

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ISSN 2312-3079  
Literatura v kontekstì kul'turi

# **ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ**

**Збірник наукових праць**

Випуск 24 (2)

Київ  
Видавничий дім Дмитра Бураго  
2014

УДК 82. 088 (082)

Bib-ID: 86887

*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 (2). / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 155 с.

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

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

The journal deals with the literature in terms of poetics, semiotics, its function in the modern context of culture. The world literary process is discussed in relation to the philosophical, social and other discourses, the issues of gender and religious identity, in the field of internet communication and mass culture.

For literary scholars, tutors of higher institutions, teacher of colleges and secondary schools, and students-philologists.

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.С. 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

**Е. Н. Бескровная**  
Днепропетровск

## **К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА «ГАРИКИ» В ЕВРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ИГОРЯ ГУБЕРМАНА)**

*Рассматривается жанр «гарики» в творчестве русско-еврейского писателя XX века Игоря Губермана. Его творчество известно и понятно как еврейскому, так и украинскому и русскому читателю. В Интернете постоянно функционирует сайт [guberman.lib.ua](http://guberman.lib.ua). К творчеству поэта не раз обращался сайт «Литакцент» института литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины. Вместе с тем это были только интервью. В нашей статье мы рассматриваем жанровую классификацию «гарик» в трех аспектах: а) «гарики» на историческую тему; б) «гарики» на нравственную тему; в) «гарики» на детскую тему. Особое внимание обращается на то, что жанр «гарики» формировался под влиянием творчества еврейско-испанского поэта XI–XII в. Иегуды бен Галеви и современного жанра «анекдот», основанного на хасидских притчах и преданиях. «Гарики» Губермана современная трансформация Торы.*

**Ключевые слова:** творчество Иегуды бен Галеви, «гарики» Игоря Губермана, историко-литературный подход, хасидские притчи.

*Розглядається жанр «гарики» у творчості російсько-єврейського письменника XX ст. Ігоря Губермана. Його творчість відома і зрозуміла як єврейському, так і українському і російському читачеві. В Інтернеті постійно функціонує сайт [guberman.lib.ua](http://guberman.lib.ua). До творчості поета не раз звертався сайт «Літакцент» інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Разом із тим це були тільки інтерв'ю. У нашій статті ми розглядаємо жанрову класифікацію «гарик» у трьох аспектах: а) «гарики» на історичну тему; б) «гарики» на моральну тему; в) «гарики» на дитячу тему. Особлива увага звертається на те, що жанр «гарики» формувався під впливом творчості єврейсько-іспанського поета XI–XII ст. Ієгуди бен Галеві і сучасного жанру «анекдот», заснованого на хасидських притчах і переказах. «Гарики» Губермана сучасна трансформація Тори.*

**Ключові слова:** творчість Ієгуди бен Галеві, «гарики» Ігоря Губермана, історико-літературний підхід, хасидські притчі.

*In the paper for the first time in the history of the Literature Studies of Ukraine a genre “gariks” in works by Russian-Jewish writer of the 20<sup>th</sup> century Igor Guberman is considered from the historical-literary point of view. Oeuvre of Igor Guberman is the one that is most well-known and understandable for Jewish, Ukrainian and Russian readers. The site of [guberman.lib.ua](http://guberman.lib.ua) is launched and constantly available on the Internet. The site of the Institute of Literature named after T.G. Shevchenko (NAS of Ukraine) [litakcent.com](http://litakcent.com) addresses the oeuvre of Igor Guberman once and again. Nevertheless those were just interviews. In this paper we address the genre classification “garic” based on three aspects: a) “garics” on the subject of History; b) “garics” on the subject of Morality; c) “garics” on the subject of Children. Special attention is paid to the fact that the genre “gariks” was formed under the influence of Both the Jewish-Spanish poet of the 11<sup>th</sup>–12<sup>th</sup> centuries Iehuda ben Galevi and a contemporary genre “funny stories” based on Hasid parables and legends. Genre classification of Igor Guberman is characterized first of all by the fact that the author, though not knowing traditional Judaism of orthodox rabbinate, introduces pearls of Hasidism based on the “pilpul-hillukim” method. That method, according to M.Gorky, is got*

*with suck and is carried throughout the whole life of the Jewish people from ancient times up to nowadays.*

**Key words:** *oeuvre of Iehuda ben Galevi, “gariks” of Igor Guberman, the historical-literary approach, Hasid parables.*

Литературный жанр «гарики» является одним из самых распространенных и характерных для мировой современной еврейской литературы. На наш взгляд, он восходит еще к творчеству корифея еврейской литературы Иегуды бен Галеви и в частности к его стихотворению «К евреям Севильи». Фактически это были двустихия:

С какой поклажей справится осёл,  
Которому его потник тяжёл!?  
Скот пред стеной колено преклонён,  
А пред какой – того не мыслит он.  
Клянётся Богом – лжете вы Ему, –  
Клянётся тем, что вам не по уму [3, с. 55].

Позднее в творчестве Иегуды Галеви появились и четверостишия.

Но главной отличительной особенностью современного жанра «гарики» явился все-таки исторический процесс, о котором Генрих Гретц писал: «История не должна умолчать об этих ужасах; напротив, она должна их описать и наглядно представить, не чтобы внести отраву в души потомков замученных жертв и не чтобы возбудить мстительные чувства, а чтобы вызвать преклонение перед величием народа страдальца и показать как он, подобно своему праотцу, боролся с богами и людьми и остался победителем.

Рука об руку с этим обещанием и порабощением шло духовное разложение. Блестящие листья и цветы великолепного духовного развития упали мало по малу на землю и обнажили грубый, щелистый отвал, обвитый безобразными отростками утрированной и лишенной живого духа набожности, умопомрачительной мистики и всякого рода иных наростов. Иссаяк ценящийся источник мудрых мыслей и глубоко нравственных, песней ослабело радостно бившееся от возвышенного настроения сердце; установились приверженность и забитость духа... Убожество мысли все более распространяется и мыслители...редко прокладывают собственные пути, а более либо цепляются за старое, либо блуждают по ложным путям... Правда, в еврействе еще долгое время сохраняются жрецы и деятели науки, но она постепенно принижается до степени простого ремесла. Переводы и толкования уже существующей литературы значительно превышают по количеству самостоятельные произведения. Внешнему позору соответствует внутреннее разложение» [4, т. 8, с. 4–5]. Но, пройдя сквозь годы испытаний и невзгод, еврейский народ создает свою неповторимую культуру, особенно на территории Украины. Именно хасидизм на сегодняшний день становится ведущим мировым течением и сохраняет свою специфику как в еврейском анекдоте, так и в «гариках» Игоря Губермана. Его творчество известно и

понятно как еврейскому, так и украинскому и русскому читателю. В системе сети Интернета постоянно функционирует сайт [guberman.lib.ua](http://guberman.lib.ua). К творчеству Игоря Губермана не раз обращался сайт «Литакцент» института литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины. Вместе с тем это были только интервью. Если говорить об этом своеобразном жанре, автором которого является Губерман, то с точки зрения жанровой литературоведческой классификации мы можем выделить следующие направления:

- а) «гарики» на историческую тему;
- б) «гарики» на тему нравственности;
- в) «гарики» на детскую тему.

Гарики Игоря Губермана на историческую тему тесно связаны с трагедией еврейского народа в годы Великой Отечественной войны, потому что именно от них веет Трагедией «Бабьего Яра», трагедией Днепропетровска и трагедией всех городов Украины и России, где были расстреляны еврейские общины:

За долгие столетия, что длится  
Кромешная резня в земном раю,  
Мы славно научились веселится  
У рва на шевелящемся краю.

Те овраги, траншеи и рвы,  
Где чужие лежат, не родня –  
Вот единственно прочные швы,  
Что с еврейством связали меня.

Евреев не любит никто, кроме тех,  
Кто их вообще не выносит;  
Отсюда, должно быть, родился наш смех  
И пляски на скользком откосе.

Нельзя, когда в душе разброд,  
Чтоб дух темнел и чах;  
Не должен быть уныл народ,  
который жгли в печах [5].

Эти строчки как бы перекликаются со стихотворением Е. Евтушенко «Бабий яр»:

Над Бабьим Яром памятников нет.  
Крутой обрыв как грубое надгробье:  
Мне страшно, мне сегодня столько лет,  
Как самому еврейскому народу [7].

Именно жанр «гарики» можно соотнести с жанром еврейского анекдота, в котором жизнерадостный хасид улыбается даже тогда, когда ему больно: «В конце 30-х годов американский еврей читает в метро

газету на идише. Вдруг он замечает своего приятеля, сидящего напротив и читающего местную фашистскую газету. Он с отвращением обращается к своему другу: «Как ты можешь читать этот нацистский бред?» Друг смотрит на него и отвечает: «Ну, а что ты читаешь? Газету на идише? А что там пишут? В Америке депрессия, евреи ассимилируются. В Палестине арабы убивают евреев. В Германии они лишили нас всех прав. Ты сидишь, читаешь все это и все больше и больше впадаешь в депрессию. Я же читаю нацистскую газету: «Мы владеем всеми банками. Мы контролируем все правительства» [9, с. 100–101].

Что касается анекдотов на нравственную тему, то они, на наш взгляд по жанру восходят к коротким стихотворениям Иегуды Бен Галеви:

Когда я вижу наглого глупца,  
Что спорит, поучая мудреца.  
Я так хочу напиться, чтоб лишиться,  
Рассудка навсегда и до конца [3, с. 87].

Этот же элемент мы находим и у Губермана:

По спирту родственность имея,  
Коньяк не красит вкус портвейну,  
Еврей-дурак не стал умнее  
От соплеменности Энштейну.

Еврей не худшее создание  
Меж Божьих творческих работ;  
Он и загадка мироздания,  
И миф его, и анекдот [5].

Этот же элемент мы находим и в еврейском анекдоте: «Еврей, весь в слезах, умоляет своего раввина:

– Посоветуйте, что мне делать? Мой единственный сын решил принять христианство!

– Вы будете смеяться, но только вчера мой единственный сын решил креститься.

Вместе они рыдают и причитают, пока раввину не пришла в голову идея.

– Давай спросим у Бога, – предлагает он. – Он точно нам ответит.

Они начинают молиться и вскоре громовой голос отвечает?

– Вы будете смеяться...» [9, с. 106]

Тема соотношения еврея и Бога проходит красной чертой у Губермана:

Если к Богу допустят еврея –  
Что он скажет вошедши с приветом?  
Да я жил в интересное время,  
Но совсем не просил об этом.  
Чтоб созрели дух и голова,  
Я бы принял в качестве закона:

Каждому еврею – года два  
Глину помесить у фараона [5].

Но тем не менее способность сопереживать с народом, который находится рядом, очень ярко характеризуют и еврейский народ:

Мы всюду на чужбине, и когда  
Какая не случиться непогода,  
Удвоена еврейская беда  
Бедою приютившего народа.

Во всех углах и метрополиях  
Затворник судеб мировых,  
Еврей живя в чужих историях,  
Невольно вляпывался в них [5].

В некоторых случаях можно говорить и о том, что в жанр «гарики» вливается и библейская притча о Каине и Авеле:

Еврей не каждый виноват,  
Что он еврей на белом свете,  
Но у него возможен брат,  
И за него еврей в ответе [5].

Тема гуманизма – одна из центральных тем в еврейской литературе, поскольку для иудаизма главное это спасение человеческой жизни. В ТаНаХе сказано:

**ועתה מן-האדמה אשר פצתה את-פיה לקחה את-דמי אחיך מידך כי תעבל את  
האדמה לא-תסוף תת – כחה לך נע ונד תהיה בארץ**

«И люди должны повернуться к друг другу лицом и каждый должен обратиться к своей стране» (*перевод наш – Е. Б.*). Эти строки удивительно пересекаются со стихотворением С. Г. Фруга:

Я верую, что Бог – родник любви и света;  
С первоначальных дней и до конца времен  
Душа моя была и будет им согрета,  
И в ней владычествует Он.  
Я верую, что жить мы все должны, как братья,  
Любовью и добром свой украшая век,  
И человека подвергать проклятию  
Не должен и не может человек [11 с. 30].

Традицией гуманизма пропитана и детская тема в творчестве Игоря Губермана. Детская тема в жанре «гарики» является одной из наиболее привлекательных для учеников старших классов средней школы, так как именно они развивают активную жизненную позицию, о которой премьер-министр Израиля Голда Меер писала: «Как я представляю себе будущее? Еврейское государство, в котором будут селиться и строить евреи со всех концов света: Израиль, сотрудничающий со своими соседями на пользу всех людей региона; Израиль, который останется процветающей

демократией, а общество будет зиждется на основах социальной справедливости и равенства.

Теперь у меня осталось только одно желание: никогда не утратить сознание, что я в долгу перед тем, что было мне дано с тех пор, когда я впервые услышала про сионизм в маленькой комнатке в царской России, и потом, за пятьдесят лет здесь, где пятеро моих внуков выросли свободными евреями в собственной стране. Пусть никто не сомневается: на меньшее наши дети и дети наших детей не согласятся никогда» [10, с. 408].

Если надо – язык суахили  
Сложный звуком и словом обильный,  
Чисто выучат внуки Рахили  
И фольклор сочинят суахильский [6, с. 598].

Так писал о детях Игорь Губерман. Творчество этого замечательного поэта очень своеобразно. Это поэт, писавший для взрослых детей, но разве взрослые не вышли из детства и не наслаждались сказочной страной «маленького принца»? Но творчество И. Губермана – это не только «гарики», а также и размышления на педагогическую тему: «Что детей полезно время от времени поколачивать, известно всем и с незапамятных времен. Если виноваты – в наказание, а если невиновны – в поощрение, но чтобы помнили родительскую руку. Я эту мудрость познал когда-то на себе, но сам ни разу не воспользовался ей, чем безусловно нарушал воспитательную заповедь, не случайно переходящую из поколения в поколение. А жена моя изредка детей поколачивала и в нежном их возрасте. И до сих пор с радостью вспоминают они те символические шлепки и подзатыльники, обожая за семейным столом обсуждать неслыханные побои, коим подвергались они за свое невинное мучительное детство. Что же касается меня, то в доме была в ходу привычная шутка: если дети были в плохом настроении или просто капризничали, мать сурово говорила им, что позовет сейчас папу и папа их поколотит. Дети от смеха возвращались в пристойное состояние. А я вовсе не по доброте душевной, мягкотелости или оголтелой любви не мог поднять на них руку, а по странной патологии памяти: я всю жизнь очень отчётливо и ясно помнил ощущения, связанные с собственным воспитанием. И напрасность абсолютно всех родительских попыток образумить меня, наставить на путь истинный и отвлечь от дурного – до сих пор мешает мне давать советы своим выросшим детям» [6, с. 31–32].

У Корнея Чуковского есть книга «От двух до пяти». Подобно коротким рассказам о детях из этой книги Игорь Губерман ведёт свое повествование о интересных случаях из жизни его детей. Дети получают информацию не только в детском саду и в школе. Взрослые также дают им рассказы, правда о которых у детей складывается своё особое впечатление: «Ещё ей мать с усердием читала разные художественные произведения. Настолько разные, что как-то по филологической горячке



прочитала даже горьковскую «Песню о буреви́стнике». Это запомнилось, потому что маленькая Таня проявила вдруг незаурядный вкус и по окончании поэмы грустно, но убеждённо сказала: – Нет, не нравится мне эта птица» [6, с. 34]. Устами младенца глаголет истина: «Дети, кстати, сами того не понимая, говорят порой совершенно исторические фразы, только взрослые осознают провидческий характер этих слов гораздо позже. Так мы с Танькой ехали куда-то...в день пятидесятилетия империи... Ничто ещё не предвещало распада, и гремела музыка из уличных репродукторов...и огромная стояла очередь на наш автобус, долго не приходивший. Но в конце концов он появился, мы забултыхались в хлынувшей толпе, держась за руки, чтобы не растерять друг друга, и моя дочка тихо вдруг сказала фразу, ключевую для такого исторического дня. – Лучше ехать на такси, – сказала она мне, – чем со многими народами» [6, с. 37].

«Гарики» Игоря Губермана – это своеобразный свод педагогических правил и законов:

Остыв от жара собственных страстей,  
Ослепнув от нагара низкой копоты,  
Преступно мы стремимся влить в детей  
Наш холод, настоявшийся на опыте».   
Жаль сына – очень мы похожи,  
Один огонь играет в нас,  
А преуспеть сегодня может  
Лишь тот, кто вовремя погас» [6, с. 585].

И. Губерман подчёркивает, что именно в детей Господь вложил свою душу:

Лучше нет на свете дела,  
Чем плодить живую плоть;  
Наше дело – сделать тело,  
А душой – снабдит Господь [6, с. 550].

Проблема антисемитизма также не уходит из поля зрения поэта:

В домах родильных вылезают  
Все одинаково на свет,  
Но те, кого не обрезают,  
Поступят в университет [6, с. 41].

В результате изучения Игорем Губерманом детского еврейского фольклора у него возникла следующая фраза, определённая жанром «гарики»:

Без выкрутасов и затей,  
Но доводя до класса экстра,  
Мы тихо делали детей,  
Готовых сразу же на экспорт [6, с. 553].

В нашей статье мы рассмотрели особенности жанрового своеобразия небольших стихотворений, характерных для творчества

Игоря Губермана «гарики». Этот жанр в целом хотя и восходит к историческому прошлому еврейского народа, но по своей специфике очень близок к еврейскому анекдоту и в то же время к проблемам жизни еврейского народа как в Израиле, так и в других странах мира.

#### Библиографические ссылки

1. Бескровная Е. Н. Трансформация Торы в еврейской литературе Украины / Е.Н. Бескровная. – Днепропетровск: Січ, 2010. – 340 с.
  2. Галеви И. Еврейская средневековая поэзия в Испании / Иегуда Галеви. – Иерусалим: библиотека-алия, 1991. – С. 69–92.
  3. Галеви И. Сердце мое на востоке / Иегуда Галеви. – Иерусалим: библиотека-алия, 1990. – 90 с.
  4. Гретц Г. История евреев с древнейших времён до настоящего времени / Г. Гретц. – Одесса: Изд-во магазина Шермана. – 1908. – Т. 1–12.
  5. Губерман И. Стихи / Игорь Губерман // Еврейский календарь. 5768. – 2007–2008 – 15 с.
  6. Губерман И. Камерные гарики / Игорь Губерман. – Екатеринбург: У-Фактория, 2003 – 661 с.
  7. Евтушенко Е. «Бабий Яр». История одного стихотворения / Евгений Евтушенко // Еврейские вести. – Июль 2003. – № 13–14.
  8. Каган Л. Еврейская русскоязычная литература / Л. Каган. – Иерусалим, 2000 – 407 с.
  9. Копылкова Е. Психология еврейского анекдота / Е. Копылкова. – М.: Дом еврейской книги, 2009. – 176 с.
  10. Меир Г. Моя жизнь / Голда Меир. – М.: Горизонт, 1993. – 409 с.
  11. Фруг С.Г. Сиониды и другие стихотворения / С. Г. Фруг. – С.-Пб.: Типо-Литография инженера М.С.Персона – 1902 – 167 с.
  12. תורה, נביאים, כתובים – ירושלים 1999  
Тора, Пророки, Писание. – Иерусалим, 1999. – 5000 с.
- Надійшла до редколегії 20 березня 2014 р.*

УДК 82.091

**А. В. Будилова**  
*Днепропетровск*

### **СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЭКЗЕМПЛИФИКАЦИЯ НАРРАТИВА КАК ПРЕДТЕЧА ДИДАКТИЗМА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ЖАНРОВ БАРОККО (особенности интерпретации библейской притчи о Сеятеле в «Повести о Варлааме и Иоасафе»)**

*Розглядаються особливості інтерпретації новозавітної притчі про Сіяча в «Повісті про Варлаама та Іоасафа» – пам'ятнику літератури середньовіччя, в якому переплетено світоглядні константи нехристиянського Сходу та християнського Заходу. Інтерпретація в «Повісті...», жанрову основу якої складає «ехетрлут», євангельської притчі про Сіяча, переосмислює чотири напрями учеництва в контексті їхньої типологічної схожості з іудейською релігійною практикою «чотирьох видів» («Арбаа мінім»), яка також завдає координати «плодотворного» учеництва.*

Зверненість «Повісті про Варлаама та Іоасафа» до різних традицій, неоднорідність образів героїв, а також варіативність їхніх життєвих установ і шляхів передбачають універсализм і багатоплановість барокової дидактики.

**Ключові слова:** «exemplum», дидактизм, учеництво, наставництво, плодотворність, духовність, традиція.

Рассматриваются особенности интерпретации новозаветной притчи о Сеятеле в «Повести о Варлааме и Иоасафе» – памятнике средневековой литературы, в котором переплетаются мировоззренческие константы нехристианского Востока и христианского Запада. Интерпретация в «Повести...», жанровую основу которой составляет «exemplum», евангельской притчи о Сеятеле, переосмысливает четыре направления ученичества в контексте их типологического сходства с иудейской религиозной практикой «четырех видов» («Арбаа миним»), также задающей координаты «плодотворного» ученичества. Обращенность «Повести о Варлааме и Иоасафе» к различным традициям, неоднородность образов героев, а также вариативность их жизненных установок и путей предвосхищают универсализм и многоплановость барочной дидактики.

**Ключевые слова:** «exemplum», дидактизм, ученичество, наставничество, плодотворность, духовность, традиция.

The article explores the way in which The Parable of the Sower, found in the New Testament, is reinterpreted in “The Tale of Barlaam and Josaphat”, a piece of Medieval literary work involving cross-cultural communication between the mindsets of non-Christian East and Christian West. Due to its open reference to Buddhism and Christianity, “The Tale of Barlaam and Josaphat” was highly popular with both Asian and European countries, the latter being “responsible” for its multicultural embracement. Based on interaction between the Eastern and Western philosophies, “The Tale...” has always been attractive to both domestic and foreign scholars of the late XIX – early XX century, who pointed out to the variety of its translations and functioning of its remakes, investigated the peculiarities of its interpretation in different cultures as well as tried to discover the traits that Josaphat and Buddha have in common. However, the scholars tended to leave out “The Tale...”’s relatedness to “exemplum” as the tool for specifying didactic vectors of this literary work in frames of the Medieval homiletic tradition, in the course of time transformed by the Baroque epoch. The notion of “exemplum” dates back to the ancient rhetoric, where it initially represented an integral part of the art of eloquence and argumentation and was described as a narration having historical nature. As “exempla” penetrated European, particularly, East Slavic, culture existing under Christianity as a mainstream ideology, they “experienced” certain internal transformation, due to which their overall historical context was replaced by the religious, in particular, Biblical, one, represented in the “Tale...” by The Parable of the Sower. The Parable of the Sower provides a comprehensive description of four directions a person may follow in their discipleship in terms of spiritual fruitfulness. The four directions of Christian discipleship resemble four items of a commonly-accepted Jewish religious practice referred to as “Four Species” (“Arbaa Minim”) denoting – just like the text of The Parable – four different types of soil, i.e. four different types of human relationships with God and with each other. In terms of discipleship (associated with Josaphat) and tutorship (associated with Barlaam), Josaphat’s spirit proves to be a fruitful soil, ready and willing to accept Jesus Christ as his Savior and Lord and follow His Word, perceiving it as life guidance. The interaction of Eastern and Western mindsets, heterogeneity of depicted images as well as variety of life philosophies and attitudes precondition universal nature and counterpoint inherent in the Baroque epoch, which outlines a scope of future investigations of the “Tale...”.

**Key words:** “exemplum”, didacticism, discipleship, tutorship, fruitfulness, spirituality, tradition.

**Актуальность темы** обусловлена недостаточной изученностью «Повести о Варлааме и Иоасафе» в контексте рассмотрения ее дидактических координат, задаваемых переплетением в ней мировоззренческих констант Востока, представленных нехристианскими религиозными учениями (в частности, буддизмом и иудаизмом), и Запада, сложившихся в условиях господства христианства, взаимодействие которых формирует культурно-историческую основу и общую дидактичность «Повести...».

Традиция изучения «Повести о Варлааме и Иоасафе» в отечественном и зарубежном литературоведении конца XIX – начала XX века ознаменовалась исследовательским интересом к особенностям интерпретации этого литературного памятника в различных культурах (А.И. Кирпичников «Греческие романы в новой литературе: Повесть о Варлааме и Иоасафе», 1876; А.Н. Веселовский «Византийские повести и Варлаам и Иоасаф», 1877, «О славянских редакциях одного аполога Варлаама и Иоасафа», 1879; Jacobs, J. Barlaam and Josaphat: English Lives of Buddha, 1896), к вопросам перевода и функционирования переводных версий «Повести...» в поликультурном пространстве (Lang, D.M. The Balavariani (Barlaam and Josaphat): A Tale from the Christian East Translated from the Old Georgian, 1966; И.Н. Лебедева «О древнерусском переводе Повести о Варлааме и Иоасафе», 1979), а также к определению генетического «родства» между личностью Будды и образом Иоасафа (Б.И. Кузнецов «Ранний буддизм и философия индуизма по тибетским источникам», 2002), обходя вниманием соотносительность этого произведения с “exemplum” как с принципом формирования его дидактических координат и способом его интерпретации в рамках средневековой учительной традиции, в дальнейшем переосмысленной и трансформированной в русле барочной дидактики.

Активное функционирование русского варианта «Повести...» в восточнославянском культурном пространстве средневековья, которое она «освоила» как «Душеполезная повесть о жизни Варлаама и Иоасафа, принесенная из страны внутреннейшей Эфиопии, называемой Индию, во Святый Град (т.е. Иерусалим) Иоанном Дамаскиным – мужем честным и добродетельным, иноком монастыря св. Саввы» [9], свидетельствует об установке русской средневековой литературы на христианизацию изначально нехристианских сюжетов, один из которых представлен в «Повести...» и восходит к жизнеописанию Будды. Подтверждение этой точки зрения можно обнаружить в упомянутых монографии Дж. Джейкобса и книге Б.И. Кузнецова, авторы которых указывают прежде всего на этимологию имени Иоасафа, соотносимую с буддистским феноменом Бодхисаттвы<sup>1</sup>, а также на неоспоримое сходство основных вех

<sup>1</sup> В своей монографии 1896 года, озаглавленной как “Barlaam and Josaphat: English Lives of Buddha”, Джозеф Джейкобс проводит этимологический анализ имени Иоасафа и приходит к выводу, что имя «Иосафат», пришедшее в греческий язык как «Иоасаф», имеет арабское происхождение. В свою очередь, арабский вариант этого имени – «Йодасаф» – возник в результате неверного прочтения имени

жизни Иоасафа – рождения, изолированной жизни во дворце, трех встреч и судьбоносного озарения – с важнейшими этапами жизненного пути Будды Гаутамы [5, с. 17]. Интересно, что, кроме зародившегося в Индии буддизма, общий культурологический фон «Повести...» формируют иные, восточные – тяготеющие, в частности, к иудаизму, – и западные, – отмеченные влиянием распространившегося христианства – мировоззренческие константы, определяющие функционирование данного литературного памятника в христианизированном пространстве восточнославянской средневековой культуры. Так, христианская окраска «Повести...» несет на себе отпечаток раннехристианской концепции подвижничества и апостольства, для которой принципы античной риторики не потеряли своей актуальности. Собственно говоря, апостольство и подвижничество выполняют в этом сочинении роль некой «готовой» модели, обуславливающей изначальную предопределенность дидактического начала «Повести...», само название которой претендует на жанровую определенность, не характерную для более ранних образцов восточнославянской средневековой литературы. Вместе с тем исследователи (А.Н. Веселовский, А.Н. Пыпин, А.С. Орлов, И.Н. Лебедева, И.В. Силантьев, О.В. Творогов), отмечая присущие данному сочинению черты беллетристики, склонны определять его как «духовный роман» [1, с. 422; 10, с. 124] и «религиозный роман с включенными в его рамку притчами и анекдотами» [7, с. 69]. С другой стороны, наличие в произведении житийной и назидательной составляющих позволяет говорить о нем как о «нравоучительной повести» [12, с. 157], «житии» [6, с. 46] и, наконец, как о «духовной беседе» [11, с. 15], что, в свою очередь, ярко подтверждается преимущественно диалогическим построением «Повести...». Мыслится, что бытующие определения жанровой принадлежности памятника позволяют говорить о том, что в основе его жанрообразования лежит «exemplum», соотносимый с христианской интерпретацией нехристианского сюжета с позиции взаимодействия в нем двух дидактических векторов – западного, под которым понимается освоение «Повести...» в русле новозаветных постулатов, и восточного, интерпретируемого как совокупность мировоззренческих принципов культур Востока, в частности, буддизма и иудаизма. Отметим, что европейская традиция экземплификации (т. е. формальной и тематической соотнесенности с «exemplum») унаследовала и переосмыслила традиции античной риторики, в рамках которой дефиниция жанровой природы «exempla» сводилась, по замечанию О.В. Гальчук, к подчеркиванию их исторического характера, «подкрепляющего» их функционирование как аргументов в изложении тех или иных убеждений [2, с. 2]. Если освоение античных «exempla»

---

«Бодасаф» – опосредованного языком пехлеви слова «Бодхисаттва» [13, с. 53]. Подобную точку зрения находим и в книге Б.И. Кузнецова «Ранний буддизм и философия индуизма по тибетским источникам» (2002).

западноевропейским средневековьем происходило в условиях господства новозаветных постулатов, распространяемых католической церковью, что свидетельствует о латинских истоках западноевропейской средневековой дидактики, в рамках которой «*exempla*» представляли собой, по определению А.Я. Гуревича, предельно короткие, конкретно направленные и однозначные – самостоятельные или «вставные» – рассказы [3, с. 18], то становление христианства на восточнославянской территории соотносится с византийской традицией, опосредовавшей процесс наследования дидактических принципов античной риторики (в частности, «*exempla*» в контексте фольклора, задающего не столько религиозные, сколько светские координаты назидательности восточнославянской литературы, которые, тем не менее, базируются на утвержденных постулатах христианства. Вероятно, именно общеевропейская христианизация и обусловила смену исторической основы сюжета античных «*exempla*» на религиозную, тяготеющую, в частности к Библии, неизменным обращением к которой отличалась «эпоха барокко» (А.В. Михайлов), во многом возродившая религиозную традицию средневековья. Кроме того, экземплификация, выступающая принципом жанрообразования «Повести...», подкрепляется присущим средневековью, в том числе восточнославянскому, доминированием стиля, во многом формирующего образы в их дидактической насыщенности, связанной с подвижническим путем заглавных героев, олицетворяющих разную степень познания истины, соотносимой с Богом.

«Повесть о Варлааме и Иоасафе» предлагает читателям развернутую картину жизни индийского царя Авенира, исповедующего язычество и истребляющего христиан, и его сына – царевича Иоасафа, впоследствии избравшего для себя подвижнический путь христианина, в которой причудливо – в плане стилистической организации, восходящей, с одной стороны, к библейским притчам, а с другой – к восточным назидательным сказаниям (в частности, к мидрашим) – переплетаются восточная и западная традиции наставничества и ученичества, имеющего целью совершение учениками подвига – будь то духовного (Восток), воссоздающего мотив доминанты и крепости духа, или физического (Запад), соотносящегося с рыцарской доблестью и становлением личности в испытании. Любопытно, что создателю «Повести...» не чуждым оказалось представление о наставниках, учение которых не всегда находило принятие и отклик в сердцах тех, на кого оно было направлено. В этом контексте интересным «примером» оказывается не увенчавшаяся успехом попытка наставничества, предпринятая Апостолом Фомой, выполнявшим свою апостольскую миссию на территории Индии<sup>1</sup> и вступившим в диалог с царем Авениром. Любопытно, что этот эпизод во

<sup>1</sup> Хотя в современной исторической науке распространение христианства в Индии принято связывать с личностью Фомы Аквинского, древние церковные писатели, среди которых можно выделить Иеронима Стридонского (342–420), Григория Богослова (329–390), Павлина Ноланского (354–431) и других, сообщали о проповеди, произнесенной на территории Индии именно Апостолом Фомой [14].

многим воспроизводит опыт общения с Иисусом самого Фомы, отказавшегося принять Его на веру, не вложив «перста своего в раны от гвоздей» (Ин. 20:25) и тем самым «расщепившего» идеал ученичества на несколько «примеров», очерчивающих различные направления исхода наставничества. Подтверждением этому служит вышеупомянутый диалог Фомы с Авениром, который, проявив еще более глубокое неверие, нежели когда-то сам апостол, вовсе не проникся идеями христианства, оставшись верным язычеству и избрав для себя стезю физического подвига, направленного на сохранение бытующего мировоззрения и утверждение собственного превосходства, непосредственным «заложником» которого оказывается его сын – царевич Иоасаф.

Уже на начальном этапе своего жизненного пути Иоасаф представляет собой полную противоположность своему отцу, поскольку становление его (Иоасафа) личности – ввиду вынужденного длительного пребывания его в замкнутом пространстве – происходит не в баталиях (как, например, у царя Авенира) и не в духовном совершенствовании и миссионерстве, но исключительно в создании картины мира, ограниченной, сложившейся у Иоасафа концепцией мироздания. Мыслится, что момент «столкновения» Иоасафа с реальностью не только представляет собой «пример» испытания, необходимого герою для дальнейшего становления, но и помещает его в ситуацию ученичества, являющегося одним из наиболее распространенных способов выбора жизненного пути, невозможного без наставника, роль которого для Иоасафа играет в «Повести...» Варлаам. Представляется, что история Варлаама и Иоасафа выступает своеобразным «экземпличным» продолжением, но уже качественно новым – истории Апостола Фомы и Авенира, поскольку Варлааму, в отличие от Фомы, удастся исполнить свою апостольскую миссию, приведя Иоасафа к познанию истины, соотносимой с Богом в целом и образом Иисуса Христа в частности.

Пожалуй, символично, что ученический путь Иоасафа начинается с преподнесения ему Варлаамом евангельской притчи о сеятеле (Мф. 13:3-23; Мк. 4:3-20; Лк. 8:5-15), с одной стороны, «подготовившей почву» для последующего принятия царевичем христианства, а с другой – задающей четыре направления восприятия учения. Так, иносказательно представляя Господа Бога и Его Слово в образах сеятеля и семян, Иисус рассматривает четыре вида почв, внутренняя структура которых определяет дальнейшую судьбу брошенных в них семян: «...вышел сеятель сеять; и когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то; иное упало на места каменистые, где немного было земли, и скоро возшло, потому что земля была неглубока. Когда же возшло солнце, увяло, и, как не имело корня, засохло; иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его; иное упало на добрую землю и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать» (Мф. 13:1-8). Интересно, что

евангельский текст (в данном случае Евангелие от Матфея) четко указывает на единичность благодатной и плодородной – в духовном смысле – почвы и на множественность очерствевших и духовно бесплодных поверхностей, не способных принести плодов веры и духа, что подтверждается словами Иисуса, растолковывающего значение притчи ученикам: «...к всякому, слушающему слово о Царствии и не разумеющему, приходит лукавый и похищает посеянное в сердце его — вот кого означает посеянное при дороге. А посеянное на каменистых местах означает того, кто слышит слово и тотчас с радостью принимает его; но не имеет в себе корня и непостоянен: когда настанет скорбь или гонение за слово, тотчас соблазняется. А посеянное в тернии означает того, кто слышит слово, но забота века сего и обольщение богатства заглушает слово, и оно бывает бесплодно. Посеянное же на доброй земле означает слышащего слово и разумеющего, который и бывает плодоносен, так что иной приносит плод во сто крат, иной в шестьдесят, а иной в тридцать» (Мф. 13:9-23).

Мыслится, что именно новозаветная притча о Сеятеле, сформировавшая основу духовных поисков Иоасафа, наставляемого Варлаамом, является своеобразной «точкой пересечения» дидактических традиций Запада и Востока, взаимодействие которых, собственно, и организует общую учительную направленность «Повести...». Так, в упоминаемых Иисусом видах «почв», в которые попадают «семена» христианского учения, четко прослеживается типологическое сходство с иудейской традицией собирания «четырёх видов» – «Арбаа миним»<sup>1</sup> (ארבעה מינים), рассматривающей четыре вида растений – этрог, лулав, адас и арава – как символы взаимоотношения иудеев с Богом и Его Словом (в данном случае Торой). Растолковывая значение каждого из вышеупомянутых растений в контексте заключенного в нем символизма отношения иудея к другому иудею и к Торе как к величайшему дарованию Всевышнего, соотносимого с христианским Словом Божьим, «Песикта Раба»<sup>2</sup> утверждает, что иудеи, «богатые познаниями в Торе и добрыми делами» [8], подобны этрогу, а иудеи, отличающиеся глубоким знанием Торы, но не имеющие добрых дел, сравнимы с лулавом [8]. В свою очередь, иудеи, занимающиеся благотворительностью и помогающие ближнему, но не сведущие в Торе, отождествляются с адасом, а иудеи, не знающие света Торы и не имеющих добрых дел, уподобляются араве [8].

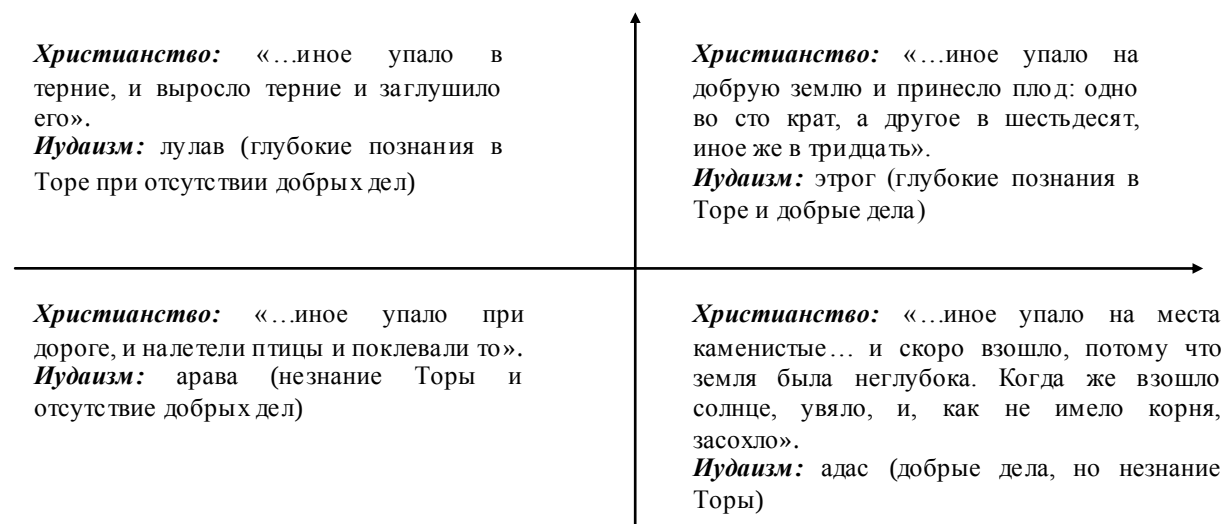
<sup>1</sup> Традиция собирания «Арбаа миним» лежит в основе распространенной иудейской практики «Нетилат лулав», принявшей форму одной из важнейших заповедей праздника Суккот (кущей). Исполнение заповеди «Нетилат лулав» предполагает наличие «Арбаа миним» – четырех видов растений земли Израиля, к которым относятся *этрог* (цитрон), обладающий приятным вкусом и запахом, *лулав* (пальмовая ветвь), имеющий вкус, но не имеющий запаха, *адас* (мирт), приятно пахнущий, но несъедобный и *арава* (речная ива), не отличающаяся наличием вкуса и запаха. Традиция исполнения «Нетилат лулав», установленная талмудическими мудрецами, подразумевает покачивание «букета» из четырех видов растений в шесть сторон – север, юг, запад, восток, вверх и вниз, посредством которого каждый раз утверждается вездесущность и всемогущество Всевышнего.

<sup>2</sup> Один из видов мидрашим, представляющий собой сборник независимых глав (пискаот), рассматривающих отдельные стихи из Пророков [4].



Как видим, иудейская практика «Арбаа миним», равно как и евангельская притча о Сеятеле, указывает на единичность духовно плодородной и благодатной почвы, способной принести плоды в виде активного восприятия учения и заключенной в нем установки на богоугодные дела.

Представляется, что четыре направления восприятия духовного учения, предложенные евангельской притчей о сеятеле и иудейским ритуалом «Арбаа миним», оформляются в четыре равные плоскости, которые можно изобразить графически при помощи Декартовой системы координат, «отдающей» первую – только положительную – четверть благодатной и духовно плодородной почве, в то время как третья – только отрицательная – четверть – отводится полному отсутствию восприятия учения. В свою очередь, вторая и четвертая – частично положительные и частично отрицательные – четверти представлены, соответственно, взаимодействием человека и Бога в контексте восприятия Его слова – будь то Новый Завет или Тора, но отсутствием взаимодействия человека с другими людьми, и, напротив, активным взаимодействием человека с другими людьми, но отсутствием «корня», сформированного Богом и Его Словом:



Характеризуя Иоасафа с позиции четырех направлений восприятия духовного учения, представляется возможным утверждать, что данный герой вполне сопоставим с иудейским этрогом и христианской «доброй землей», что подтверждается текстом «Повести...», изображающей царевича в полной готовности к принятию учения, преподносимого ему Варлаамом. Иными словами, именно «благодатность» духовной почвы Иоасафа обусловила его способность стать на путь ученичества, вектор которого направлен в стороны становления человека в рамках новозаветных (т. е. христианских) постулатов. Это подтверждается текстом «Повести...», изображающим Иоасафа на этапе готовности его духовной почвы к принятию и «вращиванию» семян христианского учения, изначально нацеленному на обилие плодов: «Я, почтенный старец,

горю неудержимым, страстным желанием слышать какие-нибудь новые хорошие слова, и в моем сердце пылает огонь, который жжет меня – так мне хочется разрешить свои сомнения. До сих пор я не встречался ни с одним человеком, который бы мог преподать мне спасительное слово. И надеюсь, что это слово не имело бы той участи, какую постигло упавшее на каменистую и тернистую почву и расхищенное птицами. Я с толком принял бы его и умел бы сохранить его. Если ты можешь мне тут в чем-нибудь помочь, то не скрывай от меня, но поведай...» [9]. В то же время Варлаам, повествующий Иоасафу о сеятеле, раскрывается не только как «миссионер», распространяющий Благую Весть о спасении, но и как потенциальный «возделыватель» («Если и твое сердце окажется плодородною землею, то я постараюсь насадить в тебе Божественное семя и открыть великую тайну... Ради тебя я предпринял это дело и совершил длинный путь, чтобы показать тебе то, чего ты не видел и научить тому, чего ты никогда не слышал» [9]) духовной почвы Иоасафа, которой не суждено принести плодов без должного ухода. Иными словами, плодотворность ученичества в общем и в контексте христианства в частности изначально обусловлена взаимодействием наставника и ученика, представляя результат их совместных усилий.

