольрика, Дж. Фрезера, Є. М. Мелетинського. Останній, слідом за своїми попередниками, пов'язував її із заміною мінорату майоратом, внаслідок чого молодший із дітей, традиційно зв'язаний найміцнішими узами з батьками, яких доглядав, не маючи ані власного дому, ані власного господарства, залишився ні з чим, адже його доля спадку – батьківська оселя – відтоді діставалась старшому [2, с. 71–93]. Можна було б цілком вдовольнитись цим історично обґрунтованим поясненням виникнення образів «низьких», «безнадійних» героїв, якби серед них, поруч із молодшим сином мірошника із казки про Кота у чоботях, із Хлопчиком-мізинчиком та Попелюшкою, не

© Г. Є. Нікітіна, 2014

опинились образи Білосніжки чи Ослиної Шкури. Адже чарівна казка за допомогою мотивів переміни одягу чи підміни перетворює на «низьких» первинно «високих» героїв «благородного» походження. Так, у сюжеті про Ослину Шкуру (510b AT) королівська дочка, тікаючи від кровозмісного шлюбу із власним батьком, змушена надягти ослину шкуру та винайнятись посудницею, що пере віхоть та ходить за індиками і свинями. В казці про Королеву-Гусятницю, записаній братами Грімм (КНМ 89) підступна служниця вбирається в королівські шати і видає себе за наречену короля, а одягнену служницею королівну відправляє пасти гусей. Той самий сюжет знаходимо і в основі роману трувера Адене Ле Руа «Berthe aus grans piés» (1275), щоправда, в ньому замість безіменної казкової королівни – легендарно-історична постать матері Карла Великого Бертради Лаонської, в народі прозваної Бертою-Великою-Ногою, якій годилося б бути героїнею епічної chanson de geste, бо, за негласним законом епосу, у середньовіччі, освяченому євангельською історією, мати епічного героя зазвичай сама стає епічною героїнею [6, с. 7]. Виходить, йдеться про казкову закономірність, а відтак, постає питання: навіщо казці навмисне вбирати свого героя у недолуге лахміття? Чи це лахміття зовсім не недолуге, а, навпаки, «долуге»?

У «Роздумах про Дона Кіхота» (1914) Хосе Ортеґа-і-Гассет писав: «Герой завжди за два кроки не від того, щоб наразитися на лихо, – а це й означає для нього піднятися до нещастя, тобто до вершини трагедії, – а від того, що ризикує виглядати смішним. Афоризм “від високого до смішного один крок” виражає саме оцю небезпеку, яка від початку тяжіє над героєм» [3, с. 181]. Тож казка виявляється навдивовижу завбачливим жанром: її персонаж не ризикує здатись смішним, бо понад усе казка прагне, щоб саме таким він і був. Попіл на обличчі, занедбане брудне лахміття, смердюча шкура старого віслюка та одяг, вкритий дьогтем і пір’ям, – це своєрідний обладунок, який якщо і не вберігає казкового героя від безславного падіння у калюжу, то робить слухача (а відколи з’являються «народні книги» на блакитному папері – і читача) байдужим до нього: одяг Попелюшки і Ослиної Шкури і без того вдосталь брудний, щоб додаткова пляма кидалась у вічі та справляла належний комічний ефект. Більш того, це той самий випадок, коли спосіб, у який казка може обдурити фатум, підказаний її ж власною логікою. Хоча йдеться про образ оповитий тим, що О. М. Фрейденберг називала «метафорами смерті» – глупотою, злиднями, покріпаченням, брудом [5, с. 210], – комічний «низький» герой не лише не помирає, а тріумфує наприкінці казки, де на нього чекає чудесна метаморфоза, шлюб та воцаріння. Все через те, що первинно це не його метафори: Попелюшка та Ослина Шкура не завжди копирсалися у бруді. Аби це зрозуміти, слід звернути увагу на нетотожність «зниження», якого у казці зазнає протагоніст, «зниженню» псевдогероя: для останнього казка не жалкує ані лайки, ані «масних» соромітних деталей зовнішності, на кшталт тестикул віслюка, що з’являються на лобі у нелюб’язної дівчини в казці «Два пироги» неаполітанця Базіле, чи змій та жаб, якими разом із лайливими словами вона захлинається у написаній на той самий сюжет казці Ш. Перро

«Феї», або ж на кшталт кров'яної ковбаси, що чіпляється до носа Фаншон у «Смішних бажаннях». Враження, ніби сміхову «poétique de la merde» казка приберігає для будь-кого, хто насмілиться зазіхнути на роль протагоніста, не є хибним. Однак образ двійника-девтерагоніста, псевдогероя все ж необхідний, щоб у слушну мить герой чарівної казки міг звільнитись від своєї «маски». Справа в тім, що так звана «маска вбрання» – одяг, прикраси, знаряддя праці, зброя, оселя – єдине, що в образах казкових персонажів володіє тілесністю, тож її не можна просто скинути – її можна лише обміняти на маску іншого героя, двійника, якого казка віддасть на поталу невблаганному фатуму. Тут все ще панує «мертва драма», де речі тотожні персонажам [5, с. 180–181], про це свідчить хоча б те, що нерідко роль двійника казка винахідливо віддає опудалу, яке герой вбирає у власний одяг, як вигадлива принцеса із однойменної казки Лерітьє де Вілондон, або ж, навпаки, в яке вбирається сам, вдягаючи шкуру мертвого звіра – коня у сицилійській казці, ведмедя у Базіле, віслюка у Перро чи взагалі хутро тисячі звірів, як у братів Грімм: у першому випадку опудало викуповує життя героя в буквальному сенсі, адже замість героя обдурений антагоніст «вбиває» опудало; в другому ж випадку це радше викуповування символічне, яке, втім, вдовольняє казкову «кровожерливість». Чарівній казці потрібен «гардероб» образів, яким вона послуговуватиметься, доки король із казки про Кота у чоботях не справить власний, щоб вберегти одного зі своїх підданців від необхідності поступатися одягом (і життям – байдуже в прямому чи лише в переносному сенсі) маркізові Карабасу.

В жодному іншому жанрі закон збереження мас не має такої фатальної ваги, але ж разом із тим і не робить мислимою «щасливу» кінцівку «нещасливої» історії, бо саме така його роль у казці, роль умови, необхідної для перетворення «катастрофи» зі знаком «мінус» на катастрофу зі знаком «плюс», яку Дж. Р. Р. Толкін визначив, як «еукатастрофу», передпославши новотвору той самий префікс ευ, що й в слові «Євангеліє» [7, с. 192]. Зазвичай казкова пригода трапляється саме з тим, хто в міфі та епосі навіть не міг мріяти про неї, – не з богами чи богорівними правителями і воїнами, а зі звичайнісіньким смертним, до того ж молодшим у родині, доля якого – бути прикутим до батьківської оселі, що в епічному світі виключає саму можливість пригоди, адже треба вирушити їй назустріч, бодай перетнути поріг власного дому, як це робили Одіссей, Кухулін, Зігфрід чи Трістан. Звідси й образ Ємелі з казки «За щучим велінням», котрий настільки «зрісся» з домом, що навіть вирушає з нього, лежачи на печі. Казка навмисне применшує силу свого героя, роблячи Хлопчика-мізинчика та Котигорошка крихітними на зріст, навмисне виводить образ простака, що уособлює так званий «розум нерозумства» [1, с. 46]. Коли ж до «казана казки» втрапляє «високий» епічний герой, казка докладає зусиль аби його неможливо було відрізнити від «низького» запічного героя. Щоб вони стали схожими «голос у голос, волос у волос», казці інколи навіть не треба добігати до традиційної травестії, достатньо лише одного імені на двох: ім'я, що його Іван-Царевич змушений ділити із Іваном-Дурнем (зрештою, так само, як і в неписаній народній історії дві королеви Берти – мати

Карла Великого Берта-Велика-Нога та прокажена Королева-Гусячі-Лапки), слугуватиме невичерпним джерелом плутанини, немислимої у міфі та епосі, яким був відомий лише один Ахілл. Тож, навіть будучи названим на ім'я, герой чарівної казки все одно залишається безіменним: чи не тому, що перед нами «всяка людина» – everyman?

Червона Шапочка ходить тією ж лісовою стежкою, у такому ж самому капюшоні-накидці та дерев'яних черевиках-сабо і з такою ж самою галетою в кошику, як і маленькі та дорослі слухачі її історії. Виходить, що історія Червоної Шапочки – «насправжки», бо й сама вона – «насправжки». Реалії, вплетені в її образ володіють для слухача надзвичайною життєвою силою, силою інерції, яку інакше називають «уявною силою» (бо ж саме так перекладаємо із німецької «Scheinkräfte» та з англійської «fictitious force» чи «pseudo force»), – що в царині казкової герменевтики може бути інтерпретовано буквально. Проте куди більшою силою володіють лиха, що традиційно спіткають героя в казковому зачині [4, с. 127–128]: смерть, хвороби, злидні, розлука із близькими однаково зрозумілі і тим, хто взуває дерев'яні сабо чи личаки, і тим, хто носить саф'янові черевички, бо однаково випадають на долю і тих, і інших.

Без перебільшення, бруд на латаному-перелатаному одязі Попелюшки та смердюча ослина шкура на королівській дочці для казки мають той самий сенс, що і «втілення» божого сина для християнства. Блага вість, εὐαγγέλιον, обіцяла чудеса, пережиті «втіленим» богом, решті втілених: бути «насправжки» означає дозволити Фомі вкласти перста у свої рани. Ось пояснення казкової «кровожерливості»: аби Фома міг пересвідчитися у тому, що перед ним не морок, а людина із плоті та крові, спершу необхідно нанести їй ці рани. В цьому казковість Євангелія та «євангелійність» казки, притаманна їй із дохристиянських часів, а отже, не вивідна цілковито із християнської екзегетики, хоча, за Дж. Р. Р. Толкіном, Євангеліє дійсно канонізувало щасливу кінцівку нещасливої історії, тим самим зробивши жаданою саму нещасливу історію [7, p. 192–193]. Казковість – це і є диво, що входить до світу буденності разом із героєм, в якому кожен зможе впізнати самого себе. Відтак, на відміну від світу епосу, котрий, за Х. Ортеґою-і-Гассетом, не має «ані дверей, ані шпаринки», що сполучала б його із нашим світом, через що, хай як «старішає старе», його герой «перебуває завжди на однаковій відстані і від нас, і від Платона» [3, с. 128–129], світ казки таку шпаринку має і завдячує нею саме своєму герою.

Бібліографічні посилання

1. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер / Сост. и авт. примеч. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов. Послесл. Н. В. Брагинской. – М.: Глав. ред. вост. лит. изд. «Наука», 1987. – 218 с.
2. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е. М. Мелетинский / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Ин-т вост. лит. – М.: Изд. вост. лит., 1958. – 264 с.
3. Ортеґа-і-Гассет Х. Роздуми про Дона Кіхота / Х. Ортеґа-і-Гассет / Пер. з ісп. Г. Верба. – К.: Духі літера, 2012. – 216 с.

4. Пропп В. Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп / Изд. 2-е. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг / Ред. Н. В. Брагинская. – М.: Лабиринт, 1997. – 446 с.
6. Gautier L. Les épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale : en 4 vol. / L. Gautier / 2e éd. – Paris : Société générale de librairie catholique, dir. V. Palmé, 1880. – V. 3. – 807 p.
7. 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 2 березня 2014 р.

УДК 82.0

А. Е. Нямцу
Черновцы

ТРАДИЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ КОНТЕКСТЕ

Аналізуються теоретичні аспекти функціонування легендарно-міфологічної традиції у світовій літературі. Розглядаються форми і способи переосмислення традиційних структур, інтегральні і диференціальні характеристики загальновідомого сюжетно-образного матеріалу. За формально-змістовними ознаками традиційні структури є відносно стійкими і одночасно динамічними системами, основні сюжетно-смислові характеристики яких в нових літературних трактуваннях зберігають початкову впізнаваність і одночасно інтенсивно вбирають в себе реалії та проблеми континууму. У сучасному контексті літературні варіанти загальновідомого матеріалу за безсумнівною важливістю соціально-ідеологічних і політичних чинників концентрують увагу переважно на філософсько-етичних та морально-психологічних проблемах, "абстрактність" яких долається в художньому контексті концентрацією уваги на дослідженні гармонії і протиріч людського світу.

Ключові слова: *архетип, міф, традиційний образ.*

Анализируются теоретические аспекты функционирования легендарно-мифологической традиции в мировой литературе. Рассматриваются формы и способы переосмысления традиционных структур, интегральные и дифференциальные характеристики общеизвестного сюжетно-образного материала. По формально-содержательным признакам традиционные структуры являются относительно устойчивыми и одновременно динамичными системами, основные сюжетно-смысловые характеристики которых в новых литературных трактовках сохраняют исходную узнаваемость и одновременно интенсивно впитывают в себя реалии и проблемы воспринимающего континуума. В современном контексте литературные варианты общеизвестного материала при несомненной важности социально-идеологических и политических факторов концентрируют внимание преимущественно на философско-этических и нравственно-психологических проблемах, "абстрактность" которых преодолевается в художественном контексте концентрацией внимания на исследовании гармонии и противоречий человеческого мира.

Ключевые слова: *архетип, миф, традиционный образ.*

Traditional structures in the modern context The theoretical aspects of the legendary mythological tradition are analyzed in world literature with the forms and ways of rethinking traditional structures, integral and differential characteristics of the well-known story-shaped

© А. Е. Нямцу, 2014

material. By formally meaningful featured traditional structures are relatively stable and at the same time dynamic systems, the basic plot and semantic characteristics which new literary interpretations retain their original recognition and at the same time intensely absorb realities and problems perceiving continuum. In the present context the well-known literary material options at the undoubted importance of socio-political and ideological factors are focusing mainly on philosophical and ethical, moral and psychological problems, "abstraction" which is overcome in the context of art concentrating on the study of harmony and contradictions of the human world.

***Key words**: archetype, myth, traditional character.*

Исследование теоретических и историко-литературных аспектов функционирования традиционного сюжетно-образного материала позволяет как бы «реконструировать» сближение и «сращение» национальных образов мира, художественно осмысленных в традиционализированных мировым духовным сознанием онтологических, поведенческих и аксиологических моделях индивидуального и коллективного бытия. При этом необходимо обращать особое внимание на диалектику национального и всеобщего в литературных вариантах традиционных структур, не допускать механического подчинения (растворения) первого второму. Именно национальная специфичность конкретной версии общеизвестного материала глубже и разностороннее выявляет его универсальный контекст, позволяет увидеть в конкретном всеобщее и наоборот [5–7].

Функциональная активность традиционного сюжета (образа, мотива) в литературном произведении определяется и «осуществляется» системной совокупностью интегральных признаков, важнейшими из которых являются следующие: широта интерпретационного диапазона, определяющаяся многообразными запросами воспринимающей эпохи; диалектическое соотношение частного и общего, получающее национально-историческую и предметно-бытовую разработку в литературе; многообразие форм и способов трансформации, характеризующееся различными структурно-содержательными уровнями рецепции элементов протосюжетов (сюжетов-образцов, сюжетов-посредников, традиционных сюжетных схем, традиционных сюжетных моделей); спиралевидность эволюции как результат постоянного обновления формально-содержательных характеристик протосюжетов; потенциальная многозначность семантики традиционной структуры, обеспечивающая ее интенсивное вхождение в духовный контекст другой культурно-исторической эпохи; органичное сочетание национального и универсального аспектов, наличие функционально значимых общечеловеческих доминант (архетипов, мифологем и др.); общеизвестность (узнаваемость) фабулы как первичная предпосылка идейно-эстетической активности традиционного материала в новом литературном варианте; онтологическая, гносеологическая, моделирующая, прогностическая, поведенческая и аксиологическая функции традиционных структур; наличие многообразных событийных и семантических доминант, “регулирующих“ характер трансформации протосюжетов и обеспечивающих определенную стабильность их идейно-эстетической рецепции; относительная самостоятельность этих доминант, их способность

редуцироваться от протосюжетов; семантическая подвижность логических и нравственно-психологических мотивировок, их потенциальная предрасположенность к переосмыслению; способность традиционных структур трансформироваться в символы, эмблемы, понятия; аксиологическая функция подобных образований в литературном произведении; многообразие уровней географического функционирования (национальный, зональный, региональный, межрегиональный), обусловленное сходством (подобием) социально-идеологических, нравственно-психологических и литературно-эстетических факторов материального и духовного бытия народов; многоаспектность процессов сюжетосложения, их структурно-содержательная вариантность и др.

Дифференциальные признаки, как правило, индивидуальны для каждой традиционной структуры и выявляются при рассмотрении ее различных литературных интерпретаций. Необходимость построения системы дифференциальных признаков обусловлена наличием этапов эволюции традиционного сюжета, каждый из которых требует установления диалектики традиционного и индивидуально-авторского в конкретном литературном варианте. В процессе осовременивания проблематики фольклорно-мифологических структур происходит разрушение эпический дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента. Незавершенное (протяженное) настоящее при многостороннем взаимодействии с замкнутым, ценностно устоявшимся прошлым, “осуществляемым” в новом литературном контексте, образует сложную временную модель мира (национальную или универсальную), которая в подтексте имеет вероятностную направленность в будущее.

Еще Н. Бердяев заметил, что «всякий гений национален, а не интернационален и выражает всечеловеческое в национальном» [3, с. 248]. Обращение национальной литературы к культурным традициям других народов помогает понять их своеобразие, а следовательно, углубляет и обогащает ее духовность. Благодаря этому, национальная литература становится органической частью общечеловеческого континуума, она впитывает чужое и одновременно обогащает духовные миры других народов. Исследование закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в синхронном плане не означает «формализации» отдельных сторон межлитературных взаимосвязей и взаимодействий (взаимовлияний), их классификации по узко заданным исследовательской задачей критериям. Важнее, на мой взгляд, другое: использование национальными литературами общекультурных образов (Прометей, Христос, Иуда, Фауст, Дон Кихот, Гамлет и т. п.) или архетипических тем и мотивов (бессмертие, двойничество, робинзонада, творец-робот и др.) позволяет обнаруживать и рассматривать контактно-генетические связи и многообразные типологические схождения, возникающие в процессе длительного периода аккумулирования общекультурного опыта, который далеко не всегда очевиден и проявляется исключительно разнообразно.

В разные культурно-исторические эпохи открытость традиционных

структур проявляется по-разному и во многом обусловлена специфическими запросами воспринимающего духовного континуума. Наиболее многопланово и в известной степени демонстративно она реализуется в XX в., который динамичен и, главное, принципиально драматичен по сравнению с предшествующими периодами в духовной истории цивилизации. Возможно, что данное утверждение обусловлено отсутствием исторической дистанции между современным прогрессом (регрессом) и попыткой оценить его в глобальном плане: практически каждая эпоха создавала для себя «золотой век», отнесенный в прошлое и подчеркнуто противопоставляемый конкретно-исторической действительности. Во всяком случае, ни один культурно-исторический период не обращался так свободно с традиционализированными всем предшествующим духовным развитием культурными образцами, не вторгался столь активно в их основополагающие онтологические и характерологические доминанты. Особенно явственно это проявляется в литературе последних десятилетий, однако постмодернистские трактовки традиционного материала имеют настолько специфически-нигилистический характер, что рассматривать их в общекультурном контексте можно только с рядом принципиальных художественно-эстетических оговорок.

В процессе литературной эволюции легендарно-мифологический материал проявляет себя как ***развивающаяся традиция***, преодолевающая временное, отжившее и активно впитывающая в себя продуктивные элементы новой реальности во всей сложности взаимодействия ее гармонии и противоречий. Рассмотрение закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в литературе XX в. показывает, что легендарно-мифологические структуры сохраняют свою потенциальную актуальность на протяжении столетий и постоянно «извлекаются» из общекультурной памяти для осмысления как всеобщего, так и, главное, конкретного, национально-исторического. Обусловлено это тем, что многие легендарно-мифологические ситуации представляют собой своеобразное проецирование определенных нравственно-психологических состояний и конфликтов на другую (то есть отличную от прежней) систему ценностей. При этом для обеспечения узнаваемости ситуации должен сохраняться минимальный комплекс обстоятельств, стимулирующий осознанное восприятие событийно-семантических и аксиологических доминант традиционного материала в его новых литературных трансформациях [5, 6, 9].

Благодаря относительному постоянству доминантных характеристик структурного оформления легендарно-мифологических ситуаций (определенная последовательность событий + специфические отношения героев + ассоциативно-символический подтекст, объединяющий события и отношение персонажей к ним и создающий «энергетические» связи между событиями и позицией героев в них), реципиенту в известном смысле «навязывается» определенная этическая оценка изображаемого (моделируемого), которое воспринимается одновременно в универсальном и конкретном социально-историческом и национально-бытовом значениях. В то

же время традиционный сюжетно-образный материал не следует воспринимать как абсолютно неизменную и замкнутую систему, потому что диахронное рассмотрение литературной эволюции конкретной структуры демонстрирует ее формально-содержательную гибкость, которая не только предполагает, но и нередко сама провоцирует широкий интерпретационный диапазон событийно-семантических доминант.

Диалектика процесса заимствования и освоения инонационального материала культурой-реципиентом зависит от ряда факторов: гибкости эстетического сознания воспринимающей культуры, степени отличия заимствуемого материала от нравственно-эстетических комплексов другой духовной среды. Иными словами, при восприятии инонационального художественного опыта заимствующая культура берет у другой культуры то, чего она не имеет у себя. Однако это «чужое» по своим идейно-эстетическим и содержательным характеристикам должно быть созвучным национальным традициям культуры-реципиента, в противном случае оно нефункционально и быстро выводится из литературного контекста. Так, например, расширение контактов между Европой и странами других регионов привело в известном смысле к «европеизации» духовной культуры этих стран и обусловило продуктивное восприятие ими европейской классики. В то же время подчеркнутая национальная специфичность и эстетическое своеобразие африканских мифологических систем предопределили ограниченность их функционирования не только за пределами своего региона, но и внутри национальных литератур, их постепенное функциональное угасание.

Важной характеристикой традиционных сюжетов является их объективная или потенциальная предрасположенность к комбинаторности в процессе своего становления и литературного функционирования. Иными словами, речь идет о явлении формально-содержательной «соборности», при котором принципиально отличные, на первый взгляд, друг от друга структуры демонстрируют способность к формально-содержательному объединению (совмещению) в одном художественном контексте (Дон Кихот и Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот, «сотрудничество» Бога и Дьявола и т.п.). В процессе литературного функционирования роль классики с точки зрения диахронии и синхронии становится многозначной, культурно-исторические и иные контексты предопределяют характер ее сближений и расхождений с эпохой-реципиентом. При этом характер переакцентуации традиционных поведенческих и аксиологических моделей определяется комплексов факторов, которые, в свою очередь, тесно связаны с онтологическими доминантами исторически подвижного духовного контекста. Функционально-семантическое истощение какого-либо традиционного материала объясняется «усталостью традиции», которая обусловлена рядом факторов.

Опыт новой эпохи предполагает, а часто и требует нового прочтения материала, при этом нужно учитывать и такой фактор, как «соавторство» читателя в данном процессе. Общее доминирует над индивидуальным, но не подавляет его, не «растворяет» в себе. В таких случаях чрезвычайно важно

сохранение целостности исходного текста, которая определяет характер его функционирования в пределах конкретной культурно-исторической эпохи. Когда же интерпретационная вариантность протосюжета (сюжета-образца) угасает и приводит к возникновению своеобразного «инварианта» структуры, требуется ее разрушение при помощи оригинальных сюжетных ходов, нравственно-психологических мотивировок и др. По мере увеличения дистанции между временем создания и эпохой его рецепции конкретное произведение из факта национальной литературы постепенно превращается в явление всеобщего значения и звучания. При этом в определенной мере снижается («стирается») первичная актуальность проблематики, одновременно посредством «замещения» происходит актуализация других смыслов, которые в исходном образце были едва намечены или вообще отсутствовали, но сам текст допускал эстетическую правомерность подключения нового, современного. Генерализация смысла ситуации, осуществляемая в одном персонаже и концентрирующая в его содержательном комплексе какие-то фундаментальные онтологические или мировоззренческие концепции, на определенном этапе начинает требовать его смысловой и бытийственной конкретизации, которая приводит к существенному снижению формального уровня абстрагирования. Кроме того, отчетливо прослеживается тенденция психологизации общеизвестных коллизий, осуществляемая различными способами. Сходным образом «осуществляются» в новой культурно-исторической действительности многие легендарно-мифологические и литературные персонажи.

Продуктивность творческого совмещения канонизированного и актуального для эпохи-реципиента обусловлена тем, что «…произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы подготовляются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в ***большом времени***, притом часто (а великие произведения – всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности… Произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось ***все сплошь*** сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним» [1, с. 504]. В данном случае, правда, следует учитывать безусловное влияние фактора повторяемости, проявляющегося на самых разнообразных уровнях. Именно реалии культурно-исторической действительности «реанимируют» конкретные структуры, находящиеся в «запасниках» мировой культуры. Оцениваемое нами сегодня

«только настоящее» под влиянием складывающихся тенденций в развитии цивилизации может иметь множество вариантов в прогнозируемом будущем, давно забытое «старое» демонстрирует предрасположенность к содержательной актуализации. Мировая общекультурная традиция характеризуется сложной системой динамически устойчивых взаимодействий и взаимовлияний, определяющихся поисками сходного, подобного в инонациональных культурах. При этом абсолютно «***чужое***» не может служить продуктивной основой для осмысления «***своего***», ибо оно в силу подчеркнутого идейно-эстетического и художественного своеобразия, как правило, не становится органической частью воспринимающего национального духовного контекста. Кроме того, каждая национальная культура, обращаясь к художественному материалу другого народа, ищет в нем не только и не столько частные совпадения, параллели и ассоциации, но и, главное, доказательства своей «***общечеловечности***» (Н. Бердяев).

Отмеченные выше процессы не являются безусловно обязательными для всех традиционных образов. Некоторые из них уже с момента первичного становления протообраза были ориентированы на формализованное развитие, сущностью которого является ориентация на принцип циклизации. Так, например, вполне очевидно, что при всех сюжетных поворотах и оригинальных мотивировках любые продолжения путешествий Гулливера, расследований Шерлока Холмса и т. п. по своей содержательной сути являются одними из многих возможных продолжений, которые вполне самостоятельны и могут рассматриваться независимо от исходного материала. Объединяющей детерминантой в таких произведениях является персонаж (точнее, его общеизвестная репутация), который своими действиями или знаковым именем способствуют образованию в читательском сознании ассоциативно-символических или формальных связей между образцом и его новым (очередным) продолжением (дописыванием). Иными словами, расширение событийного плана не обязательно предполагает усложнение содержательного объема, традиционный образ такого типа может существовать вполне независимо от канонического образца.

Несколько иначе обстоит дело с такими персонажами, как Прометей, Пенелопа, Алкмена, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст и т. п., которые, подвергаясь в течении длительного периода формальному усложнению («умножению»), постепенно начинают существенно трансформироваться и переходят на качественно иной уровень содержательного развития. Если, например, все модификации мотива робинзонады (географическая, временная, космическая, социально-психологическая, атомная и др.) сохраняют основополагающий принцип классического романа (та или иная форма изоляции индивидуума или группы людей от цивилизации), то указанные выше образы изменяют аксиологические доминанты своих традиционных характеристик, и каждая воспринимающая культурно-историческая эпоха выдвигает свое истолкование их поведенческого статуса. Именно этим объясняется семантическая подвижность таких понятий, как «гамлетизм», «фаустианство», «донкихотство»

и т. д.; в то же время практически неизменны понятия «прометеизм», «одиссея», «робинзонада», «эдипов комплекс», «нарциссизм» и др. Множественность смыслов традиционных сюжетов в сочетании с относительной стабильностью ведущих событийных и семантических доминант объясняет их способность вступать в процессе литературного функционирования в сложные структурно-содержательные отношения, переплетаться, взаимопроникать и дополнять друг друга. Демонстрируя преемственность с классическими образцами, новые интерпретации не только обогащают их, но и, главное, сохраняют активную направленность на познание человека, его социального и личностного бытия и окружающего материального мира. Поэтому можно утверждать, что истинное содержательное наполнение традиционных сюжетов осознается и познается, как правило, за пределами эпохи-создателя и во многом зависит от онтологических и аксиологических принципов воспринимающего континуума.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
2. Брехт Б. Обработки / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1967. – 512 с.
3. Бердяев Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство “АСТ”», 2000. – 400 с.
4. Носсак Г. Э. Избранное: Сборник / Г. Э. Носсак. – М.: Радуга, 1982. – 624 с.
5. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 328 с.
6. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов А. Е. Нямцу / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
7. Нямцу А. Е. Легендарно-мифологическая традиция в славянских и западноевропейских литературах: Учебное пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2001. – 208 с.
8. Нямцу А. Є. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії) / А. Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 2001. – 152 с.
9. Нямцу А.Е. Легендарные образы в литературе / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2002. – 175 с.
10. Нямцу А.Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1 / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2002. – 240 с.
11. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2006. – 78 с.

Надійшла до редколегії 20 лютого 2014 р.

УДК 82.801

Н. Ю. Панова
Бердянск

САМОУБИЙСТВО В РАССКАЗАХ А. И. КУПРИНА («СЛАВЯНСКАЯ ДУША», «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ», «БРЕГЕТ», «ПОСЛЕДНИЙ ДЕБЮТ», «РЕКА ЖИЗНИ», «ALLEZ!»)

О. І. Купрін – видатний російський письменник кінця XIX – початку XX ст. Головна особливість його творів полягає в тому, що в них зображуються цікаві життєві ситуації, а також оригінальні людські характери. Тема кохання є однією з головних у творчості письменника і розкривається як сильне, пристрасне почуття, яке повністю охопило людину. У творах О. Купріна в більшості випадків кохання безкорисливе і самовіддане й, як не сумно, воно завжди трагічне і приречене на страждання. Розглядається суїцидальна тематика у творах О. Купріна. Так, в оповіданнях «Слов'янська душа», «Гранатовий браслет», «Брегет», «Останній дебют», «Ріка життя», «Allez!» головні герої в силу різних життєвих обставин кінчають життя самогубством.

***Ключові слова**: самогубство, суїцидальна тематика, внутрішній світ героя, внутрішня єдність творів, нещасне кохання.*

А. И. Куприн – выдающийся русский писатель конца XIX – начала XX в. Главная особенность его произведений заключается в том, что в них изображаются интересные жизненные ситуации, а также оригинальные человеческие характеры. Тема любви является одной из главных в творчестве писателя и раскрывается как сильное, страстное чувство, полностью охватившее человека. В произведениях А. Куприна в большинстве случаев любовь бескорыстная и самоотверженная и как не печально она всегда трагична и обречена на страдания. Рассматривается суицидальная тематика в произведениях А. Куприна. Так, в рассказах «Славянская душа», «Гранатовый браслет», «Брегет», «Последний дебют», «Река жизни», «Allez!» главные герои в силу разных жизненных обстоятельств кончают жизнь самоубийством.

***Ключевые слова:** самоубийство, суицидальная тематика, внутренний мир героя, внутреннее единство произведений, несчастная любовь.*

Alexander Kuprin is an outstanding Russian writer of the late XIX the early XX century. The main feature of his works is they represent an interesting life situations as well as original human characters. Despite the variety of life material there are many reasons to speak about internal unity of A. Kuprin's works. The theme of love is one of the main in A. Kuprin's works and it is disclosed by the writer as a strong, passionate feeling completely engulfed person. Love gives heroes the opportunity to show their best soul qualities. In A. Kuprin's works in the most cases the love is unselfish and selfless and unfortunately it is always tragic and doomed to suffering. In many works unhappy love leads heroes to suicide. Suicidal subject takes place in A. Kuprin's works. So in stories "Slavic Soul", "Garnet Bracelet", "Breguet", "The Last Debut", "The River of Life", "Allez!" heroes because different life circumstances commit suicide.

***Key words:** suicide, suicidal subjects, the inner world of the hero, the internal unity of works, unhappy love.*

Александр Иванович Куприн (1870–1938) – выдающийся русский писатель конца XIX – начала XX века, чей талант критики рассматривают по-разному: одни выделяют его открытость красоте и радостям жизни, другие, повышенное внимание к социальной несправедливости жизни. Что касается художественного

© Н. Ю. Панова, 2014

метода писателя, то, по мнению В. Кронихфельда, А. Куприн был «прирожденным реалистом», хотя в его творчестве также просматриваются элементы романтизма [5]. Главная особенность произведений А. Куприна заключается в том, что в них изображаются интересные жизненные ситуации, а также оригинальные человеческие характеры. Одной из отличительных особенностей А. Куприна является то, что он писал только о том, что было ему доподлинно известно и о том, что он видел собственными глазами. Он всегда говорил о том, что настоящий писатель должен видеть все, знать все, уметь все и писать обо всем. Куприн исходил и изъездил всю Россию, и этот огромный жизненный опыт органически вошел в художественное наследие писателя. Несмотря на разнообразие жизненного материала, существует много оснований говорить о внутреннем единстве произведений А. Куприна. Это единство прежде в изображении красоты и благородства «маленьких людей», в обострении чувствительности к социальному злу, в художественной констатации того факта, что буржуазная действительность губительна для такого нежного чувства как любовь без которой невозможно полное человеческое счастье [2]. Тема любви является одной из главных в творчестве А. Куприна и раскрывается писателем как сильное, страстное чувство, полностью охватившее человека. Любовь дает возможность героям произведений показать свои лучшие душевные качества, а также полнее раскрыться. В произведениях А. Куприна в большинстве случаев, любовь бескорыстна и самоотверженна и как не печально, она всегда трагична и обречена на страдания. Суицидальная тематика также имеет место в произведениях А. Куприна. Так в рассказах «Славянская душа» (1894), «Гранатовый браслет» (1911), «Брегет» (1897), «Последний дебют» (1889), «Река жизни» (1906), «Allez!» (1897) главные герои в силу разных жизненных обстоятельств кончают жизнь самоубийством. Цель данной работы – проанализировать произведения А. Куприна описывающие суицидальные акты героев, проанализировать причины, толкнувшие их на самоубийство, а также рассмотреть мысли и чувства суицидентов перед суицидальным актом.

В сюжетную основу рассказа «Последний дебют» был положен реальный случай. В Харькове в 1881 году во время представления пьесы А. Островского «Василиса Мелентьева» покончила жизнь самоубийством известная актриса Евлалия Кадмина. Смерть была неожиданной и загадочной, но предположительно все произошло из-за несчастной любви актрисы к харьковскому аристократу. В рассказе «Последний дебют» действие происходит в театре. Лидия Николаевна Гольская, известная, талантливая актриса была влюблена в антрепренера Александра Петровича, который «надругался над этой горячей слепой любовью» и бросил беременную Гольскую «на произвол судьбы». Переживания Лидии Николаевны крайне негативно отражались на ее выступлениях, актрисе приходилось развлекать тысячную толпу именно в то время, когда ее психическое состояние было на грани, когда она была близка к самоубийству или безумию. Однажды Александр Петрович зашел к Гольской после спектакля, для того чтобы сообщить о ее неудачном выступлении. В завязавшемся разговоре актриса обвинила его в «подлости» по отношению к ней, на что Александр Петрович

ответил, что сначала он ее любил, а потом она перестала ему нравиться. Гольская прогнала антрепренера. Она была очень расстроена, ужасные мысли путались в голове, Куприн изображает чувства и переживания героини: «Лидия Николаевна долго смотрела на затворившуюся дверь и почти без чувств опустилась в кресло. Тяжелые мысли, как кошмар, проносились и путались в ее голове, а вместе с ними создавалось и зрело какое-то ужасное решение» [2, с. 12]. Гольскую снова вызвали на сцену: она должна была играть роль молодой девушки, обманутой возлюбленным (его роль играл Александр Петрович). Осыпанная незаслуженными упреками, девушка принимает яд и умирает, унося в могилу проклятия тому, кого она так сильно любила. Гольская ждала свой выход, прислонившись к кулисе, она была бледна и сердце ее учащенно билось. «Она вышла, прекрасная и величественная в своей скорби, и уж один вид ее заставил вздрогнуть и забиться сотни сердец» [2, с. 12]. Как видим, автор изображает напряженную психологическую атмосферу. Актриса играла так, что всем становилось жутко, зрители чувствовали, как по их спинам «пробегала холодная волна». Суфлер в изумлении захлопнул книгу, в которой не было ни одного слова, похожего на эти, полные мрачной скорби слова. Скрипач перестал играть и застыл на месте с раскрытыми от ужаса глазами. Надорванным голосом актриса рассказывала историю своей несчастной любви, она просила у неба смерти, молилась за человека, разбившего ее жизнь, и желала ему проклятия. В руках у героини был флакон. Куприн описывает ее последние мысли и чувства: «Ах какой отвратительный запах… Страшно… Надо сделать усилие… Горько… Жжет в груди…» [2, с. 13]. На сцене, в последние минуты жизни Лидия Николаевна обвела зрителей большими, изумленными глазами, побледнела, зашаталась и со страшным, раздирающим душу криком упала на пол. Снова Куприн изображает напряженную психологическую атмосферу: «Восторг и какое-то растерянное недоумение изображалось на бледных лицах зрителей. При гробовом молчании медленно опускался занавес…» [2, с. 13]. У рампы появился человек с бледным перепуганным лицом и едва слышно сообщил, что Гольской больше нет. Итак, влюбленная до безумия актриса, будучи беременной, не в состоянии пережить подлость и предательство своего возлюбленного принимает решение покончить жизнь самоубийством.

Следующее произведение с суицидальным финалом – «Гранатовый браслет». Этот рассказ – поистине жемчужина в творчестве Куприна, в нем изображена трагедия любовного чувства в условиях буржуазного общества, это гимн чистой и бескорыстной любви как самого прекрасного в человеческом мире. Свидетельством величайшего гуманизма Куприна является утверждение писателем жертвенного отношения к любимой женщине во времена падения нравов и цинизма. В рассказе Куприн изображает боль неразделенной любви и обстоятельства, создающие социальное неравенство людей.

Княгиня Вера Николаевна Шеина в день своего рождения получила небольшой сверток, перевязанный розовой лентой. В нем оказался небольшой ювелирный футляр с овальным золотым браслетом, украшенным гранатами-кабашонами. К подарку прилагалось письмо, подписанное «Ге Эс Же». Автором письма был телеграфист Желтков, давно и безответно влюбленный в

Веру Николаевну. Для Желткова весь мир был сосредоточен на любви к княгине, замужней женщине с высоким положением в обществе. Его наивные, трогательные, наполненные любовью и обожанием письма были источником насмешек и острот членов благородной княжеской семьи. Николай Николаевич, брат Веры Николаевны, был взбешен этим подарком и посчитал поступок «Ге Эс Же» нарушением всяких границ благопристойности. Пытаясь сохранить доброе имя князей Шеиных, Николай Николаевич принимает решение разыскать дарителя, вернуть ему гранатовый браслет и положить конец преследованиям княгини Веры Николаевны.

Итак, брат княгини и ее супруг нашли по инициалам «Ге Эс Же» телеграфиста Желткова и навестили его. Куприн передает волнение Желткова: «Худые, нервные пальцы Желткова забегали по борту коричневого короткого пиджака, застегивая и расстегивая пуговицы» [3, с. 310]. Разговор был серьезный: брат и супруг Веры Николаевны изложили цель своего визита и настоятельно требовали, чтобы Желтков оставил Веру Николаевну в покое. Телеграфист пообещал больше не беспокоить ее, но попросил разрешения на последнее слово. Куприн снова изображает душевное волнение героя: тот «в продолжении нескольких секунд ловил ртом воздух, точно задыхаясь, и вдруг покатился, как с обрыва. Говорил он одними челюстями, губы у него были белые и не двигались, как у мертвого» [3, с. 310]. Желтков собрал всю свою силу и мужество и сообщил князю Шеину, что любит его жену, что любовь эта неразделенная, безнадежная, но он не в силах разлюбить Веру Николаевну. Князь был взволнован таким признанием, он видел лицо Желткова, чувствовал, что этот человек не способен обманывать и лгать. Он понимал, что Желтков не виноват в своей любви и что невозможно управлять таким чувством как любовь, чувством, которое до сих пор еще не нашло себе «истолкователя» [3, с. 313]. Эта встреча потрясла князя Шеина и оставила у него странное чувство: «Мне жалко этого человека. И мне не только что жалко, но вот я чувствую, что присутствую при какой-то громадной трагедии души, и я не могу здесь паясничать» [3, с. 313]. Связанный обещанием больше не беспокоить Веру, понимая, что не в состоянии разлюбить ее, ради семейного благополучия и спокойствия любимой женщины Желтков принимает решение покончить с собой. В самоубийстве героя Куприн хочет показать глубину и самоотверженность его любви, которая заставляет княгиню многое понять и многое прочувствовать. Каждое слово прощального письма проникнуто для Веры трагическим чувством. Желтков воспринимает любовь как высший дар от Бога.

Следующее произведение А. Куприна также заканчивающееся самоубийством – это рассказ «Allez!». В нем речь идет об акробатке по имени Нора. Ей было шестнадцать лет, и она была хороша собой. Однажды во время представления она сорвалась с воздушного турника и, пролетев мимо сетки, упала на песок манежа. Бесчувственную, ее унесли за кулисы, и там выяснилось, что у нее вывихнута рука. Девушка была вынуждена отправиться на лечение. В этот сезон в цирке работал в качестве гастролера знаменитый клоун и дрессировщик Менотти. «В жизни он имел вид томно-покровительственный и

любил с таинственным, небрежным видом намекать на свои связи с необыкновенно красивыми, страшно богатыми, но совершенно наскучившими ему графинями» [4, с. 328]. Вернувшись в цирк после болезни, Нора встречает Менотти и влюбляется в него. «Она видела в нем необычайное, верховное существо, почти бога… Она пошла бы в огонь, если бы ему вздумалось приказать» [4, с. 329]. Нора верила в мировое величие Менотти. Но когда они оставались одни, он не знал, о чем говорить с Норой, «и принимал ее страстные ласки с преувеличенно скучающим видом человека, перенасыщенного, но милостиво позволяющего обожать себя» [4, с. 330]. Однако через год Нора надоела клоуну Менотти. Девушка переносила унижения с тем же смирением, с каким «принимает побои от своего хозяина старая, умная и преданная собака» [4, с. 330]. Однажды после неудавшегося выступления Менотти выгоняет Нору крикнув: «Allez!» (нем. *Все!*). Через некоторое время девушка придя в гостиницу к Менотти, застала его с другой женщиной. Между ними завязалась драка. Менотти с трудом растащил женщин. Нора бросилась перед ним на колени и, осыпая поцелуями его сапоги, умоляла вернуться к ней, но Менотти прогнал ее. Увидев открытое окно, Нора вскочила на подоконник и наклонилась вперед, держась за наружные рамы. Куприн описывает последние минуты жизни девушки, ее душевное состояние: «Пальцы Норы похолодели, и сердце перестало биться от минутного ужаса… Тогда, закрыв глаза и глубоко переводя дыхание, она подняла руки над головой и, поборов привычным усилием свою слабость, крикнула, точно в цирке: “Allez!”» [4, с. 332]. Итак, молодая девушка, будучи брошенной, униженной и опозоренной любимым человеком, кончает жизнь самоубийством, выбросившись из окна.