Следует заметить, что христианская традиция четко разграничивает «пассивное» – в некотором смысле «реальное» – ученичество, предполагающее формирование у человека христианского мировоззрения и соответствующей жизненной идеологии, и «активное» – «идеальное» – ученичество, наделяющее человека особой миссией и именуемое апостольством (*discipleship*), которое, в свою очередь, подразумевает полное отречение от собственной личности в пользу Бога. Представляется, что по мере своего развития и утверждения в качестве образа жизни христианство сформировало некий «компромисс» двух основных целей ученичества, в условиях которого отмечается некоторая вариативность восприятия духовного подвига, связанная не с полным повторением пути Иисуса Христа, к которому стремились апостолы, а с обретением в Его лице определенной духовной защиты и уверенности. Это, вероятно, несколько «снижает» изначальную идею ученичества, заложенную раннехристианским апостольством, переводя ее в статус «примера» как определенного опыта, сопряженного с неоднозначно воспринимаемым идеальным началом и указывая, с одной стороны, на возможность приближения человека к идеалу, обретшему теперь менее «мученическую» окраску, а с другой – на вероятность его отдаления от идеала даже в условиях трансформации его восприятия. Вместе с тем, несмотря на отмеченное «снижение» высокой миссии христианина до вполне мирских целей, справедливо утверждать, что диалогический принцип наставления, заложенный Христом, все же задает координаты идеального ученичества, под которым уже понимается незамедлительное принятие реципиентами идей и концепций наставников.

Любопытно, что если образ Варлаама воссоздается главным образом посредством риторики, в рамках которой его христианская – более того, отшельническая – жизнь воспринимается как некий итог его пути, впоследствии сформировавший «готовый» смысл христианских добродетелей, то образ Иоасафа, «эпизируется», но сквозь призму личности Варлаама, речи и деяния которого, в частности наставления и благовествование, стилистически восходящие к Соборным Посланиям, очерчивают общий контекст нового духовного этапа жизни царевича-язычника, раскрывая детали его обращения в христианскую веру. С этой точки зрения «эпизация» образа Иоасафа соотносится с его духовным совершенствованием, формирующим общезначимый «пример» духовного подвига и выраженным в «Повести...» на уровне его ответных реплик Варлааму («Ты мне так ясно доказал, что Бог есть Творец и Властитель всего мира, и в неопровержимых словах показал мне непостижимую человеческим умом славу величия Божия; выяснил, что никто не может ее постигнуть, кроме получивших особое о том откровение»; «Если так угодно Господу, да будет воля Его. Заклучи же свое благое дело святым крещением надо мною, потом прими от меня деньги для своего пропитания и своих товарищей, а также платья и иди с миром на место своего подвижничества»; «Верую, что Сын Божий, вочеловечившийся по богатству милосердия Своего, восприял и все свойства природы человека, а потому и свойство подлинно страдать...» [9]), свидетельствующих о внутренней готовности героя к полному принятию христианства не как арсенала неких готовых, доселе не известных ритуалов, но как высшей цели человеческого бытия, достижение которого невозможно без подвижнического пути. Впрочем, отшельничество Иоасафа может рассматриваться как способ изоляции от мирских тягот и трудностей, как своеобразный «антиподвиг», соотносимый не с их преодолением изнутри, но с добровольным – даже нарочитым – отречением («...Не сладка эта жизнь, полна всякой скорби и печали...» [9]). Иными словами, подвижничество Иоасафа, в котором актуализируется мотив перехода язычника на качественно новый – христианский – этап, предстает как пример духовного испытания и становления героя в контексте обретенной истины, воплощенной не в повторении Иоасафом мученического пути Иисуса Христа, но в достижении духовной гармонии и внутреннего спокойствия, что в своей совокупности свидетельствует о единении души героя с Богом, в некотором роде помогающим ему принять неизведанный земной мир со всеми его горестями и тяготами.

Представляется, что обращенность «Повести о Варлааме и Иоасафе» к различным традициям – нехристианской восточной и христианской западной, неоднородность образов героев, а также вариативность их жизненных установок и путей предвосхищают универсализм и многоплановость барочной дидактики, намечающих перспективу

дальнейшего изучения дидактической литературы средневековья и барокко.

#### Библиографические ссылки

1. Веселовский А.Н. Повести / А.Н. Веселовский // История русской словесности А. Галахова. – М., 1894. – Т.1. – 422 с.
2. Гальчук О.В. Поетичний ехемплум як форма рецесії античності в українській поезії зрілого модернізму / О.В. Гальчук // Modern Problems and Ways of their Solution in Science, Transport, Production and Education. – 2012. – С. 1–10.
3. Гуревич А. Я. «Ехемпла» – литературный жанр и стиль мышления / А.Я. Гуревич // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М., 1976. – С. 17–25.
4. Евреи и Тора: Песикта [Электронный ресурс]  
[http://toldot.ru/tora/articles/articles\\_14478.html](http://toldot.ru/tora/articles/articles_14478.html)
5. Кузнецов Б.И. Ранний буддизм и философия индуизма по тибетским источникам / Б.И. Кузнецов. – СПб.: Издательская группа «Евразия», 2002. – 224 с.
6. Лебедева И.Н. К истории древнерусского Пролога: Повесть о Варлааме и Иоасафе в составе Пролога / И. Н. Лебедева // ТОДРЛ. – 1983. – Т. 37. – С. 39–53.
7. Орлов А.С. Переводные повести феодальной Руси и Московского государства / А.С. Орлов. – Л., 1934. – С. 69.
8. Песикта Раба: Суккот, Шмини-Ацерет, Симхат Тора [Электронный ресурс]  
<http://istok.ru/library/times-n-dates/moadim/sukkot/sukkot-sabje/>
9. Повесть о Варлааме и Иоасафе [Электронный ресурс]:  
<http://lib.pravmir.ru/library/readbook/924>
10. Пыпин А.Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских / А.Н. Пыпин. – СПб., 1857. – С. 124.
11. Силантьев И.В. Повесть о Варлааме и Иоасафе – средневековая энциклопедия жанров / И.В. Силантьев // Филологические науки. – М. 1995. – № 5-6. – С. 15–18.
12. Творогов О.В. Переводная беллетристика XI — XIII вв. / О.В. Творогов // Истоки русской беллетристики. – Л., 1970. – С. 154 – 163.
13. Jacobs, J. Barlaam and Josaphat: English Lives of Buddha / J. Jacobs. – London, 1896. – 198 p.
14. Wikipedia, Free Encyclopedia [Online Resource]  
[http://ru.wikipedia.org/wiki/Апостол\\_Фома](http://ru.wikipedia.org/wiki/Апостол_Фома)  
*Надійшла до редколегії 25 травня 2014 р.*

УДК 821.11-31.09

**О. А. Воеводина**  
*Днепропетровск*

### ЗАГОЛОВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС И АДРЕСАТ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Розглядаються питання вивчення рамкового тексту твору, підходи до інтерпретації заголовка в зв'язку з основним текстом вірша. Потенційні смисли виявляються в тому числі і при аналізі адресації, винесеної в заголовок. Адресат у*

заголовку ліричного вірша – це насамперед естетична реальність і частина творчого здійснення автора. Освоєння естетичної реальності твору спрямовує читача до думки про діалог поета і адресата, заявленого в заголовку, як частини задуманої поетом картини світу, де здійснюється ліричний діалог, який по-новому виявляє автора. Поет створює, відштовхуючись від емпіричної реальності, реальність естетичну, яку і належить осягнути читачеві, в цьому завдання поета. Адресат, який здійснює рецептивну функцію тексту, насамперед існує у свідомості художника. Заголовки, що містять у собі вказівки на певну особу або по-іншому позначений адреса, досить різноманітні як за формою, так і за смисловою наповненістю. В особливу групу можна виділити заголовки, в яких адресат присутній разом з адресантом, однойменні «зашифровані» заголовки.

**Ключові слова:** адресат, адресант, рецептивна естетика, рецептивна функція тексту, інтерпретація заголовка, комунікативна поведінка, авторська прагматична установка.

Рассматриваются вопросы изучения рамочного текста произведения, подходы к интерпретации заглавия в связи с основным текстом стихотворения. Потенциальные смыслы выявляются в том числе и при анализе адресации, вынесенной в заглавие. Адресат в заглавии лирического стихотворения – это прежде всего эстетическая реальность и часть творческого осуществления автора. Освоение эстетической реальности произведения направляет читателя к мысли о диалоге поэта и адресата, заявленного в заглавии, как части задуманной поэтом картины мира, где осуществляется лирический диалог, по-новому проявляющий автора. Поэт создает, отталкиваясь от эмпирической реальности, реальность эстетическую, которую и предстоит постигнуть читателю, в этом задача поэта. Адресат, осуществляющий рецептивную функцию текста, прежде всего существует в сознании художника. Заглавия, содержащие в себе указания на определенное лицо или по-иному обозначенный адресат, достаточно разнообразны как по форме, так и по смысловой наполненности. В особую группу можно выделить заглавия, в которых адресат присутствует вместе с адресантом, одноименные «зашифрованные» заглавия.

**Ключевые слова:** адресат, адресант, рецептивная эстетика, рецептивная функция текста, интерпретация заглавия, коммуникативное поведение, авторская прагматическая установка.

The questions explore a framework for the work, ways to interpret the title in connection with the main text of the poem. Potential meanings are revealed including the analysis of addressing in the title. Recipient of the title lyric poem - is primarily aesthetic reality and part of the creative website. Development of aesthetic reality works directs the reader to the idea of dialogue poet and recipient claimed the title as part of the poet conceived picture of the world, where performed lyrical dialogue, developing a new website. Referring specifically to the named person or otherwise indicating the destination name that clarifies biographical data, the poet creates, starting from empirical reality, the reality of the aesthetic, and that will befall the reader, that is the task of the poet. Development of aesthetic reality requires efforts to identify and understanding the actual destination via the "watchlist, hailed by the name of" the author's definition of pragmatic installation. Significance and meaning of the words become characteristics, on the one hand, the formal elements of the poem, and the other - the content of the work. Destination as perceiving instance of discourse in the title, on the one hand, as if clearly marked, but in the space of art it loses its unconditional pronounced certain words, meaning and acquires new meanings that are revealed in a special way correlating instances addresser - addressee. Recipient performing receptive text function primarily exists in the mind of the artist. Title containing a reference to a particular person or in a different designated destination quite varied both in form and in the sense of fullness. A special group can be distinguished titles in

which the addressee is present together with the addressee, with the same name "encrypted" title.

**Keywords:** destination, sender, receptive aesthetics, function receptive title, text interpretation, communicative behavior, author pragmatic setting.

В рамках рецептивной эстетики «концепция адресата» достаточно активно изучается уже с 70-х гг. прошлого века. Адресат в художественном произведении – позиция как эмпирическая, так и эстетическая, связанная с проблемой рецепции художественного текста, и эта проблема в разных своих аспектах затрагивалась Н. Гумилевым, О. Мандельштамом, М. Бахтиным, Б. Корманом, М. Гиршманом и другими.

Различные подходы к исследованию феномена заглавия и других элементов рамочного текста затрагивают целый ряд актуальных проблем литературоведения. На наш взгляд, сегодня проблема, связанная с адресатом в лирическом тексте, выявлением потенциальных смыслов заглавий-адресатов и посвящений недостаточно изучена и нуждается как в пристальном внимании, так и в уточнении некоторых концептуально важных вопросов. Актуальными с этой точки зрения становятся два компонента рамочного текста – заглавие и посвящение.

В.И. Тюпа утверждает, что в литературном произведении фигура адресата становится позицией миропонимания, неоднозначно воспринимаемой каждым из потенциальных реципиентов [1, с. 14]. Адресат в заглавии лирического стихотворения – это прежде всего эстетическая реальность и часть творческого осуществления автора. Освоение эстетической реальности произведения направляет читателя к мысли о диалоге поэта и адресата, заявленного в заглавии, как части задуманной поэтом картины мира, где осуществляется лирический диалог, по-новому проявляющий автора. Обращаясь к конкретно названному человеку или обозначая адресата иным именем, которое зачастую проясняется биографическими данными, поэт создает, отталкиваясь от эмпирической реальности, реальность эстетическую. Именно ее и предстоит постигнуть читателю, в этом задача поэта («Спутнице», «Другому», «К портрету», «К портрету Достоевского», «К моему портрету», «Поэту» И. Анненского, «Берлину», «Жизни» М. Цветаевой, «Отъезжающему» Н. Гумилева, «Спящей», «Друзьям», «Мариночке» В. Ходасевича и многие другие). Тем более, когда этот адресат заявлен в заглавии или выделен в посвящении. Освоение эстетической реальности требует усилий по выявлению и осмыслению действительного адресата через «избранного, окликнутого по имени» (О. Мандельштам), определения авторской прагматической установки, что ведет исследователя от слова-знака к слову-смыслу.

Адресат, «спрятанный» в тексте, и адресат, заявленный в заглавии, если таковое имеется в лирическом стихотворении, суть две разные вещи. Если первый, это, прежде всего, потенциальный читатель, к

которому с той или иной степенью доверия или иронии обращается автор, осуществляя таким образом диалог, то тот факт, что адресат назван, заявлен в заглавии или посвящении стихотворения, выявляет концептуальное значение этого обращения для автора, является важным условием адекватного восприятия текста.

Заглавия, содержащие в себе указания на определенное лицо или по-иному обозначенный адресат, достаточно разнообразны как по форме, так и по смысловой наполненности. Многочисленные стихотворения с зашифрованными обращениями («К\*\*\*», «Т-ой» и т. д.) требуют комментирования наряду с эстетической интерпретацией. Хотя, безусловно, и вне биографического комментария такие стихотворения исполняют свою эстетическую функцию, расширяя за счет этой зашифрованности сферу коммуникации. Коммуникативное поведение автора в таких произведениях обуславливается и этим условием. Пушкинское послание Анне Петровне Керн стало шедевром вовсе не из-за конкретного адресата. Но, с другой стороны, имя А.П. Керн это стихотворение прославило и возбудило известный интерес к личности той, что смогла вдохновить поэта.

В особую группу можно выделить заглавия, в которых адресат присутствует вместе с адресантом. У М. Цветаевой таких стихотворений несколько, например, «Сивилла – Младенцу» (1923), «Офелия – Гамлету» (1922), «Эвридика – Орфею» (1923). Зачастую это «ролевые» стихотворения, в которых сама «роль» адресанта – это только часть значимого содержания текста, а смысл рождается именно из диалога, заявленного в заглавии, при этом подключается целая цепь ассоциаций: биографических и общекультурных.

В названных цветаевских произведениях важно то, что поэтесса обращается к широко известному культурному пласту, а это в условиях диалога культур, осуществленному через интертекст, должно вызывать соответствующие ассоциации у читателя. Мы понимаем, что непременным условием адекватного восприятия названных произведений М. Цветаевой является знание греческой мифологии и произведения Шекспира. В ином случае информационное поле может существенно сузиться, но при этом как художественное явление оно все равно состоится, ведь эти стихи могут быть восприняты как откровение и поразить воображение воспринимающего и без соответствующей культурной отсылки, правда, те многие важные смыслы, которые поэт хотела бы донести, безусловно, будут утеряны. Сивилла, с которой идентифицирует себя поэтесса, выражает в контексте творчества М. Цветаевой сущность поэзии, в которой, согласно авторской доктрине, преобладает мудрость и дух. Ее Сивилла – существо с высохшим телом, но с сильным, живым голосом, обращение к младенцу концептуально: это еще неосуществленный цветаевский читатель. Выбирая в качестве адресанта Офелию, Цветаева апеллирует к известному сюжету

шекспировской трагедии и пытается донести до читателя свою концепцию любви, которая, преломившись через трагедию неосуществленной любви шекспировских героев, несет авторское личностное начало [2, с. 59]. Конкретные биографические обстоятельства расставляют акценты в реконструированной поэтессой известной истории, как и в «Эвридике – Орфею».

Адресат как воспринимающая инстанция дискурса в заглавии, с одной стороны, как будто явно обозначен, но в художественном пространстве он теряет свое безусловное, выраженное определенными словами, значение и обретает новые смыслы, которые особым способом раскрываются в коррелирующих инстанциях адресант – адресат. Адресат, осуществляющий рецептивную функцию текста, прежде всего, существует в сознании художника, который надеется на адекватное восприятие своего творчества, «высшую инстанцию ответного понимания» (М. Бахтин).

#### Библіографічні посилання

1. Тюпа В. И. Адресат / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.: [гл.науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. – Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358с.
2. М. Цветаева. После России / М.И. Цветаева. – М.: Советский фонд культуры. Культурный Центр – Дом поэта Марины Цветаевой, 1990. – 153с.

*Надійшла до редколегії 15 травня 2014 р.*

УДК 821.512.161

**Г. Ю. Гаджиєва**

*Дніпропетровськ*

### ПОСТМОДЕРНІЗМ У СУЧАСНІЙ ТУРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНІВ ОРХАНА ПАМУКА)

*Стаття присвячена вивченню нового напрямку в літературі Туреччини кінця ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі творчості одного з найяскравіших представників літераторів – Орхана Памука, у творах якого найповніше знайшли відображення постмодерністські тенденції. Під терміном «постмодернізм» розуміється новий спосіб тлумачення реальності, який прийшов на зміну сприйняття світу епохи модернізму і претендує на вплив у всіх сферах інтелектуальної та культурної діяльності людини. Постмодерністськими творами можна назвати такі романи Орхана Памука, як: «Біла фортеця» (1985), «Чорна книга» (1990), «Мене звали Червоний» (1998) та «Сніг» (2002). Орхан Памук збагатив турецьку літературу новим типом писання, новою манерою подачі матеріалу, новими стилістичними знахідками і прийомami, модифікував її мову. Від твору до твору відбувалося жанрове і стилістичне оновлення романів самого письменника і турецького постмодерністського роману в цілому.*



**Ключові слова:** Орхан Памук, постмодернізм, образ Стамбулу, інтертекст, «авторська маска».

Стаття посвячена дослідженню нового напрямку в літературі Турції кінця ХХ – початку ХХІ в. на прикладі творчості одного з найяскравіших представників літераторів – Орхана Памука, в произведениях якого найбільше повно знайшли відображення постмодерністські тенденції. Під терміном «постмодернізм» розуміється новий спосіб трактування реальності, який прийшов на зміну сприйняттю світу епохи модернізму і претендує на вплив у всіх сферах інтелектуальної і культурної діяльності людини. Постмодерністськими произведениями можна назвати такі романи Орхана Памука, як: «Біла фортеця» (1985), «Чорна книга» (1990), «Моє ім'я Червоний» (1998) і «Сніг» (2002). Орхан Памук збагатив турецьку літературу новим типом письма, новою манерою подачі матеріалу, новими стилістическими знахідками і прийомами, модифікував її мову. Від произведения до произведения відбувало жанрове і стилістическе оновлення романів самого письменника і турецького постмодерністського роману в цілому.

**Ключевые слова:** Орхан Памук, постмодернизм, образ Стамбула, интертекст, «авторская маска».

The present paper is dedicated to the research of the new course in Turkish literature of the end of the XXth – the beginning of the XXIth century, on the example of one of the brightest representatives of writers – Orhan Pamuk, in whose works postmodern tendencies are most fully reflected. The term "postmodernism" means a new way of interpreting reality, which replaced the modern age perception of the world, and that claims to influence all areas of intellectual and cultural life of a modern man. Such literary works written by Orhan Pamuk as: "The White Castle" (1985), "The Black Book" (1990), "My Name is Red" (1998) and "Snow" (2002) can be specified as postmodern novels. Orhan Pamuk has enriched Turkish literature with a new type of writing, a new manner of presentation, new findings and stylistic techniques, he has modified the language of literature. From work to work genre update of novels of the writer as well as of the Turkish postmodern novel occurred.

**Key words:** Orhan Pamuk, postmodern, image of Istanbul, intertext, "author's mask".

«Постмодернізм, як напрямок в сучасній літературній критиці, опирається на теорію та практику постструктуралізму та деконструктивізму. Основні поняття, якими оперують прибічники цього напрямку: «світ як хаос» і постмодерністська чутливість, «світ як текст» і «свідомість як текст», інтертекстуальність, «криза авторитетів» і епістемологічна невпевненість, «авторська маска», подвійний код і «пародійний модус оповідання», суперечність, дискретність, фрагментарність оповідання (принцип нонселекції), «провал комунікації» (або в загальнішому плані – «комунікативна утрудненість»), «мета оповідання»» [3, с. 384]. Турецький літературний постмодернізм – нова художня система, яка виникла в середині 1980-х років в творчості представників його «першої хвилі» (О. Памук, М. Мунган, Н. Ерай, Б. Карасу, П. Кюр). Турецькі літературознавці уникають говорити про локальний різновид постмодернізму як про самостійну гілку світової постмодерністської літератури, тому що бачать в ньому лише наслідування західним зразкам. Західна ж критика готова визнати самобутній та оригінальний характер турецького постмодернізму,

свідомостю чому є вручення в 2006 р. Орхану Памуку Нобелівської премії з літератури.

Турецький літературний постмодернізм більшою мірою був підготовлений історико-культурною ситуацією, процесом європеїзації суспільства, що проводилися державою, ніж розвитком власне літературного процесу, якому, втім, також не вдалося уникнути модернізації згідно європейській моделі. Тому в сучасних наукових дискусіях на Заході літературний постмодернізм зазвичай трактується як суто західний феномен, який, якщо й має відношення до незахідних культур, таких як, наприклад, японська або турецька, то лише завдяки їх неминучій і зростаючій вестернізації. Орхан Памук вважає, що прагнення до європеїзації багато в чому пояснювалося бажанням позбавитися від тих речей, які залишилися з часів імперії та які нагадують про минуле: «Построить на месте развалин что-то новое, сильное и могучее, некий модернизированный мир, по западному образцу или нет, не получалось, так что все усилия помогали главным образом забыть прошлое» [4, с. 47].

Орхан Памук – один з перших турецьких літераторів, хто задався метою розкрити засобами сучасної прози чинники, що дестабілізують сучасне турецьке суспільство. Хоча в турецькій літературі, практично із самої її появи в кінці XIX століття, тема бездумного наслідування Заходу, що веде до втрати національної самобутності, піднімалася неодноразово, в творчості Памука вона придбала нове, як за ракурсом, так і за засобами актуалізації, втілення. Письменник зумів поглибшати уявлення про національний характер та історію, які, на його думку, відносяться не лише і не стільки до древньої тюркської кочової культури, але й до культурного синтезу османської епохи, що являє собою складний симбіоз елементів візантійської, християнської та арабо-персидської мусульманської цивілізації. Для Памука втрата цього головного синтезуючого компонента, яка сталася унаслідок нав'язування ідеологією кемалізму, призвела до феномену втрати турецьким суспільством самоідентифікації. Одні надмірно європеїзовані, інші надмірно консервативні (йдеться про тенденцію злиття з чужинним османській культурі радикальним варіантом політичного ісламу), але й одні, й інші приховують за зовнішніми образами повну відсутність індивідуальності і, ширше, етнічної своєрідності.

«Біла фортеця» (Beyaz Kale, 1985) – перший постмодерністський твір О. Памука – перш за все тому, що є пародією на європейські твори з орієнтальним ухилом. Іронічній критиці піддається орієнталізм, що нав'язує Сходу власне уявлення про нього, яке є по суті симулякром. Комічними здаються образи двійників – Ходжі та Венеціанця, господаря й раба. В романі вони є символами двох культур, які дивляться один в одного як в дзеркало, бачать власну схожість, але залишаються недоступними один для одного, як віддзеркалення. В цьому плані цікавий інтертекстуальний зв'язок з «Дон Кіхотом» Сервантеса. Гра у стилі

італійської комедії «дель арте» з переодяганням героїв, зміною ролей залишає фінал історії відкритим, відповідаючи тим самим постмодерністському принципу невизначеності, незавершеності. Окрім цього залишається відкритим питання про дійсного автора рукопису, в якому викладена історія Ходжі і Венеціанця. Загадка авторства дозволяє Памуку ввести в текст «авторську маску» [2, с. 511], використовуючи одну з головних стратегій постмодерністського письма. Хаотичність оповіді створюється за рахунок використання прийому дуплікації та виражається в повторенні окремих фрагментів і сюжетних ходів. Нарешті, що дуже відповідає постмодерністським тенденціям, роман Памука є двійником всієї попередньої літературної османської традиції, чиїм символом став образ Евлії Челебі в «Білій фортеці».

Ідеї та прийоми, використані Орханом Памуком в «Білій фортеці», знайшли свій розвиток у його четвертому романі – «Чорна книга» (Kara Kitap, 1990). Структура цього твору дворівнева. Вставні главки актуалізуються в основній канві, тобто можна говорити про двійництво всередині самого тексту. Тема двійників повністю реалізована в персонажах роману, як у головних – Галіп і Джелаль, – так і у другорядних. Сюжет «Чорної книги» багато в чому повторяє або пародіює сюжетну лінію і структуру середньовічних османських містико-повчальних трактатів, коли герой у пошуках втраченої коханої відкриває в собі нові душевні якості і знаходить нові духовні сили. Подорож героя роману Стамбулом та пов'язані з цим пригоди співвідносні із суфійським мотивом мандрів душі в пошуках абсолюту. В «Чорній книзі» для сучасного героя абсолют – це можливість стати самим собою. Мети набуває постмодерністський відтінок, оскільки герой бачить себе в іншій людині.

Таким чином, у «Чорній книзі» на перший план виступає головна тема зрілого періоду творчості О. Памука – проблема етнокультурної самоідентифікації турок, точніше неможливості співвіднести себе ані з сучасною західною, ані з традиційною тюрко-ісламською культурою. На думку романіста, його співвітчизники застрягли «між світами» з вини політики кемалійської держави, яка дуже завзято взялася за створення копії такого світу, чіткого уявлення про який не було і у самих ідеологів кемалізму. Як вважає Орхан Памук, бути чиеюсь копією – це тупиковий шлях розвитку, звідси мотив нещастя, самоти і внутрішнього розладу героїв всіх його творів, а не лише «Чорної книги».

Текст «Чорної книги» надзвичайно насичений інтертекстуальними зв'язками. Тут присутні реальні цитати, відсилання до творчості відомих західних та мусульманських літераторів і філософів. Причому перелік імен настільки великий і багатообразний, що викликає в пам'яті аналогію з енциклопедією або довідником. О. Памук не уникає і самоіронії: серед вставних главок-статей є і присвячена Джевдет-беєві – героєві першого роману автора. Роман, як і інші твори О. Памука, носить частково

автобіографічний або псевдоавтобіографічний характер, що також відповідає постмодерністській моді на мемуарну прозу.

Використання «авторської маски» можна було спостерігати і у псевдоавтобіографічній книзі «Стамбул: місто спогадів» (Istanbul: Natıralar ve Şehir, 2003), де письменник уводить Орхана Памука-героя, якого лише частково наділяє власними спогадами і переживаннями. Тим самим письменник створив для читача свій образ-симулякр, який насправді, як нам уявляється, мало співвідноситься з оригіналом. Але, мабуть, і «оригінал» не знає, ким він є насправді. Турецькі літератори порівняно небагато писали про Стамбул до початку ХХ століття. Орхан Памук відзначає: «дать портрет живого города, передать его атмосферу, его дыхание, уловить все подробности его повседневной жизни может только литератора – но на протяжении нескольких столетий литературные произведений о Стамбуле выходили лишь из-под пера иностранцев» [4, с. 326]. Автор з особливою пристрастю ставиться до Стамбулу, з яким він зв'язаний міцними узами. У своїй книжці письменник розкриває образ міста, занурюючись у привабливу красу спогадів про життя на берегах Босфору – в місці, де зустрічаються Європа та Азія. Слід зазначити, що Орхан Памук сам став постмодерністським героєм, що являє собою одну з ознак ідеології постмодернізму. Письменник «в поисках меланхолической души родного города нашел новые знаки для обозначения столкновения и перепелетения культур» [1]. Словосполучення «нові знаки» є істотним у характеристиці новаторства Орхана Памука, яке в романі «Стамбул: місто спогадів» виявляється в діалогічній взаємодії його уявлення про місто з баченням турецьких авторів і європейських письменників.

Таким чином, можна стверджувати, що у творчості Орхана Памука, а отже, і в турецькій літературі присутні постмодерністські тенденції, що реалізуються як на змістовному рівні, так і на рівні оповідної стратегії, що виявляється в широкому використанні спектру прийомів і мотивів, характерних для постмодернізму. Крім того, можна говорити про досить органічний характер присутності постмодернізму в турецькій літературі, оскільки і у виборі сюжетів, і у виборі об'єктів для деконструкції і пародіювання романіст не виходить за рамки турецького культурно-історичного дискурсу. Отже, не буде перебільшенням сказати, що в літературі Туреччини склався свій, національний варіант постмодернізму. Причому твори Орхана Памука демонструють не лише результат адаптації цього явища до турецької літератури, але й сам процес осмислення і освоєння постмодернізму літературною традицією, яка є відмінною від західноєвропейської.

#### Бібліографічні посилання

1. TheNobelPrizeinliterature: Orhan Pamuk [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www/URL: http://www.nobelprize.org/](http://www.nobelprize.org/) – 26. 03. 2012 г. – Загл. с экрана.
2. Осовский О. Е. Маска авторская // Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. – С. 511–512.
3. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: Интрада, 2001. – 384 с.

4. Памук О. Стамбул: город воспоминаний / О. Памук ; [пер. с тур. М. Шарова, Т. Меликова] – М. : Издательство Ольги Морозовой, 2006. – 504 с.

*Надійшла до редакції 30 квітня 2014 р.*

УДК 811.161

**В. А. Гусєв**  
Дніпропетровськ

## **ЧИТАЧ У СВІДОМОСТІ АВТОРА: ПРОБЛЕМА ДІАЛОГУ**

*На рубежі ХХ–ХХІ ст. відбулася різка зміна загальнокультурної та літературної ситуації. Аудіовізуальні засоби передачі інформації тепер дозволяють порівняно легко отримувати знання (найчастіше поверхневі). В цих умовах гостро постала проблема читання; вона потребує об'єктивного і неупередженого осмислення, яке допомогло б вірніше побачити особливості сучасної літератури. Художній текст стає не просто матеріальним об'єктом, а предметом мистецтва тільки тоді, коли він прочитаний, сприйнятий, йому первісно властива діалогічність. При всій його складній багатовимірності, в ньому завжди є об'єктивне смислове ядро, задане автором і розраховане на певний тип читацького сприйняття. У вмінні вийти на «горизонт очікування читача» – запорука успіху як письменника, так і видавця. Взаємозв'язок між автором і читачем одвічний, однак форми його мінливі. Межі художньої літератури та зміст цього поняття формуються в кожну історичну епоху у взаємодії суб'єктивних та об'єктивних факторів: на перетині інтенцій, намірів авторів, з одного боку; сприйняття читачів – з іншого – в рамках існуючих у культурній свідомості суспільства шаблонів, стандартів, стосовно яких аналізуються структури та змістовні ознаки конкретних текстів.*

*Сьогодні формується відмінний від попереднього тип читача, знайомого з різноманітними віртуальними практиками і готового включати текст до широкого мультимедійного контексту. Такий читач більшість цікавих для нього текстів знаходить в Інтернеті, який функціонує здебільшого у вигляді «текстових» технологій, що відрізняє його від інших аудіовізуальних ЗМІ. Дослідження практик читання в студентському середовищі, в тому числі навчального, сприяє збереженню й продовженню традиції читання в культурі, якій сьогодні загрожує втрата його навичок, особливо вдумливого і регулярного.*

**Ключові слова:** автор, читач, прийом, інформація, інтеграція літератури та ЗМІ.

*На рубеже ХХ–ХХІ вв. произошла резкая смена общекультурной и литературной ситуации. Аудиовизуальные средства передачи информации теперь позволяют сравнительно легко получать знания (чаще поверхностные). В этих условиях остро встала проблема чтения, она требует объективного и непредвзятого осмысления, которое помогло бы вернее увидеть особенности современной литературы. Художественный текст становится не просто материальным объектом, а предметом искусства только тогда, когда он прочитан, воспринят, ему изначально присуща диалогичность. При всей его сложной многомерности, в нем всегда есть объективное смысловое ядро, заданное автором и рассчитано на определенный тип читательского восприятия. В умении выйти на «горизонт ожидания читателя» – залог успеха как писателя, так и издателя. Взаимосвязь между автором и читателем извечна, однако формы ее изменчивы. Границы художественной литературы и содержание этого понятия формируются в каждую историческую эпоху во взаимодействии субъективных и объективных факторов: на*

*пересечении интенций, намерений авторов, с одной стороны; восприятия читателей – с другой – в рамках существующих в культурном сознании общества шаблонов, стандартов, в отношении которых анализируются структуры и содержательные признаки конкретных текстов. Сегодня формируется отличный от предыдущего тип читателя, знакомого с различными виртуальными практиками и готового включать текст к широкому мультимедийного контекста. Такой читатель большинство интересных для него текстов находит в Интернете, который функционирует в основном в виде «текстовых» технологий, отличает его от других аудиовизуальных СМИ. Исследование практик чтения в студенческой среде, в том числе учебного, способствует сохранению и продолжению традиции чтения в культуре, которой сегодня грозит потеря его навыков, особенно вдумчивого и регулярного.*

**Ключевые слова:** автор, читатель, приём, информация, интеграция литературы и СМИ.

*At the turn of the XX–XXI centuries, there was a sharp change in the overall cultural and literary situation. Now audiovisual communication tools allow to acquire knowledge (often superficial) relatively easily. Under these conditions, there was a problem of reading, it requires an objective and impartial judgment, which would help rather see the features of modern literature. Literary text is becoming not just a material object, but a subject of art only when it is read and interpreted, it is inherently dialogical. For all its complex and multidimensional structure, there is always an objective semantic core defined by the author and is intended for a particular type of reader's perception. The ability to enter the "horizon of expectations of the reader" is the key to success both for a writer and a publisher. The relationship between the author and the reader is eternal, but its shape is variable. The boundaries of fiction and the content of this concept are formed in each historical epoch in collaboration of subjective and objective factors: at the intersection of intentions, purposes of the authors, on the one hand, the perception of readers – on the other – within the existing in the cultural consciousness of the society patterns, standards, in respect of which the structures and meaningful signs of specific texts are analyzed. Today a different type of reader is formed who is familiar with various virtual practices and is ready to include the text into a wide media context. That reader finds the majority of interesting texts for him on the Internet, which operates mainly in the form of "text" technology that distinguishes it from other audiovisual media. The research of reading practices among students, including educational ones, contributes to the preservation and continuation of the traditions of reading in the culture, which today is in danger of losing its skills, especially thoughtful and regular.*

**Key words:** author, reader, reception, information, the integration of literature and media.

На рубежі XX–XXI століть відбулася різка зміна загальнокультурної та літературної ситуації. Аудіовізуальні засоби передачі інформації тепер дозволяють порівняно легко отримувати знання (найчастіше поверхневі). В цих умовах гостро постала проблема читання; вона потребує об'єктивного і неупередженого осмислення, яке допомогло б вірніше побачити особливості сучасної літератури. Художній текст стає не просто матеріальним об'єктом, а предметом мистецтва тільки тоді, коли він прочитаний, сприйнятий, йому первісно властива діалогічність. Як відзначав Ж.-П. Сартр, «...Всесвіт письменника виявляється у всій своїй глибині лише через осмислення, захват та обурення читача» [5, с. 61–62]. При всій його складній багатомірності, в ньому завжди є об'єктивне смислове ядро, задане автором і розраховане на певний тип читацького

сприйняття. У вмінні вийти на «горизонт очікування читача» – запорука успіху як письменника, так і видавця. Але ця діалогічність може мати різні форми і передбачає різні типи письма та, відповідно, читацького сприйняття. Так, скажімо, О. Мандельштам вважав, що прозаїк і поет по-різному вибудовують свої відносини з читачем: «Різниця між літературою та поезією наступна: літератор завжди звертається до конкретного слухача, живому представнику епохи. <...>. Інша справа поезія. Поет пов'язаний лише з провіденційним співрозмовником <...>. Свару Пушкіна з черню можна розглядати як прояв такого антагонізму між поетом і конкретним слухачем...» [3, с. 52]. Значно пізніше, відповідаючи на запитання про ставлення поета до конкретного слухача, Й. Бродський зазначив: «Прозаїк замислюється про подібні речі, поет ніколи... Різниця між людьми, що займаються витонченою словесністю, й тими, хто займається прозою, надзвичайно велика... Тому поет надзвичайно рідко замислюється – хто ж дійсно складає його аудиторію» [2, с. 31]. Імовірно, дійсно рідко, хоча б вже тому, що поезія, «витончена словесність», як визначив її Бродський, завжди була адресована здебільшого елітарному читачеві. Але письменник, навіть якщо він абсолютно щиро говорить про те, що під час роботи над своїм твором він про читача не замислюється, не може не враховувати різні форми сприйняття тексту, різні типи читання, а значить, і різні типи мистецтва.

Ще Х. Ортега-і-Гассет наголошував, що в усі часи «існували два різних типи мистецтва, одне для меншості, інше для більшості...» [4, с. 212]. Вони припускали різні типи сприйняття, зокрема різний характер читання, про що в 60-ті роки писав Р. Барт. Він виділяв два типи читання. Перший веде читача «через кульмінаційні моменти інтриги; цей спосіб ураховує лише протяжність тексту і не звертає ніякої уваги на функціонування самої мови» [1, с. 469–470]. Саме так сприймаються тексти більшістю читачів. Жанрові моделі масової літератури припускають, що кульмінаційні моменти інтриги ведуть до передбачуваного щасливого фіналу. Автор масової літератури прагнуть враховувати природну потребу читача в релаксації, ескапізмі, намагаються розважити читача і запропонувати йому варіант здійснення мрії... Як зауважив Б. Шкловський, «читач купує разом з книгою якесь удаване благополуччя» [8, с. 205], він – як дитина, яка «тримається за сукню матері, а вона втішає його, так тримається за сторінки книг і рукописи читач» [8, с. 205]. Тут мова йде про Діккенса, і в цьому зв'язку треба відзначити, що доля книги, яка потрапила до кола актуального читання, своєрідно відбивається в середовищі кожної категорії читаючої публіки. Так само, як і Діккенс, сучасні письменники прагнуть втішити й підтримати читача, інша справа, що це вдається їм не завжди, але й масова література не тільки розважає і підбадьорює, але й транслює базові культурні цінності, адаптуючи їх до сприйняття найширшого кола читачів.

Іншій категорії читачів віддавав перевагу Р. Барт. На його думку, їй притаманний інший спосіб читання, коли читач зачаровується «вже не об'єктом (в логічному сенсі слова) тексту, що розшаровується на безліч істин, а шаруватістю самого акту, означення (signifiance)...» [1, с. 469–470]. Тобто читач може знайти задоволення в самому акті висловлювань, більше того, «щоб читати сучасних авторів, потрібно не ковтати, не пожирати книги, а трепетно куштувати, ніжно смакувати текст, потрібно знову знайти дозволя і привілеї читачів минулих часів стати аристократичними читачами» [1, с. 469–470]. Перспектива приваблива, проте соціологи цілком обґрунтовано вважають, що елітарні або, якщо скористатися визначенням Барта, аристократичні читачі складають 3-5% читаючої публіки. Письменник, зрозуміло, шукає вихід до найширшого читача – широкого настільки, щоб він включав і ці кілька відсотків. На практиці ж перед письменником виникає вибір: орієнтуватися на масового або на елітарного читача. І сьогодні це розмежування стає все більш окресленим.

Наприкінці минулого століття Дж. Фаулз зазначав, що виникли два типи митців: «...це митці, що досліджують власні почуття і шукають самозадоволення; ті, хто чекає, щоб публіка прийшла до них з почуття обов'язку по відношенню до їх “чистого” і “щирого” мистецтва; інший – це митець, який експлуатує бажання публіки, щоб за нею доглядали, бавили її і розважали. В такій ситуації немає нічого нового. Але ці два табори ніколи ще не були так чітко розмежовані й настільки антагоністичні» [7, с. 196]. На початку ХХІ століття ця розмежованість і антагоністичність, здається, стає ще більш чіткою. Дж. Фаулз вважав, що «...головною турботою мистецтва стає вираження індивідуальності, аудиторія повинна здаватися художнику набагато менш важливою; аудиторія, до якої ставляться із зневагою, у свою чергу, відкидає таке подвійно егоїстичне мистецтво...» [7, с. 196].

Історичні зміни, що відбуваються в житті суспільства, відображаються в читацькій свідомості, визначаючи характер рецептивної поведінки, особливостей читацьких уподобань. У Росії в 60–70-ті роки минулого століття здавалося, що лави читацької еліти ростуть і ширяться. Ця втішна ілюзія була втілена у вірші А. Вознесенського «Книжный бум» (1977), який відкривається таким чотиривіршем:

Попробуйте купить Ахматову.  
Вам букинисты объяснят,  
что чёрный том её агатовый  
куда дороже, чем агат.

Тут цікаве те, що значущість та цінність поезії визначає книгар-букініст, адже коли йдеться про конкретного читача, покупця книги, її символічне значення, символічна вартість переводиться в конкретну грошову:

Страна поэтами богата,



но должен инженер копить  
в размере чуть ли не зарплаты,  
чтобы Ахматову купить.

Але завершується вірш ствердженням певної вищої, нематеріальної значущості високої поезії:

Страна желает первородства.  
И, может, в этом добрый знак –  
Ахматова не продаётся,  
не продаётся Пастернак.

На початку ХХІ століття, в нову епоху, з її новими соціально-політичними, економічними естетичними особливостями, ці рядки можуть бути прочитані з іншою інтонацією і надбати зовсім іншого змісту. Тож справжній любитель поезії, спостерігаючи, як у книгарні жваво розкупувються фентезі, детективи, «рожеві» любовні романи, з гіркотою може констатувати: «Ахматова не продається, не продається Пастернак». Змінилася система цінностей, і навіть у самій семантиці слова «продається» зрушилися певні акценти, що може породжувати й нову інтерпретацію старих текстів. Подібне прочитання вкотре підтверджує постмодерністську тезу про нестійку рухливість значення тексту, яке може сприйматися як результат його все нових й нових прочитань у світлі читацького досвіду, що змінився.

Постмодерністи спробували знайти третій шлях: задовольнити потреби будь-якого читача, знявши протиріччя між високою й масовою літературою. Масова література розраховує на те, що читач охоче прийме розхожий сюжет у новій обробці. Але і в цьому випадку при розробці «вічних сюжетів», скажімо про Червону Шапочку або Попелюшку, можливим є рух до якісної белетристики. У. Еко в «Нотатках на полях “Імені троянди”» відзначає стосовно сутички «чистого мистецтва із заангажованим, прози елітарної – з масовою <...> доречне порівняння з добрим джазом або класичною музикою. Слухаючи повторно, стежачи за партитурою, помічаєш те, що в перший раз проскочило повз» [9, с. 462]. При такому віртуозному повторному втіленні формул масової літератури до «ідеального роману» вони оживають, наповнюються новим змістом і можуть привернути увагу як масового, так і елітарного, досвідченого читача. Постмодернізм створив передумови для зародження більш широкого синкретичного літературного простору, де могли знайти своє місце ті літературні твори, які важко віднести до високої або низької сфери.