Рассказ «Река жизни» также посвящен суицидальной тематике. В центре сюжета недорогая, «третьего разбора» гостиница «Сербия», расположенная недалеко от Днепра. Жизнь ее временных и постоянных жильцов, которые в чем-то разные и в чем-то похожи друг на друга своей неустроенностью и безнадежностью, течет своим чередом. В номере сидит студент, перед ним на ночном столике горит свеча и лежит лист почтовой бумаги. Он что-то быстро пишет. Куприн изображает мысли, чувства переживания студента, его душевное состояние в форме письма, которое в дальнейшем оказывается предсмертной запиской. Студент знает, что вскоре он застрелится, но это не пугает его. Из письма становится известно, что жандармский полковник бил студента ногами и кричал на него, и, что особенно было унизительным, так это то, что на других он не смел кричать, а был любезен, предупредителен и даже слащав. В студенте он «сразу понял уступчивую и дряблую волю. Это чувство между людьми без слова, с одного взгляда» [4, с. 389]. Студент с горечью признавался, как он боится и робеет перед «монументальными» городовыми, «мордатыми» петербургскими швейцарами, перед барышнями в редакциях журналов, перед лающими начальниками станций и что один их вид приводит его в «гадкий » трепет и он сам слышит в своем голосе заискивающие, рабские интонации. В своей трусости, робости, раболепстве студент винил мать. «Это она была первой причиной того, что вся моя душа загажена, развращена подлой

трусостью» [4, с. 390]. Первые детские впечатления студента были неразрывны со скитанием по чужим домам, подобострастными улыбками, мелкими, но нестерпимыми обидами, угодливостью и «попрошайничеством». Даже сейчас, будучи студентом, он по-прежнему ненавидел и боялся «всех определенных, самодовольных, шаблонных, трезвых людей, знающих все наперед…» [4, с. 390–391]. Куприн описывает внутренний мир героя, то душевное волнение, которое студент испытывает, общаясь с подобными людьми: «Когда я говорю с ними, я чувствую, что на моем лице лежит противной маской чужая, подталкивающая, услужливая улыбка, и презираю себя за свой заискивающий тонкий голос, в котором ловлю отзвук прежних материнских ноток. Души этих людей мертвы, мысли окоченели в прямых, твердых линиях, и сами они беспощадны, как только может быть беспощаден уверенный и глупый человек» [4, с. 391]. Далее студент описывает свое пребывание в пансионе, где были обыски и шпионство со стороны надзирателей, «бессмысленный зубреж, куренье в третьем классе, водка в четвертом, в пятом – первая публичная женщина и первая нехорошая болезнь» [4, с. 391]. Но затем вдруг все стало меняться, «повеяло новыми молодыми словами, буйными мечтами, свободными, пламенными мыслями» [4, с. 391]. Куприн снова описывает душевное состояние героя, который готов был пойти навстречу всему новому, но его «душа была уже навеки опустошена, мертва и опозорена. Низкая неврастичная боязливость впилась в нее, как клещ в собачье ухо: оторвешь его, останется головка, и он опять вырастет в целое гнусное насекомое» [4, с. 391].

Как известно из начала рассказа, студент выдал своих товарищей жандармам. В своем письме он надеется, что друг, которому он пишет, объяснит товарищам, что он не хотел их предавать, т. к. нет ничего страшнее слова «предательство», которое «идя от уст к ушам, заживо умерщвляет человека» [4, с. 392]. Куприн ставит ударение на том, что студент мог бы загладить свою ошибку, не будь он рожден и воспитан «рабом человеческой наглости, трусости и глупости» [4, с. 392]. Студент сравнивает все дела, слова и мысли с ручейками, тонкими подземными ключами, которые встречаются, сливаются в родники и вот уже мчатся в неодолимой Реке жизни, что и объясняет название рассказа. «Река жизни – как это громадно! Все она смоет рано или поздно, снесет все твердыни, оковавшие свободу духа. И где была раньше отмель пошлости – там сделается величайшая глубина героизма. Вот сейчас она увлечет меня в непонятную, холодную даль, а может быть, не далее как через год она хлынет на весь этот огромный город, и потопит его, и унесет с собой не только его развалины, но и самое его имя» [4, с. 394]. Как видно, психологические травмы, полученные в детстве, наложили отпечаток на всю дальнейшую жизнь студента, способствовали развитию у него многочисленных психологических комплексов, которые были настолько сильны, что практически уничтожили студента как личность и полностью разрушили его жизнь. Не видя другого выхода из сложившейся ситуации, осознавая собственную трусость, ущербность и ничтожность, студент кончает жизнь самоубийством.

«Брегет» – это рассказ об офицерской чести. Василий Филиппович, бывший

военный, рассказывает случай из своей жизни. Однажды их Н-ский гусарский полк, вернувшись из венгерской кампании, был расквартирован по «омерзительным деревушкам». Глушь и тоска были просто невероятные, поэтому началось «беспробудное пьянство» и игра в карты. Как-то вечером собралась компания, выпили очень много, и граф Ольховский рассказал, как он ездил к помещику играть в карты и выиграл полторы тысячи деньгами, каракового жеребца и золотые часы-брегет. Ольховский тут же вытащил и показал часы, они действительно были очень красивые, а еще граф сообщил, что «весьма вероятно, что подобных часов во всем свете не больше двух-трех экземпляров» [1, с. 172]. Услышав о часах, Чекмарев сказал, что «они вовсе не такая редкость» и он может показать точно такие же, и предложил пари.

Затем, выгнав всех слуг, варили жженку. Неожиданно один есаул собрался уходить и спросил у Ольховского, который час, но тот часов не нашел. Все бросились их искать, но безуспешно. Тогда было решено обыскать каждого. Итак, все были обысканы, остался один Чекмарев. Кривая, страшная улыбка исказила его губы, и он с трудом выговорил, что не позволит себя обыскать. Куприн описывает напряженную психологическую атмосферу и волнение Чекмарева: «Вся кровь бросилась в лицо Чекмареву и сейчас же отхлынула назад. Губы его задергались. Он молча с прежней страдальческой улыбкой покачал головой… Стало ужасно тихо, и только сердитое сопенье майора Кожина оглушительно раздавалось в этой тишине» [1, с. 175]. Чекмареву предложили покинуть комнату. Куприн, описывая поведение Чекмарева, изображает его внутреннее волнение и душевное переживание: «Чекмарев пошатнулся. Казалось, он вот-вот грохнется на пол. Но он справился с собой и, поддерживая левой рукой саблю, глядя перед собой неподвижными глазами, точно лунатик, медленно пошел к двери» [1, с. 175]. Через несколько минут под котелком, предназначенным для жженки, был найден брегет Ольховского. Тем не менее отказ Чекмарева от обыска все сочли неуважением и решили, что он немедленно должен покинуть полк. По дороге встретили денщика Чекмарева, который сообщил, что поручик застрелился. Все кинулись к нему на квартиру и там нашли записку, в которой тот клялся, что не имеет отношения к краже. Он объяснял, что не позволил себя обыскать, так как в кармане у него лежали точно такие же часы, как у Ольховского, ему их подарил дед. Но, к сожалению, не осталось никого, кто бы мог подтвердить это. Именно поэтому Чекмареву пришлось выбирать между смертью и позором. И он выбрал смерть, так как честь офицера для любого военного человека превыше всего.

Мы проанализировали рассказы А. Куприна «Славянская душа», «Гранатовый браслет», «Брегет», «Последний дебют», «Река жизни», «Allez!», главные герои которых в силу разных обстоятельств кончают жизнь самоубийством. Эти обстоятельства обусловлены либо несчастной, безответной любовью, либо желанием избежать позора, либо психологическими травмами и многочисленными комплексами. И здесь писатель предстал как талантливый психолог, способный проникнуть в душу героя и объяснить, почему с ним произошло то, что произошло.

Библиографические ссылки

1. Куприн А. И. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 2. Москва, Изд-во Художественная литература. – 1957. – 589с.
2. Куприн А. И. Избранное / А. И. Куприн. – Харьков: Вища школа. Изд-во при Харьковском Университете. – 1981. – 432с.
3. Куприн А. И. Гранатовый браслет; Повести и рассказы. – М.: Художественная Литература. – 1984. – 335с.
4. Куприн А. И. Молох; Поединок; Рассказы / А. И. Куприн / Ил. П. Н. Пинкесевича. – М.: Правда, 1985. – 480с.
5. Скубачевська Л. О. Специфіка неореалізму О. І. Куприна : автореф. Дис.. на здобуття наук. ступеня канд.. фил. Наук : спец. 10.01.02 "Російська література"/ Л. О. Скубачевська. – Харків, 2007. – 18 с.

Надійшла до редколегії 22 лютого 2014 р.

УДК 821.111 «20»

Т. Н. Потницева

Днепропетровск

ЧИТАТЬ ИЛИ НЕ ЧИТАТЬ, ИЛИ КАК ВАЖНО БЫТЬ ЧЕСТНЫМ (об искусстве любви к книге)

Дається порівняльний аналіз книг двох сучасних авторів, в яких вони торкаються проблеми статусу класичної літератури та книги у сучасному суспільстві.

***Ключові слова**: класична література, «світова бібліотека», гуманітарне знання, літературознавство, читач.*

Дается сравнительный анализ книг современных авторов, в которых они затрагивают проблему статуса классической литературы и книги в современном обществе.

***Ключевые слова**: классическая литература, «мировая библиотека», гуманитарные знания, литературоведение, читатель.*

The article focuses on the comparative analysis of two book written by contemporary authors who are upset by the status of the classical literature and the status of book in general in the modern society. Both Pierre Bayard – a professor of Paris-VIII University and Alexander Genis – Russian writer- are concentrated on the same – on creating some recipes to inculcate in people a love for reading literature. The both understand the vainness of that. That's why the author of Russian book "Lessons of Reading. Bibliophile's Kamasutra" agrees even to alternative forms of book representation – cinematographic or theatrical. The French professor-philologist a in his turn agrees to dilettantism in that sphere admitting the fact that many important books are very difficult for perception for those who are not enough intellectually mature to read them and who need adaptors or re translators. In paradoxical-ironical way Bayard proposes some peculiar formats of reading/not reading books. But all that is only a postmodernistic form which reflects the same as A. Genis's sorrow for classical book loosing its position.

***Key words**: classical literature, "world library", humanitarian knowledge, literary criticism, reader.*

Противореча рекомендациям Оскара Уайльда не читать книгу, которую вы собираетесь рецензировать, «ведь так просто попасть под влияние», предлагаю свои суждения по поводу книг, которые честно прочитала и

© Т. Н. Потницева, 2014

которые, думаю, не должен пропустить современный филолог-литературовед, да и просто любитель литературы. Речь идет о новой книге Александра Гениса «Уроки чтения. Камасутра книжника» [3] и о книге французского профессора-литературоведа Пьера Байяра «Искусство рассуждать о книгах, которые вы не читали»[1], изданной во Франции в 2007 г. и наделавшей в Европе много шума. Приведенные выше слова Оскара Уайльда служат эпиграфом к последней. Из самих названий книг становится ясно, что они написаны на одну тему – о роли книги в жизни человека, о формах проявления к ней своих чувств, которые бывают весьма разными.

Профессор университета Париж VIII, автор многочисленных книг о литературе, начинает свои размышления с явного эпатажа: «Я родился в семье, где читали мало. Сам тоже чтением не увлекался, некогда мне было этим заниматься <…> Работаю я в университете, преподаю литературу, и мне по долгу службы положено рассуждать о книгах, которых во многих случаях я даже не открывал» [1, с. 4]. Чуть дальше вот такое: «Я преподаватель, поэтому мне чаще, чем многим приходится перед большой аудиторией говорить о книгах, которых я не читал (либо в буквальном смысле, ни разу не открывал, либо, не так буквально, быстро пролистал, либо просто напрочь забыл, о чем там шла речь)» [1, с. 83]. Ошеломляющее искренностью признание, которое, чего уж тут греха таить, в какой-то мере отражает истинное положение дел сегодня и в среде филологов, располагает к дальнейшему чтению исповеди Байяра, тем более что далее следует забавная классификация форм взаимоотношения читателей с книгой: НК – неизвестная книга, КП – книга пролистанная, КС – книга, о которой мы слыхали, КЗ – книга, содержание которой мы забыли. Эта классификация, а также перечень неловких ситуаций для не читавшего или только пролиставшего книгу собеседника и составляют главы и разделы книги Пьера Байяра.

Подвох и игра автора со своим читателем ощутимы не только в явном подражании традиционному научному сочинению типа диссертаций: в самом начале, как и положено для этого жанра, указаны цели, задачи, приведен терминологический аппарат со своей аббревиатурой – во всем этом очевиден кураж преподавателя университета, который уже может с иронией оценить привычную и по-своему рутинную сферу своей деятельности. Парадоксальная, в какой-то мере уайльдовская (не случайно эпиграфом служат слова английского насмешника!), игра Байяра с читателем со всей очевидностью раскрывает свою сущность тогда, когда автор дает тонкий, проникновенный анализ сложнейших произведений мировой литературы – «Человека без свойств» Р. Музиля, «Улисса» Дж. Джойса, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Имя розы» У. Эко, который сопровождает ссылками на то, в каком взаимоотношении он был с этими текстами по своей классификации. Почти везде либо КП, либо КС. Во всем этом, безусловно, отражен ироничный портрет современного «интеллигента» и времени, когда книга и литература, по словам Андрея Битова, перестает быть образом жизни, а становится занятием [2, с. 39]. Во всем этом – отражение печали Байяра по

поводу самоуверенности невежественного современника, подменяющего реальность ее имитацией. И поэтому он ерничает вместе с О. Уайльдом, чьи парадоксальные суждения «читать или не читать» в знаменитом одноименном эссе служат соответствующим фоном эпатажно-игровых суждений нашего современника. Ну, например, таких: «…мы вместе с Оскаром Уайльдом заключаем, что нормальное время чтения книги – десять минут, а если читать дольше, то рискуешь забыть, что все это лишь повод для написания автобиографии» [1, с. 166]; «…если комментирование непрочитанных книг – одна из форм творчества, то *творчество, наоборот, требует уделять книгам не слишком много внимания»* (курсив наш – *Т.П.*) [1, с. 181]. По пафосу – абсолютное совпадение с тем, что и, главное, как пишет об этом О.Уайльд в эстетической миниатюре «Читать или не читать» и в эссе «Упадок лжи». Из аналогичных уайльдовским рассуждений Байяра понятно, что автор обеспокоен нетворческим, ангажированным отношением к книге, «упадком» способности получать от чтения эстетическое наслаждение. Рецензируемая книга – образец собственного виртуозного умения эстетизировать процесс чтения.

Парадоксально-пародийная, смеховая основа размышлений Байяра подкрепляется видимой проекцией на свой изобретательный труд и книги У. Эко. Ведь неслучайно в интерпретации «Имени розы» главным объектом анализа французского литературоведа оказывается загадочное содержание второй части «Поэтики» Аристотеля, которую *никто не читал*, но все рассуждают о ней, лишь предполагая опасность текста. Опасность эта, как думают, в том, что там речь идет о функции и значимости смеха, который «есть противоположность Вере» [1, с. 47] и который «присваивает себе право подвергать все осмеянию» [1, с. 48]. Байяр изначально декларирует свое право подвергать осмеянию альхеновское смущение при вопросе «А вы читали?..». И позволяет даже преподавателю вуза не читать книгу, о которой тот ведет речь. Конечно, не «следует принимать слишком буквально то, что Байяр говорит… о собственном читательском опыте. Иначе он не был бы профессором литературы» [4]. Но, во-первых, безусловно, есть нюансы в том, какой смысл человек разного уровня образованности и увлеченности процессом чтения вкладывает в понятие «прочитать книгу». А во-вторых, наверное, есть разные формы «прочтения», ознакомления с книгой, разные формы гуманитарного знания, которые, по мнению французского профессора, имеют право на существование. И нечего тогда лицемерить, если ты в какой-то момент, в какой-то ситуации не владеешь всеми или многими формами: «…книга, – как пишет автор, – не может быть изолированной. Она – лишь элемент твоего несметного множества, которое я назвал “коллективной библиотекой” (здесь эрудит и книговед явно отсылает к идее “всемирной библиотеки” Борхеса!) и полное знание этого множества не требуется, чтобы судить о каждом из элементов. Нужно лишь определить ее место в этой библиотеке, со знаком “плюс” или “минус”, ведь книга подобна слову, которое получает свой смысл

лишь в соотношении с другими словами того же языка и с другими словами предложения, в котором оно использовано» [1, с. 123].

Может, действительно важнее понять лишь систему культурных ценностей, в которой то или иное произведение художественной литературы занимает свое место? Ведь, на самом деле, в этом пафос вузовского курса *истории* зарубежной литературы при всем том, что непосредственное знакомство с текстами никто не отменяет! Ведь иначе можно прийти к тому, что было в прошлом: «Пастернака я не читал, но осуждаю…». Обо всем этом Байяр заставляет серьезно задуматься, играя с литературой и в литературу, создавая, как и в случае, описанном У. Эко, свою «книгу-ширму». Представленные в руководстве литературоведа ситуации, «когда мы рискуем рассуждать о книгах», отнюдь не есть инструкция для нас в наших ситуациях. Здесь опять обнаруживается авторский подвох и обман читательских ожиданий, поскольку речь идет не о нас и не о наших проблемах с книгой, а о ситуациях из литературных произведений, которым дан проникновенно-ироничный анализ и профессионала, и большого любителя литературы.

Неким видимым контрастом к идеям и пафосу сочинения Байяра кажется «Камасутра книжника» Александра Гениса, в которой автор на самом деле объясняется в особом отношении к литературе и призывает собеседника к страстной любви к книге. И эта страстная любовь, по мнению писателя, возможна лишь тогда, когда читатель не пролистывает книгу (формат КП, по классификации Байяра), а сливается с ней в гедонистическом экстазе. Сам автор – пример книгочея, у которого никогда, судя по автобиографическим отступлениям, и не было иного к ней чувства. Свидетельство тому – оригинальное, личностное прочтение известных и любимых книг (среди авторов – Пушкин, Дюма, Жюль Верн, Толстой, Достоевский, Гоголь, Сэлинджер и др.), анализ которых в исполнении Гениса не может не принести читателю эстетическое наслаждение. А кроме наслаждения – и откровенную зависть по поводу тех имевшихся у автора возможностей соотнести книгу с местом ее действия: Библию – с путешествием по Палестине, «Три мушкетера» Дюма – с прогулками по Парижу; в Лондоне сверялись детективные истории Конан-Дойля, в Тарасконе – история Тартарена. И уже совсем по-мазохистски воспринимается авторское упоминание о купании в Уолдоне – месте действия книги Генри Торо.

В числе объектов любви-наслаждения оказываются труднодоступные для рядового читателя известные произведения авторов мировой литературы – Дж. Джойса, М. Пруста, Г. Торо. А. Генис честен в том, что признается в сложности пути, который он преодолел для восприятия этих книг. Отнюдь не гедонистические чувства охватывали его на первом этапе: «Впервые читать эту книгу можно только пунктиром…» [3, с. 74]. Но зато «после Джойса все книги кажутся простыми» [3, с. 79]. Как оказывается, порой требуется настойчивый труд по «сопротивлению материала» в желании получить искомое наслаждение и осознание императивов «надо», «полюбите книгу». Во всем этом – сходные с байяровскими рассуждения о ценности как «мировой»,

так и домашней библиотеки, которую «приговорила к смерти книга электронная» [3, с. 101], поскольку «молодежь относится к книгам брезгливо. Для них это – древесная падаль, в которую извели живописные рощи» [3, с. 102]. Печаль по этому поводу заставляет, как думает автор, трезво взглянуть на вещи и понять, что надо найти замену былому живому общению с живой книгой, главным образом в формате киноверсий.

В этих рассуждениях А. Гениса вижу очевидный парадокс и контраст тому пафосу начала его книги, где высказана идея о причине происходящего лишь в методах и принципах преподавания литературы. Просто, как утверждает автор, «надо преподавать умение читать. Все умеют читать. Но сейчас все разучиваются читать» [5]. Тут вновь возникает ассоциация с книгой Байяра и с его размышлением о том, что есть разница между форматами гуманитарного знания: необходимостью честного прочтения книги и необходимостью получать представление о «мировой библиотеке» – той системе общезначимых ценностей, куда вольется и твоя личная библиотека с книгами, персонально значимыми и любимыми. И в самом деле, разговор о книге и Байяр, и Генис ведут с позиций прежде всего своих приоритетов в чтении, своей личной библиотеки. Как скажет автор «Камасутры книжника», он писал эту книгу «о любви к своей библиотеке» [5]. Но суть парадокса в суждениях Гениса в том, что, с одной стороны, есть призыв «полюбить книгу», с другой, – любить/не любить – дело вкуса и индивидуальных предпочтений, а с третьей, есть понятие «надо прочитать», поскольку о той или иной книге должен знать каждый культурный человек, не говоря уже о филологе. И не только для того, чтобы уметь о ней что-то сказать, но для того, чтобы получить представление о системе культурных ценностей и о месте в ней каждого ее объекта. И тут требуется определенный труд, напряжение, которые не всегда желанны в этом деле. Но ведь такое есть в любой области человеческих знаний – в математике, физике, химии, которыми многие увлечены и к которым, как ни странно, порой тоже испытывают гедонистические чувства, однако осознают, что есть этапы трудного преодоления множества преград в процессе погружения в предмет. Почему же в связи с литературными дисциплинами нужен дополнительный «оживляж», который бы сделал предмет привлекательным? Речь не идет о творческом, вдохновенном изложении материала. Но только не о том методе ухода в сторону от сути, от системы «мировой библиотеки», который предлагает Генис. Невозможно весь урок/лекцию о произведении свести, к примеру, к разговору об антропонимиконе, о том, как автор начинает произведение, – все это важные, но, безусловно, дополнительные аспекты анализа литературного процесса.

И Байяр, и Генис, в общем-то, озабочены одним – созданием рецептов к привитию любви к книге. И оба понимают тщетность этих усилий в современном контексте. Поэтому автор «Камасутры книжника» согласен даже на альтернативу: «Сегодня хорошее кино умеет рассказывать лучше писателей, потому что лучших оно переманивает к себе… Писатель не умрет, пока у него

есть читатель – даже если он станет зрителем» [3, с. 180–181]. А французский профессор-филолог согласен и на дилетантизм в своей сфере, признавая сложность, недоступность многих важных книг для тех, кто не развит в достаточной мере для их восприятия и осмысления вживую и кому нужен адаптер или ретранслятор. Главное, чтобы хоть в какой-то мере (КС, КП) эти книги были востребованы, чтобы не разрушилась система «мировой библиотеки». И тогда вопрос «читать или не читать» не будет удивлять своей абсурдностью. Разделяя пафос авторов рецензируемых книг, ставлю их книги на полку своей личной библиотеки с надеждой, что и другие их читатели поставят на них пометку КП – книга прочитана, ну или уж, в крайнем случае, КС – книга, о которой мы слыхали.

Библиографические ссылки

1. Байяр П. Искусство рассуждать о книгах, которые вы не читали. / Перевод на русский язык Алины Поповой / Пьер Байяр. М.: Текст, 2013. – 192 с.
2. Битов А. Памятник литературы как жанр / Андрей Битов // Юз! Чтения по случаю 75-летия Юза Алешковского. М.: Три квадрата, 2005. – С. 74–102.
3. Генис А. Уроки чтения. Камасутра книжника / Александр Генис. – М.: АСТ, 2013. – 349 с.
4. Петроченков Александр. Пьер Байяр. Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали (http://apetrochenkov.livejournal.com/455363.html)
5. «Уроки чтения» от Александра Гениса, Алекаса Дубаса и Мари Армас. Интервью с А.Генисом на радиоканале «Серебряный дождь»// www.silverru

Надійшла до редколегії 26.02.2014

УДК 89.09: 140.8

Н. М. Раковская
Одесса

ФЕНОМЕН В. В. РОЗАНОВА (К ПРОБЛЕМЕ «ПОНИМАНИЯ»)

У статті аналізується критичний дискурс В. Розанова, обумовлений його релігійно-філософською свідомістю. Простежується духовна еволюція світобачення. Актуалізується проблема розуміння та її реалізація у письмі. Розглядається концепція «конфлікту інтерпретацій» критика. Акцентується її інтерсубъективність, інтенциональність та парадоксальність. Розглянута модель світу В. Розанова, яка обумовлена особливостями парадигми культурної свідомості перехідної епохи кін. XIX – поч. XX ст. В літературі та літературній критиці очевидне порушення цілісності текстів, тяжіння до циклічності, фрагментарності, незавершеності. У критичній думці Ак. Волинського, В. Розанова, Л. Шестова це явище можна пояснити інтерсубъективністю, авторефлексією, екзистенцією тощо. Досліджується метафізичний підхід В. Розанова до літератури, символізування та метафористичність, що приводить критика до відкритої полемічності, суперечності та парадоксальності суджень.

Ключові слова: *критика, світобачення, моделювання, інтерпретація, інтерсубъективність.*

© Н. М. Раковская, 2014

В статье анализируется критический дискурс В. Розанова, обусловленный его религиозно-философским сознанием. Прослеживается духовная эволюция мировидения. Актуализируется проблема понимания и ее реализация в письме. Рассматривается концепция «конфликта интерпретаций» критика. Акцентируется ее интерсубъективность, интенциональность и парадоксальность. Рассмотрена модель мира В. Розанова, которая обусловлена особенностями парадигмы культурного сознания переходной эпохи к. XIX – н. XX в. В литературе и литературной критике очевидно нарушение целостности текстов, тяготение к цикличности, фрагментарности, незавершенности. В критической мысли Ак. Волынского, В. Розанова, Л. Шестова данное явление можно объяснить интерсубъективностью, авторефлексией, экзистенцией и т. д. Исследуется метафизический подход В. Розанова к литературе, символизации и метафористичность, что приводит критика к открытой полемичности, противоречивости и парадоксальности суждений.

Ключевые слова: *критика, мировиденье, моделирование, интерпретация, интерсубъективность.*

The critical discourse of V.Rozanov, due to his religious and philosophical sense is analyzed in the article. The spiritual evolution of world seeing is traced. The problem of creatively understanding and its implementation is examined in a letter. The concept of "conflict of interpretation" of critic is also observed. Emphasizes its intersubjectivity, intentionality and paradoxicality. The article reviewed the model of the world seeing of V.Rozanov, which could be attributed to specific paradigm of cultural consciousness of transition epoch of the end of XIX-the beginning of the twentieth century. In the literature and literary criticism is clear violation of the integrity of texts, historical cycles, fragmented, incomplete. In the event of a critical thought of Ak. Volynsky, V. Rozanov, L. Shestov this phenomenon can be explained by intersubjectivity auto reflection, existence etc. Metaphysical approach of Rozanov to the literature, sacral symbols and metaphors that leads critic to an open controversy, contradictions and paradox judgments.

Keywords: *criticism, world seeing, world-modeling, interpretation, intersubjectivity.*

Парадоксы модели мира В. Розанова обусловлены особенностями парадигмы культурного сознания переходной эпохи к. XIX – н. XX в. В литературе и литературной критике очевидно нарушение целостности текстов, тяготение к цикличности, фрагментарности, незавершенности. В критической мысли Ак. Волынского, В. Розанова, Л. Шестова данное явление можно объяснить интерсубъективностью, авторефлексией, экзистенцией и т. д. Стремление к переоценке ценностей, метафизический подход к литературе, символизация и метафористичность приводят критиков к открытой полемичности, противоречивости и парадоксальности суждений. Их тексты наполнены незавершенными, недоговоренными, но эмоционально насыщенными фрагментами, оставляющими впечатление незавершенности мысли или концепции в целом. Путешествуя по временам, эпохам и культурным пространствам критик (например, Л. Шестов и его принцип «шестовизации») не стремится к синтезу (в гегелевском его толковании), скорее обнаруживается синкретизм, реализуемый в моделях мировидения.

Как известно, термин «модель мира» широко использовался в поэтике структуралистов, начиная от Ю. Н. Тынянова и завершая Ю. М. Лотманом. Под моделью мира мы понимаем результат переработки информации о человеке, причем человеческие структуры и схемы часто экстраполируются на быт и бытие, которые описываются на языке антропоцентрических понятий и

подвергаются семиотической перекодировке [1; 14]. Ориентация на понятие «модель мира» дает возможность соединить в интерпретационной практике В. В. Розанова фрагменты восприятия и творения художественной реальности, создание особой формы письма, в которой проявляется чувственное эмоциональное неравнодушие к предмету описания.

К. Аймермахер указывал, что модель мира располагается между действительностью и сознанием и обладает определенными кодирующими правилами трансформации. Учитывая, что В. В. Розанову присущи различные модели сознания (религиозные, философские, этико-эстетические, ментальные и т. д.), имеющие блоки информации в рамках вербальных и невербальных знаков и направленные на различные формы коммуникации, попробуем выявить парадигму, обусловленную интуицией критика, интуицией изоморфизма частных сфер его жизни и бытия культуры в целом. В таком случае, как нам представляется, весь комплекс исканий В. В. Розанова становится осмысленным, ибо этот подход эксплицирует структурность и системность критики В. В. Розанова и вместе с тем фрагментарность письма, сближающую ее с потоком мысли XX в.

В критической рефлексии В. В. Розанова модель мира, прежде всего, связана с его духовной эволюцией [8]. Начав со своеобразного радикализма (с отзвуками трансцендентализма), легшего в основу его первого труда «О понимании», В. В. Розанов отмечал, что *понимание* «есть единственная деятельность разума» [13, т. 1, с. 10], которая соединяет мыслительные формы-схемы с формами самой реальности. Восходя к первозданной природе человека, понимание несет в себе антропологическое и религиозное содержание, выявляя и делая возможным человеческое бытие. По образному выражению А. Ремизова, концепция критика сравнима с «гимнастикой, вырабатывавшей эластичность мысли» [12, с. 230]. Ряд современных исследователей также усматривают в суждениях В. В. Розанова основополагающие тенденции его письма: «Переменчивому публицисту Розанову предшествовал совершенно другой и все равно тот же самый Розанов с философией понимания – цельного, исчерпывающего, окончательно неизменного блага. Подчеркнутая розановская переменчивость кричала о том, что цельная истина непохожа на те ее фрагменты, с которыми нам обычно приходится иметь дело» [4, с. 65]. Как известно, В. В. Розанов считал себя писателем, в творчестве которого происходит «завершение литературы». Он указывал на разрушение традиционного типа высказывания, характеризующегося пониманием формы как инструмента для передачи готового содержания. Специфике речевого выражения, стихии языка он придавал онтологическое значение.

В соответствии с развернутой В. В. Розановым концепцией понимания письмо выступает как особого рода космос [9]. Обращение к письму дает представление о целостности, «надпротиворечивые» основания которой В. В. Розанов стремился определить посредством обращения к феноменам *поэзии наблюдательной* и *психологической.* «Вследствие того, что поэтические

произведения, в противоположность произведениям всех других видов искусства, не только не расстраиваются от введения различных и даже противоположных образов, сцен и картин, но даже выигрывают, происходит то, что, тогда как другие искусства всегда отражают в себе только человека, или как личность, или как народ, поэзия отражает в себе и *человека,* и *жизнь* его. В нее входят и думы, и чувства, и желания поэта, и текущая жизнь во всем своем разнообразии и со всеми своими контрастами» [13, т. 1, с. 70].

Таким образом, понимание – это особая форма мыслительного процесса. Ранее чувственного опыта и соприкосновения с миром в разуме человека лежат уже схемы идей, готовые обнять собою мир; и тот факт, что этот мир, существующий независимо от человеческого разума и ранее его, действительно вступает в эту схему идей, невольно заставляет видеть и в разуме нечто космическое, и в космосе нечто разумное. Разум есть как бы мир, выраженный в символах, – мир есть как бы разум, выраженный в вещах; и только поэтому возможно познание мира разумом. Бытие выступает как «трепетное ощущение человека между Богом и космическим витальным эросом – именно это и дает бытие “Я в мире”» – замечал критик.

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

Данная концепция порождала бесконечную противоречивость и парадоксальность суждений В. В. Розанова, вследствие чего А. Ф. Лосев считал В. В. Розанова гениальным человеком, но беспринципным декадентом, мистическим анархистом, глубоко понимавшим все религии, но сомневавшимся в Боге. Неоднозначные выводы А. Ф. Лосева обусловлены экзистенцией автора «Уединенного» и «Опавших листьев», пытавшегося уловить живую и моментальную антиномичность событий и явлений в его собственном меняющемся сознании. О своем сознании В. В. Розанов писал: «Я никогда не догадывался, не искал... Эти обыкновеннейшие способности ... исключены из моего существа. Но меня вдруг поражало что-нибудь. Мысль или предмет. Пораженный ... я смотрел на эту мысль или предмет, иногда годы. В отношении к предметам и мыслям была зачарованность» [13, т. 2, с. 63]. Незыблемым в концепции понимания, реализованном в письме оставалось одно: духовная эволюция совершалась внутри религиозного сознания. «Уже с I курса, – писал он в своей автобиографии, – я перестал быть

безбожником, и не преувеличивая, скажу: Бог поселился во мне. С того времени ... каковы бы ни были мои отношения к церкви, что бы я ни делал, что бы ни говорил или писал, прямо или в особенности косвенно, я говорил и думал собственно только о Боге; так как Он занял меня всего, без какого-то остатка, в то же время как-то оставив мысль свободною и энергичною в отношении других тем» [13, т. 2, с. 72].

Заложенная в модели сознания В. В. Розанова оппозиция: завершенное – незавершенное, системность – дискретность – прослеживается в трех фазах. Первая, в которой В. В. Розанов всецело принадлежал Православию, что проявилось в его книге, посвященной «Легенде о Великом инквизиторе», статьях «В мире неясного и нерешенного», «Религия и культура». В них очевидно противопоставление христианского Запада Востоку: западное христианство ему представляется «далеким от мира», «антимиром». В Православии «все светлее и радостнее». В свете Православия христианство видится критику как полная веселость, удивительная легкость духа – «никакого уныния, ничего тяжелого». Но уже в статье «Номинализм в христианстве» есть уточнение: «...нельзя достаточно настаивать на том, что христианство есть радость – и только радость и всегда радость» [13, т. 2, с. 77]. Наблюдается зарождение второй фазы. Сомнения постепенно переходят в скептицизм. Возникает идея противопоставления религий. Историко-культурный код раскрывает блок информации о религии Голгофы (историческое христианство и религия Вифлеема. Голгофа – аскетическая фаза христианства, Вифлеем – новая религия, «жизненно-сладостная»). Постепенно историко-культурный блок расширяется. В статье «Около церковных стен» автором моделируется диалог христианства и культуры, в результате которого христианство уступает место религии Отца – Ветхому Завету. «Великое недоразумение» в судьбе христианства, по размышлению критика, образовалось в связи с Голгофой – ибо появилось «искание страданий». Но весь «процесс искупления» прошел мимо человека и «рухнул в бездну, в пустоту, – никого и ничего не спасая». Вновь возникает стремление к целостности размышления и, тут же, в речевом высказывании обнаруживается незавершенность. В данной ситуации концепт искупления связан с розановской символикой бездны и пустоты, в которой проявляется его собственное понимание свободы интерпретации религиозно-философского феномена. «Незавершенное», как отмечают авторы статьи «Энергия незавершенного», – факт художнической авторской воли, главное последствие которой – появление некой особой, специфической «свободы», свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента) [11, с. 116].

В связи с этим возникает третья фаза, связанная с религиозно-культурным блоком, определяемым в концепции В. Розанова кодом Церкви. С точки зрения критика, Церковь неверно осознавала суть христианства. Высшей точки сомнения В. В. Розанова достигли в статье об «Иисусе Сладчайшем», где он пишет о темном лике христианства, о людях лунного света, так широко представленных в творчестве Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Церковь,

замечал критик, воспринимала христианство как поклонение смерти. Размышления критика близки наблюдениям Н. В. Гоголя, который писал: «Есть страсти, есть явления (напр., рождение-смерть), которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет и не дано ему сил отклониться от них. Внешними начертаниями они ведутся, есть в них что-то вечно зовущее, не умолкающее во всю жизнь» [5, т. 5, с. 349].

Неслучайно наблюдается некое мистическое совпадение личной судьбы художника и критика. К. Мочульский отмечает: «от Гоголя все ночное сознание нашей словесности: нигилизм Л. Н. Толстого, бездны Ф. М. Достоевского, бунт В. В. Розанова. «День» ее пушкинский, златотканный покров – был сброшен; Н. В. Гоголь первый «больной» нашей литературы, первый мученик ее» [10, с. 231]. Метафизический индивидуализм Н. В. Гоголя и экзистенциальное одиночество В. В. Розанова – явления одного порядка, ибо сознание критика и писателя интерсубъективно.

Библиографические ссылки

1. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура / К. Аймермахер ; [пер. с нем. С. Ромашко]. – М. : РГГУ, 2001. – 396 с.
2. Бачинин А. Христианская мысль / А. Бачинин. – СПб. : New id publishers, 2009. – 204 с.
3. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр // Избранное: Поэтика пространства ; [пер. с франц.]. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – С. 5–212.
4. Бибихин В. В. К метафизике другого / В. В. Бибихин // Начала. – 1992 – № 3 (5). – С. 52–65.
5. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 5 т. – СПб. : Товарищество издательского и печатного дела А. Ф Маркса, 1894.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – Л. : Наука, 1972–1990.
7. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М. : Кругъ, 2004. – 562 с.
8. Зеньковский В. В. История русской философии : в 2 т. – Л. : Эго, 1991.
9. Иванова Е. В. Розанов и его апокалипсис литературы / Е. Иванова // Русская литература. – 2006. – № 4. – С. 92–103.
10. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. Мочульский / [сост. и послеслов. В. Н. Толмачева]. – М. : Республика, 1995. – 606 с.
11. Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Энергия незавершенного / Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : в 3 т. – Т 1. – Екатеринбург, 2012. – С. 115–118.
12. Ремизов А. Исследования и материалы / А. Ремизов. – СПб. : Панорама, 2004. – 320 с.
13. Розанов В. В. Собр. соч. : в 2 т. – М. : Республика, 2005.
14. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб : Издательство Ивана Лимбаха, 2002. – 248 с.

Надійшла до редколегії 31 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-321.1(17/20)

Е. И. Романова
Днепропетровск

ЛЮБОВЬ КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ЦЕННОСТЬ В ПОВЕСТИ Н. М. КАРАМЗИНА «БЕДНАЯ ЛИЗА»

У статті розглядається любовна колізія повісті Н. М. Карамзіна «Бідна Ліза» як засіб екзистенціального випробування героїв, поставлених в ситуацію особистісного вибору. Зрівнюючи в своєму художньому уяві історію Росії та історію Лізи, Карамзін до основ всякої історії докладає критерії моральності. Однак розуміння добра і зла у Карамзіна зазнає значних змін. Жорстка визначеність етичних приписів, по суті, виключає сам акт вільної волі вибору добра і зла індивідуумом, того «Entweder – Oder», що відкриває відповідальність особистості. Кьеркегоровская ситуація вибору цілком застосовна для характеристики стану Лізи. Падіння Лізи та її самогубство судяться Карамзиным не в контексті системи християнського протиставлення добра і зла, а в новій ціннісній системі любові. Карамзін не просто вводить в любовну історію перш табуйовані теми, але зміщує традиційні межі добра і святості і відкриває для російської літератури новий екзистенціальний простір особистості.

***Ключові слова**: любовна колізія, екзістенційне випробування, Карамзін, К'єркегор.*

В статье рассматривается любовная коллизия повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» как средство экзистенциального испытания героев, поставленных в ситуацию личностного выбора. Отмечается, что разрыв Карамзина с жестко детерминированной этикой Просвещения особенно ощутим в повести «Бедная Лиза». Уравнивая в своем художественном воображении историю России и историю Лизы, Карамзин к основам всякой истории прилагает критерии моральности. Однако понимание добра и зла у Карамзина претерпевает значительное изменение. Жесткая определенность этических предписаний, по сути, исключает сам акт свободной воли выбора добра и зла индивидуумом, того «Entweder – Oder», открывающего ответственность личности. Кьеркегоровская ситуация выбора вполне применима для характеристики положения Лизы. Падение Лизы и ее самоубийство судятся Карамзиным не в контексте системы христианского противопоставления добра и зла, а в новой ценностной системе любви. Карамзин не просто вводит в любовную историю прежде табуированные темы, но смещает традиционные границы добра и святости и открывает для русской литературы новое экзистенциальное пространство личности.

***Ключевые слова**: любовная коллизия, экзистенциальный выбор, Карамзин, Кьеркегор.*

The article considers a love collision stories by N. Karamzin «Poor Liza» as a means of existential test heroes, set in a situation of a personal choice. It is noted that the gap Karamzin rigidly deterministic ethics Education is especially obvious in the story of «Poor Liza». Equating in his artistic imagination history of Russia and history Lisa, Karamzin to basics every story makes criteria of morality. However, the understanding of good and evil in Karamzin undergoing significant change. Moral choices without the participation of the will is not done, it happens. The hard certainty of ethical precepts, in fact, excludes the very act of free will of choice of good and evil individual, of what later Kierkegaard called «Entweder - Oder» - existential situation, opening the responsibility of the individual and threatening her with anxiety and despair. Kierkegaard choice is quite applicable to the characteristics of Lisa. And this choice does Lisa personality beyond the system of Patriarchal values. The fall of Lisa and her suicide judged Karamzin not in the context of the system of Christian opposition of good and evil, and a new value system of love.

© Е. И. Романова, 2014

«The fall Lisa» is a consequence of force and harshness of love. Karamzin not simply types in a love story first of taboo topics, but these topics are shifting the traditional boundaries of goodness and Holiness and opening up of Russian literature of the new existential space of the individual.