Можна відзначити цілий ряд точок дотику, зближення масової та елітарної, експериментальної літератури. Остання іронічно переосмислює тематику масової культури, використовуючи структурні елементи жанрової літератури та реклами, але межі між ними існують і орієнтація на різні типи читацького співтворчості зберігається. Кваліфікація читача передбачає певний естетичний досвід, що зумовлює здатність до рефлексії

над мовними та літературними фактами. Глибинні культурні шари тексту, його суб'єктивну перспективу може побачити тільки такий читач. Він прийме й сповільнену сюжетну динаміку, й розгорнуті описи, відсилання до інших текстів, зміщення просторово-часових планів і точок зору, відмову від звичної літературності, експериментування з мовою.

На рубежі XX–XXI століть були створені твори з подвійним кодуванням, що припускає можливість інтеграції різних типів читання. В них, як правило, поєднується цікавий напружений сюжет, за розвитком якого й буде стежити недосвідчений читач, і відсилання до культурних традицій, ряд алюзій, які виявить читач кваліфікований. Можна назвати в цьому зв'язку романи Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера, в яких можна знайти відсилання до Діккенса, Льюїса, Толкієна. Два рівні кодування притаманні й романам Б. Акуніна, під час читання яких у кваліфікованого читача виникає довгий ряд алюзій, і якщо почати перелічувати їх джерела в алфавітному порядку, то треба буде назвати Гіляровського, Достоевського й закінчити Чеховим. Ця мідл-література, певна середина між масовою, розважальною та експериментальною, елітарною літературою, являє собою цікаве читання. Її читач, не докладаючи особливих духовних та інтелектуальних зусиль, може одержати задоволення від сюжетної та композиційної винахідливості автора, отримати нову, цікаву для нього інформацію. У сфері дозвільної літератури виникають свого роду твори-тренди. Наприклад, «Как я съел собаку» Є. Гришковця або «Duxless» С. Мінаєва, п'єси Л. Подерев'янського, «Культ» Л. Дереша.

Для сучасної експериментальної літератури характерна трансформація традиційних жанрів, їх гібридизація, в той час як твір масової літератури прагне максимально відповідати своїй жаровій формулі. Масова література, навпаки, передбачає більш визначену та стійку конвенцію між читачем і письменником. Такого типу читач обирає «жанрову» літературу з динамічним сюжетом і вибачає письменнику як мовні огріхи, так і сюжетні невідповідності, адже він, якщо користуватися означенням Р. Барта, стрімко рухається крізь «кульмінацію сюжетних моментів інтриги», не помічаючи одноманітності й банальності зображально-виразних засобів. І, розглядаючи особливості функціонування літератури в сучасній соціокультурній ситуації, не можна випускати з уваги ці два типи читання, які передбачають різні відносини між автором і читачем, різні типи читацького співтворчості під час сприйняття тексту. Широко розповсюджуються ринкові практики в культурі, зокрема, використовуються різноманітні форми реклами, промоушена, що сприяє підготовці майбутньої читацької аудиторії до сприйняття літературного тексту і повинно забезпечити успішний продаж книги.

Системна криза, що виникла на межі тисячоліть, торкнулася практично всіх сфер життя і сприяла формуванню нової культурної

свідомості, зокрема запозиченню літературою деяких способів організації оповіді зі сфери медіа. Сучасний стан читання неможливо уявити без комплексного аналізу всіх аспектів комунікативної та інформаційної поведінки людей в умовах домінуючого впливу аудіовізуальних медійних засобів. Тенденція до інтеграції масової літератури з такими компонентами масової культури, як ЗМІ, Інтернет і мультимедіа, індустрія розваг, «свідчить як про інтенсифікацію та уніфікацію інформаційних процесів у сучасному суспільстві, так і про поширення та диференціацію можливостей реалізації різноманітних культурних форм» [6, с. 51]. Не можна не враховувати різноманітні прояви читацької діяльності, в тому числі сприйняття розміщених у просторі Інтернету матеріалів, текстових версій творів, зчитаних з різних інформаційних носіїв. Необхідний ґрунтовний аналіз процесів, що відбуваються в читацькому молодіжному середовищі, осягнення суті різних феноменів сприйняття книги, змін, що відбуваються у сфері читання.

Взаємозв'язок між автором і читачем одвічний, однак форми його мінливі. Межі художньої літератури та зміст цього поняття формуються в кожному історичну епоху у взаємодії суб'єктивних та об'єктивних факторів: на перетині інтенцій, намірів авторів, з одного боку; сприйняття читачів – з іншого – в рамках існуючих у культурній свідомості суспільства шаблонів, стандартів, стосовно яких аналізуються структури та змістовні ознаки конкретних текстів.

Сьогодні формується відмінний від попереднього тип читача, знайомого з різноманітними віртуальними практиками і готового включати текст до широкого мультимедійного контексту. Такий читач більшість цікавих для нього текстів знаходить в Інтернеті, який функціонує здебільшого у вигляді «текстових» технологій, що відрізняє його від інших аудіовізуальних ЗМІ. Дослідження практик читання в студентському середовищі, в тому числі навчального, сприяє збереженню й продовженню традиції читання в культурі, якій сьогодні загрожує втрата його навичок, особливо вдумливого і регулярного.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Барт Р. Удовольствие от текста / Р. Барт // Барт Р. Избр. работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 462–518.
2. Бродский И. Нью-Йорк: Пейзаж поэта / И. Бродский // Часть речи: Альманах литературы и искусства. – Нью-Йорк, – 1980. – № 1. – С. 27–36.
3. Мандельштам О. Э. О собеседнике / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Слово и культура. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 48–54.
4. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М., 2001. – 639 с.
5. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Ж.-П. Сартр. – СПб: Алетейя, 2000. – 466 с.
6. Тульчинский Г. Л. Массовая литература в современном обществе: эволюция жанров – к персонологичному фэнтези / Г. Л. Тульчинский // Культ-товары:

Феномен массовой литературы в современной России : Сб. науч. ст. – СПб.: СПбГУТД, 2009. – С. 50–57.

7. Фаулз Д. Аристос / Джон Фаулз; пер. с англ. И. Бессмертной. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 347 с.
8. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1984. – 384 с.
9. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Эко У. Имя розы: Детектив. Вып. 2. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 427–482.

*Надійшла до редколегії 25 травня 2014 р.*

УДК 821.111 (73)

**О. М. Данильчук**  
Миколаїв

## **ВИТОКИ ЖАНРУ ХОРРОР У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ СТІВЕНА КІНГА**

*Сучасне масове мистецтво – складне й неоднорідне явище. Протягом останніх десятиліть з'явилися спроби осмислити цей феномен, проте науковий вакуум у його вивченні залишається проблемою літературознавства. Інтерес до масової літератури зумовлено тим, що в її оцінці виявляється парадокс: вона вкрай низько оцінюється науковцями, але користується високим попитом серед читачів. Це протиріччя ставить перед необхідністю аналізу книг популярних авторів. Прозаїки маскульту відстоюють виховну й комунікативну функції літератури, акцентують її етичний потенціал, але визначаються критикою як «другосортні». Таким автором серед багатьох представників сучасної масової культури й літератури є американський прозаїк Стівен Едвін Кінг, типовий і водночас неординарний представник жанру хоррор. Розбіжність в оцінці творчості автора пояснюється неповним дослідженням його художнього доробку. С. Кінг працює в різних жанрах: саспенс, трилер, містика, фантастика, драма, фентезі. Та традиційно його вважають представником літератури жахів. У статті досліджуються, чому саме цей жанр С. Кінг обрав для реалізації своїх художніх інтенцій.*

**Ключові слова:** *масова культура й література, готичний роман, твір жахів.*

*Современное массовое искусство – сложное и неоднородное явление. В течение последних десятилетий появились попытки осмыслить этот феномен, однако научный вакуум в его изучении остается проблемой литературоведения. Интерес к массовой литературе обусловлен тем, что в ее оценке обнаруживается парадокс: она крайне низко оценивается учеными, но пользуется высоким спросом среди читателей. Это противоречие ставит перед необходимостью анализа книг популярных авторов. Прозаики масскульту отстаивают воспитательную и коммуникативную функции литературы, акцентируют ее этический потенциал, но определяются критикой как «второсортные». Таким автором среди многих представителей современной массовой культуры и литературы является американский прозаик Стивен Эдвин Кинг, типичный и одновременно неординарный представитель жанра хоррор. Расхождение в оценке творчества этого автора объясняется недостаточным исследованием его художественного наследия. С. Кинг работает в разных жанрах – саспенс, триллер, мистика, фантастика, драма, фэнтези. И традиционно его*

считают представителем литературы ужасов. В статье исследуются, почему именно этот жанр С. Кинг выбрал для реализации своих художественных интенций.

**Ключевые слова:** массовая культура и литература, готический роман, роман ужасов.

*Modern mass art is a complex and variegated phenomenon. During the last decades attempts to interpret it appeared, however, scientific vacuum in studying it still is the issue of literary criticism. Interest in mass literature is determined by the paradox of its evaluation. It is really badly valued by scientists but is highly popular within readers. This controversy causes the need of popular authors' books analysis. The problem of the valuation of their heritage is not defined yet. Mass culture novelists stand up for educational and communicative functions of literature, draw attention to its ethical potential, but are characterized by critics as mediocre. Among many mass culture and literature representatives American novelist Stephen Edwin King is such an author. He is typical and at the same time extraordinary representative of horror genre. Despite the rough boundaries of 'the low genre' and commercial orientation, his books provide the serious basis for scientific research. The divergence within appraisals of the author's creation is explained by the incompleteness of his work's studying. Stephen King works in different genres, such as suspense, thriller, mysticism, drama and fantasy. But he is traditionally considered to be the representative of horror. The reasons why Stephen King has chosen this genre for realization of his artistic intentions are being studied in this article.*

**Key words:** mass culture and literature, gothic novel, horror novel.

Сучасне масове мистецтво – складне й неоднорідне явище. Останнім часом з'явилися спроби осмислити його, проте науковий вакуум у вивченні цього феномена залишається проблемою літературознавства. Прозаїки маскульту відстоюють виховну й комунікативну функції літератури, підкреслюють її етичний потенціал, але їх книги визначаються критикою як «другосортні». Це протиріччя зумовлює потребу у всебічному аналізі книг популярних авторів.

Серед багатьох представників сучасної масової культури й літератури особливою популярністю користується американський прозаїк Стівен Кінг, типовий і водночас неординарний представник жанру хоррор. Попри суворі рамки низького жанру й комерційну орієнтацію, його книги дають серйозну підставу для наукового аналізу. Маючи енциклопедичні знання в галузі літератури й новаторські амбіції, С. Кінг активніше від інших представників популярного мистецтва використовує досягнення «нежанрової літератури», і цим істотно збагачує виражальні засоби масового мистецтва, на яке суттєво впливає: наприклад, на романи Д. Кунца, Р. Маккамона, П. Страуба та інших.

Літературознавці вважають С. Кінга «постачальником літературного ширвжитку» й називають його твори «нелітературою» (Г. Блум, Р. Снайдер). Але в автора багато шанувальників як серед пересічних читачів, так і серед рецензентів та колег по перу. Більш об'єктивну оцінку його творчості дають літературознавці С.Т. Джоши, Н. Керролл, О. Зверев, О. Медведєв, А. Шемякін. Письменники Дж. Клют і П. Ніколс зазначають, що «гострота його прози, увага до діалогу, невимушений і відвертий стиль викладу, що обеззброює, пристрасне викриття людської дурості й жорстокості, особливо дитячої, – усе це дозволяє по праву вважати Кінга

по-справжньому популярним письменником» [4]. Прозаїк Дж. Дівер підкреслює, що С. Кінг самостійно популяризував жанр фентезі і зробив популярним жанр роману. Завдяки багатим характеристикам героїв, уважному ставленню до деталей, розвитку сюжету й трансформації персонажів він показав, що прозаїки можуть знову зробити актуальними такі теми, як, скажімо, вампіризм. Чимало авторів і до Кінга доклали свої зусилля до жанру жахів, але не стали такими відомими. Названі художні прийоми спричинили успіх Кінга, тому він «майстер з майстрів» [4]. Така розбіжність в оцінці творчості автора пояснюється неповним дослідженням його художнього доробку. У вітчизняному літературознавстві бракує сучасних фундаментальних праць, присвячених аналізу проблематики і поетики його романів у контексті провідних естетичних концепцій ХХ століття.

С. Кінг працює в різних жанрах: саспенс, трилер, містика, фантастика, драма, фентезі. Та традиційно його вважають представником літератури жахів. Чому саме цей жанр С. Кінг обрав для реалізації своїх художніх інтенцій? Прозаїк неодноразово наголошував, що письменники нічого не забувають. Всі його страхи, фантазії, і як наслідок літературні прийоми, беруть початок у напівзлидненому провінційному дитинстві, куди автор повертається у своїх романах: Америку «золотих п'ятдесятих» і «бунтуючих шістдесятих». С. Кінг зізнається: «Я з дитинства відчував, що життя несправедливе. Мати виховувала мене одна, батько залишив нас <...> Ми були бідними <...> й нічого не знали про суспільство рівних можливостей <...> Дещо від цього відчуття несправедливості ще залишилося й відбивається сьогодні в моїх книгах» [5]. Образ Мудрого старого у творах С. Кінга уособлює смуток за чоловічим вихованням.

Малим С. Кінг був надто вразливим. Цю рису він успадкував від ірландських пращурів. Його лякали темрява шафи, мерці. Повідомлених фізіологічних деталей вистачило на те, щоб з'явилося оповідання про хлопця, якого задушив поїзд, а в повісті «Тіло» з'явився жахливий опис розчавленого трупа. Фантазія юного С. Кінга знаходила вихід і уві сні. У романі «Танок смерті» письменник писав: «Уві сні я побачив труп повішеного, що теліпався на шибениці на пагорбі. <...> Коли вітер повернув тіло, я побачив, що в трупа моє обличчя – розкладене, подзьобане птахами... і тут труп відкрив очі й подивився на мене. Я проснувся з криком» [3, с. 34]. Опис цього сну автор використав у романі «Жереб Салема», де повішений перетворився на злодія Хьюбі Марстена. Уяву С. Кінга живив і штат Мен, батьківщина прозаїка, таємнича глухомань. Тож, читання книг на той час стало для нього вікном у світ. Відволікаючись від хвороб, хлопчик писав оповідання. Перше, «Містер Хитрий Кролик», розповідало про друзів-звірків, які рятували дітей, що потрапили в біду.

У міфології С. Кінга чималу роль відіграє й стара скриня з фантастичними часописами 40-х років ХХ століття й книгами

Г.Ф. Лавкрафта і Р. Бредбері, яку він знайшов у тітки. Прочитавши все від дошки до дошки, хлопчик звернувся до міської бібліотеки за новими книжками, а в його дитячих творах Білого Кролика витіснили підкорювачі космосу, вампіри та інші монстри. У скрині лежали й особисті речі батька С. Кінга. Пізніше письменник описав їх в оповіданні «Мавпа»: «Численні морські карти, косоокий бінокль, конверти з купою акуратно вкладених дивовижних марок, чужоземні монети...» [2]. Після романів і коміксів С. Кінг зацікавився фільмами жахів – «Істотою з чорної лагуни», «Байками зі склепу». Передивившись їх, С. Кінг став експертом у цій галузі, створивши «Танок смерті» – докладний аналіз книг і фільмів жаху. Мистецтво жаху з'явилося й розквітло в 1920-х роках в умовах Великої кризи. С. Кінг зазначав: «Коли люди, яких переслідувала депресія не могли дозволити собі заплатити за радість подивитися на дівчат <...> що танцюють <...> вони позбавлялися від своїх тривог іншим засобом – дивилися, як у “Франкенштейні” блукав болотом Борис Карлофф або як повз у темряві Бела Лугоши в “Дракулі”» [5]. Ці німі екранізації відомих сюжетів стали класикою кіномистецтва завдяки тому, що були очевидним вираженням жанру хоррор. Не маючи нічого з арсеналу пізнішого кіно, вони діяли на глядача «чистим» жахом. Улюбленими фільмами хоррор для С. Кінга стали й вільні варіації Р. Кормена на тему оповідань Е. По. За одним із них, «Колодязь і маятник», юний автор написав повість, яка стала його першим бестселером серед однолітків.

Сюжети для творів С. Кінгу давало й саме життя. У кінці 1950-х років увагу дванадцятирічного хлопчика привернули криваві бузувірства, які здійснили дев'ятнадцятирічний Чарльз Старквезер і його чотирнадцятирічна подружка, убивши 11 чоловік. С. Кінг зібрав цілий альбом газетних вирізок про злочини, цікавившись їх мотивами й деталями, а потім використав у своїх творах. Навесні 1965 року сімнадцятирічний С. Кінг прорвався у «справжню» пресу: оповідання «Я був юним грабіжником могил», назву якого він запозичив з назви фільму «Я був юним перевертнем», було надруковане під заголовком «У напівсвіті жаху». Головний герой – сирота, якого зловісні вчені найняли для викопування мерців, якими вони годували гігантських личинок. Дізнавшись про це, підліток підпалив лабораторію й знищив личинки, які встигли до того зжерти обох експериментаторів. Сюжет нагадував оповідання Г.Ф. Лавкрафта «Герберт Вест-реаніматор». Та С. Кінг ніколи не боявся звинувачень у плагіаті.

До кінця 1960-х років автор набув увесь багаж вражень, що вплинули на його творчість. У документальному нарисі «Як писати книги» він згадує: «До дідька миле, до дідька те, що надихає, до дідька Білосніжку... У тринадцять років мені потрібні були чудовиська, що пожирають ціле місто, радіоактивні трупи, що виходять з океану й поїдають серфінгістів... Фільми жахів зазирають у середину людини, шукають слабкі місця, з якими кожний повинен уміти справлятися. Це

виявляє в них елемент універсальності й служить основою для створення справжнього мистецтва» [1, с. 48]. А в інтерв'ю журналу «Могила Дракули» С. Кінг зазначає: «Страшні історії роблять з нас дітей <...> їх головна функція – вибивати <...> нісенітницю, за які ми ховаємося» [5].

Обстановка «холодної війни» створювала у громадській свідомості США парадоксальні зрушення. Досягаючи небувалого в історії розвитку цивілізації добробуту, американці переконувалися, що в будь-який момент можуть його позбутися. Жанр жахів відіграв важливу роль, замінюючи реальні загрози вигаданими. У «Танку смерті» С. Кінг наголошує: «За останні тридцять років поле жахливого розширилося й зараз включає не тільки особисті страхи. За цей період <...> жанр жаху відшукав критичні точки фобії національного масштабу, і ті книги й фільми, що користувалися найбільшим успіхом, майже завжди виражали страхи широких мас і грали на них. Такі страхи – звичайно політичні й психологічні, і в жодному разі не страх перед надприродним – надають кращим творам цього жанру приємний алегоричний відтінок» [3, с. 68]. У той же час С. Кінг розуміє, що страх перед зовнішньою загрозою ховає під собою жах більш глибокого рівня, що приховується в душі людини. Архитипове джерело цього жаху – «підсвідоме». Понад усе людину лякають незрозумілі явища, сховані під маскою буденності. Перевертень, який перетворюється на вовка, страшніший, ніж сам вовк. Тож, прибульці в романах автора не громлять земні міста з повітря, а захоплюють їх зсередини.

Про внутрішні загрози люди думають тоді, коли відсутні зовнішні. Почасти це пояснює, чому модернізований жанр хоррор розквітнув саме в США – країні, жителі якої більшу частину XX століття насолоджувалися миром і процвітанням. Якщо в колективі страхи спільні й соціальні, то наодинці з собою людина боїться інших речей: хвороби, смерті, втрати близьких і навіть вови, що сидить у шафі. С. Кінг уміло препарує ці страхи, виступаючи, за його словами, «психоаналітиком навпаки»: «Цим хлопцям платять за те, що вони розвіюють людські страхи, а мені – за те, що я їх підсилюю. Імовірно, потрібно й те, і друге – «ми описуємо вигадані жахи, аби допомогти людям справитися з реальними» [5]. Розуміючи свою суспільну функцію С. Кінг зазначає: «Читаючи жахи, ви серйозно не вірите в написане. Не вірите у вампірів, перевертнів, вантажівки, що самі заводяться. Справжні жахи, в які ми віримо, – ті, про які писали Достоевський, Олбі, Макдональд. Це ненависть, відчуження, старіння без любові, вступ у незрозумілий і ворожий світ непевною ходою юнака. І ми у своїй повсякденній реальності часто нагадуємо трагедійно-комедійну маску – ту, що посміхається ззовні, й ту, що скорботно опустила куточки губ. Десь, безумовно, існує <...> центральний пункт переключення... що дозволяє поєднати ці маски. І знаходиться він у тому самому місці, у тому куточку душі, куди так добре лягають історії жахів» [5].



Отже, жанр хоррор у художньому доробку С. Кінга є органічним втіленням світовідчуття автора. Створюючи захоплюючі сюжети, прозаїк розважає і повчає читача. Дидактичність спостерігається в його роздумах про те, що є добре, а що погано. Така дуалістична концепція світобачення С. Кінга є засобом формування світогляду читача. А це, безумовно, виправдовує деякі художні «слабкості» автора: певну словесну простоту, надлишок кривавих сцен. Здебільшого прозі жахів С. Кінга притаманні соціальні, психологічні, мелодраматичні й дещо гумористичні забарвлення. Його творчість водночас типова й феноменальна. Він відображає ті неоднозначні процеси, що відбуваються в суспільному житті, культурі й літературі Заходу. Продовжуючи традиції готичного роману Е. Редкліф, Г.Ф. Лавкрафта, Р. Блоха та інших, С. Кінг надає жанру жахів широкої міжнародної популярності й займає почесне місце серед прозаїків сучасної американської та світової художньої літератури.

#### Бібліографічні посилання

1. Кинг С. Как писать книги: Мемуары о ремесле / С. Кинг; пер. с англ. М. Левина. – М.: АСТ, 2001. – 320 с.
2. Кинг С. Обезьяна [Электронный ресурс] / С. Кинг. – Реж. доступа: <http://www.fenzin.org/online/2269/1> (дата обращения: 01.03.2014). – Загл. с экр.
3. Кинг С. Пляска смерти / С. Кинг; пер. О. Колесникова. – М.: АСТ, 2001. – 412 с.
4. Критика [Эл. ресурс]. – Реж. дост.: <https://sites.google.com/site/stephenkingwriter/tvorcestvo/kritika> (дата обращения: 01.03.2014). – Загл. с экр.
5. Эрлихман В. Король темной стороны. Стивен Кинг в Америке и России/ В. Эрлихман [Электронный ресурс]. – Реж. доступа: [www.arhives.gov/exhibits/charters/declaration\\_transcript.html](http://www.arhives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html) (дата обращения: 09.09.2013). – Загл. с экр.

*Надійшла до редколегії 25 березня 2014 р.*

УДК 316.73

**Е. Г. Иванцов**  
*Днепропетровск*

### К ИТОГАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ОПРОСА ПО ПРОБЛЕМАМ ЧИТАТЕЛЬСКИХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ СТУДЕНТОВ ДНУ

*Розглядаються підсумки соціологічного опитування з проблем читацьких уподобань студентів Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара. Важливо, що в даному навчальному закладі представлені всі три групи студентів – студенти гуманітарної спрямованості, природничо-наукової та технічної. Очевидно, що саме студентське середовище – найбільш, мабуть, рухливий соціум відносно до книги та її читання. Конкретний вектор дослідження, що проводилося в 2012–2013 роках лабораторією соціокультурних досліджень ДНУ, співвідносився з практикою читання в навчальній та дозвільній діяльності студентів. У плані попередньої доказової гіпотези ми виходили з того, що найбільшим масивом*

літератури в колі читання буде масова література і тексти, що припускають компенсаторні функції при сприйнятті, спрямовані на пасивне дозвілля.

**Ключові слова:** читання, сприйняття, соціологічне опитування, студентський соціум, респондент.

*Рассматриваются итоги социологического опроса по проблемам читательских предпочтений студентов Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара. Важно, что в данном учебном заведении представлены все три группы студентов – студенты гуманитарной направленности, естественнонаучной и технической. Очевидно, что именно студенческая среда – самый, пожалуй, подвижный социум в отношении к книге и её чтению. Конкретный вектор исследования, проводившегося в 2012 – 2013 годах лабораторией социокультурных исследований ДНУ, соотносился с практикой чтения в учебной и досуговой деятельности студентов. В плане предварительной доказательной гипотезы мы исходили из того, что самым обширным массивом литературы в круге чтения будет массовая литература и тексты, предполагающие компенсаторные функции при восприятии, направленные на пассивный досуг.*

**Ключевые слова:** чтение, восприятие, социологический опрос, студенческий социум, респондент.

*The article discusses the results of a poll on reading preferences of students of Dnipropetrovsk National University of Oles Gonchar. It is important that in this school, all three groups of students - students of humanitarian nature, natural science and technology. It is obvious that the student environment - perhaps the most mobile society in relation to the book and reading it. Specific study conducted in 2012 – 2013 by Socio-Cultural Research Laboratory's of DNU, correlated with the practice of reading in educational and recreational activities of students. In terms of the preliminary evidence hypothesis, we proceeded from the fact that the most extensive arria of literature will be popular literature and texts, suggesting compensatory function in perception towards passive leisure. Naturally, in a series of alleged priority of reading are mystery, romance and fantastic genres, that noted the overwhelming number of respondents. However, positive fixed factor may be the student audience appeal to philosophical and psychological genres. Obviously, the search of answers to the "eternal" questions - about happiness, about the meaning of life, the ideal, and others are important for some students, as wellas search of answers to questions associated with the relationships between people, the search of adequate behaviors modeled in art texts.*

**Key words:** reading, perception, opinion poll, student society, respondent.

Чтение книг и их восприятие – важный «барометр» состояния общественного сознания, культурных предпочтений и ориентаций в любом социуме. В эпоху интернета и упрощения коммуникационных взаимодействий особо значимыми являются исследования по проблемам функционирования книги в обществе, отношение к ней читателя.

М.Н. Куфаев описывает ситуацию взаимодействия читателя и книги следующим образом: «Многоразличные побуждения влекут читателя к книге. Он ищет знания, стремится осознать через книгу неосознанное, непонятное, желает приобщить опыт других к своим действиям; вот он чувствует потребность забыться в созерцании чужой душевной жизни и в ее воссоздании, жажде сопереживания, хочет сочувствия; то он жаждет найти отзвук своим мыслям, гармонию своим чувствам, настроениям, ищет (часто в контрастах и антитезах книги) проверки и оправдания своих желаний, поступков; высматривает аналогию своему горю или радости,

распознает свое через познание чужого; в книге часто читатель хочет заразить себя чужим смехом, чужой отвагой, чужой волей и, заразившись сделать это «своим», т. е. присвоить и пережить его» [1, с. 113]. По сути, речь идет об удовлетворении двух потребностей читателя: в знании и достижении определенного эмоционального состояния.

Студенческий социум является самой «подвижной» читательской аудиторией, поэтому опрос именно в такой среде может быть интересен в связи с данными, полученными в процессе анкетирования. В этом смысле вполне репрезентативной может быть читательский массив, представленный студентами одного вуза – в нашем случае это Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара. В этом учебном заведении представлены все три группы студентов – студенты гуманитарной направленности, естественнонаучной и технической.

Опрос проводился лабораторией социокультурных исследований ДНУ (научный руководитель – профессор В.А. Гусев) в 2012–2013 годах. Были опрошены студенты трёх специализаций – гуманитарной, технической и естественнонаучной. Всего опрошенных – 1076 человек мужского и женского пола разных курсов – с первого по пятый. Относительно учебной специализации результаты опроса распределены следующим образом: а) гуманитарная – 747 респондентов (69,42%); б) техническая – 237 (22,03%); в) естественнонаучная – 92 (8,55%). Подавляющее большинство опрошенных составили гуманитарии. Данный акцент не случаен, потому что именно студенты-гуманитарии призваны быть наиболее активными потребителями книжной продукции как специальной, учебной, так и беллетристической. В этой группе студентов наиболее адекватным является подход к возможной интерпретации того или иного текста, соотнесения его с будущей профессиональной потребностью или с потребностью обращения к тексту как к развлекательному, релаксационному объекту книжного потребления.

Относительно распределения студентов по обучению на том или ином курсе результаты представлены следующим образом. Студентов первых курсов различных специализаций опрошено 60 человек, что составляет 5,58% от общего количества респондентов; студентов 2 курса опрошено 250 человек (23,23%); студентов 3 курса опрошено 250 человек (23,23%); студентов 4 курса – 295 (27,42%) и студентов 5 курса опрошено 81 (7,53% соответственно от общего числа).

Один из вопросов был сформулирован так: «Оцените, пожалуйста, свою потребность в чтении художественной литературы». Респондентам предстояло сделать выбор между следующими позициями ответов: а) «чтение литературы для меня насущная жизненная потребность»; б) «время от времени у меня возникает желание почитать»; в) «не испытываю потребности в чтении художественной литературы». Ответы распределились следующим образом: вариант а) отметили 377 студентов (это 35,4% от общего числа респондентов); вариант б) выбрали 557

студентов (52,3%) и на варианте в) остановил свой выбор 131 студент, что соответствует 12,3% респондентов от общего количества опрошенных. Достаточно активное поле чтения связано с третью опрошенных. Такой результат, с одной стороны, может быть прокомментирован как позитивный, с другой стороны, именно для студенческой аудитории он может выглядеть как недостаточный, констатирующий некоторую читательскую пассивность в студенческой среде. Если учесть, что позиции б) и в) являют собой пассивный приоритет в чтении, то 64% от общего числа проанкетированных достаточно симптоматичная цифра, демонстрирующая достаточно низкий авторитет чтения художественной литературы в студенческой среде. Кроме того, сравнивая в отдельных анкетах ответы на этот вопрос с остальными, можно убедиться, что выбирающие 1-й вариант несколько преувеличивают свою потребность в чтении, а любимой книгой, например, у нескольких респондентов оказывается «Гордость и предубеждение» или «Портрет Дориана Грея». Также, в отличие от более «скромных» опрошенных, те, которые якобы испытывают «наущную жизненную потребность в чтении», оставляют без ответа более сложные открытые вопросы. Результаты анкетирования свидетельствуют о том, что действительно, а не номинально и не по принуждению, студентами читаются в основном фантастика и фэнтези.

Ориентация читателя на определённый жанр литературы, на наш взгляд, может демонстрировать также интересные выводы и наблюдения. В связи с этим следующий вопрос был сформулирован так: «Какой художественный жанр Вам наиболее интересен (можно отметить не более двух позиций, возможны комбинации)»? Вот как распределились ответы респондентов: а) детективный – 342 фиксации (20,44%); б) любовный – 324 (19,36%); в) исторический – 136 (8,13%); г) фантастический – 294 (17,56%); д) философский – 224 (13,38%); е) психологический – 310 (18,52%); ж) другое: приключенческий – 20 (1,19%); документальный – 7 (0,41%); фэнтези – 17 (1,01%).

Гипотетически можно предположить, что обращение студентов к литературе релаксационного характера, позволяющей относиться к художественному тексту как одному из способов пассивного отдыха, будет иметь высокий показатель, что было подтверждено результатами опроса. Так, детективный, любовный и фантастический жанры отметили подавляющее количество респондентов. Однако позитивным фактором может быть обращение студенческой аудитории к философскому и психологическому жанрам: это 224 и 310 фиксаций соответственно. Таким образом, очевидно, что поиски ответов на «вечные» вопросы – о счастье, о смысле жизни, об идеале и др. важны для части студентов, как важны и возможные ответы на вопросы, связанные со взаимоотношениями между людьми, поиском адекватных форм поведения и т.п. Речь, разумеется, об интересе к психологическому компоненту в художественном тексте.

В поле зрения современного человека находится литература, написанная в разные века. Выяснению предпочтений литературе какого времени отдает респондент был посвящён очередной вопрос анкеты. Результаты получены следующие: а) литературу 18-го века отметили 64 респондента (5,64%); б) литературу 19-го века – 252 (22,2%); в) литературу 20-го века – 366 (32,26%); г) литературу последних 2-х – 3-х десятилетий – 217 (19,12%); д) новейшую литературу – 211 (18,59%); е) другое: античная – 5 фиксаций (0,44%), вся – 19 (1,67%), рубеж 19-20 вв. – 1 (0,08%). Характерно, что большинство указавших литературу 18-го века предпочтительной, не вспомнили ни одного произведения или писателя. Очевиден активный интерес к литературе 19 - 20 веков и к современной. Понятно, что именно к этой литературе читатель более всего адаптирован. Интерес к литературной классике наиболее активно был проявлен в аудитории студентов-гуманитариев, что логично, потому как студенты изучают эту литературу в процессе обучения.

Важной особенностью приобщения к чтению художественной литературы является информация о той или иной книге, которую прочитает или отвергнет читатель-студент. Что же является главными источниками информации о художественной литературе? Ответы выглядят следующим образом: а) телевидение 48 фиксаций ответов (3,34%); б) газеты, журналы – 131 (9,12%); в) интернет – 804 (55,99%); г) знакомые – 371 (25,84%); д) библиотека – 71 (4,94%); е) другое: университет – 4 (0,28%), родные – 6 (0,42%), книжный магазин – 1 (0,07%). Лидирующая позиция интернета – более половины опрошенных отметили этот вариант – не вызывает сомнения и только в очередной раз констатирует важное место Всемирной паутины в учебной и досуговой деятельности студентов. Сегодня почти у всех студентов есть интернет или возможность им пользоваться в стенах университета, в библиотеке ДНУ, интернет-клубах и др.

Следующий вопрос коррелируется с предыдущим. Необходимо было выяснить где студенты берут книги или получают к ним доступ. Вот результаты ответов: а) «покупаете» – 254 фиксаций ответов (22,24%); б) «находите у знакомых» – 171 (14,97%); в) «берете в библиотеке» – 136 (11,91%); г) «скачиваете» из интернета» – 561 (49,12%); д) «находите иным способом (каким именно?)»: «покупаю в интернете» – 5 (0,45%); «читаю, работая в книжном», – 1 (0,09%); «дарят» – 4 (0,35%); «домашняя библиотека» – 10 (0,87%). Наглядно видно, что половина студентов получает доступ к книге, пользуясь интернетом, который при наличии электронной книги облегчает процесс получения текста и доступа к нему.

Что же больше всего интересует в книге студента? Ответы: а) «загадка, интрига» – 503 фиксации (32,98%); б) «диалог с автором» – 155 фиксаций (10,16%); в) «эстетические достоинства текста» – 238 (15,72%); г) «возможность узнать что-то новое» – 402 ответа (26,36%); д) «возможность «убить» время» – 71 (4,65%); е) «мне интересен сам

процесс чтения – читаю, потому что читаю» отметили 136 респондентов (8,92%); ж) другое: «описание мира, переживаний героев» 5 (0,33%); «психология, философия» – 9 (0,59%); «эскапизм» – 4 (0,26%); «пополнение лексикона» – 1 (0,06%); «обучение сочинительству» – 1 (0,06%). 32,98% ответов – лидирующая позиция, констатирующая интерес к «загадке, интриге» в тексте. Т.е. можно говорить о компенсаторном и релаксационном чтении, когда текст позволяет отдохнуть, отвлечься, переключиться на что-то «другое». Познавательный компонент, наличествующий в тексте, занимает по количеству фиксаций вторую позицию и может означать, что процесс познания мира через художественную литературу также важен для студента и естественен в силу возраста и желания как можно больше знать о мире, его проблемах и т.п. Примечательно, что третью позицию по числу фиксаций занимает ответ «эстетические достоинства текста» – 238 респондентов (15,72%) отметили этот вариант ответа. Именно за этой цифрой сосредоточены самые внимательные и требовательные читатели.

Следующие два вопроса были направлены на выяснение мотивационных устремлений студентов при выборе книги, а также выяснению причин, которые могут гипотетически помешать читательскому выбору. Ответы по первому вопросу распределились так: а) «имя автора» – 314 фиксаций (19,44%); б) «совет знакомых» – 406 (25,14%); в) «хорошая рекламная кампания» – 114 (7,06%); г) «название книги» – 262 (16,24%); д) «обложка» – 81 (5,01%); е) «рецензия» – 279 (17,27%); ж) «фильм, снятый по конкретной книге современного автора» – 151 (9,35%); з) другое: «аннотация» – 8 (0,49%). Лидирующая позиция ответов «совет знакомых» констатирует некоторую зависимость от чужих оценок текста или, иначе говоря, некоторую несамостоятельность в читательских предпочтениях. Важны также по числу фиксаций «имя автора» и «рецензия». Надо полагать, что знакомство с рецензией опять-таки осуществляется в интернете.

Позиции ответов на вопрос «Что может помешать Вам прочитать ту или иную книгу»? выглядят следующим образом: а) «имя автора» – 162 фиксации (14,9%); б) «мнение знакомых» – 201 (18,49%); в) «дороговизна книги» – 177 (16,28%); г) «в книге содержатся размышления и идеи, противоречащие моим религиозным / политическим и др. взглядам» – 168 (15,45%); д) «ничто не может помешать мне прочитать любую книгу» – 319 (29,35%); е) другое: «скучно» – 21 (1,95%); «нет времени» – 22 (2,02%), «лень» – 15 (1,38%); «последние слова» – 1 фиксация (0,09%), «цензура в тексте» (?) – 1 (0,09%). Мнение знакомых опять-таки имеет решающее значение, хотя лидирующую позицию занимает позиция «ничто не может помешать мне прочитать любую книгу» – 319 ответов (29,35%).

Исследование также показало, что у респондентов женского пола потребность в чтении гораздо выше, чем у респондентов мужского пола.

Студенты младших курсов, как правило, читают меньше, круг чтения существенно уже, чем у студентов старших курсов, представления о литературе примитивнее. Респондентов мужчин больше всего интересуют детективный, исторический, фантастический и философский сюжеты, в то время как респонденты женского пола предпочитают любовный, детективный и психологический. Можно отметить, что респондентки отличаются повышенным интересом к современной украинской литературе. Большинство читателей активно интересуется «загадка и интрига», для женской аудитории также характерно внимание к эстетическим достоинствам текста.

Опрошенные гуманитарии далеко не всегда показывают себя более опытными читателями, чем студенты других специализаций, но обычно дают точнее и полнее ответы на открытые вопросы (например, о сущности массовой литературы), не относят писателей XX века к современной литературе и т. п.

#### Библиографические ссылки

1. Куфаев М. И. Книга в процессе общения / М.И. Куфаев // Проблемы философии книги. Книга в процессе общения. – М.: Наука, 2004. – С. 97–159.

*Надійшла до редколегії 3 травня 2014 р.*

УДК: 821.161.1-82 Ахматова

**В. П. Казарин, М. А. Новикова**

*Симферополь*

### **СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. АХМАТОВОЙ «ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ ФЛАГ НАД ТАМОЖНЕЙ...» (Опыты реального комментария)**

*У статті запропоновано нове прочитання фіналу вірша А.А. Ахматової про Херсонесі (1912), яке дозволяє виявити діалогічну природу її «кримських» віршів. А.А. Ахматова веде безперервний розмову з храмами Херсонеса, що дозволяє молодому поетові сформулювати ідеї, повні розуміння яких стане доступно їй тільки через кілька десятиліть. Використано методи біографічний, реального коментування та глибинного поетологічного аналізу.*

**Ключові слова:** Ахматова, Херсонес, Крим, щастя, слава, біографія, методи реального коментування та глибинного поетологічного аналізу.

*В статье предложено новое прочтение финала стихотворения А.А. Ахматовой о Херсонесе (1912), которое позволяет выявить диалогическую природу ее «крымских» стихотворений. А.А. Ахматова ведет непрерывный разговор с храмами Херсонеса, что позволяет молодому поэту сформулировать идеи, полное понимание которых станет доступно ей только через несколько десятилетий. Используются методы биографический, реального комментирования и глубинного поэтологического анализа.*

**Ключевые слова:** Ахматова, Херсонес, Крым, счастье, слава, биография, методы реального комментария и глубинного поэтологического анализа.

*The article proposes a new interpretation of the final of Anna Akhmatova's poem about Chersonesos (1912), which reveals the dialogic nature of her "Crimean" poems. A.A. Akhmatova leads a continuous conversation with temples of Chersonesos, which allows the young poet to formulate the ideas, full of understanding of which will be available only in a few decades. Biographical, real commentary and deep poetological analysis methods were used.*

**Key words:** Akhmatova, Chersonesos, Crimea, happiness, fame, biography, methods of real commentary and deep poetological analysis.

### **<...> И не знать, что от счастья и славы Безнадежно дряхлеют сердца.**

Эти две последние строки из стихотворения, входящего в «крымский цикл» А.А. Ахматовой, обнаруживают новые загадки (с точки зрения глубинной поэтики) и новые неясности (с точки зрения реального комментирования). Начнём с реалий. Будем, однако, памятовать, что у А.А. Ахматовой реалии имеют обыкновение мгновенно перетекать в поэтические образы и символы.

Трижды А.А. вспомнит своё «главное место в мире» – Херсонес, античный город-полис, в 2013 году внесённый в список памятников Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО [1, т. 5, с. 215, с. 236, с. 693]. Воля автора (а тем паче, поэта) вспоминать так, как ей вспоминалось почти шестьдесят лет спустя. Долг исследователей – проверять высказывания не только коллег, но и исследуемых авторов. Что же показывает такая проверка?

«Главное место в мире» отразилось в стихах А.А. более чем скромно. Спешим оговориться: имеется в виду не весь комплекс севастопольских окраин в районе между бухтой Стрелецкой и бухтой Песчаной, а именно античный Херсонес. В поэме «У самого моря» будут и белые, крутые, известняковые херсонесские берега, и плоский камень, на котором отдыхала «дикая девочка», девочка-русалка Аня Горенко, и золотые херсонесские пляжи, и мысы, и многое иное. Потом эти реалии, уже в другом, зрелом и горьком контексте, воскреснут в поэме «Путём всея земли».

Всё так. Но реалии эти – не детали собственно античного Херсонеса. А ведь к 1890-м годам раскопки древнего эллинского города, начавшего свое существование в VI веке до н. э. и ставшего «малыми Афинами» Северного Причерноморья, – уже открыли многое и поражали многих [4]. Причем поражал этот город, вышедший из-под земли, не только профессионалов – археологов, историков, филологов-эллинистов. Посмотреть на него приезжали любители старины, путешественники, люди культуры. К таковым, несомненно, принадлежала и семья Горенко, несмотря на нефилологическую профессию отца.

Да, родилась Аня Горенко в Одессе на Большом Фонтане (тоже, кстати, прелюбопытнейшем одесском пригороде). Но именно в Херсонесе



родные поведут дочь при полном параде дарить музею найденный ею кусок мрамора с греческой надписью [5, с. 32].

Да, в силу сложных семейных обстоятельств мать А.А. с дочерьми и сыном вынуждена была переехать в Евпаторию. Однако и Евпатория ахматовского отрочества была на редкость колоритным, исторически богатым, многоверческим и многонациональным городом. И гимназистка Аня Горенко – не старшекласники Бориса Балтера: евпаторийские «мальчики», которых запомнил в пору «оттепели» весь читающий Советский Союз. Автор повести – знал, они – как бы и не знали ничего ни про Джума-Джами, соборную мечеть выдающегося турецкого архитектора Синана, ни про уникальный монастырь дервишей, ни про духовный центр караимов – не менее уникальные евпаторийские кенассы.

Положим, воспоминания Б. И. Балтера могла ограничивать цензура. Но какая цензура мешала А.А. вспомнить Уваровскую базилику? Античную купальню с её изысканной мозаикой? Высеченную на мраморе гражданскую присягу херсонеситов? Уникальный театр IV–III веков до н. э.? И т. д., и т. п.

Вероятнее другое. Личный «херсонесский миф» (сперва «дикой девочки», потом «последней херсонесидки») значил для поэтического мышления Ахматовой больше, чем реалии исторического Херсонеса. Заметим: реалии исторического Бахчисарая (как древнего, так и 1916 года) тоже заслонены в её стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...» личным «бахчисарайским мифом» о «золотом» – но вневременном! – Бахчисарае, месте действия их с Н. В. Недоброво лирического сюжета.

Реалии, мы видим, действительно перетекают в творческом сознании А.А. в символы, а из символов ткутся личные мифы.

Остается еще одна загадка – или тайна – ахматовского херсонесского стихотворения: его последние две строки. Точнее даже – полторы.

Напечатано это стихотворение было в февральской книжке журнала «Гиперборей» за 1913 год, а написано скорее всего в 1912 году. Авторская датировка «Осень 1913» в «Беге времени» [3, с. 71, 458] правильно указывает на сезон, когда стихотворение было написано, но никак не на год. Ведь именно к 1912 году (как можно судить по рукописям) относится большинство других стихотворений А. А., напечатанных в той же книжке журнала [3, с. 456]. Да и наполненная уходящим летним зноем атмосфера стихотворения тоже заставляет связывать его замысел с осенью 1912-го года, а не с зимой 1913-го.

А.А. в ту пору исполнилось 23 года. Для самой популярной женщины-поэта Серебряного века это возраст немалый. Но вдумаясь: а «знает» ли она не только в 1903-м, а и даже в 1912-м году, как «от счастья и славы безнадёжно дряхлеют сердца»?

Вряд ли. И о «счастье», и о «славе» А.А. будет думать, – и очень пристрасно думать, – еще долго, по сути, до конца своих дней

(см. пророческую строку 1912 года: «Умирая, томлюсь о бессмертии...»). Об этом же свидетельствует и её обида на современников, русских эмигрантов, словно бы заперших её в 1910-х – начале 1920-х годов и забывших о ней последующей: пишущей, страдающей, но и мужающей. В том же ряду стоит и внимание А. А. к её зарубежным исследователям, их публикациям 1960-х, и оживленная реакция на литературную премию «Этна-Таормина», и разговоры с друзьями о возможной «Нобелевке» и др. Понять А.А. можно. Испить к двадцати годам полную чашу той самой славы, а потом на тридцать с лишним лет погрузиться в изоляцию, известность в узком – очень узком – кругу, – испытание и впрямь не из легких. Для нашей темы, однако, важно иное. «Красавица тринадцатого года», А.А. свою тогдашнюю славу с сердечным одряхлением не связывала.

То же можно сказать и о «счастье». А.А. 1912 года – автор первой книги стихов «Вечер», к которой «критика отнеслась благосклонно» [2, т. 2. с. 237]. Она уже два года замужем за знаменитым Н.С. Гумилевым. У них родился сын Лев. Каждый год Ахматова в Европе – в окружении незаурядных людей и больших культурных событий (например, «первые триумфы русского балета» в Париже [там же]). Она вся в водовороте страстей, ухаживаний, романов.

Снова оговоримся: речь идет не о пошлой «фам фаталь», модном женском типаже Серебряного века, так остро спародированном А.Н. Толстым в «Сестрах». Граф Толстой, вернувшись из эмиграции в СССР, поторопился разделаться со знаковыми фигурами этого века, его самого в знаковую фигуру не выбравшего. Так, толстовский поэт Бессонов – доказанная пародия на А.А. Блока. В таком случае почему не предположить, что бессоновская курортная (крымская!) пассия, актриса (т. е. женщина артистичная), худая, со змеиной пластикой, – не есть скрытая пародия на А.А. Ахматову? Как-никак, в глазах широкой публики оба поэта были символом и легендой Серебряного века: Он – как его идеальный мужчина, Она – как его идеальная женщина. Так что для массового мифосознания «роман» между ними подразумевался сам собой.

Но занимают нас сейчас не эти мифы и не эти пародии, а факт: поэзия и личная биография А.А., бесконечно от них далекая, все же их питала. Страстная натура А.А. не могла не тянуться к счастью. Их взаимоотношения с Борисом фон Анрепом (1913–1917) тому доказательство.

Итак, Ахматова 1912 года не ощущает себя ни дряхлеющей сердцем, ни равнодушной к счастью и славе. Откуда же появились в финале стихотворения эти строки? Кто их произносит?

Прежде ответа (в свою очередь, требующего дальнейшей проверки) обратим внимание на ахматовский глагол в строках предыдущих: «Всё глядеть бы на смуглые главы / Херсонесского храма...». «Глядеть» означает совсем не то же, что «поглядеть». Попробуем заменить этот

глагол: «Поглядеть бы на смуглые главы...». Тогда смысл финального четверостишия примерно таков: приехать еще раз в памятные места отрочества, повидать их – и с болью ощутить то, чего героиня-подросток еще не знала: цену своей будущей взрослой славы и счастья. Теперь (т. е. в 1912 году) она это уже знает.

Но ведь именно этого-то она и не знает!

Второй важный оттенок значения у глагола «глядеть» – его длительность. «Глядеть» долго может, конечно, означать и «любоваться», – но только не в ахматовском поэтическом мире. В нем множество пейзажей, они есть почти в каждой её лирической миниатюре. Нет – созерцательного, внедиалогичного любования: ни природой естественной, ни пейзажами урбанистическими.

О диалогизме (или полилогизме) ахматовской лирики, ее особой сюжетности написаны тома научных работ. Кажется, однако, никто из ахматоведов не сфокусировал внимания на том, что диалог – это разговор двух сторон (а не монолог в присутствии другого). И сюжет – это события, по-разному значимые для разных героев (а не для одного лишь субъекта действия, для кого все другие суть только объекты).

Если героиня глядит на «смуглые главы» Херсонесского храма, то ведь и главы эти тоже на нее глядят? Если она ведет с ними свой мысленный диалог (вся предшествующая часть стихотворения и представляет собою такой диалог), то ведь и «смуглые главы» ведут его с героиней? Тогда позволительно предположить, что заключительные полторы строки и есть их ответ ей – ответ на годы и десятилетия вперед. Она может этого не знать – это знают они.

Подобная гипотеза бросает новый свет и на те наблюдения, которые делались нами раньше. Оказывается, недаром «смуглые» у А.А. и купола херсонесского храма, и бахчисарайская осень, принесшая красные листья в подоле, и муза, пришедшая к поэту по горной дороге (т. е. с некоей высоты). Все они – действующие лица (а не «фон»); все имеют свою, более высокую точку обзора, свой голос в диалоге с поэтом.

Скажем, Осень не просто усыпает листьями ступени, «где прощались» героиня с героем. Этот жест – тоже реплика, притом реплика со многими значениями. Цветами усыпают дорогу жениху и невесте при венчании. Сухие осенние листья – своеобразный антипод венчального обряда. Усыпают цветами и погребальное шествие. Но яркий, «страстный» красный цвет опровергает и это истолкование как единственно возможное, не отменяя терпкого погребального привкуса, вносимого им в ситуацию прощания. «Принести в подоле» – народный фразеологизм; он значит «родить ребенка на стороне, вне законного брака». Однако Осень приносит героям не живого ребенка, плод любви, а мёртвые листья, плод встречи «на стороне». (Вспомним: А.А. к моменту этой встречи разошлась, но не «развенчалась» с находящимся на войне

Н.С. Гумилевым, а Н.В. Недоброво ждет в Алуште красавица-жена, самоотверженно ухаживающая за больным мужем.)

Тот же вывод применим и к «смуглой» Музе. Её смуглоту также можно трактовать как цвет-реалию (крымскую? итальянскую?). Вместе с тем смуглая Муза, которая будет опять и опять приходить к А.А., окажется не той, что «диктовала» Данте страницы «Чистилища» или страницы «Рая». Диктовала она, согласно А.А., страницы «Ада». От этого двусторочия тоже разойдутся отражения далеко вперед – до «Реквиема», с его застенками, и «Поэмы без героя», с ее дьявольским карнавалом. И вновь об этом будущем еще не догадывается крымская Ахматова, но уже ведают ее «смуглая» собеседница и «смуглые главы» Херсонесского храма...

Заключение к теме «Ахматова и Крым» дописать (как мы убедились) пока невозможно: работы здесь хватит надолго. Можно, на наш взгляд, уже сегодня констатировать: в судьбе Ахматовой Крым сыграл роль, подобную его роли в судьбе Пушкина. Многоголосый, поликультурный, насквозь «диалогичный» и метафизичный, – Крым как бы зарядил этими свойствами всех великих художников, попавших в его силовое поле.

#### Библиографические ссылки

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений. В 6 т. / А. А. Ахматова. – М.: Эллис Лак, 1998–2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. / А. А. Ахматова. – М.: Худож. лит., 1986.
3. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы / Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского / А. А. Ахматова. – Изд. 2-е. – Л.: Наука, 1977. – 387 с. – (Библиотека поэта. Большая серия).
4. Реальный словарь классических древностей по Любкеру. Под редакцией Ф. Гельбке, Л. Георгиевского, Ф. Зелинского и др. – СПб.: Издание Общества классической филологии и педагогики, 1885. – 1552 с. – С. 280.
5. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966. – Изд. 2-е, испр. и доп. / В. А. Черных. – М.: Индрик, 2008. – 768 с.

*Надійшла до редколегії 30 березня 2013 р.*

УДК 821.161.1 – 312.6.09

**О. А. Кирпа**

*Днепропетровск*

### ОСОБЕННОСТИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Аналізується наукова література з особливостей російської автобіографії. Розглядаються нові літературні явища.*

*Проводиться порівняння наукових монографій, в яких мова йде про генезис, поетику та типологію автобіографічної прози. Обрані найбільш цікаві, на наш погляд, класифікації автобіографій А. Павловського та Н. Ніколіної, у яких приділено велику увагу проблемі адресата, елементам «автокомунікації», ролі «чужого» слова,*

а також «іншого» у формуванні свого «я». Інтертекстуальність автобіографічних творів розглянута з точки зору наявності в них епіграфів, назв цитатного характеру, використання порівнянь і метафор чужих текстів, а також включення в основний текст листів і різного роду документів. Простежено еволюцію автобіографічного жанру, починаючи з автоагіографій і аж до особливого етапу (XX ст.), коли спогади стали відрізнятися все більшою суб'єктивністю, асоціативністю, нелінійним характером і тягою до міфологічних узагальнень.

**Ключові слова:** поетика автобіографічної прози, жанрове утворення, інтертекстуальність, сповідальний автобіографізм.

*Анализируется научная литература об особенностях русской автобиографии. Рассматриваются новые литературные явления.*

*Проводится сравнение научных монографий, в которых речь идет о генезисе, поэтике и типологии автобиографической прозы. Выбраны наиболее интересные, на наш взгляд, классификации автобиографий А. Павловского и Н. Николиной, в которых уделено большое внимание проблеме адресата, элементам «автокоммуникации», роли «чужого» слова, а также «другого» в формировании своего «я». Интертекстуальность автобиографических произведений рассмотрена с точки зрения наличия в них эпиграфов, заглавий цитатного характера, использования сравнений и метафор чужих текстов, а также включения в основной текст писем и разного рода документов. Прослежена эволюция автобиографического жанра, начиная с автоагиографий и вплоть до особого этапа (XX в.), когда воспоминания стали отличаться все большей субъективностью, ассоциативностью, нелінійным характером и тягой к міфологічним обобщенням.*

**Ключевые слова:** поэтика автобиографической прозы, жанровое образование, интертекстуальность, исповеднический автобиографизм.

*Analyzes the scientific literature about the features of Russian autobiography. Discusses the new literary phenomenon.*

*A comparison of scholarly monographs, in which we are talking about the genesis, poetics and typology of autobiographical prose. Selected the most interesting, in our mind, the classification of autobiographies A. Pavlovsky and N. Nikolina, which paid great attention to the problem destination elements "autocommunication" role "foreign" words, as well as "other" in the formation of his "I". Intertextuality autobiographical works considered in terms of presence of these epigraphs, titles excerption's character comparisons and metaphors use other people's texts, as well as inclusion in the main text of the letters and various documents . The evolution of the autobiographical genre, since avtoagiografy and until a special stage (XX s.), when memories have become increasingly different subjectivity, associativity, the nonlinear nature and thrust of the mythological generalizations.*

**Keywords:** poetics autobiographical prose genre formation, intertextuality, confessional autobiography.

Анализ имеющейся научной литературы об особенностях русской автобиографии дает основания говорить, что она изучена недостаточно и по сей день основой для такого изучения все еще являются исследования М. Бахтина и Л. Гинзбург. Они, разумеется, глубоки и в свое время открыли и развили эту тему. Содержащиеся в них положения не устарели, однако, конечно же, не могли учесть те новые литературные явления, которые возникли на рубеже XX–XXI вв. Между тем в последние годы в свет вышло несколько научных монографий, в которых речь идет о генезисе, поэтике и типологии автобиографической прозы, в частности А. Большева [2], Л. Бронской [3], Н. Николиной [8]. Совершенно

очевидно, что эти исследователи сосредоточены на изучении именно художественной автобиографии. К сожалению, не все выводы, к которым они приходят, могут быть приняты без уточнения.

Так, в частности, Л. Бронская полагает, что под автобиографией нужно понимать «особое жанровое образование», что писатели русского зарубежья разрешали «проблему духовного человека» и что их «волновали проблемы этнонациональной ментальности (русская идея)» [3, с. 81]. Н. Николина подходит к исследованию автобиографической прозы несколько иначе. Она систематизирует её лингвистические аспекты и рассматривает как художественные, так и нехудожественные образцы этого жанра. Как справедливо отмечает Е. Гречаная, в ее книге «решение проблемы жанра ведется с опорой на совершенно определенные особенности автобиографического дискурса, на систему речевых средств: установка на достоверное сообщение о своей жизни (то, что Ф. Лежён называет автобиографическим пактом или соглашением), стандартизированный характер заглавий (в них устойчиво присутствуют понятия времени и/или пространства), стереотипность лексических объединений, образных формул, обилие общих мест» [5]. Уделено большое внимание проблеме адресата, элементам «автокоммуникации» (когда автор обращается к самому себе), роли «чужого» слова, а также «другого» в формировании своего «я». Интертекстуальность автобиографических произведений рассмотрена с точки зрения наличия в них эпиграфов, заглавий цитатного характера, использования сравнений и метафор чужих текстов, а также включения в основной текст писем и разного рода документов. Прослежена эволюция автобиографического жанра, начиная с автоагиографий и вплоть до особого этапа (XX в.), когда воспоминания стали отличаться все большей субъективностью, ассоциативностью, нелинейным характером и тягой к мифологическим обобщениям. Автор делает справедливый вывод о том, что «обострённое внимание к своему “я” не приводит <...> к его абсолютизации и к торжеству “эгоцентризма” в автобиографической прозе» [48].

В исследовании А. Большева акцент делается на «исповедническом автобиографизме», причем автор рассматривает его не на материале произведений, в которых содержится «саморепрезентация» автора, а лишь на материале тех, которые дают возможность видеть «внутреннего человека». Таким образом, в поле его зрения попадают произведения А. Фадеева, Ю. Олеши, Б. Пастернака, В. Шаламова, Ю. Домбровского, А. Солженицына, А. Битова, В. Белова, В. Распутина и некоторых других, о которых мы уже говорили выше. Обосновывая предмет своего исследования, А. Большев пишет, что для него важными являются лишь те произведения, «в которых количество проецируемого сокровенно-личностного переходит в качество, а установка (нередко бессознательная) на исповедь становится доминирующей, <...> возникает эффект прикосновения к болевым точкам...» [2, с. 4]. Таким образом, это

исследование, в сущности, не может считаться изучением автобиографической прозы, поскольку автор не касается ни механизмов создания автобиографии, ни её специфики.

Над жанровыми особенностями русской мемуарно-автобиографической прозы 1990–2000-х гг. размышляет украинская исследовательница О. Климчук, в диссертационной работе которой отмечается, что «новою “хвилею” активності позначено межу ХХ–ХХІ століття, коли в мемуарно-автобіографічній прозі відбувається певний якісний зсув. Тепер твори охоплюють не так соціальну, як загальнофілософську проблематику, характерну для епохи постмодерну, специфічне розуміння особистості, художню картину світу-“хаосу”, процес переоцінки усталених цінностей та переосмислення художніх орієнтирів, розмірковування над долею покоління, яке яскраво реалізувало свої таланти в 60–70-ті роки. Відзначимо, що більшість творів цього періоду є складними жанровими утвореннями. Вони поєднують риси безпосередньо спогадів, автобіографії, літературного портрету, есе, метапрози, а інколи філософського й психологічного романів, другий з яких узгоджується з класичною традицією, та постмодерністського гіпертексту» [7, с. 1]. Целью работы О. Климчук стало «виявлення жанрових модифікацій та домінантних напрямів розвитку мемуарно-автобіографічної прози 1990–2000-х років на базі цілісного аналізу найбільш репрезентативних текстів» [7, с. 1], в качестве которых были избраны произведения А. Наймана, В. Попова, С. Юрьенена и А. Чудакова.

Исследовательница приходит к справедливому выводу о том, что проза такого рода изучена недостаточно. В понятийном аппарате диссертации она атрибутируется как мемуарно-автобиографическая, потому и в обзоре литературы речь в основном идет о характерных особенностях мемуаристики. В связи с целью нашего исследования особенно важным представляется второй раздел исследования О. Климчук, посвященный книге А. Наймана «Славный конец бесславных поколений». Автор полагает, что определяющим для этой книги является «установка на достовірність <...> в описі минулого, створенні літературних портретів та образу автобіографічного героя. Натомість романістичні інтерпретації виявляються в намаганні зробити глибокі узагальнення, увести конкретний матеріал до загальносвітового культурного контексту. Власна оповідь асоціюється автором з “вічними” історіями, оповідач – з Адамом, який дає імена, “багатослівне ім’я” минулому, що застигає до міцності “каменя” як символу вічності в “пластинках” – оповіданнях. Завданням оповідача в такому контексті стає відокремлення вічного від минулого (його символом є рослина в’юн, що обплітає камені замку)» [7, с. 5]. Автор диссертации предпринимает попытку найти источники «чужого» слова и полагает, что оно восходит, в основном, к тестам Серебряного века. Вместе с установкой на

достоверность повествования О. Климчук отмечает также отказ А. Наймана от узкой фактографичности во имя широких обобщений, которые не представляются ей безусловными, и предполагает, что писатель прибегает к модернистскому мифотворчеству. Жанр этого произведения автор исследования определяет так: «...основным вектором жанрового синтеза стає не поєднання автобіографії з романом (як уважають критики), а злиття особливостей автобіографії, літературного портрету, проповіді, сповіді з яскраво вираженою екзистенційною спрямованістю. Розмежування мемуарів і роману постійно декларується, у творі актуалізовано опозиції “правда”/”брехня”, “те, що було насправді”/”вигадка”, “дійсність”/”візія”. Вони структурують автоінтерпретацію й літературні портрети, зумовлюють протистояння героїв-ідеологів» [7, с. 5–6]. Отметим, что книга А. Наймана все же представляет собой писательскую автобиографию, поэтому размышления О. Климчук о характере соотношения романного и мемуарного не вполне уместно. Писатель тяготеет к описательно-аналитическому осмыслению своей жизни, стремится поместить себя в социум, размышляет над его особенностями, в т. ч. говорит и о характерных чертах поколения, к которому принадлежит. Потому спорным представляется нам и попытка автора диссертации совместить в этих рамках автобиографию, мемуары и литературный портрет [7, с. 6]. Все же их задачи разнятся, а в книге А. Наймана документальное преобладает над художественным, причем аналитическое начало доминирует над исповедальным. Не случайно и автор диссертации приходит к выводу, что «...часто автобіографічні завдання виносяться на передній план. Серед них варто виділити відтворення процесу формування особистості, вибору культурних орієнтирів, обстоювання власної самості в боротьбі з ослабленою тоталітарною системою, узагальнення особистісних досягнень. Автор відходить від традиційної побудови автобіографії за віковими періодами, автобіографічні завдання співвіднесені з іншими: описом самопочуття типового інтелігента в 1960–1970-ті роки, дослідженням специфіки та стосунків “ленінградської” і “московської” поетичної школи, обговоренням особливостей різних національних культур. Певний вплив на розуміння автобіографічної теми мають постмодерністські установки, зокрема, у творі деконструється ідилічний дискурс дитинства, ідеалізація юності, водночас опис себе у зрілому віці позбавлений іронії та набуває пафосного тону, що порушує стилістику постмодернізму» [7, с. 6]. С этими наблюдениями можно согласиться. Тем не менее О. Климчук предпринимает попытку рассмотреть книгу А. Наймана в контексте проповеднической литературы, что представляется некоторой натяжкой. Возможно, основание для такого толкования ей дали последние страницы книги А. Наймана, где он повествует о своем религиозном опыте. Однако нельзя не заметить, что речь идет о совершенно специфическом, индивидуальном опыте русского «выкреста», и здесь, вероятно,



контекстом могла бы стать книга В. Топорова «Признания скандалиста», где также речь идет о подобном опыте, а не произведениях А. Солженицына, А. Волкова и др., в сравнении с которыми анализируется книга А. Наймана. Разумеется, автор пишет о собственном обретении христианской веры в противовес безбожному, «бесславному» поколению, которое так и не нашло своей истины, своего идеала. Но в этом больше от исповеди, чем от проповеди, не говоря уже об отсутствии в этих главах жанровых признаков проповеди.

Особый интерес представляет статья И. Паперно «Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель» (2004) [9] в рубрике «Нового литературного обозрения» «Построение автобиографии: историческое, приватное, фикциональное». В ней же опубликована и интересная статья В. Гудковой «Как официоз «работал» с писателем: эволюция самоописаний Юрия Олеши» [6]. И. Паперно отмечает, что увеличение доли автобиографических текстов свидетельствует «об историзации частной жизни и приватизации истории. Это проявление того, что принято называть “историческим сознанием”, понимая под этим самоосознание или самоутверждение за счет соотнесения своего “я” с понятием истории» [9]. И. Паперно полагает, что историческое сознание тесно связано с мемуарным и автобиографическим письмом и предпринимается попытку проследить его специфику от Герцена через Гегеля к Гинзбург. Такая установка подтверждается многочисленными отсылками к мнению авторов, сознательно ориентировавшихся на опыт А. Герцена как автора «Былого и дум». О своеобразии жанра этой книги, которая не может быть однозначно отнесена ни к мемуарной, ни автобиографической прозе, писал В. Баевский. Эта книга сложна по составу, отмечает он, содержит черты жанровых разновидностей документальной прозы: «...мемуаров, и исповеди, и романа (с его правом на вымысел), включающий литературные портреты, казённые документы, письма, дневниковые записи. У “Былого и дум” в русской литературе есть, в свою очередь, только один жанровый прообраз: древняя летопись...» [1, с. 475]. Это не только уточняет представление о жанровой природе текста, анализируемого И. Паперно, но и дает иное толкование его образцов. Вместе с тем можно согласиться с мнением исследовательницы о том, что «...для советских мемуаристов “Былое и думы” – это основополагающий текст интеллигентской культуры, главным образом потому, что мемуары Герцена закрепили формы повседневной и эмоциональной жизни, сложившиеся в семейных и дружеских кружках поколения, родившегося в наполеоновскую эпоху (и пережившего 1825 и 1848 годы), – сообщества людей, связанных ощущением исторической, социальной, политической и апокалиптической значимости интимной жизни, разделённой с кругом “своих”. Посредством чтения люди XX века (и мужчины, и женщины) приобщались к жизни, описанной Герценом, – и за счёт отождествления

себя с Герценом и его окружением, и за счёт воспроизведения подобных социально-эмоциональных парадигм на материале собственной жизни, в советских условиях (будь то у себя на даче или в “доме Герцена”))» [9]. Таким образом, читая «Былое и думы», советские читатели проецировали её события на свою жизнь и осмыслили её подобно тому, как это сделано у Герцена.

Вероятно, потому так ценилась в среде русской интеллигенции середины XX в. книга Л. Гинзбург «О психологической прозе» [4], в которой охарактеризована жизнь русских образованных людей в 1840-х гг. Л. Гинзбург стала и автором монографии о «Былом и думах», а также записок о жизни советских интеллектуалов, которые пользовались огромным успехом при устной передаче, а затем и при публикации. Автор статьи дает широкий экскурс в историю европейского автобиографизма, подчеркивая, что уже после падения Наполеона история стала «массовым опытом» и фиксировалась в романских и автобиографических формах. И. Паперно полагает, что гегелевская «Феноменология духа» стала импульсом к осознанию индивидуального, а также внеиндивидуального опыта, который воплощался именно в истории. В литературе возникает роман, «который отражает в себе историческое становление мира, и притом (на этом особенно настаивал М. Бахтин) действие разворачивается на рубеже двух эпох, в точке перехода. <...> Как принято считать, именно в этот период автобиография усвоила идею историзма: достаточно привести в пример мемуары Гете “Поэзия и правда” (1809–1832), в которых биографическое время совмещается с историческим» [9]. Автор статьи высказывает предположение о том, что в России тот же процесс был связан с поколением, которое прошло становление под влиянием философии Гегеля, «то есть с людьми, формы жизни и сознания которых и были кодифицированы в “Былом и думах” Герцена» [9].

Как и Л. Гинзбург, И. Паперно полагает, что для характеристики жанра важнейшей является формула Герцена, основанная на определении авторской позиции: «“Былое и думы” не историческая монография, а отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге”. Л. Гинзбург пользуется этой знаменитой формулой (ее цитируют едва ли не все исследователи Герцена) как своего рода иероглифом жанра, который она описала как совмещение истории (то есть историографии) с автобиографией или мемуарами» [9]. Опираясь на опыт Герцена как своего рода образец, Л. Гинзбург и в своих собственных записях говорит о биографии как жизни личности в истории. Важнейшей темой, которая развивается в автобиографической и мемуарной прозе, начиная с наполеоновской эпохи, стала тема власти. Рассматривая ее своеобразие в книгах Л. Гинзбург, И. Паперно приходит к выводу о том, что «люди постсталинской эпохи пользовались образом столкновения человека с историей как эмблемой той концепции истории и власти, с помощью которой они пытались объяснить необъяснимый опыт сталинских лет» [9].

Об этом свидетельствуют многочисленные воспоминания, в том числе И. Эренбурга. Думается, эта тема является важнейшей и для автобиографической прозы Ю. Нагибина, в которой, впрочем, происходит ее переосмысление: писатель видел и воспринимал власть и ее представителей уже не как «опыт переживания трансцендентного». В его автобиографической прозе немало фрагментов, свидетельствующих об ироническом снижении, относящемся, вероятно, к сегодняшней позиции автора-повествователя.

И. Паперно полагает, что в советской автобиографической прозе выражается гегельянское представление об истории и центральным становится момент столкновения человека с вождем или другим вариантом выражения его образа (разговоры, размышления о нем, страх). Вместе с тем в постсоветскую эпоху проявилась и иная особенность автобиографического письма, которую И. Паперно называет «новым антиисторизмом». «Так, Сергей Козлов в 2001 году, представляя читателю методологию “нового историзма” в гуманитарных науках, – говорит И. Паперно, – со скорбью пишет об “отчуждении от истории” в российском обществе как о “синдроме”, связанном с “усталостью старших поколений, накопившейся за двенадцать лет лихорадочного “бытия-в-истории” и с вхождением в жизнь первого постсоветского поколения”» [9]. Но и представители прежних поколений, осмысляя свою жизнь, иначе, чем советские писатели, решают проблему взаимоотношения человека и власти. Свидетельством этому могут быть не только книги Ю. Нагибина, писателя вполне советского, но и таких «антисоветских» литераторов, как, скажем, В. Топоров или Э. Лимонов. Думается, речь должна идти об изменении позиции автора, который в советской автобиографической прозе момент соприкосновения с властью осмыслял в сакральных категориях (эпизод со звонком Сталина Пастернаку). В 1990–2000-е гг. на первый план в автобиографическом повествовании выходит иное.

В литературе неоднократно предпринимались попытки классификации автобиографий. Наиболее интересными из них, на наш взгляд, являются классификации А. Павловского и Н. Николиной. А. Павловский выделяет три группы произведений в автобиографиях русского зарубежья: собственно-мемуарные, исповедальные и романно-автобиографические («симбиозные»). В его классификации, таким образом, присутствует и мемуаристика, и романский жанр, т. е. произведения прозы документальной и художественной. Это деление, в принципе, верно, но оно не учитывает ряд сложных явлений, особенно возникших на рубеже XX–XXI вв., поскольку основано на материале литературы русского зарубежья. Более гибкой и универсальной нам представляется классификация Н. Николиной. На её основе мы предлагаем среди произведений, тяготеющих к беллетризированной форме, выделить три основных типа: лирическая проза, проза, имитирующая форму автобиографии, и собственно автобиографическая

проза. В последней группе произведений очевидны две доминанты: исповедально-лирическая и описательно-аналитическая.

#### Библиографические ссылки

1. Баевский В.С. Жизнестроитель и поэт (о Леониде Семенове) / В.С. Баевский // Л.Д. Семенов. Стихотворения. Проза [Сост. В.С. Баевский]. – М.: Наука, 2007. – 578 с. (Серия «Литературные памятники»).
2. Большев А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века: автореф. дис. на соискание научной степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература». – СПб., 2003. – 32 с.
3. Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья (первая половина XX века): И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин: автореф. дис. на соискание ученой степени докт. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Л.И. Бронская. – Ставрополь, 2001. – 20 [1] с.
4. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Художественная литература: Ленинградское отд. – 1977. – 443 с.
5. Гречаная Е. Автобиографизм русской прозы (Обзор новых книг) : [Электронный ресурс] / Е. Гречаная // Новое литературное обозрение. – 2003. – №63. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/gre.html>.
6. Гудкова В. Как официоз «работал» с писателем: эволюция самоописаний Юрия Олеши : [Электронный ресурс] / Виолетта Гудкова // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 8. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ud6.html>.
7. Клімчук О.В. Російська мемуарно-автобіографічна проза 1990-2000-х років: жанрова специфіка: автореф. дис. на здобуття наукового ступеню кандидата філологічних наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Оксана Вікторівна Клімчук. – Херсон, 2008 – 20 с.
8. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие / Н. А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с. (Серия: «Филологический анализ текста»).
9. Паперно И. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель : [Электронный ресурс] / Ирина Паперно // Новое литературное обозрение. – 2004. – №68. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/pap5.html>.

*Надійшла до редколегії 10 квітня 2014 р.*

УДК 821.112.2(436) – 312.6.09

**Я. В. Ковальова, О. О. Михлик**

*Дніпропетровськ*

### ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА АВТОБІОГРАФІЇ ЯК ДОКУМЕНТАЛЬНО-ЛІТЕРАТУРНОГО ЖАНРУ

*У статті презентуються сучасні теоретичні підходи щодо вивчення мемуаристики, висвітлюються онтологічні питання автобіографії, аналізуються найбільш традиційні структурні елементи автобіографічного тексту та його актуальні жанрові техніки.*

**Ключові слова:** *теоретичні рефлексії, канон жанру, герменевтична концепція цілісності та естетизація життя, мінлива наративна техніка, позиція оповідача, екзистенційність автобіографа, фрагментарність та фікціональність тексту.*

*В статті дається огляд сучасних теоретичних підходів в изученні мемуаристики, освещаются онтологические вопросы автобиографии, анализируются наиболее традиционные структурные элементы автобиографического текста, а также актуальные жанровые техники автобиографического письма.*

**Ключевые слова:** *теоретическая рефлексия, канон жанра, герменевтическая концепция целостности и эстетизация жизни, вариативная техника нарратива, позиция рассказчика, экзистенциальность автобиографа, фрагментарность и фикциональность текста.*

*The paper sets out the actual theoretical treatment of memories. These are very various ones involving hermeneutic, feministic, strukturalistic, psychological and other scholars. That variety is caused by the endless potential of the memories` innovative forms, which demand an appropriative theoretical reflexion. The increased interest in autobiography grounded upon the cultural development of individual awareness. Due to hermeneutic concept of the integrity (W. Delthey) the German founder in genre of autobiographical G. Misch put forward the theory to describe the main strategy of the autobiographical text. According to that one the facts of the individual life were esthetical worked up by the author to represent it as integrity. The classical example they consider the Goethe's work "Truth and Poetry". Although the modern autobiography prefers fragmentary representation of the human life to the entire one the idea of the genre continues to be integrating and is connected with holiness of all the things which are remembered. The submission of the life events to the author's subjective point determines the most specific features of the autobiography such as fictionality, fragmentary representation and inability towards its finalisation, predomination of the "topos" above the chronicle, irony, intertext allusion, reflection of writing, of memories etc. In the XX-XXI century, the urge to develop individual's self-conscience also caused the change in two cardinal concepts of the autobiographical discourse – the authenticity of narration and the identity by the creation of narrator's image. The absence of constant invariant in the genre of autobiography is balanced with author's present, but as an existential category.*

**Key words:** *update theoretical reflexions, genre's canon, hermeneutic integrity and esthetical interpretation of life, variety in narrative, narrator's position, autobiographer's existence as an idea of the integrity of the memories, fragmentary representation of life and fictionality as specific techniques of the literary documentation.*

Стрімкий зліт автобіографічного жанру в сучасному літературному процесі супроводжується бурхливим продукуванням теоретичної думки. Сучасний стан науки про мемуарні спогади визначається своєрідною парадоксальністю, що, як вважає один із провідних сучасних теоретиків М. Гольденрід, зумовлено «недостатньою відповідністю теоретичної рефлексії до невичерпного потенціалу інноваційних форм літературних спогадів останніх десятиріч» [5, с. 37]. Звернення до окремого мемуарного твору цінне, на нашу думку, як відкриттями нових горизонтів у зв'язку з пошуками щодо вираження все більш ускладнених форм самоідентифікації людини, так і можливим конституюванням тих чи інших каноностворюючих ознак жанру. Наукові дослідження навколо

мемуарної спадщини людства започатковані лише на початку XX ст., але репрезентують широкий діапазон теоретичних перспектив – від герменевтичної, історичної щодо розвитку свідомості людства, соціальнопсихологічної до структуралістичної, постструктуралістичної, феміністичної та фікціонально-теоретичної.

Автобіографії як жанр відмежовується від мемуарного письма понад сто років тому в умовах нового вітку в процесі самоусвідомлення людини. Як вважає сучасний філософ І. Голубович, зацікавленість людини своєю «ситуацією» здійснювалася у зв'язку з переосмисленням суттєво автобіографічного питання – пізнання людиною світу і себе. Через недовіру на зламі століть раціональному способу осягнення людського буття та завдяки популяризації ірраціональних теорій Шопенгауера, Ніцше, Бергсона відбувається піднесення феномену «інтерпретації» до «способу буття, буття людини, яка інтерпретує, конститує змісти і тим самим конструє свій соціально-культурний світ» [2, с. 232]. Відомий німецький філософ і культуролог В. Дильтей розглядав процес відбудови власного життя на письмі, то б то, коли «...з потоку повсякденності вибираються окремі факти і витоплюються до змістової єдності вже прожитого життя», парадигмою історичної герменевтики, «джерелом для історії людського духу в її естетичному переоформленні» [4, с. 161].

Визнаний класик у галузі історії автобіографічного жанру, німецький вчений Георг Міш в рамках історичної науки про розвиток людського духу розробляє герменевтичну концепцію метафізичної цілісності (Ganzheit) автобіографічного твору. «Той, хто береться писати історію свого життя, має його перед собою як цілісність, яка визначена власним значенням» [7, с. 41]. Єдиному змісту історії життя людини підпорядковані, за Мішем, «...всі факти і почуття, вчинки і реакції». Недотримання правді ретельно викладеного життєвого матеріалу виправдовується ціллю автобіографічного письма – «...розуміння свого життя через надання йому значення» [7, с. 41], в той час як сам жанр автобіографії не обмежується тільки рамками літературної форми, а сягає вищого свого призначення – «...бути формою особистої репрезентації та самоствердження» [7, с. 54]. Класичним зразком ідеалістичної традиції в автобіографії уявляється «Поезія та правда» Гете, історія життя котрого співвіднесено з поняттям «Telos». Німецький письменник організує послідовність подій, які відтворюють «надзвичайну мету», що робить можливим розробку плану само ідентифікації «я». Теоретики жанру Р. Паскаль, Ж. Гюсдорф вважають наявність телеологічної організації автобіографічного тексту класичною стратегією цього жанру.

Сучасне автобіографічне письмо визначається іншими перспективами самоусвідомлення людиною себе і свого світу, які відбивають сумнів щодо можливості особистого самопізнання, а це поєднується з порушенням принципу відтворення «минулого, що актуалізується з майбутнього як осмислення життєвого руху» [1, с. 20], та

перевагою «фрагментарного характеру бачення власної персони» [10, с. 46]. Репрезентовані історії життя Т. Бернхарда, П. Гандке, К. Вольф, П. Вайса та інших відбуваються згідно нових письменницьких інтенцій, які заперечують авторську сповідь, але, як запевняє метр сучасних наукових пошуків в аспекті автобіографічного жанру Ф. Лежен, вони, кінець кінцем, продиктовані особливою потребою, присутньою у кожній людині, яка згадує, «реконструювати сакральне в повсякденні», відтворити в акті автобіографічного письма щось на кшталт «релігійної сповіді» [4, с. 260]. Психологічні дотики Лежена перекликаються з переконливою думкою філософа І. Голубовича про «установку на сакральність/сповідь» як гарант для автобіографічної історії бути «формою справжнього мистецтва» [2, с. 240].

Таким чином, автобіографія в аспекті жанрової типології, яка ще й досі зафіксована в німецькомовному лексиконі сучасної літератури з визначенням «нефікційної розповіді про факти з життя автора» [6, с. 169], осмислюється вченими перш за все з точки зору її «фікційності», коли питання символічності та стилю превалює над фактичною правдою. Підпорядкованість автобіографічного тексту суб'єктивній категорії стилю, тобто куту, під яким проектується особливе бачення автором зображувальних їм подій, наближає цей жанр до інших літературних жанрів. Безліч індивідуальних варіантів життя і можливих форм його зображення зумовлюють не тільки відкритість та текучість меж жанру, але й пояснюють відсутність інваріанту.

За умов відступу в 60-х роках проблем самопізнання, спогадів, сповіді на другий план вчені все більш приділяють увагу вивченню змістовно-формальних елементів текстової організації автобіографії. З ім'ям Роя Паскаля асоціюються студії навколо проблем естетичного співіснування «подій, роздумів, стилю, характеру» автобіографічного тексту [8, с. 154]. Найважливіше місце в пошуках Паскаля посідає питання характеру авторської дистанції-позиції до викладеного фактичного матеріалу. Поняття «характеру» виявляється складним, через поєднання в ньому уявлень про «звісну інтерпретаційну модель» автора щодо самого себе, «відплитті картинки» минулого, які зникли з пам'яті, прийняття людини як «безмежного феномену» щодо відтворення множини випадків «всередині закономірностей минулого розквіту», переосмислення минулого досвіду, серед моментів якого можуть бути «дискваліфіковані», які колись «мали цінність» [8, с. 155].

Теоретичні розробки останніх десятиріч у галузі автобіографічного письма значно збагатили наш досвід щодо можливостей модулювання текстової організації автобіографії. Досить сталим залишається принцип «фікціоналізації» у світі автобіографічної амбівалентності. В арсеналі сучасних автобіографів зберігаються традиційні техніки літературного оформлення: стилізація, викривлення факту, пропускання в спогадах, умовчання або дезінформація. Але автобіографія залишається жанром,

зв'язок якого з фактичною дійсністю не може бути порушеним. Через подібні дисоціації, які не обмежуються опозицією «нарратив – фактичність», вчені дискутують навколо так званих «полів напруги», що виникають в сучасних творах, наприклад, як «оповідна дистанція між суб'єктом і об'єктом» замість традиційної суб'єктивної перспективи оповідача. Варіативний, флексибільний «Я-оповідач», констатує М. Гольденрід, може бути репрезентованим як самостійна фігура «в чітко визначених контурах», а також «у ліричній іпостасі» одного з безперервного потоку суб'єктивних відчуттів [5, с. 46]. Поряд з мінливою нарративною технікою в сучасних автобіографічних творах відбувається метаморфоза в рамках хронологічно-просторового континууму. Значення все більш набувають топоси, тобто осмислення оповідачем місця події, пов'язаного з його найважливішими життєвими переживаннями. Вони превалюють над хронологією, що викликає потребу реформувати текстову організацію та підпорядкувати автобіографічний матеріал просторовим вимірам.

У полі сучасного наукового інтересу знаходимо питання комплексного феномену індивідуальної репрезентації, який складається з *метанарративного* і *субнарративного* рівней. Спостереження за опрацюванням з боку автора особливостей жанрової іронії, інтертекстуальних алюзій, рефлексій самої письмової діяльності, процесу спогадів та мови, коментар і, відповідно, більш психологічні моменти – пропускання, обривання, протиставлення, стрибки щодо думок – надає багатий і різноманітний матеріал для уявлення здійснених в автобіографії змін структурного характеру. Серед нових тенденцій в аспекті розвитку автобіографічної організації тексту теоретики жанру в першу чергу вказують на фрагментарність в репрезентації власного життя, що зумовлює втрату цілісної перспективи та відсутність перспективи в теорії власного самопізнання. В сучасній автобіографії відбувається девальвація ідеалістичної традиції з її феноменом «цілісність», якій протистоїть «стилізація», але не та, що виходить з основ саморепрезентації, а її двійник, який з метою «естетичної автономізації» реалізується «через акт письмового мовлення» [10, с. 232] і через те свідчить про історично мінливу парадигму індивідуальності.

Літературознавчі дослідження сучасної французької школи значно поглибили знання про новітні трансформації класичних канонів, зафіксували саме національні та наднаціональні перспективи розвитку автобіографічних творів. Зміни, що відбуваються в процесі самоусвідомлення сучасною людиною себе, вимагають від творів популярного на сьогодні жанру відмовлення від поняття цілісності як естетичної завершеності на користь цілісності в розумінні «усвідомленої незавершеності» [9, с. 536]. На думку вчених, автобіографічне письмо через спогади може констатувати лише *екзистенційну* присутність автобіографа в момент писання. Обраній перспективі спогадів



підпорядковуюються новітні техніки зображення. Якщо традиційна ретроспектива висвітлювала факт в плані надання йому статусу «досвіду», то в екзистенційно рефлектуючій автобіографії авторська позиція визначається як позиція спостерігача, а фокус його спостережень зосереджується на *рефлексуванні* автобіографом факту, що термінологічно подається як «тематизація генези самоусвідомлення». Відтепер метою автобіографії, вважає французька школа, є постановка питань і через те незаспокоєність суб'єкту автобіографії в нескінченному життєвому просторі [3, с. 259].

Стислий огляд наукових студій щодо автобіографічного жанру демонструє кардинальні зміщення на рівні символічної інтерпретації феномену «індивідуального життя», що призводить до переосмислення структурних елементів, визнаних жанровими канонами. Їх модифікування в безмежному просторі форм власної репрезентації передбачає вільний рух в автобіографічному полі організаційних принципів і ще більші шанси на безліч новаторських рішень.