***Keywords**: Love collision, existential choice, Karamzin, Kierkegaard.*

Н. М. Карамзин – человек, художник, мыслитель – занимает в истории русской культуры исключительное положение. Позади – пафос оптимистичного просветительства; впереди – трагическая эпоха романтизма. Как мыслитель, Карамзин открывает антропологическое измерение бытия, становясь, по сути, предшественником экзистенциализма; как человек, он в самом себе творит новый тип личности. Ю. Лотман писал о принципиально новом понимании личной свободы у Карамзина, в которой индивидуальное (не случайно, что именно Карамзин ввел в русский язык слово индивидуальность, т. е. личностное отличие одного индивидуума от другого) оказывалось выше исторического, политического, общечеловеческого: «Проблема политической свободы никогда не сливалась для Карамзина с проблемой личной независимости. Если политическая свобода определялась для него как отношение человека к государству, и здесь в определенные моменты он склонен был признавать авторитет государства как выразителя общих интересов, то независимость – право человека думать и говорить то, что думает, одеваться и вести тот образ жизни, который ему свойствен, иметь свою систему ценностей, не отчитываться в своих эстетических или моральных предпочтениях ни перед кем, кроме своего Разума и Бога, быть самим собой – была для него неотъемлемой от самого понятия человек» [6, с. 192]. Как художник, Карамзин начинает новую русскую словесность, а его «Бедная Лиза» надолго определит трагическую личностную напряженность русской прозы. Его положение в истории русской культуры можно определить как пограничное. Разрыв Карамзина с жестко детерминированной этикой Просвещения особенно ощутим в повести «Бедная Лиза», исполненной глубочайших философских предчувствий и предвидений. Целью нашей статьи является исследование экзистенциальных мотивов карамзинской повести.

Ощущение пограничности, подчеркнутой цветовыми контрастами, возникает в повести сразу же. Причем на двух уровнях – синхронном и диахроническом. Автор как бы помещает себя в пространственно-временную систему координат, наделяя ее философской значимостью. Точкой отсчета становятся развалины Си…нова монастыря. Горизонталь современности очевидна: отсюда «видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в виде величественного амфитеатра… На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под сению дерев, поют простые, унылые песни и сокращают там летние дни, столь для них единообразные…» [2, т. 1, с. 605]. Доцивилизационный, идиллический и цивилизованный мир разделяет река – та самая водная стихия, в которой суждено будет погибнуть главной героине. Река – граница автономных миров,

место разрыва и соприкосновения, где вневременное прошлое и актуальное настоящее сосуществуют, лишь подчеркивая их неслиянность: «течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбачьих лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодоноснейших стран Российской империи и наделяют алчную Москву хлебом» [2, т. 1, с. 605]. Историческая вертикаль не столько *против*оставляет, сколько *со*поставляет историю России с незамысловатой историей любви Бедной Лизы. Развалины Си…нова монастыря рифмуются с развалинами хижины. Историческое сопоставление подчеркнуто и так же очевидно, как и пространственное противопоставление: «Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий. <…> Все сие обновляет в моей памяти историю нашего отечества – печальную историю тех времен, когда свирепые татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях» [2, т. 1, с. 606]. Совсем близко, саженях в «семидесяти от монастырской стены <…> стоит пустая хижина, без дверей, без полу; кровля давно сгнила и обвалилась. В этой хижине лет за тридцать перед сим жила прекрасная, любезная Лиза с старушкой, матерью своей» [2, т. 1, с. 607]. Лютые бедствия не минули и беззащитную вдовицу – мать Лизы. А «печальная история» прошлого России дана в тексте Карамзина на равных с «плачевной судьбой Лизы, бедной Лизы». Называя Карамзина «Колумбом русской истории», Ю. Лотман писал об особенностях историзма Карамзина: «Критики “Истории” напрасно упрекали Карамзина в том, что он не видел в движении событий глубокой идеи. Карамзин был проникнут мыслью, что история *имеет смысл*. Но смысл этот – замысел Провидения – скрыт от людей и не может быть предметом исторического описания. Историк описывает деяния человеческие, те поступки людей, за которые они несут моральную ответственность» [4, с. 587]. Для Карамзина, – отмечает В. Н. Топоров: «время не только помещается в антропологическую перспективу, но более того, оно “психично”, лично, личностно, и, значит, «портрет» времени отсылает к “портрету” души» [9, с. 207]. Уравнивая в своем художественном воображении историю России и историю Лизы, Карамзин к основам всякой истории прилагает критерии моральности. Однако понимание добра и зла у него претерпевает, на первый взгляд, незаметное, но особенно значительное изменение. Система добра и зла в «Бедной Лизе» перестает быть абсолютной, властно определяющей выбор человека: либо грех, либо святость. Она дополняется критерием свободы, выбора. Карамзин был хорошо знаком с философией Канта (о свидании с ним он рассказывает в своих «Письмах русского путешественника»). Кантовские нравственные кодексы претендовали на общезначимость, они создавались как универсальные, рассчитанные на все времена и на всех людей. Но универсальность и абстрактность неизменного как звездное небо категорического императива в «Бедной Лизе» не работает. Карамзин, по сути, стремится снять шоры категорического императива.

Универсальность категорий добра и зла, греха и святости четко структурирует миры по обе стороны реки. С одной стороны – идиллический мир «естественного человека». Центром этого мира является «горестная старушка» – мать Лизы. Нередко забывают, что комментарий Карамзина – «ибо и крестьянки любить умеют!» [2, т. 1, с. 607] относится не к Лизе, а к ее матери. Эта любовь неизменна, и смерть возлюбленного здесь лишь краткая отсрочка перед вечным соединением: «На том свете, любезная Лиза, <…> на том свете перестану я плакать. Там, сказывают, будут все веселы: я, верно, весела буду, когда увижу отца твоего» [2, т. 1, с. 607]. Несмотря на слезы, Лизина матушка живет в гармоничном божеском мире: «Как все хорошо у господа Бога! Шестой десяток доживаю на свете, а все еще не могу наглядеться на дела Господни, не могу наглядеться на чистое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травою и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы Царь Небесный очень любил человека, когда он так хорошо убрал для него здешний свет» [2, т. 1, с. 613]. В идиллическом мире матери нет и не может быть проблемы трагического выбора. Лизина мать не выбирает добро, само добро выбирает ее. Все хорошее дается от Бога и им благословляется, и идиллия цепенеет, лишенная свободной воли.

С другой стороны реки – «алчная Москва». Этот мир сложнее и неоднозначнее. Мотив денег последовательно разворачивается в повествовании. Он определяет внешний сюжет истории любви Эраста. При первой встрече Эраст предлагает Лизе за букет ландышей вместо символических пяти копеек – рубль. Цветы как примета идиллического мира, и деньги как знак цивилизованного «modernity» здесь – структурообразующая антиномия. Актом покупки цветов Эраст пытается войти в мир идиллии. Уходя в армию, он оставляет за собой право на эксклюзивное владение плодами Лизиных трудов (попытка остаться в этом мире). И наконец, женившись на нелюбимой женщине ради денег, он дает Лизе те самые злополучные сто рублей, которые для него окончательно закрывают двери идиллии. А. Шенле в статье «Между “древней” и “новой” Россией: руины у раннего Карамзина как место “modernity”» отмечает: «Его бесцеремонное собственническое отношение к Лизиному труду выдает не только убеждение в том, что деньги являются валютой, потенциально конвертируемой в любые жизненные блага – и материальные, и духовные, но и уверенность в правоте своей идеологии, согласно которой практика обмена вещами, принадлежащими к различным сферам и уровням человеческой жизни, является признаком высокоразвитой цивилизации» [9, с. 137].

Эпоха Просвещения попыталась включить понятие «корысти» в рациональную систему ценностей. Отбросив идеал человека-аскета, век Просвещения выдвинул понятие разумно понятого эгоизма. А. Н. Радищев усматривал в нем основания для счастливо организованного общества: «Все деяния человеческие не суть бескорыстны»; «Причина к общежитию есть единственная каждого польза» [7, т. 3, с. 30–31]. «Польза», «корысть» –

понятия не чисто экономические, но в повести Карамзина деньги – эмблема рационально выстроенных отношений. Рациональная по сути система любовных отношений вполне приемлема для Эраста, но не для Лизы. Не случайно она отказывается и от денег Эраста и не хочет выходить за сватающегося к ней сына богатого крестьянина. Кажется, что определение «алчная» не столько оценочный эпитет, сколько базовая характеристика нового соотношения рационально понятого добра и зла, характерного для Просвещения. Идея разумного эгоизма, сводящая проблемы этической свободы к элементарным составляющим пользы, правильно понятой прагматики, прочно укоренится в русском утопическом дискурсе. В романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» на этих основаниях будут построены и образец идеальной любви, и образец идеального социального общества. У Карамзина стремление к естественности как удовольствию входит в систему «разумного эгоизма». «Естественный мир» идиллии выступает как альтернатива, «по крайней мере, на время», «большому свету». Выбор Эраста жестко детерминирован. На территории «алчной Москвы» он может быть только коварным соблазнителем. Это подчеркнуто и в повествовании: при первой встрече Лизы и Эраста в Москве «мимоходящие начали останавливаться и, смотря на них, коварно усмехались» [2, т. 1, с. 617]. Эти «коварно усмехающиеся мимоходящие» как раз и предвкушают развитие сюжета в знакомой ситуации обольщения невинной девушки. Утопический, но тоже знакомый сюжет рисуется в идиллии – территориально, на другом берегу Москвы-реки: он мечтал о «*страстной дружбе* невинной души» [2, т. 1, с. 611].

Таким образом, Эраст «с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным» [2, т. 1, с. 609] оказывается перед лицом выбора. Этот выбор жестко детерминирован и системно организован. Для Эраста границу между добром и злом пролагает чувственность. «Изрядный разум» его не может подчиняться чувственности: «С отвращением помышлял он о презрительном сладострастии, которым прежде упивались его чувства» [2, т. 1, с. 605]. М. Хоркхаймер и Т. Адорно подчеркивают, что Просвещение побуждает самодостаточный интеллект отстраняться от чувственного опыта, чтобы затем контролировать чувства. Любовь к Лизе для Эраста предполагает выход к платоническим отношениям: «Я буду жить с Лизой, как брат с сестрою, – думал он, – не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив» [2, т. 1, с. 609]. Но, «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где твоя невинность?» [2, т. 1, с. 618], – горестно восклицает автор, и «падение» Лизы с неизбежностью выводит ее из нравственной системы Эраста. После падения «Лиза не была уже для Эраста сим ангелом непорочности, который прежде воспламенял его воображение и восхищал душу. Платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми не мог *гордиться,* и которые были для него уже не новы» [2, т. 1, с. 618]. Следует согласиться с определением А. Шенле: «Эраст не просто человек, попавший под влияние словесности XVIII века, в частности традиции литературной идиллии; он активный поборник

Просвещения, пытающийся воплотить в жизни его главные установки» [9, с. 131]. Слабое сердце Эраста – это знак его слабой воли. Он может выбирать только между добром и злом, и выбор этот будет определен не его волей, но обстоятельствами. Трагическая разорванность, но в то же время и внутренняя системность характера Эраста будет позже почти пародийно уточнена самим же Карамзиным в очерке «Чувствительный и холодный». Кроме того, что Эраст в «Бедной Лизе» жестко определен социально (он дворянин, а Лиза – крестьянка) и экономически (проиграв деньги, он вынужден жениться на богатой вдове), он еще скован и характерологическими свойствами своей натуры. Продолжая анализировать человеческую природу, Карамзин называет одного из главных героев своего очерка Эрастом и, ставя диагноз, пишет: «Как бы то ни было, мы видим в свете людей умных и чувствительных, умных и холодных, <…> нравственное свойство их так независимо от воли, что все убеждения рассудка все твердые намерения перемениться нравом останутся без действия» [2, т. 2, с. 117–118].

Нравственный выбор без участия воли не делается, он случается. Эраст не может поступать иначе, чем выбирать между двумя определенностями, по сути, отрицающими сам акт свободной воли. Определенность понятий добра и зла характерна и для христианской этики, и для этики эпохи Просвещения. Поэтому и Эраст, и мать Лизы не свободны. Природа их «несвободности» различна. Для матери Лизы она не нужна, Эраст же по своему характеру не способен к выбору свободы. Жесткая определенность этических предписаний, по сути, исключает сам акт свободной воли выбора добра и зла индивидуумом, того, что позже Кьеркегор назовет «Entweder – Oder» – «или – или» – экзистенциальной ситуации, открывающей ответственность личности и грозящей ей тревогой и отчаянием. В статье «Гармоническое развитие эстетических и этических начал в личности» С. Кьеркегор поставит проблему выбора («или – или»), то есть проблему выбора человеком самого себя, пути собственного развития, развития себя как человеческой личности, своего нравственного самосовершенствования. При этом он, религиозный мыслитель, отвергнет как несостоятельную и вредную для человека христианскую концепцию добра и зла, равно как и различные объективно-идеалистические концепции этих категорий, поскольку все эти концепции ориентировали человека на выбор между добром и злом. «Мое “или – или”» обозначает главным образом не выбор между добром и злом, но акт выбора, благодаря которому выбираются или отвергаются добро и зло вместе. Суть дела ведь не в самом выборе между добром и злом, а в доброй воле выбрать, чем само собой закладывается основание добру и злу. Путь к этому Кьеркегор увидит не в рассмотрении предметов выбора, а в «духовном крещении воли человека в купели этики» [3, с. 9].

Кьеркегоровская ситуация выбора вполне применима для характеристики положения Лизы. Лаконичная аллюзия изгнания из рая закрепляет в сознании читателя неизбежность перехода и невозможность возврата: «Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось? До сего времени,

просыпаясь вместе с птичками, ты вместе с ними веселилась утром, и чистая, радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небесной, но теперь ты задумчива, и общая радость природы чужда твоему сердцу» [2, т. 1, с. 615]. С грустью провожает она глазами проходящего мимо нее пастуха. И именно в тот момент, когда «пастух, играя на свирели, прошел мимо и с пестрым стадом своим и скрылся за ближним холмом», с той стороны реки-границы появляется в лодке Эраст. Для Лизы любовь становится единственным и абсолютным центром бытия. Плачущая о своем умершем возлюбленном муже старушка-мать не отделяет себя от божественного мира: «Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали» [2, т. 1, с. 615], Лиза же противопоставляет свою любовь Богу: «Ах! Я скорее забуду душу свою, нежели милого моего друга!» [2, т. 1, с. 620]. Страшный выбор между Богом и любовью сделан. И этот выбор делает Лизу личностью, выходящей за рамки системы ценностей идиллии. Все последующие события – падение Лизы и ее самоубийство – судятся Карамзиным не в контексте системы христианского противопоставления добра и зла, а в новой ценностной системе любви. «Падение Лизы» – это следствие силы и безоглядности любви. Такое толкование «падения» было абсолютно новым. «Падение» Лизы исключает ее не только из мира идиллии, но и из мира рациональности «алчной Москвы». С самого начала Лиза понимает, что любовь к Эрасту не принесет ей счастья: «Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом» [2, т. 1, с. 619], – с тоскою думает она перед первым объяснением в любви. Тема невозможности соединения возникнет еще раз перед самым падением: «Однако ж тебе нельзя быть моим мужем!» – сказала Лиза с тихим вздохом. – «Почему же?» – «Я крестьянка» [2, т. 1, с. 613].

А. Зорин и А. Немзер формулируют вопрос, который со всей очевидностью вставал и перед первыми читателями повести: «Бедная Лиза – кто она? Страдалица, святая, жертва социального неравенства, грешница, блудница?» В ее образе обнаруживается весь спектр смысловых колебаний. Однако каждое из прочтений не является окончательным: «сквозь грех светится чистота, сквозь социальные контроверзы – общие психологические закономерности, сквозь сострадание – порицание» [1, с. 47].

В. Топоров подчеркивает, что образ Лизы был не просто открытием воплощения еще одного женского типа: «это был прорыв на доселе неведомую русской литературе глубину» [8, с. 283]. Чтобы оценить масштаб этого прорыва, он предлагает взять его в широкой перспективе. В литературе XVIII века набор сюжетных ситуаций был достаточно ограничен: счастливая, несчастливая любовь, измена, соперничество. В предыдущем столетии колоритные женские образы были жестко закреплены в системе добра и зла. Скажем, «развратные» типа жены Бажена из «Повести о Савве Грудцыне», или «невысокой нравственности» типа Аннушки из «Повести о Фроле Скобееве», или даже добродетельными, как верная жена Карпа Сутулова Татьяна, проучившая любострастных поклонников – архиепископа, попа (ее духовного

отца) и купца. Карамзин превратил любовь из движителя авантюрного сюжета в способ отыскивания смысла жизни. «Перед нами, – пишет В. Топоров, оценивая значение образа Лизы, – два полюса – развратная женщина-искусительница из авантюрных историй или «добродетельная» женщина из поучительных апологов, искушенная однако, и в этих авантюрных историях, с одной стороны, и истинно чистая душа, не изменяемая и «падением» ее носительницы, с другой» [8, с. 283]. Абсолютность любви выводит ее за рамки двух противопоставленных систем – идиллии и современности, делая ее выше законов Божеских и человеческих. «В системе Карамзина гибель героини, – отмечает Ю. Лотман, – является показателем того, что нарушен некий более справедливый порядок. Смерть – атрибут любви, и чувство, которое не увенчивается смертью, не может быть признано любовью» [5, с. 283]. Рассказчик отказывается судить Бедную Лизу, более того, ей – «падшей» и «самоубийце» он обещает вечную жизнь: «Когда мы там, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!» [2, т. 1, с. 621]. И там Лиза примирится с раскаявшимся Эрастом, который не смог переступить границы системы, где «падение» возлюбленной оставляет ее на стороне зла.

Карамзин не просто вводит в любовную историю прежде табуированные темы – «падение» женщины, самоубийство, инцест («Остров Борнгольм»), но эти темы смещают традиционные границы добра и святости и открывают для русской литературы новое экзистенциальное пространство личности. Культурная энергия мифа о бедной Лизе оказалась столь значительной во многом как раз потому, что «грех и святость оказались связаны в нем невидимыми и неразрывными узами» [1, с. 26]. Но, очевидно, не относительность добра и зла волновала Карамзина. Он, связывая прогресс с развитием личности, предвосхитил постановку проблемы выбора, определившую становление и самого экзистенциализма.

Библиографические ссылки

1. Зорин А. Л. Парадоксы чувствительности / А. Л. Зорин, А. С. Немзер // «Столетья не сотрут…» : Русские классики и их читатели – М. : Книга, 1988. – С. 8–55.
2. Карамзин Н. М. / Избр. соч.: В 2 т. / Н. М. Карамзин. – М. : ГИХЛ, 1964.
3. Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал / С. Кьеркегор // Кьеркегор С. Наслаждение и долг. – К. : AirLand & Новый круг, 1994. – С. 225–419.
4. Лотман Ю. М. Колумб русской истории / Ю. М. Лотман // Карамзин. – СПб. : Искусство-СПб, 1997. – С. 565–587.
5. Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина. (К структуре массового сознания XVIII века.) / Ю. М. Лотман // XVIII век : Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. – М.; Л. : Наука, 1966. – Вып. 7. – С. 280–285.
6. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман // Карамзин.– М. : Книга, 1987.– 336 с.
7. Радищев А. Н. // Полн. собр. соч. : В 3 т. / А. Н. Радищев. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1952.

8. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет / В. Н. Топоров. – М. : Изд.центр Российского гос.гуманит.ун-та, 1995. – 512 с.
9. Шенле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity» / А. Шенле // Новое литературное обозрение . – 2003. – 59 (1). – С. 125–141.

Надійшла до редколегії 31 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-92:050

С. В. Семенко
Полтава

ПУБЛІЦИСТИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА ЮРІЯ КОСАЧА

Аналізуються маловідомі публіцистичні виступи одного з наймолодших представників роду Драгоманових-Косачів, присвячені постаті Тараса Шевченка. Визначено, що у своїх виступах, на сторінках еміграційних періодичних видань та збірці «На варті нації» відомий публіцист намагається представити читачам образ Шевченка як українського інтелігента нової формації, активного борця з культурним провінціалізмом, в громадській діяльності і творчості якого органічно поєдналися українські духовні традиції і нові європейські культурні традиції. Акцентується увага на ґрунтовній науковій базі публікацій Ю. Косача, яка дозволила йому аргументовано довести факт вродженої європейськості Кобзаря, його пророчі відчування негативних наслідків політики російського самодержавства, спрямованої на відрізання України від Європи. Значне місце у публікації відводиться неупередженому висвітленню Косачем складних взаємовідносин Шевченка з тогочасною українською інтелігенцією щодо політичного життя України та розумінню публіцистом причин шевченкової трагедійності життя. Вказується на частково хибні суб'єктивні оцінки Косачем української політичної еліти шевченківської доби. Звертається увага на безкомпромісне викриття публіцистом антинаукових кривотлумачень шовіністичної російської критики щодо життя і творчості Кобзаря та осуд української еміграційної громади за апатію до таких антиукраїнських випадів.

***Ключові слова**: Шевченко-європеєць, трагедійність постаті національного генія, українська інтелігенція, тяглість національної традиції, шовіністична критика.*

Анализируются малоизвестные публицистические выступления одного из самых младших представителей рода Драгомановых-Косачей, посвященных личности Тараса Шевченко. Определено, что в своих выступлениях, на страницах эмиграционных периодических изданий и сборнике «На варті нації» известный публицист стремится представить читателям образ Шевченко как украинского интеллигента новой формации, в общественной деятельности и творчестве которого органически объединились украинские духовные традиции и новые европейские культурные традиции. Акцентируется внимание на солидной научной базе публикаций Ю. Косача, что позволило ему аргументировано доказать факт генетически характерном европеизме Кобзаря, пророчество предсказаний негативных последствий политики российского самодержавия, нацеленного на отрезания Украины от Европы. Значительное место в публикации отведено независимому освещении Косачем сложных взаимоотношений Шевченко и современной ему украинской интеллигенцией в вопросах политической жизни Украины и пониманию публицистом причин трагедийности жизни Шевченко. Указываются на частично неточные субъективные оценки Косачем украинской политической элиты шевченковской эпохи. Обращается внимание на бескомпромиссном разоблачении публицистом антинаучных искажений шовинистической российской критикой жизни и

© С. В. Семенко, 2014

творчестве Кобзаря и осуждении эмиграционной общественностью апатии к таким антиукраинским выпадам.

Ключевые слова: *Шевченко-европеец, трагедийность личности национального гения, украинская интеллигенция, непрерывность национальной традиции, шовинистическая критика.*

The current paper analyzes lesser-known publicistic works of one of the youngest representatives of Drahomanov – Kosach family dedicated to the figure of Taras Shevchenko. Defined that famous author in his articles, published on the pages of émigré periodicals and book "On Guard of Nation", tries to introduce readers the image of T. Shevchenko as Ukrainian intellectual of new formation, active fighter against cultural provincialism and argued that artist naturally combined in his civic activity and creativity the Ukrainian spiritual traditions and new European culture traditions. Author's attention is focused on fundamental scientific basis of publications of Y. Kosach that allowed him to prove reasonably the innate Europeanness of Kobzar, his prophetic feeling the negative consequences of the Russian autocracy aimed at cutting off Ukraine from Europe. The article focuses on impartial view of Y. Kosach on difficult relations between Shevchenko and intellectuals of that time concerning political life of Ukraine, and understanding of publicist the causes of T. Shevchenko's tragic life. The author points to Y. Kosach's partly wrong subjective assessment of Ukrainian political elite of T. Shevchenko's era.

Researcher attracts attention to uncompromising exposing of unscientific misinterpretations of the Russian chauvinistic criticism of T. Shevchenko's life and works and the conviction of Ukrainian émigré community for publicist's apathy to such anti-Ukrainian attacks.

Keywords*: T. Shevchenko-European, the tragic figure of the national genius, Ukrainian intellectuals, continuity of national tradition, chauvinistic criticism.*

Рід Драгоманових-Косачів був невтомним популяризатором творчості Кобзаря, а його публіцистичні виступи торкалися найрізноманітніших суспільно-політичних і культурних проблем нації, осмислені крізь призму постаті Т. Шевченка. Маловідомою для сучасних українців залишається публіцистична Шевченкіана одного з наймолодших представників шляхетного роду − Юрія Косача, племінника Лесі Українки, сина її молодшого брата Миколи, який більшу частину свого життя провів на еміграції, спочатку в Європі, а потім у США. На сьогодні не має жодної розвідки, в якій би була проаналізована публіцистична Шевченкіана Юрія Косача, тому *На варті нації* аналізованої статті − проаналізувати основні положення його виступів про життя і творчість Тараса Шевченка на сторінках еміграційної періодики, з'ясувати риси новаторства публіциста у перцепції образу геніального українця. Об'єктом студії стали есе-роздум «У перспективі літнього саду», стаття «Шевченко й тогочасне українське суспільство», памфлет «Білогвардійщина проти Шевченка» та розділ збірки «На варті нації». Предметом публікації стали концептуальні підходи Юрія Косача до розуміння постаті Тараса Шевченка як європейського інтелігента, окреслення факторів, котрі спричинили життєву трагедію Кобзаря.

За своїм ідейним звучанням, безкомпромісністю в оцінці нагальних проблем доби, багатством художньої образності публіцистика Ю. Косача була близькою до публіцистичної Шевченкіани роду Драгоманових-Косачів. Для нього, як і для інших представників публіцистичної династії, аксіоматичним був той факт, що, незважаючи на великий проміжок часу від дати першого

виходу у світ «Кобзаря» Шевченка, його поезія так і залишилася не прочитаною українцями належним чином, як до кінця не осягнута і велич його постаті, хоча його поява − це «подія в існуванні нації, яка повторюється раз на тисячоліття». У збірці літературознавчих нарисів «На варті нації», що побачила світ 1936 року в Парижі, прихід в українську літературу поета-месії, виразника національної ідеї Юрій Косач трактує як апогей української літератури XIX століття. Для публіциста не прийнятний «хрестоматійно заяложений» образ Шевченка як мученика, «агітатора-апостола національної правди», «романтичного мрійника», виразника проблем селянства, позаяк Шевченкове слово й чин були спрямовані для еволюції усієї української нації. Так само опротестовує він і усталений погляд на ґенезу поетичного таланту Кобзаря, наголошуючи, що його коріння варто шукати не в добі національного занепаду, якою була, за його визначенням, доба першої половини XIX століття, а в минулих віках, оскільки ґрунт для появи українського месії готувався не одне століття, тому геніальне слово Шевченка стало своєрідним містком між минулим і сучасним, саме він зумів відродити тяглу для українського письменства традицію − органічного поєднання слова і чину: «Сягнувши первнями своєї творчості до джерел, звідки повстала Ігорева пісня, узявши з народної словесності доби лихоліттів і займанщин їх первісну снагу, бере по черзі з творчості кількох віків усе найкраще. Є в Т. Шевченкові гнівний, палахкотіючий пафос Вишенського, сарказм полемістів, є іронія й гумор інтермедій, є маєстат класиків, є напруженість «Історії Русів», є й стальовість козацьких хронік. Усе українське духовне надбання об’єднав собою цей справжній характерник» [4, с. 4]. Публіцист дещо імпульсивно й необґрунтовано виступає проти інтерпретації творчості Шевченка крізь призму його біографії, у взаємозв’язку з добою та сучасниками, позаяк ці чинники, на його думку, не зможуть уповні розкрити його як великого вартового нації, засвідчити Шевченків чин борця з «українською хуторянською Бастилією».

У Косачевій публіцистичній Шевченкіані маємо досить цікаве есе «У перспективі літнього саду», в якому автор намагається знайти третю іпостась Кобзаря − Шевченка-європейця. У перцепції публіциста Шевченко був не тільки представником малочисельної когорти українських європейців, котрі непримиренно викривали потворність Російської імперії, а й одним «із останніх носіїв тієї української європейськості – блискучої доби кінця XVIII ст., аристократичної України Капністів, Марковичів, Полетик, що живуть у тіні 1789, але водночас підкреслено самостійних своїм нахилом до історизму, до поблажливо-глузливого ставлення до Петербургу, до росіян» [2, с. 5]. Апелюючи до мемуаристики шевченкових сучасників, Ю. Косач переконується, що для Кобзаря європейськість є вродженою і природною, що він гостріше за інших українських аристократів за походженням відчував негативні наслідки політики російського самодержавства, спрямованої на відрізання України від Європи. Аргументами на підтвердження розмислів автора виступають в есе уривки із шевченкового «Щоденника», записи якого

потверджують факт: світоглядна концепція митця була заснована на тих самих чинниках й ідеалах, що й провідних інтелектуалів Європи − людська гідність, життєвий оптимізм і, власне органічній поетові, вкоріненості в духовність лицарської України. Публіцист артикулює: «Вічна молодість, мистецькість, європейськість − такі величні в своїй могутній скромності прикмети третього Шевченка, може менше відкритого, може більше автора “Журналу”, повістей і незрівняних листів, менше Шевченка заброньованого, більше людського, та тим ближчого до грядущих діб відродження, на яке жде батьківщина, вічно юна Україна…» [2, с. 5].

До образу Тараса Шевченка Ю. Косач звертався на всіх етапах своєї публіцистичної практики, і, не можна не помітити, що на його трактування тих чи інших проблем, пов’язаних з ім’ям Кобзаря, впливали його політичні переконання. Не стала виключенням і гостра полемічна стаття «Шевченко й тогочасне українське суспільство» (1941), в якій з позицій войовничого націоналізму протиставляється ідеологія Шевченка політичним переконанням сучасної йому інтелігенції. Публіцист, без зайвої демагогії й моралізаторства, нагадує своїм сучасникам не тільки про актуальність ідей Шевченка, закарбованих у віршових рядках, а й робить своєрідний латентний заклик уважно перечитати твори Кобзаря, позаяк «довгі століття не притупили актуальності його творів, викриків скривавленого серця, імпульсивних та пристрасних вибухів ненависті до наїзників і болючих відрухів на трагічне явище, коли “власні діти знімали скривавлену сорочку з рідної матері”» [3, с. 3]. Юрій Косач цілком правомірно вважає поета політичним ідеологом, який заклав новий етап у розвитку української національної ідеї, оскільки його пророчі думки й помисли стали своєрідною програмою для свідомої української інтелігенції наступних поколінь, недарма обрамленням у статті є рядки «Заповіту» Кобзаря.

Автор публіцистичного виступу висловлює свій суб’єктивний погляд на причини трагічного в житті українського національного генія, вважаючи, що на відміну від усталеного погляду, вони лежить у царині психологічній, «у суперечності між оточенням та поетом». Із притаманною косачевому стилю безапеляційністю у публікації «гарячому українському серцю» Шевченка протиставляється «політична деморалізація сучасників» Куліша й Костомарова, котрі, за його, безперечно, помилковими поглядами, представляли в історії українського суспільного руху «схоластичний інтелектуалізм, далекий від життя та дійсності, в повному розумінні цього слова космополітичну отрую та філантропічну міжнародність» [3, с. 3]. Для Косача, який у цей період сповідував ідеали войовничого націоналізму і вважав чин первинним у порівнянні до виголошення просвітницьких ідей, ближчою була революційно-радикальна позиція Шевченка, відстоюючи яку, поет свідомо пішов на конфлікт із тогочасною українською інтелектуальною елітою. Іменуючи цей конфлікт «трагедією Шевченка», публіцист акцентує увагу на дуалістичній природі політичної доктрини шевченкових опонентів, за якою, з одного боку, засуджувалися будь-які форми національного гноблення в

інших країнах світу, а з другого − лобіювалася ідея до утворення федерації із анексіоністами власного народу. Юрій Косач демаскує доцільність федералістичних ідей в умовах імперського абсолютизму, акцентуючи увагу на порушенні тяглості національних традицій: «Здоровий український дух зникає під впливом космополітичних думок. Створювався якийсь колективний замріяно-розніжнений тип українця. Твердість та войовничість козацької вдачі, яка з розкішшю пробувала лядські чи московські груди, поволі, але певно зникала. Здоровий індивідуалістичний тип бійця ставав мрією, на яку зарозумілі розумолюби дивилися з презирством і прозивали "пятном у нашій історії". Натомість пишним бур'яном зацвіли на українських землях цвіти федералістичних примх та автономістичних маячінь» [3, с. 3]. Автор публікації протиставляє активну державницьку діяльність керівників національно-визвольних змагань козацької доби, дух яких і перейняв Шевченко, національній аморфності й індиферентності значної частини змосковщеної української інтелігенції, яка проголошувала ідеї нерозривної слов'янської єдності українського народу з російським, що призводили до тотальних асиміляційних процесів у політичній і в духовній сферах.

Юрій Косач, вдаючись до пафосної риторики, неодноразово використовує модус антитези, за допомогою якого вивищує «сталеве слово» Шевченка супроти рабської психології сучасного зросійщеного українського освіченого суспільства; дієвий патріотизм Кобзаря відносно безкровного патріотизму його сучасників. Він образно виголошує: «У той час, як раби з народження не відчувають свого пекучого знамені, коли вони топляться в намулі й приймають на своїй землі з вдячними очима мерзенний сухарець із наїзникової руки, Шевченко за них червоніє й у розпуці над таким станом звертається апострофою до Бога, <…> показує сучасникам героїчне минуле народу, його потенціальну могутність, хоче розбудити приспану українську совість та гордість, хоче їм вбити в голову віру в місію українського народу та віру в себе самих...» [3, с. 3]. Юрій Косач, підкреслюючи месіанство Шевченка у національному житті українства, утверджує думку про монолітність слова й чину у поета, якими він наближав народження українського «полководця Вашингтона», що зумів би вибороти для України державну незалежність.

Складна проблема взаємин української та російської інтелігенції в еміграції, негативне ставлення останньої до здобутків української духовної культури та її чільних представників склали основну проблематику памфлету «Білогвардійщина проти Шевченка», видрукувану на сторінках журналу «За синім океаном», який редагував Юрій Косач у США. Заявлена проблематика була питомою для публіцистичної спадщини як самого Ю. Косача, так і для публіцистичної практики старших представників династії, проте нова геополітична ситуація, специфіка життя української інтелігенції на еміграції накладали свій відбиток на публіцистичний ідиостиль наймолодшого з представників роду. Поява памфлету була викликана розгортанням полеміки на сторінках російських еміграційних видань щодо постаті Т. Шевченка. Юрій Косач, для якого образ Кобзаря був втіленням духу України, вістря своєї

сатири спрямував проти відомих в еміграції російських літературознавців і публіцистів, які намагалися не тільки применшити роль Шевченка в житті українського народу, а й безапеляційно перебирали на себе роль творців нового афронту митця, котрий відповідав би їх великодержавній концепції культури. Оглядаючи масив шевченкознавчих розвідок російської еміграційної періодики, Косач наголошує, що основною метою їх публікації було переосмислення постаті і творчості Кобзаря, створення «нового міфу» Шевченка, котре було б прийнятне російській науковій літературознавчій ідеології. Наголосивши, що полеміка збагатила фонди шевченкознавчих досліджень, незважаючи на те, що окремі виступи містили ряд суттєвих недоліків, публіцист вістря своєї критики спрямовує й супроти українських еміграційних літературознавців, котрі знехтували цією дискусію. Якщо позиція російських еміграційних кіл цілком зрозуміла для автора памфлету, то байдужість і пасивність української еміграційної еліти, котра не виступила рішуче на захист свого національного генія і пророка не може не викликати почуття сорому й зневаги до їхньої поведінки: «Проте, в достатній мірі було дивним, що в цій дискусії не почули ми жодного українського голосу (за винятком одного-двох нечітких). Українські еміграційні “шевченкознавці”, які з усяких інших нагод бувають аж напрочуд галасливі, не потрудилися спростувати принаймні основні і разючі помилки та перекручення, яких допускалися полемісти, обговорюючи не лише біографію і творчість Т. Шевченка» [1, с. 14]. Для публіциста аксіоматичним є те, що активне відстоювання чесного імені речника української ідеї є першочерговим обов’язком кожного українського інтелігента, а ігнорування полеміки, де вирішуються принципові для духовного життя нації питання, є ілюстрацією недостатності «горожанської відваги», «повної атрофії почуття національної гідності». Юрій Косач з обуренням констатує, що ніхто з українців, які читали наклепницькі статті, в емігрантських російських виданнях, що вульгаризували образ Тараса Шевченка, не написав жодного рядка на його захист. Він наголошує: «Ніхто з численних українських читачів газет, в яких друкувалися вищенаведені та й інші, лагідно кажучи, спотворення Шевченкового образу людини, громадянина і поета, не заявив насамперед про те, що передумовиною будь-якої полеміки на тему Т. Шевченка, є ствердження буття, рівнорядності і повної самобутності української національної культури взагалі» [1, с. 15]. Косач з обуренням закидає українським еміграційним літературознавцям те, що вони не висловили протест проти таких кричущих інсинуацій на творчість і саму постать Шевченка, що були позиціоновані російськими еміграційними дослідниками як-то: заперечення народності як провідної домінанти ідиостилю поета, антислов’янські мотиви його творчості, відсутність революційного романтизму, архаїчність випадів проти царського режиму, відсутність загальної ерудиції та обмеженість світогляду тощо.

Юрій Косач робить акцент на тому, що якщо теоретизування російсько-еміграційних «шевченкознавців» і цитування творів Шевченка «дивовижним волапюком», а не живою українською мовою оригіналу, цілком можна

пояснити великодержавницькою традицією, що набула узаконених рис завдяки царським указам 1863 та 1876 років, то інертність української еміграційної громади, її аморфність у справі захисту імені Шевченка не підлягає жодному виправданню і поясненню. У своєму памфлеті Юрій Косач, як і Олена Пчілка у своїх виступах на сторінках «Рідного краю» й «Гадяцького вісника», користуючись виразною доказовою фактологічною базою, котру складають царські антиукраїнські укази, публіцистичні тексти діячів російської політичної еміграції, простежує тяглість тенденції в колах російської інтелігенції сприймати українську культуру «як продукт “інородчеської” творчості, може бути лише сугубо провінційною, етнографічною, бездарною, лубочною». Косач проводить цілком доречні зіставлення позиції російських еміграційних критиків з політикою російської монархічної системи: «Подібно як і царський уряд, більшість полемістів займала либонь становище, що з погляду “интересов чисто государственных” українська культура, як продукт “інородчеської” творчості, може бути лише сугубо провінційною, етнографічною, бездарною, лубочною, щось у стилі губановського видання за часів царату “Торбына смиху та мишок регота”... Отож, не зважаючи на запевнення речників російсько-української ідилії на чужині, як бачимо, традиції Пуришкевичів ще надто живі, навіть і в передових колах російсько-еміграційної громадськості» [1, с. 16]. Такий нищівний тон виправданий позицією Косача-патріота, який трактував життєвий подвиг Тараса Шевченка і його традиції в письменстві як національну святиню й канон української ідеї.

Водночас Косач критикує й атмосферу «мракобісся й обскурантизму» в середовищі тієї частини української еміграційної громадськості, котра не опротестовувала антинаукові випади проти Шевченка російсько-еміграційних публіцистів і літературознавців і тим самим, на думку автора памфлету, солідаризувалась із ворогами української культури, що, безумовно, є парадоксальним алогічним явищем, що вело до конфронтації в колі української еміграційної політичної і культурної еліти. Ведучи незримий діалог із представниками української еміграції, Юрій Косач відкидає їх аргументи про те, що участь у цій полеміці принижує їхню національну гідність, нагадуючи про їх нещодавню активність у дискусії з приводу налагодження взаємин з російською еміграцією. Памфлетист робить невтішній висновок у вигляді риторичних запитань, в які вкладає ноти сарказму й гіркоти з приводу національної пасивності своїх співвітчизників: «Виходить, що політичні пересправи для емігрантських “патріотів з гідністю” були важливіші ніж захист Шевченкового імені?.. А може це “гордовите мовчання” наших “шевченкознавців” було знаком їхньої тихої і цілковитої згоди з російсько-еміграційними колегами? Може, і вони поділяли погляд ініціатора дискусії Н. Ульянова що, напр., Шевченко «не був народнім поетом», «палав ненавистю до близьких слов'янських народів» (!) «ніколи не був революціонером» (!), «відзначався неуцтвом і обмеженістю кругозора», «не посідав жодної освіти» (!), а його «бунтарський темперамент не находив іншого виходу як тільки розмінятись на безпредметну злобу або на архаїчні,

примітивні випади проти царів» [1, с. 16]. Така смілива позиція Косача-публіциста, який не боїться залишитися одиноким фрондером, зближує його чи не найбільше з Оленою Пчілкою, котра була такою ж непримиренною до ворогів і критиків Кобзаря, до шовіністичних випадів російської інтелігенції стосовного українського питання. Отже, у публіцистичній Шевченкіані Юрія Косача стверджується, що і на материковій Україні, і на еміграції творчість Кобзаря сприймається як «подвиг великої духом людини, що її вселюдського значення не применшать ніякі газетоборці». У студіях представника знаної публіцистичної династії виписана нова модель Шевченка як українського інтелігента нової європейської формації, слово якого утверджувало тяглість української державницької ідеї й європейських культурні цінності.

Бібліографічні посилання

1. Косач Ю. Білогвардійщина проти Шевченка / Ю. Косач // За синім океаном. – Серпень-вересень 1961. − С.14−16.
2. Косач Ю. У перспективі літнього саду / Ю. Косач // Наші дні. – березень 1943.
3. Косач Ю. Шевченко й тогочасне українське суспільство / Ю. Косач // Націоналіст. – Прага, 21 червня 1941.
4. Косач Ю. На варті нації / Ю. Косач // Українське слово. – 16.08.1935−30.08.1936.

Надійшла до редколегії 26.03.2014 р.

УДК 821.161.1 “20”-9

К. В. Сигова
Евпатория

ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНОВ ДИНЫ РУБИНОЙ

Розглядається проблематика романів Діни Рубіної. яка полягає у проблемі дару і самотності, що, у свою чергу, накладає відбиток на творчість автора. Виявляються актуальні аспекти і квінтесенція творчості письменниці. Інтерпретуються ключові теми творів, яких автор торкається в романах, що реалізуються за допомогою містичного і єврейського аспектів.

***Ключові слова**: проблематика, роман, Д. Рубіна, творчість.*

Рассматривается проблематика романов Дины Рубиной, заключающаяся в проблеме дара и одиночества, что, в свою очередь, накладывает отпечаток на творчество автора. Выявляются актуальные аспекты и квинтэссенция творчества писательницы. Интерпретируются ключевые темы произведений, затрагиваемых автором в романах, реализуемых посредством мистического и еврейского аспектов.

***Ключевые слова**: проблематика, роман, Д. Рубина, творчество.*

Dina Rubina is the representative of contemporary popular literature. Currently, Dina Rubina’s work is one of the topical aspects of contemporary literary process. Her works are very vital and diverse with a lot of different aspects of social life have been shown; the problems that are concerned with mystical and Jewish subject matter have been raised. Dina Rubina is the master of writing and her work includes stories, narratives as well as novel but her main genre is novel that’s why one investigates Dina Rubina’s novel problems that can be observed in the problem of talent, solitude and interpersonal relations but by-turn it leaves a mark on the author.

© К. В. Сигова, 2014

Nevertheless, the mainstream aspects and distillation of the author's work have been given in this research. However, focused attention on the readers and on the certain moments, solution of some questions of way out of problem situations, striking description of the main characters are the key and basic features of her works.

***Key words**: problems, novel, D. Rubina, work.*

На сегодняшний день творчество Дины Рубиной является одним из актуальных аспектов современной литературы. Ее произведения разнообразны, вскрывают различные аспекты жизни социума, поднимают проблемы, связанные с еврейской и мистической тематикой, выявляемые в главном жанре писательницы, а именно романе. Выявление проблематики романов Дины Рубиной дает более детальное представление о ее творчестве в целом. Цель статьи – выявление проблематики романов Дины Рубиной. Среди ее романов достойное место занимает произведение «Синдром Петрушки» [9], в котором писательница показывает переплетение человеческой картины мира с признаками кукольной, поскольку это произведение таит в себе много неизведанного по части мира кукол. Понятие «кукла» содержит много мистического, а заключается эта спецификация в ее движениях, в ней самой. Кукла – нечто фантастическое, не имеющее развлекательного характера, только благодаря художнику-кукловоду она «оживает», передает свою эмоциональность зрителям, только благодаря мастеру кукла напоминает живой объект; но в данном случае главный герой Петрушка сам порабощен своей куклой настолько [4], что для него фактически не существует ничего другого из окружающей его действительности, поскольку он относится к куклам, словно святыням. В этом романе показана мистическая связь куклы и кукольника, открывается завеса над потусторонним миром. Однако одной из главных проблем, воплощенных на страницах романа «Синдром Петрушки», реализуется в свойственной сознанию главного героя манере, выражается в неспособности в полной мере отречься от творчества и жить простой жизнью, которая не включает в себя общение с куклами [2, с. 201]. Следовательно, в этом произведении вскрывается проблема творческой личности, одиночества, дара, болезни, разделения «миров». Во центре повествования стоит Петрушка – творческий человек, обладающий даром «общения» с куклами, помогающем ему в жизни, но в то же время создающий проблемы, препятствия для него. Д. Рубина повествует о нелегкой судьбе кукольника [5, с. 258], обладающего способностью к ваянию кукол. Роман проходит в двух аспектах: первый – это любовь Пети и Лизы, а второй – любовь к куклам как к живым существам. Однако эти две линии тесно переплетены между собой [9], ввергая читателя в психологическую драму личности, проявляемую в бесконечной любви к куклам и выявлению маниакальной аддикции Пети к ним. Следовательно, автор раскрывает глубину драмы кукольника, показывает его эскапизм. Таким образом, главной проблемой романа выступают взаимоотношения кукольника и кукол, кукольника и окружающего его мира.

Другим произведением Д. Рубиной, в котором проявляется толика мистики, является роман «Почерк Леонардо», где героиня Анна (Нюта)

изображается автором посредством общения с неизведанным через зеркала. Здесь прослеживается мистическая линия, связанная с главной героиней и зеркалами, которые ее окружают, тем не менее, это произведение имплицитно показывает трагедию человека, обладающего экстрасенсорными способностями. Зеркалам отведена важная роль, что связано прежде всего с двойственной природой зеркал [7]: с одной стороны, это мистификация (общение с потусторонним миром посредством зеркал) [3, с. 18]. С другой – зеркало для окружающих людей – это предмет обихода. По мнению В. Дейнега, «мотив зеркала позволяет рассматривать произведение как мистическое (с точки зрения жанровой характеристики), кроме того, зеркальный мотив становится той путевой нитью, которая подсказывает движение судьбы не только героини, но и прочих персонажей романа» [3, с. 18]. В свою очередь, зеркала в романе – это некий символ отражения внутреннего мира главной героини, которая постоянно находится в тесной взаимосвязи с ними, «…зеркало – это символическое воплощение самой героини…» [3, с. 19]. Однако зеркало – это еще и сюжет, который выстраивается самим автором посредством «…зеркального коридора, в котором отражаются судьбы героев в разных ракурсах, в разных преломлениях, в конечном итоге фокусируясь на главной героине» [11, с. 99–100]. Впрочем, главное состоит в том, что героиня обладает зеркальным почерком, свойственным Леонардо, за что ее часто не понимают окружающие: «…писала записку в несколько слов этой своей абракадаброй, так что откроешь письмо, стоишь как идиот, вертишь листок <…>, а все никак не поймешь – что это. Как шифр какой-нибудь шпионский» [7, с. 34].

Главным аспектом романа «Почерк Леонардо» является то, что большая часть текста повествуется от лица Владимира, мужа Анны, который дает обобщенную характеристику своей жене, показывающий особенность героини, интерпретируя за счет авторской интенции одиночество как ключевую проблематику произведения, не до конца разрешенную в нем. Фрагментарное реферирование постановки проблематики одиночества достаточно ярко интерпретируется, однако не разрешается, несмотря на наличие родственных и близких людей Анны. В связи с этим роман отображает истинную предметно-бытовую повседневность в мистическом русле женской прозы. Таким образом, двойственная реальность в романе «Почерк Леонардо» [7] – это нечто новое, раскрывающее непознанное в природе. Следовательно, проблематика романа обнаруживается в понимании и реализации зеркального аспекта, выявлении его характерных особенностей, отображении в судьбе героини, которая обладает удивительной способностью видеть будущее других людей, тяготеет к зеркалам, являет собой отражение других людей. Тем самым, по мнению Н. Яковлевой, главным мотивом построения произведения является «мотив бегства и богоборчества», проявляющийся в попытке бегства от своего дара, однако, представляющий собой, главную структурообразующую проблему романа, воплотившуюся в «проблеме дара» [11, с. 103]. Следовательно,

проблема дара – это конструкт построения сюжета романа, выявляемый в различных аспектах, в частности в пространственно-временном континууме.

Тема одиночества, затрагиваемая в романах «Синдром Петрушки» и «Почерк Леонардо», выявляется еще и в том, что герой не просто не воспринимается окружающими людьми как обычный человек, но и в другой линии, например Лиза («Синдром Петрушки») и Анна («Почерк Леонардо») – сироты, лишенные родителей, следовательно, они с рождения уже одиноки. Таким образом, проблема одиночества – это злободневный аспект социума, реализованный в романах Д. Рубиной. Такой аспект, в частности, помимо перечисленных произведений, наблюдается в романе «Синдикат» [8], о чем писательница непосредственно упоминает в аннотации: «…в фокусе этой <…> книги – изумленный взгляд одинокого человека на сегодняшний мир» [8]. С точки зрения Э. Шафранской, роман-комикс «Синдикат» содержит «мотив восхождения», название которого предполагает «…название организации по обработке и агитации евреев России для выезда в Израиль» [10, с. 191], а тема, затрагиваемая в нем, относится к теме «восхождения», которая «…порождает и питает спекуляции разного рода…» [10, с. 192]. Отсюда вытекает проблематика романа, которая заключается в неких амбициях людей, ставящих их на первое место в своей жизни, чем вызывают осуждение со стороны писательницы, которое проявляется непосредственно в контексте произведения в разнообразных его формах. Таким образом, проблема романа – это человеческий фактор, выявленный посредством показа нелицеприятных человеческих личин, характеризуемых за счет внешнего энтузиазма при отсутствии внутреннего смысла и расточительства.

Проблематика же романа Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» [6] достаточно многогранна, однако, по мнению, Е. Васильевой и И. Ивановой, проблематику «…можно определить как поиски героем самого себя в системе межкультурных коммуникаций» [1, с. 113], что проявляется за счет смешения разных культур, в частности с испанской культурой, передаваемой самой писательницей за счет использования испанской лексики, что, в свою очередь, как полагают исследовательницы, носит эмоционально-оценочный характер. Тем самым происходит переплетение испанской, русской и еврейской культур.

Коммуникация, которая проявляется в романе, осуществляется непосредственным образом за счет общения художника и картины, как некий невербальный диалог, осуществляемый на уровне подсознания [1, с. 113–118]. По нашему мнению, невербальное общение с картиной в какой-то степени замещает вербальное общение с людьми, что, в свою очередь, не является каким-то неудобством для героя, так как посредством картин он стремится к поиску неизведанного, к попытке понять природу картины, и это в какой-то мере проявляется в проблематике произведения [6]. А образ главного героя – это собирательный образ: с одной стороны, это человек, стремящийся найти свое место, а с другой – низость, фальшь, подделка стали его смыслом для достижения этого положения. Однако одной из проблем романа являются картины, а также подделка картин, что становится средством реализации героя

в этом мире, его способом выживания и в какой-то степени заработком, который играет не последнюю роль наравне с философскими размышлениями относительно своего призвания.

Исходя из вышесказанного, отметим, что реализация и выявление основных аспектов проблематики произведений (проблема дара, одиночества), акцентуализация внимания читателей на определенных моментах, решение вопросов о выходе из проблемных ситуаций, яркая характеристика главных персонажей – это те ключевые и основополагающие особенности творчества Д. Рубиной, переплетающиеся с национальным и в какой-то степени мистическим компонентом.

Библиографические ссылки

1. Васильева Е. Н. Акты вербальной и невербальной коммуникации в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» / Н. Е. Васильева, И. Е. Иванова // Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология, 2011. – № 1. – С. 113–118.
2. Гусева О. П. Заглавие как структурно-семантический код романа Дины Рубиной «Синдром Петрушки» / О. П. Гусева // Вестник ТГГПУ. – 2011. – № 3 (25). – С. 201.
3. Дейнега В. В. Проблематика и поэтика романа «Почерк Леонардо» / В. В. Дейнега // Вісник Запорізького національного університету. – № 1, 2010. – С. 18–19.
4. Завьялова А. Кукла – это мистическая вещь / Виктор Шрайман [Электронный ресурс] / А. Завьялова, Ю. Клепикова // Монолог. – № 6–136. – 2011: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа : http://www.strast10.ru/node/1552.
5. Пановица В. Ю. Метафорическая модель «жизнь – это театр кукол» в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки» / В. Ю. Пановица // Вестник науки Сибири. 2013. – № 1 (7). – С. 258.
6. Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Д. Рубина. – М. : Эксмо, 2012. – 576 с.
7. Рубина Д. Почерк Леонардо : [роман] / Дина Рубина. – М. : Эксмо, 2011. – 480 с.
8. Рубина Д. Синдикат : роман-комикс / Дина Рубина. – М. : Эксмо, 2012. – 704 с.
9. Рубина Д. Синдром Петрушки : [роман] / Дина Рубина. – М. : Эксмо, 2011. – 544 с.
10. Шафранская Э. Еврейский текст в романе Дины Рубиной «Синдикат» [Электронный ресурс] / Э. Шафранская // Евреи в меняющемся мире. – С. 191–192: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим длоступа : http://www.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/materiali/studiju-centri/jsc/resursi/ 2006/EMM_6_p191-200.pdf.
11. Яковлева Н. М. Специфика хронотопа в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» / Н. М. Яковлева // Трансформации жанров в литературе и фольклоре : сб. статей научно-исследовательского центра «Трансформации жанров и стилей в новейшей литературе и фольклоре». – Челябинск : Изд-во ООО «Энциклопедия», – Вып. 4. – С. 99–103.

Надійшла до редколегії 20 лютого 2014 р.

УДК 821.161.1 - 313.1

Е. В. Сидорчук, Т. Б. Когут
Львов

«ДВОЙНОЕ КОДИРОВАНИЕ» КАК ФАКТОР ЖАНРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ФЕЛЬЕТОНА (НА ПРИМЕРЕ САТИРИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ Д. Л. БЫКОВА)

Розглядається сучасний стан фейлетону як малоформатного жанрового різновиду публіцистики. Дослідник фокусує увагу на характерній манері Д. Л. Бикова використовувати засоби художньої літератури для створення творів, що відносяться до публіцистичного жанру. Вивчається роль подвійного кодування як чинника жанрової трансформації фейлетону. Після розгляду основних тенденцій інтерпретації «кодування» як набору смислів і образів, зашифрованих у творах, автор застосовує ці знання до вивчення циклів фейлетонів Дмитра Бикова і приходить до висновку, що завдяки подвійному кодуванню у художньо-публіцистичних роботах Дмитра Бикова відбувається жанрова трансформація. Аналізуючи соціокультурні та історичні причини жанрової мутації фейлетону, автор приходить до висновку, що явище «подвійного кодування» належить до числа факторів трансформації фейлетону.

***Ключові слова**: фейлетон, ЗМІ, кодування, культурний простір, жанрова трансформація.*

Рассматривается современное состояние фельетона как малоформатной жанровой разновидности публицистики. Внимание исследователя привлекает характерная манера Д. Л. Быкова использовать выразительные средства художественной литературы для создания произведений, относящихся к публицистическому жанру. Изучается роль двойного кодирования как фактора жанровой трансформации фельетона. После рассмотрения основных тенденций интерпретации «кодирование» как набора смыслов и образов, зашифрованных в произведениях, автор применяет эти знания к изучению циклов фельетонов Дмитрия Быкова и приходит к выводу, что благодаря двойному кодированию в художественно-публицистических работах Дмитрия Быкова происходит жанровая трансформация. Анализируя социокультурные и исторические причины жанровой мутации фельетона, автор приходит к выводу, что явление «двойного кодирования» принадлежит к числу факторов трансформации фельетона.

***Ключевые слова:** фельетон, СМИ, кодирование, культурное пространство, жанровая трансформация.*

The article analyzes stylistic peculiarities of Dmitry Bykov's satiric cycle. The main aim of research is to show the intertextual principle of organization of the analyzed satiric cycle.It is accepted to consider a feuilleton (also known as a lampoon) and a pamphlet as an integral part of the satirical literature. Feuilleton's subjects are ranging from political and social issues to everyday situations.The purpose of this study is to determine the role of "double coding" in the transformation of artistic and journalistic works as a response to the changing socio-cultural situation. Having considered the main tendencies in nowadays attitude to "coding" as a set of meanings and images, which featuring an artistic work, the author applies this knowledge to studying the Dmitry Bykov's feuilleton cycles and thus arrives to the conclusion that, due to application of the double coding techniques, genre transformation takes place in this kind of the satiric feuilletons. Textual, musical quotations and allusions, stylistic eclecticism should be seen as a fundamental factor influenced by the author's intention and his individual creative style of presentation.

© Е. В. Сидорчук, Т. Б. Когут, 2014

Keywords: *feuilleton, mass-media lampoon, coding, cultural space, genre transformation.*

Девяностые годы XX века и первое десятилетие XXI века – время сдвига социокультурной парадигмы. Этот период характеризуется демократизацией общества, возникновением альтернативных источников информации, «кибернетизацией» информационного пространства, ростом культурных потребностей. В это время профессиональные требования для журналистов-обозревателей также меняются. В современном мире критерии профессиональной компетенции значительно расширились. С умением правильно ориентировать читателя/слушателя в текущей политико-экономической ситуации возникает потребность привлечь и удерживать интерес аудитории к источнику ретрансляции. Новые принципы презентации фактологического материала приводят к переосмыслению отношений «читатель/автор». Появляется тип литератора, которого Лесли Фидлер назвал «двойным агентом». В 1969 году Лесли Фидлер в своей статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы» определил, что важнейшими достижениями современной культуры является стирание границ между «элитарностью» и «массовостью», а также появление многоуровневого письма и текстов. Писатель, как «двойной агент», снял в литературных трудах бинарную оппозицию массовой/элитарной литературы посредством двойной адресации и «двойного кодирования» текста. Сохраняя изысканность беллетристики, автор поднимает вопросы бытового плана. Отношения автор/текст трансформируется в коррелят субъект/универсум. В формируемой и пропагандируемой СМИ современной культуре пассивного развлечения задача активизации творческого потенциала аудитории решается средствами апелляции как к массовой аудитории, так и к искушенным читателям. Индивидуально-авторские трансформации, которым подвергается публицистический материал, начинают привлекать внимание исследователей (В. А. Мельник, Т. Г. Добросклонская), но степень изученности данного явления все еще остается невысокой. Цель данного исследования заключается в определении роли «двойного кодирования» текста в трансформации художественно-публицистических произведений на примере сатирических циклов Д. Л. Быковым. Понятие «кодирование» неоднозначно: Р. Барт утверждает, что под кодированием следует понимать «ассоциативные поля, определённые типы уже виденного, уже читанного, уже деланного» [2, с. 47]; И. Ильин подразумевает характеристику постмодернистского отношения к проблеме собственного смысла. «Он [код – *Е. С.*] оказывается стилистическим проявлением “познавательного сомнения”, эпистемологической неуверенности, самокомпенсация которых осуществляется с помощью двойного кодирования через совмещение собственного смысла повествования и иронико-игрового смысла интерпретации» [2, с. 48].

Фельетон и памфлет как художественно-публицистические жанры принято рассматривать в рамках сатирической литературы. Тематический диапазон фельетонов колеблется от политических и общественных проблем до

бытовых ситуаций, в отличие от памфлетов с их доминирующей политической тематикой и критическим пафосом. Именно коммуникативная цель разграничивает памфлет и фельетон [6, с. 380]. Д. Л. Быков в роли «фельетонных» фактов использует общественно-политические явления: внутриполитическую обстановку в стране, международные отношения, но организовывает их по законам драматургии. Уместно отметить, что из 50 номеров политической сатиры цикла «Гражданин поэт», транслировавшихся СМИ по интернет-каналам в одноименной книге «Гражданин поэт», изданной в ноябре 2011 года, размещены тексты «31-го номера художественной самодеятельности». Цикл «Господин хороший», первый выпуск которого состоялся 13 марта 2013 года, является логическим продолжением проекта «Гражданин поэт».

С широко распространенной в современных западноевропейских и американских СМИ и в работе телевидения так называемой docudrama[1] произведения сатирических циклов «Письма счастья», «Гражданин поэт» и «Господин хороший» роднит сериальная организация и реконструкция событий. Они (эти средства) являются опосредованным аналитическим авторским прочтением и интерпретацией реальных событий или прецедентных текстов. Синкретический характер произведений органически вызывает у зрителя/слушателя недвусмысленные ассоциации, мотивированные художественной задачей. Текстуальные, музыкальные цитаты и аллюзии, стилистическую эклектику следует рассматривать в качестве основополагающего фактора авторского замысла и индивидуальной творческой манеры изложения материала. Следует отметить, что для увеличения числа интернет-проектов сложились следующие предпосылки: демократизация общества, повлекшая за собой многочисленные изменения в общественной жизни; доступность альтернативных источников информации, «кибернетизация» информационного пространства; рост общеобразовательного уровня населения (включая компьютерную грамотность), вызвавший возрастание потребностей в информации. Встраивание читателя (или слушателя) в процесс художественного контакта как реципиента информации находится в прямой зависимости от ожиданий, связанных с искусством слова, с необходимостью примирения мира реального и мира идеального.

В силу исторически сложившихся условий русская культура как таковая до последней декады XX в. носила литературоцентрический характер. Книжное познание оставалось доминирующим типом познания. Соответственно литература имела неизмеримо большую значимость, чем в западноевропейских странах беллетристика, причем ипостаси литераторов (писателей, критиков) возводились в ранг учителей жизни. В 10-х гг. XXI в.,

---

[1]“docudrama”, неологизм-гибрид “documentary” *документальный* + “drama” *драматическая постановка*), а сугубо развлекательный компонент соотнести с явлением инфотейнмента (англ. “infotainment”) гибрид “information” *информация* и “entertainment” *развлечения*, соответственно.

благодаря фундаментальным переменам в жизни социума, роль публицистики начинает меняться. Подобно тому, как «в семидесятые годы благодаря самиздату, а в большей степени – магнитофону и киноэкрану стало складываться единое информационное пространство, которое незадолго до этого держалось лишь на молве и на анекдоте» [1], сегодня интернет-площадки также являются объединяющим фактором в отношении языка: интернет-сленг, жаргонизмы народно-разговорной речи соседствуют с «канцеляритом» и языком официальных СМИ, вызывая «игровое отношение» к политической, экономической и культурной жизни. 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.

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. В рассматриваемых сатирических циклах Д. Л. Быков в большинстве случаев подвергает критике не единичный частный случай, а 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.

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, такой текст обретает память. Одновременно он проявляет свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [3, с. 130]. У Д. Л. Быкова в роли подвергающегося кодированию фактологического материала, согласуясь с жанровыми критериями, выступают общественно-политические явления: внутриполитическая обстановка в стране, международные отношения, однако

формальные жанровые признаки демонстрируют своего рода аберрацию. Элементарное сообщение в рассматриваемых сатирических циклах первоначально подвергается как перекодировке в системе драматургии, так и переложению в стихах. По формальным признакам «ньюзиклы» Д. Л. Быкова [1] находятся в родстве как с беллетристикой, так и с драмой. Трансформирующими факторами произведений фельетонного жанра для каждого отдельного стихотворения циклов является синтез памфлета, сатиры, литературной пародии, стилизации, ремейка.

Говоря о синкретизме сатирических циклов «Господин хороший», «Гражданин поэт» Д. Л. Быкова как о «двойном кодировании», отметим, что эти «выпуски новостей» представляют собой опосредованную аналитическую авторскую реконструкцию реальных событий или текстов альтернативного официальному толкования с последующим кодированием в «развлекательном ключе» или, иными словами, ремейк официальных версий событий. Д. Л. Быков, стремясь быть понятым, синтезирует свои идеи в сознании читателя из общих для двух сторон коммуникативного процесса концепций, указав в самом тексте путь смыслообразования. Поскольку сатира развилась из народной смеховой культуры, ее неотъемлемыми качествами всегда были (и остаются) демократизм и народность. Сатирические произведения изначально нацелены на возбуждение социального резонанса. Периодичность выпусков или, как упоминалось выше, сериальная организация этого своеобразного эстрадного театра политических миниатюр и документальный характер событий позволяют соотнести метод презентации с широко распространенной в современных СМИ «докудрамой». Для этой разновидности публицистики – «игровой публицистики» – свойственно использование информации как материала для производства шоу. Авторское определение формы произведения – «ньюзикл» – от англ. “news” + “musical” подкрепляет установку на игровой момент. Беллетризованная и стихотворная манера преподнесения информации свидетельствуют о стирании жанровых границ современной прессы. Д. Л. Быков конструирует индивидуальные образы на основе хорошо узнаваемых. Читатель или зритель дешифрует оценочную суть иронии, декодируя лексический, фразеологический, интонационно-синтаксический строй речи, который обусловлен характером, душевным складом, состоянием действующего лица монолога. Во всех случаях двойное кодирование заключается в том, что фокус внимания смещается с предмета обсуждения (явления, события) на слово о предмете обсуждения; при этом важность прагматической информации смягчается манерой её преподнесения. По принципу воссоздания готовой модели созданы стилизованные стихотворные фельетоны Д. Л. Быкова. Обращение современного автора к классическим текстам позволяет нейтрализовать остроту критики, дистанцироваться от речевого акта. Репродуцирование высказываний критикуемых субъектов избирается автором орудием манипуляции, средством воздействия на мировоззрение адресата [6, с. 267–273].

В эту схему логично вписывается двойственная природа стихотворных стилизаций анализируемых циклов. Как декодирование послания невозможно без владения общим (для адресанта и адресата) культурным полем и культурным кодом, выступающим в роли дешифрующего механизма, так и свобода слова невозможна без общего для информационного поля языка. Отметим, что понятию «культурное пространство» придается всеобъемлющее значение: это территориально-исторический, демографический, естественно-научный, философский, социально-психологический, культурологический конгломерат предметов, идей, ценностей, традиций, этических, эстетических, политических, социальных норм и взглядов, проявляющийся в границах конкретного ареала и времени (В. Л. Кургузов); многомерность, «вместилище» для внутреннего объема культурных процессов в географическом, экономическом, этническом и политическом аспектах, внутренний смысл и внешний рисунок намерений и поступков, комплексов и стереотипов, тайных предпочтений и бессознательных архетипов (С. Н. Иконникова); введение в мир измерения вертикали, наполнившее его «многообразием и различием», способствующее возвышению более достойного над менее достойным (А. Кураев); системный комплекс сбалансированных материальных и духовных форм, а также способов социальной интеграции (В. Л. Каганский). Таким образом, функционирование интертекстуальных знаков в произведениях Д. Л. Быкова является необходимым условием для «социальной интеграции» и способом взаимодействия с аудиторией. Использование принципа стереотипизации, который отражает психологическую особенность перцептивной функции, является 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» [4, с. 243]. Стереотипы способствуют систематизации и ускорению процессов перцепции информации, что соотносится с одним из положений теории НЛП, которое гласит: «Смысл сообщения – в реакции, которую оно вызывает».

Таким образом, «двойное кодирование», наряду с текстуальными и музыкальными цитатами, аллюзиями и стилистической эклектикой, может рассматриваться как влиятельный фактор трансформации фельетона как малоформатной жанровой разновидности публицистики. Перспективы дальнейшего изучения жанровой трансформации фельетона как стихотворной стилизации связаны с исследованием взаимообусловленности формы и целевой направленности произведений.

Библиографические ссылки

1. Быков Д. Гражданин поэт [Электронный ресурс] / Дмитрий Львович Быков. – Режим доступа: http://f5.ru/pg/post/392032.
2. Ильин И. Постмодернизм : словарь терминов / Илья Петрович Ильин. – М.: ИНИОН РАН : Intrada, 2001.– 384 с.

3. Лотман Ю. Структура художественного текста [Электронный ресурс] /Юрий Михайлович Лотман. – Режим доступа: http://knigosite.ru/library/read/25657.
4. Роменець В. Психологія творчості / Володимир Андрійович Роменець. Психологія творчості: Навч. посібник. 2-е вид., – К. : Либідь, 2001. – 288 с.
5. Сидорчук О. Жанрово-стилістична специфіка циклу «Громадянин поет» Д. Бикова // Олена Валеріївна Сидорчук // Мова і культура. Науковий журнал К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2012.– Вип. 15–Т.VI(160). С. 379–383.
6. Хазагеров Г. Семидесятые. Двойничество? Двоемирие? Бинарность? [Электронный ресурс] / Георгий Хазагеров // Знамя. – 1998. – №12. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/1998/12/hazger-pr.html.

Надійшла до редколегії 15 лютого 2014 р.

УДК 82-32.09

В. С. Скритуцька
Харків

ЧУНЬ ТАО ТА ГРІДЖИЯ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ В ЖІНОЧИХ ОБРАЗАХ СЮЙ ДІ-ШАНЯ ТА РОБЕРТА МУЗІЛЯ

Творча діяльність як Сюй Ді-Шаня так і Роберта Музіля припадає на 20–30-ті роки XX ст. – період соціальних змін у суспільстві, як у китайському, так і в австрійському. Творчість двох письменників, а саме жіночі образи їх оповідань, дозволяють виявити спільні та відмінні тенденції у літературному процесі початку XX ст. Між жіночими образами оповідань «Чунь Тао» та «Гріджия» можна провести паралелі, але мета їх створення в авторів відрізняється. Р. Музіль намагається в першу чергу зобразити жінку як таємницю, як частину природи, що, неначе туман, може запаморочити голову та довести до загибелі. Сюй Ді-Шань зображує жінку міцною, сповненою індивідуальності. Його метою можна скоріше вважати зображення рівності жінки з чоловіком або навіть підвищення її. Через жіночі образи та власне ставлення до них автори демонструють картину суспільства свого часу, розкривають основні цінності, що панували у цьому суспільстві.

Ключові слова: *Роберт Музіль, Сюй Ді-Шань, художній образ жінки, емансипація, суспільство, світосприйняття.*

Творческая деятельность как Сюй Ди-Шаня так и Роберта Музиля приходится на 20–30-е годы XX в. – период социальных перемен, как в китайском, так и в австрийском обществе. Творчество двух писателей, а именно женские образы их рассказов, позволяют выявить общие и отличные тенденции в литературном процессе начала XX в. Между женскими образами рассказов «Чунь Тао» и «Гриджия» можно провести параллели, но цель их создания у авторов отличается. Р. Музиль старается в первую очередь изобразить женщину как тайну, как часть природы, которая, словно туман, может помутить рассудок и привести к гибели. Сюй Ди-Шань изображает женщину сильной, наполненной индивидуальностью. Его целью скорее можно считать изображение равенства женщины с мужчиной или даже ее превознесение. С помощью женских образов и собственного к ним отношения авторы демонстрируют картину общества своего времени, раскрывают основные ценности, господствующие в этом обществе.

Ключевые слова: *Роберт Музиль, Сюй Ди-Шань, художественный образ женщины, эмансипация, общество, мировоззрение.*

© В. С. Скритуцька, 2014

Both Xu Dishan and Robert Musil wrote in 20-30th years of the 20th century, that was a period of social changes in both chinese and austrian society. Creative work of the writers, especially female characters of their stories, make an opportunity to find common and different tendencies in the literary process in the beginning of the 20th century. Some parallels between the female characters of "Chun Tao" and "Gridgia" can be made, although the aim of creating these two characters is different. Musil tends to show a woman like a secret, like a power of nature, which can charm a man and lead him to death. Xu Dishan creates a strong woman character with a deep sense of individuality. He aims to show a woman equal to a man, or even in a higher level. Both autors use female characters to demonstrate the picture of society, to reveal the main values, dominating that time.

Key words: *Robert Musil, Xu Dishan, female character, emancipation, society, outlook.*

В останні роки з процесом глобалізації суспільства інтерес до культури і літератури Сходу значно підвищується. Дослідження літературних процесів ХХ століття дозволяють виявити спільні тенденції в творчості письменників Сходу та Заходу. Тому є актуальним паралельно розглянути творчість двох представників літератури Китаю та Австрії початку ХХ століття. На їх прикладі ми маємо можливість виявити, які спільні та відмінні риси притаманні художнім образам, створеним у контексті різних культур. Творча діяльність як Сюй Ді-Шаня (1894–1941), так і Роберта Музіля (1880–1942) припадає на 20–30-ті роки ХХ ст. – період революційних змін у суспільстві. Жіночий образ стає основою багатьох оповідань Сюй Ді-Шаня. Створенню жіночого образу також присвячена збірка Роберта Музіля «Три жінки» (1924).

Жіночі образи Сюй Ді-Шаня набули глибокого дослідження у статті С. Ріпа, де він на прикладах оповідань «Дружина торговця», «Птахи, поєднані долею» та «Чунь Тао» доводить провідну роль образу емансипованої жінки в творчості автора. «Сюй звертається у багатьох своїх ранніх творах до сучасних соціальних проблем, таких як емансипація жінки (*тут і далі переклад Скритуцької В.С.*)» [3, с. 3], – стверджує С. Ріп. Дослідник також наголошує, що «пізніше Сюй Ді-Шань поєднує тему емансипації жінки з темою релігії» [3, с. 4]. Таке поєднання ми знаходимо в образі героїні Чунь Тао з однойменного оповідання, що було написано у 1933 році. Філософські та релігійні пошуки, притаманні західному та східному суспільствам того часу, безумовно, знайшли відображення в художніх образах, створених двома авторами. Захід схиляється до містифікацій, до віри в інше життя, до того, що світ людської душі вкритий туманом. Схід, навпаки, притримується натуралістичної філософії, надає більшої ваги фізичному існуванню людини. Роберт Музіль у своїй збірці «Три жінки» створює глибоко психологічні жіночі образи, але ці героїні розглядаються крізь призму світосприйняття чоловіка, в якому можна прослідити життєві питання, що ставить перед собою сам автор. Н. Павлова у дослідженнях творчості Р. Музіля стверджує, що «життя, за Музілєм, завжди двозначне: щось в ньому не відповідає тому, що здавалося безумовним» [2]. Саме таку ознаку можна надати жіночим образам, створеним Р. Музілєм: у них завжди присутнє щось двозначне, таємне, невідоме. На відміну від жіночих образів Сюй Ді-Шаня, які завжди чітко вписуються в матеріальний світ.

Чунь Тао – ім’я героїні оповідання Сюй Ді-Шаня – перекладається як «Весняний персик». Ім’я Гріджия позначає «сіра» і це насправді прізвисько корови. Оскільки героїня кличе так свою корову, герой називає її так само. «Її звали Лена Марія Лєнци; це ім’я звучало, як Сельвот і Гронляйт або як Мальга Мендана, і нагадувало аметистові кристали та горні квіти, але він віддавав перевагу називати її “Гріджия”, розтягуючи “і” та з придихом на “дж” – за прізвиськом її корови» [1, т. 2, с. 5]. Автор декілька разів в оповіданні порівнює жінку із коровою, тим самим натякаючи на щось нелюдське в ній, на її близькість із природою. Сюй Ді-Шань, знайомлячи читача зі своєю героїнею, порівнює її з верблюдом: «她背上担负得很重，甚至不能把腰挺直，只如骆驼一样，庄严地一步一步踱到自己门口» [5, с. 87] («На спину вона навалила велику корзину із папером. Схиляючись під тяжкою ношею, жінка, немов верблюд, повільно плелась додому»).

Гріджия та Чунь Тао мають багато спільного: вони обидві походять із села, обидві неписьменні та прості. Р. Музіль знайомить читача з Гріджиєю через героя, який приїжджає до села на археологічні розкопки і там закохується у вродливу місцеву дівчину. Все в ній здається йому дещо магічним, сповненим чарівності. Навіть її селянський діалект: «Вона знала чаклунські слова. Наприклад, говорила “підбрудок”, або “скроні” замість “волосся”. “Спідниця” позначало сорочку» [1, т. 2, с. 13]. Чунь Тао живе у місті, вона мала бігти з села разом із солдатами і в цей час загубила чоловіка. Пройшло декілька років, і вона живе з іншим чоловіком. Чунь Тао проводить дні, вишукуючи папір у смітті та продаючи його. Характер у неї твердий та впертий. Вона відмовляється одружитися із Сянь Гао, з яким живе під одним дахом: «你再这样叫，我可要恼了» [5, с. 89] («Якщо ще раз назвеш мене дружиною, я насправді розсерджуся»). Твердість ми також знаходимо в характері Гріджиї. В описанні її зовнішності автор відмічає «жорстку рішучість, а в цій рішучості – ледь помітний наліт смішливості» [1, т. 2, с. 12]. Як Гріджия, так і Чунь Тао найбільш за все цінували свою свободу. Гріджия виражає це через свою рішучість у коханні, через небажання жити за встановленими нормами. Заміжня жінка, вона заводить коханця не через велику любов до нього, а лише через прагнення до насолоди. В її ставленні до стосунків відчувається легкість, незацікавленість, тобто риси, за уявленням суспільства, більш притаманні чоловікам. Треба звернути увагу на те, що Чунь Тао виявляє таку ж легкість, відмовляючись виходити заміж, чим теж показує своє прагнення до самостійності. Те, що об’єднує її з чоловіком, більш схоже на бажання мати когось поруч та разом заробляти на хліб, ніж на палке кохання. Тим самим обидві героїні втілюють образ жінки, що живе у зміненому суспільстві, не підкорюється волі чоловіка. Вона прагне, з одного боку, і змушена, з іншого – сама вирішувати свою долю.

Р. Музіль протягом всього оповідання порівнює світ жінки зі світом природи: «Він не міг не зізнатися собі, що його серце починало битися

швидше, коли він наближався до фігурки на лугу; так б'ється воно, коли людина ступає на благоуханний ялинник або в марево пряних випарів, що здіймаються від лісного ґрунту, просоченого грибними спорами» [1, т. 2, с. 8]. Але в образі Чунь Тао ми не знаходимо нічого містичного, жодного натяку на гармонійне поєднання жінки із природою. Її займають лише пошуки грошей, вона не відволікається на романтику: «别糟蹋我的晚香玉。晚上戴花，又不是窑姐儿» [5, с. 90] («Навіщо зриваєш квіти? – пробурчала Чунь Тао. – Тільки гулящі дівки ходять із квітами у волоссі»). Тоді як Гріджия шукає задоволень і не соромиться своєї жіночості, Чунь Тао намагається пробиватися у житті на одному рівні з чоловіками та не приділяє уваги своїй привабливості: «春桃的模样，若脱去破帽子，不用说到瑞蚨祥或别的上海成衣店，只到天桥搜罗一身落伍的旗袍穿上，坐在任何草地，也与"还是他好"里那摩登女差不上下» [5, с. 91] («Чунь Тао ніколи не замовляла собі одяг у майстерні Жуйфусян чи в інших шанхайських кравців. Але якщо б вона розпрощалася зі своїм старим солом'яним капелюхом, купила собі будь-який халатик, вона була б дуже схожа на дівчину з реклами»).

Кульмінацією оповідання «Гріджия» є помста чоловіка героїні за зраду: він підстерігає коханців у печері та зачиняє вихід величезним каменем, залишаючи їх помирати. Ця ситуація показує, що Гріджия занадто слабка духом, щоб приймати розумні рішення: під загрозою смерті вона розуміє, що її свобода ілюзорна, а її життя залежить від чоловіка. Вона в істериці благає чоловіка випустити її, обіцяючи з цього часу «добре поводитись». У цей момент для героя нібито зникає вся чарівність Гріджиї, вона більш не цікавить його. Герой помирає у печері, тоді як Гріджия знаходить вихід. Цей момент також є алюзією на деяку містичність у жіночій винахідливості. Можливо, Гріджия виконує обіцянку і живе покірно з чоловіком. Можливо, з притаманною їй легкістю забуває все та знаходить нові пригоди. В образі Гріджиї ми бачимо, що Р. Музіль намагається зобразити жінку як таємницю, як частину природи, що, неначе туман, може запаморочити голову та довести до загибелі.

Сюжет «Чунь Тао» розвивається таким чином, що героїня несподівано зустрічає колишнього чоловіка, якого вважала загиблим. Чунь Тао приводить його у свій дім та знайомить із Сянь Гао. Вона не має наміру ані повертатися до чоловіка, ані виходити заміж за Сянь Гао. Але вона також не викидає чоловіка, що став калікою, на вулицю. Чунь Тао ставиться до будь-яких обставин просто та легко, тому між двома чоловіками не виникає суперництва: «屋里现在剩下两个男人，在这样情况底下，若不能一见如故，便得打个你死我活» [5, с. 97] («Якщо б Чунь Тао не познайомила їх, справа могла завершитися кровопролиттям»). Чунь Тао, таким чином, вдається завдяки здоровому глузду зберегти мир між двома чоловіками. Чесність, милосердя та простота допомагає їй відчувати себе залежною лише від власної волі.

Слід зазначити, що Сюй Ді-Шань, на відміну від Р. Музіля, жодного разу не згадує сексуальну сторону відносин чоловіка та жінки, основну увагу приділяючи соціальній стороні. Такий підхід характерний для китайської літератури початку XX століття, коли соціальні та політичні проблеми ставились понад усе. Через жіночі образи та власне ставлення до них автори демонструють картину суспільства свого часу, розкривають основні цінності, що панували у цьому суспільстві. Роберт Музіль зображує європейське селище, де зберігаються ще звички Середньовіччя, як то самовільне покарання жінки за зраду. Сюй Ді-Шань зображує життя китайського міста в часи революції, де пошуки прожитку вбивають романтику у відносинах. Що об'єднує авторів, так це глибокий психологізм їх творів та всебічне розкриття образу жінки в контексті змін у суспільстві. Існує перспектива подальшого дослідження відображення суспільних явищ у творах Сюй Ді-Шаня та Роберта Музіля, порівняння художніх засобів, які використовують письменники для зображення картини суспільства свого часу.

Бібліографічні посилання

1. Музиль Р. Малая проза. Избранные произведения в двух томах. Роман. Повести. Драмы. Эссе. / Пер. с нем., пред. А. Карельского, сост. Е. Кацевой / Робер Музиль. – М.: «Канонпресс-Ц», «Кучково поле», 1999.
2. Павлова Н. Уроки Музиля [Електронний ресурс] / Н. Павлова // Вопросы литературы, №5, 2000 Режим доступу: http://nietzsche.ru/influence/literatur/lessons-muzil/
3. Riep Steven L. Religion Reconsidered: Redemption and Women's Emancipation in Xu Dishan's prose [Електронний ресурс] / S.L. Riep // Literature and Belief. – Brigham Young University, 2004. – 11 p. Режим доступу: http://mclc.osu.edu/rc/secbib3.htm
4. Crabbe Yati. Unterschwellige Motive in Robert Musils Drei Frauen / Y. Crabbe / Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad Master in de Taal- en Letterkunde Duits-Spaans, 2011. – 85 S.
5. 落花生. 许地山专集 (经典彩绘本). / 许地山. – 北京: 同心出版社, 2010. – 191 с.

Надійшла до редколегії 31 березня 2014 р.

УДК 82-1:17+111.852

Ю. С. Соколовська

Івано-Франківськ

ЕТИЧНО-ЕСТЕТИЧНА СТРУКТУРА ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО
(на матеріалі поетичної збірки «Ангели на проводах»)

Розглянуто морально-етичні та естетичні орієнтири поетичного світу Ірен Роздобудько, проаналізовано його художні й стилістичні особливості, зосереджено увагу на основних лейтмотивах та мовленнєвій організації поетичних текстів авторки.

Ключові слова: *поезія, мотив, мовленнєва організація, етика, естетика, символ, Ірен Роздобудько.*

Рассмотрены морально-этические и эстетические ориентиры поэтического мира Ирэн Роздобудько, проанализированы его художественные и стилистические особенности,

© Ю. С. Соколовська, 2014

внимание сосредоточено на основных лейтмотивах и речевой организации поэтических текстов автора.