#### Бібліографічні послання

1. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
2. Голубович И. В. «Третье пространство» автобиографии: между философией и литературой / И.В. Голубович // *Sententiae*. – Вінниця : Універсум, 2006. – № 1. – С. 231–242.
3. Лежен Ф. Когда кончается литература: беседа с Еленой Гальцовой от 28 октября 2000 года / Ф. Лежен // *Иностранная литература*. – 2001. – № 4. – С. 257–265.
4. Dilthey W. *Selected Works*, R.A. Makkreel and F. Rodi (eds.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985. – Vol. 5.
5. Holdenried M. *Autobioraphie* / M. Holdenried. – Stuttgart : Philipp Reclam, 2000. – 299 S.
6. Metzler Lexikon Literatur – und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe / Hrsg. von A. Nünning. – Dritte aktualis. u. erweit. Auflage. – Stuttgart; Weimar : J.B. Metzler, 2004. – 724 S.
7. Misch G. Begriff und Ursprung der Autobiographie / G. Misch // *Die Autobiographie : Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* / hg. G. Niggel. – Darmstadt : Wissenschaft. Buchgesellschaft, 1989. – 33–54 S.
8. Pascal R. Die Autobiographie als Kunstform / R. Pascal // *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* / hg. G. Niggel. – Darmstadt : Wissenschaft. Buchgesellschaft, 1989. – S. 148–157
9. Picard H. R. Die existentiell reflektierende Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich / H. R. Picard // *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* / hg. G. Niggel. – Darmstadt : Wissenschaft. Buchgesellschaft, 1989. – S. 520–538.
10. Steussloff A.G. Autorschaft und Werk E. Canettis : Subjekt – Sprache – Identität Theoretische Perspektiven / A.G. Steussloff. – Würzburg : Verlag Königshausen&Neumann, 1994. – 348 S.

*Надійшла до редколегії 5 травня 2014 р.*

**А. О. Мунтян, І. В. Шпак**

*Дніпропетровськ*

## **THE SHADOW OF THE WIND – ДЕТЕКТИВНО-ТАЄМНИЧИЙ РОМАН**

*У статті автори роблять спробу дослідити деякі особливості творів детективного жанру іспанських письменників на прикладі твору Карлоса Руїса Сафона «The Shadow of the Wind». Детективно-таємничим історіям іспаномовних авторів притаманні певні унікальні риси: пейзажі більшою мірою є урбаністичними, мова цих історій наповнена незвіданими кварталами старовинних міст; більшість творів торкаються політичних аспектів з котрими доводиться мати справу суспільству; робота поліції більшою мірою зображується у негативному світлі, методи розслідування мають багато недоліків; автори мають тенденції зображувати Іспанію, як країну другого сорту, недолугу та нерозвинуту порівняно з іншими країнами Західної Європи.*

**Ключові слова:** *детективна історія, таємниця, методи розслідування, містична історія.*

*В статье авторы делают попытку исследовать некоторые особенности произведений детективного жанра испанских писателей на примере Романа Карлоса Руиса Сафона «The Shadow of the Wind». Детективно-таинственным историям испаноговорящих авторов присущи определенные уникальные черты: пейзажи в большей мере являются урбанистическими, язык этих историй наполнен неведомыми кварталами старинных городов; большинство произведений касаются политических аспектов, с которыми приходится иметь дело обществу; работа полиции в основном представлена в негативном свете; методы расследований имеют много недостатков; авторы имеют тенденцию изображать Испанию, как страну второго сорта, непутевую и неразвитую сравнительно с другими странами Западной Европы.*

**Ключевые слова:** *детективная история, тайна, методы расследований, мистическая история*

*In the given article the authors make an attempt to investigate some peculiarities of the Spanish detective fiction in the context of the novel by Carlos Ruiz Zafón “The Shadow of the Wind”. As part of the study the authors point out that immediately upon its emergence the detective fiction involved the reader into the world of danger and taboo. On the one hand, the detective story is rather conservative; however, on the other hand, it is quite progressive, as far as it arises according to the fears and anxieties of the contemporary reader. Throughout centuries the detective story made attempts to identify the notion of good vs. evil in all possible incarnations. Ad initium of its establishment as embodiment of evil the detective story depicted exceptionally murderers and blackmailers; later evil characters were diluted with bank robbers, embezzlers and other sort of criminals. However, in the 20<sup>th</sup> century the crimes connected with molestation and incest become the personification of the pure evil. Another aspect, which the authors of the article pay attention to, is the peculiarities connected with the character of the detective who investigates the crime. It becomes clear that the image of the contemporary national (in this case – Spanish) detective no longer coincides with the image of the detective from the classical detective story, i.e. the detective from a modern detective story only slightly resembles the image of e.g. Sherlock Holmes. Certain unique features are inherent in detective mystery stories of the Spanish authors:*

*landscapes are generally urban, language of these stories is filled with unknown districts of the ancient cities; the majority of works touch upon political aspects the society should deal with; work of police is generally presented in negative light; methods of investigations have many shortcomings; authors tend to represent Spain, as the country of the second grade, good-for-nothing and greatly undeveloped compared with other countries of Western Europe.*

**Key words:** *detective story, secret, methods of investigations, mystic story.*

Соціологічні дослідження останніх років доводять, що сьогодні детективний жанр є одним із найпопулярніших жанрів масової літератури, який користується популярністю як у жіночої читацької аудиторії, так і у чоловічої, та його популярність частіше за все не залежить і від віку цієї читацької аудиторії. В ХХІ столітті твори детективного жанру викликають інтерес не лише у читачів, але й у критиків. Дослідженням творів детективного жанру займалися та займаються такі дослідники, як М.А. Бондаренко, І.В. Білозерова, С. Жіжек та інші; вони досліджують різноманітні аспекти детективної літератури, зокрема такі як місце творів детективного жанру в масовій та елітарній літературі, займаються розробкою типології жанрів та піджанрів та іншим. Метою статті є спроба дослідити деякі особливості творів детективного жанру іспанських письменників на прикладі твору Карлоса Руїса Сафона «The Shadow of the Wind» у перекладі Лусії Грейвз на англійську мову.

Першою сучасною детективною історією прийнято вважати твір американського автора Едгара По «Вбивство на вулиці Морґ». Цей твір уперше зображав детектива, що вів розслідування, як героя літературного твору. Праобразом Огюста Дюпена частково став колишній злочинець, який потім став криміналістом, Ежен Франсуа Відок [3, с. 19]. Якщо Едгар По був родоначальником детективної історії, то Артур Конан Дойл став саме тим, хто укорінив її в якості популярного літературного жанру. Оскільки Дюпен Едгара По був детективом-одинаком, то відмінністю творів Артура Конан Дойла було введення в канву тексту історії помічника детектива. Образ помічника є досить важливим з певної точки зору. Доктор Ватсон, незважаючи на безкінечну відданість Холмсу, є його повною протилежністю. Його підходи до вирішення проблеми є очевидними та безхитрісними, в той час як підходи Холмса складні та витончені. Ватсон бачить злочин поверхнево, лише ту його частину, що відкрита обивателю, у свою чергу, Холмс намагається досягнути глибини злочину, зрозуміти причини та мотиви його скоєння. Підхід Ватсона до розкриття загадки/злочину є емоційним, в той час коли Холмс намагається розгадати загадку та знайти злочинця за допомогою науки. Слід зазначити, що домінування наукового підходу при розкритті злочину є характерним для класичного детективу. «Сіримі клітинами» користувались Огюст Дюпен, Шерлок Холмс, Міс Марпл, Еркюль Пуаро та інші. Цей підхід при розкритті злочину був характерним для класичної детективної історії, а радше для класичної англійської детективної історії.

Anthony Abbott та L. P. Davies у *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction* говорять про те, що з 1960-х років «mystery and detective fiction» стала невід'ємною частиною шкільної та університетської програми та більше не сприймається «as mere entertainment or as an inferior branch of literature» [2, с. XVII]. Починаючи з її виникнення у XIX столітті детективна історія, або історія злочину мала основоположний мотив, мотив залучення читача до світу небезпеки, до світу табу, світу фізичної небезпеки. Поле, в якому розгортається детективна історія, є досить консервативним. Зазвичай в цьому полі розгортається певний дисбаланс; він може бути у правовому, моральному або будь-якому іншому полі, а також пропонуються різні методи для відновлення балансу, що задовольняють читача. Отже, з одного боку, детективна історія є консервативною, але з іншого – вона є й досить прогресивною, оскільки створюється відповідно до страхів і тривог читача відповідного часу та простору. Протягом століть детективна історія в усіх її проявах намагалась ідентифікувати поняття добра і зла в різних іпостасях. На початку свого становлення, як втілення зла, детективна історія зображала вбивць і шантажистів, потім ці образи були «розбавлені» грабіжниками банків, шукачами золота й тими, що розкрадали майно своїх роботодавців; у XX столітті уособленням зла стають злочини, пов'язані з розбещенням та інцестом. Сьогодні розширюється не лише список злочинів, образ детектива, що розслідує ці злочини, вже давно не зводиться до образу класичного детектива на кшталт Шерлока Холмса. Зараз читач має справу з детективами-шпигунами, детективами-початківцями, детективами, що розслідують злочини заради забави, тощо; їх особистісні риси та походження є різноманітними. Детектив-жінка, яка колись була рідкісним явищем в літературі, сьогодні зовсім не викликає подиву у читача, як не викликає подиву і детектив-азіат, детектив-латинос, детектив-гей або детектив, що певною мірою є фізично неповноцінним. Взагалі, у XXI столітті мало чим можна здивувати читача, адже він вже звик до змішання жанрів і стилів у літературі, звик до відсутності чистоти жанру, яку намагались віднайти під час класицизму.

Кожна літературна традиція має свої національні відмінності. Скажімо, для англійського детективу важливим є застосування наукового підходу до розкриття злочину, американський *hard-boiled* детектив не сприйметься читачем, якщо в ньому не буде action, не буде героя-одинака, якому доведеться рятувати весь світ, французький детектив пронизаний психологізмом, а іспанський або латиноамериканський – таємницею. Щодо постаті самого детектива, що намагається розгадати загадку, пролити світ на таємницю, то вона також неоднозначна в іспанській традиції детективного жанру. У романі Сафона «*The Shadow of the Wind*» на роль головних детективів претендують юнак та його напарник, колишній в'язень.

«When I heard the tinkle of the doorbell, I thought it would be Fermin, returning after having finally persuaded himself that our efforts as detectives were nothing more than a bad joke» [5, с. 108].

Та й стають вони детективами лише для того, щоб розгадати таємницю, яка тривожить юнака, і зовсім не претендують на звання рятівників світу, як герої американських детективних історій, не хизуються розумом, як англійці, та не дуже цікавляться психологією злочину, як французи. Її величність Таємниця – саме вона керує професіоналами та детективами-аматорами в іспанських творах детективного жанру.

У 1853 році, через 12 років після того як засновник детективного жанру Едгар По опублікував «Вбивства на вулиці Морг», з'явилась перша іспанська детективно-таємнича історія «The Nail and Other Tales of Mystery and Crime» автора Педро Антоніо де Аларкона.

У 1950-х і 60-х років Франциско Гарсія Павон написав ряд історій детективного жанру, в яких головним героєм був комісар національної гвардії Мануель Гонсалес на прізвище Плінію. Книги про комісара Плінію стали досить популярними не лише на теренах самої країни, але й за кордоном. Плінію був дуже негеройчним героєм, працював у маленькому місті, та був нічим непримітним. Але цікавим є те, що його метод розслідування злочину ґрунтувався не на науково-логічному висновку, а на припущенні та на його власному передчутті, що було більш важливим. Тобто емоційно-інтуїтивний бік брав гору над тверезим розумом та науковим підходом. Франциско Павона називають іспанським Прустом звичайних людей [1].

Період 1970–1980-х іспанського детектива означений постатями Мануеля Васкеса Монблана та Андре Мартина. Цей етап можна охарактеризувати як *hard-boiled* період детективного жанру іспанської літератури. Проте наряду з поліцейським-детективами цих авторів читач також має змогу познайомитись з героєм Едуардо Мендози, який є параноїдальним шизофреніком, а самі твори є сатиричними й жорстокими та зображують корупцію в іспанській поліції, і власне сама Іспанія в цих творах зображується як країна другого сорту. У 1975 році Едуардо Мендоза опублікував свій перший роман «Soldiers of Catalonia», але через цензуру режиму Франко роман отримав іншу назву – «The truth about the Savolta case». В цьому романі автор використовує формат трилеру, щоб розповісти історію про вбивство каталонського промисловця Саволти, який збагатився на торгівлі зброєю під час першої світової війни. В романі робиться критичний аналіз економічної, політичної, соціальної та культурної атмосфери Барселони в той час, протиставляючи буржуазний світ робітничому руху, що почав набирати обертів. Мотиви та атмосфера цього роману пов'язані з об'єктом нашого дослідження, романом «The Shadows of the Wind», оскільки події обох романів відбуваються приблизно в той самий час і в тому ж місті та торкаються тих самих

проблем, що постали перед іспанським співтовариством у період між світовими війнами XX століття. Фактори й обставини, які оточують читацьке співтовариство, мають руйнівний вплив на умови його життя та унікальність як етнічної групи. Соціальні проблеми часу є лише відображенням насильства. Іспанська детективно-таємнича традиція зробила надзвичайно важливий внесок у розвиток жанру хоча, на жаль, дуже мало робіт іспаномовних авторів були перекладені англійською мовою. Як зазначає літературознавець Ілан Ставанс, добро не завжди бере гору над злом у «ambiguous morality of the Hispanic world» [4].

Слід зазначити, що жанр детективної історії, таємничої історії, притаманної іспанській літературній традиції, не користувався значною популярністю до моменту падіння режиму Франко в 1975 році, успіх та популярність твори цього жанру отримали в наступні десятиліття після того, як режим припинив своє існування. Детективно-таємничим історіям іспаномовних авторів притаманні певні унікальні риси: іспанські пейзажі та локації більшою мірою є урбаністичними, мова цих історій наповнена задвірками вулиць міста і таємничими, незвіданими кварталами старовинних міст; більшість творів торкаються політичних аспектів, з якими доводиться мати справу суспільству; в цих творах робота поліції більшою мірою зображується в негативному світлі (яскравим прикладом недолугої та відверто злочинної роботи поліції є роман «The Shadows of the Wind»); детективи, або герої цих творів досить часто мають фізичні вади, їх методи часто виявляються неефективними або мають багато недоліків; автори воліють зображувати Іспанію як країну другого сорту, недолугу та нерозвинуту порівняно з іншими країнами Західної Європи.

Твір Карлоса Руїса Сафона «The Shadow of the Wind» багато в чому відповідає іспанській традиції детективно-таємничої історії. Під час диктатури Франко в іспанському суспільстві росте недовіра до роботи поліції, люди починають боятися поліцейських та будь-кого, хто так чи інакше асоціюється з роботою правоохоронних органів. Втіленням поліції та головного злочинця, втіленням всього лихого, жорстокого та нетерпимого в романі «The Shadow of the Wind» є інспектор Фумеро.

«When I peered into the corridor, I could already hear footsteps below, near the staircase. I recognized the spidery shadow on the walls, the black raincoat, the hat pulled down like a hood, and the gun in his hand shining like a scythe. Fumero. He had always reminded me of someone, or something, but until then I hadn't understood what» [5, с. 179].

Очевидно, що автор проводить порівняння інспектора Фумеро зі смертю. Нікому не вдасться оминати смерті, нікому не вдасться оминати інспектора Фумеро; якщо він вирішив завітати до когось, то він безсумнівно завітає, це може трапитись сьогодні, завтра, через кілька років, але, якщо інспектор зацікавився кимось, то вороття немає. Отже, в

інспекторі Фумеро поєднується жорстокість, горе та зло, що асоціюються зі смертю з одного боку, та невідворотність, що їй притаманна, – з іншого.

Важливі теми, яких автор торкається в романі, є релігія, відношення суспільства до нетрадиційної сексуальної орієнтації його певних членів, та, власне, трактування гомосексуалізму у католицизмі. Іспанія протягом усієї своєї історії завжди була релігійною та досить різко діяла щодо тих, хто не підпадав під загальноприйняті правила та не відносився до загальноприйнятих категорій. Автор роману намагається донести до читача, що важлива не стільки Дія, скільки Намір.

«Evil presupposes a moral decision, intention, and some forethought. A moron or a lout, however, doesn't stop to think or reason. He acts on instinct, like an animal, convinced that he's doing good, that he's always right, and sanctimoniously proud to go around fucking up, if you'll excuse the French, anyone he perceives to be different from himself, be it because of skin colour, creed, language, nationality or, as in the case of Don Federico, his leisure pursuits. What the world really needs are more thoroughly evil people and fewer borderline pigheads» [5, с. 207].

Це відноситься до діалогу Ферміна та Мерседітас. Поліцейські прийшли заарештувати Дона Федеріко на підставі його нетрадиційної сексуальної орієнтації, очевидно, за наказом головного злодія роману інспектора Фумеро. Фермін намагається пояснити Мерседітас, що поліцейські, які вели себе занадто жорстоко та агресивно, на відміну від Фумеро, насправді не є лиходіями, оскільки вони вважають, що творять добро, бо так велить їм католицька церква, в той час коли Фумеро використовує нетрадиційну орієнтацію Дона Федеріко лише для того, щоб завдати фізичного болю та піддати психологічному знущанню виключно заради власної втіхи. На нашу думку, автор намагається сказати, що не стільки важливе те, що людина робить, скільки важливі її мотиви. З іншого боку, слід зазначити, що не так страшні люди, які розуміють, що вони роблять, як ті, хто бездумно виконує наказ, не ставлячи питань. Моральне рішення, усвідомлення дії стає синонімом розуму, бездумна віра є синонімом зла, а католицька церква в цьому випадку виконує роль інструменту, яким твориться зло.

Повертаючись до образу поліції та поліцейського під час правління Франко, потрібно подивитись на історію Ферміна. Після того як він вийшов з тюрми, де опинився за вказівкою Фумеро, він мав повернутись до життя в суспільстві.

«No, no. I'd rather you heard it and knew who you're dealing with. When I returned to my home, I was told it had been expropriated by the government, with all my possessions. Without knowing it, I had become a beggar. I tried to get work. I was rejected. The only thing I could get was a bottle of cheap wine for a few centimes» [5, с. 73]

Зрозуміло, що іспанський уряд того часу не намагався допомогти колишнім ув'язненим повернутись до звичайного життя в суспільстві. Автором також піднімається серйозна навіть для сучасного суспільства проблема безхатченків та реакції громадян на цю проблему.

«When I came out, I began to live on the streets, where you found me an eternity later. There were many others like me, colleagues from prison or parole. The lucky ones had somebody they could count on outside, somebody or something they could go back to. The rest of us joined the army of the dispossessed. Once you're given a card for that club, you never being a member. Most of us only came out at night, when the world wasn't looking. I met many others like me. Rarely did I see them again. Life in the streets is short. People look at you in disgust, even the ones who give you alms, but that is nothing compared to the revulsion you feel for yourself. It's like being trapped in a walking corpse, a corpse that's hungry, stinks, and refuses to die» [5, с. 74].

Навіть зараз можна зустріти тисячі людей, викинутих на узбіччя життя офіційною владою країни, і в надзвичайно нечисленних випадках вони отримують шанс повернутись до нормального життя, проте більшою мірою все, на що вони можуть розраховувати, – це зневага та огида від інших громадян. Повертаючись до роману та його герою, зокрема до інспектора Фумеро, маємо зазначити, що він не лише не допомагав Ферміну пристосуватись до життя після ув'язнення, що мав робити як представник влади, але й всіляко намагався ускладнити й без того складне життя людини, яку вирішив знищити. Фумеро є втіленням не лише зла, але й садизму в чистому вигляді.

«Every now and then, Fumero and his men would arrest me and accuse me of some absurd theft, or of pestering girls on their way out of a convent school. Another month in La Modelo prison, more beatings, and out onto the streets again. I never understood the point of those farces. Apparently the police thought it convenient to have a census of suspects at their disposal, which they could resort to whenever necessary. In one of my meetings with Fumero, who by now was quite the respectable figure, I asked him why he hadn't killed me, as he'd killed the others. He laughed and told me there were worse things than death. He never killed an informer, he said. He let him rot alive» [5, с. 74].

Традиція детективного жанру в Іспанії, як одну з характерних рис, має наявність таємничої історії. В романі «The Shadow of the Wind» це історія Lain Coubert та родини Алдайя, яка поетапно розгортається протягом роману та супроводжується певною містичною атрибутикою – місцем дії, місцем, де зустрічається минуле і теперішнє, місцем, де історія почалася та де вона закінчується.



«The statues of the fallen angels were covered in shrouds of ice. The water in the fountain had frozen over, forming a black, shiny mirror, from which only the stone claw of the sunken angel protruded, like an obsidian sword. Tears of ice hung from the index finger. The accusing hand of the angel pointed straight at the main door, which stood ajar» [5, с. 238]

Резиденція родини Алдайя, маєток, оточений таємницями, плітками про те, що там стався злочин, маєток, в якому багато років ніхто не живе, прокляте місце, – саме це певною мірою приваблює Данієля та штовхає його розгадувати загадку. Маєток не сприймається лише як атрибут, він виступає як повноправний герой роману, має своє слово в історії; всі ті, хто живе там, не можуть бути щасливими. Lain Coubert – таємничий герой роману, якимось чином пов'язаний з маєтком, людина без обличчя, зі страшним голосом. У той час, коли Фумеро асоціюється зі смертю та насильством, Lain Coubert залишається таємницею. На початку роману, під час його першої зустрічі з Данієлем він сприймається як Диявол, що намагається спокусити головного героя, проте не все так очевидно, як може здатись на перший погляд. The Angel of the Mist не єдине таємниче місце в романі, не менш цікавий образ, дуже важливий герой – місце, що є ключовим, місце, з якого починається роман, – The Cemetery of Forgotten Books. «Кладовище» та «забуті» – слова, що не мають бути поряд зі словом «книги», проте, незважаючи на цей сюрреалізм, Cemetery of Forgotten Books створює потужний образ в уяві читача.

Період розквіту детективно-таємничої історії у Іспанії припадає на 80-ті роки минулого століття. Це відбувається тому, що на ринку масової літератури зростає попит на продукцію саме цього жанру, а отже, якщо є попит, то будуть й ті, хто його задовольнить.

До світу таємничого детективу у 1990-х увірвався журналіст та історичний белетрист Артуро Перес Ріверте. Саме його перу належить відомий роман «Flanders Panel» та серія блискучих творів, що привернули увагу читачів по всьому світу. Його роман «Клуб Дюма, або Тінь Ришельє» є мрією бібліофіла, і саме він був використаний у якості основи для фільму Романа Поланські «The Ninth Gate». Саме з цим романом, на нашу думку, виникає й діалог у романі «The Shadow of the Wind». Книги займають центральне місце в романі Карлоса Руїса Сафона: книга, відносини читача з книгою є лейтмотивом роману, його філософською канвою. Цей роман, сповнений таємниць, пригод, нерозкритих злочинів, окрім того, запрошує читача у світ книги. Книга – дзеркало людської душі, вона відображає те, що є всередині кожного з нас, проте без дзеркала ми б ніколи не дізнались би, хто ми, власне, є, і саме за допомогою книги ми кожного дня розкриваємо себе.

«Books are mirrors: you only see in them what you already have inside you,» answered Julian» [5, с. 418].

Роман починається з таємничого місця під назвою The Cemetery of Forgotten Books. Туди власник книжкової крамниці приводить свого одинадцятирічного сина Даніеля для посвяти у таємницю Книги.

«This is a place of mystery, Daniel, a sanctuary. Every book, every volume you see here, has a soul. The soul of the person who wrote it and of those who read it and lived and dreamed with it. Every time a book changes hands, every time someone runs his eyes down its pages, its spirit grows and strengthens. This place was already ancient when my father brought me here for the first time, many years ago» [5, с. 8].

Книги – не лише мають душу, вони певною мірою є божествами. Коли відбувається перше справжнє знайомство з книгою, коли встановлюється нерозривний зв'язок між людиною та книгою, людина бере на себе зобов'язання продовжити життя книги та ніколи від неї не відмовляється.

«According to tradition, the first time someone visits this place, he must choose a book, whichever he wants, and adopt it, making sure that it will never disappear, that it will always stay alive. It's a very important promise. For life,' explained my father. 'Today it's your turn» [5, с. 9].

У той день Даніель обрав книгу The Shadow of the Wind, яку написав Julian Carrax, і саме вона супроводжувала Даніеля багато років, зробила з нього детектива-початківця і, найголовніше, людину, якою він став. Даніель не зрадив та не продав своєї книги, залишившись вірним собі.

У підсумку варто зазначити, що абсолютно все має національний присмак. Літературні твори детективного жанру не є виключенням з цього правила. Холодний розум та науковість англійців – зовсім не характерна риса для більш емоційних іспанців. Вони не хочуть читати про використання «сірих клітин» при розкритті злочину, їх не цікавлять деталі, вони надають перевагу цілісності історії та люблять загадки, оповиті містичною таємницею. Детективна робота – це не лише розкриття злочину, це в першу чергу – розкриття загадки, і краще, щоб ця загадка була містичною. Проте на містично-готичному тлі в романах іспаномовних авторів піднімаються проблеми, якими переймається суспільство сьогодення: політичні, соціальні, релігійні проблеми, проблеми виховання та освіти тощо.

#### Бібліографічні посилання

1. Another Spanish crime writer [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://eurocrime.blogspot.com/2007/04/another-spanish-crime-writer.html>
2. Anthony Abbott, L. P. Davies. Critical Survey of Mystery and Detective Fiction. Revised Edition Volume. SALEM PRESS, INC. Pasadena, California.
3. Emsley, Clive and Shpayer-Makov, Haia: Police Detectives in History, 1750–1950. Ashgate Publishing, 2006.

4. G.J. Demko. Landscapes of Crime. The International Diffusion and Adaptation of the Crime Fiction Genre [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.dartmouth.edu/~gjdemko/nyaag.htm>
5. Zafon, Carlos Ruiz. The Shadow of the Wind. Published by Penguin Books, 2004. – 565 p.

Надійшла до редколегії 5 травня 2014 р.

УДК 821.111.09

**О. Р. Посудиевская**  
Днепропетровск

## ВАРИАНТЫ ОСМЫСЛЕНИЯ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО» В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX ВЕКА

*Проблема encounter – зустрічі/зіткнення «свого» та «чужого» – актуалізувалася в англо-американській літературі у кінці XIX ст. через загострення протиріч між молодю американською нацією, що швидко розвивалася, та європейським суспільством. Encounter європейців та американців утілений особливо яскраво в оповіданні О. Уайльда «Кентервільський привид», у повісті Г. Джеймса «Дейзі Міллер» та у романі М. Твена «Простаки за кордоном». Письменники, крім подібної сюжетної лінії, використовують єдиний принцип зображення американців як «простаків» – прагматичних позитивістів, вільних від забобонів та преклоніння перед історико-культурною спадщиною давніх часів. Конфлікт американської «простодушності» та традиційного європейського світобачення, співставлення «свого» та «чужого», «старого» та «нового» стає основою для побудови сюжету творів. Кожний твір втілює позицію самого автора відносно вказаної проблеми, а також його роздуми про можливість вирішення encounter. «Трансатлантична» позиція Г. Джеймса – найбільш песимістична: компроміс «свого» та «чужого» неможливий. «Простаки» в американця М. Твена визнають духовну цінність історико-культурної спадщини Старого Світу, проте це – поодинокий випадок, що контрастує із загальною прагматизацією свідомості та зростаючим утилітаризмом. Найбільш оптимістичним здається «англійський» погляд О. Уайльда: його герої повертаються до культурних традицій прошлого та до піднесено-поетичного світу, створеного європейською літературою. Проте оповідання, де все це показано, представлено у формі іронічної пародійної гри зі штампами готичної літератури, що вказує на штучність того, що відбувається, та на неможливість його здійснення у реальності.*

**Ключові слова:** encounter «свого» та «чужого», «нова» нація, Старий Світ, простодушність, «старі» традиційні цінності, «нове» прагматичне світобачення

*Проблема encounter – встречи/столкновения «своего» и «чужого» – актуализировалась в англо-американской литературе в конце XIX в. вследствие обострения противоречий между молодой, быстро развивающейся американской нацией и европейским обществом. Encounter европейцев и американцев воплощен особенно ярко в рассказе О. Уайльда «Кентервильское привидение», повести Г. Джеймса «Дейзи Миллер» и романе М. Твена «Простаки за границей». Писатели, помимо сходной сюжетной линии, используют единый принцип изображения американцев как «простак» – прагматичных позитивистов, свободных от предрассудков и преклонения перед историко-культурным наследием прошлых времен. Конфликт американского «простодушия» и традиционного европейского*

мирочувствования, сопоставление «своего» и «чужого», «старого» и «нового» становится сюжетообразующим ядром произведений. Каждое произведение воплощает позицию самого автора относительно указанной проблемы, как и его размышления о возможностях разрешения encounter. «Трансатлантическая» позиция Г. Джеймса – наиболее пессимистична: компромисс «своего» и «чужого» невозможен. «Простак» у американца М. Твена признает духовную ценность историко-культурного наследия Старого Света, но это – единичный случай, контрастирующий со всеобщей прагматизацией сознания и возрастающим утилитаризмом. Наиболее оптимистичным кажется «английский» взгляд О. Уайльда: его герои возвращаются к культурным традициям прошлого и к возвышенно-поэтичному миру, созданному европейской литературе. Однако рассказ, где все это показано, представлен в форме ироничной пародийной игры со штампами готической литературы, что указывает на ненатуральность происходящего и на невозможность его воплощения в реальности.

**Ключевые слова:** encounter «своего» и «чужого», «новая» нация, Старый Свет, простодушие, «старые» традиционные ценности, «новое» прагматичное мирочувствование

The problem of encounter – meeting/conflict of the “own” and the “alien” became especially actual in Anglo-American literature of the end of the XIXth century due to the increasing tension in relations between the newly-born American nation and Old Europe on the threshold of World War I. The brightest examples of encounter depiction appeared to be the works by O. Wilde (“The Canterville ghost”), H. James (“Daisy Miller”) and M. Twain (“Innocents abroad”). All three works concentrate on the similar plot-lines – the arrival of American “innocents” with “new”, free-from-prejudice, pragmatic and down-to-earth life approach to the Old World where they have to encounter with the “old”, traditional cultural and moral values. However, O. Wilde complicates the subject-matter of his story due to the specific choice of the main character presenting the “own” party of the encounter – a supernatural being. Thus, the range of problems in “The Canterville ghost” increases from the real conflict of the English (“own”) and the American (“alien”) to the encounter of the material and the ideal, of poetical literary world of fantasy and romance and reality. The title of each work reveals the main character of the narrative (according to the authors’ views) – the Americans (H. James and M. Twain) and the Englishman (O. Wilde), thus disclosing each writer’s keen interest in the certain party of the encounter which they belonged to by birth. In this way, the works represent three views on the encounter problem and the ways of its solution – “English” (O. Wilde), “transatlantic” (H. James) and “American” (M. Twain). H. James’ view appears to be the most pessimistic – the compromise of the “own” and the “alien” is impossible. M. Twain’s innocents admit the great value of the Old World’s cultural achievements. However, their victory over utilitarian attitude to life is an isolated case contrasting with overall pragmatism. O. Wilde’s view seems to be the most positive: his characters return to the Old World’s historical and cultural traditions and to the wonderful poetic world created by the European literature. However, the story itself is presented in a form of ironic, parodical play with the cliches of Gothic literature which shows artificiality and illusiveness of the depicted events and impossibility of their embodiment in real life.

**Key words:** encounter of the “own” and the “alien”, “new” nation, Old World, innocence, “old” traditional values, “new” pragmatic worldview.

Конец XIX века известен в истории как время расширения межкультурных связей и одновременного усиления напряжения во взаимоотношениях между ведущими мировыми державами – Англией, Россией, Германией и США. Стремление ведущих интеллектуалов эпохи к

осмыслению причин межкультурных конфликтов и к поиску возможности межкультурного диалога находит отображение в литературном процессе в проблеме encounter – встречи/столкновения «своего» и «чужого», ставшей особенно распространенной в англоязычной литературе. Особым аспектом этой проблемы стали взаимоотношения между Америкой – молодой страной, быстро набирающей силу, и «старой» Европой, неуклонно идущей к первой мировой войне. Одни из наиболее ярких примеров воплощения encounter «старого» европейского и «нового» американского общества находим в творчестве О. Уайльда (рассказ «Кентервильское привидение», 1887), Г. Джеймса (повесть «Дейзи Миллер», 1878) и М. Твена (роман «Простаки за границей», 1867).

Небольшой юмористический рассказ Уайльда был написан после годичного пребывания писателя в Америке, где лидер эстетизма был вынужден столкнуться со всеми проявлениями «чужого» способа жизни. Типичные черты американского мироощущения – позитивистское отношение к действительности и прагматизм – воплощены в образах членов семьи Отис, купивших старинный английский замок, где они парадоксальным образом сталкиваются с хранителем «старой» культуры – призраком бывшего владельца поместья. Г. Джеймс, повествуя о пребывании юной американки в европейском обществе, выявляет пагубность европейской морали, сковывающей жизненную энергию представительницы «новой» нации набором строгих моральных норм и «...ритуальных жестов, за которыми скрываются бесчувственность, лицемерие, обман, интриги» [1, с. 107]. Американцы Твена, напротив, совершая годичное путешествие по странам Старого Света, постепенно воспринимают возвышенную атмосферу древней европейской истории, приобщаются к наследию ушедших времен.

Названия всех трех произведений выдвигают на первый план имена главных героев, но отличием является их выбор: у Джеймса и Твена это американцы, у Уайльда – англичанин. Герои Джеймса и Твена – реальные граждане США конца XIX века, а героем Уайльда становится призрак рыцаря-феодала эпохи расцвета английского абсолютизма. Подобный выбор, похоже, обусловлен повышенным интересом авторов к той стороне конфликта «своего» и «чужого», к которой они сами принадлежали по происхождению, – американской (Джеймс и Твен) и английской (Уайльд). Помимо наличия сходной сюжетной линии (приезд американцев в Старый Свет) и единой проблемы encounter, фактором, объединяющим произведения, различные по жанровым признакам и эстетическому наполнению, является принцип изображения американских героев как людей с «простым» взглядом на мир, или «простаков» (innocent), «...свободных в своих взглядах и суждениях от любых предрассудков... со здравым смыслом и практичных...» [2, с. 101]. «Простаки», не осознающие духовной связи со Старым Светом, рассматривают богатое историко-культурное наследие и традиционные культурные и моральные

ценности европейского общества с точки зрения «стопроцентного американца» [1, с. 107]. Твен даже выносит это понятие в название романа, указывая таким образом на наиболее желательный для него способ восприятия читателем его «простодушных» соотечественников, иронизирующих над достопримечательностями Европы.

Понятие «простодушный» появляется и у Г. Джеймса. Как считает его герой (американец, переехавший в Европу), «Мисс Дейзи Миллер выглядела слишком простодушной. Некоторые люди говорили ему, что...американские девушки чересчур простодушны»<sup>1</sup> [6, с. 314]. Ведь чувства «простодушной» американской девушки «...были...чисты и природны...», но она «полностью забывала об условностях поведения приличной молодой девушки в Европе» [5, с. XVI]. Строгим моральным нормам европейского общества противопоставляется простодушие и открытость прекрасной американки, даже имя которой указывает на чистоту ее души: «Daisy» (т. е. маргаритка) – прекрасный цветок с белыми лепестками, символизирующий красоту, юность и свежесть [4].

В рассказе О. Уайльда понятие «простодушный» имплицитно, оно проявляется лишь в имени дочери американцев – Вирджинии, которая, согласно сюжету, оказывается единственной из членов своей семьи, кто способен принять английского призрака и помочь ему обрести вечный покой. Семантическое ядро этого имени – *virgin* («девственный», «чистый», «непорочный») – можно толковать как намек и на чистоту души героини, и на то, что ее сознание, не обремененное европейскими моральными и культурными нормами, оказалось своеобразной «*tabula rasa*», способной воспринять достижения «старой» культуры.

Конфликт американского «простодушия» с традиционным европейским мироощущением («Кентервильское привидение», «Дейзи Миллер»), его сопоставление с традиционным европейским восприятием окружающего мира («Простаки за границей») становится сюжетообразующим ядром произведений. Так, один из главных приемов уайльдовской иронии – несоответствие ожиданий Кентервильского призрака (а вместе с ним и читателя) вызвать у американцев Отисов традиционное для европейцев состояние ужаса при встрече с потусторонним миром и того, что происходит в действительности. Парадоксальное столкновение возвышенно-поэтической атмосферы, окружающей сверхъестественное явление, с банальным, приземленным его восприятием «простаками» создает юмористический эффект. Так, сэр Саймон в ужасе бежит от «привидения Отисов», не осознавая, что это – изобретение реальных людей. В этом эпизоде юные американцы по-своему адаптируют «чужое» – литературные традиции в изображении проявления сверхъестественного: старинный готический шрифт используется для написания типового рекламного проспекта. Твен также с мягким юмором снимает ореол романтики и загадочности с историко-

<sup>1</sup> Перевод, где не указано специально, — наш. – О. П.

культурного наследия Старого Света, демонстрируя его с позиции «простака» (к примеру, история любви Абеяра и Элоизы трансформируется в обыденную житейскую историю о неопытной девушке, соблазненной «негодяем с холодным сердцем» [8]). А у Джеймса американка проявляет полное безразличие к печальной истории о Бониваре во время путешествия по Шильонскому замку.

Удивляющее читателя безразличие американцев к историко-культурным традициям европейского прошлого усиливается их необыкновенным прагматизмом. К примеру, при посещении пещеры с останками доисторических людей «простодушные» путешественники с «Квакер-Сити» не только не испытывают благоговейных чувств, но и замечают с практической точки зрения, что пещера «не представляет общественного интереса», так как ее обитатели «более не могут голосовать» [8]. Со всей очевидностью прагматизм американских героев в рассказе Уайльда раскрывается в размышлениях мистера Отиса о том, что сверхъестественное существо может стать «достоянием общественного музея» или его можно «купить вместе с предметами мебели в замке» [7, с. 191]. Традиционное для персонажей европейской готической литературы чувство ужаса перед потусторонним миром побеждено расчетливостью и напористостью представителя «новой» нации.

Не удивительно, что читатель начинает верить в преимущество «нового» американского мироощущения перед устаревшим европейским взглядом на реальность, сформированным во многом благодаря художественной реальности европейской литературы, а поэтому часто неспособным трезво оценить быстро меняющийся мир. У Уайльда под влияние средневековых предрассудков попадают не только реальные англичане, но и сам сэр Саймон, который не осознает различий между реальной действительностью и выдуманным книжным миром. Однако поведение уайльдовских героев резко контрастирует с впечатлениями американцев Твена от европейских достопримечательностей, связанных с легендами о потустороннем. Так, овеванный суевериями вид долины Дан «не доводит разумных людей до судорог», яблоки в долине Мертвого моря не рассыпаются в пыль, а гроздья винограда в Ханаанской земле – маленькие [8].

Сами американцы кажутся читателю более приспособленными к жизни в мире накопления материальных благ и научно-технического прогресса. У всех трех авторов эти герои обладают неутолимой кипучей энергией и жаждой жизни, недостающими холодным и чопорным европейцам. Младшие сыновья Отисов необыкновенно шумливы и непослушны, а брат Дейзи не ложится спать всю ночь. У миссис Отис «прекрасные черты лица» (*a superb profile*), а герой Джеймса – Уинтерборн – поражен «восхитительно прекрасной» девушкой с «необыкновенно ясными и честными» глазами [6, с. 308, 310]. Создается впечатление, что энергичные американцы подавляют европейцев.

Превосходство США над Старым Светом проявляется и в многочисленных утверждениях героев о том, что лучшие актрисы и самая модная одежда уже давно находятся в Америке, Бостон – великий культурный центр, американские мужчины и сладости – самые лучшие в мире, а один из путешественников Твена «...выглядит умнее всей Французской Академии вместе взятой» [8].

Неразрывно связанными с носителями «новой» культуры оказываются последние достижения науки и техники. Кентервильский призрак вынужден отступить и в конце концов сдается под напором трех новинок. Пятновыводитель фирмы Пинкертона (Pinkerton's Champion Stain Remover and Paragon Detergent) уничтожает сверхъестественным образом появляющееся кровавое пятно, для цепей призрака предлагается смазочное средство с американским названием «Восходящее солнце демократической партии» (Tammany Rising Sun Lubricator), а когда сэр Саймон пытается напугать реальных людей «знаменитым раскатом демонического смеха» (“celebrated peal of demoniac laughter”), ему дают микстуру от несварения желудка доктора Добелла (Dr Dobell's tincture). Миссис Миллер признается, что во всей Европе нельзя найти такого же специалиста, как американский доктор Дэвис (Dr Davis). В «Простаках за границей» техническое превосходство Нового Света имплицитно: оно проявляется только в некоторых замечаниях американцев, например о том, что железная дорога некомфортабельна, а кусок мыла считается диковинкой.

В произведениях раскрываются характерные особенности восприятия и взаимодействия Старого и Нового Света. Европейцы у Уайльда и Джеймса не принимают представителей «новой» нации, считая их «жалкими» (wretched), «находящимися на низком материальном уровне существования» (on a low material level of existence), «отвратительными» (dreadful), «безнадежно вульгарными» (hopelessly vulgar), «довольно дикими» (rather wild) и «совершенно невоспитанными» (completely uncultivated). Тетя Уинтерборна обвиняет племянника в том, что он как американец слишком простодушно относится к поведению бывшей соотечественницы (“You are too innocent”); сам герой, решивший, что Дейзи не стоит уважения, замечает, «как ловко она сыграла уязвленное простодушие» (“...how smartly she played an injured innocence!”) [6, с. 319, 359]. Но у Твена ситуация противоположна: дикими и необразованными «бродягами» (outcasts) предстают сами европейцы в глазах цивилизованных американцев, которых удивляют «безграничная суеверность» (boundless superstition), «странная» (strangest) и «смешная» (funniest) жизнь представителей Старого Света, которые «совершенно не знают о том, что мир меняется» (“...perfectly unaware that the world turns round”) [8].

Тем не менее во всех трех произведениях у американцев появляется ностальгия по «чужому», которое раньше было «своим», – по



историческим корням, по культуре и литературе «старой» Европы. Отисы, отвергавшие важность историко-культурных традиций, приобщаются к ним; Дейзи, несмотря на разочарование в Риме, вскоре погружается в созерцание садов Пинчио и восхищается красотой Колизея при лунном свете. Путешественники Твена сперва иронично отмечают, что государственный переворот Наполеона III имел для Оттоманской империи гораздо большее значение, чем «чудеса вымысла» и «романтика» приключений Аладдина в мире арабской магии (“Who talks of the marvels of fiction? Who speaks of the wonders of romance?”) [8]. Однако прагматичные американцы внезапно осознают, что их интерес к европейскому искусству и художественному творчеству многократно усилился.