***Ключевые слова**: поэзия, мотив, речевая организация, этика, эстетика, символ, Ирен Роздобудько.*

In the article is considered ethical and aesthetic references of the poetic world of Irene Rozdobudko on the basis of anthology "Angels on wires", is analysed its artistic and stylistic features, is concentrated attention on basic leit-motifs and speech organization of poetic texts of author, what rich on personifications, bright metaphors and comparisons, many-sided rhythm melodics, that is characterized polymetre and polystanza verses and partial absence of punctuation marks, what stipulate for certain emotionally-expressive role of anthology. It is well-proven that the poetry of Irene Rozdobudko is characterized by ramified system of features among that: symbolizing, metaphorizing, psychology, philosophy, individualism, experiments with the poem's form, stylistic complication and others. Among basic motives, what put in base of anthology "Angels on wires", are marked the following: appeal to religion, motive of retreat, love and role of word in life of society. In reference to symbolic color theory, presents in a lyric poetry of Irene Rozdobudko, was retraced, that a major place in poetic texts of author occupy the white and black colors, however important sense for creation of bright characters and passing of the internal state of lyric heroine a poetess gives to the light shades of colors: gold, silver, blue and others.

***Keywords**: poetry, motive, speech organization, ethics, aesthetics, character, Irene Rozdobudko.*

Поезія 90-х років XX століття – цікава й неординарна сторінка в історії української літератури. Це поезія, яка шляхом тотальної «переоцінки цінностей», розхитування, дестабілізації, руйнування звичного світобачення, усталених художніх, моральних, етичних та власне естетичних традицій була спрямована на внутрішні «еманації» власного Я. Адже потрапляючи опосередковано під вплив соціальних умов життя, поезія 90-х реагує на реальну дійсність через суб'єктивні рефлексії, через власні внутрішні чинники та процеси. «Ірраціональність, медитативність, ілюзорність цієї поезії, її самодостатність формує поліваріантність, пластичність, мінливість художнього світобачення, співпрацюючи з читачем на всіх комунікативних рівнях» [9]. Однією з поетів-дев'ятдесятників є Ірен Роздобудько, яка, заманіфестувавши себе передусім як цікавий прозаїк, в українську літературу входила як російськомовна поетеса (в її активі дві збірки – «Штрих на черной клеенке» (1989) та «Ангелы на проводах» (1994)). В одному з інтерв'ю авторка зазначає: «Вірші для мене – це святе… Пишу те, що чую, я проти конструювання… Вірш – це музика, яку потрібно чути, і мені ця музика краще чулася на російській мові» [7]. Тож, актуальність обраної теми визначається передусім відсутністю критичних розвідок щодо поетичної творчості Ірен Роздобудько як представника генерації 90-х. Адже дослідження особливостей збірки «Ангели на проводах» на символічному, мотивному рівнях та на рівні її мовленнєвої організації є суттєвим і необхідним для аналізу специфіки поетичної творчості Ірен Роздобудько, оскільки таким чином складається цілісне враження про творчу індивідуальність авторки. Це й визначило мету студії: на основі вивчення специфіки поетичної збірки Ірен Роздобудько «Ангели на проводах» з'ясувати її основні лейтмотиви, окреслити

символічність поезій, художні та стильові особливості й поетичний інструментарій загалом.

Поезія Ірен Роздобудько характеризується розгалуженою системою ознак, серед яких символізація, метафоризація, психологізм, філософічність, індивідуалізм, експерименти з формою твору, стильова ускладненість тощо. Серед основних мотивів, закладених в основу збірки «Ангели на проводах», відзначаються наступні: апелювання до релігії, мотив самотності, кохання та роль слова в житті суспільства. Вищезгадані ознаки та мотиви аналізованої збірки й вивчатимуться докладніше в даній статті. Ще з дохристиянських часів стародавні язичницькі уявлення наших предків були пов'язані з культом космогонічних (астральних) предметів і явищ – землі, сонця, місяця, зірок, неба, тобто природи в усіх її виявах. До найпоширеніших космогонічних образів-символів, які використовує Ірен Роздобудько у своїй збірці, належать небо, зорі та місяць (останній є домінантним образом всієї збірки «Ангели на проводах»). Вони «виступають у ролі певних ментальних кодів, які акумулюють історичний досвід народу, забезпечуючи його збереження та передавання наступним поколінням» [5, с. 10], а також «своїм концептуальним змістом відбивають різноманітні сторони буття, особливості бачення дійсності, образного осмислення картини світу» [5, с. 8]:

В водопад нырнет луна получив во всем сполна
как серебряная нерпа облаками выйдем в небо

(«Столько раз венчала ночь»)

Названі образи-символи, оформлені в яскраво промовляючі метафори та порівняння, поглиблюють психологічний малюнок, надають йому художньої цілісності, повноти, вираження внутрішнього змісту через його зовнішній вияв: «и смотрела луна немигающим медленним оком» (Фантазия»), «лунный свет на ладони, протянутой к небу, лежит», «лунный свет проплывает меж пальцев» («След луны»), «с шипением гаснет заря, как огненной стали шлея…» («Путь кометы»), «и две звезды над пропастью стояли как будто два светящихся креста…» («Есть черное вишневое вино») тощо. Дослідник В. Жайворонок зазначає: «Незбагненність породжувала міфічну свідомість, а міф – слово, оскільки людська природа є такою, що осмислення довкілля і себе самого постає у слові, у взаємозв'язках слів між собою, тобто у зв'язному об'єктивованому мовленні – зовнішньо-фізичному або внутрішньо-психічному» [2, с. 32]. Вчений підкреслює, що людина зводила руки до неба, бо там були незвідані нею світила – місяць, сонце, зорі, які притягували і насторожували водночас, бо визначали плин людського життя.

Значної уваги Ірен Роздобудько у своїй поетичній творчості надає і першостихії світобудови – вогню. Як зазначив Ю. Ковалів, на міфологічному рівні вогонь «має амбівалентне значення – символ нищення і символ пурифікаційний» [10]. Звідси випливає і найважливіша функція вогню – сила очищення. У поезіях Ірен Роздобудько образ вогню насичений метафоричністю і виступає не лише в іменниковому еквіваленті, але й у дієслівних, прикметникових та дієприкметникових формах: «с шипением

гаснет заря, как огненной стали шлея», «испепеленная грудь», «и что с того что все уже горит и обдирает горло горький спирт», «оставались Слова над огнем дотлевала одежда», «стоят огни нездешних миражей», «однажды вихватит тебя как из огня» тощо. «Вогонь демонструє сліпу беззахисність людини та оточуючих її речей, він постійно є учасником процесу їх трансформації, «перебудови» реальності» [10]. Тож перед поетичним поглядом Ірен Роздобудько образ вогню відкривав вільну можливість висвітлювати як зовнішній, так і внутрішній простір природи та людини.

Одним із домінантних мотивів у ліриці Ірен Роздобудько є мотив кохання, що асоціюється з образом ночі. Поетеса навіть створює поезію-триптих: «Ночь первая», «Ночь вторая», «Ночь третья», в яких ніч ототожнюється з коханим ліричної героїні:

Ты – ночь без дыхания. Ночь – отравленная стихами.
Ночь – черного вина. Ночь – без – дна…

(«Ночь вторая»)

Кохання, відображене у збірці Ірен Роздобудько «Ангели на проводах», можна характеризувати в різних іпостасях: це і кохання-розлука (Ты – «ночь нерасставания, но – расстоянья… ночь от радости до вокзала, за которым опять тоска…»), кохання-мовчання («Ты – ночь молчанья», «Или просто – молчи. Или молча лети над снегами, что сошли от свечи до свечи… помолчим…»), кохання-вдячність, яке сприймається як порятунок чи навіть сенс життя, виступає основою світової гармонії, здатне подарувати звичайній людині надлюдську силу і мудрість («как пригвожденная ценю надземный ход твоих стихий за материнский поцелуй за бесприютность за стихи…, за дар – дарить за смелость – брать не попирая естества»), взаємне кохання («И белизна холодного рассвета не растопила склеившихся губ»), втрачене кохання («Он в воду смотрит… воду пьет… Он воду – гладит… он целует свою ладонь (пустую)… Позже – в лед глядится, будто видит в нем другую…»), кохання-пристрасть, яке Ірен Роздобудько усвідомлює як головний закон природи, і тому є не тільки нормою поведінки, а й однією з небагатьох справжніх людських цінностей. Воно увиразнюється за допомогою яскравої алітерації:

Мы растворялись в их живых телах, Цветные интегралы… бризгы звезд…
теряли руки… кожею песка все дребезги разбитых в детстве ваз…
дышали… восходили на кругах, окаменевшие осколки слез
что, как от камня, расходились от зрачка… все резче разбегалися от глаз –
закрытых…

(«Поиски подтекста»)

У вірші «Поиски подтекста» чітко простежується ще одна ознака поетичної творчості Ірен Роздобудько – єднання з природою, що слугує вираженню різноманітних психологічних станів, ототожнення з нею, тобто органічна єдність внутрішнього й зовнішнього. Ліричні герої поезії немовби ототожнюються із саламандрами, що в'ються біля їх ніг і, віддавшись повністю своєму коханню, «народжують золотий перламутр»:

Стояло море в медленном рассвете, передвижений над густой водой
а там, где замыкалося зарей, мы не могли…
скользили саламандры… Не заметить

Як бачимо, природа відображає внутрішній стан ліричних героїв, вона не існує окремо, навпаки, природа є віддзеркаленням їх пристрасних взаємних почуттів. Лірична героїня любовної лірики Ірен Роздобудько – не феміністка кінця ХХ століття. Вона немовби з минулого сторіччя. До коханого вона звертається на Ви, що є свідченням того, що любов для авторки – явище духовно піднесене. Це не старомодність, а глибоке розуміння святості почуття:

Ты – ночь дождя и отчаяния…
Ночь – на «Вы».

Думки Ірен Роздобудько про святість кохання продовжують ліричні та душевні сентенції щодо глибинної сутності самої любові, які синтезуються у своєрідний «секрет» людства:

«Я тебя люблю» – значит, сказать: «Ты не умрешь».
«Я тебя люблю» – это значит, сказать: «Я пойду с тобой».
(«Воронка»)

Отже, незважаючи на домінування у творчості поетів-дев'ятдесятників мотиву трагічного чи бутафорного кохання, можна сказати, що у художньому світі Ірен Роздобудько кохання – справжнє, пристрасне, піднесене, таке, що наповнює життя людини і втримує її в цьому житті, врівноважуючи собою несправедливість та жорстокість світу.

Звернення до релігії в художній творчості вже давно визначає напрямок і характер духовно-моральних шукань як окремої особистості, так і цілого народу. Тому показовим є апелювання Ірен Роздобудько саме до релігійної тематики, як однієї з основних тем лірики 90-х. Такі твори поетеси прикметні наполегливим пошуком ліричною героїнею Бога та втрачених моральних цінностей через панування в суспільстві людського безвір'я й меланхолійної безнадії.:

Было же Царство Божье крошечной провинциальной
Внутри – пахло рекой – речушкой заростей камышом…
Кто разрушил его?
(«Воронка»)

І тут лірична героїня сама дає відповідь:

О никто! Эта всегда делается Иногда это даже
собственными руками. Весело…

Дослідниця Ю. Логвиненко зазначає, що звернення у поетичній тканині до релігійної тематики трактують «не як вічну застиглу символічну модель людського буття, а як спосіб динамічного світобачення, що містить у собі традиційні біблійні уявлення про світ, моральність, людське буття» [5, с. 8]. Співзвучною до вищезгаданої тези дослідниці є й назва збірки Ірен Роздобудько «Ангели на проводах», якою авторка відображає філософські пошуки, осмислює грані людської екзистенції, підкреслює деградацію моральних життєвих цінностей, втраченість духовності та жорстокість суспільства. Яскравим лейтмотивом збірки «Ангели на проводах», емоційною константою її ліричної героїні виступає самотність, яка характеризує відчуття покинутості ліричної героїні, розпачу, розчарування, розгубленості та створює

те силове поле, в якому рухається ліричний сюжет переважної більшості поезій збірки:

Почему все оказалось выше слов
Там где ведут разговор Жизнь и Смерь?
Там где один час правды
и 23 часа одиночества…

(«Воронка»)

Мотив самотності близький до екзистенційного переживання «закинутості» людини в світі, її незахищеності. Лірична героїня Ірен Роздобудько, щоб побороти гнітюче відчуття самотності, навіть звертається до свого ангела-хоронителя:

Эта формула простая: «Надо жить».
Эта «надо» – как сургучная печать.
Друг мой, ангел, надо мною покружи,
Помоги мне равнодушие зачать…
Мне с двуногою не справиться тоской
не убить ее целительным питьем.
нам гуськом в строю стоять – не за
куском
Да, ПРОТЯНЕМ, но уже – не проживем…

(«Эта формула простая»)

Відчуття відчуженості самотньої ліричної героїні сприймається як втрата чогось важливого й необхідного для життя, без чого вона не може бути щасливою і навіть задоволеною своїм існуванням. Загалом самотність відображається як «постійний загальний фон буття героя, його «налаштованість» на світ… і не тільки характеризує манеру письма того чи іншого автора, але й стає одним із центральних мотивів поезії 90-х років» [9].

Найбільшого значення у сенсі збереження для історії, незнищенності людини, роду, народу, людства, Ірен Роздобудько надає слову та пісні. Авторка навіть створює поезію-тетраптих «Пісня» («Пісня 1», «Пісня 2», «Пісня 3» та Пісня 4»), де простежуються серйозні й болісні роздуми авторки про роль слова та пісні як іскристої духовної зброї у житті суспільства і задля експресивного навантаження зумисне звертається до образу пісні у третій особі. Образ слова в ліриці Ірен Роздобудько перегукується з творчістю Лесі Українки, слово якої також часто інтерпретують як «єдиную зброю» і яке, за концепцією О. Потебні, має «могутню силу, є головним гармонізаційним началом у сфері людських знань, а також вирішальним соціально-перетворювальним чинником» [8, с. 163]. У вірші «Пісня 1» присутнє обрамлення, яке Ірен Роздобудько уживає для смислового та емоційного підсилення щастя та трепету ліричної героїні від зустріч з піснею, яка скрашує щоденні сірі будні, що асоціюються з «чорним хлібом» :

… И мед стекает с пальцев
Когда открывает дверь тебе
И слова уменьшаються –
Какой в них смысл кроме толчков дыхания –
К тебе?

«Уменьшаются слова
когда открывает дверь тебе
с пальцев стекает мед…»

Варто зазначити, що Ірен Роздобудько як активна громадянка своєї країни і патріотка недарма звертається до образу пісні, яка є однією із святинь нашого народу, його найціннішим духовним скарбом, геніальною поетичною біографією. До того ж вона митець, а тому має свої чіткі уявлення про роль поезії та пісні в суспільстві. Авторка підкреслює, що пісні притаманні «піднебесся», «піднебіння» та «німби», що виступають своєрідними

символами духовності, а також закликає кожного берегти пісню від духовної черствості, піклуватися про неї, щоб людська душа була «медом та молоком»:

ее поднебесье – для плота твоего – плыви!
ее поднебенье для плода твоего – корми!
ее нимбы – насмешка торговца медью – сорви.

Окрім того, надаючи слову та пісні особливого значення, Ірен Роздобудько зазначає, що пісня не має ні стін, ані даху, ще раз підкреслюючи пісенну безмірність та всюдисущність:

Дом не имеет стен ибо – бездонен
Ибо – безграничен Дом ее не имеет углов
Дом не имеет кришы ибо – безмерен

(«Песнь 4»)

Поряд з образом пісні авторка вживає ще один образ – символ українського народу – образ хліба, символ духовного єднання, який через святе слово і серце прийшов до людської душі і наділив людину духовною силою та життєвою мудрістю:

Дели только хлеб ибо все остальное
и ничего кроме хлеба уже разделено между вами

(«Песнь 4»)

Образ хліба, який практично проходить через усю поетичну творчість Ірен Роздобудько, перегукується з Біблією й постає своєрідним символом людського життя (в поезіях «Песнь 1», «Песнь 4», «И глупость схем и сухость схим» декілька разів ужито мотив «делить хлеб», «нарезать хлеб», «приносить хлеб») та символом людської долі. Як свідомий громадянин з активною громадською позицією Ірен Роздобудько у поезії «Пісня 3» звертається до трагічної сторінки в історії українського народу – епохи Розстріляного Відродження і присвячує її жертвам соловецьких таборів, зокрема письменнику та громадському діячу Григорію Епіку, який із заслання посилав своєму малолітньому сину іграшки, виготовлені власними руками, не відаючи, чи дійдуть вони до нього. Зображує Ірен Роздобудько ліричного героя з чистою безгрішною душею, про що свідчить його «біла сорочка»:

Дерево отворяется
Ты сидишь за длинным столом
В белой сорочке
И выстругиваешь деревянных лошадок
Для сына
Уже не видно плеч
исчезают глаза –
табуны деревянных лошадок
плывут по рекам.

Проблемі ролі слова та митця в житті суспільстві присвячені й поезії «След луны», «Ночь абсурда» та «Путь на гору», символічну назву якої можна ототожнювати зі шляхом до вершин мистецтва. Блудниця, змальована в поезії, асоціюється з митцем, що гордо і саможертовно служить Слову, яке непідвласне навіть смерті, та несе свій хрест на гору. Митець мусить знати, що ноша ця незмірно важка. Тому, взявши на себе тягар творця, неси свій хрест до кінця, не розмінюйся на спокуси та стоїчно долай незгоди:

Только блудница по своему и чужому проклятью
В изорванном платье неблагородной
Мимо охраны бредет за ТОБОЮ, ступая ступнею…

Щодо символічної кольористики, присутньої в ліриці Ірен Роздобудько, то найважливіше місце в її поетичних текстах посідають білий та чорний кольори: чорне вишневе вино, чорне місто, чорний хліб, чорно від крові, білі квіти, біла сорочка, білизна холодного світанку, біле пір'я. Чорний колір підкреслює песимістичну емоційну тональність віршів, внутрішній стан ліричної героїні – її сум, відчай, самотність та гіркоту від розлуки з коханою людиною, а білий колір у метафоричному контексті потрактовується як мудрість і чистота. Негативних конотацій набуває в кольоровій символіці Ірен Роздобудько і сірий колір, хоча частотність його використання нижча, ніж чорного та білого (скажімо, сірі соловецькі скали). Важливого значення для створення яскравих образів і передачі внутрішнього стану ліричної героїні поетеса надає й світлим відтінкам кольорів: медовий, золотистий, семантичне співвідношення якого «з сонцем, теплом, світлом стало одним з визначальних символічних образів національної мови, власне асоціативною нормою мовомислення українців» [1, с. 200]: золотистий перламутр, золота голова ангела, осіння ніч, медова рута; срібний: срібні крила, срібна нерпа; голубий: невинно-голуба зоря тощо.

Багатоплановою є й мовленнєва організація аналізованої збірки. Перше, що впадає в очі, це персоніфікований погляд на світ природи, що було характерним для природи художньої естетики поетів 90-х рр. XX ст. Персоніфікації «столько раз венчала ночь лунным льном медовой рутой», «ночь втекла в рассвет», «в водопад нырнет луна как серебряная нерпа», «лунный свет проплывает меж пальцев и не оставляет ожога» відіграють функцію психологізації світу речей, який оточує ліричного героя і, як зазначає Ю. Логвиненко, розкривають ті його грані, що непомітні, невидимі буденному зору, надають художньому образу стереоскопічності, часово-просторової об'ємності» [6, с. 63]. Окрім персоніфікованих образів природи, у ліриці Ірен Роздобудько простежуються й персоніфіковані образи речей. Так, наприклад, пісню авторка зображує як живу істоту, з людським організмом, жити в грудях якої «тривожно: как внутри рождественского колокола который раскачивается над головой глухового звонаря». Даною персоніфікацією Ірен Роздобудько надає пісні своєрідної святості та піднесеності, поетеса закликає цінувати її та берегти як власне людське життя:

Впусти ее в дом и дай ей корни
живые как ток
сильные как молодой бамбук
что проростает в тело за одну ночь.

Лірика Ірен Роздобудько багата не лише на персоніфікації, але й на яскраві метафори та порівняння: «ночь была осенней и ослепшей», «судьба слепа, но чует след, как старый дог», «стоят огни нездешних миражей», «ты – ночь молчанья, ночь – дождя и отчаяния, ночь – голосов и крильев, ночь – сквозняка», стояло море в медленном рассвете», «белизна холодного рассвета», «перламутр рождали золотой», «ночь наполненная светом», две звезды над пропастью стояли как будто два светящихся креста»; оксюморони

«жаркий оползнь ледника», «дрожь мертвой стали и живая дрожь», фонові засоби (асонанси звуків «я», «о», «алітерації звуків «ж», «з», «с»), стилістичні фігури (обрамлення, еліпсис, повтори, риторичні фігури), що виконують певну текстоорганізуючу та гармонізуючу функцію, суть якої полягає в забезпеченні текстової цілісності, експресивній насиченості й відіграють принципово важливу роль на всіх рівнях індивідуального стилю Ірен Роздобудько – функціональному, емотивному, потенційному (що веде у підтекст), композиційному та сюжетотворчому. Що ж до ритмомелодики поезій Ірен Роздобудько, то вона відзначаються насамперед поліритмічністю, авторка використовує різноманітні строфічні форми та полістрофічні композиції, що забезпечують напружену інтонацію віршів.

До найчастіше вживаних віршових розмірів відносяться ямб з пірихієм, амфібрахій з анапестом, з трибрахієм, анапесто-ямбічний метр, рідше чистий анапест, римування переважно перехресне та паралельне, зрідка кільцеве. Розмір вірша зумовлює строфу. Так, ямбові та пірихію відповідають, як правило, катрени, п’ятивірші, рідше астрофічні поезії (вірші «Есть черное вишневое вино», «Эта формула простая: «Надо жить», «И глупость схем и сухость схим», «Поиски подтекста», «Ночь абсурда»), трьохстопний розмір характерний як для строфічних, так і для римованих та неримованих астрофічних творів («Путь кометы», «Ты во мне плакал еше до рожденья» – строфічні поезії; «Фантазия», «Сто лет…», «След луны» та інші – римовані астрофічні вірші; «Воронка», «Песнь 1», «Песнь 2», «Песнь 3», «Песнь 4 – неримовані астрофічні поезії). Також Ірен Роздобудько звертається й до найпростішої строфи – двовірша, іноді й без рими, що здебільшого завершує полістрофічний вірш. У такому випадку він виконує функцію поетично-філософського узагальнення, виступає конденсатором головної думки всієї поезії. Вони наявні у віршах «Песнь 3», «Приходи – с другими губами» «Ночь первая», «Столько раз венчала ночь» тощо.

Лірика Ірен Роздобудько відзначається й частковою відсутністю розділових знаків, що зумовлює певну емоційно-експресивну роль, забезпечує інтонаційну своєрідність, створює висхідну інтонацію мовленнєвого потоку задля передачі філософського змісту віршів і опису власного міфосвіту авторки. Отже, художній світ поезії Ірен Роздобудько містить морально-етичні та естетичні орієнтири, які через сферу поетичного живопису, емоційність і наближення до світу природи, витончену чуттєвість, світ любовних почувань та переживання української історії засвідчили стильову єдність і художню продуктивність поетичного письма поетеси. Ірен Роздобудько творить багатий за змістом і контекстуально глибокий інтелектуальний текст. Її віршам властивий психологізм, філософічність: авторка прагне осмислити й донести до читача невмирущі скарби людського духу. Символізація та індивідуалізм є шляхом рецепцій Ірен Роздобудько традицій і водночас наявністю індивідуальних новаторських рис поетеси. Її лірика – це своєрідний міфосвіт, який у глибині свого поетичного розмірковування й почування, виявляється у всеохопній інтенсивній асоціативності, яскравій метафоризації, насиченому

експресивному забарвленню і, спрямований на осягнення глибин людської екзистенції, говорить про високорозвиненість та високоінтелектуальність поетеси.

Бібліографічні посилання

1. Єщенко Т. Синестезія як феномен психолінгвістики та культурології / Т. Єщенко, Н. Дмитрієва // Донецький вісник наукового товариства ім. Шевченка. – 2007. – Т. 16. – С. 194–207.
2. Івасюта М. Образно-символічні параметри космогонічних понять у творах письменників Буковини кінця XIX – початку XX ст. / М. Івасюта // Наукові праці ЧДУ. Серія «Філологія. Мовознавство». Том. 98. – 2009. – Випуск 85. – С. 31–34.
3. Лебединцева Н. Агресія як символ супротиву : психологічний вимір поезії 90-х / Н. Лебединцева // Українська мова й література в середніх школах. – 2002. – № 3. – С. 96–100.
4. Лебединцева Н. Поезія 90-х: новий рівень самоусвідомлення / Н. Лебединцева // Слово і час. – 2000. – № 10. – С. 41–45.
5. Логвиненко Ю. Молода поезія 90-х років XX століття: проблеми художнього світобачення: автореф. дис. канд. філос. наук: 10.01.01 / Ю. Логвиненко. – Харків: нац. ун-т ім. В. Каразіна. – Х. – 2008. – 21 с.
6. Логвиненко Ю. Функції прийому персоніфікації у творчості ранніх дев'ятдесятників / Ю. Логвиненко // Літературознавство. – 2011. – № 3. – С. 62–65.
7. Роздобудько Ірен: «Своїх читачів я потроху привчаю до української мови» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://h.ua/story/39958/
8. Михайляк У. Онтологічний вимір слова у творчості Лесі Українки / У. Михайляк // Вісник Львів. ун-ту. Серія філос. – 2009. – Вип. 12. – С. 163–169.
9. Модерна поезія 90-х як новий шлях розвитку української літератури: лекція 6-7 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/190/30.pdf
10. Солярні образи-символи у поезії В. Вітмена та Б.-І. Антонича [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=5665&chapter=1

Надійшла до редколегії 26 лютого 2014 р.

УДК 821.111.09

Н. С. Сухоставська
Дніпропетровськ

«ODE ON A GRECIAN URN» OF JOHN KEATS IN RUSSIAN TRANSLATIONS

Досліджуються практичні аспекти перекладу художніх віршованих текстів на ґрунті аналізу російськомовних перекладів «Оди грецькій вазі» Дж. Кітса. В ході дослідження було проаналізовано ритмічні, стилістичні, емоційні та змістовні особливості поетичного твору та його перекладів й одержані наступні висновки: у перекладі Г. Кружкова не збережена схема римування оригінального вірша й спостерігається надання оді надмірної урочистості шляхом використання кличних речень. Переклад І. Ліхачова зберігає віршований розмір й систему римування оригіналу, проте іноді наявна невідповідність використовуваної лексики до піднесеного й одночасно задумливого поетичного твору. Переклад О. Чухонцева, не дивлячись на деякі недоліки й неточності, представляється нам найбільш вдалим – у ньому збережені ритмічні й інтонаційні особливості оди Кітса.

© Н. С. Сухоставська, 2014

Ключові слова: еллінізм, ода, художній переклад, образність, віршований розмір, схема римування, ідейно-концептуальний зміст.

***Ключові слова**: еллінізм, ода, художній переклад, образність, віршований розмір, схема римування, ідейно-концептуальний зміст.*

Исследуются практические аспекты перевода художественных поэтических текстов на основе анализа русскоязычных переводов «Оды греческой вазе» Дж. Китса. В ходе исследования были проанализированы ритмические, стилистические, эмоциональные и смысловые особенности поэтического произведения и его переводов и получены следующие выводы: в переводе Г. Кружкова не сохранена схема рифмовки оригинального стихотворения и наблюдается придание оде чрезмерной торжественности путем использования звательного падежа. Перевод И. Лихачева сохраняет стихотворный размер и систему рифмовки оригинала, однако иногда наблюдается несоответствие используемой лексики возвышенному и одновременно задумчивому поэтическому произведению. Перевод О. Чухонцева, несмотря на некоторые недостатки и неточности, представляется нам наиболее удачным - в нем сохранены ритмические и интонационные особенности оды Китса.

Ключевые слова: эллинизм, ода, художественный перевод, образность, стихотворный размер, схема рифмовки, идейно-концептуальное содержание.

***Ключевые слова**: эллинизм, ода, художественный перевод, образность, стихотворный размер, схема рифмовки, идейно-концептуальное содержание.*

The present research investigates the practical aspects of translation of the poetic texts on the basis of analysis of Russian translations of John Keats's «Ode on a Grecian Urn». The analysis is based on the following techniques (methods) –
comparative analysis of translations with elements of stylistic analysis, contrastive analysis, comparative analysis of scientific works. The study analyzed the rhythmic, stylistic, emotional and contextual features of the poetic work and obtained the following conclusions: H. Kruzhkov in his translation does not save the rhyme scheme of the original poem and uses an excessively elevated style. I. Likhachev's translation preserve the metre and rhyming system of the original ode, but sometimes we can observe a mismatch between the vocabulary used by this translator and solemn, meditative mood of the poem. Thus, O. Chukhontsev's translation, despite some inaccuracies, seems to be the most successful – it saved rhythmic and intonational features of Keats's ode. In our view, the translator manages to convey the main ideas of this ode and finds some adequate means for it. The critical analysis of translations of John Keats's ode demonstrated and confirmed that the translation of the poetic text is, perhaps, the most demanding, but it exists and can be made adequately.

***Keywords**: Hellenism, ode, literary translation, imagery, metre, rhyme scheme, main idea of the poetic work, conceptual content.*

John Keats devoted himself to poetry, which soars above everything temporary, casual and fleeting. Keats's poetry brings to English romanticism a cult of beauty, harmonious enjoyment of life and a new phenomenon for that time – Hellenism. The objective of the research is to study the phenomenon of Hellenism in Keats's works and to analyze the rhythmic organization, main ideas and conceptual content of translations of John Keats's ode.

At the beginning of 1817 Keats met an artist B.R. Haydon, who believed in young poet's talent, supported his self-confidence and faith in the greatness of art and acquainted him with ancient sculptures that Lord Elgin had brought to London from the Parthenon. Greek sculptures "the great Elizabethans" opened an Ancient Greece for Keats, defined his idea of the harmony of the Greek way of life and art. Poets of the English Renaissance – Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Drayton,

Fletcher became intermediaries between Keats and antiquity [3, p. 52]. Their value was extremely high, as Keats could not read original works of classical authors: he did not know Greek language and had a poor command of Latin. This beauty, which was rooted in the creative imagination of the poet, created images of Keat's first major poem "Endymion", influenced the poem "Hyperion" and "Ode to Psyche" [5, p. 322]. However, the most widely Hellenistic preferences of the poet are reflected in the "Ode on a Grecian Urn", where the creation of bygone days stimulate the reflections of poet of the XIX century.

Keats talks about life and its contradictions contemplating a vase with a relief image of marble boys and girls, a singer with a flute, lovers and members of sacrifice. His fascination with the harmony of marble vase and its reliefs is becoming more when he compares its perfection with all the imperfections of surrounding world. Love, depicted in the ode, according to Keats beliefs, is more than mortal, like all the tunes, performed by marble musician, are silent comparing with tunes of the real world. These words are a poetic variation of one of the ideas that have been repeatedly expressed by Hunt. It is impossible to play Shakespeare on stage, he said, because the actual implementation of his images can not be compared with what imagination creates [1, p. 146]. For Keats, art is not above reality, it only reveals it strange and undetected features or focuses on its qualities that disappear under the pressure of civilization.

"Ode on a Grecian Urn" is based on a series of paradoxes and contrasts: dissimilarity between the vase and its frozen images and dynamic life portrayed on it; human, changing and eternal, permanent; participation in events and just observing them; life and art. The ode impresses by the number of contrasts: immobility of the vase and dynamic action depicted on its relief; clarity, sharpness of images and romantic uncertainty. The author does not provide any answers, we do not who are these boys – gods or mortals, and where the city is located – in the mountains or at the seaside. Specific details are shown in the form of questions, and their reality is combined with some mystery.

Keats felt that the beauty is a true nature of things as the universe is beautiful if it does not get an ominous shadow of the evil human affairs. Keats is trying to get to the nature - the beautiful and, thus, the true nature of things. He says this in his poem on behalf of the vase, not separating himself from it. The only difference is that Keats realizes how little joy an antique vase can bring for a usual man. Thus, for Keats beauty is a true essence of life. However, the reality is in stark contrast to this ideal essence and turns to be a cause for suffering.

The stylistic structure of the ode is determined by the unity of diversity, various pictures are combined by common mood and thoughts. Numerous images make up a harmonious integrity of the tone of a poem – from slowed-up solemn to fast, due to the alternation of questions that break a line and provide an intermittent rhythm. After several abrupt changes from slow intonation to the vocative one Kitts returns to the loftiness of the first stanza and completes his ode in this particular manner.

Let us now turn to the analysis of rhythmic organization of the poem. Keats uses the ode structure usual for poets of the XVIII century, but creates a new stanza form which is close to the scheme of sonnets. Five stanzas of the ode are each composed of ten iambic pentameter lines, where rhyming system exactly repeats only in the first quatrains: *abab*, and the final sextet has three different variants: 1st verse – *cdedce*, 2nd verse – *cdeced*, 3rd verse – *cdecde,* 4th stanza – *cdecde*, 5th verse – *cdedce*. Let us analyze how different translators manage to keep the rhythmic organization of Keats's odes.

When translating Keats's "Ode on a Grecian Urn" such translators as O.Chukhontsev , H. Kruzhkov and I. Likhachev retain the original metre – they use iambic pentameter complicated by the pyrrhic foot. As for the rhyme scheme of the poem, only O. Chukhontsev fully remains it in his translation. Translator I. Likhachev retains the original rhyming only in the third and fifth stanza (in the 1st stanza – *cdecde*, 2nd – *cdedce*, 4th – *cdedce*). The rhyme scheme of H. Kruzhkov's translation does not coincide with the pattern of the original work (verse 1 – *cdeced*, verse 2 – *cdedce*, verse 3 – *cdedec*, verse 4 – *cdedce*, verse 5 – *cdecde*). Thus, O. Chuhontsev's translation is the closest to the original in its rhythmic organization.

Let us analyze the translations of this ode at the lexical level in order to determine whether they meet the ideological and conceptual content of the poem. So, the first stanza of the ode begins with three consecutive metaphors where the author calls the incomparable piece of art as a "bride of quietness", "foster-child of silence and slow time" and "sylvan historian". The idea of peace and tranquility is explained by the fact that the history of the vase refers to figurative art, but not literary one. O. Chukhontsev and I. Likhachov translate this metaphor as «невеста молчаливых дней» and «нетронутая невеста тишины» portraying a static and silent vase. H.Kruzhkov translates as «строгая невеста тишины» where the word «строгая» adds an additional nuance of severity and gloom. Besides, the word "still" is also very important in the first line of the poem, it implements two concepts – time and movement – and will be meet several times throughout the poem. It seems that any translator was able to find a successful equivalent to convey the meaning of this concept. Metaphor "sylvan historian" should make the reader imagine bucolic scenes painted on the vase, while translators chose equivalents that do not allow the reader's imagination to reach the ancient horizons (O. Chukhontsev – «рассказчица», H. Kruzhkov - «молчунья», I. Likhachev omits this metaphor). Then Kitts in agitated and rapid pace quickly transforms from the viewer into the participant and describes it with a number of vivid questions. The translators of the ode successfully interpret Keats's device and their images become dynamic.

In the second stanza the narrator is completely drawn to the sounds and actions depicted on the vase. Here he makes a distinction between the ideal essence of art and a fleeting, false essence of life. Keats is listening to the silent songs, played by musicians, depicted on the urn and wants to enjoy them ("...ye soft pipes, play on"). O. Chukhontsev and H. Kruzhkov use vocative sentence («Звените же, свирели тишины, / Чем вы неслышней, тем душе слышнее!», «Так не смолкайте, флейты!»), which disturb the slow and meditative tone of these lines.

Keats also uses a lot of negation phrases ("canst not leave", "nor ever can", "never, never canst") in order to emphasize the shortcomings of frozen time, and then its advantages ("do not grieve", "cannot fade"). Translators successfully convey this idea of the author, by using various objections they depict an eternity of landscapes of the urn (O. Chukhontsev – «Ты, юноша прекрасный, никогда/Не бросишь петь, как лавр не сбросит листьев», H. Kruzhkov «Любовник смелый! никогда, увы, / Желания тебе не утолить, / До губ не дотянуться никогда!», I. Likhachev – «Тебе ее вовек не целовать, / Но ей не скрыться прочь с твоей дороги»).

The third stanza repeats the ideas of the second one, which was referred to the three central characters of the ode, but there still was no order among them, they existed together with each other. However, in the third stanza the narrator clearly states the hierarchy of nature, art and life. The first is nature and if it is «happy» (O. Chukhontsev – «Ах, счастлива весенняя листва,/Которая не знает увяданья»), then art (here "songs") should be "happy" too (G. Kruzhkov «Счастливый музыкант не устает, / Не старятся мелодии его») because it depicts nature. Then life itself (here "love") should be happy (I. Likhachev – «Трикрат, трикрат счастливая любовь!»). Keats describes an ideal life painted on the urn as a life without frustration and suffering. This is confirmed by elevated emotional tone of the first stanza, which translators managed to convey using high-sounding words and vocative sentences. Divine love, depicted on the vase, can not be compared to the earth one which "…leaves a heart high-sorrowful and cloy'd, / A burning forehead, and a parching tongue". However, I.Likhachev translates these lines as «Горящий лоб и высохший язык, / А в сердце горький перегар похмелья», thereby using the vocabulary of a lower level than in the original and adding some wrong conceptual content.

The fourth stanza of this ode shows the possibility of art to arouse the imagination – so the viewer sees more than painted. The poet imagines a city with its citizens. The stanza focuses on a community life (while the previous stanza described an individual lifestyle). The dominant mood of the poem becomes melancholic and meditative, this change is due to the silence and emptiness of the city left by people. O. Chukhontsev added the concept of death in the last lines which is absent in the original («Что не расскажет ни одно преданье, / Какая смерть на улицах твоих»), thereby further dispiriting the mood of this stanza. All translators successfully convey the rhetorical questions asked by the poet in this stanza (O. Chukhontsev – «Кто те, дары несущие во храм?», H.Kruzhkov – «К какому алтарю толпа спешит,/ Ведя телицу в лентах и цветах?», I. Likhachev – «Чей праздник, о приморский городок,/Где жизнь шумна, но мирно в цитадели,/Увлек сегодня с улиц твой народ?»), which gives a poem a tinge of doom and gloom.

In the final stanza the urn loses much of its vitality in the eyes of the narrator. It returns from the "bride", "foster-child", "historian" – all the personifications – to its objective essence: "Attic shape". H. Kruzhkov does not convey this concept in his translation, a line "O Attic shape! Fair attitude!" he replaces with «Высокий мир! Высокая печаль!» which makes his translation more elevated and tragic. The

characters in this stanza turn from alive creatures into artistic images. When delirium is over, we are back to reality disappointed. The poet calls the urn "Cold Pastoral" emphasizing that peaceful and quiet rural life is depicted on the cold marble. O. Chukhontsev translates this phrase as «…немая пастораль» thereby a little shifting the semantic emphasis; in I. Likhachev's translation these lines sound like «…холодная эклога» which generally conveys the original intent of the author. The final lines of the ode "Beauty is truth, truth beauty", – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know" reflect the origin of Keats's aesthetic views, his worldview and the pursuit of beauty. The translators of "Ode on a Grecian Urn" successfully found equivalents for conveying this Keats's idea, which was a logical conclusion after all the reflections of the author while contemplating this incomparable work of ancient art.

Thus, a comprehensive analysis of Russian translations of Keats's 'Ode on a Grecian Urn" let us draw the following conclusions. H. Kruzhkov in his translation does not save the rhyme scheme of the original poem and uses an excessively elevated style. I. Likhachev's translation preserve the metre and rhyming system of the original ode, but sometimes we can observe a mismatch between the vocabulary used by this translator and solemn, meditative mood of the poem. Thus, O. Chukhontsev's translation, despite some inaccuracies, seems to be the most successful – it saved rhythmic and intonational features of Keats's ode. In our view, the translator manages to convey the main ideas of this ode and finds some adequate means for it.

Бібліографічні посилання

1. Виноградов В.С. Перевод. Романские языки: общие и лексические вопросы / В.С.Виноградов. – М.: КДУ, 2009. – 238 с.
2. Дьяконова Н.Я. Джон Китс: Стихи и проза / Н.Я.Дьяконова. - Л.: Наука, 1986. – 310 с.
3. Дьяконова Н.Я. Китс и его современники/ Н.Я.Дьяконова. – М.: Наука, 1973. – 199 с.
4. Китс, Джон. Стихотворения.Поэмы: Пер.с англ. / Д. Китс. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 412 с.
5. Кружков Г.М. Пироскаф – из английской поэзии XIX века. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2008. – 688 с.
6. Keats J. Selected Poems/ J.Keats. – Penguin Classic, 2007. – 320 p.

Надійшла до редколегії 31 березня 2014 р.

УДК 812 82 (1 – 87)

А. В. Тарарак

Харьков

ОТТАЛКИВАНИЕ ОТ ЕВРОПЕЙСКОГО НАПОЛЕОНОВСКОГО МИФА В НАСЛЕДИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Узагальнюються сталі уявлення щодо інтерпретації наполеонівської теми в романі Ф.М. Достоєвського та пропонується концепція, згідно з якою у «Злочині і карі» чутно відгуки суперечок про індивідуалізм, висловлюванням якого і стає Раскольников.

© А. В. Тарарак, 2014

Долучаються матеріали, які свідчать про те, що в його слова вкладаються аргументи європейських публіцистів, що розмірковували про обраних та звичайних людей та їхні долі. Їм протиставлена ідея про рятівну силу страждання, що сходить до його православного розуміння та проливає на європейські теорії специфічне сяйво. Перекидаючи місток до пушкінського розуміння наполеонізму, Ф.М. Достоєвський дав багато в чому схожу відповідь щодо його сутності. Але якщо О.С. Пушкін залишався в галузі історіософії та естетики, то Ф.М. Достоєвський поглибив етичну та релігійну складову його розуміння, багато в чому випереджаючи суперечки про ніцшеанство, які незабаром розгорнулися в руській культурі.

Ключові слова: *європейський наполеонівський міф, наполеонівська ідея, соціалізм, наполеонівський підтекст, герой-наполеоніст.*

Обобщаются сложившиеся представления об интерпретации наполеоновской темы в романе Ф.М. Достоевского и предлагается концепция, согласно которой в «Преступлении и наказании» слышны отзвуки споров об индивидуализме, выражением которого и становится Раскольников. Привлекаются материалы, свидетельствующие о том, что в его слова вкладываются аргументы европейских публицистов, размышлявших об избранных и обычных людях и их участи. Им противопоставлена идея о спасительной силе страдания, восходящая к его православному пониманию, проливающая на европейские теории специфический свет. Перебрасывая мостик к пушкинскому пониманию наполеонизма, Ф.М. Достоевский дал во многом сходный ответ на вопрос о его сущности. Но если А.С. Пушкин оставался в области историософии и эстетики, то Ф.М. Достоевский углубил этическую и религиозную составляющую его понимания, во многом предваряя споры о ницщеанстве, которые вскоре развернулись в русской культуре.