Как показывает американский автор, путешествие по Старому Свету меняет мироощущение представителей «новой» нации: «простаки» обретают способность воспринимать и уважать «чужое». Меняется и отношение самого рассказчика к европейским культурным реалиям – от иронии и пародирования до искреннего восхищения. Так, герой погружается в созерцательное спокойствие при виде пейзажа в Лаго ди Гарди, открывает для себя Венецию, наполненную поэзией и романтикой при лунном свете, а в Смирне ощущает себя персонажем сказок «Тысячи и одной ночи», где его слугами являются великаны и джинны. Прагматичный гражданин США вдруг признает, что «чудесные воспоминания» о Святом городе «никто ни за какие деньги не сможет у него купить», а все достижения Америки не сравнятся с достижениями египетской цивилизации, которая «знала <...> все о врачевании и хирургии, открытое наукой лишь впоследствии <...> которая владела...высококачественными предметами необходимости, свойственными продвинутой цивилизации» [8].

Американский путешественник, возвращая себе способность восторгаться достижениями «старой» культуры, побеждает прагматизм и потребительское отношение к жизни. Но это – единичный случай, который контрастирует с общим процессом прагматизации сознания, утилитарного отношения к духовному богатству и традициям. Разрешение проблемы encounter «своего» и «чужого» в «Дейзи Миллер» более трагично: смерть юной американки отягощена осознанием того, что даже бывший соотечественник не считает ее достойной уважения. В отчаянии героини как бы отображены чувства самого Джеймса, который, подобно своим американским героям, был вынужден приспособиться к «набору ритуальных жестов» морали Старого Света [1, с. 107]. Оптимистичная нота, правда, звучит в конце произведения: Уинтерборн осознает и несправедливость по отношению к девушке, и собственную потерю «innocence» – наивности, стремления к развитию индивидуальности и свободе от строгих правил европейской морали. Однако, как замечает автор, это осознание не приводит к существенным изменениям в его

мирочувствовании и судьбе: герой начинает жить прежней жизнью под влиянием европейских моральных норм. Согласно «трансатлантической» версии разрешения encounter, компромисс «своего» и «чужого» невозможен, а представители «старой» и «новой» культур не способны к взаимному диалогу.

Самым оптимистичным взглядом на проблему encounter англичан и американцев, как кажется читателю, является английский взгляд Уайльда: его герои возвращаются к историко-культурным традициям Старого Света и к прекрасному художественному миру, созданному европейской литературой, и даже роднятся с английскими аристократами. Однако, при всей видимости счастливого финала, компромисс «своего» и «чужого», «старого» и «нового» иллюзорен. Ведь хранителя «старого» мира хоронят, с ним прощаются навсегда. Вместе с сэром Саймоном как бы уходит в небытие тот мир поэзии и воображения, который стимулировал в людях веру в сверхъестественное, усиливал их способность поэтизировать реальность. И сам рассказ, где все это показано, построен в форме ироничной пародийной игры со штампами готической литературы, что указывает на ненатуральность изображаемых событий и их неосуществимость в действительности.

Воплощая encounter «стопроцентных американцев» со Старым Светом, английский, «трансатлантический» и американский писатели пытаются осознать общественную ситуацию в современном им мире, осмыслить «свое» в его контакте с «чужим». Ведь в процессе взаимодействия с чужой, иной культурой «человек начинает глубже осознавать свою собственную культуру, свое мировоззрение» [3, с. 24] – усиливается его рефлексия над ситуацией в современном ему обществе и над подходом к жизни в целом.

Свою рефлексию по поводу разрешения межкультурных коллизий авторы отображают через историю судеб главных героев. Американка Джеймса проигрывает встречу/столкновение с европейскими моральными нормами, «простачки» Твена осознают культурное превосходство Старого Света над Новым. У Уайльда, благодаря специфичному выбору главного героя, проблематика усложняется: мотив encounter разворачивается не только в сфере столкновения «своего» и «чужого» (английского и американского), но и в конфликте материального и идеального, «старого», традиционного и «нового», технократического взглядов на мир, возвышенного мира фантазии, поэзии и реальности. Несмотря на то что американские герои принимают наследие «старой» патриархальной культуры (которое было для них «чужим»), автор внезапно вводит парадоксальный образ расчетливой и прагматичной английской маркизы, которая, по логике, должна это наследие сохранять (для нее оно – «свое»). Факт отсутствия различий в мирочувствовании представителей английского высшего света и американского среднего класса позволяет предположить, что в образах уайльдовских американцев на самом деле

воплощена своєобразная печальная версия писателя об универсальном ходе общественного развития.

#### Бібліографічні посилання

1. Анастасьєв М. Другий Г. Джеймс / М. Анастасьєв // М. Анастасьєв. Етюди про американську літературу / Вікно в світ. – Київ: “Аверс”, 1999, № 4. – С. 104-110.
2. Анастасьєв М. Індіанська територія / М. Анастасьєв // М. Анастасьєв. Етюди про американську літературу // Вікно в світ. – 1999. – № 4. – С. 100-101.
3. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. – М.: «Слово», 2008. – 264 с.
4. ABBY Lingvo dictionary. Версия 12. [Электронный ресурс]: - 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): 12 см. – Систем. требования: Pentium; 32 Mb RAM; CD-ROM Windows 98/2000/NT/XP. – Заголовок с экрана.
5. Bayley John. Introduction / John Bayley // Henry James: Collected stories. – David Campbell Publishers Ltd., 1999. – p. xi-xxiii.
6. James Henry. Daisy Miller / Henry James // Henry James: Collected stories. – David Campbell Publishers Ltd., 1999. – p. 305-364.
7. The Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis. – Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire, 1997. – 1098 p.
8. Twain Mark. The Innocents Abroad [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classic-library.org.ua/twain-mark/the-innocents-abroad/> – Последнее изменение: 23.02.2007 – Заголовок с экрана.

Надійшла до редколегії 26 квітня 2014 р.

УДК 821. 111

**Л. П. Привалова**  
Днепропетровск

### СПОР ПАСТУХОВ О ПОЭЗИИ (ЭКЛОГА «ОКТЯБРЬ» ИЗ «ПАСТУШЬЕГО КАЛЕНДАРЯ» Э. СПЕНСЕРА)

*Досліджується своєрідність уявлень Е. Спенсера про поетичну кар'єру. Він починає свій творчий шлях як «англійський Вергілій»: від пасторалі до національної епопеї, стає творцем національного міфу. Але ренесансні поети використовували й інші моделі творчості: це модель Овідія (епічна поема та любовна лірика) і модель Св. Августіна (гімн). На відміну від Петрарки та його послідовників (Тассо, Ронсар), які комбінували ці жанрові моделі досить хаотично, Спенсер підходив до своєї поетичної кар'єри системно та цілеспрямовано, свідченням чого став спір пастухів про поезію у еклозі «Жовтень» з «Пастушого календаря». Свої міркування про поета та поезію Спенсер виявляв у формі міфів, пов'язаних з крилатими істотами. Крило – це символ божественної природи поетичного дару. Дослідники знайшли у поезіях Спенсера більше ніж три сотні образів птахів, важливих для розуміння його поетичного проекту. У еклозі «Август» виникає образ солов'я, у «Короліві фей» поет ототожнює себе з голубкою, яка є символом ідеї миру, божественної благодаті й любові. У сонетному*

циклі «Amoretti» з'являється образ птаха, який уриває свій політ або знаходиться у клітці, а у гімнах – це образ сокола, який знімається до неба.

**Ключові слова:** Е. Спенсер, Відродження, еклога, епопея, любовна лірика, гімн.

В статті розглядаються представлення Е. Спенсера о поетической карьере. В начале своего творческого пути Спенсер следует модели Вергилия: от пасторали он обращается к национальной эпике, становится создателем елизаветинского мифа. Однако в эпоху Возрождения были известны и другие модели творчества: это модель Овидия (эпическая поэма и любовная лирика) и модель Св. Августина (гимн). В отличие от Петрарки и его последователей (Тассо, Ронсар), сочетавших эти жанровые модели без заранее продуманного плана, Спенсер подходил к конструированию своей поетической карьеры целенаправленно и системно, о чём свидетельствует спор двух пастухов в эклоге «Октябрь» из «Пастушьего календаря». Свои рассуждения о поэте и поэзии Спенсер облачал в форму мифов, связанных с крылатыми существами. Крыло подчёркивало ангельскую, божественную природу поетического дара. Исследователи обнаружили более трёхсот (связанных с различными мифами) упоминаний о птицах при обозначении поэта и поэзии. В эклоге «Август» возникает образ соловья, в «Королеве фей» поэт отождествляет себя с голубкой, которая символизирует идею мира, божественной благодати и любви. В сборнике сонетов «Amoretti» Спенсер вводит образ птицы, прервавшей полёт или сидящей в клетке, а в гимнах – образ сокола, воспарившего в небо.

**Ключевые слова:** Э. Спенсер, Возрождение, эклога, эпика, любовная лирика, гимн.

This article is a study of Spenser's idea of a literary career. The competing choices for the contour of the Renaissance poet's career were constituted by the Virgilian, the Ovidian, and the Augustinian models. These patterns offered an exclusive, contoured generic structure for shaping a career (pastoral, epic, love lyric, and divine poem or hymn). Petrarch and his sixteenth-century heirs (Tasso, Ronsard) combined these genres in a haphazard, confused way. Spenser organized the Virgilian, Ovidian, and Augustinian models and their four hierarchically arranged genres into a coherent career idea. Spenser's Protestant ideology demanded forms of poetry beyond classical pastoral and epic. Essential among these forms were divine poetry and love lyric or the poetry of marriage. From his youthful beginning in 1579 to his premature closing in 1596 Spenser communicated his idea of a literary career by relying on a myth of the winged poet. The most widespread form of that myth was the avian. P. Cheney writes that Spenser relies on more than three hundred avian images throughout his poetry, with roughly half of them functioning vocationally. That is, they bear on Spenser's sense of his own project. Significantly, in each of the four generic phases of his career the poet identified with a specific species of bird (in pastoral, the nightingale; in epic, the dove; in love lyric, the dove again; and in hymn, the hawk). Pastoral is the genre in which the fledgling poet «proves his ...tender wyngs»; epic, in which the mature poet «makes a greater flyght»; love lyric, in which the tired epic poet «sports his muse» in «pleasant mew»; and hymn, in which the old poet «flyes backe to heaven apace». Thus pastoral forms an inaugural phase to the poet's flight pattern; epic, an authorising phase; love lyric, a renewal phase; and hymn, a valedictory phase.

**Key words:** E. Spenser, Renaissance, eclogue, epic, love lyric, hymn.

Сборник эклог «Пастуший календарь» с первых же дней публикации в 1579 г. принёс его автору Э. Спенсеру славу «архи-поэта Англии» и «английского Вергилия». Анонимный комментатор спенсеровых эклог, скрытый под псевдонимом Е.К., объявляет его наследником величайших поэтов – Феокрита, Вергилия, Петрарки, Боккаччо, Маро, Саннадзаро. Все они, по словам Е. К., обратились к

жанру эклоги в начале своего творчества: «как птенцы, которые только что покинули свои гнёзда, и пробуют неокрепшие крылья, прежде чем совершат дальний полёт». «...Так летал Вергилий, ещё не почувствовав силу своих крыльев. Так летал Мантуан, ещё не оперившийся. Так же и Петрарка. Так же и Боккаччо. Так же и Маро, Саннадзаро, и много других превосходных поэтов, итальянских и французских, по чьим следам последовал наш автор»<sup>1</sup> [Е.К., Эпистола: 155–165]. Под «большим полётом» («greater flight») комментатор подразумевает жанр героической эпопеи, к которому обратился Вергилий после создания пастушеских эклог.

Елисаветинцы воспринимали Вергилия как певца Римской империи, создателя мифа о величии Августа. Подобно тому как Вергилий в «Энеиде» возвёл род Августа к Энею, Спенсер в своей аллегорической поэме «Королева фей» (1596) изобразил Елизавету наследницей славы короля Артура и великих троянцев. Пример Вергилия учил, что на пути от пасторали к высокому героическому жанру поэт, ставший на службу монархии и своей нации, нуждался в поддержке просвещённых меценатов и королевы. Ведь именно триумвират поэт – меценат – император создал великую поэзию века Августа[1]. Поэтому в начале своего творческого пути Спенсер ориентируется на канон Вергилия, и после пасторали обращается к героической поэме, и «национальной», и «елизаветинской» одновременно. Однако в эпоху Возрождения были известны и другие модели творчества – это «овидианская модель» (любовная лирика и эпическая поэма) и «августинская модель» (гимническая поэзия). Д. Чейни в своём исследовании убедительно доказывает, что Спенсер, как и многие поэты Возрождения (например, Петрарка), сочетал их в своём творчестве [2, с. 4]. Исследователь выделил в поэтическом каноне Спенсера четыре основных жанра: пасторальная эклога («The Shepheardes Calender» 1579), героическая поэма («The Faerie Queene» 1590, киги I-III), любовная лирика («Amoretti and Epithalamion» 1595), («The Faerie Queene» 1596, киги I-VI), гимны («Fowre Hymnes» 1596, «Prothalamion», 1596). В этот жанровый канон Д. Чейни не включает «малые поэмы» – «Complaints» 1591, «Colin Clouts Come Home Again» 1595, рассматривая их как метажанр [2, с. 3]. Античные поэты считали, что любовная лирика – это «игрушка юности», зрелость поэта проверяется героической эпопеей. В Риме эпохи Августа эти жанры противопоставляли. Авторы любовных элегий Проперций и Тибулл не писали эпических поэм. Однако Овидий создал «анти-вергилианскую», по словам Д. Чейни, модель, показав, что процесс работы над грандиозным эпическим произведением может быть на время приостановлен ради создания любовной лирики [2, с. 157]. Для ренессансного поэта актуальным был вопрос, как совместить

<sup>1</sup> Здесь и далее текст «Пастушьего календаря» цитирую по изд. [3], в скобках указываю номер стиха. Подстрочный перевод – мой (Л. П.).

поэзию, воспевающую любовь к женщине, с поэзией, посвящённой любви к суверену и Богу. Петрарка считал, что на Капитолий его привела эпическая и героическая «Африка», однако он учитывал и опыт Овидия, когда рассматривал свою любовную лирику в контексте эпической традиции. Сонеты во славу Лауры он сравнивал с эпосом Энния во славу Сципиона Африканского. В средневековой литературе важной альтернативой моделям Вергилия и Овидия становится канон св. Августина, который настаивал на необходимости для христианского поэта перейти от придворной поэзии к поэзии созерцательной, размышляющей о Боге и божественных истинах. Д. Чейни полагает, что в отличие от Петрарки, Тассо, Ронсара и многих других поэтов Возрождения, сочетавших эти жанровые модели без заранее продуманного плана, Спенсер подходил к конструированию своей поэтической карьеры целенаправленно и системно [2, с. 6], о чём свидетельствует беседа двух пастухов – Пирса и Кадди – в эклоге «Октябрь» из «Пастушьего календаря». В «Аргументе» комментатор Е. К. говорит, что в образе Кадди (полагают, что под маской этого пастуха скрыт придворный поэт Э. Дайер) мы видим поэта, который не находит поддержки своему положению и жалуется на пренебрежительное отношение к поэзии, в то время как «во все века, даже у варваров, поэзию ыозвышали и окружали почётом как божественный дар, как ниспосланный небом экстаз, как нисходящее с небес озарение, которого невозможно достичь ни учёностью, ни трудом...» Кадди жалуется Пирсу: «...Все мои пастушьи свирели растрескались, моя бедная Муза истощила все свои запасы, но я ничего не заработал – такое легкомыслие сгубило кузнечика, когда пришла зима...» (Окт. 5–12). «Те песенки, что я придумывал, забавляли молодёжь, словно стайку рыбёшек, они веселились, а мне достался лишь скудный паёк» (Окт. 13–16). Пирс, напротив, считает, что похвала для поэта важнее, чем вознаграждение, он должен думать о славе, а не о доходе. Цель поэта – обуздывать порывы легкомысленных юнцов добрым советом, услаждая своим талантом, побуждать людей к добру. И как только ты снова настроишь свою свирель, – говорит Пирс, – все поселяне потянутся к тебе и ты завладеешь их душами, «как тот пастух, который вывел свою даму из жилища Плутоса, усмирив своей музыкой адское чудище» (Окт. 25– 30). Да, – отвечает Кадди, – это очень похоже на то, как дети восхищаются хвостом павлина, с удивлением разглядывают «яркий глаз Аргуса», но кто же из них бросит ему хоть зёрнышко? «Похвалы – это дым, летящий в небо, туда же ветры уносят слова» (Окт. 31–36). Пирс предлагает Кадди оставить «низкую» пастораль и подняться до более возвышенных предметов – петь о «кровавом Марсе, о войнах, о поединках» – традиционных темах героических поэтов. «И пусть твоя Муза широко раскинет свои трепещущие крылья с Востока на Запад: повсюду ты можешь славить Элизу... и возвысь того достойного, кого она любит, и кто первым белого медведя к выкорчеванному пню цепью

приковал» (Окт. 43–48) (намёк на герб фаворита Елизаветы графа Лейстера). «А если героический настрой твоей лиры ослабнет, о любви и страсти ты можешь петь, или напиши песню для весёлого танца, где будет царить Элиза – тогда имя нашего Кадди вознесётся до небес» (Окт. 49–54). Кадди отвечает, что знает о римском Титуресе, который благодаря Меценату оставил пастушью свирель и стал петь о войнах «так что небеса дрожали от ужаса, услышав его стих». Комментируя эти строки, Е. К. в глоссарии пишет, что устами пастухов Спенсер выражает мысль о необходимости для современного поэта иметь своего Мецената и своего Августа. Таким высочайшим патроном для Спенсера должна была стать Елизавета, которой он посвятил «Королеву фей». Однако в словах Кадди звучит неверие в возможностях возрождения триумvirата «поэт – меценат – монарх». «Но Меценат давно уже в прах превратился, И великий Август давным-давно мёртв, И все достойные в могилах лежат, Которые давали поэтам предмет для творчества: Во все века храбрецы любили, Чтобы высоким стихом о них говорили» (Окт. 61–65). С тех пор, как «добродетель сгорбилась от старости, а мужество оказалось на ложе покоя», мечтающий о славе поэт не может найти достойной темы, чтобы бросить вызов поэтам античности. Вергилианская парадигма невозможна вследствие нравственного падения элиты, при дворе поэту трудно обрести достойную аудиторию. Причину упадка современной поэзии Кадди видит в том, что она утратила свой возвышенный пафос. У придворного поэта есть только две альтернативы: «И если какие-нибудь побеги Поэзии, Из старого пня снова прорастут: Она человеческую глупость должна славить, И греметь вместе с другими рифмой непристойной... Том Пайпер стал для нас образцовым поэтом» (Окт. 73–78) (Том Пайпер – это нарицательное имя бездарного рифмоплёта, автора популярных баллад). Презрительное отношение Кадди к придворной поэзии подчёркнуто гравюрой на дереве, иллюстрирующей эту эклогу, где мы видим Кадди стоящим спиной к королевскому дворцу, тогда как Пирс указывает на него рукой. Пирс, обескураженный критическими выпадами Кадди в адрес современной поэзии, спрашивает: «О, несравненная Поэзия, где же тогда место твоё? Если не во дворце ты обитаешь: (Хотя дворец наилучшее место для тебя) И не в груди простолюдина ты примостилась. Тогда расправь крылья своего возвышенного духа, И воспарь к небесам, откуда ты пришла» (Окт. 79–84) (вероятно, Пирс здесь подразумевает гимническую поэзию). Такой полёт вверх, к славе, к божественным истинам («famous flight»), по мнению Кадди, мог совершить только Колин (Колин – пасторальная маска Спенсера), если бы он не был поражён любовным недугом. Это замечание Кадди разжигает спор пастухов о том, может ли любовь быть движущей силой для творчества. Пирс убеждён, что именно любовь вознесла ум поэта над «низменной трясиной». Красота, которой он поклоняется, может возвысить его дух выше звёздного неба. Кадди, настроенный критично по отношению к придворной поэзии, называет

любовь Тираном. Там, где он правит, вся власть принадлежит лишь ему. А возвышенный стих требует свободы духа. Музы, как считает Кадди, не уживаются рядом с тревогами и беспокойством. Альтернативный источник вдохновения для Кадди – это «фрукт Бахуса». Когда голова кружится от вина, поэтическое неистовство охватывает поэта, он «возводит свою Музу на державные подмостки, и учит её ступать высоко на котурнах в сопровождении Беллоны (Окт. 110–113).

Как следует из неоконченного спора двух пастухов, Спенсер не рассматривал Вергилиеву парадигму как единственный вариант творчества, он размышлял о различных возможностях жанрового выбора для поэта. Спенсер обогатил ренессансные представления о поэтической карьере, показав, что любовная лирика может стать важнейшим этапом в процессе создания национальной героической эпопеи, но наивысшим и наиболее совершенным для христианского поэта является жанр божественного гимна. «Гимн во славу Небесной Любви» и «Гимн во славу Небесной Красоты», прославляющие Христа и Премудрость, становятся итогом творческих исканий «английского Вергилия».

Свои рассуждения о поэте и поэзии Спенсер часто облекал в форму мифов, связанных с крылатыми существами. Крыло подчеркивало божественную, ангельскую природу поэтического дара. Крылатыми были Музы, Пегас, Слава. Д. Чейни обнаружил у Спенсера более трехсот (связанных с различными мифами) упоминаний о птицах при обозначении поэта и поэзии [2, с. 18]. Так, в эклоге «Август» возникает образ соловья, в «Королеве фей» поэт отождествляет себя с голубкой, символизирующей идею мира, политического согласия, божественной благодати и любви. Наше голубки – рубин в форме сердца, висящий на золотой цепи. Благодаря этому рубину голубка соединяет Бельфебу и Тимиаса (аллюзия на Елизавету и У. Роли). Рубин связан с иконографией Славы в творчестве средневековых поэтов. В «Amoretti» поэт вводит образ птицы, прервавшей полет или сидящей в клетке, а в гимнах – образ сокола, воспарившего в небо, – аллегории Христа.

#### **Библиографические ссылки**

1. Бурова И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи: автореф. дис. ... докт. филолог. наук [Электронный ресурс] / И. И. Бурова. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/malye-poemy-edmunda-spensera...>
2. Cheney, P. G. Spenser's Famous Flight. A Renaissance Idea of a Literary Career / P.G. Cheney. – Toronto: Univ. of Toronto Press. – 1993. – 360 p.
3. Spenser, E. The Shepheardes Calendare [Text] / E. Spenser // The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser; ed. by W. Oram, ets. – New Haven & Lnd: Yale UP. – 1989. – 830 p. «Пастуший календарь» цитирую по этому изданию.

*Надійшла до редколегії 1 квітня 2014 р.*



**О. В. Родный**  
Днепропетровск

## **ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ: К ПРОБЛЕМАМ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

*Взаємозв'язок наукового, художнього і філософського світобачення, їх залежність один від одного, взаємне зближення і взаємовплив – симптом сучасного стану культури. На даний період ставиться завдання відродження та збагачення методології гуманітарного знання, бо проблеми постсучасного світу вимагають для свого осмислення нових підходів. У даній статті ми задаємося метою окреслити основні проблеми взаємини літератури і філософії на сучасному етапі розвитку культури. Під впливом процесів суспільного буття на рубежі ХХ–ХХІ ст. сформувалася тенденція зближення різних галузей гуманітарного знання, в силу чого художня література знаходить новий статус. У цих умовах вона повинна розглядатися дослідниками як велике соціальне явище. На даний момент онтологічний аспект взаємодії філософії та літератури, значимий завжди, не втрачає свого значення. В усі часи художня література була і є засобом пізнання дійсності. Цей факт припускає постійну увагу дослідників до її гносеологічних можливостей. Декларування нероздільності філософії і літератури, аргументу і метафори є однією з візитних карток постмодерністської філософії. Вивчення цієї динамічної опозиції – плідний шлях з'ясування шляху розвитку сучасної культури.*

**Ключові слова:** література, філософія, парадигма, взаємовідношення, гносеологія, постмодернізм.

*Взаимосвязь научного, художественного и философского мировидения, их зависимость друг от друга, взаимное сближение и взаимовлияние — симптом современного состояния культуры. В настоящий период ставится задача возрождения и обогащения методологии гуманитарного знания, ибо проблемы постсовременного мира требуют для своего осмысления совершенно иных подходов. В данной статье мы задаемся целью очертить основные проблемы взаимоотношения литературы и философии на современном этапе развития культуры. Под воздействием процессов общественного бытия на рубеже ХХ–ХХІ вв. сформировалась тенденция сближения различных областей гуманитарного знания, в силу чего художественная литература обретает новый статус. В этих условиях она должна рассматривается исследователями как крупное социальное явление. В настоящий момент онтологический аспект взаимодействия философии и литературы, значимый всегда, не теряет своего значения. Во все времена художественная литература являлась и является средством познания действительности. Этот факт предполагает постоянное внимание исследователей к ее гносеологическим возможностям. Декларирование неразделимости философии и литературы, аргумента и метафоры является одной из визитных карточек постмодернистской философии. Изучение этой динамической оппозиции – плодотворный путь выяснения пути развития современной культуры.*

**Ключевые слова:** литература, философия, парадигма, взаимоотношение, гносеология, постмодернизм.

*Scientific, artistic and philosophical relationships, it's dependence on each other and mutual rapprochement are a symptom of the current state of culture. In the present period there is a very important task of reviving and enriching the methodology of the humanities,*

*so postmodern world problems require for their understanding quite new approaches. Therefore, philosophy and science, philosophy and literature are so fruitful in pairs. XX century brought a new interpretation of the world ratio – art, science, mythology and philosophy. Philosophy forms not just knowledge about the world, it forms knowledge of human meanings. There is a number of scientific studies which present positive experience of study literature with it's interact with other spiritual aspects of society. In their tradition, they go back to the Hegel. In addition, the works of M. Bakhtin, S. Averintsev laid the foundation of literature and philosophy relationship. The aim of this article to outline the main problems of literature and philosophy relationship at the present stage of culture development. At the turn of the XX–XXI centuries under the influence of the social life processes formed a trend of convergence of different fields of humanities, whereby fiction gained a new status. In these circumstances, it should be considered by researchers as a major social phenomenon. Thus, the very existence of literature confronts the task of scientists deep, comprehensive research in new circumstances with the using of philosophical methodology. At the moment, the ontological aspect of philosophy and literature interaction, always significant, does not lose its value. At all times, literature means of reality understanding. This fact implies a constant attention of researchers to its epistemological possibilities. Declaring the inseparability of philosophy and literature, argument and metaphor is one of the trademarks of the postmodern philosophy. The study of this dynamic opposition is a way of the modern culture development.*

**Keywords:** literature, philosophy, paradigm, relationship, epistemology, postmodernism.

Взаимосвязь научного, художественного и философского мировидения, их зависимость друг от друга – симптом современного состояния культуры. В настоящий период перед наукой стоит задача возрождения и обогащения методологии гуманитарного знания, т. к. проблемы постсовременного мира требуют для своего осмысления совершенно новых подходов. Универсальной формой бытия гуманитарной мысли является диалог, значение которого многократно возросло в современный период. Поэтому философия и наука, философия и литература, включенные в культурный диалог, являются столь плодотворными парадигмами. В XX веке в отдельных течениях и школах мысли происходит слияние философии и литературы в одно неразрывное целое, а в настоящий момент этот процесс приобрел более глубокий характер. Х.Г. Гадамер, рассматривая современность, писал: «Искусство – это подлинный органон философии» [3, с. 9]. На современном этапе развития европейской духовности вновь дает о себе знать конвергентность философской антропологии и художественной литературы.

Литература, искусство, философия, будучи разными составляющими общего культурного поля, тем не менее, плодотворно сосуществуют. Гомеровские «Илиада» и «Одиссея» вдохновлены философскими идеями древних греков. Вообще, поэтика древнегреческого философского слова была на такой высоте, что определила развитие как философии, так и литературы на многие века вперед. В целом же, характеризуя взаимоотношения философии и культуры, можно констатировать, что «философия в своей деятельности все время как бы подходит к пределу культуры и заглядывает за него» [7, с. 9].

XX век принес новые трактовки соотношения составляющих картины мира – искусства, науки, мифологии и философии. Философия, если взять ее в самом общем виде как теорию духовного освоения мира, теорию его человеческого осмысления, т. е. как теоретическую форму самопознания человека и мира, формирует не просто знание о мире, а знание человеческих смыслов, значений и ценностей. Поскольку сегодня постклассическая философия исходит из того, что бытие не статично, не стабильно, а находится в постоянном становлении, и признает, что у мироздания нет изначальных смыслов, то следует признать (как одно из онтологических оснований такого мироздания) процесс смыслопорождения, в который органично входит не только художественная литература, но и философия.

В ряде научных изысканий современных литературоведов и философов представлен положительный опыт исследования способов взаимодействия художественной литературы с другими феноменами духовной сферы жизни общества. В своей традиции они восходят к Г.В.Ф. Гегелю, который полагал, что «высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический» [4, с. 212]. Кроме того, работы М. Бахтина, С. Аверинцева заложили тот фундамент, на который опираются современные исследователи взаимоотношений литературы и философии. В украинской науке проблемами взаимоотношения литературы и философии активно занимаются О. Забужко, М. Зубрицкая, В. Малахов, М. Попович и др. В данной статье мы задаемся целью очертить основные проблемы взаимоотношения литературы и философии на современном этапе развития культуры.

Очевидно, что тип художественного сознания определяется авторским мировидением и диктует особое эстетическое отношение к действительности, способ ее постижения и отражения, диктует саму художественную доминанту, организующую поэтику произведения в целом. Любая концепция художественного творчества возникает в русле широкого социокультурного контекста, сложившегося в рамках определенной картины мира, и опосредуется рядом разнообразных факторов. В свою очередь, художественное видение формирует некий мировоззренческий комплекс, запечатленный в произведении искусства, являющийся одной из составляющих картины мира. «Философ,— писал В.Г. Белинский, — говорит силлогизмами, поэт – образами и картинками, а говорят оба они одно и то же... Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают, только один логическими доводами, другой – картинками... Тут наука и искусство равно необходимы, и ни наука не может заменить искусства, ни искусство науки. Литературное произведение должно быть проникнуто мыслью, в его основе всегда лежит философия, ибо философское знание есть комплексный, интегральный вид знания» [1, с. 311]. М. Гаспаров, развивая мысль Белинского и определяя разницу между философом и филологом, говорит: «Философ воспринимает и

продумывает мир, как впервые, от нуля, и для него условностей существовать не может, – тогда как филолог подходит к миру сквозь толщу культурной традиции, и поэтому для него в мире все – условность» [Цит. по: 10, с. 21].

Философия – это осмысление предельных вопросов человеческого бытия в мире. Жизненные смыслы может предлагать также и литература. Она обладает перед философией тем преимуществом, что является уникальным способом приобщения к чужому опыту на основе воображения и вчувствования, эмпатии. Литература уже становится чем-то иным по сравнению с тем, чем она была раньше. Границы между философией и литературой размываются: с одной стороны, философия становится частью потока мировой литературы; с другой – литература, представленная величайшими образцами, также давно покинула границы жанра и стала чем-то большим, чем просто литературой.

А. Колесников, исследуя особенности современного развития художественной литературы, подчеркивает, что в XX в. философия соединяется с художественными формами слова, чтобы глубже и разностороннее выразить бытие человека. Вместе с тем это не мешает философии и литературе по-своему отражать и осваивать мир. «В реальном историко-художественном процессе философское знание, предшествующее художественной деятельности, усваивается и претворяется ею столь активно, что в произведении оказывается либо совершенно неразличимым, либо сохраняющимся по видимости, в функции некоего слоя – философски значимого рассуждения, но как таковое уже теряет себя, наполняясь новым, сообщенным ему как части качественно иного целого, содержанием» [7, с. 26].

В. Дианова видит социальное будущее художественной литературы во взаимосвязи научного, художественного и философского мировидения. Их зависимость друг от друга, взаимное сближение и взаимовлияние – симптом культурного пространства конца XX–XXI вв. В то же время исследователь указывает, что «возникла проблема создания целостного творческого мировоззрения, которая самым непосредственным образом оказалась связанной с изучением художественного мировоззрения, стремящегося стать его неотъемлемой частью, поскольку неполнота нашего знания о мире возможно сможет компенсироваться многообразием дополнительных языков описания, одним из которых является художественный» [5, с. 33].

Художественное мировоззрение можно мыслить как некую парадигму, которая является одной из составляющих картин мира, а подчас именно типы поэтического мировоззрения подготавливают путь метафизике и науке, будучи посредниками между ними и обществом. Таким образом, новое знание может возникнуть вначале в русле искусства, а затем оно, уловленное и подхваченное отдельными науками, будучи усвоенным и пропагандируемым ими, становится достоянием

всего общества. Исследователь взаимосвязи литературы и философии М. Розанова отмечает, что «вторжение философии в пограничную область поэтического языка не означает, что она лишается своего предмета. Это взаимопроникновение улучшает понимание человеческого “Я” и помогает субъекту отразиться его проблемы, достигается равновесие звучания и смысла» [9, с. 205].

Под воздействием процессов общественного бытия на рубеже XX–XXI вв. сформировалась тенденция сближения различных областей гуманитарного знания, в силу чего художественная литература обретает новый статус. В этих условиях она должна рассматриваться исследователями как крупное социальное явление. Таким образом, само бытие художественной литературы ставит перед учеными задачу глубокого, всестороннего ее исследования в новых обстоятельствах с применением философской методологии. Литература почти во все времена, начиная с античности, выходила за свои традиционные границы, подчас заменяя собой философию, идеологию, формируя мировоззрение и систему ценностей. «Вся эта литература и, прежде всего, самая высокая ее часть, была ориентирована на судьбоносные и смысложизненные вопросы, поэтому обращение к онтологии, метафизике, экзистенциальным проблемам происходило в ней совершенно естественно» [6, с. 110]. В настоящий момент онтологический аспект взаимодействия философии и литературы, значимый всегда, не теряет своего значения.

Во все времена художественная литература являлась и является средством познания действительности. Это предполагает постоянное внимание исследователей к ее гносеологическим возможностям. «Особенно актуальным данный процесс стал в современных условиях, поскольку, во-первых, благодаря и посредством художественной литературы происходит осмысление людьми самых сложных вопросов бытия; а, во-вторых, потребность в расширении рациональности современных гуманитарных исследований определила одно из направлений поиска ее реализации за счет привлечения элементов гносеологического арсенала других областей гуманитарного знания, в частности, литературно-художественного познания» [8, с. 14]. В этом контексте внимание философской науки к данной проблеме стало просто необходимым.

В современных условиях художественная литература активно участвует в социальных процессах. Однако остается много вопросов, связанных с необходимостью философского осмысления изменений, произошедших в духовно-идеологической сфере начала XXI в. и возможностей влияния на нее художественной литературы. Одно из главных изменений, которое должно произойти и уже происходит при переходе к новому историческому периоду, – значительный перенос внимания общества с практически-утилитарных проблем на духовно-идеологические, выход из тупика бездуховности, которым

характеризуется период конца XX – начала XXI века. «Должно произойти повышение роли надличностных смыслов, возникновение новых объединяющих символов и учений или оживление, обновление и оздоровление старых» [2, с. 113]. Художественная литература как важное социальное явление активно воздействует на сознание людей, являющихся субъектами социальной практики. Отсюда следует, что художественная литература не только отражает в своем содержании процессы общественной практики, но и достаточно серьезно влияет на нее. Это влияние противоречиво как по направлениям, так и по интенсивности своего воздействия, поскольку противоречивы и сами процессы общественной практики, вызванные к жизни новыми условиями бытия. Материалы литературы и искусства настоящего и прошлого времени содержат грандиозную «коллекцию» фактов и мнений о людях, об их психологии. Они могут влиять на отношения людей к различным социальным группам, на понимание социальных ролей, на формирование этических и эстетических идеалов. В частности, популярные персонажи литературы и искусства становятся эталонами и даже стереотипами восприятия и понимания людьми друг друга.

История оставила в прошлом профессиональную философию и профессиональную литературу. Обращение современных исследователей к проблемам взаимодействия философии и литературы позволяет прийти к выводу, что мы становимся свидетелями тенденции сближения художественного и философского знания, тем более, что это взаимодействие имеет богатую традицию. «Философия как мировоззрение оказывала и будет оказывать влияние на литературу, сама испытывая воздействие литературы. Философский текст – это вмешательство в диалог, стремящийся к литературно-поэтическому выражению и развертывающийся в бесконечности, поскольку искусство словесного построения и есть способ существования истины» [7, с. 11]. Анализ прогрессирующего в культуре Нового и Новейшего времени сближения искусства и философии, особенно наглядного в XXI в., отмеченного расцветом маргинальных жанров на стыке между искусством и философией (философская эссеистика, социальная фантастика и т.д.), осуществлялся исходя из не всегда осознаваемых посылок о том, что философия в этом процессе воплощает собой идею науки. В словах А. Камю: «Хочешь быть философом – пиши роман» – содержится не только осознание интеллектуальной драмы современной цивилизации, но и перспективы взаимоотношений литературы и философии, и именно в таком подчинении. Более того, декларирование неразделимости философии и литературы, аргумента и метафоры является одной из визитных карточек постмодернистской философии. Изучение этой динамической оппозиции – плодотворный путь выяснения пути развития современной культуры.

### Библіографічні посилання

1. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года / В.Г. Белинский // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.: Изд. АН СССР, 1956. – Т.10. – С. 285–346.
2. Волконский В. Возвращение в сферу смыслов / В. Волконский // Дружба народов. – 2010. – № 6. – С. 112–116.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Фрагменты 1796–1798 / Г.В.Ф. Гегель // Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: В 2-х Т. – М.: Мысль, 1970. – Т. 2. – С. 211–234.
5. Дианова В.М. Художественное и научное освоение мира: современное состояние проблемы / В.М. Дианова // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20–21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 33–35.
6. Кожевников Н.Н. Метафизика и онтология русской литературы / Н.Н.Кожевников, В.С.Данилова // Наука и техника в Якутии. – 2011. – № 2 (21). – С. 110–114.
7. Колесников А.С. Философия и литература: современный дискурс / А.С. Колесников // История философии, культура и мировоззрение. К 60-летию профессора А.С. Колесникова. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 8–36.
8. Песоцкий В.А. Художественная литература как социальное явление и предмет философского анализа: автореф. дис. на соискание ученого звания канд. филос. наук: 09.00.11 «Социальная философия» / В.А. Песоцкий. – М., 2009. – 36 с.  
Розанова М.С. Философия и литература в творчестве Б. Рассела / М.С. Розанова // Философия XX века: школы и концепции: Научная конференция к 60-летию философского факультета СПбГУ, 21 ноября 2000 г. Материалы работы секции молодых ученых «Философия и жизнь». – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 204–206.
9. Философия и литература: проблемы взаимных отношений // Вопросы философии. – 2009. – № 10. – С. 18–27.

*Надійшла до редколегії 20 квітня 2014 р.*

УДК 811.111.322.5

**С. О. Сушко**  
*Краматорськ*

### PSYCHOLOGICAL PORTRAYAL OF THE MUSICIAN'S CHARACTER IN KAZUO ISIGURO'S NOVEL "THE UNCONSOLED"

*Психологізація образу протагоніста-музиканта в романі К. Ісігуро "The Unconsoled" розбудовується здебільшого в зображенні подій, не пов'язаних зі сферою музики. Але остання утворює вагомий, в окремих сценах визначальний психологічний прошарок у структурі образів протагоніста Райдера, піаніста Стівена Хофмана, диригента Бродського. Музика, виконавське мистецтво, пригніченість від батьківської зневіри до їх музичної обдарованості, але й віра у власний талант є чинниками, що переконливо й вірогідно психологізують образи перших двох музикантів. Заангажованість Райдера в амбітний проект міста, що запросило його,*

неспроможність відмовити в увазі тим, хто покладає на нього останню надію, постійна інтерференція теперішнього з минулим утворюють крупніші сегменти психологічної структури образу протагоніста. Новаторським засобом психологізації у романі є, зокрема, новий різновид психологічного паралелізму, який полягає у підсвідомому дублюванні одним персонажем окремих рис характеру й поведінки іншого.

**Ключові слова:** психологічний, наратив, протагоніст, психологічний паралелізм, постмодерністський, драматичний майбутній час, гротеск, тривожність, таратор, дискурсивний.

Психологизация образа протагониста-музыканта в романе К. Исигуро *"The Unconsoled"* выявляется большей мерой в изображении событий, не связанных со сферой музыки. Однако последняя образует весомый, в отдельных сценах определяющий психологический фон и план в структуре образов протагониста Райдера, пианиста Стивена Хофмана, дирижера Бродского. Музыка, исполнительское искусство, подавленность от родительского непризнания их музыкальной одаренности, но также и вера в собственный талант являются факторами, которые убедительно психологизуют образы первых двух музыкантов. Заангажированность Райдера в амбициозном проекте города, невозможность отказать во внимании тем, кто возлагает на него последнюю надежду, постоянная интерференция настоящего с прошлым формируют более крупные сегменты психологической структуры образа протагониста. Новаторским средством психологизации в романе является, в частности, новая разновидность психологического параллелизма, которая заключается в подсознательном дублировании одним персонажем отдельных черт характера и поведения другого.

**Ключевые слова:** психологический, нарратив, протагонист, психологический параллелизм, постмодернистский, драматическое будущее время, гротеск, тревожность, таратор, дискурсивный.

The psychological caliber of the protagonist-and-musician's image in K. Isiguro's *"The Unconsoled"* is revealed to a greater extent in showing the events unrelated to the sphere of music. However, the latter constitutes a sizeable, in some scenes decisive psychological background in the literary image structure of the protagonist Ryder, the pianist Stephan Hoffman, the conductor Brodsky. The music, the performer's art, frustration and anxiety caused by their parents' doubt and disbelief in their musical endowment along with their unshaken faith in own talent make up those factors that render the images of the first two musicians psychologically veritable and convincing. As for the protagonist's image alone, Ryder's psychological structure is formed and revealed in the more formidable segments, or chunks of the text, which can be generalized as follows: Ryder's involvement in the ambitious project of the town which had invited him to give a grandiose recital, his inability to refuse assistance to those who saw in him, Ryder, the last hope in solving their problems, a permanent confusion of the present with past. Among the cluster of the promising innovative means of psychological portrayal in the novel is a new variety of psychological parallelism to which the writer resorts to delineate a subconscious duplication by one character of some traits and behavior of some other one.

**Key words:** psychological, narrative, protagonist, psychological parallelism, postmodernist, portrayal, dramatic Future, parallelism, grotesque, alarm, narrator, discursive.

Next year, K.I shiguro's fourth novel *The Unconsoled* is nearing the twentieth anniversary of its publication. The novel has merited significant attention on the researchers' part, much has been written on its striking narrative patterns, its modernist and postmodernist features and properties. As



is always the case with an innovative piece of fiction, the critical judgements have separated. The book is praised highly as an accomplishment of the English prose of the time in some reviews while in others it is promptly censured as a failure.