Ключевые слова*: европейский наполеоновский миф, наполеоновская идея, социализм, наполеоновский подтекст, герой-наполеонист.*

In our article the existing presentations about the interpretation of the Napoleonic subject in Dostoevsky`s novel are generalized and the conception is offered, and in accordance with it we can hear the echo of the quarrels about individualism in "Crime and Punishment". The expression of this individualism becomes Raskolnikov. In his words we can see the submissions of the European publicists, who think about the chosen and usual people and their destiny. We engaged the corresponding items. The words about the saving power of the compassion are opposed to them. These words are rising to his orthodox understanding and are throwing a specific light upon the European theories. Dostoevsky understood the Napoleonism similar to Pushkin, and he gave the answer about its essence similar to Pushkin`s one, but Pushkin was remaining in the province of historiosophy and aesthetics, and Dostoevsky had extended the ethic and religious partial of its understanding. He broadly introduced quarrels about the Nietzscheanism, which developed soon in the Russian literature.

Key words: *European Napoleonic myth, Napoleonic idea, socialism, Napoleonic implication, hero-Napoleonist.*

Тема, связанная с воплощением наполеоновской темы в творчестве Ф.М. Достоевского, является одной из наиболее изученных в истории литературы XIX в. Существуют работы, ставшие хрестоматийными [1; 5; 7; 8; 9; 14; 16], в начале 2000-х гг., а особенно к 200-летнему юбилею Отечественной войны 1812 г. в свет вышло большое количество статей, в которых она получила и современное истолкование [4; 12; 13; 15]. Специалистам по творчеству писателя удалось не только заново прочесть роман «Преступление и наказание», пересматривая устоявшиеся в советском литературоведении представления, но и включить в круг «наполеоновских»

произведений писателя «Униженные и оскорбленные», «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Дядюшкин сон», «Идиот». Более того, очень распространенной стала такая постановка проблемы, при которой его «наполеоновская» концепция рассматривается в сопоставлении с концепцией Л.Н. Толстого. Так, Н.Д. Тамарченко полагает, что ограничиться только анализом наполеонизма Раскольникова и князя Андрея уже невозможно, и намечает иные аспекты сопоставления, которые, по его мнению, способны привести к новым выводам [15, с. 276–284]. Это, во-первых, обращение Ф.М. Достоевского к тем же событиям 1805 г., о которых пишет в «Войне и мире» Л.Н. Толстой. У обоих писателей в описании событий той поры, полагает исследователь, выразился «комплекс мотивов с единым общим значением или темой: это – противопоставление любого *человеческого “расчета” – жизненной стихии*, которая в данном случае воспринимается не в качестве хаоса, а как носитель *более высокой разумности*» [15, с. 277]. Второй аспект, который привлекает внимание Н.Д. Тамарченко, – противопоставление наполеоновской идеологии и телесности, который интерпретируется исследователем как «вопрос о “герое” и “массе” в истории, рассматриваемый в свете идеи природной *телесной общности людей* или, другими словами, идеи “*родового тела”*. И здесь, очевидно, основная тема облекается определенным комплексом мотивов (“величия”, “власти”, “телесности” и т. п.)» [15, с. 278]. Он полагает, что оба комплекса мотивов, пересекающихся у Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, являются важными в структуре сюжета, в моменты наивысшего испытания героев. Отмечает автор статьи совпадения в решении еще одной темы – смысла военной истории и совершения уголовного преступления. Во всяком случае, именно с категорией вражды связывает опытный следователь у Ф.М. Достоевского мотивы поведения Раскольникова, объединяет тему войны и преступления и Разумихин. Н.Д. Тамарченко пишет, что в обоих произведениях поставлена проблема «исторического действия и его нравственной оценки» [15, с. 281].

От конкретики художественного текста к выводам о философии истории у обоих писателей движется в своих размышлениях и Н. Подосокорский. В статье «1812 год и наполеоновский миф в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» (2011) [12] он отмечает, что писатель «сумел изобразить на примере своих героев то, как память о прошлом постоянно живет в человеке и порой раскрывается в самых причудливых его фантазиях и мечтах, смешивая время и место, сон и явь, правду и вымысел, шутку и серьезность, бахвальство и мужество, эгоизм и любовь к Отчизне» [13, с. 71]. Основанием для этих выводов является анализ функционирования наполеоновского мифа в одном из романов писателя. В его публицистике также неоднократно возникает тема великой войны, объединившей все слои общества и ставшей беспримерным подвигом во имя отчизны.

В центре внимания исследователя находится рассказ генерала Иволгина о войне 1812 г. в романе «Идиот». «Это совсем другой взгляд на героическую эпоху начала XIX века, – пишет автор статьи, – отличный от того, который

предложил в своем романе-эпопее “Война и мир” приблизительно в то же время Л. Толстой» [12, с. 41]. Предшествующие интерпретации этого фрагмента обычно сводились к тому, что серьезное размышление о роли Наполеона в истории, предложенное Л. Толстым, Ф.М. Достоевский изобразил как шутку. «Нам же видится, – говорит Н. Подосокорский, – что этот рассказ представляет собой ярчайший образец наполеоновской легенды в художественном произведении, сочиненной от имени героя-наполеониста» [12, с. 43] с наличием в ней автобиографических моментов. Исследователь полагает, что Ф.М. Достоевский прошел свой путь к такой интерпретации, сначала создавая легендарную историю о завоевателе в «Честном воре», в которой иронически осмыслил всю историю мемуаристики, связанной с Наполеоном, интерес к которой в 1840-е гг. уже заметно спадал. И, наконец, в «Идиоте» Ф.М. Достоевский реализовал свой давний замысел в виде «вымышленного рассказа о придворной службе у Наполеона отставного генерала» [12, с. 48]. Н. Подосокорский пишет, что «генерал Иволгин восхищается Наполеоном всецело и ставит себя рядом с ним в качестве ребенка, которого французский император сравнивает за его преданность со своим сыном» [12, с. 49], что напоминает расхожие на рубеже 1850–1860-х гг. воспоминания тех, кто в период войны находился еще в детском или отроческом возрасте, как А.И. Герцен. Эти размышления дали возможность исследователю утверждать, что рассказ генерала Иволгина «представляет собой оригинальное произведение, содержащее многочисленные отсылки широкому кругу самых разнообразных источников» [12, с. 70]. Полагая, что упоминания имеют отношения лишь к четырем героям романа, исследователь справедливо отмечает связь линии генерала Иволгина с интерпретацией наполеоновского мифа в русском сознании.

В «Преступлении и наказании», по нашему мнению, выразилось отношение писателя не только к наполеоновскому мифу, который в сознании русских причудливо трансформировался, но и к самой идеи индивидуализма, в центре которого она находилась. Порфирий Петрович не случайно говорит своему подозреваемому о представлении, что «существуют на свете будто бы некоторые такие лица, которые могут… то есть не то что могут, а полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан» [6, с. 201]. Понимая идею, захватившую Раскольникова, как вседозволенность выдающейся личности, следователь тонко выражает ее, не называя имен и не приводя примеров, потому подследственный решает, что это «усиленное и умышленное искажение» его мыслей. «Обыкновенные должны жить в послушании и не имеют права переступать закона, – пересказывает Порфирий Петрович содержание статьи, – потому что они, видите ли, обыкновенные. А необыкновенные имеют право делать всякие преступления и всячески преступать закон, собственно потому, что они необыкновенные» [6, с. 201–202]. Поясняя свою мысль, Раскольников и выражает идею индивидуализма в ее крайнем выражении, чуждом, по Ф.М. Достоевскому, русскому соборному сознанию.

Он говорит о том, что не обязательно, чтобы «необыкновенные люди непременно должны и обязаны были творить всегда всякие бесчинства, как вы говорите»: «”необыкновенный” человек имеет право… то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть… через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует» [6, с. 202]. Раскольников говорит не о Наполеоне, а об отвлеченной выдающейся личности. Затем в его словах возникают имена Кеплера и Ньютона, ученых, совершивших гениальные открытия в области физики и математики, надолго определившие направление развития науки. Причем говорит он о них во множественном числе, используя метонимию, ясно выражающую его мысль: «…если бы Кеплеровы и Ньютоновы открытия вследствие каких-нибудь комбинаций никоим образом не могли бы стать известными людям иначе как с пожертвованием жизни одного, десяти, ста и так далее человек, мешавших бы этому открытию или ставших бы на пути как препятствие, то Ньютон имел бы право, и даже был бы обязан… *устранить* этих десять или сто человек, чтобы сделать известными свои открытия всему человечеству» [6, с. 202]. При этом Раскольников понимает, что для достижения своей цели ученый не должен был быть разбойником, убивающим всех подряд, «или воровать каждый день на базаре».

Продолжая свою мысль, он, как известно, говорит о выдающихся преобразователях и героях, в том числе о Наполеоне, которые для установления нового порядка были вынуждены преступать прежние законы или проливать кровь. И здесь Наполеон оказывается не обозначением конкретного завоевателя, а снова метонимией, когда за именем подразумевается определенное явление («продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее…»). «Большая часть этих благодетелей и установителей человечества, – говорит Раскольников, – были особенно страшные кровопроливцы» [6, с. 202]. Так Наполеон помещается в ряд, который не может не вызывать удивление. Каждый из названных исторических деятелей ставил во главу угла своей деятельности преобразования, призванные вести к добру и благополучию: и Ликург, который был законодателем Спарты, и Солон, осуществлявший реформы в пользу крестьян, попирая привилегии родовой аристократии, и Магомет, проповедовавший новую, молодую гуманистическую религию, и Наполеон, преодолевший послереволюционный хаос и основавший законодательную систему Франции.

Обратим внимание на то, что для героя Ф.М. Достоевского Магомет равен не Христу или Будде, а именно государственным деятелям и завоевателям. Видимо, причиной такого соотнесения является один из постулатов проповеди Магомета, в которой война против неверных признавалась богоугодным делом. Ведь не случайно и Наполеон думал о своей миссии как о насаждении всеобщего блага, добра: «Сколько будет нужно еще борьбы, крови, годов, чтобы могло осуществиться то добро, которое я хотел

сделать человечеству», говорил он, по преданию. Эти исторические личности отнесены Раскольниковым к разряду людей высшего порядка. «…Люди, по закону природы, разделяются *вообще* на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово. <…> Отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. <…> это их назначение» [6, с. 203]. Люди второго типа «все преступают закон, разрушители или склонны к тому, судя по способностям», причем совершаемые ими преступления направлены «во имя лучшего». Потому они и могут ради своей идеи не только «перешагнуть», но и «по совести <…> дать себе разрешение перешагнуть через кровь» [6, с. 203], т. е. оправдать преступление высшей идеей, которая должна преобразовать мир, достичь Нового Иерусалима. Как известно, во второй половине XIX в. это выражение, которое произносит Порфирий Петрович, имело в русской религиозно-философской мысли глубокое символическое значение и означало уже не столько библейское «увидел я новое небо и новую землю». Точнее всего понимание Ф.М. Достоевским этого словосочетания отражено в ряде его заметок в «Дневнике писателя», причем мистический Новый Иерусалим нередко отождествлялся с социализмом, истолкованным в мистической плоскости. И, конечно, оно имеет небольшое отношение к наполеоновскому мифу. Но вопрос следователя о том, как можно отличить обычных людей от необыкновенных, прямо восходит к наполеоновской литературе тех лет. В ряде комментариев к роману [1; 2; 6; 5; 7] обращается внимание на то в публицистике 1860-х гг., посвященной эпохе Наполеона, подобный вопрос ставился неоднократно.

Так, В. Данилов обнаружил в газете «Голос» (1865, № 65) материал под названием «Английские критики сочинений Наполеона», в которой пересказывались отклики на книгу Наполеона III «История Юлий Цезаря». «Как разобрать, – приводит он выдержку из газетного материала, – кто у нас Цезари, Карлы Великие, Наполеоны? Спрашивается, по каким признакам должны мы отличить, положим, хоть какого-нибудь Смита О’Брайена от какого-то артиллерийского поручика, Магомета от того, кого было бы святотатством назвать заодно с ним, Аттилу от Карла Великого? <…> Всякий, кто побеждает, проводя свои идеи и достигая успеха своим гением, – прав. Из этого следует, что человечеству остается только выжидать событий и повиноваться» [5, с. 262–263]. Близость концепции Раскольникова откликам английских публицистов представляется очевидной. Тем более что кроме этой публикации Ф.И. Евнин называет и другую, «Что такое великие люди в истории», также связанную с книгой Наполеона III. Она была напечатана в журнале «Современник» (1865, № 2) и содержала замечания о двух типах человеческой логики. «Одна логика и одни законы, по которым следует судить действия людей обыкновенных; другая логика и другие законы, по которым

следует судить мировых гениев, полубогов... Но если великие гении истории изъяты от обыкновенных законов, если к ним неприменимы законы обыкновенной логики, то спрашивается, как же узнать таких личностей?» [7, с. 156]. Таким образом, слова Раскольникова являются прямым откликом на полемику о наполеонизме, развернувшуюся в европейской печати.

Есть в диалоге Порфирия Петровича и Раскольникова и собственно русское их понимание. Во всяком случае, слова о спасительной силе страдания, восходящие к его православному пониманию, проливают на европейские теории специфический свет. Идея индивидуализма, глубоко чуждая, по мнению Ф.М. Достоевского, русскому сознанию, приводит обыкновенного человека Раскольникова и многих ему подобных к губительным выводам. Свидетельством того, что писатель стремится дать русское измерение этому спору, является реминисценция из «Евгения Онегина» («Мы все глядим в Наполеоны; / Двуногих тварей миллионы / Для нас орудие одно»): «“Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?”, – с страшной фамильярностию произнес вдруг Порфирий. Даже в интонации его голоса было на этот раз нечто уж особенно ясное» [6, с. 207]. Перебрасывая мостик к пушкинскому пониманию наполеонизма, Ф.М. Достоевский дал во многом сходный ответ на вопрос о его сущности. Но если А.С. Пушкин оставался в области историософии и эстетики, Ф.М. Достоевский углубил этическую и религиозную составляющую его понимания, во многом предваряя споры о ницщеанстве, которые вскоре развернулись в русской культуре. Один из его великих современников, думавших о наполеонизме с отвращением, дал собственную интерпретацию европейского наполеоновского мифа в «Войне и мире».

Библиографические ссылки

1. Белкин А.А. Роман «Преступление и наказание» / А.А. Белкин // Русская классическая литература. Анализы и разбор [Сост. Д. Устюжанин]. – М.: Просвещение, 1969. – С. 307–332.
2. Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. – М.: Просвещение, 1984. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.literatura548.narod.ru.
3. Викторович В.А. Сюжетная оппозиция повествователя и героя в романе Достоевского «Преступление и наказание» / В.А. Викторович // Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции. Мат. II меж-вуз. сб. – Горький, 1975. – С. 75–82.
4. Волгин И.Л. Наполеоновская тема в творчестве Достоевского / И.Л. Волгин // Наполеон. Легенда и реальность: Материалы научных конференций и наполеоновских чтений. 1996 – 1998. – М.: Минувшее, 2003. – С. 284–302.
5. Данилов В.В. К вопросу о композиционных приемах в «Преступлении и наказании» Достоевского / В.В. Данилов // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ, наук. – 1933. – № 3. – С. 249–263.
6. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский. [Изд. подг. Л.Д. Опульская и Г.Ф. Коган]. – М.: Наука, 1970. – 808 с. (Серия «Литературные памятники»).

7. Евнин Ф.И. Роман «Преступление и наказание» / Ф.И. Евнин // Творчество Ф.М. Достоевского [Сб. статей]. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 215 - 264.
8. Карякин Ю.Ф. Самообман Раскольникова. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» / Ю.Ф. Карякин. – М.: Худож. лит, 1976. – 158 с.
9. Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова / В.Я. Кирпотин. – М.: Сов. писатель, 1970. – 448 с.
10. Кожинов В.В. «Преступление и наказание» Достоевского / В.В. Кожинов // Три шедевра русской классики. – М.: Худож. лит., 1971. – С. 107–186.
1. 11. Осмоловский О.Н. Достоевский и русский психологический роман / О.Н. Осмоловский. – Кишинев, 1981. – 167 с.
11. Подосокорский Н. 1812 год и наполеоновский миф в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / Н. Подосокорский // Вопросы литературы. – 2011. – Ноябрь-декабрь. – С. 39–71.
12. Подосокорский Н. Наполеоновские войны в «Дядюшкином сне» Ф.М. Достоевского / Н. Подосокорский // Вопросы литературы. – 2011. – Ноябрь – декабрь. – С. 350–362.
2. 14. Реизов Б.Г. «Преступление и наказание» и проблемы европейской действительности // Б.Г. Реизов // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз.. – 1971. – № 5. – С. 388–400.
3. 15. Тамарченко Н.Д. Наполеоновская тема у Толстого и Достоевского («Преступление и наказание» и «Война и мир») / Н.Д. Тамарченко // Наполеон. Легенда и реальность: Материалы научных конференций и наполеоновских чтений. 1996 – 1998. – М.: Минувшее, 2003. – С. 276–284.
17. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») / В.Н. Топоров // Проблемы поэтики и истории литературы. [Сб. статей]. – Саранск: Мордов. гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 1973. – С. 91–110.

Надійшла до редколегії 18 березня 2014 р.

УДК 821.161.1 – Эренбург

М. Ю. Тарарак
Харьков

О ГЛАВНЫХ РЕЗУЛЬТАТАХ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЭЗИИ И. ЭРЕНБУРГА

У статті викладені основні результати дослідження поезії І. Еренбурга як визначної частини його спадщини. Показано, що його поезія є яскравою та цікавою сторінкою руської літератури ХХ ст. Кожен етап поетичної творчості знаменує собою не тільки прийняття основних поетологічних особливостей пануючої тоді поетичної течії, але й безперервне прагнення утворити свій власний голос, власну тему, яка і зробила його поезію впізнаваною та улюбленою декількома поколіннями читачів.

***Ключові слова**: стилізація, інтертекст, цивільна, філософська, інтимна лірика.*

В статье изложены основные результаты изучения поэзии И. Эренбурга как значимой части его наследия. Показано, что его поэзия является яркой и интересной страницей русской литературы ХХ в. Каждый этап поэтического творчества знаменует собой не только приятие основных поэтологических особенностей господствовавшего тогда поэтического течения, но и неустанное стремление выработать свой собственный

© М. Ю. Тарарак, 2014

голос, собственную тему, которая и сделала его поэзию узнаваемой и любимой несколькими поколениями читателей.

***Ключевые слова**: стилизация, интертекст, гражданская, философская, интимная лирика.*

In this article we exposed the main results of the Ehrenburg`s poetry study like a significant part of his heritage. Poet Ehrenburg was in progress from the assimilation of the newest poetic streams achievements to the searching of his place in the system of socialist realism. The onliness of his creative career is, he travelled a long way, congruent with the development of the Russian poetry from symbolism to the socialist realism. He appreciated, converted and developed the achievements of the poetry streams of that time. He came like a poet to the Russian literature, he took himself as a poet even when the main amount of his work arranged the prose and the publicism. He addressed the poetry in years of repressions, he expressed with the poetry his true attitude against the actual events. It is shown, that this poetry is an interesting and bright sheet of the Russian literature in 20th century. Every stage of the poetic creation is marking not only the acceptance of the main poetic singularity of the mainstream, but also a constant aspiration to produce the own voice, the own theme, which made his poetry knowable and beloved by several reader generations.

***Key words**: pasticcio, intertext, civil, philosophic, intimate lyrics.*

История изучения поэзии И. Эренбурга состоит из трех неравнозначных этапов. К первому нами отнесены отклики современников поэта на его стихи ученического, свободного стиха и «классического» периодов его творчества. Они составили основу дальнейшего изучения поэзии Эренбурга. Ко второму этапу относятся статьи и рецензии 1939–1980-х гг., а к третьему – немногочисленные современные научные исследования. К сожалению, процесс изучения поэзии Эренбурга не был непрерывным и последовательным и соответствовал хронологии публикации его стихотворений. Анализ истории вопроса дает возможность утверждать, что по сей день поэзия нередко является лишь иллюстративным материалом к изучению других сторон творчества писателя. Наиболее плодотворными этапами исследования поэзии Эренбурга были 1910-е – 1939 гг. и 1980-е – 2000-е гг. Мнения рецензентов поначалу определялись их позицией по отношению к различным поэтическим школам. Например, «символистские» стихотворения Эренбурга приветствовались Брюсовым, но вызывали неприятие Гумилева. Стремление к поэтической ясности отмечалось как положительное Гумилевым, но было встречено с неодобрением Брюсовым. Переход от футуристических средств выразительности к новым поискам в области формы враждебно оценено футуристами, обвинявшими молодого поэта в политической неопределенности позиции. 1939 по 1980-е гг. в сознании читателей и исследователей Эренбурга-поэта был потеснен его публицистикой, прозой, мемуарами. Книги Б. Сарнова [1; 2; 3] представляют собой результат многолетней разработки стройной концепции: исследователь выдвигает аргументы в пользу того, что Эренбург как общественный деятель и писатель служил конъюнктуре своего времени и лишь в поэзии выражает свои истинные чувства, мысли, желания. Эта концепция вступает в противоречие с работами Б.Я. Фрезинского [4; 5; 6; 7; 8] и требует, на наш взгляд, проверки конкретным анализом художественного, в том числе, поэтического текста.

Эренбург прошел путь, совпадающий с развитием русской поэзии от символизма до социалистического реализма, воспринимая, трансформируя и развивая достижения поэтических течений того времени. Поэзия занимала важнейшее место в его творчестве [см.: 9]. Он вошел в русскую литературу как поэт, видел себя поэтом и выражал в поэзии свою истинную позицию по отношению к действительности. Ученический период поэтического творчества И. Эренбурга продолжался с 1909 по 1913 гг. и совпал с его увлечением символизмом, а затем акмеизмом. В эти годы поэт находился в поисках своего лирического «я», сознательно подражал В. Брюсову, перепевал мотивы поэзии Ж. Роденбаха и Ф. Жамма, стилизовал под поэзию А. Блока, творчески усваивал опыт К. Бальмонта и русских акмеистов. Несмотря на «ученичество» Эренбурга, в его поэзии той поры сформировался собственный, индивидуальный облик лирического героя. Поэт следовал современной ему тенденции в переосмыслении библейских сюжетов, любовь лирического героя к женщине драматична, она возвышает его и одновременно разрушает его внутренний мир. Образ лирической героини развивается вместе с образом героя: рыцарь – дама, Христос – Мадонна, он – девушка печальная, «Зай» – «Зайка», я – ты. Свой истинный покой лирический герой находит лишь в воспоминаниях о детстве и в соприкосновении с природой. В ранней лирике проявился и яркий сатирический талант поэта, язвительно высмеивающего гримасы буржуазного общества. Этот опыт в полной мере реализуется в его романе «Хулио Хуренито».

Важнейшие тематические пласты поэзии периода 1909–1913 гг. связаны с переосмыслением Ветхого и Нового Завета, что соответствует творческим поискам и поэтов несимволистских течений, а также античности и образов эпохи Возрождения. В лирике «ученического» периода создан и образ лирической героини, которая развивается вместе с образом героя: рыцарь – дама, Христос – Мадонна, он – девушка печальная, я – ты. В ранней лирике И. Эренбурга преобладают темы родины, поэта и поэзии, любовная тема, тема смерти и тема еврейского народа. В освоении темы родины и своего народа молодой поэт поднимался до высоты философской лирики. Анализ пространственно-временных представлений позволяет говорить, что поэту ближе прошедшее, чем современность, им используется религиозная лексика, любовь уподобляется священному обряду, сходному со служением в церкви. Эренбург использует цветовую символику, близкую символистской: белый цвет, символизирующий платоническую любовь, бледно-синий и голубой, желтый. Основными приемами, которым пользуется Эренбург, являются стилизация и различные формы интертекста, чрезвычайно характерные для русской поэзии тех лет. Однако цветовая символика, концепция мира и образ лирической героини не составляют системы, как в поэтике символизма, не несут дополнительных значений и не находятся в значимых соответствиях друг с другом. Стихотворения содержат исповедальные монологи, даже если личность поэта скрыта стилизацией, в них отчетливо проявилось медитативное начало, когда перед нами – взволнованное и напряженное раздумье о любви и

о вечности. Разрыв с символизмом отразился в поэтике Эренбурга во внимании к деталям быта и безыскусным приметам окружающего мира. Поэт отказывается от замысловатых метафор, передает чувство через значимые детали, состояние его героя соотносится с состоянием природы. Попытка преодоления многозначности символизма обернулась в творчестве Эренбурга обращением к буколической поэзии, причем поэт создает собственный русский вариант, изображая природу средней полосы России и ее фауну. В поэзии той поры преобладают описательные и сюжетные стихотворения.

Стихотворения периода свободного стиха (1914–1920), рассмотренные в контексте русской поэзии тех лет, позволяют говорить о мощном воздействии русского авангарда, выявленном как на уровне тематики, так и в области художественной выразительности. Как и в предшествующем периоде творчества, И. Эренбург не присоединяется к теоретической платформе футуризма и не следует его эстетической программе, а использует отдельные достижения этого поэтического течения. Прежде всего это касается переосмысления библейского текста, который, как и в русском авангарде, снижается. В области поэтики И. Эренбург активно использует разговорную речь, приемы метаморфозы, развернутой метафоры, отрицательного параллелизма и обращенного параллелизма. В области синтаксиса продуктивными являются фигуры – риторические восклицания. Ведущими темами творчества Эренбурга этого периода становятся темы смерти, конца пути, скуки, родины, поруганной любви; образы младенца (мальчика), души, поэта, бабы; мотив мученичества. Поэт склоняется к эпическому осмыслению драматических событий действительности, что обусловило прозаизацию его поэзии. В отличие от военных стихотворений Вл. Маяковского, в которых высока степень публицистичности, прямого обвинения общества в равнодушии, сытости и глухоте, в поэзии Эренбурга первая мировая война осмыслена философски, а трагедия каждого понимается как трагедия человечества, стоящего у своего конца. Лирический герой Эренбурга – это летописец, фиксирующий происходящее и осмысляющий его. Продуктивными для поэзии той поры являются олицетворения. В период свободного стиха поэт также переживает эволюцию, выразившуюся в смене позиции лирического героя, от отрицания святынь и богохульства обратившегося к принятию новой истины, предчувствующего обновление земли.

В «классический» период творчества И. Эренбурга (1921–1923 гг.) процесс поиска собственных тем и поэтических приемов завершается. Хотя в стихах этих лет проявилось воздействие поэтики Б. Пастернака, О. Мандельштама и В. Маяковского, усвоение ее особенностей проникало через отдельные элементы, перепевание определенных мотивов. Эренбург также приближается к лучшей гражданственной лирике Н. Некрасова, используя архаизмы, инверсию, присущую ей, а в области тематики высказывает свойственное Маяковскому презрение к буржуазии, образу ее жизни, противопоставляет европейское благополучие российской действительности и катастрофичности человеческого бытия. «Классическому»

периоду свойственно преобладание философской лирики, использование библейского интертекста, позволяющего выразить своеобразные пространственно-временные представления: из сердца революции поэт переносится в российскую глубинку, города Европы, соотносит конец старого порядка с крушением мира, обращаясь к библейским временам, самому создателю.

Несмотря на обвинения поэта в эклектизме, анализ его поэзии все же свидетельствует, что Эренбург той поры нашел свою особую интонацию и собственные темы, даже если их художественное решение напоминает стихи его современников. Особенно это касается образа лирического героя, оригинального и совершенно индивидуального: дикого, обросшего шерстью зверя с нежной и ранимой душой. Его любовь – это страдание его тела, в котором члены живут как бы своей отдельной жизнью, погибают и возрождаются от сильного чувства. Однако под влиянием любви зверь освобождается от своей звериной сущности, напоминает страдающего человека. В области поэтики продуктивными являются сочетание лексики высокой и разговорной, использование олицетворений, а также сложных метафор. Преобладающей в наследии поэта той поры является лирика философская и гражданская. Ее пространственно-временные координаты позволяют говорить о том, что поэт ощущает себя гражданином мира, а политические события в России – частью мировой катастрофы.

Произведения, относящиеся к позднему периоду творчества (с 1939 по 1960-е гг.), представляют собой разнородные по тематике и жанрам стихотворения. Это и лирический дневник, и замечательные образцы гражданской, философской, интимной лирики. Лирический герой Эренбурга той поры – не влюбленный в неизведанное юноша, и поэт: он гражданин мира, свидетельствующий о человеконенавистническом характере войны. Изображение в сюжетных стихотворениях стариков и детей, не понимающих трагедии приходящего, придает им вневременной смысл. Своими темами поэзия Эренбурга позднего периода напоминает произведения советских поэтов: в те годы они выражали чувства, которые объединили весь советский народ перед лицом войны.

Потому в поэзии Эренбурга так много узнаваемых сюжетов, со стихами современников объединяют его произведения и интонация, и мотивы. Общим для советских стихотворений тех лет является и метод социалистического реализма, к которому творчество И. Эренбурга тех лет, несомненно, принадлежало. Поэт передал коллективное чувство гордости за простого солдата, за военное братство, горечь от потерь, нарисовал картины разоренной советской земли, военного быта и пр. Ритмически поэзия этих лет приближена к популярным в те годы «Землянке», «Синий платочек» и др. В его стихах военных лет присутствует особая публицистичность и высокая гражданственность, поэт пишет об узнаваемых обстоятельствах и обыкновенных советских людях, передает боль от поругания родины вражеским солдатом. В его произведениях передана коллективная ненависть

советских людей к врагу, горячее сочувствие к ребенку, матери, бойцам, особенно ярко выраженные и в его военной публицистике. Однако существенно отличает его стихотворения тех лет тема, не затронутая советскими поэтами, – уничтожение евреев. Трагедию своего народа он осмысливает с позиции участника войны, защитника мира, человека, много сил положившего на его сохранение. Стихотворения об уничтожении еврейского народа принадлежат к лучшим образцам русской лирики на эту тему, и Эренбург здесь является предшественником М. Алигер и Е. Евтушенко.

Стихи последних лет подводят итог длинному пути поэта, который возвращается к своим главным темам. Философская лирика перемежается пейзажными зарисовками, путевыми заметками, сатирическими стихотворениями. В этой книге Эренбург особенно афористичен, лирика полна самопризнаниями поэта, приблизившегося к своему лирическому герою. Несмотря на некоторую оппозиционность их содержания, все же это прекрасные образцы советской поэзии с ясностью рифмы и ритма. Последние стихотворения И. Эренбурга позволяют говорить о его гражданской позиции в годы оттепели. Поэт декларирует обращение к актуальным и острым социальным и бытийным вопросам, отказывается от обыденности и усредненности, призывает к деятельному отношению к действительности. Особое звучание в эти годы приобретает тема последней любви, а также раздумья о собственной человеческой и творческой судьбе, обращающие поэта к творчеству его далеких предшественников (Ф.Тютчев, А.К.Толстой). Ее анализ подтверждает слова С. Наровчатова о том, что И. Эренбург был едва ли не единственным русским поэтом, начинавшим свое творчество с подражания символизму, пережившего увлечение акмеизмом и футуризмом, что в его творчестве отразились художественные поиски русского авангарда, а также основные черты социалистического реализма.

Каждый этап его поэтического творчества знаменует собой не только приятие основных поэтологических особенностей господствовавшего тогда поэтического течения, но и неустанное стремление выработать свой собственный голос, собственную тему, которая и сделала его поэзию узнаваемой и любимой несколькими поколениями читателей.

Библиографические ссылки

1. Сарнов Б. Маяковский. Самоубийство / Бенедикт Сарнов. – М.: Эксмо, 2007. – 672 с.
2. Сарнов Б. Случай Эренбурга / Бенедикт Сарнов. – М.: Текст, 2004. – 430 с.
3. Сарнов Б. Сталин и писатели: в 2-х тт. / Бенедикт Сарнов. Т. 1. – М.: Эксмо, 2008. – 832 с.
4. Фрезинский Б. А.М. Коллонтай и И.Г. Эренбург: шведские страницы / Борис Фрезинский // Всемирное слово. Lettre intern (СПб.). – 2002. – №15. – С. 24–34.
5. Фрезинский Б. Илья Эренбург и Николай Бахтин: Взаимоотношения, переписка, мемуары, комментарии / Борис Фрезинский // Вопросы литературы. – 1999. – №1. – С. 291–334.
6. Фрезинский Б. Как это было… / Борис Фрезинский // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 5. – С. 330–337.

7. Фрезинский Б. Об Илье Эренбурге и его «Книге для взрослых» / Борис Фрезинский // Эренбург И.Г. Книга для взрослых [Вст. ст., подг текста и ком. Б.Я. Фрезинского]. – М.: Книга и бизнес, 1992. – С. 5–67.
8. Фрезинский Б. Письма Ильи Эренбурга Елизавете Полонской 1922–1966 / Борис Фрезинский // Вопросы литературы. – 2000. – №1. – С. 284–330; №2. – С. 231–290.
9. Эренбург Илья. Стихотворения и поэмы / Илья Эренбург [Вс. ст., сост., подг. текста и прим. Б.Я. Фрезинского]. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический Проект», 2000. – 816 с. (Серия «Новая библиотека поэта»).

Надійшла до редколегії 26.03.2014 р.

УДК 821.111(73) – 312.4.09

А. К. Тытюк
Днепропетровск

ОБРАЗ ГОРОДА В ДЕТЕКТИВНЫХ РОМАНАХ СЬЮ ГРАФТОН И САРЫ ПАРЕЦКИ

У пропонованій статті ми звертаємося до детективних серій американських письменниць Сью Графтон і Сари Парецкі. Досліджуються образи міст, в яких відбуваються дії романів, та визначається їх роль у творах.

Ключові слова: *місто, Санта-Тереза, Чикаго, Сью Графтон, Сара Парецкі.*

В предлагаемой статье мы обращаемся к детективным сериям американских писательниц Сью Графтон и Сары Парецки. Исследуются образы городов, в которых происходят действии романов, и определяется их роль в произведениях.

Ключевые слова: *город, Санта-Тереза, Чикаго, Сью Графтон, Сара Парецки.*

In offered article we address to the detective series of American writers Sue Grafton and Sara Paretsky. Cities are not only the products of the building art, but often they are embodied in works of fiction. A lot of researches are devoted to the study of specific problems of representation of images of various cities in the literary works. The city is the place where the actions of most detective novels take place. Sue Grafton's detective series is connected not only by the title, main hero detective Kinsey Millhone, but also the place of action – the fictional town of Santa Teresa, which is one of the most important and meaningful images in the novels. One of the important themes in the novels of another American detective writer Sara Paretsky is actually existing city Chicago, where the actions of all her novels take place. The writer says that starting work on a new detective story, atmosphere and background are incredibly important for her. Thus the cities of Santa Teresa and Chicago are not only the background to the events of detective novels of American writers, but also competent characters. It may be stated that cities play a very important role in the art of the novel, particularly in the detective genre. The novel is an urban genre, essentially. It may be noted that the image of the city is the main feature of the novel form, without which the novel would never have become what it is.

Key words: *city, Santa Teresa, Chicago, Sue Grafton, Sara Paretsky.*

Города являются не только произведением строительного искусства, но и часто находят свое воплощение в произведениях художественной литературы. Проблемам изучения специфики репрезентации образов тех или иных городов в произведениях художественной литературы посвящено немало исследований (Н. Анциферов, Ю. Лотман, Б. Успенский, В. Топоров, М. Гаспаров, Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ч. Дженкс, К. Линч). Город как

© А. К. Тытюк, 2014

своеобразный персонаж часто воплощается в современной художественной литературе. Место, где разворачиваются события, во многом обусловливает сами события и наоборот. Пространство, действие, персонажи тесно связаны друг с другом. Город является тем местом, где происходят действия большинства детективных романов.

Детективная серия Сью Графтон связана не только названием, сквозным героем детективом Кинси Милхоун *(Kinsey Millhone)*, но также местом действия – вымышленным городом Санта-Тереза, который является одним из важных и значимых образов романов: «Санта-Тереза – небольшой город в южной Калифорнии с восьмьюдесятью тысячами жителей, причудливо раскинувшийся между Сьерра-Мадрес и Тихоокеанским побережьем, – настоящее прибежище для богатеньких» *("Santa Teresa is a Southern California town of eighty thousand, artfully arranged between the Sierra Madres and the Pacific Ocean – a haven for the abject rich")* [2, с. 10]. Образ этого города появился в литературе не впервые. В нем жил также Лью Арчер, главный герой детективной серии американо-канадского писателя Росса Макдоналда. Моделью создания Санта-Терезы послужил небольшой городок Санта-Барбара в штате Калифорния, в котором и Росс Макдональд, и Сью Графтон прожили некоторое время. В своем интервью С. Графтон называет себя «богиней Санта-Терезы» [7]. Как истинная богиня, она создает свой величественный южный город: «Общественные здания выглядят как старые испанские виллы, частные дома выглядят как журнальные иллюстрации, пальмы отделаны неприглядной коричневой листвой, и пристань для яхт так совершенна, как художественная открытка <...> Может ли быть лучше обстановка для убийства и нанесения увечий, чем такой великолепный город?» *("The public buildings look like old Spanish missions, the private homes look like magazine illustrations, the palm trees are trimmed of unsightly brown fronds, and the marina is as perfect as a picture postcard…What better setting for murder and mayhem than a gorgeous town like this?")* [7]. Как отмечает С. Графтон, этот город находится в «девяноста пяти милях на север от Лос-Анджелеса» *("ninety-five miles north of Los-Angeles")* [4, с. 5]. Это богатый город, красоту которого Сью Графтон всякий раз описывает в своих романах: «Здесь нет неоновых реклам, нет трущоб, нет изрыгающих клубы дыма и уродующих пейзаж промышленных предприятий; куда ни глянь – везде опрятная штукатурка, красные черепичные кровли, кусты бугенвиллей, старые деревья, кирпичные изгороди, арочные окна, пальмы, балконы, заросли папоротника, фонтаны, променады, буйство цветов <…> все так изысканно и утонченно, кажется, лучшего места не сыскать» (*"There are no flashing neon signs, no slums, no fume-spewing manufacturing complexes to blight the landscape. Everything is stucco, red tile roofs, bougain-villea, distressed beams, adobe brick walls, arched windows, palm trees, balconies, ferns, fountains, paseos, and flowers in bloom. Historical restorations abound. It's all oddly unsettling – so lush and refined that it ruins you for anyplace else"*) [3, с. 9].

В своих романах Сью Графтон описывает повседневную жизнь города, его архитектуру и даже погоду: «Жить в местах, с таким климатом, как в

Санта-Терезе, – все равно что находиться в зале с избыточным освещением… Все дни неизменно пронизаны солнцем, температура воздуха почти всегда около двадцати градусов Цельсия и ни малейшей дымки. По ночам, разумеется, прохладнее. В определенный период бывают и дожди, но подавляющую часть года все дни похожи один на другой, как однояйцовые близнецы. Неизменно безоблачное голубое небо создает особый дезориентирующий эффект, когда трудно сразу сообразить, какое же сейчас время года» *("Living with the climate in Santa Teresa is rather like functioning in a room with an overhead light fixture…The days are blanketed with sunlight. Often it is sixty-seven degrees and fair. The nights are consistently cool. Seasonally it does rain but the rest of the time, one day looks very much like the next and the constant, cloudless blue sky has a peculiar, disorienting effect, making it impossible to remember where one is in the year")* [2, с. 15]. С. Графтон конкретно указывает названия улиц города, изображает его достопримечательности, подробно описывает путь своей героини. Писательница дает детальное описание того или иного места в городе: «Санта-Тереза – это, пожалуй, единственный из известных мне городов, где главная улица сужена за счет посаженных вдоль нее деревьев, тогда как в других местах их специально вырубают, чтобы расширить трассу, и где установлены изящные телефонные будки, больше напоминающие кабинки для исповеди» *("Santa Teresa is the only town I ever heard of that made the main street narrower, planted trees instead of pulling them up, and constructed cunning telephone booths that look like small confessionals")* [2, с. 17–18]. За счет такой детализации Санта-Тереза оживает, перестает быть лишь фоном действия, а становится полноценным персонажем романа. Наряду с вымышленным городом в детективных романах С. Графтон часто встречаются географические реалии – города Лос-Анджелес и Лас-Вегас, штаты Калифорния, Флорида и Невада и другие.

Одной из важных тем в романах другой американской детективной писательницы, Сары Парецки является реально существующий город Чикаго, где происходят действия всех ее романов. Писательница говорит, что обстановка и окружение являются невероятно важными, и отмечает, что «когда вы живете в каком-то месте, и оно действительно проникает в вашу кровь, оно забирает на себя ваше воображение. Поэтому я пишу о Чикаго, потому что я знаю и люблю этот город действительно страстно» *("when you live in a place and it really gets into your blood, it takes over your imagination. The reason I write about Chicago is because I know and love this city really passionately")* [5, с. 31]. Кроме серии о детективе Варшавски, С. Парецки опубликовала один недетективный роман, "Ghost Country" (1998), в котором затрагивает темы коррупции, бедности и жизни в Чикаго. Писательница не случайно выбирает этот город для своих произведений, так как писательница жила, училась, получила ученую степень доктора исторических наук и позже магистра финансов именно в Чикаго. В своих романах она изображает его как «растянувшийся город, наполненный граффити и мусором» *("sprawling, graffiti, garbage-ridden city")* [9, с. 336] и «в течение дня он был похож на

Бейрут» *("during the day it looked like Beirut")* [9, с. 165]. В романах представлены конкретные места, улицы и скверы из топографической карты Чикаго, составляющие в совокупности образ этого города. Его образ начал появляться в литературе в начале 1890-х годов и, по мнению Джеймса Херта, с тех пор он стал «безусловно, одним из самых описанных, беллетризированных, мифологизированных городов» *("surely one of the most described, fictionalized, mythologized of cities")* [6, с. 97]. Для С. Парецки Чикаго одновременно является «очень правдоподобны описанием эмпирического города и хитрой переработкой некоторых из его предыдущих литературных воплощений» *("a very plausible rendering of the empirical city and a sly reworking of some of its previous literary incarnations")* [1, с. 56].

Кэтрин Грегори Клейн описывает романы Парецки как «пропитанные атмосферой Чикаго и жизнью одной женщины среди друзей и семьи» *("dense with the atmosphere of Chicago and a single woman's life amidst friends and family")* [10, с. 830]. В поисках преступников, свидетелей и заказчиков Ви. Ай. Варшавски ежедневно проезжает по улицам Чикаго, посещая его самые отдаленные уголки. Варшавски чрезвычайно зависима от автомобиля, без которого она бы не смогла проводить свои расследования. Парецки описывает панорамы города во время путешествий детектива. Так, в романе "Blood Shot" Варшавски попадает в район Южного Чикаго, где жила в детстве, и погружается в тщательное описание того, что она видит вокруг: «Мой путь лежал на юг… Всякие следы разрушений парализовали меня, а зрелищ мерзости и запустения все прибавлялось по мере того, как дорога, извиваясь, бежала на юг. На старом здании Загородного клуба Южного побережья, единственном в округе символе респектабельности и неувядающей славы, побелка облупилась, а ворота обвисли… Да и сам Южный Чикаго выглядел отжившим свой век. Жизнь здесь остановилась, начиная где-то со времен Второй мировой войны»(*"I headed south… Every detail of decay struck me as the road wound southward. The white paint was peeling and the gates sagging at the old South Shore Country Club, once a symbol of that area's wealth and exclusivity… South Chicago itself looked moribund, its life frozen somewhere around the time of World War II")* [8, с. 35]. Варшавски отмечает и перемены, которые, видимо, произошли в последние годы: «Проезжая по основным магистралям, я заметила, что большинство магазинов носят теперь испанские названия. И все же они выглядели почти так же, как и тогда, когда я была маленькой девочкой. Грязные бетонные стены все еще украшали безвкусные витрины, уставленные манекенами в белых нейлоновых платьях для конфирмации, синтетической обувью и различной пластмассовой утварью» *("When I drove past the main business area I saw that most of the stores had Spanish names now. Other than that they looked much as they had when I was a little girl. Their grimy concrete walls still framed tawdry window displays of white nylon communion dresses, vinyl shoes, plastic furniture")* [8, с. 35]. Именно в этом романе Варшавски встает на защиту своего родного города и расследует дела химической компании, которая скрывала, что ее продукты наносят вред людям и окружающей среде.

Города играют очень важную роль в романном искусстве, в частности в детективном жанре; можно даже сказать, что роман, в сущности, является «городским жанром». Отметим, что образ города – основная черта романной формы, без которой роман никогда бы не стал тем, что он есть. Таким образом, можно говорить о том, что город становится не только фоном, на котором разворачиваются события детективных романов американских писательниц, но и полноправным героем произведения. Изучение текста городской культуры приобретает актуальность в современной науке, что диктуется стремлением осмыслить город не только как функциональное образование, но и как символический, целостный образ художественной литературы.

Библиографические ссылки

1. Bennett, Larry. The Third City: Chicago and American Urbanism (Chicago Visions and Revisions) / Larry Bennett. – University Of Chicago Press, 2010. – 256p.
2. Grafton, Sue. A is for Alibi / Sue Grafton. – Henry Holt and Company, 1982. – 274p.
3. Grafton, Sue. B is for Burglar / Sue Grafton. – St. Martin's Paperbacks, 2005. – 310p.
4. Grafton, Sue. C is for Corpse / Sue Grafton. – St. Martin's Paperbacks, 2005. – 305p.
5. Herbert, Rosemary. Aiming Higher: some of today's top crime writers are breaking new ground in term of setting, sleuths and motivation // Publishers Weekly 13 April 1990. – pp. 30-32.
6. Hurt, James. Writing Illinois: The Prairie, Lincoln, and Chicago / James Hurt. – University of Illinois Press, 1991. – 168p.
7. Mandalit del Barco. In 'Alphabet' Mysteries, 'S' Is Really For Santa Barbara [Электронный ресурс] // http://www.npr.org/2013/08/15/211655263/in-alphabet-mysteries-s-is-really-for-santa-barbara
8. Paretsky, Sara. Blood Shot / Sara Paretsky. – Dell, 1989. – 384p.
9. Paretsky, Sara. Burn Marks / Sara Paretsky. – Dell, 1991. – 416p.
10. Reilly, John. Twentieth-Century Crime and Mystery Writers / John Reilly. - Palgrave Macmillan, 1985. – 1094p.

Надійшла до редколегії 30 березня 2014 р.

УДК 811.161.1'336

Е. В. Хинкиладзе
Харьков

УТОПИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ

Аналізуються особливості утопії в прозі російської еміграції першої хвилі. На основі типології, запропонованої Б.Ф. Єгоровим, твори А. Реннікова і В. Кримова осмислені як утопії масові, теоретичні; перша віднесена до сучасних, а друга визначена як ухронія, оскільки в ній майже немає часової конкретики; обидві є соціально-політичними з елементами науково-технічної, оскільки в них вирішуються питання суспільного життя, політики, залучаються проекти науково-технічних винаходів. Відзначаються прогнози письменників, які передбачили появу лазерної зброї, швидкісного транспорту, нових типів передачі інформації, електронних книг і планшетів. Їм вдалося також передбачити диктаторський характер європейських режимів, світову війну і руйнування колишнього світопорядку.

© Е. В. Хинкиладзе, 2014

Ключові слова: *утопія , антиутопія, ухронія, жанрова типологія.*

Анализируются особенности утопии в прозе русской эмиграции первой волны. На основе типологии, предложенной Б.Ф. Егоровым, произведения А. Ренникова и В. Крымова осмыслены как утопии массовые, теоретические; первая отнесена к современным, а вторая определена как ухрония, поскольку в ней почти нет временной конкретики; обе являются соціально-политическими с элементами научно-технической, так как в них решаются вопросы общественной жизни, политики, привлекаются проекты научно-технических изобретений. Отмечаются прогнозы писателей, предвосхитивших появление лазерного оружия, скоростного транспорта, новых типов передачи информации, электронных книг и планшетов. Им удалось также предусмотреть диктаторский характер европейских режимов, мировую войну и разрушение прежнего миропорядка.

Ключевые слова*: утопия, антиутопия, ухрония, жанровая типология.*

The article analyzes the characteristics of the first wave of emigration's utopia in Russian prose. On the basis of the typology proposed by B. F. Egorov , works by A. Rennikov and Krymov are comprehended as a mass utopia, theoretical, the first is attributed to the modern, and the second is defined as uhroniya because it almost hasn't the specifics; both are socio-political with scientific and technical elements as they are decided the issues of social life, politics, the scientific and technological inventions' projects are attracted. The writers' foresight are signed about emergence of laser weapons, high-speed transport, the new types of information transmission, e-books and tablets. They were also able to predict the dictatorial character of the European regimes, World War and the destruction of the old world order.

Keywords: *an utopia, a dystopia, an uhroniya, the genre typology.*

Среди малоизвестных читателю произведений первой волны русской эмиграции важное место, на наш взгляд, занимают утопии. И это естественно: пережив крушение мира, в котором они жили, писатели стремились к созданию той модели возможного будущего, в которой проблемы действительности разрешались бы самым невероятным образом, приводя к построению совершенного общества. Как справедливо пишет Б.Ф. Егоров, утопия – это «желаемое устройство общества или личностей в свете представлений об идеалах» [1, с. 3], или, как он в другом месте определяет ее, «мечта об идеальной жизни в любых масштабах и объемах» [1, с. 6]. Наряду с развитием утопии в русской литературе активно развивалась и антиутопия, показывавшая, что любые попытки преобразовать несовершенное общество являются источником социальных потрясений и ведут к катастрофе: напомним лишь «Мы» Е. Замятина. Утопия, как известно, изучена очень основательно. В одной из последних по времени монографических работ Б.Ф. Егорова «Российская утопия» (2007) дан обзор наиболее убедительных представлений об этом явлении, предлагается и ее типология [1, с. 5–12]. Исследователь полагает, что утопии делятся на массовые и личные, теоретические и практические, современные и отдаленные во времени, чудесные и трудовые, социально-политические утопии и не имеющие таких элементов, подразделяющиеся, в свою очередь, на научно-технические, природопреобразовательные, материально-бытовые; автономные и агрессивные. Л. Геллер и М. Нике выделяются такие утопии, как статические – динамические, бегства – реконструкции, прометеевские – пелагические.

Однако все типы, названные учеными, представляю собой «крайние формы»: «…в действительности часто встречаются смешанные жанры» [1, с. 8].

Черты утопии мы усматриваем в забытом романе А. Ренникова «Диктатор мира» (1925) и примыкающем к трилогии «За миллионами» романе В. Крымова «Фуга» (1935). В первом утопия совмещается с элементами фантастики, во втором утопию пишет главный герой, что создает причудливую форму романа в романе. К сожалению, в современном литературоведении не сделано сколько-нибудь убедительных наблюдений над этими текстами. Общие сведения о творчестве писателей содержатся в словаре «Русские писатели 20 века» (2000), где отмечается только, что, скажем, в романе «Фуга» писатель «развил авантюрную фабулу трилогии (превратив ее в тетралогию)» [5, с. 381]. О романе А. Ренникова «Диктатор мира» говорится, что в нем «звучит тоска по оставленной родине. Вернувшиеся в Россию эмигранты в романе Ренникова, обрели, наконец, покой и вспоминают свое “беженское житье-бытье” весело и радостно, как свою молодость; они говорят о том, как голодали, холодали, испытывая при этом особую нежность к прошлому» [3, с. 591]. Об особенностях поэтики произведений в рамках словарных статей говорить специально, разумеется, было сложно. Цель нашей статьи состоит в том, чтобы осмыслить особенности утопии А. Ренникова и В. Крымова как оригинальных явлений прозы первой волны эмиграции.

Утопия той поры, конечно, возникла не на пустом месте, а опиралась на мощную традицию предшествующей и современной ей литературы. Так, для достижения нашей цели важно напомнить о романах А. Оссендовского, «прямое дитя» романов которого, по словам Б.Ф. Егорова, – «Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого [1, с. 301]. Он создавался в те же годы, что и «Диктатор Мира» А. Ренникова, и, вероятно, можно предположить знакомство обоих авторов с произведениями предшественника. Уместно вспомнить также о произведениях В. Брюсова «Диктатор. Трагедия в пяти действиях и семи сценах из будущих времен» (1921), С. Шарапова «Диктатор. Политическая фантазия», «Кабинет диктатора», написанных в 1907–1910 гг., и Н. Олигера «Диктатор» (1910). Как пишет исследователь, «в “бунташные” годы XX века тема диктаторства частенько становилась предметом художественного изображения в утопиях», причем оценка этого «явления могла быть прямо противоположной» [1, с. 333]. В романе В. Крымова заметно знакомство автора с произведениями А. Толстого, во всяком случае, в нем использована идея влияния на мировое сообщество сверхмощными лучами.

«Фуга» В. Крымова была написана после завершения работы писателя над трилогией «За миллионами». Обосновывая семантику заглавия, он предваряет текст романа эпиграфом. «Фуга представляет собой точную и строго завершенную музыкальную форму. Ее главной характеристикой является одинаковая значительность всех ее голосов. В других музыкальных формах – в симфонии, в сонате, особенно в песне – один голос обычно является главным, а остальные подчиненными, но в фуге все одинаково важны… Фуга отражает в себе эрудицию и духовное напряжение. Она часто

удаляется от эмоциональных настроений, но однако иногда может выражать их с очень сильным подъемом…» [2, с. 5]. В эпиграфе содержится и, так сказать, объяснение композиционных особенностей романа: «Составной частью фуги является эпизод, которых может быть много, и в них развивается главная тема или ее подчиненные, даются контрасты и иллюстрации… Вторичная, менее важная или сопровождающая тема, может позже захватить главную и доминировать над ней. В тех случаях, когда вторичная тема приобретает ту же важность, что и основная, фуга именуется “двойной фугой” или “фугой с двумя темами”. В наиболее законченной разновидности двойной фуги обе темы получают отдельную трактовку, но в конце сливаются…» [2, с. 5]. Автор строго выдержал заявленное соотношение двух тематических пластов романа. Один из них связан с историей жизни Арсения Аристархова, главного героя трилогии «За миллионами». Оказавшись в Европе, он отошел от предпринимательства и предался наконец исполнению своей мечты – писательству. Его роман, эпизоды которого прерывают основную линию повествования, и создает многоголосие «фуги». Аристархов пишет утопию, главным героем которой является гениальный ученый Олонов, которому удалось изобрести оружие, превосходящее все вооружения мира: «…результатом его работ в течение нескольких лет явилось открытие новых лучей, еще неизвестных науке, и вот этот стоящий на столе аппарат может посылать эти лучи по любому направлению. Лучи эти, как световые, преломляются в особых призмах. <…> Лучи можно собрать в тесные пучки и посылать в строго определенном направлении. Это не один аппарата, а вернее два. Один посылает одни лучи, другой – другие, так сказать, положительные и отрицательные, и в точке пересечения этих лучей происходит разряд. Лучи обладают такой мощной силой проникновения, что их можно сравнить только с космическими лучами…» [2, с. 10]. В отличие от инженера Гарина, охваченного маниакальным стремлением к мировому господству, Олонов стремится направить свое изобретение на разоружение всех стран и сохранение прочного мира: «Он перестал был биологом и электротехником, – говорит повествователь. – Стал мудрецом, который должен спасти человечество» [2, с. 51]. Ради уверенности в том, что его «лучи» являются эффективным регулятором жизни и смерти, Олонов не только проводит опыты над млекопитающими, но и прибегает к убийству человека. Его единомышленники, которым доверяется тайна уникального оружия, также обязаны убить человека, тем самым становясь сообщниками Олонова. «Туда должны войти лучшие люди от каждого народа. Сколько же их всего? Очень немного. Двадцать четыре, тридцать шесть… Эти люди, вступая, должны отказаться от всяких личных интересов, от права собственности, даже по возможности от семейных уз. Каждый из них, разумеется, будет пользоваться всем, что ем угодно, везде для него будет первое место, любая роскошь или любая простота, как ему нравится. Но права собственности у него не будет. Оно отнимается прежде всего и навсегда» [2, с. 53]. В. Крымов артикулирует идею, согласно которой тайный орден или общество посвященных,

обладающих оружием, превосходящим все имеющееся в мире, способны сдержать агрессию воинственных стран, поменять расстановку сил, обеспечить благополучие народов. В этой модели есть немало моментов, свидетельствующих о беспомощности и сомнительности подобной идеи. Так, Олонов совершает убийство ради высокой цели, побуждая целую группу людей последовать его примеру. Установления мира он добивается отказом от национальных интересов ради общемировых и угрозой уничтожения военного потенциала стран, восстающих против его власти. Его правоту оправдывает лишь то, что противником нового миропорядка является Германия, что, вероятно, является аллюзией на современную В. Крымову действительность. Будущее мироустройство оказывается зависимым не от воли отдельных народов, их правительств, а от видения одного человека, хотя бы и воодушевленного высокими стремлениями.

В утопии А. Ренникова «Диктатор мира» создается иная модель будущего. Ее события разворачиваются в конце сороковых годов, когда плавают «по небу громоздкие автобусы», «взметнулись с площадок домов частные аэропланы», «отошел <…> первый цепеллин-поезд» [4, с. 5]. Политические события напоминают обычные для времени создания книги: «Во Франции по-прежнему конфликт между Палатой депутатов и Рабочим Сенатом… Законопроект об уменьшении налога на лиц свободных профессий не утвержден… Возвращен обратно в палату. – В Англии – забастовка художников… В Швеции – страхование семей рабочих на случай запоя главы семьи… В Тимбукту, на юге Сахары, сгорел кафешантан “Казино”… Во время исполнения кордебалетом популярной пантомимы “Грезы рабочего”…» [4, с. 8]. В быт прочно вошли приспособления для чтения, напоминающие сегодняшние планшеты: «У нее в руках – издание дешевой стеклянной библиотеки, получившей большое распространение в последние годы. Вместо прежних бумажных листков – одна только пластинка формата книги. Вделана в деревянную раму. Вставив штепсель и нажимая сбоку пружину, можно на матовой поверхности последовательно проявлять все страницы, одну за другой» [4, с. 8]. В отличие от приспособлений, которыми пользуются сегодня, стеклянная библиотека была изобретена лишь для дешевых изданий, посвященных оккультизму и мистике. В будущем, описанном А. Ренниковым, возможно быстрое перемещение по миру с помощью воздухоплавательных аппаратов, стремительно передается информация, более комфортен быт человека.

Однако мир остается несовершенен, и роль устроителя его на новых основаниях берет Диктатор Мира, публикующий в газетах свои требования. «Приказываю вам немедленно, по получению сего, оповестить правительства всех держав земного шара, что с настоящего момента, с 12 часов по гринвическому времени, я, по милости Божией, принял власть над земным человечеством. Первого мая, в день вашего праздника, будет издан первый приказ по народам и нациям. Да исполнится воля Божья. Человечество должно обрести себя. Мною будут восстановлены попранные демократией и

социализмом духовные ценности. Свобода творческого духа, искание правды, уважение к человеку, любовь к Богу возродятся снова, чтобы указать людям утерянный путь. Горе народам, пожелавшим идти наперекор мне. Горе правителям, не исполнивших моих распоряжений. Президенты, короли, палаты, сенаты, советы, военачальники, армии всего мира – все отныне подчинено мне. В моей власти жизнь и смерть всех живущих» [4, с. 9–10]. Все требования диктатора сводятся к тому, чтобы подчинить себе все страны и народы, – для этого он применяет некую силу, парализующую непокорных. Но и в такой ситуации люди ухитрялись завершить свои обычные дела в ограниченное время. Победила диктатора лишь любовь. Пожелав получить силой благосклонность Ариадны, главной героини романа, он направляет на ее поимку воздушные суда, военную армаду, но неожиданно умирает. Финал романа с элементами фантастики представляется искусственным и надуманным. Комиссия по борьбе с мистицизмом находит Ариадну и ее возлюбленного Владимира в отдаленном уголке планеты и направляется по маршруту Петербург – Берлин – Женева. Никаких сведений о том, как устроилась их жизнь после возвращения, в этом тексте нет. Вероятно, Т.Г. Петрова, автор статьи о А. Ренникове, которую мы цитировали выше, имела в виду другое произведение писателя, «За тридевять земель». В утопии «Диктатор мира» повествование завершается намерением вернуть героев на родину.

В романе, написанном героем «Фуги», Арсением Аристарховым, и в произведении А. Ренникова плодотворным является мотив неведомой силы (оружия будущего), способной изменить миропорядок. У В. Крымова это лучи, напоминающие устройство инженера Гарина, под страхом действия которых Олонову удается усмирить воинственную Германию и принудить другие страны сокращать вооружения. Аристархов свой роман не завершил, новый миропорядок, установленный ученым, так и не описан. В романе А. Ренникова, еще более слабом в художественном отношении, замысел Диктатора Мира представлен достаточно ясно. Он постоянно ссылается на Божью волю, проводником которой себя осознает. Его программа, изложенная в одном из эдиктов, имеет совершенно отчетливую направленность. Так, он предлагает социалистам всех стран немедленно покинуть места своего обитания. Новым местом их поселения станет Австралия, откуда могут выехать несогласные с этой идеологией жители. Материк предполагается огородить от всего мира, а переселение финансировать за счет тех банков, капиталы которых имеют отношение к социалистам. Рабочих-пролетариев диктатор требовал отправить на сельскохозяйственные работы, а их переселение оплатить тем, кто сочувствует социалистам. Органы печати во всех странах предполагалось сократить до минимума, а оставшихся подчинить церкви [4, с. 146–147]. Совершенно очевидно, что оба героя – и Олонов, и Диктатор Мира, – руководствуются благими намерениями, предлагая свои методы улучшения жизни человечества. Однако обе модели являются человеконенавистническими по своему характеру. Олонов готов пожертвовать

и отдельными людьми, и некоторыми народами для установления всеобщего блага; Диктатор Мира утверждает мировую монархию, имеющую антикоммунистический характер, проникнутую церковным диктатом и подчиненную воле одного человека. Оба произведения, вероятно, можно отнести к утопиям массовым, теоретическим (хотя оружие, подобное описанному в романах, и изобретено). Утопия А. Ренникова является современной, а В. Крымова – ухрония, поскольку в ней почти нет временной конкретики; обе являются социально-политическими с элементами научно-технической. Обе утопии являются утопиями бегства и являются динамическими.

Предвидения А. Ренникова и В. Крымова, как и авторов многих других утопий, частично исполнились. В мире появились жестокие диктаторы, диктовавшие свою волю человечеству и приведшие к неисчислимым жертвам, новые типы оружия, высокоскоростной транспорт, передвигающийся по воздуху и земле, иные способы передачи информации, Интернет, электронные книги и планшеты. Продолжая традиции российской утопии, оба писателя отталкивались от событий действительности и стремились противопоставить возможным сценариям развития событий собственный, в котором хаос может быть организован внешней силой, предлагающий пусть и искаженный, но все же порядок.

Библиографические ссылки

1. Егоров Б.Ф. Российские утопии. Исторический путеводитель / Б.Ф. Егоров. – СПб.: Искусство – СПб., 2007. – 416 с.
2. Крымов В.П. Фуга / В. Крымов. – Париж: Петрополис, 1935. – 315 с.
3. Петров Т.Г. Ренников / Т.Г. Петров // Русские писатели 20 века. Биографический словарь [Гл. ред. и сост. П.А. Николаев]. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», «Рандеву-АМ», 2000. – С. 590 – 591.
4. Ренников А. Диктатор мира. Роман будущего / А. Ренников. – Белград: Книгоиздательство М.А. Суворина, 1925. – 207 с.
5. Трущенко Е.Ф. Крымов / Е.Ф. Трущенко // Русские писатели 20 века. Биографический словарь [Гл. ред. и сост. П.А. Николаев]. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», «Рандеву-АМ», 2000. – С. 380 – 381.

Надійшла до редколегії 25 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-31.09

В. С. Холодков
Днепропетровск

ПУШКИНСКИЙ МИФ КАК ЧАСТЬ МИФА ОБ ИСКУССТВЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ИСКАНДЕРА

У статті розглядаються представлені у творах Ф. Іскандера різновиди пушкінського міфу, що складались протягом останніх двох століть: обивательський, радянський, пострадянський міфи про Пушкіна. При цьому аналізується схожість та відмінність цих міфів. Здійснюється спроба визначення авторської стратегії по відношенню до вказаних різновидів міфу – від реконструкції до переосмислення і реактуалізації. Крім того, вивчення пушкінського міфу у творчості Ф. Іскандера дозволяє визначити у рамках даної статті розуміння автором функцій та призначення мистецтва, визначити відношення Ф. Іскандера до двох протилежних тенденцій – утилітарному мистецтву та мистецтву для мистецтва, проаналізувати особливості втілення авторської концепції мистецтва в творах Ф. Іскандера.

***Ключові слова**: міф, Пушкін, мистецтво, концепція.*

В статье рассматриваются сложившиеся на протяжении двух последних столетий разновидности пушкинского мифа, представленные в творчестве Ф. Искандера: обывательский, официальный советский, постсоветский мифы о Пушкине. При этом анализируется сходство и различие данных мифов. Осуществляется попытка определения авторской стратегии по отношению к данным разновидностям мифа – от деконструкции до переосмысления и реактуализации. Кроме того, изучение пушкинского мифа в творчестве Ф. Искандера позволяет определить в рамках данной статьи понимание автором функций и назначения искусства, определить отношение Ф. Искандера к двум противоположным тенденциям – утилитарному искусству и искусству для искусства, проанализировать особенности воплощения авторской концепции искусства в произведениях Ф. Искандера.

***Ключевые слова**: миф, Пушкин, искусство, концепция.*

The object of the article is examination of author's conception of the myth of Pushkin as the part of the myth of art in the works of F. Iskander on the basis of numerous references, hints and reminiscences to biography and work of Pushkin, determination of the interrelation of author's and collective version of this myth, examination the ways of evolution of the myth of Pushkin in the works of the writer (from myth of the XIX century to its modern version). The article discusses varieties of the myth of Pushkin represented in the works of F. Iskander, which have developed during two last centuries: Philistine, official Soviet and post-Soviet myths of Pushkin. At the same time the similarities and the distinctions of these myths are analyzed. The attempt to define the author's strategy regarding these versions of the myth – from deconstruction to rethink and actualization – are realized. Moreover, examination of the myth of Pushkin in the works of F. Iskander enables to define comprehension of the functions and purpose of art by the author, to determine of author's attitude to two contrary tendencies – utilitarian art, which subordinated to the idea of the public good art, and art for art, which subordinated to the idea of exclusively aesthetic perception of art and literature in particular; to analyse peculiarities of the realization of author's conception of art in the works of F. Iskander.

Key words: myth, Pushkin, art, conception.

© В. С. Холодков, 2014

Искусство является одним из важнейших и вместе с тем сложнейших феноменов человеческой истории. На протяжении столетий философы, культурологи, писатели стремились объяснить суть данного явления, его назначение и особенности, степень влияния на человечество и т. д. Не является исключением в этом плане и творчество Ф. Искандера. Несмотря на то что концепция искусства в его творчестве не выражена прямо, она, тем не менее, достаточно последовательно выстроена и в значительной степени отражена в «пушкинском мифе» писателя. Исследование искандеровской интерпретации данного мифа представляет интерес потому, что даёт возможность определить особенности авторской концепции искусства, а также рассмотреть взаимоотношение в творчестве одного писателя коллективного и авторского вариантов пушкинского мифа. Определение этих особенностей и является целью данной статьи.

Пушкинский миф и история его формирования стали предметом изучения многих исследователей (М. Виролайнен [1], В. Гусева [2], М. Загидуллиной [4], О. Муравьёвой [10] и т. д.). Достаточно активно изучались и изучаются особенности функционирования пушкинского мифа в творчестве современных русских писателей в исследованиях Г. Доброзраковой [3], С. Маленьких [9], Н. Солошенко-Заднепровской [11] и т. д. В то же время специфика отражения пушкинского мифа в критических работах, посвящённых творчеству Ф. Искандера, не только не исследована, но и не обозначена.

Пушкинский миф в творчестве писателя конструируется многочисленными отсылками к имени Пушкина, аллюзивными соответствиями и прямыми реминисценциями пушкинских текстов в творчестве Ф. Искандера. Включение в повествование знакового имени Пушкина нередко становится меткой искандеровских размышлений о функциях и назначении искусства вообще. Писатель включается в дискуссию о двух тенденциях назначения искусства – искусства утилитарного, подчиненного идее «общественной пользе искусства», и концепции «искусства для искусства». Ф. Искандер явно выбирает промежуточный вариант. С одной стороны, он признаёт воспитательное значение литературы, утверждая: «Юмор, ирония, сатира, лирика и сама правда, даже в ее высшем смысле, для меня имеют значение только тогда, когда поднимают и укрепляют дух человека» [6]. Ф. Искандер пишет: «Думаю, что воля к добру и разуму должна господствовать над любым жизненным абсурдом» [6]. С другой стороны, он признает, что «утилитарная» цель искусства – логически убеждать – неотделима от духовного катарсиса, без которого настоящее искусство невозможно. В одном из своих рассказов Ф. Искандер описывает чувства мальчика Чика на похоронах: «И вдруг ударила музыка и сразу перекрыла все, о чём Чик сейчас думал. Музыка была до того печальной, что Чика мгновенно заполнила острая, сладостная жалость. И удивительней всего было то, что как только он начинал жалеть кого-нибудь, музыка мгновенно устремлялась к месту жалости и омывала именно эту жалость. Но откуда музыка знает обо

всех его жалостях и как она успевает мгновенно вместе с Чиком переходить от одной жалости к другой?» [7, с. 673]. Искусство, по Ф. Искандеру, безусловно, служит некой важной общественной цели, но одновременно эмоциональное переживание искусства усиливает переживание экзистенциальное, актуализирует духовное начало в человеке.

Размышления Ф. Искандера о функциях, специфике и назначении искусства имманентно связаны с пушкинским мифом в истории русской культуры. Как известно, жизнь и творчество Пушкина сразу же после смерти писателя стали активно мифологизироваться. М. Загидуллина совершенно справедливо отмечает: «Пушкинский миф в ряду других отечественных мифов занимает особенное место, хотя бы потому, что из всех других “литературных” и даже других социокультурных (персонализованных) мифов он единственный принципиально “национальный” (общенародный), вросший в сознание на уровне стереотипической схемы» [4]. Культ Пушкина рождается уже в XIX веке, что и было выражено знаменитой фразой Ап. Григорьева: «Пушкин – наше всё». Значение его творчества абсолютизируется, представляется квинтэссенцией эстетического совершенства, а сам поэт провозглашается высшим воплощением русской культуры. Можно выделить несколько значимых составляющих пушкинского мифа, в разной степени актуализируемых на протяжении «послепушкинской» русской истории. Одним из важнейших становится миф о Пушкине как борце с самодержавием: «Распространение в списках именно вольнолюбивых стихотворений и восприятие Пушкина как “борца” и “бунтаря” прочно закрепляется в качестве одного из самых первых ответов на вопрос о главенстве поэта» [4]. Этот миф культивируется и советской эпохой, видевшей в Пушкине прежде всего обличителя дореволюционного государственного произвола. Вследствие распада Советского Союза и краха советской государственной идеологии происходит и изменение отношения к пушкинскому мифу. Критическое переосмысление пушкинского мифа – один из важнейших мотивов постмодернизма, для которого Пушкин – один из главных симулякров эпохи. Так, В. Гусев отмечает: «У 90-х рр. XX ст. письменники постмодерністської орієнтації намагались зруйнувати поле ідеальності, створене навколо імені Пушкіна. Пушкінський міфолого-символічний код переосмислюється іронічно, а Пушкін позбавляється статусу пророка» [2, с. 113].

Имя Пушкина неоднократно упоминается в прозе Ф. Искандера. В его творчестве можно выделить несколько вариаций пушкинского мифа: обывательский, советский, постсоветский. В романе «Сандро из Чегема» наиболее успешно обыгрывается именно обывательский миф о Пушкине. В одной из глав автор иронически описывает, как главный чегемский пушкинист Чунка, не делая различия между художественным вымыслом и реальностью, читал «Чёрную шаль» так страстно, что «некоторые из слушателей, не выдержав, вскакивали и, если в компании бывал парень армянского происхождения, бросали на него угрожающие взгляды» [8, с. 480]. Чунка, подобно лирическому герою пушкинской «Черной шали», влюблён в

прекрасную гречанку, но сама тема измены автором пародийно снижается. Возлюбленная Чунки зарабатывает на жизнь древнейшей профессией, что радикально меняет и сам характер ревности: «Если она, думал он, не дождавшись меня, приняла кого-то – убью! И её, и его! И как Пушкин в дунайские волны, в кодорские волны их брошу тела» [8, с. 511].

С именем Пушкина как представителя русской культуры связывает Ф. Искандер внутренне противоречивый процесс вовлечения абхазцев в поле России. Арестованный Чунка так объясняет следователю свое знание русского языка: «Пушкин, армия <…> Ну, и базар, конечно» [8, с. 501]. Однако само имя Пушкина вызывает у следователя, воспринявшего «Пушкина» как язвительное замечание, неожиданную реакцию. Эта реакция сопровождается авторским комментарием: «В те времена имя Пушкина в мещанских кругах почему-то имело шутливо-презрительное хождение: Пушкин знает, Пушкин за тебя сделает и так далее. В этом смысле следователь и воспринял имя Пушкина как чудовищное и хитрое издевательство» [8, с. 501]. Одновременно с этим в тексте обозначается и иная аллюзивная отсылка к другому значимому в мифу о Пушкине – борце за свободу: именно у следователя (почти сотрудника Третьего отделения, если проводить исторические параллели) имя Пушкина вызывает раздражение.

В творчестве Ф. Искандера своеобразно отражен знаковый советский миф о Пушкине как борце с самодержавием. Главный герой рассказа «Чик и Пушкин», рассматривая нарисованную на обложке тетради иллюстрацию к «Песни о вещем Олеге», пытается разглядеть в ней зашифрованный призыв к свержению царя. О тенденциозности истолкования пушкинского творчества писал в свое время Б. Томашевский, отмечая, что «каждый автор присваивал своей партии Пушкина подкрепляя это наудачу выхваченными цитатами и строя из этих цитат свою собственную систему» [13, с. 65]. Мальчик Чик читает «Песнь о вещем Олеге» в соответствии с духом советской эпохи, но неожиданно для самого себя открывает величайшую эстетическую ценность стихов, по сравнению с которой всё «актуально политическое» выглядит мелко: «Нет. Он не перестал верить в существование вредителей. Но они куда-то далеко-далеко удвинулись и стали маленькими-маленькими. И даже если они воровато нацарапали на этом рисунке какие-то нехорошие слова и юркнули в какую-то щель, как это всё мелко и глупо. Даже искать эти слова мелко и глупо, если в жизни могут происходить такие великие истории, как история Олега и его коня» [7, с. 557]. Открытие происходит внезапно, как прозрение: «Слова засияли словно переводные картинки, промытые слезами Чика. В них стал приоткрываться какой-то милый дополнительный смысл» [7, с. 556]. Постижение истины невозможно без катарсиса: «Обливаясь сладкими слезами и не думая о том, что плакать стыдно, Чик несколько раз прочёл это стихотворение, удивляясь, что слова начинают светиться и зеленеть» [7, с. 556]. Чик начинает осознавать истинную идею произведения: «Тут все обречены, и Чик это чувствует» [7, с. 556]. В определённой степени Ф. Искандер развенчивает государственный миф о Пушкине-революционере и

противопоставляет ему миф о Пушкине-творце, неподвластном времени и политической конъюнктуре.

Пушкинские тексты в скрытой, но узнаваемой форме часто присутствуют у Ф. Искандера. В рассказе «Чик знал, где собака зарыта» писатель, нарочито снижая пушкинскую коллизию в бытовой анекдот, обыгрывает сюжет «Пиковой дамы» в истории необыкновенного везения Чика. Прямая отсылка к пушкинскому тексту связывает два произведения: «Теперь уже трудно установить, читал ли Чик к этому времени “Пиковую даму” Пушкина. Скорее всего, читал» [7, с. 559]. Сюжетная структура «Пиковой дамы» в рассказе Ф. Искандера в целом соблюдена. Однако у Искандера Чик видит старуху во сне и лишь случайно становится обладателем тайны выигрыша. И крах мечты наступает так же внезапно и необъяснимо, как и начало этой истории. Мотив преступления и возмездия, характерный для пушкинской «Пиковой Дамы», Искандером никак не разрабатывается. Чик проигрывает все деньги так же легко, как и выигрывает. При этом нет даже намёка на причину, реальную или мистическую: «Мы, как и Чик, не понимаем, в чём тут дело. Возможно, это был день великого везения. Вот и Чику выпал такой день, хотя везение и не дотянуло до заката» [7, с. 587]. Фортуна, по Ф. Искандеру, не опирается на какие-либо нравственные законы, она, как и жизнь в целом, просто переменчива, и понять её законы невозможно. В художественном мире писателя вообще нет ничего устойчивого и постоянного, всё переменчиво. Чик, как и пушкинский Германн, после краха надежд близок к помешательству:

«– Чик, что случилось?! – орал Бочо оглохшему от горя Чику.

– Не знаю, – бормотал Чик, плохо воспринимая происходящее» [7, с. 587]. Но, в отличие от сошедшего с ума Германна из «Пиковой дамы», неунывающий Чик уже в следующих рассказах снова становится прежним участником великого жизненного карнавала, где каждый нищий через минуту может стать богатым, а каждый богач – нищим.

В творческом мире Искандера Пушкиным как бы задается высшая планка искусства. Главный герой рассказа «Чик и Пушкин» принимает участие в постановке школьного спектакля «Сказка о попе и работнике его Балде». Чик чувствует, что постановка неудачна, как неудачны декорации и реквизит – нелепая картонная лошадь с деревянной ручкой для вращения лошадиного хвоста, попытки правдоподобно изобразить лошадиный топот и ржанье. Подобно толстовской Наташе Ростовой, которая «не могла следить за ходом оперы, не могла слышать музыку: она видела только крашеные картоны и странно наряженных мужчин и женщин» [12, с. 652], Чик думает: «Если бы <…> я мог поверить, что всё это правда» [7, с. 540]. Его поражает та «странность» театрального воплощения, бездарность которого так контрастирует с совершенством пушкинской сказки. Однако красота и глубина пушкинского текста побеждает театральную условность, вызывая восторг зрителей и утверждая неистребимую радость жизни. И Чик в конце спектакля счастлив, как счастливы и все остальные актеры.

Обращаясь к пушкинской теме, Ф. Искандер развенчивает советский миф о Пушкине, но в целом не деконструирует, а скорее переосмысляет, сохраняя и реактуализируя его. Самому автору, видимо, ближе всего позиция, согласно которой Пушкин – олицетворение всего лучшего в России, символ русской культуры и духовности, который, как отмечает В. Гусев, «втілює весь російський національний світ» [2, с. 112]. Свое отношение к Пушкину как ключевой фигуре русской культуры выразил и сам Ф. Искандер в повести «Думающий о России и американец», написанной в 1998 году: «Мы всё ещё живы благодаря Пушкину. От Пушкина струится столько добра, что каждый россиянин, читавший и понимавший Пушкина, убеждается: раз Пушкин жил в России, значит, Россию ждёт что-то хорошее. Иначе появление Пушкина в России было бы необъяснимо». [5]. Пушкин для Ф. Искандера – прежде всего поэт, соединивший в своем творчестве нравственные и эстетические основания русской культуры, и в его творчестве пушкинский миф предстает как точка отсчета авторской концепции искусства, его назначения и художественной специфики.

Библиографические ссылки

1. Виролайнен М. Н. Культурный герой нового времени / М. Н. Виролайнен // Легенды и мифы о Пушкине / под. ред. М. Н. Виролайнен. – СПб, Академический Проект, 1995, - 352 с.
2. Гусєв В. А. Пушкін, Гоголь, Шевченко як міфологічні фігури й домінантні символи національних культур / В. А. Гусєв // Гуманітарні науки. – 2006. – № 1. – с. 110 – 118.
3. Доброзракова Г. А. Пушкинский миф в творчестве Сергея Довлатова: дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / Г. А. Доброзракова. – Самара, 2007. – 187 с.
4. Загидуллина М. В. Механизмы врастания пушкинского мифа в национальное сознание [Электронный ресурс] / М. В. Загидуллина. – Режим доступа: http://zagidullina.ru/my_articles/механизмы-врастания-пушкинского-миф
5. Искандер Ф. Думающий о России и американец [Электронный ресурс] / Ф. Искандер. – Режим доступа: http://lib.ru/FISKANDER/isk_amer.txt
6. Искандер Ф. Душно жить без совести [Электронный ресурс] / Ф. Искандер. – Режим доступа: http://www.rg.ru/2011/03/04/iskander.html
7. Искандер Ф. Кролики и удавы; Созвездие Козлотура; Детство Чика / Ф. Искандер. – М.: Эксмо, 2011. – 832 с.
8. Искандер Ф. Сандро из Чегема / Ф. Искандер. – М.: Эксмо, 2009. – 1104 с.
9. Маленьких С. Пушкинский миф как текст [Электронный ресурс] / С. Маленьких. – Режим доступа: http://aseminar.narod.ru/malenkih.htm
10. Муравьёва О. С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы / О. С. Муравьёва // Легенды и мифы о Пушкине / под. ред. М. Н. Виролайнен. – СПб, Академический Проект, 1995. – 352 с.
11. Солошенко-Заднепровская Н. К. А. С. Пушкин в творческом мире Д. Самойлова: дис.. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 02 «Русская литература» / Н. К. Солошенко-Заднепровская. – Харьков, 2012. – 190 с.
12. Толстой Л. Война и мир / Л. Толстой. – М.: Молодая гвардия, 1971. – Т. 1, 2. – 703 с.
13. Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет / Б. В. Томашевский. – М.: Книга, 1990. – 672 с.

Надійшла до редколегії 31.03.14 р.

УДК 821.161.1

Е. В. Юферева
Запорожье

ПОЭТИКА «ДЕГЕОГРАФИЗАЦИИ» В ПУТЕВОМ ЦИКЛЕ «КАРТИНЫ ПОВОЛЖЬЯ» А. КОРИНФСКОГО

Поняття «дегеографізація» означає недиференційованість простору із семіотичної та семантичної точок зору. Причина явища полягає, зокрема, в розпаді опозиції «чужий/свій», знеціненні «чужого» в художній культурі. «Дегеографізація» простежується на різних рівнях подорожнього циклу, що автор статті намагається показати на матеріалі твору маловідомого автора Аполона Коринфського «Картины Поволжья».

***Ключові слова**: дегеографізація, локус, жанр, поетична зображальність, подорожній цикл.*

Понятие «дегеографизация» обозначает недифференцируемость пространства с семиотической и семантической точек зрения. Причина явления заключается, в частности, в распаде оппозиции «чужой/свой», обесценивании «чужого» в художественной культуре. «Дегеографизация» прослеживается на различных уровнях путевого цикла, что автор статьи пытается показать на материале произведения малоизвестного автора Аполлона Коринфского «Картины Поволжья».

***Ключевые слова**: дегеографизация, локус, жанр, поэтическая изобразительность, путевой цикл.*

The poetic travelogue by Apollon Korinfsky is created in the end of XIXth century and dedicated to Volga region. Our framework suggests the notion of the ideologization of space. The concept of «degeographization», studied by S. Frunk, is involved as the key analytical instrument of the research. According to their definition, the ideologization of space is inevitably connected with national and state myths and with the official and opposition ideology of the time. This essay focuses on the spatial myths, formation of the image of the Russian national character and interpretation of such concepts as «borderland», «native» vs. «alien». The author closely analyzes the principles of poetic pictorialism, artistic vision and space reflection. Landscapes are necessarily mediated by culture, attitude and experience The Volga landscape is without qualities in the cycle of Korinfsky: «featureless», «formless», «monotonous». The reasons of this process as well as its genre context have become the subject of the research presented.