The novel under analysis fits into many genre definitions: modern and postmodernist, surrealistic, Kafkaesque, Identizitätsroman, literary puzzle, dream narrative, gothic, Bildungsroman. The Russian scholar I. G. Lobanov relates *The Unconsoled* to the second, late 'deconstructive' period of Ishiguro's creative work: "Во втором периоде доминирует игровое начало. Привязка к конкретному историческому и географическому фону уже не является определяющей, а душевное смятение рассказчика передается посредством деконструкции привычных жанровых структур. К этому периоду относятся романы, в которых творчески переосмыслены следующие жанры: сюрреалистическая фантасмагория – «Безутешные» (*The Unconsoled*, 1995), ..." Noteworthy in the scholar's overall assessment of Ishiguro's prevailing method of writing is the claim that in both 'realistic' and 'deconstructive' novels of the writer one feels his obvious bias to the problems and aesthetics of modernism reminiscent of the prose of Henry James, Ford Maddox Ford, Edward Morgan Forster, James Joyce and Virginia Woolfe [1]. This list of the novel's genre definitions will remain essentially incomplete unless we qualify *The Unconsoled* as a psychological novel. In this respect, a principal remark should be made. Contrary to the general assertions of the non-psychological status of the postmodernist novel, we observe the latter as a genre variety to reveal strong tenacity to the wide and varied palette of psychological characterization inherited from the pre-modernist literature. Once, as it happens in *The Unconsoled*, the protagonist's mind is made centre and vehicle of the narration, the novel accurately fits the requirements to join the register of psychological fiction.

As was maintained in some of our previous publications, the psychological category and discourse form an integral, indispensable and immanent part of any literary, fictional text irrespective of whether it is defined as realistic, modern, postmodernist, or any other. With a varying degree, the psychological component is inextricably interwoven into practically any piece of fiction. It is absolutely true of the high literature category of books to which *The Unconsoled* undoubtedly belongs by a number of criteria – a high percentage of the elaborated, flourished speech to the best standard of highly educated persons, the dramatic set of the conflicts bordering on the tragic, an intricate interplay of the modes of narration, intertextual parallels, the narrative and descriptive virtuosity and originality. The book in question, like the other Kazuo Ishiguro's novels, has made the subject of a scattering of treaties and professional reviews.

It is the psychological aspect of the book that is not given a proper attention in the specialist literature, the latter centering, for the most part, on the features relating the book to the modernist and postmodernist discourse, to the

theories of the unconscious by Freud. The Freudian approach to treating the novel in question is represented, and advocated, for example, in Wojciech Drag's essay. The researcher claims that "*The Unconsoled* is structured like an uncanny dream narrative". What may be called as his hypothesis is that "The way the piling up of absurdity is enacted in the novel may be redolent of some of the examples of manifest dream content as analysed by Freud in one of the chapters of *Interpretation* entitled "Absurd Dreams"" [2]. One of Drag's conclusions is: "However thorough a study of the novel's logic and structure one might undertake, *The Unconsoled* still eludes full comprehension". He admits: "My study of the novel as an uncanny dream does not purport to explain away the intricacies of its bizarre logic" [2].

Our approach to find one of the veritable solutions of the novel's 'bizarre logic' lies in the psychological scope of the book. For all the incredulity and intentional (or conventional!) absurdity of the situations in it, the narrative is essentially focused on the intense psychological strain governing the actions and conscience of the protagonist and the people he comes in touch with. The range and intensity of Mr Ryder's psychological problems are delineated with an undoubted virtuosity and true-to-life authenticity. Of no less standard is the psychological delineation of the other central or important characters, namely Mr Hoffman, the hotel manager, his son Stephan, Boris, Sophie's son, Gustav, the hotel porter and Sophie's father and, accordingly, Boris's grandfather. In terms of its psychological intensity and versatility, Mr Hoffman's character comes second in importance after that of Rider's. His psychological drama is both appalling and appealing. Mr Brodsky, the conductor, Miss Collins, his former wife, Mrs Hoffman are also portrayed by means of enlarging on their psychological bereavement.

The psychological portrait of the book's protagonist, Mr Ryder, the celebrated pianist, is structured into a number of representations and narrative manifestations of his inner and outer selves, the outer self obviously predominating. To begin with, the narration is led in the protagonist's name, the first person narration. This narrative mode inevitably calls forth certain means and forms of self-expression revealing the narrator's attitudes, feeling and current emotions. Mr Ryder arrives at the unnamed city on the invitation of its counsellors for the formal purpose of giving a grand concert. As it will turn out later, for the organizers of his tour his much looked-for Thursday night performance is not meant to be the crowning event of his visit. Their ultimate purpose is to employ Ryder's musical authority and renown to save the city from intellectual and cultural stagnation and decay.

At the very beginning of the novel, in the first hours of his staying at the hotel Ryder is beset with the two kinds of emotional turmoil – the more permanent and irritating one is that of insistent encroachment on his privacy and his time, and the second one is that of vaguely recognizing the hotel room he is put up in as the same room in which he had lived for two years in his childhood. Throughout the book, Ryder's mind and conscience will essentially

be swayed from one extreme to the other – from getting vexed and angry at laying too much demand on him and his time to the instances of gradually recollecting the things from his past, the things put by his present-day conscience and memory to oblivion.

To add to Ryder's burden of premonition that something with his visit to the city is going out of the groove, transgressing the agreed upon schedule, the hotel porter Gustav entrusts him with a delicate mission of helping him settle the conflict with his daughter Sophie. Gustav has not been on speaking terms with the daughter for years. Oddly enough, when Ryder comes to the café in Old Town where Sophie may be found, he can't help seeing that Sophie knows about his coming and its purpose. She recognizes him and calls him by his name. While they talk Mr Ryder is gradually getting aware of having seen Sophie before and even having a similar discussion about buying the house. Sophie's regret over her last telephone call to him appears to puzzle Ryder a lot. Again he vaguely recalls only a fragment of their talk over the phone but its point so far escapes him. These instances of blanks in Mr Ryder's memory testify to a major narrative mystery in the book and, moreover, they form an appreciable part of the book's psychological discourse which is much more diversified.

We formulate **the research problem** of the article as a threefold investigation into the complex psychological relationships of Mr Ryder the protagonist with his own past, his instantaneous problems related to his overscheduled visit and, thirdly, into the range of psychological characterization means resorted to by the writer.

**The topicality** of treating the psychological aspects of the novel under analysis and its protagonist's psychological portrayal proceeds from a wider background of the literary studies and rests on the trend to disregard, or underestimate, the psychological issues in the postmodernist novel, to which genre ***The Unconsoled*** undoubtedly belongs as well (besides essentially conforming to other genres mentioned above).

The psychological enigma of Mr Ryder is in his split personality: one half, or part, of it is in the present, while the other half is in the past. Outwardly, on the eventful level of the narration he is shown drifting on other people's volition granting them their wishes; on the inward, psychological level he concentrates on his own thinking, his address to the people of the town and his performance. So far, we can single out one of the dominant, regular tools of Ishiguro's psychological portrayal of his hero. It is the principle of the character's painful, effort-combined retrieval from his memory of the things long forgotten. This principle is somewhat ambivalent signifying either a deranged, ill-affected mind or reflecting a deeper psychological process of an otherwise wholly sane mind. For all postmodernist discursive play in the book, the latter option appears to be more veritable.

Stephan Hoffman's psychological conflict unfolds in the form of his painful recollections of how frustrating his performing inadequacy turned out to

be for his parents. When it became clear to them that their son lacked the depth of a talented pianist his mother developed an everlasting emotional setback which resulted in her getting indifferent to what earlier interested her. *“Mother in particular seemed to resign herself to the idea that it had all been for nothing, all the effort she'd gone to, all the years with Mrs Tilkowski, that time she'd gone to beg her to take me back, all of it, she seemed to think of it all as a big waste. And she got rather despondent and stopped going out very much, stopped going to the concerts and functions”* [3]. Yet Stephan's father is far from being utterly hopeless in this respect. Neither is Stephan. That is why he pleads with Mr Ryder to consult his rehearsing for the great Thursday night on which Stephan, inspired by his father, decided to perform. Stephan may be credited with something like a staunch, unfaltering faith in his vocation, his performing potential. Stephan's obsession with proving to his parents his musician's capacity is beautifully rendered in a psychologically veritable revealing the constant subject of his thinking over the years since he was thirteen or fourteen.

There surely exists a psychological parallel between Stephan and Ryder. In Stephan's agonizing problems are mirrored Ryder's fears as to his parents' approval of his progress and his choice of repertoire. The young man is being torn apart between the alternative of whether to continue practicing the long-started La Roche's Dahlia thus having its own way or to finally select Kazan's Glass Passions, a piece of music his mother favours and delicately hints upon it to be chosen for the Thursday performance. Paradoxically, Mr Ryder who is apparently a middle-aged man, a celebrity, is apparently much more than young Stephan Hoffman preoccupied with his parents approval of his Thursday night recital. Their appraisal is of paramount importance for him, something which by far outweighs the audience's reception during the years of his successful performing activity. The psychological intensity of Ryder's anxiety is carefully crafted in the novel by means of its recurrent mention in the text:

*“...And meanwhile, for all I knew, my parents were already here in the city. I saw there was not a minute to be lost, that whatever the other calls on my time I had first to secure for myself at least two hours of quiet and privacy with a good piano”* [3].

The psychological affinity of Stephan and Ryder can be seen in the quotations below:

Stephan:

*“And when I asked what he meant, he explained how Mother's been looking forward all this time to hearing me play Kazan's Glass Passions. Apparently she'd let Father know some time ago this was what she wanted, and well, Mother would assume Father would arrange it all.”*

Ryder:

*“For one thing I had begun to have misgivings about my earlier decision to perform Asbestos and Fibre. The more I thought about it,*

*the more some recollection seemed to come back to me of my mother once expressing her irritation specifically with this composition. I considered for a moment the possibility of something altogether different, something like Kazan's Wind Tunnels, but then remembered the piece would take two and a quarter hours to perform. There was no doubting that the short, intense Asbestos and Fibre was the obvious choice. Nothing else of that length would provide quite the same opportunity to demonstrate such a wide range of moods. And certainly, on the surface at least, it was a piece one could expect my mother very much to appreciate. And yet there was still something - admittedly nothing more than the shadow of a recollection - that prevented me from feeling at ease with the choice" [3].*

In the book's fictional reality or unreality Ryder happens to be overburdened much less with his own psychological problems than with those of others. He becomes a sole and supreme 'anchor of hope' to Stephan Hoffman, the promising musician, to Stephan's father, the efficient hotel manager and a largely unhappy man, to other desperate people who confide in him their troubles. In this way the book demonstrates the use of what may be called an innovative device of psychological characterization – that of **fusing the protagonist's and other characters' psychological problems into one shared whole**. This sharing is clearly observed in the psychological delineation of Mr Hoffman and Mr Brodsky. Hoffman's desperation is rendered through his confession-like direct speech monologues while delineation of Brodsky's inner drama involves – besides his soliloquies – reconstructing his psychological digressions by Ryder who seems to be sympathetically tuned to Brodsky.

Ishiguro entrusts Ryder with a dual role at least – he is an epic-like, detached and accurate reteller / narrator of other people's stories and at the same time he is a significant agent of these stories. In this respect, an evident problem facing the researcher is to separate Ryder's imagined and real participation in the events described. To draw such a distinction it requires exposing the mystification register of the books, its intertextual layers and discursive play. With the (pseudo) plot unfolding Ryder happens to be inextricably woven into the eventful and psychological collisions in the novel. His musician's image gets unfolded, side by side, with his personal psychological inhibitions unrelated to music. These inhibitions are first and foremost manifested through his relations with Sophie and Boris, their son. These relations are delineated in an openly surrealistic, Kafkaesque manner of writing.

A specific feature of Ryder's psychological characterization is revealed in what we see as a new form of psychological parallelism – not the well-known reflection of the character's current inner state through exterior surroundings, or background, but the virtual repetition of the other character's behavior. A few scenes in the book exemplify this feature. One is when Ryder chooses to keep silent, after a long consideration, in the situation when he ought

to have spoken and resolved the gloomy situation. Especially poignantly this copy-cat behavior of Ryder is represented in his opting to keep silent when Boris, his son (or Sophie's son of her previous marriage), is desperately trying to switch Father over into a conversation. The textual fragment from Chapter 23 is far too long to quote it in full but it really is one of the best psychological renditions of a child's predicament and desperation. Naturally, the scene in question characterizes Ryder as a victim of one of his most deplorable obstinacies. At Sophie's request to speak to the boy eagerly waiting for the father's word, any word at all, Ryder, giving a shrug, comes up to him expecting still Sophie to say something first. Clearly excited and expectant of his father to say any good-humoured word, the boy pretends not to notice him, being absorbed in reading and muttering some comments. Ryder however completely misinterprets the situation: *"I was wondering how to respond, but then caught sight of Sophie, her back to us, pretending to examine a magazine she had just taken off the rack. I suddenly felt a wave of anger and bitterly regretted having followed her across the lobby. She had, I realised, managed to manoeuvre things so that, whatever I now said to Boris, she could count it a triumph and a vindication"* [3]. Remaining to be appallingly emotionally deaf, Ryder inflicts a great psychological blow to his son. Surely, the patterning of the situations in the novel on the Freud's theory of uncanny dream cannot explain exclusively and convincingly the strangeness of the situations in the book.

**Our hypothesis** to explain the surrealistic import, the curious psychological phenomenon of Mr Ryder's character in the novel can be worded as follows. We believe that Ryder's image is purposely built into a disintegrated and at-times grotesque figure to serve a peculiar function: on the background of his somewhat incoherent account of his personal frustrations to be a veritable magnifying glass of the psychological problems of the people around him. Not infrequently, his communicants' alarms and anxieties come to the forefront of the psychological narrative, sometimes Ryder appears even to identify with them.

There is good evidence for such an interpretation of Ryder's psychological authenticity. In the book, the reader's attention is invariably drawn to the stories told to Mr Ryder by other people. In fact, if it were not for Ryder, these stories would not have been told! It thus looks as if Ryder's character, besides its own self-sufficiency, is a vehicle of presenting other characters and their poignant problems. Often in the book his own problems are of lesser importance, being ambiguous at that. For all the credibility of other people's stories, one cannot fail to observe in some the points of absurdity and mockery. Mr Pedersen's description of the town counsellors' intention to put a winning card on Mr Brodsky in the matter of the town's spiritual rebirth turns into a grotesque portrayal of the latter, an instance being Brodsky's far-from-the-normal behavior in the public library. Bearing some signs of a 'split personality' syndrome Ryder's psychological essence may however be more

objectively defined as a desperate attempt of an overburdened mind to ‘seam together’ the present with the past, to get rid of the guilt conscience syndrome and acquire self-control, freedom and self-esteem.

In the novel, a powerful instrument of psychological characterization is represented in the use of the dramatic Future tense-forms, Indicative and Subjunctive. This recurrent device can be traced back to its intertextual roots in Flaubert, Dostoyevsky and other classical writers. It helps vividly render dreams and hopes of the characters, and we see a beautiful example of this technique in a masterful rendition of the Ryder’s son’s cherished dream of having father settle in the family and grandfather resume talking with his own daughter, Boris’s mother. The boy’s dream is rendered in the form of Ryder’s imagining and fantasizing when he watches Boris practicing karate movements: *“Then when I glanced at him again, I realised he was enacting in his imagination the latest version of a fantasy he had been playing through over and over during the past weeks.*

*I continued to watch him moving busily, now several yards away from me, and supposed he was coming to that part where he and his grandfather, standing shoulder to shoulder, ready themselves for another onslaught. There would already be a sea of unconscious bodies over the ground, but a number of the most persistent thugs would now be re-grouping for another assault. Boris and his grandfather would wait calmly side by side, while the thugs whispered strategies in the darkness of the walkway”* [3]. The description of this fantasy continues for a couple of pages more demonstrating great psychological potential of the Dramatic Future forms. Incidentally, it is not clear why there are doubts, on the part of some researchers, concerning the truthfulness of Ryder positioning himself as Boris’s father. If it were not so, then Ryder would not have had any grounds nor motives to be imagining and reconstructing with such captivating detail what the little boy’s mind is being preoccupied with. There is perhaps another alternative to interpret the dramatic Future discourse, namely as a means to revive the protagonist’s similar expectations in his own childhood.

For all his verbosity and confidential-like manner of narrating, Ryder does not conform to the role of the omniscient narrator. Much in the psychological palette of the book is left to implication and subtext. Unaccountable communicative gaps which we would name **abrupt narrative drops** form a systemic feature of the novel’s narrative. Ryder would abruptly abandon his communicants in one scene to join the communicant(s) in the next scene. Mostly it happens, rather unaccountably at first, with Sophie who is either married to Ryder or Ryder has for years been planning to marry her, not conclusively clear, and Boris who may or may not be his son. The text gives grounds for the readers’ hesitation in this respect.

For all its discursive novelty and variety, the novel does not dismiss psychological characterization as something unworthy of the postmodernist descriptive and expressive palette. The whole novel is in fact a cluster and

concurrence of psychological collisions: Gustav, the hotel porter, desperately tries to return to the speaking terms with his daughter Sophie who stopped talking to him years ago; Stephan Hoffman, the hotel manager's son, has for years been laboring under the stress of unduly severe censure of his parents for the failure, as it seemed to them, of his ever making a distinguished pianist; Mr Brodsky is in the state of his desperate effort to have the love of Miss Collins, his sweetheart, returned, Mrs Hoffman suffers from her husband's artistic inadequacy to her high standard she got cultivated in the process of her refined upbringing, Sophie is preoccupied with two major alarms of her life – making Ryder reunited with the family and putting an end to the abomination of mute, wordless communication with her father, Boris, a boy of about ten, not more, is laden with a stress quite unproportioned for his age – to win back the sympathy of his father (most likely). One of the most pathetic and psychologically convincing dramas is that of Mr Hoffman's calamitous married life.

The psychological enigma of Ryder is contained in the framing of his narrative into a mixture of real events and dreams. For some events and episodes it is not easy to differentiate between the two. It has to be said that both varieties of his narration, real and dreamlike, possess a high psychological pitch. Much of what he narrates about Sophie and Boris can be interpreted in terms of day-dreaming whereas the stories told to him by other characters cannot be seen as invented by him. In both varieties of the narrative, the other characters' monologues and descriptive passages showing the stressful situations in which Sophie and Boris happen to be involved, reveal the true-to-life psychological dramas which vary and intensify the psychological dimension of the novel.

One of the highlights of the book having to do with a psychological revelation of the protagonist's character shows us Ryder talking to Boris, his son (yet Sophie's remark at the end of the book making it unclear: *'He'll never be one of us. You've got to understand that, Boris. He'll never love you like a real father.'*). Ryder explains his frequent stayings away from the family to Boris, likewise to himself, in the following words:

*"You must, I know you do, you must wonder why I have to go away all the time, even though your mother gets upset about it. Well, you have to understand, the reason I keep going on these trips, it's not because I don't love you and dearly want to be with you. In some ways, I'd like nothing better than to stay at home with you and Mother, live in an apartment like that one over there, anywhere. But you see, it's not so simple. I have to keep going on these trips because, you see, you can never tell when it's going to come along. I mean the very special one, the very important trip, the one that's very very important, not just for me but for everyone, everyone in the whole world" [3].*

The quotation that follows next is a direct continuation of the previous one, but we find it expedient to break the solid quotation to single out the



gradation in Ryder's attempt to both excuse and justify his failing role as a father and husband.

*"How can I explain it to you, Boris, you're so young. You see, it would be so easy just to miss it. To say one time, no, I won't go, I'll just rest. Then only later I'll discover that was the one, the very very important one. And you see, once you miss it, there's no going back, it would be too late. It won't matter how hard I travel afterwards, it won't matter, it would be too late, and all these years I've spent would have been for nothing. I've seen it happen to other people, Boris. They spend year after year travelling and they start to get tired, perhaps a little lazy. But that's often just when it comes along. And they miss it. And, you know, they regret it for the rest of their lives" [3].*

It is in the intricate plot line involving Ryder, Sophie and Boris that the protagonist's relationships with his own past are recaptured. Essentially, this plot line reproduces the scenes likely to occur, to be generated in dreams: the same distance remaining between Sophie walking home and Ryder and Boris trying to catch up with her, accelerating their pace, but of no avail; Sophie and Ryder's visit to the cinema; their expected restful day and festive dinner; their dreamlike ride and visit to Carwinsky gallery, to name just major ones.

### **The conclusions**

1. We rank the novel as a prominent achievement in the genre of psychological novel. *The Unconsoled* adds a new colouring and depth to such crucial psychological aspects of an individual as a lurching fear of a failure in the professional field, the 'guilt conscience' syndrome, a desperate attempt to 'patch together' the ruined family life, a dramatic-bordering-on-tragic misjudgement of children by their parents, an unparalleled children's intuition, an individual's anxiety and frustration caused by the outsiders' increasing demand on his time and privacy, inherent indecision in the form of being unable to choose a course of action from a set of options.

2. The psychological range of Ryder as a character can be broken into two unequal sets: one set, smaller in textual size and perhaps relevance, is related to his musician's personality – his perception of music and growing anxiety over his recital, the second set is made up of his unparalleled ability to imbibe other people's problems and render them fully and accurately. The second set is delineated on a larger scale than the first one and it comprises a series of events unrelated to the recital proper – his somewhat unproportioned worry over his address to the town, his surrealistically drawn relations with Sophie and her son Boris who may or may not be his wife and his son, other rather numerous events and conflicts into which he happens to be involved.

3. Based on our close reading of the book we can draw a conclusion that the Ryder's psychological portrait is delineated, to a larger extent, with the help of experimental and comparatively innovative means of characterization. Their variety comprises:

- employing the figure of unreliable narrator,

- extension of the narrator's vision beyond the scene being currently described,
  - empowering the narrator with the ability to read the minds of his communicants,
  - creating an indiscriminate blend of the protagonist's inward vision of his past with a real happening,
  - building an atmosphere of psychological suspense by means of the narrator's inherent doubt and indecision on what course of action to take,
  - applying the principle of psychological parallelism or doubling (echoing or duplicating another character's behavior or psychological trait),
  - implying, by means of contextual clues and guesses, the narrator's affinity to other characters,
  - making extensive and masterful use of discursive techniques comprising the phantasmagorical, grotesque, dreamlike modes of narration some of which resemble or imitate Kafka's literary style.
4. The relevance and innovative variety of the psychological discourse in ***The Unconsoled*** testify to the category of literary psychologism forming an important, unavoidable part in postmodernist fiction. The psychological segment and dimension of the novel treated as well the psychological aspects of postmodernist fiction in general require further research to make the postmodernist novel better understood.

#### Бібліографічні посилання

1. Лобанов И. Г. Модернистские интенции в творчестве Кадзуо Исигуро [Электронный ресурс] / И. Г. Лобанов. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/modernistskie-intentsii-v-tvorchestve-kadzuo-isiguro>.
2. Drag W. Elements of the Dreamlike and the Uncanny in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*. [Електронний ресурс] / Wojciech Drag. – Режим доступа: <http://journals.univ-danubius.ro/index.php/communication/article/view/729/662>
3. Ishiguro K. *The Unconsoled* [Електронний ресурс] / Kazuo Ishiguro. – Режим доступа: <http://bookre.org/reader?file=1304999>

*Надійшла до редколегії 20 квітня 2014 р.*

УДК 812 82 (1 – 87)

**А. В. Тарарак**

*Харьков*

### **К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ НАПОЛЕОНОВСКОГО МИФА В РОССИИ ДО ВОЙНЫ 1812 ГОДА**

*В статті аналізується ставлення до Наполеона в Росії до війни 1812 р. за перекладними публікаціями. Показовим можна вважати відбір матеріалів для перекладу та публікації, а також особливості характеристик, що дають Наполеону. В публікаціях, адресованих до освіченого читача, підкреслюється героїзм, військовий та державний талант Наполеона. Російське суспільство було дуже сильно зацікавлене в його особистості та потрапило під вплив міфу про нього. Свідомостю*

цього є використання елементів античної міфології, які були координатами для осмислення феномену Наполеона і на його батьківщині. Сферою розповсюдження європейського міфу був періодичний друк, окремі перекладні чи оригінальні російські брошури. В них відображався життєвий шлях героя, описувалися його військові перемоги та державні успіхи.

**Ключові слова:** наполеонівський міф, новий міф, міфологема, культурне ім'я, ідеалізація.

*В статье анализируется отношение к Наполеону в России до войны 1812 г. по переводным публикациям. Показательным считается отбор материалов для перевода и публикации, а также особенности характеристик, даваемых Наполеону. В публикациях, обращенных к образованному читателю, подчеркивался героизм, военный и государственный талант Наполеона. Русское общество испытывало жгучий интерес к его личности и попало под влияние мифа о нем. Свидетельством этого является использование элементов античной мифологии, которые были координатами для осмысления феномена Наполеона и на его родине. Сферой распространения европейского мифа была периодическая печать, отдельные переводные или оригинальные русские брошюры. В них воспроизводился жизненный путь героя, описывались его военные победы и государственные успехи.*

**Ключевые слова:** наполеоновский миф, новый миф, мифологема, культурное имя, идеализация.

*In the article there is analyzed the relation to Napoleon in Russia before the war of 1812 in translated publications. The choice of materials for translation and publication, the singularities of characteristics for Napoleon are indicative. In publications, directed to the educated reader, we can see, that the heroism, military and state genius of Napoleon are underlined. The Russian society was highly interested in his personality and was under the influence of Napoleonic myth. The evidence of it is the usage of some elements of antique mythology, which were the position for Napoleon's phenomenon understanding in his native land, too. The sphere of European myth circulation was the periodic press, some translated or original Russian brochures. The way of hero's life is reproduced in them, his military victories and state successes are characterized.*

**Key words:** Napoleonic myth, the new myth, mythologem, the cultural name, idealization.

Ім'я Наполеона прочно вошло в європейську культуру, но оно по-разному преломилось в культурном сознании разных народов Европы. Разумеется, Наполеон имеет особое значение для Франции. Именно там сформировался наполеоновский миф, который относится к новым, по словам Шеллинга, мифам, где функцию мифологеми выполняет имя культурного героя. Наполеон, несомненно, является таким культурным героем, который утвердил буржуазную європейскую цивилизацию. Все это нашло отражение в європейских литературах и прежде всего во французской, находившейся не столько под влиянием этой личности, сколько выразившей восхищение самой исключительностью его жизни, в которой были ошеломительные восхождения и стремительные падения.

В отличие от Франции, в России, боровшейся с завоевателем, наполеоновский миф существовать не мог, но личность Наполеона привлекала внимание писателей, художников, историков, пожалуй, не меньше, чем на его родине. Но применительно к России речь может идти о различных интерпретациях этого «чужого», но тем не менее актуального

для нее мифа, в которых личность и деятельность Наполеона получала самые различные, а порой и противоречивые истолкования. Как справедливо отмечает О.В. Соколов, «трактовка образа Наполеона в русской исторической и художественной литературе определялась далеко не только личными воззрениями автора, а в значительной степени идеологической обстановкой, в которой произведение писалось» [3, с. 7]. Цель статьи состоит в том, чтобы осмыслить ее влияние на восприятие личности Наполеона и европейского мифа о нем на русскую культуру. «Драма войны 1812 года окончательно заслонила для многих современников предшествующие события, которые стали рассматриваться исключительно через призму вторжения в Россию наполеоновской армии. <...> Но если обратиться к документам, исходящим непосредственно из последних лет XVIII века и самого начала XIX века, вырисовывается совершенно иная картина» [1, с. 11]. Русское сознание попало под обаяние этой личности и поначалу испытывало сильные эмоции, выраженные в ряде писем и воспоминаний.

Удивительным пророчеством, которое, конечно, представляется таким именно в свете стремительного взлета Наполеона, воспринимаются слова Екатерины II, адресованные Гриму в письме от 11 февраля 1794 г.: «Если Франция справится со своими бедами, она будет сильнее, чем когда-либо, будет послушна и кротка, как овечка; но для этого нужен человек недюжинный ловкий, храбрый, опередивший своих современников и даже, может быть, свой век. Родился ли он или еще не родился? Придет ли он? Все зависит от этого. Если найдется такой человек, он стопою своею остановит дальнейшее падение, которое прекратится там, где он станет, во Франции или в ином месте» [2, с. 18]. Разумеется, императрица имела в виду не Наполеона, но личность, равную ему, появление которой обусловлено самим временем.

Не менее симптоматичной представляется и оценка А.В. Суворова, высказанная в письме к А.И. Горчакову. К сожалению, его известные слова, вырванные из контекста, вошли в наше сознание как предостережение. Приведенные полностью, они совершенно иначе характеризуют отношение русского полководца к успехам молодого французского генерала. «О, как шагает этот юный Бонапарт! – писал А.В. Суворов. – Он герой, он чудо-богатырь, он колдун! Он побеждает и природу, и людей. Он обошел Альпы, как будто их и не было вовсе. Он спрятал в карман грозные их вершины, а войско свое затаил в правом руке своего мундира. Казалось, что неприятель тогда только замечал его солдат, когда он их устремлял, словно Юпитер свою молнию, сея всюду страх и поражая рассеянные толпы австрийцев и пьемонтцев. О, как он шагает!» [2, с. 19]. Обратим внимание на красноречивое сравнение – «словно Юпитер», древний бог войны и победы. И далее – «разрубил Гордиев узел тактики», тот самый, который разрубил Александр Македонский. А.В. Суворов, конечно, не участвовал в мифологизации

образа Наполеона – он использовал характерные для речи той поры выражения. Но в свете будущих событий они представляются значимыми. «В действиях свободен он как воздух, которым дышит, – писал русский военачальник. – Он движет полки свои, бьется и побеждает по воле своей!». Интересен и прогноз, который он сделал и который исполнился уже в начале XIX в.: «...пока генерал Бонапарт будет сохранять присутствие духа, он будет победителем. Великие таланты военные достались ему в удел. Но ежели, на несчастье свое, бросится он в вихрь политический, ежели изменит единству мысли, – он погибнет» [2, с. 19]. «Изменив» своему предназначению, которое, по мнению А.В. Суворова, состояло в военном деле, Бонапарт пошел по пути, который, в конечном счете, и привел его на остров Св. Елены.

Значимая страница в восприятии европейского наполеоновского мифа – история взаимоотношений России и Франции при Павле I. Отголоски тех событий зафиксированы в уникальном по своему содержанию издании «Цареубийство 1901 г. Записки участников и современников» [4], которое вышло в свет к столетию убийства Павла I. Среди ряда причин, по которым это преступление произошло, современники называли и чрезвычайную увлеченность императора отношениями с Наполеоном, что создавало опасную для Англии коалицию двух держав. 18 (30) декабря 1800 г. Павел I направил Бонапарту письмо, в котором писал: «...я хотел бы предложить Вам обсудить способы, с помощью которых мы могли бы прекратить те несчастья, которые уже в течение одиннадцати лет разоряют всю Европу. Я не говорю и не хочу дискутировать ни о правах человека, ни о принципах, которыми руководствуются правительства разных стран. Постараемся вернуть миру спокойствие, в котором он так нуждается и которое, как кажется, является основным законом, диктуемым всевышним» [2, с. 21]. Конечно, решимость Павла сотрудничать с Наполеоном была обусловлена настроениями российской политической верхушки, в которой были как малочисленные сторонники, так и влиятельные противники этой коалиции. Что же касается образованной части общества, то ее отношение к этому союзу можно реконструировать по публикациям, которые были осуществлены в ту пору.

Так, в 1801 г. в свет была выпущена анонимная брошюра «Жизнь и триумфы генерала Буонапарте, содержащие в себе первые его успехи в военном состоянии и славные походы в Италию и Египет, до совершенного завоевания сей Турецкой Провинции». Не будем пересказывать содержание этого издания, остановимся лишь на формах наименования Наполеона и характеристике его действий, которые выдают отношение автора к нему. Так, своей армии Наполеон отдавал «благоразумные приказания, установить строгую дисциплину, сделать пребывание французских войск приятным для тамошних жителей посредством их доброго поведения», а чтобы сделать арабов своими

сторонниками, «тотчас заключил с ними трактат, но не только дружественной, но и союзной». Он характеризуется как военачальник, не бросающий на поле боя своих воинов даже мертвыми – все были похоронены; как хороший стратег и тактик: «...расположил тотчас порядок сражения, составив из дивизий параллелограммы». Наполеон-победитель «старался утвердить свое завоевание благоразумнейшими средствами», издавая приказы и распоряжения, направленные во благо поработанного народа. Хлеб пекся одинаковый и для солдат, и для местного населения, однако для больниц он был лучшего качества. «Всем провинциальным комендантам и всякому, кто бы то ни был, запрещается требовать какого-нибудь рода податей с жителей. – Всяк, кто будет иметь жалобу на причиненные ему обиды, может относиться в комиссию, которая для сего будет собираться в семь часов утра» [2, с. 28–29]. Наполеон в описании анонимного автора, таким образом, характеризовался как выдающийся военачальник и государственный муж, его деятельность идеализировалась.

Восторженное отношение автора к личности Бонапарта проявляется в ряде моментов. Вот как он характеризует свой замысел, соотнося его с тем, как древние писали жизнеописания героев: «Начертывая свою историю, не скрываю я своей слабости; некоторое побуждение гораздо сильнейшее побудило меня продолжать оную, несмотря на недостаток моих сил. Важность сего предприятия несколько меня утратила, но я почел, что воздам самую большую честь талантам и дарованиям сего Героя, когда ограничу себя повествованием одной истины и описыванием происшествий, каковыми они были на самом деле. – Истина, будучи сама собою весьма важна, не имеет нужды ни в каких прикрасах» [2, с. 30].

Кроме того, он сообщает о композиции своего труда: «...для облегчения памяти и порядочного расположения происшествий разделено сие сочинение на главы», а также об особенностях самого повествования: «...происшествия, случившиеся с Бонапарте, геройские деяния, мысли его, слова, исполненные мудрости, тонкие и остроумные ответы имеют неразрывную между собой связь и составляют нераздельное повествование, в котором нельзя ничего опустить»; «где быстрота происшествий заставляла меня оставлять какое-нибудь примечательное деяние, то я присовокуплял оное на конец главы»; «я не надеюсь избежать суждения; но утешаюсь уверенностью, что сделал пособие и услугу ученым людям, собирая материи, кои некогда должны служить человеку глубокомысленному и сведущему, который будучи свободен от пристрастия опишет историю Бонапарте» [2, с. 30]. Можно предположить, что автор «Истории первого консула...» видел своим образцом «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, во всяком случае, и он стремился соединить биографическое повествование с моральными выводами, хотя и отказывался от такого намерения («я не надеюсь избежать суждения»), а его описания Наполеона и речевые фигуры

напоминают главу «Сравнительных жизнеописаний» об Александре и Цезаре.

Ж.Ф. Дюброка обосновывает свой выбор выдающимися свойствами личности героя: «Но деятельный Гений сей, не токмо посреди войск блистает в полном своем сиянии; но и во время мира рождаются в нем новые силы, и он предпринимает и производит в действо те великие намерения, которые должны сделать счастливыми народы, пресечь все гражданские бедствия, приводящие их в отчаяние, и доставить торговле и художествам ту живость и деятельность, которые одни токмо могут споспешествовать их благополучию. Другими словами, жизнеописание посвящено герою, проявившему себя на поле боя и в мирное время, причем руководствуется он основными лозунгами революции: «...сделать счастливыми народы, пресечь все гражданские бедствия, приводящие их в отчаяние, и доставить торговле и художествам ту живость и деятельность...».

Автор замечает, что молодой Наполеон, в отличие от ровесников, не хотел скрывать своих республиканских взглядов и «с восхищением принял правила свободы и равенства; возрадовался, когда увидел определение, которое не признает между людьми другого различия, кроме личных достоинств, и одна мысль оживила его – мысль, что нет более во Франции препятствий, полагаемых предрассудками для дарований» [2, с. 49]. Интересно, что он подчеркивает: «Я с удовольствием буду говорить всякий раз...» [2, с. 49]. Удовольствие автор испытывает от того, что молодой Бонапарт избежал порочного влияния окружающих, что «знания доставили ему всеобщее уважения, а искусство обращать их в пользу – счастье» [2, с. 49]. Наполеон в описании русского автора предстает таким: «неустршимый в исполнении намерений, твердый в своих началах», «всегда деятелен, всегда одинаков на войне, в торговле, в суде – его одна мысль – изобретение; его одно слово – исполнение. Отсрочки он не знает» [2, с. 51]. Обратим внимание, как автор повторяет выражение, использованное А.В. Суворовым: «Везде, где он находил Гордиевской узел, рассекает мечем Александровым» [2, с. 51]. Бегло характеризуя взгляды Бонапарта, которые оказываются не вполне последовательными, автор брошюры завершает ее панегириком: «Посвятив два года трудной военной службе, приобрел он опытность целых веков; между тем как отечество его, имея к нему неограниченную доверенность, оставляет гений его в свободе и собирает только счастливые плоды его побед» [2, с. 51]. Таким образом, можно говорить, что еще в 1802 г. в публикации, составленной, вероятно, из фрагментов разных материалов, выражена явная симпатия, а иногда и восхищение молодым французским генералом.

Еще одно издание, имеющее компилятивный характер, вышло в свет в 1803 г. Его основу, вероятно, составляли немецкие и французские публикации. В брошюре собраны небольшие истории («анекдоты») из жизни Наполеона. Таких изданий в России в те годы было несколько. В

издании «Анекдоты и характеристические черты из жизни Бонапарте, открывающие дух и свойства его, выбранные из всех тех писателей, которые только когда-нибудь писали о сем герое» обратим внимание на конец заглавия: «о сем герое». Уже в заголовке Наполеон характеризуется, как личность выдающаяся. В тексте несколько раз автор описывает его достоинства: «Почти невероятно, как он содержит в памяти имена, физиономии и отличительные черты своих воинов...» [2, с. 53]. Автор публикации предлагает читателю описание его внешности, оставляющей противоречивое впечатление: «В наружности своей с первого взгляда имеет Б.<онапарт> нечто мрачное и холодное; но нужно только пробывать вблизи его несколько минут, чтобы увидеть в нем после некоторую тихость и приятность. В чертах лица его изображается особливая кротость, и взор его есть красноречивое доказательство человеколюбивого и тихого характера» [2, с. 55]. Совершенно очевидно, что автор и этого издания выбрал из иностранных изданий и воспроизвел по-русски именно то, что способно охарактеризовать Наполеона как героя, выдающегося военачальника и человека необыкновенных достоинств. Довоенные публикации свидетельствуют о том, что русское общество испытывало жгучий интерес к личности Наполеона и попало под влияние европейского мифа о нем. Свидетельством этого, кроме всего прочего, является использование элементов античной мифологии, которые были координатами для осмысления феномена Наполеона и на его родине. Сферой распространения европейского мифа была периодическая печать, отдельные переводные или оригинальные русские брошюры. В них воспроизводился жизненный путь героя, писывались его военные победы и государственные успехи. Однако уже через несколько лет тональность русской печати меняется, и общество стремительно меняет свое отношение к французскому императору. Но эта тема должна стать предметом отдельного исследования.

#### Библиографические ссылки

1. Наполеон до... Наполеона, или Восприятие русским обществом Наполеона Бонапарта до столкновения России и Франции // Наполеон Бонапарт: Pro et contra. Личность и деяния Наполеона Бонапарта в оценках российских исследователей. Антология [Автор-составитель О.В. Соколов]. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – С. 9 – 17. (Русский Путь).
2. Наполеон Бонапарт: Pro et contra. Личность и деяния Наполеона Бонапарта в оценках российских исследователей. Антология [Автор-составитель О.В. Соколов]. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – 1038 с. (Русский Путь).
3. Соколов О.В. Наполеон глазами русских / О.В. Соколов // Наполеон Бонапарт: Pro et contra. Личность и деяния Наполеона Бонапарта в оценках российских исследователей. Антология [Автор-составитель О.В. Соколов]. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – С. 7 – 8. (Русский Путь).
4. Цареубийство 11 марта 1801 года. Записки участников и современников (Саблукова, графа Бенигсена, графа Ланжерона, Фонвизина, княгини Ливен,



князя Чарторыйского, барона Гейкинга, Коцебу). – СПб.: издание А.С. Суворина, 1907. – 432 с.

Надійшла до редколегії 3 травня 2014 р.

УДК 821.161.1 – Эренбург

**М. Ю. Тарарак**

Харьков

## **О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭТИКИ ЛИРИКИ И. ЭРЕНБУРГА**

*Еренбург-поет проходив етапи учнівства у символізмі і акмеїзмі, а його перехід до авангарду був природним продовженням творчого зростання, який співпав з розвитком модернізму у російській поезії. Між тим, Еренбург не був футуристом як, наприклад, В. Маяковський, Вел. Хлебніков чи Є. Гуро: футуризм був прийнятий їм не у всій повноті його програми, сформульованій у деклараціях цього напрямку. З другого боку, сам спосіб художнього мислення відповідав авангардному та проявлявся у ряді прийомів, якими користувався поет. Провідними темами творчості Еренбурга цього періоду були теми смерті, нудьги, батьківщини, нещасливого кохання; образи немовля, душі, поета, баби. Еренбург створює зразки громадянської та філософської лірики, але в його книгах відчутно прагнення до епічного осмислення дійсності.*

**Ключові слова:** авангард, футуризм, стилізація, прозаїзація поезії.

*Эренбург-поэт проходил этапы ученичества у символизма и акмеизма, а его переход к авангарду был естественным продолжением творческого роста, совпавшим с развитием в русской поэзии модернизма. Между тем, как нам представляется, Эренбург не был футуристом в том смысле этого слова, который вкладывается в него по отношению, например, к Вл. Маяковскому, Вел. Хлебникову или Е. Гуро: футуризм был принят им не во всей полноте его программы, сформулированной в декларациях этого течения. С другой стороны, сам способ художественного мышления соответствовал авангардному и проявлялся в ряде использованных поэтом приемов. Ведущими темами творчества Эренбурга этого периода являются темы смерти, скуки, родины, поруганной любви; образы младенца (мальчика), души, поэта, бабы. Эренбург создает образцы гражданской и философской лирики, однако в его книгах ощутимо стремление к эпическому осмыслению действительности.*

**Ключевые слова:** авангард, футуризм, стилизация, прозаизация поэзии.

*Ehrenburg-poet made the pupilage stages at symbolism and acmeism, and the natural continuation of the creative growth was his passage to the avant-garde, which clashed with the modernism development in the Russian poetry. We think meanwhile that Ehrenburg was not a futurist in a sense, which is usually imported in this word (on the examples like Vl. Mayakovsky, Vel. Hlebnikov or E. Gouro: Ehrenburg didn't accepted futurism in the full completeness of its program, which was couched in the manifests of that movement. On the other side the manner of the artistic thinking itself was corresponding to that one of the avant-garde, and we can see it in some literary devices, used by this poet. The key themes of Ehrenburg's work in this period were themes of death, boredom, native land, desecrated love; the characters of an infant (a boy), soul, poet, country woman. Ehrenburg creates samples of the civil and philosophic lyrics, but you can feel the epic understanding of the reality in his books.*

**Key words:** avant-garde, futurism, pastiche, poetry prosaisation.

Периодом свободного стиха творчества И. Эренбурга Б.Я. Фрезинский называл период с 1914 по 1920 гг., когда были созданы поэтические книги «Стихи о канунах», «Повесть о жизни некоей Наденьки и о вещих знамениях, явленных ей», «О жилете Семена Дрозда. Молитва», «Молитва о России», «В звездах» и «Огонь» и «Раздумия». При всем разнообразии их объединяет, на наш взгляд, то, что И. Эренбург стремился освободиться от подражательности и в «Стихах о канунах», по его собственным словам, впервые заговорил «своим собственным голосом». Как отмечает исследователь, это период «занимает в автобиографии Ильи Эренбурга несколько строк: “В начале войны захотел воевать. Не взяли. Потом на вокзале в Иври по ночам грузил вагоны за сто су. Я мерз. Скверно было. Потом писал “Стихи о канунах”. Затем стал корреспондентом “Биржевки”. Попал на фронт. Об этом писал”» [2, с. 21]. Как известно, И. Эренбург не сумел издать «Стихи о канунах» в Париже и, по сообщению исследователей, «Волошин, принимавший новые стихи Эренбурга, уговорил М.О. Цетлина дать средства на их издание, и в 1916 г. книга вышла в Москве» [3, с. 591]. По словам Б.Я. Фрезинского, эта книга – «...самая большая и самая темная поэтическая книга Ильи Эренбурга: в ней и лирика, и театральные сцены, и портреты друзей (цикл из 17-ти стихотворений “Ручные тени”), и повести в стихах, и циклы молитв. Ее объединяет эстетика неэстетичного, новая для Эренбурга поэтика, и в плане общего развития русской поэзии Серебряного века она соответствует переходу от акмеизма к футуризму; <...> при этом о футуризме Эренбург ничего толком не знал, считая футуристом только Игоря Северянина...» [3, с. 22]. Эренбург-поэт проходил этапы ученичества у символизма и акмеизма, а его переход к авангарду был естественным продолжением творческого роста, совпавшим с развитием в русской поэзии модернизма. Между тем, как нам представляется, Эренбург не был футуристом в том смысле этого слова, который вкладывается в него по отношению, например, к Вл. Маяковскому, Вел. Хлебникову или Е. Гуро: футуризм был принят им не во всей полноте его программы, сформулированной в декларациях этого течения. Еще раз отметим: он, по словам Б.Я. Фрезинского, почти ничего не знал о нем. Цель статьи состоит в том, чтобы осмыслить особенности поэтики лирики поэта этого периода.