***Key words**: degeographization, locus, genre, poetic pictorialism, cycle.*

Взгляд путешественника в русских путевых циклах второй половины XIX столетия устремляется не к географически и культурно удаленному, но к собственному пространству. Топонимика художественных произведений свидетельствует о том, что «геопоэтический» интерес формируется в новом направлении. Европейские топонимы в стихотворных путешествиях встречаются все реже, на их место приходят названия русских городов и регионов: Томск, Астрахань, Саратов, Царицын и т. д. «Безымянная провинция» (А. Белоусов) начинает наполняться содержанием, и топонимы служат ее географической конкретизации (об этом см.: Р. Лейбов, О. Лекманов, Ю. Шаталина). Не туристический маршрут «в глубинку» демонстрирует изменения сюжетного сценария поэтического путешествия. В

© Е. В. Юференва, 2014

первую очередь преодолевается объектная бедность русского пейзажа. Ранее русская провинция входила в поэтическое путешествие бездорожьем, снежной равниной, на которую глядит из окна кибитки редко ее покидающий усталый скиталец (в контексте «внутренних» путешествий мы не рассматриваем деревенско-усадебный дискурс, который, по верному замечанию Н. Инюшкина, необходимо разграничивать с провинциальностью [3, с. 22]). Теперь же путешественник направляется в провинцию в поисках тех мест, где «окрепла Русь Русская». Такие путевые циклы создавались поэтами региональными, хорошо знающими местность. Так, Аполлон Коринфский, создатель «Картин Поволжья», вспоминал: «Волгу я изъездил вдоль и поперек, на берегах ее провел детство, юность и раннюю молодость, поставившие меня лицом к лицу с народной жизнью, объявшей меня неотразимым дуновением самобытной поэзии ярких преданий прошлого» [6, с. 23]. Наверное, именно поэтому в стихах отсутствует любопытство как один из основных модусов путевой литературы, нивелируется «впечатление», которое обычно переживает путник от встречи с новым, невиданным. Вытеснение этих важных признаков литературы путешествия сопровождается появлением компенсаторных черт: восторженного восприятия, публицистичности, изменения модели пространства, в частности трансформации смыслоформирующей оппозиции свой/чужой. Обозначенные черты наблюдаются в таких сочинениях последней трети XIX века, как «Дорожные песни» Иванова-Классика, «Сибирские мотивы» Омулевского, «Наши города» А. Яхонтова, «Картины Поволжья» А. Коринфского.

Цель представленной статьи заключается в изучении изменений модели пространства в контексте жанрово-стилевых смещений на материале путевого цикла А. Коринфского «Картины Поволжья». Основное внимание уделяется проблеме замещения географии идеологией в воплощении русского Поволжья – явления, для адекватного описания которого исследователями все чаще используется понятие «дегеографизация». «Замена географического пространства идеологическим не является абсолютно новым феноменом. Зачатки этого явления можно проследить в XIX веке у В.П. Боткина в “Письмах об Испании” и у А.И. Герцена в “Письмах из Италии и Франции”, но именно в литературе соцреализма этот принцип становится основной характеристикой жанра» [1, с. 898], – пишет А. Балина и добавляет, что уже в перемещении паломника происходит вытеснение географии. Эту тему развивает С. Франк. Процессы «воспаления границ», внедрение элементов милитаристского дискурса в связи с восприятием «чужого» как врага, нивелирование ритуала перехода как конститутивного элемента путешествия исследователь рассматривает в рамках «дегеографизации», актуализируя значение недифференцируемости пространства с семиотической и семантической точек зрения [12, с. 203]. Причиной же перечисленных трансформаций литературы путешествия С. Франк полагает изменение модели пространства, в которой согласно «оборонительной доктрине» избирался регион для путешествия – «не через, а на границу» [12, с. 194]. Мы выдвигаем

тезис, что стратегии дегеографизации возникают задолго до соцреалистического травелога и развиваются в различных формах литературы путешествий, в том числе, и стихотворной.

Аполлон Коринфский вступает в литературу в последней трети XIX столетия. Творческая судьба поэта и этнографа сложилась трагично. Но в период создания цикла «Картины Поволжья» (1898–1899), который является объектом нашего исследования, А. Коринфский известен читателю и даже пользуется популярностью, несмотря на довольно частые неодобрительные отзывы. Критику вызывала прежде всего творческая несамостоятельность поэтических произведений. Не остался без критического внимания и этнографический уклон стихотворений автора. Так, П. Якубович писал: «Во второй половине восьмидесятых годов существовало несколько модных увлечений. Едва ли не главным из таких увлечений был в известных слоях прессы и публики подъем “национального чувства” <…> Вот в эту-то полосу нашего “общественного сознания” <...> и расцвели на поле русской поэзии “черные розы” г. Аполлона Коринфского, с первых же шагов начавшего петь в народном духе, народным слогом и складом» [Цит. по: 5, с. 12]. Тем не менее А. Коринфский в «русском народоведении» усматривает цель и смысл творчества («заветный труд всей моей жизни»). Этнографический опыт инспирировал стихотворное воплощение путешествия по Волге – маршрута для русской культуры, безусловно, символического.

Как отмечает авторитетный исследователь региональной литературы М. Строганов, этнографическая деталь отличает провинциальную литературу [8, с. 55], в которой автор стремился изобразить нравы современной ему России, но именно областничество, в контексте которого, пожалуй, можно рассматривать и поэзию А. Коринфского, стремится к самосознанию – к «выработке внутренней точки зрения на окружающий мир и самого себя» [10, с. 490]. Однако в поэтических путешествиях последней трети XIX века наблюдается противоположный процесс, то есть «внутренняя точка зрения», имеющая надындивидуальный характер, форматирует изображение, регламентирует то, что может оказаться в объективе и что остается «за кадром». Например, А. Коринфский в «Картинах Поволжья» присматривается к географическим деталям локального ландшафта – рельефу Столбичей, шиханам (скалистым вершинам гор). Этнографический колорит привносится использованием диалектизмов (угорье, воложки (рукав реки Волги). Первый стих «Перед Стенкиным бугром» звучит так: «Беляны, барки и расшивы…» [7, с. 248]. Это перечисление судов, в основном грузовых, ходивших по Волге в конце XIX века, является, безусловно, историко-этнографической деталью. Вместе с тем этнографическая подробность часто выглядит вырванной из контекста произведения, а ее смысловая связь с лирической ретроспективой, «седой стариной» – ослаблена. Повествователь не останавливается в городах, не замечает людей, исключая из спектра наблюдаемого быт и нравы, что не отвечает этнографической программе автора. Лишь в первом стихотворении цикла – «С Нижегородского Венца» – возникает образ города с фокусировкой

в его центре, идеологически сильной позиции – Кремле – и переносится в прошлые времена. Повествователь видит Минина, собирающего силы для спасения России, в то время как Москва намеревается «врагу предать» Нижегородский Кремль («С Нижегородского Венца»). Таким образом, с первого стихотворения утверждена главная мысль о роли провинции, и в дальнейшем ее развитии будет реализовываться та «геополитическая претензия провинциального мышления, при которой описываемый локус объявляется историческим, культурным, политическим центром определенного пространства и наследником давней исторической традиции» [10, с. 491].

Итак, современность путешествующего по Волге интересует мало. Восприятие и воплощение ландшафта осуществляется в ореоле исторического прошлого, освященного традицией. «Я плыву былое воскрешая» [7, с. 240], – метапоэтически обозначается в цикле один из приоритетных принципов описания пространства. Прием для литературы путешествия старый. Насколько многофункциональным может быть «прошлое» в травелоге, показывает А. Шенле, – например, в главе, посвященной путешествию А. Бестужева-Марлинского: «Рассказы о прошлом выигрывают от очевидных свидетельств настоящего. <…> Главное – это не реконструкция “первоначального контекста”, а воссоздание самой атмосферы древности» [14, с. 135]. Большая часть поволжского путешествия А. Коринфского – это встреча прошлого и настоящего. Но и исторические «экскурсы», как и наблюдения современности, характеризуются ослабленной пространственно-временной конкретикой, размыканием границ в пространство народных преданий.

О, как здесь памятны, как живы
Седые были старины… [7, с. 248] («Перед Стенькиным бугром»)
В старину, в дни пращуров забытых
Здесь не бой ли шел у великанов? [7, с. 252] («Бой великанов»)
Веками начертанный свиток
Раскрыт откровенной природой [7, с. 255] («Письмена гор»)

Специфика темпорализации пространства в «Картинах Поволжья» проявляется и в столкновении с архаико-мифологическим прошлым, которое постепенно привязывается к историческому событию и выступает на стороне, охраняющей устои. Так, лес и горы, в прошлом укрывающие разинцев, «с нескрываемой враждою» [7, с. 247] относятся к деятельности купцов, строящих лесопильни и заводы. Современность представляется как борьба с прошлым и как борьба с природой. Ландшафт же наделяется особой внутренней сущностью – готовностью к сопротивлению. Образ исполина, ветер и туманы, дремучие леса, вершины горы, сравниваемые с грозными башнями, – элементы пейзажа, основанного на оборонительной метафоризации:

Целый город – над рекою,
Стен зубчатые венцы
Башен грозные твердыни [7, с. 254]

По буграм – разросся лес дремучий;
По-над лесом – гребни да утесы
Словно хмельный, ходит Жегулями
Ходит ветер валкими шагами [7, с. 245]
На горах – как-будто горы снова…
Или это башни-исполины? [7, с. 240]

Растворение временного актуального плана сопровождается тем, что традиционность, патриархальность утверждаются незыблемыми и непоколебимыми, такими, что отвечают замыслу самой природы. История в ее «народном» преломлении и природа оказываются слиты в неразрывное целое, скреплены пространством русской глубинки. В глубинке сохранена духовность и смирение, а «духовные очи» в «святой темноте» прозревают чудеса, – так проникается лирический субъект А. Коринфского, проезжая мимо Керженца, и сожалеет, что «мы у “центров света” / В стороне несем свой крест» [7, с. 239]. Итак, провинция – колыбель русскости, спасительница – не в метафорическом, а в историческом смысле, что должна подчеркнуть историко-топографическая «карта» путешествия.

В тексте прочитывается также и иной метапоэтический ключ («Взоры верхом скользят» [7, с. 243]) – это преобладание панорамного видения, в результате которого пространство предстает обобщенным, без отличительных признаков. «Взгляд» взмывает к небесам, откуда видны лишь размытые очертания. В итоге остается только общая формула пространства: «Вода лишь да небо кругом» [7, с. 256]. «Сухопутная» топография также максимально «очищена»: «Обожженные солнцем холмы / За холмами равнины» [7, с. 249], «По холмам берегов / Зеленеют леса / Над стеною лесов – / Небеса, небеса…» [7, с. 238]. Контурность рисунка дополняется и тем, что основные природные объекты лишены индивидуальной характеристики. Устно-поэтические средства выразительности чрезвычайно усиливают этот эффект, как, например, использование фольклорных эпитетов: лес – «дремучий», волна – «певучая», берег – «песчаный», воды – «быстрые», «шумные», «вольные». Лес, Волга и поля пшеницы «величаются» царями, что в устной народной традиции обозначает высокий, сакральный статус [4]. Особое значение придают и богатырские аллюзии в «величании» Каспия и леса. На верхушке «жизни», согласно фольклорной картине мира, оказываются птицы, которые появляются почти в каждом стихотворении цикла. Метафора вольного полета птицы («птицы-мысли», солнца – «жар-птицы»), также напоминающая фольклорную выразительность, является сквозной в цикле, раскрепощая воображаемые перемещения путешественника (например, вдруг появляется Китеж) и, создавая поэтическую мотивировку увеличению дистанции между наблюдающим «зрением» и объектом, подсказывает следующий концептуальный ход в раскрытии «идеи» пространства – передаче ощущения широты, громадности, величия.

Простор-приволье тучных нив [7, с. 250] («В царстве хлеба»)
Туда, за дальний кругозор,
Где в безднах неба тонет взор –

Над Волгой, русских рек царицей. [7, с. 234] («Вниз по Волге»)

«Панорамность сознания <…> поглощает детали в некий общий, почти не дифференцируемый поток, выражающий предельную дистанцированность от деталей, из которых он возникает. Но этот поток образов одновременно перестает быть фиксацией внешней объективности» [15, с. 41]. Однако автор явно стремится сложить у читателя впечатление объективности и непосредственного наблюдения. Поэтому, несмотря на то что повествующий субъект «Картин Поволжья» погружен в мир преданий, позиция очевидца остается доминирующей. Как мы уже указывали, автор вводит этнографическую деталь в поэтическую ткань произведения. В этом заключается метапоэтический жест-признание авторитетности роли «свидетеля» для создания эффекта аутентичности. Кроме того, в развитии сюжета «Картин Поволжья» А. Коринфский более точно придерживается схемы маршрутного передвижения по реке от Нижнего Новгорода до Астрахани, где «царица» Волга попадает в объятия «седого богатиря» Каспия. Карта региона образуется фокусировкой на зонах исторического и духовного притяжения: Кремль Нижнего Новгорода, Китеж, разинский локус. Граница с «чужим» – смысловой центр любого путешествия – смещается к концу путешествия и проявляется в последнем стихотворении цикла «Под Астраханью» – крайней точкой империи.

Астрахань увенчивает цикл не только с позиции географии. Именно здесь путешественник приблизился к границе, которую ощутил и очертил резко, но не переступил. Сюжетно-композиционный сдвиг границы как точки наибольшего напряжения путевого цикла образует замкнутую структуру текста. Первый текст и последний связаны эмоциональным и оценочным планом, утверждением целостности и нерушимости духовных основ, что соединяет время (прошлое – первое стихотворение) и настоящее (последнее стихотворение) и пространство (центр – Нижний Новгород как столица Поволжья) и границу (Астрахань). Изменение тональности в последнем стихотворении, более пристальный взгляд повествователя «взламывают» литературность и абстрактность пейзажа, позволяя проникнуть в текст как непосредственно увиденным деталям пространства, так и их оценке. Если пейзаж русских просторов повествователь видит размытым, из очень удаленной перспективы, то при столкновении с «чужим» «высокая» монотонность стиля отступает, пробуждается тонкость и зоркость наблюдателя. Впервые в цикле не природные, а рукотворные объекты возникают на границе и оказываются не своими. Смещение в объекте наблюдения способствует формированию представления о культурной отсталости и дикости Востока:

Плывем… навстречу нам – ламайский монастырь:
Колонны, башенки над кровлей по углам…
Здесь жарко молятся отцу смиренных – Будде
Учения его не знающие люди,
Убогой веры сень, слепцов духовный храм.
По Волге стелется молитв призывный клик;

И внемлет степь ему – где жизнь влачит калмык
На вымирание судьбою обреченный [7, с. 257].

Столь низкая культурная оценка не укрылась от исследователей, которые, между тем, очень ее смягчили в своих сочинениях, показывая трансляцию расхожего стереотипа как эмоциональность восприятия. О своеобразии интерпретации «чужого» в произведениях А. Коринфского, в том числе и «Картин Поволжья», пишет Л. Сарбаш в докторской диссертации «Инонациональное в русской литературе и публицистике XIX века: проблематика и поэтика»: «В поэтическом цикле путевых заметок А. Коринфского инонациональное предстает в эмоциональном восприятии лирического героя» [9, с. 28]. Также об этом пишет Е. Замятина в монографии, посвященной поэзии периода: «Замечания по поводу бытовых и культурных особенностей жизни улусов перемежаются пристрастными оценками их верования и социальных перспектив» [2, с. 87].

Разумеется, отличия между тем, что описывается С. Франк в травелоге сталинской эпохи, и тем, что мы видим в поэтическом цикле конца XIX века, есть. Обусловлены они различными идеологическими началами и задачами травелогов. Во-первых, в сочинении А. Коринфского смыслообразующей выступает национальная доктрина: исток нации и ее память сохранены не в центре, а глубине, провинции. Во-вторых, несмотря на изменение роли «чужого» в пространственной модели этого путешествия и явное стремление его дискредитации, именно оно наполняется большей конкретикой, а значит интерес к нему не утрачен, как в соцреалистическом травелоге. И, наконец, в-третьих, гомогенизируется «свое», а не «чужое» пространство – процесс, сопровождающийся жанровыми модификациями путового цикла. Так, пространственная вертикализация – основной изобразительный принцип «Картин Поволжья». Это значит, что либо взгляд устремлен вверх (к солнцу, к высям гор и лесов), либо вниз (с высоты солнца, лесов, гор).

«Жегули, Жегули!...»
И – опять надо мной
К облакам вознесли
Горы лес вековой [7, с. 243] («Жегули»)
На горах – как-будто горы снова…
Или это башни-исполины
Поднялись из праха векового
Поднялись и смотрят на долины [7, с. 240] («По угорью»)

Пейзаж получается четко структурированным, как чертеж, и эта черта свидетельствует о том, что поэтика цикла восходит к традиции одической живописности. Вместе с тем этнографическая манера письма, для которой характерны «протокольность» повествования, статистичность, беглая эскизность зарисовок, объективность наблюдений, хроникальность сюжета и известный документализм [11], сталкиваются и оттесняются более давними жанровыми источниками путешествия в стихах. В цикле как доминирующей форме выражения путевых впечатлений оживают признаки описательной поэмы, но также приходят в движение и более глубокие жанровые слои.

Например, отчетливо прослеживаются признаки оды, генетически связанной с поэмой, в особенности в рамках дискурса русской географии. «В оде рождалось новое культурное сознание, вот почему она любит декламировать географические названия, ибо под прикосновением поэтического слова география одухотворяется историческим смыслом» [13, с. 464]. Например, в цикле формируется обобщенный образ «вольницы волжской», точечно упоминаются воровские набеги на купечество, легенда о кладе Разина и сюжет о персидской княжне. Но образ самого Разина получается поверхностным, а тема «вольницы» – не получает развития в полноценный поэтический сюжет. Однозначному решению проблема соотношения свободы личности и общества не поддается, и автор пытается гармонизировать, сгладить противоречия. Народническая мысль о единстве индивидуального и общественного является той неявной идейной основой для стилистической перекодировки образа и вторжения в «народный» стиль одического начала, ассоциирующегося с государственностью, властью. Скала Разина воспринимается как своеобразный памятник, созданный самой природой (а значит, в ценностной системе произведения, многократно повышающий его статус, действительно, «нерукотворный»). В стихотворении «За Стенькиным бугром» на скалу слетается стая орлов – мотив, в котором звучит выразительная одическая нота. На стилевом уровне эти жанровые процессы сопровождаются архаизацией поэтических средств: усложненные сочетания («многозвучные струи», «огнецветные лучи»), образы, вызывающие библейские ассоциации («Заря в пурпурной багрянице» [7, с. 244]).

Итак, цикл А. Коринфского «Картины Поволжья» отличается актуализацией идеологемы безмерной шири, безграничности русского пространства; доминированием исторического плана, утверждающего ценность региона в национальном масштабе; панорамностью представления ландшафта; ассиметричностью репрезентации «своего» и «чужого», негативизацией «чужого». Трансформация модели пространства проявляется в общей бесконфликтности путешествующего и окружающей действительности, с одной стороны, и односторонности показа «чужого», который разрушает целостность «своего» пространства, – с другой. Эти бесконфликтность и односторонность закрепляются поэтикой общих мест, консервативными художественными решениями. В линейно развертываемом пути ведущая роль принадлежит абстрактно-монументальной природе, созданной с помощью поэтических средств со слабым потенциалом «изобразительности». Переакцентуация важнейших для литературы путешествия позиций периферия/центр, смещение границы, понижение роли путевого хронотопа – показательные признаки дегеографизации пространства.

Библиографические ссылки

1. Балина М. Литература путешествий / М. Балина // Соцреалистический канон. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 896–909.

2. Завьялова Е. Е. Жанровые модификации в русской лирике 1880–1890-х годов : Монография / Е. Е. Завьялова. – Астрахань : ИД «Астраханский университет», 2006. – 350 с.

3. Инюшкин Н. М. Провинциальная литература: взгляд изнутри / Н. М. Инюшкин. – Пенза : Пензенская правда, 2004. – 439 с.

4. Ипполитова А. Б. «Та трава есть царь во всех травах…». Поверья о «царских растениях в устной и рукописной традиции [Электронный ресурс] / А. Б. Ипполитова // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [сайт]. – Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/folklore/index.htm

5. Каплина А. Д. Предисловие / А. Д. Каплина // Коринфский А. А. Народная Русь – М.: Институт русской цивилизации, 2013. – С. 11–12.

6. Коринфский А. А. Народная Русь / А. А. Коринфский. – М. : Институт русской цивилизации, 2013. – С. 24–25.

7. Коринфский А. А. «Бывальщины» и «Картины Поволжья» : Второе издание / А. А. Коринфский. – СПб. : Типография Е. Евдокимова, 1899. – 308 с.

8. Милюгина Е. Г. Строганов М. Г. Текст пространства. Фрагменты словаря «Русская ровинция». Ч. 2. / Е. Г. Милюгина, М. Г. Строганов. // Лабиринт. Журнал соціально-гуманитраных исследований. – 2012. – № 3. – С. 33–74.

9. Сарбаш Л. Н. Инонациональное в русской литературе и публицистике XIX века: проблематика и поэтика : автореферат дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Л. Н. Сарбаш. – Москва, 2013. – 33 с.

10. Строганов М. В. Две заметки о локальних текстах / М. В. Строганов // Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты. – М. : Языки словянской литераутры, 2004. – С. 483 – 497.

11. Фокеев А. Л. Этнографическое направление в русском литературном процессе XIX века (Истоки, тип творчества, история развития) : Дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / А. Л. Фокеев. – Москва, 2004. – 516 с.

12. Франк С. Русские травелоги середины 1930-х годов / С. Франк // Беглые взгляды : Новое прочтение руських травелогов первой трети XX века : Сб. ст. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 180 – 212.

13. Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики / И. О. Шайтанов. – М. : РГГУ, 2010. – 656 с.

14. Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790 – 1840 / А. Шёнле ; [пер. с англ. Д. Соловьева] – СПб. : Академический проект, 2004. – 272 с. (Современная западная русистика, т. 51)

15. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Б. Ямпольский. – СПб. : Ad Marginem, 2000. – 287 с.

Надійшла до редколегії 24 березня 2014 р.

Д Е Б Ю Т И

УДК 821.133.1-311.4.09

І. В. Гетьман
Дніпропетровськ

ТВОРЧІСТЬ АННІ ЕРНО ТА ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ПИСЬМА

Романи, створені жінками, написані по-різному, піднімають різні теми, представляють різні сюжети. Не можна у всіх випадках говорити про дрібності і вузькості тим, примітивності фабули, про манірності, сентиментальності творів тільки тому, що вони створені жінками. У типово жіночій прозі домінують сім'я, будинок, розділена або нерозділене кохання. У центрі розповіді перебуває жінка. Цікаво й те, що жінки набагато ретельніше підходять до своєї мови, прагнучи зробити його більш грамотним, багатим, стильним, індивідуально забарвленим особливою експресією. Однією з яскравих представниць французької жіночої літератури другої половини XX століття є Анні Ерно. Твори її багато читають, поширюють, коментують у газетах, вивчають у ліцеях. У своїй творчості автор акцентує увагу на соціальних негараздах, на незадоволенні посередньої життям, на сімейному насильстві. Її книги розповідають про пристрасті, різко, без натяку на романтизм. Вона показує суспільство, таким як воно є, тобто часто поганим. Творчість Анни Ерно турбує, дратує, зачаровує. Вона справжня жінка і справжній письменник.

***Ключові слова**: жіноча література, стать, письменництво, повсякденність.*

Романы, созданные женщинами, написаны по-разному, поднимают разные темы, представляют разные сюжеты. Нельзя во всех случаях говорить о мелкости и узости тем, примитивности фабулы, о манерности, сентиментальности произведений только потому, что они созданы женщинами. В типично женской прозе доминируют семья, дом, разделенная или неразделенная любовь. В центре рассказа находится женщина. Интересно и то, что женщины намного тщательнее подходят к своему языку, стремясь сделать его более грамотным, богатым, стильным, индивидуально окрашенным особенной экспрессией. Одной из ярких представительниц французской женской литературы второй половины XX века является Анни Эрно. Произведения ее много читают, распространяют, комментируют в газетах, изучают в лицеях. В своем творчестве автор акцентирует внимание на социальных неурядицах, на неудовлетворении посредственной жизнью, на семейном насилии. Ее книги рассказывают о страсти, резко, без намека на романтизм. Она показывает общество, таким как оно есть: часто плохим. Творчество Анни Эрно тревожит, раздражает, очаровывает. Она настоящая женщина и настоящий писатель.

***Ключевые слова**: женская литература, пол, писательство, повседневность.*

Novels, created by women, are written in a different way, they bring up different subjects and present different plots. It would not be correct to say about the shallowness and narrowness of subjects, primitiveness of fabula, about mannerism and sentimentality of works only because they were created by women. In typically women's prose family (even if it is a broken one), home, happy and unrequited love is always dominating. There is a Woman in the center of the story. It is also remarkable that women have more accurate approach to their language style, trying to make it more literary, rich, stylistic and individually marked with specific expression. One of the brightest representative of French women's literature in second half of the 20th century is Annie Ernaux. Her works are read a lot, distributed, annotated in the newspapers, studied in lyceums. In

© І. В. Гетьман, 2014

her works she pays attention to riotous disturbances, dissatisfactory of mediocre life, family violence. Her books narrate about passion, dramatically, without any hint of romanticism. She shows society the way it is: mostly in a bad way. Annie Ernaux's works make people excited and fascinated. She is a real woman and a talented writer.

Keywords: *women's literature, sex, writing, daily.*

Поставити перед собою запитання щодо жіночої літератури – це насамперед уявити собі ідею про різницю між двома літературами, двома видами письменництва – чоловічим, з одного боку, і жіночим – з іншого. Необхідно враховувати, що різниця між статями впроваджується в артистичну діяльність і займає там настільки важливе місце, що можна розпізнати твір за статевою ознакою автора, який його написав, вона має характеристики, які вийшли з цього фізичного, генетичного означення. Та ще й погодитись з тим, що може йтися про існування статі мови, мислення, про чоловічий та жіночій підбір слів і т. ін. [5, с. 5]. Важливим є, безумовно, і явище феномену жіночого письменництва як такого. Чи можливо однаково обговорювати таких жінок, що жили у різні епохи, як Сафо, Жорж Санд, Вірджинія Вульф? Чи приходила кому-небудь думка про вивчення чоловічої літератури, розглядаючи водночас Софокла, Стендаля, Клоделя? Неможливість такого дослідження поряд із дослідженням щодо жіночого письменництва, що є тим не менш цілком можливим, демонструє певна «маргінальність» жіночої літератури [3, с. 5]. Хоч і існує своєрідна специфічність жіночої літератури, але цілковите розділення між творчістю жіночою і чоловічою неможливе. І не лише тому, що жінка-письменник вочевидь читала багато творів, написаних чоловіками, і перейняла їхню культурну модель. Специфічність жіночого письменництва не виключає цих збігів з письменництвом чоловічим. Звідси інша складність – яка тема є суто жіночою? Двостатевість творця призводить до того, що повсякчас знаходяться теми, які можуть здаватися суто жіночими в творі письменника-чоловіка, і навпаки. Тим не менш, цілком можливо сприймати жіночі твори як тканину, що постійно збільшується і об'єднує всю жіночу літературу спільною тематикою.

Давно пройшли ті часи, коли жінки відстоювали своє право на існування в літературі, але навіть серед жінок – як авторів, так і читачів, – спостерігається різне ставлення до жіночої літератури. Що вже говорити про чоловіків – письменників і читачів? Чому ж словосполучення «жіноча література», «жіноча проза», «жіночий роман» мають відтінок вторинності, сприймаються майже як відхилення від норми [1]? Одним з головних аргументів супротивників використання поняття «жіноча література» є твердження, що література не може бути ані жіночою, ані чоловічою, а лише доброю чи поганою. Мистецтво – це індивідуальний творчий акт, де особа митця, його особливості, його психологічний малюнок найбезпосереднішим чином визначають форму і зміст твору. Хоча це начебто загальновідомо, супротивники «жіночої літератури» часто нехтують цим фактом. Тому вони не можуть осмислити іншу його сторону. Обом статям людства, при всій різноманітності психологічних типів, що входять в нього, властиві певні

загальні риси, які дозволяють виділяти поняття чоловічої і жіночої психології. І зрозуміло, що такі відмінності не можуть не впливати прямо і на спосіб, і на сприйняття довкілля. Виходячи з особливостей свого «устрою», жінка трохи інакше оцінює і реагує на ту або іншу ситуацію. Якщо спиратися на такий погляд, то це говорить про певну психологічну єдність, властиву жіночій частині людства. Логічно припустити, що ці загальні риси з неминучістю проявляються і в творчості, що, у свою чергу, дає підстави правомірності існування жіночої літератури. Питання, проте, полягає в тому, які ці риси і як вони втілюються в конкретних літературних творах.

Романи, створені жінками, написані по-різному, піднімають різні теми, представляють різні сюжети. Не можна в усіх випадках говорити про дрібність або вузькість тем, примітивність фабули, про манірність, сентиментальність творів тільки тому, що вони створені жінками. В типово жіночій прозі домінують сім'я (навіть якщо це й неповна сім'я), будинок, розділене або неподілене кохання. В центрі оповіді знаходиться жінка. Стосунки з протилежною статтю розглядаються з позицій самоосмислення героїнь, відчуття своєї унікальної суті й відмінності від чоловіка. Багато подробиць і конкретизації – назви, дати, імена і прізвища. Відзначається схильність розшифровувати поведінку оточення, пояснювати його такими категоріями, як заздрість, егоїзм, марнославство, жадність, що, в принципі, містяться і в типово жіночих розмовах. Характерне для жіночої прози і прагнення до таємниць. Таємниці, загадковість і містика часто стають мотивами таких творів, якщо не основною темою усієї творчості. Цікаво й те, що жінки набагато ретельніше підходять до своєї мови, прагнучи зробити її більш грамотною, багатою, стильною, індивідуально забарвленою особливою експресією.

Однією з яскравих представниць французької жіночої літератури другої половини XX сторіччя є Анні Ерно. Твори її багато читають, розповсюджують, коментують в газетах, вивчають у ліцеях. У своїй творчості авторка акцентує увагу на соціальних негараздах, на незадоволенні посереднім життям, на родинному насиллі. Вона показує післявоєнну Францію, ту мораль, що дісталася у спадок, а також розвінчані ілюзії, незламні зусилля щодо відновлення життя. Книги А. Ерно розповідають про пристрасть, різко, без натяку на романтизм; вона показує суспільство таким як воно є, часто поганим.

Творчість Анні Ерно насичувалась марксизмом, екзистенціалізмом, феноменологією. Натхненна твором Сімони де Бовуар «Друга стать», Ерно почала писати в епоху царювання «нового роману». Вибір теми писання для неї є очевидним, в її оповіданнях спостерігається цілковитий розрив з успадкованою впевненістю. Комбінаторика, яку вона створює, дозволяє їй уникати будь-якої класифікації [4, с. 8]. Цей стиль письма цікавить багатьох критиків. Університетські колоквіуми, що розглядають сучасну літературу, включають у свою програму розгляд робіт Анні Ерно як таких, де з’являються «голос народу», змішення соціальних класів, повсякденне життя, голос жінки, її відношення до сімейних цінностей, до себе, до «інтимного». Це

письменництво мрійливе, поліфонічне, з використанням фотографії, перечитування та переписування. Анні Ерно створила переконливі зразки міфології, міфології міщанської, або, як характеризував її Р. Барт, «буржуазної». В цьому сенсі її твори в належній мірі співвіднесені із сподіваннями і покладають надії споживчо-утилітарного характеру, які, приміром, вимагають від письменника «розгорнути перед нами життєву драму», показати «істинні почуття».

Романи А. Ерно написані в жанрі сповідальної прози, позбавлені чіткої фабули і, можна сказати, трохи істеричні. Історія під назвою «Звичайна пристрасть» – це спогади самотньої француженки про її коханця, емігранта зі Східної Європи; це серйозна, важка, життєва книга для читачок «жіночих романів». «Звичайна пристрасть» – характерний приклад так званої сублімативної прози, авторами якої зазвичай є жінки. Розрахунок зроблений на те, що зорова акомодація реципієнта направляє його погляд на ідейно-емоційну підкладку крізь нікуди не придатне текстуальне полотно. Розрахунок цей дійсно вірний відносно читача недосвідченого, який не відразу помічає (якщо помічає взагалі) відсутність головної родової ознаки цього жанру – сюжетної інтриги. Ніщо не перериває плавну, мірну течію оповідання; періодично прослизають згадки про речі, які до любовної драми зовсім не відносяться (купівля нових туалетів, падіння Берлінської стіни, приїзд Горбачова до Парижа та ін.). Проте подібні деталі – тільки фон, не відволікаючий від пильного вивчення душевних мук героїні, що з ексгібіціоністською насолодою вдається до скрупульозного опису власних страждань [2].

Автобіографія іноді розглядається як бідний родич літератури, проте Анні Ерно привносить до неї немало гідних рядків. З моменту виходу її першого роману «Порожні Шафи» в 1974 році письменниця, що народилася в сім'ї робітників і отримала філологічну освіту, безперервно говорить про своє життя, про себе саму і особливо про свої хвилювання. Її часто звинувачували в непристойності, яку вона цілком заперечує, пояснюючи, що ексгібіціоніст ховається, боячись бути узятим на місці злочину. Анні Ерно, яка нічого не приховує, виправдовується простим «це сталося». Така відвертість складає частину стилю її книг, в яких немає місця банальному «прикрашенню», бо на зміну йому приходить правда звичайного життя, – не для того, щоб виділятися, але щоб виразити внутрішню боротьбу, труднощі подолання прірви між своїми витоками і літературними пристрастями, складними стосунками з чоловіками і коханням загалом. Творчість Анні Ерно турбує, дратує, зачаровує, не підкоряючись указам бізнесу, який панує над законами літературного ринку. Вона справжня жінка і справжній письменник.

Бібліографічні посилання

1. Кайданский А. Женская литература [Электронный ресурс] / А. Кайданский // Дискуссионный Клуб Прозы. – Режим доступа: http://www.proza.ru/2012/05/10/116
2. Петухов Г. / Григорий Петухов // Анни Эрно. Обыкновенная страсть. Стыд. Пер. с фр. Н. Поповой, И. Попова. – М.: Кстати, 1998. – 208 с.

3. Didier Béatrice. L'Ecriture-femme// Presse universitaire de France. – Paris., 1981.
4. Dugast-Portes F. Annie Ernaux : étude de l'œuvre//Brodas. – Paris., 2008.
5. Seys E. Ces femmes qui йcrivent. De Madame de Sйvignй a Annie Ernaux//Ellipses. – Paris, 2012.

Надійшла до редколегії 20 березня 2014 р.

ЗМІСТ

О. А. Андрущенко
(Харків)
ПРО ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДІВ ДЕЯКИХ ВІРШІВ Т.Г. ШЕВЧЕНКА РОСІЙСЬКОЮ МОВОЮ……3

О. А. Барабанова
(Слов'янськ)
EXISTENTIAL COMPONENT OF THE MIRROR WORLD OF TARAS SHEVCHENKO…….8

А. В. Безруков
(Дніпропетровськ)
«МЕТАФІЗИЧНА ШКОЛА» В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІЙ ПАНОРАМІ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVII ст……..14

Ю. В. Бондар
(Луганськ)
ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ ЯК МАЙСТЕР МЕМУАРНОЇ ПРОЗИ…….19

Л. В. Гармаш
(Харьков)
ОБРАЗ LA FEMME FATALE В РОМАНЕ В. Я. БРЮСОВА «АЛТАРЬ ПОБЕДЫ». РЕА (Танатологический аспект)……..29

Ю. С. Гончарова
(Днепропетровск)
ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ АВТО/МЕТА/БИОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА И. ХАССАНА «ИЗ ЕГИПТА»……36

Е. А. Гулич
(Харьков)
Л.Я. ГУРЕВИЧ – УЧАСТНИЦА «СТАРИННОГО СПОРА»…….42

В. А. Гусев
(Днепропетровск)
«ВОСТОЧНЫЙ» ФАТАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЛЕРМОНТОВА…….48

О. С. Дудник
(Горловка)
КОНСПИРОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННЫХ АНТИУТОПИЯХ……55

А. П. Елисеенко
(Харьков)
О СООТНОШЕНИИ РОМАНА Б. ПОПЛАВСКОГО «АПОЛЛОН БЕЗОБРАЗОВ» С РЕПРОДУКЦИЯМИ КАРТИН ПАРИЖСКИХ ХУДОЖНИКОВ……..60

Е. Г. Иванцов
(Днепропетровск)
ПЕСНЯ КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАРКЕР ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ
А. ЧУДАКОВА «ЛОЖИТСЯ МГЛА НА СТАРЫЕ СТУПЕНИ»……..65

А. В. Калашникова
(Днепропетровск)
ДАОССКИЕ ЭРОТОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ И
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ СУН……70

О. Л. Калашникова
(Днепропетровск)
ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ
М. УЭЛЬБЕКА («КАРТА И ТЕРРИТОРИЯ»)……78

Г. С. Клюйко
(Дніпропетровськ)
ТРАНСФОРМАЦІЯ ДЕТЕКТИВНИХ КОНВЕНЦІЙ
У РОМАНІ О. ГАВРОША «КАПІТАН АЛОЇЗ»……88

А. Ю. Колеснікова
(Луганськ)
АРХІТЕКТОНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ
«КРИМСЬКІ АКВАРЕЛІ» ОЛЕСЯ ЛУПІЯ……93

Н. В. Крижановська
(Запоріжжя)
КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ В УКРАЇНСЬКИХ
ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ XXI СТ……100

І. В. Кропивко
(Дніпропетровськ)
ТІЛЕСНІСТЬ ЯК СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ МАРГІНАЛЬНОСТІ
В РОМАНАХ О. ЗАБУЖКО «ПОЛЬОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ З
УКРАЇНСЬКОГО СЕКСУ» ТА М. ВІТКОВСЬКОГО «ХТИВНЯ»…….104

О. І. Лучик
(Чернівці)
МОТИВ ОСОБИСТОСТІ В П’ЄСІ ЮРИ ЗОЙФЕРА «ВІНЕТА,
АБО ЗАТОНУЛЕ МІСТО»……..109

Е. А. Ляшенко
(Днепропетровск)
РОМАНТИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ В ЛЮБОВНЫХ КОЛЛИЗИЯХ
«ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА» А.С. ПУШКИНА……113

Е. И. Метолиди
(Харьков)
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЭПИГРАФОВ ИЗ РОМАНА
«МЕЛЬМОТ СКИТАЛЕЦ» В РОМАНЕ В.К. КАНТОРА «КРЕПОСТЬ»…….. 121

Г. Є. Нікітіна
(Дніпропетровськ)
«НИЗЬКИЙ» ГЕРОЙ ЧАРІВНОЇ КАЗКИ: ДО ПИТАННЯ ЛОГІКИ ОБРАЗУ…….129

А. Е. Нямцу
(Черновцы)
ТРАДИЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ КОНТЕКСТЕ…….133

Н. Ю. Панова
(Бердянск)
САМОУБИЙСТВО В РАССКАЗАХ А. И. КУПРИНА («Славянская душа», «Гранатовый браслет», «Брегет», «Последний дебют», «Река жизни», Allez!»)…….. 141

Т. Н. Потницева
(Днепропетровск)
ЧИТАТЬ ИЛИ НЕ ЧИТАТЬ, ИЛИ КАК ВАЖНО БЫТЬ ЧЕСТНЫМ
(об искусстве любви к книге)……. 148

Н. М. Раковская
(Одесса)
ФЕНОМЕН В. В. РОЗАНОВА (К ПРОБЛЕМЕ «ПОНИМАНИЯ»)…….. 153

Е. И. Романова
(Днепропетровск)
ЛЮБОВЬ КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ЦЕННОСТЬ В ПОВЕСТИ
Н. М. КАРАМЗИНА «БЕДНАЯ ЛИЗА»……159

С. В. Семенко
(Полтава)
ПУБЛІЦИСТИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА ЮРІЯ КОСАЧА…….167

К. В. Сигова
(Евпатория)
ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНОВ ДИНЫ РУБИНОЙ……174

Е. В. Сидорчук, Т. Б. Когут
(Львов)
«ДВОЙНОЕ КОДИРОВАНИЕ» КАК ФАКТОР ЖАНРОВОЙ
ТРАНСФОРМАЦИИ ФЕЛЬЕТОНА (на примере сатирических циклов
Д. Л. Быкова)……179

В. С. Скритуцька
(Харків)
ЧУНЬ ТАО ТА ГРІДЖИЯ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ В
ЖІНОЧИХ ОБРАЗАХ СЮЙ ДІ-ШАНЯ ТА РОБЕРТА МУЗІЛЯ……..185

Ю. С. Соколовська
(Івано-Франківськ)
ЕТИЧНО-ЕСТЕТИЧНА СТРУКТУРА ПОЕТИЧНОГО СВІТУ
ІРЕН РОЗДОБУДЬКО (на матеріалі поетичної збірки «Ангели на проводах»)…….. 189

Н. С Сухоставська
(Дніпропетровськ)
«ODE ON A GRECIAN URN» OF JOHN KEATS IN RUSSIAN TRANSLATIONS….198

А. В. Тарарак
(Харьков)
ОТТАЛКИВАНИЕ ОТ ЕВРОПЕЙСКОГО НАПОЛЕОНОВСКОГО МИФА
В НАСЛЕДИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО……203

М. Ю. Тарарак
(Харьков)
О ГЛАВНЫХ РЕЗУЛЬТАТАХ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЭЗИИ И. ЭРЕНБУРГА…….210

А. К. Тытюк
(Днепропетровск)
ОБРАЗ ГОРОДА В ДЕТЕКТИВНЫХ РОМАНАХ
СЬЮ ГРАФТОН И САРЫ ПАРЕЦКИ…….216

Е. В. Хинкиладзе
(Харьков)
УТОПИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ…….220

В. С. Холодков
(Днепропетровск)
ПУШКИНСКИЙ МИФ КАК ЧАСТЬ МИФА ОБ ИСКУССТВЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ИСКАНДЕРА…….227

Е. В. Юферева
ПОЭТИКА «ДЕГЕОГРАФИЗАЦИИ» В ПУТЕВОМ ЦИКЛЕ
«КАРТИНЫ ПОВОЛЖЬЯ» А. КОРИНФСКОГО……..233

Д Е Б Ю Т И

І. В. Гетьман
(Дніпропетровськ)
ТВОРЧІСТЬ АННІ ЕРНО ТА ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ПИСЬМА……242

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 24 (1)

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редагування

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

Здано на складання 23.04.2014 р. Підписано до друку 30.05.2014 р.
Формат 60х84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк. 11,2
Тираж 100 прим. Зам. №1350

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28; 227-38-48; e-mail: conf@burago.kiev.ua

www.burago.com.ua

Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41