Как полагает Б.Я. Фрезинский, «...как это случилось потом у Эренбурга (“Оттепель”!), название книги, в определенной мере, значительней ее содержания (оказалось, что это действительно кануны неслыханных перемен и в судьбе Европы, и – в особенности – в судьбе России и всех ее народов). “Стихи о канунах” – книга не точных исторических предвидений, <...> но темных многозначных пророчеств, богоборчества и покаяний, богохульства и молитв» [3, с. 24]. Двумя главными темами книги он называет тему смерти и тему скуки [3, с. 24, 26] и сомневается в возможности считать ее гражданской поэзией «в

прямом смысле, поскольку она предполагает ясность и общедоступность, но и небезызвестный образ башни из слоновой кости не имеет к ним ровно никакого отношения» [3, с. 24].

Книге «Стихи о канунах» предпослано два библейских эпиграфа – из Второзакония и Откровения св. Иоанна Богослова: первый из них – ветхозаветный, второй – новозаветный. Оба эпиграфа говорят о надвигающейся и неминуемой катастрофе. Стихотворения в книге расположены по семи разделам, каждому из которых было дано название; как пишет Б.Я. Фрезинский, «...то, что было правилом для символистов, Эренбург применил фактически впервые» [3, с. 676]. Первый из них был назван своего рода оксюмороном – «Райская гарь», в него вошли двадцать стихотворений. Элементы поэтики авангарда проявились уже в первом разделе книги. Одной из черт является переосмысление библейских истин, символов, как и у Маяковского, до их снижения. Так, в сюжетном стихотворении «Канун» передается ощущение надвигающейся катастрофы. Образ засухи – это образ надвигающейся смерти земли, которая «лежит и стонет», «суха, темна»; у земли «рот отверст». Одновременно это и развернутая метафора конца мира. Поэт переводит реальный план – «мальчик слепого за руку водит» – в план библейский: «кровью человеческой», «чернью покрылись дни», «виноградные гроздья», «великую веру» и пр. Песня горбуна становится метафорическим предупреждением о наступлении новой эпохи: «Кличет сын», «горячие очи / Затмились они», «...темной ночи отверстые / Целуйте ноги слепца»: «...время / Причастится иной благодати!..» [3, с. 180]. Это стихотворение Эренбурга близко по своему содержанию и приемам выразительности известному стихотворению Вл. Маяковского «От усталости». В отличие от стихотворения Эренбурга, в котором лирический герой занимает позицию летописца, описывающего надвигающийся конец света, у Маяковского лирический герой выдвигается на первый план, обращается к земле: «Дай исцелю твою лысеющую голову...» [1, с. 49]. Поэт так же, как и Эренбург, создает образ измученной, необработанной земли, только она не засыхает без воды, а погибает в болотах: «груди болот», «канава», «зеленая сыщица», «грязных дорог» [1, с. 49, 50].

Строй стихотворения Эренбурга «Канун», как и следующих стихотворений книги, например «Перед причастием», близок ранней поэзии Вл. Маяковского в целом. Скажем, снижение библейских образов было свойственно известному стихотворению Маяковского «Я», в котором «Христос из иконы бежал», где лирический герой обращается к «хромому богوماзу» с призывом: «лик намалой мой / в божницу уродца века!» [1, с. 49]. У Эренбурга «Божия чаша разбита, / Осколки ее у ног. / Разбивший сейчас причастится / Телу и крови его» [3, с. 180]. Поэты не ощущают крепости и силы в библейском слове и символах, в произведениях через их снижение передается ощущение утраты целостности мира. Не случайно стихотворение «Я» завершается словами:

«Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека!» [1, с. 49], а у Эренбурга создается образ слепца, бродящего по земле: «Мальчик слепого за руку водит», «От горсти земли он ослеп / Посыпал ее на горячие очи, / Затмились они» [3, с. 180].

Сходно Эренбург и Маяковский откликались на события первой мировой войны. В первом разделе книги Эренбурга опубликованы стихотворения «В августе 1914 года», «На войну», «На закате», «Кадриль», «В пивной» и др., выражающие эту тему. Поэт не принимает мысль о праведности войны и рассматривает ее как губительную для человека и человечества. Эренбург, как и Маяковский, использует сюжетные стихотворения, создавая картины объявления войны, отправки на фронт, перерыва между боями и пр. В стихотворения включается разговорная речь, риторические восклицания и вопросы, отрывки песен, называются места сражений. Маяковский вводит в стихотворения восклицания продавцов газет: «Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю! / Италия! Германия! Австрия!» [1, с. 53], ура-патриотические крики: «Отравим кровью игры Рейна! / Громами ядер на мрамор Рима!» [1, с. 53]. В стихотворениях Эренбурга не только люди, а и неживые предметы говорят, кричат, поют разразившейся катастрофе: «А рельсы все пели и пели: / – Где же мы? где мы?» [3, с. 181], «Ну! Ну» / Пейте! Бейте! / Бейтесь! Смейтесь! На вокзальной скамейке!» [3, с. 181] и др.

Оба поэта создают отрывочные картины, сочетая реплики, движения, соединяемые на уровне ассоциаций. Так, в стихотворении «В августе 1914 года» у Эренбурга как бы три плана: «закланные жены», провожающие поезда на фронт, бойцы, поющие частушки внутри теплушек, и непонимающие происходящего «дамы на штыки надели / чужеземные цветы – хризантемы» [3, с. 181]. Это дает объемное изображение, передает движение и звуки. В стихотворении Маяковского «Война объявлена» таких планов больше: оружие газетчики, подравшиеся в кофейне сторонники и противники войны, плачущие звезды, залитый кровью снег, уходящие на фронт военные. Однако у обоих поэтов использован сходный прием, дающий возможность передать атмосферу общества, взбудораженного вестью о войне.

Показательным также является и то, что в произведениях обоих поэтов возникает образ матери и сына. Скажем, в стихотворении «Мама и убитый немцами вечер» весть о гибели сына разворачивается из материнского страдания – «белые матери / судорожно простерлись, как по гробу глазет» – в картину страдания звезд, неба, луны, вечера: «Звезды в платочках из синего ситца / Визжали», «А вечер кричит / безногий, безрукий», «израненный вечер» и др. [1, с. 55]. У Эренбурга страдание испытывает не только мать: «Он сегодня утром еще пил кофе / С мамашей. / Пили и забыли. / Уходили. / Не глядели, не скорбели. / Пили. Пели», но как у Маяковского, небесное светило – «солнце» и вечер: «Чад ли? жар ли? / Солнце в лужи тычется... / Вечер светится» [3, с. 181 – 182].

Бесчеловечность войны в сравнении с ценностью человеческой жизни передана у Эренбурга путем сравнения происходящего на полях сражений с игрой в оловянные солдатики: «Приходили оловянные солдатики / И стреляли из маленьких пушек. / Старший цедил какую-то штуку. / Дымила трубка. Дрогнули тела, повалились рядами, / Сокрушенные зорким огнем» [3, с. 182]. У Маяковского в войне хотят участвовать «бронзовые генералы на граненом цоколе» [1, с. 54].

Сходно осмысливается обоими поэтами трагедия искалеченных войной. В стихотворении Эренбурга «В пивной» (1915) создается картина горького пьянства «безногих солдат», ищущих утешения в пиве: «О лихих, о далеких атаках / Говорили лениво. Говорили, смотрели / На женские прелести» [3, с. 183]. Обращение к «девкам» имеет характер частушки, в которой женщины сравниваются с пушками, а инвалиды названы «пригожими», «видными» и «румяными»: «Ножки у вас не какие-нибудь – / Деревянные!» [3, с. 184]. Страдание инвалида передается путем сравнения его муки со страданием Николая Чудотворца, который «плакал» и «застилал» душу: «Солдат вынул образок, / Лег на скамью, как в гроб» [3, с. 184]. В стихотворении Маяковского «Вам!» (1915) боль за солдат передана в прямом обращении к сытой публике, которая глуха к страданиям:

Знаете ли вы, бездарные, многие,  
Думающие, нажраться лучше как, –  
Может быть, сейчас бомбой ноги  
Выдрало у Петрова поручика?..

Если б он, приведенный на убой,  
Вдруг увидел, израненный,  
Как вы измазанной в котлете губой  
Похотливо напеваете Северянина! [1, с. 59].

Тематически близко стихотворению «О соборе Реймса» Эренбурга стихотворение Маяковского «Гимн обеду». Эренбург осмысливает трагедию разрушения древнего собора в стихотворении, относящимся к философской лирике. «Доходил смердящий ветер / И по улицам носил дитя потерянное. / И стучали тихие калеки / Деревом» [3, с. 185–186]. Разрушенный собор – это «расщепленный, как дуб» «Господень Ларь», ответственность за его разрушение – «последний Суд» – лирический герой возлагает «на запад», откуда пришла война. У Маяковского трагедии разрушения собора противостоит не библейский план, а мещанство: «Если ударами ядр / тысячи Реймсов разбить удалось бы – / по-прежнему будут ножки у пулярд, / и дышать по-прежнему будет ростбиф!» [1, с. 65]. Равнодушие обывателей к инвалидам, разрушению архитектурных памятников, трагедии человечества в целом осмысливается поэтом сатирически.

В ряде стихотворений Эренбург создает образ мальчика, сквозь призму сознания которого передаются реалии войны. Так, в стихотворении «В детской» над кровью мальчика «картинку повесили, / Повесили лихого солдата, / Повесили, чтобы мальчику было весело, / Чтоб рано утром мальчику было весело» [3, с. 186]. Казак на картинке машет свой пикой, однако «красная краска капает на пол» [3, с. 186]. Игры мальчика утешают лирического героя стихотворения «На даче»: «И реченьками слабыми / Захватывал он / Бабочек <...> Господи, есть еще вечера беспечальные, / Когда небо сиреневое, розовое и золотое, / Когда в саду играют резвые мальчики / И пахнут левкой» [3, с. 187].

Лишь в единственном стихотворении раздела «Райская гарь» – «Когда замолкает грохот орудий...» лирический герой Эренбурга говорит «я»: «Вижу я в опечаленном небе / Ангелов сечу» [3, с. 189]. У Маяковского практически в каждом из стихотворений лирический герой – это «я»: «Я живу на Большой Пресне» [1, с. 57], «я встал» [1, с. 56], «Я – хороший» [1, с. 57] и др. Это отличает стихи о войне двух поэтов: у Эренбурга мировая бойня предстает в философском свете, когда трагедия каждого становится трагедией человечества, самого мира, стоящего у своего конца, а лирический герой – это летописец, фиксирующий происходящее и осмысляющий его. У Маяковского высока степень публицистичности, прямого обвинения общества в равнодушии, сытости, глухоте.

Поэтические книги И. Эренбурга, созданные в течение 1914–1920 гг., относящиеся к периоду свободного стиха, несут на себе печать мощного воздействия авангарда, что проявилось не только на уровне тематики, но и в области художественной выразительности. Однако близость не означала последовательного следования эстетической программе, например, русского футуризма, а проявлялась в использовании его отдельных приемов. Как и в произведениях русских футуристов, в поэтических книгах Эренбурга переосмысляются и снижаются библейские истины и символы. Вечное, незыблемое, таким образом, подвергается сомнению и разрушается. В произведениях врывается стихия улицы, ее разгул, жестокость, этот эффект достигается путем активного использования разговорной речи, а также приемов метаморфозы, развертывания метафоры, отрицательного параллелизма и обращенного параллелизма. В области синтаксиса продуктивными являются фигуры поэтического синтаксиса – риторические восклицания. Ведущими темами творчества Эренбурга этого периода являются темы смерти, скуки, родины, поруганной любви; образы младенца (мальчика), души, поэта, бабы. Эренбург создает образцы гражданской и философской лирики, однако в его книгах ощутимо стремление к эпическому осмыслению действительности, что проявилось в прозаизации поэзии, а также в переосмыслении прозаических жанров рассказа и повести.

В течение 1914–1920 гг. Эренбург переживает известную эволюцию, проявившуюся в книге «Огонь», где отрицание жизни, поругание святынь, богохульство, выразившееся в прежних стихах, сменяются активностью лирического героя, предчувствующего обновление земли, рождение новой истины. Как и в стихах русских футуристов, в поэзии Эренбурга приветствуются перемены, обещанные новой властью, а также выражается презрение к ней. Лишь в последнем цикле «Раздумия» лирический герой осознает, что катастрофический характер произошедшего остается только принять и осмысляет его в философских категориях.

#### Библиографические ссылки

1. Маяковский В.В. Сочинения: в 2-х т. / Владимир Владимирович Маяковский. [Редкол.: Бердников Г.П. и др.; вст. ст. А. Метченко]. – М.: Правда, 1987. – Т. 1. – 765 с.
  2. Фрезинский Б.Я. Из слов остались самые простые (Жизнь и поэзия Ильи Эренбурга) / Борис Яковлевич Фрезинский // Илья Эренбург. [Вс. ст., сост., подг. текста и прим. Б.Я. Фрезинского]. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический Проект», 2000. – С. 5 – 70.
  3. 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 3 травня 2014 р.*

УДК 82.09(71)

**І. М. Тимейчук**

*Рівне*

### ДИСКУРС ІНШОГО В КОНТЕКСТІ КАНАДСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ТВОРЧОСТІ М. ЕТВУД

*Впродовж століть колоніальність та багатокультурність формували суспільну свідомість Канади, в якій співіснування персональних світоглядів в умовах культурного плюралізму зумовило появу груп, які співвідносяться з рештою світу/суспільства як Інші. У другій половині ХХ ст. зміна світосприйняття та формування постколоніального типу мислення і філософування посилили формування дискурсу Іншого як суспільної, так і літературної тенденції Канади. У канадській свідомості дискурс Іншого передбачає наявність двох інших: підпорядкованого (колонізованого) та панівного (імперіалістичного); та розгортається в рамках виживання: канадської національності, канадської літератури, канадської свідомості, канадця як людини, яка намагається протистояти кліматичним умовам канадського навколишнього середовища, а також жінки стосовно чоловіка. Відповідно, дискурс Іншого є питомою рисою канадської літературної традиції, а відповідно й творчості М. Етвуд, та є оптимальним методом, щоб проаналізувати маргінальність персонажів романів М. Етвуд.*

**Ключові слова:** дискурс, Інший, виживання, жертва, «гарнізонний менталітет», канадська національна література.

*На протяжении веков колониальность и мультикультурность формировали общественное сознание Канады, в которой сосуществование персональных вселенных в условиях культурного плюрализма обусловило появление групп, которые соотносятся с остальным миром / обществом как Другие. Во второй половине XX в. изменение мировосприятия и формирования постколониального типа мышления и философствования усилили формирования дискурса Другого как общественной, так и литературной тенденции Канады. В канадском сознании дискурс Другого предполагает наличие двух других: подчиненного (колонизированного) и господствующего (империалистического); и разворачивается в рамках выживания: канадской национальности, канадской литературы, канадского сознания, канадца как человека, который пытается противостоять климатическим условиям канадской окружающей среды, а также женщины в отношении к мужчине. Соответственно, дискурс Другого есть важнейшей чертой канадской литературной традиции, а соответственно и творчества М. Этвуд, и является оптимальным методом, чтобы проанализировать маргинальность персонажей романов М. Этвуд.*

**Ключевые слова:** дискурс, Другой, выживание, жертва, «гарнизонный менталитет», канадская национальная литература.

*Throughout the centuries colonialism and multiculturalism have been shaping social consciousness of Canada and as a result coexistence of personal universes within cultural pluralism has led to the emergence of groups that relate to the rest of the world / society as Others. In the second half of the XX century, the changing worldview and the postcolonial mindset strengthened the philosophy of discourse of the Other as a social and literary trend in Canada. In the Canadian consciousness discourse of the Other implies co-existence of a colonized party and a dominant (imperialist) one. Discourse of the Other is reflected within the survival of the Canadian nationality and literature, of the Canadians as people who try to resist and to survive in the climatic conditions of the Canadian environment, as well as survival of women in relation to men. Therefore, the discourse of the Other is a specific feature of the Canadian literary tradition, and subsequently of Margaret Atwood's tradition. Moreover, the discourse of the Other is the best method to analyze marginality of characters of Margaret Atwood's novels.*

**Key words:** discourse, Other, survival, victim, "garrison mentality", Canadian national literature.

Мета статті – розглянути дискурс Іншого в контексті канадської національної літератури і творчості М. Етвуд, аби надалі показати, що він є оптимальним вибором для аналізу творів письменниці.

Аналіз парадигми розвитку дискурсу Іншого в канадській національній літературі дає можливість стверджувати, що формування дискурсу Іншого у творчості М. Етвуд зумовлено національним шаблоном. Ми вважаємо, що дискурс Іншого є питомою рисою канадської літературної традиції. Його прикметною рисою є те, що він розгортається в рамках концепції виживання: канадської національності, літератури, свідомості та канадца як людини, яка намагається протистояти кліматичним умовам навколишнього середовища. Однією з перших серед письменників і літературознавців Канади, хто розглядає явище канадської свідомості та літератури, є саме М. Етвуд. Явище канадської літератури в першу чергу цікавило канадських літературознавців (Н. Фрай, М. Етвуд, Дж. Вудкок, Д. Дж. Джоунс та ін.), в українському літературознавстві



його вивченню присвячено праці М.Ю. Воронцової, І.М. Сухенко, Н.Ф. Овчаренко, Ю.А. Жаданова та ін.

Слід зазначити, що М. Етвуд є автором низки критичних та літературознавчих праць, редактором кількох антологій канадської і однієї американської літератури. Зокрема, «сенсаційна публікація» літературознавчого дослідження «Виживання: тематика канадської літератури» (надалі «Виживання») у 1972 р. зробила М. Етвуд «святим монстром» канадської літератури [7, с. 3], адже в ній сфокусовано основні напрями літературознавчої думки Канади: канадська література як національне явище; мотив природи; концепція виживання та конструкт жертва. Хоча у 70-х рр. канадську літературу сприймають як «необхідний елемент для формування національного характеру», який «забезпечує єдність нації» [11, с. IX], проте вона все ще не має національного підґрунтя, а тому її сприймають виключно як літературу маргінесу, яка протягом століть «імітувала зміни літературної моди в Англії» [18] і яка існує в рамках імперіалістичного шаблону та займає виключно другорядну позицію стосовно європейської й американської традицій. Відтак, в рамках першого завдання М. Етвуд намагається відповісти на питання тогочася: «Чи існує канадська література?» і «Якщо існує, то чи не є вона другосортною копією справжньої літератури, яку створюють у Великій Британії та Сполучених Штатах?» [7, с. 5].

М. Етвуд виділяє три обов'язкові аспекти літературного доробку кожного письменника: персональне бачення, соціальний / культурний / національний рівень та універсальний. Натомість у канадській традиції вона відзначає ігнорування проміжної стадії – національного [7, с. 22], з цієї причини критик розглядає Канаду, а відповідно і літературу країни, як «жертву», «придушену меншість», «експлуатоване» – тобто, «колонію» [7, с. 45], на кшталт спільноти з «гарнізонним менталітетом» за Н. Фрайєм. Зауважимо, що «гарнізонний менталітет» є характерною рисою: «маленьких громад, обмежених фізичним та психологічним кордоном від інших поселень та від американських і британських культурних осередків; <...> громад, які змушені протистояти загрозливому навколишньому середовищу» [13, с. 830]. Нині письменниця наголошує: хоча «нації не визначають усе», але все ж їх «не можна ігнорувати» [8].

Відсутність єдиного літературного центру в Канаді та тенденція абсолютизувати деталі «місцевого колориту» визначили появу прикмет регіоналізму в канадській прозі кінця XIX ст. [3, с. 146]. Відповідно, синтезувавши спільні риси, в межах другої тези праці виживання, М. Етвуд стверджує, що аналогічно до лейтмотиву острова у британській літературі або фронтиру в літературі США, в канадській літературі формується лейтмотив виживання та жертвності, спочатку як виключно фізичної боротьби за існування в умовах нещадного клімату і природи, а згодом як способу протистояння домінантним державам (наприклад,

США). На думку М. Етвуд, для самоусвідомлення слід поставити запитання «Хто я?», яке відлунує із запитання Н. Фрая й «Тут, – це де?» [7, с. 24], адже людина визначає себе як особистість перш за все через належність до певної території чи місця. За М. Етвуд, у канадській літературі картина «тут» – це картина канадського пейзажу, яка пронизана жахом, – це світ «всюдиущого відчуття загрози, і не від ворога, який хоче Вашої смерті, а від усього, що Вас оточує» [7, с. 39]. Відтак М. Етвуд виокремлює мотив виживання людини стосовно природи як елементу «величного» / «жахаючого» за біполярною естетикою Е. Берка, яка, базується на «психології болю та насолоди»: природа, як «величне» (sublime) «вселяє благоговіння і страх», а як «прекрасне» (beautiful / picturesque) «заспокоює та милує око» [14, с. 10–11]. Так, екзистенція кожної особи в умовах боротьби з постімперіалістичним впливом та з нищівною силою природи окреслена М. Етвуд як виживання, а індивід у її розумінні – жертва. Відповідно теоретик виділяє чотири позиції жертви: 1) жертва, яка заперечує і не усвідомлює свого стану; 2) жертва, яка усвідомлює свою роль як Фатум; 3) жертва, яка усвідомлює, але заперечує неминучість своєї ролі; 4) креативна не-жертва.

Незважаючи на нищівну критику позиції М. Етвуд [23, с. 4], літературознавці все ж визнають, що до появи праці «Виживання» діапазон канадської літературознавчої критики, доступної для пересічного читача, був нульовим [21, с. 19] і що авторка «сфокусувала основні проблеми і художні пошуки канадських письменників 60–70-х років» [1, с. 4], влучно «визначила репресований та репресивний елемент у канадській літературі» [20, с. 76], а тому «вибудовує надзвичайно потужну формулу для літератури, яка резюмує фундаментальні та анахронічні конфлікти сучасного мислення з сучасним навколишнім середовищем» [19, с. 121]. Отож, за словами Дж. Фіаменко, праця «Виживання» «оголосила про наближення ери канадської літератури та процвітання енергійного і нескореного націоналізму» [12, с. 191].

На нашу думку, у праці «Виживання» М. Етвуд окреслила основні моделі Іншування у канадській літературі: Інший як колонія стосовно панівного дискурсу імперії та Інший як людина стосовно природи. Нам також імпонує думка дослідниці С. Томк, яка зазначає, що хоча у праці «Виживання» М. Етвуд не наважилась відкрито охарактеризувати віктимність канадської літератури як фемінну, проте ряд коментарів авторки на цю тему свідчить, що «це явище віктимності для неї було фемінним конструктом» [22, с. 74]. Відповідно, третя модель Іншування за М. Етвуд: Інший як жінка стосовно чоловіка, адже канадська національна література, як і будь-яка постколоніальна література «завжди свідомо своєї соціальної та політичної заангажованості – і тим більше жіноча постколоніальна література, що є одним із небагатьох способів для жінки-підпорядкованого проговорити-відтворити свій досвід» [2, с. 129]. Відтак у 80-х рр. письменники та критики канадської літератури Дж. Вудкок,

Д. Дж. Джоунс, М. Етвуд, Дж. Мосс, Д. Пейсі, Л. Пірс, В. Б. Роденізер, Д. Стівенс, Н. Фрай та ін. намагаються активно зруйнувати стереотип відсутності культурного осередку. Звичайно, не можна із впевненістю стверджувати, що праця М. Етвуд «Виживання» спонукала канадських авторів до бунту і активного творення канадської літератури, проте незаперечним є той факт, що у 1980–90-х рр. в її розвитку почали відбуватися кардинальні зрушення. Зокрема, значно збагатило канадську літературу явище мультикультуралізму у 90-х рр. (Х. Гото, Дж. Когава, Л. Лай, С. Лі, Я. Мартель, М. Ондаатсьє, А. Рау Бадамі Н. Річчі, Н. Хьюстон, В. Чой.). Явище у культурі «запозичення елемент[ів]» інших культур сформувало багатогранність канадської літератури, яка чи не найкраще вписується у постмодерністичний шаблон сучасної літературної традиції [15]. Парадигма мислення ХХ ст. окреслена в рамках постмодерної доби знаменувала в канадському світогляді зміну наративу «імперія» на наратив «нація», відповідно канадський постмодернізм став свого роду відповіддю колоніальному минулому та модерністичній традиції. Літературний процес цього періоду має діахронний характер. Слушною, аби вичерпно охарактеризувати процес, який відбувається в канадській літературі, видається фраза У. Еко: «оскільки минуле неможливо знищити, адже це призведе до німоти, то його слід переосмислити: іронічно, без наївності!» [4, с. 77–78]. Канадська література як така, яка намагається «переосмислити», чи не найкраще втілює у реальність позиції постмодернізму, який увібрав у себе світовий культурний та літературний досвід.

На сьогоднішній день М. Етвуд є провідною представницею канадського постмодернізму поряд з О. Томас, Дж. Боуерінгом, М. Ондаатсьє, Р. Кроетшом, Т. Фіндлі, Дж. Годгінсом, А. Ван Герк, Л. Коеном, С. Свон, К. Блейзом та інші [17]. Авторка разом з К. Шілдс, А. Ван Герк та А. Мунро належить до англомовного напрямку жіночої постмодерністичної традиції канадської літератури. Її творчість серед інших якісно вирізняється «феміністичними та націоналістичними занепокоєннями» [9, с. 29]. На початку 1990-х вона запропонувала новий тематичний шаблон канадської літератури як літератури півночі, у якому вже виокремлено феміністичний аспект: 1) «синдром Сірої Сови», коли людина білої раси стає корінним жителем Канади; 2) таємничість і трагізм загибелі експедиції Дж. Франкліна (XIX ст.); 3) міф про монстра вендіго; 4) жінки в історіях Півночі: теми сім'ї, сексуальності і гендеру [6], які літературно реалізуються за рахунок мотивів божевілья, канібалізм, вбивство, таємничі зникнення «не дають спокою уяві канадців» [16, с. 111].

Канадська національна література сьогодення досягла значного піднесення і займає чільне місце на світовій арені. Письменники цієї країни отримують найвищі нагороди в галузі літератури. Через їхні літературні доробки світ пізнає канадську націю, а перемоги в

міжнародних конкурсах служать «інтернаціональним критерієм стану національної культури» [10, с. 101]. Так, колоніальність та багатокультурність протягом століть формували суспільну свідомість Канади, в якій співіснування персональних всесвітів в умовах культурного плюралізму зумовило появу груп, які співвідносяться з рештою світу / суспільства як Інші. Більше того, зміна світосприйняття у другій половині XX ст. та формування постколоніального типу мислення і філософствування посилили формування дискурсу «Іншого» як суспільної, так і літературної тенденції Канади. Зокрема, М. Етвуд окреслила це проблематичне коло у збірці своїх статей і рецензій «Вторинні слова» (*Second Words*, 1982): «Я завжди розглядала канадський націоналізм та проблему прав жінок як частину більшої, невиняткової картини. Ми подекуди забуваємо, у нашій одержимості колоніалізмом та імперіалізмом, що Канада сама винна в такій позиції у стосунку до інших, як в межах країни, так і поза нею; і наша тривога, яку породжує проблема сексизму та неналежне ставлення чоловіків до жінок, може завадити нам побачити, що чоловіки, у більшості статистичних випадків можуть бути такими ж огидними, у ставленні до інших чоловіків, і що жінки як представниці певних національних груп, хоча й відносно безвладні учасниці спільноти, не позбавлені спокуси отримати вигоду за рахунок інших. Аналізуючи минуле, я розумію, що я писала та говорила не стільки про канадську ситуацію, скільки про глобальну» [5, с. 282]. Отже, політичний дискурс у Канаді, який безпосередньо пов'язаний з постколоніальним дискурсом та дискурсом мультикультуралізму, пронизано концептом Іншого. Відповідно, основні тенденції канадської літератури, які окреслено в рамках таких чинників, як географічне розташування країни, населення та межі його проживання, віяння закордонних письменників й історико-політичний аспект, відображають ті стадії, які пройшов житель Канади: беззахисний «інший» в умовах природного середовища Півночі, колонізований «інший» у складі імперії, автентичний «Інший» у постколонізованому суспільстві та у суспільстві мультикультуралізму, Інший у гендерному аспекті та Інший з позиції міжособистісних стосунків підпорядкування. Усі ці аспекти формують проблемне коло творів М. Етвуд, зокрема її дистопій «Історія Служниці», «Орикс і Крейк» та «Рік Потопу». А відтак надалі дискурс Іншого може стати оптимальним критерієм вибору для аналізу цих творів, оскільки він впливає з загальної національно-канадської традиції.

#### Бібліографічні посилання

1. Воронцова М. Ю. Своєрідність романістики Маргарет Етвуд: автореф. дис. ... канд. філолог. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / М.Ю. Воронцова. – Д., 2005. – 21 с.
2. Монахова Н. «Підпорядковане» в українському контексті / Н. Монахова // Сучасність. – 2003. – № 4. – С. 124–142.
3. Сухенко І. М. Реалізація «регіонального-національного» у контексті англоканадського оповідання про природу / І.М. Сухенко // Гуманітарний вісник. – Дніпропетровськ. – № 12. – С. 144–148.

4. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Эко У. Имя розы. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 92 с.
5. Atwood M. Second words: selected critical prose / M. Atwood. – Toronto: Anansi, 1982. – 444 p.
6. Atwood M. Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature / M. Atwood. – Oxford: Clarendon Press, 1995 – 126 p.
7. Atwood M. Survival / M. Atwood. – McClelland & Stewart, 2004. – 302 p.
8. Atwood M. The Beetle and the Teacup [Electronic resource] / M. Atwood. – The Atlantic, 2009. – Mode of access: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/08/the-beetle-and-the-teacup/307536/>
9. Cooke N. Margaret Atwood: A Critical Companion Westport / N. Cooke. – Greenwood Press, 2004. – 175 p.
10. Corse S. M. Nationalism and Literature: The Politics of Culture in Canada and the United States / S.M. Corse. – Cambridge University Press, 1997. – 213 p.
11. Dewart E. Introductory Essay. Selections from Canadian Poets with Occasional Critical and Biographical Notes and an Introductory Essay on Canadian Poetry / E. Dewart. – Montreal: Lovell, 1864. – P. IX–XIX.
12. Fiamengo J. Has *Survival* Survived? / J. Fiamengo // Canadian Literature № 183 / The University of British Columbia, Vancouver // Winter 2004. – P. 191–194.
13. Frye N. The Bush Garden / N. Frye; Klinck Ed. Carl F // Conclusion. Literary History of Canada: Canadian Literature in English– Toronto: University of Toronto Press, 1965. – P. 821–849.
14. Glickman S. The Picturesque and the Sublime: A Poetics of the Canadian Landscape / S. Glickman – McGill-Queen's Press, 1998. – 225 p.
15. Gorjup B. Interview with Margaret Atwood / B. Gorjup // Margaret Atwood Essays on Her Works. – Ed. by Gorjup B. – Guernica Editions Inc., 2009. – P. 239–254.
16. Grace S. Northern Mysteries: Margaret Atwood *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature* / S. Grace – Canadian Literature. – № 154 – P. 111–113.
17. Hutcheon L. The Canadian postmodern: a study of contemporary English-Canadian fiction / L. Hutcheon – Oxford University Press, 1988. – 230 p.
18. Literary History in English 1620–1867 [Electronic resource] // The Canadian Encyclopedia. – Mode of access: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/literary-history-in-english-1620-1867/>
19. Pache W. “A certain Frivolity”: Margaret Atwood’s Literary Criticism / W. Pache // Margaret Atwood: Works and Impact // ed. by Reingard M. Nischik. – Camden House, 2000. – P. 120–136.
20. Powe B. W. A Climate Charged: Essays on Canadian Writing [Electronic resource] / B.W. Powe – Oakville, ON: Mosaic Press, 1984. – 196 p. – Mode of access: <http://www.media-studies.ca/articles/bwpowe.htm>
21. Staines D. Margaret Atwood in her Canadian context / D. Staines // Howells, Coral Ann *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. – Cambridge University Press, 2006. – P. 12–27.
22. Tomc S. The Missionary Position: Feminism and Nationalism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* / S. Tomc // Canadian Literature. – Fall/Winter 1993. – No. 138/139. – P. 73–87.
23. Woodcock G. Horizon of Survival / G. Woodcock // Canadian literature. – 1973. – № 55. – P. 3–6.

Надійшла до редколегії 24 квітня 2014 р.

Е. В. Хинкиладзе

Харьков

### «ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ» и «НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЕ» В ПРОЗЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

*У статті аналізуються деякі особливості російської белетристики, створеної в еміграції, і умовно позначаються як «етнографічна» і «натуралістична» тенденції. Відзначаються кошти ідеалізації старообрядництва в «Братах Чураєвих» Г. Гребеникова і розвінчання його підвалин в «Сидоровому вченні» В. Кримова. Якщо для Г. Гребеникова старообрядництво є основою російського життя, руйнування якої призводить до краху самої Росії, то для В. Кримова старообрядництво - осередок пороку і забобонів, позбавлення від яких робить людину вільною. Г. Гребеников створює «ідилічний» хронотоп, в якому час не рухається, а простір обмежений межами маєтку, де живуть і трудяться міцні і щасливі люди. У В. Кримова створений хронотоп «натуралістичний», багато в чому зрозумілий «пам'яттю» жанру шахрайського роману (М. Бахтін): герой переміщається по різних соціальних верствах, проходячи науку користолюбства й обману. В «Сидоровому вченні» ретельно описаний старообрядницький побут, традиції, забобони.*

**Ключові слова:** проза російського Зарубіжжя, масова література, «етнографічний» роман, «пам'ять» жанру шахрайського роману.

*В статье анализируются некоторые особенности русской беллетристики, созданной в эмиграции, и условно обозначаемые как «этнографическая» и «натуралистическая» тенденции. Отмечаются средства идеализации старообрядчества в «Братьях Чураевых» Г. Гребеникова и развенчание его устоев в «Сидоровом ученье» В. Крымова. Если для Г. Гребеникова старообрядчество является основой русской жизни, разрушение которой приводит к крушению самой России, то для В. Крымова старообрядчество – средоточие порока и суеверий, избавление из которых делает человека свободным. Г. Гребеников создает «идиллический» хронотоп, в котором время не движется, а пространство ограничено пределами имения, где живут и трудятся крепкие и счастливые люди. У В. Крымова создан хронотоп «натуралистический», во многом объяснимый «памятью» жанра плутовского романа (М. Бахтин): герой перемещается по разным социальным слоям, проходя науку стяжательства и обмана. В «Сидоровом ученье» тщательно описан старообрядческий быт, традиции, суеверия..*

**Ключевые слова:** проза русского Зарубежья, массовая литература, «этнографический» роман, «память» жанра плутовского романа.

*The article examines some features of the Russian fiction created in the emigration, and conditionally designated as "ethnographic" and "naturalistic" trend. There have been the means of idealization of the Old Believers in the "Churaevs Brothers" by G. Grebenshikov and debunking its foundations in "Sidorov's science" by V. Krymov. If Mr. Grebenshikov the Russian Old Believers is the basis of life, the destruction of which leads to the collapse of Russia itself, then V. Krymov Old Believers - the center of vice and superstition, disposal of which makes one free. Grebenshchikov creates "idyllic" chronotop in which time does not move, and space is limited outside of the estate, where the strong and happy people live and work. V. Krymov created the chronotope of "naturalistic" largely explainable of "memory" the picaresque genre (M. Bakhtin): the hero moves on different social strata, passing the science of greed and deception. In "Sidorov scientists" accurately described Believer life, traditions, superstitions...*

**Keywords:** *Russian prose of abroad, the popular literature, "ethnographic" novel, a "memory" of the picaresque novel's genre.*

Проза русской эмиграции хорошо изучена в своих вершинных образцах. Немало исследований посвящено произведениям русских классиков и тех, которые лишь в последние годы вернулись к своему читателю. Анализ этих работ позволяет сделать вывод о том, что особую актуальность приобретает осмысление произведений «второго» ряда, поскольку они в совокупности с выдающимися составляли то, что мы и зовем «литературой», были обращены к своему читателю, да и не только к своему, поскольку активно переводились на европейские языки. Осмысление беллетристики, написанной в эмиграции, позволяет говорить о нескольких тенденциях в ней, одна из которых, по словам Г. Струве, – «этнографическая». К ней исследователем отнесены прежде всего произведения Г. Гребенщикова, предметом внимания которого было старообрядчество, неоднократно становившееся объектом осмысления в исторической науке и изображения в литературе и искусстве. Как справедливо писал В. Бонч-Бруевич, «с давних пор и почти до самых последних дней учения эти, имевшие под собой твердую почву сложившихся социально-экономических отношений, захватывая широкую народную массу, не только волновали ее, но нередко определяли путь общественного движения той или иной группы населения, особенно в крестьянской массе. <...> Творя жизнь по своему, сектанты внесли свою лепту в дело строительства новых форм русской общественной жизни. Историческая наука не может пройти мимо крупного народного явления, долгое время определявшего внутреннюю жизнь и устройство миллионных масс населения» [1, с. 5]. Не может мимо них пройти и исследователь литературы.

Наша цель состоит в том, чтобы установить характерные особенности изображения старообрядчества в произведениях двух писателей русской эмиграции – Г. Гребенщикова и В. Крымова, – произведения которых относятся к двум разным тенденциям в эмигрантской беллетристике.

Создание многотомника Г. Гребенщикова «Чураевы», иногда называемого эпопеей, растянулось на многие годы. Как пишет ведущий специалист по творчеству писателя С.С. Царегородцева, «первая часть романа “Чураевы”, написанная в 1913–1917 годы, вышла в свет сначала в парижском журнале “Современные записки” в 1921 году, а через год здесь же – отдельной книгой в издательстве “Русская печать”. Работа над последующими частями продолжалась уже в США до конца 50-х годов. Книги Г.Д. Гребенщикова, написанные в эмиграции, не издавались в России до самого последнего времени» [4, с. 5]. Во многом благодаря усилиям исследовательницы сегодня это произведение доступно читателю. Она полагает, что «этот роман наиболее полно воплотил представления старших областников о многогеройном романе-хронике, в

котором сибиряки осознают самих себя. Поскольку основная проблематика истории литературы – это, прежде всего, социокультурные явления, данный аспект мы находим наиболее продуктивным для понимания крупнейшего произведения сибирской прозы первой половины XX века» [4, с. 4]. Для достижения поставленной нами цели наиболее показателен первый роман «Чураевых», публиковавшийся под названием «Братья Чураевы». В нем старообрядческий уклад идеализируется во многом благодаря созданному писателем хронотопу, который можно назвать «идиллическим»: Г. Гребенщиков пишет собственную, старообрядческую «идиллию».

Роман начинается описанием сплава, который призван принести в отдаленную Чураевку доход, обеспечить ее на целый год средствами к существованию. На сплав вышли «двадцать четыре коренастых мужика», «обряженные в разноцветные рубахи и штаны», они «ждали хозяйского благословения к отплытию в далекое понизовье». Проводы сплавщиков раскрашены ярко, цветисто: «В новых дощаных сусеках на плотях темнела рожь, золотился овес, а возле сусеков на жердяных мостках стояли тополевы бадейки с маслом, с медом, лежали тюки пушнины, гусяного пера, кучи невыделанных скотских шкур – богатая дань городу от сытых горных деревень. <...> Желтый, красно-синий, бело-зеленый берег гудел от голосов, стука галек, звона бревен, задорливого скрипа весел на свежих кочетах... Много людей пришло на проводы. Из деревни в этот шум врывались петушиные песни, кудахтанье куриц, собачий лай. Но все приглаживал, покрывал шум реки, прорывшей длинную, глубокую дорогу между гор, одетых синими лесами и зелеными молодыми травами» [2, с. 6].

Сытая отдаленная деревня – идеал дореволюционной России у Г. Гребенщикова. Вот каким он изображает дом и двор своего героя: «В ограде у Чураевых три дома, один другого меньше, один другого старше. Сразу видать, какой в какие времена построен, какой какую бережет бывальщину. Самый большой, сосновый, в два этажа, с расписными окнами, с железной крышей, с раскрашенными хитрой вырезью воротами выстроен недавно, лет семь тому. Внизу в нем лавка и склады для товаров; вверху все шесть комнат пустуют, в них никто еще не живет. Средний, выстроенный из листвяги, с крутой тесовой крышей на два ската, с глухим крыльцом, с окнами в ограду, уже потемнел и смотрит хмуро. Этот выстроен лет двадцать, когда Фирс Платоныч женил большака Анания. А третий, самый маленький и серенький кедровый пятистенник, криво вросший в землю и совсем почти не видный за старыми ветвистыми березами полусадика, выстроен еще тогда, когда Фирсу было семь годков» [2, с. 12]. Под стать дому и крепкое хозяйство, к которому хозяин с утра выходит: «Бросил курам зерна, оглядел дворы, пригоны, замки у амбаров и пошел из ограды на берег реки. За рекою далеко были видны пашни и луга, а дальше – горы, укутанные утренним туманом, а ближе, в



зеленом косогоре за рекой, – маральники. <...> Из дома видны: пашни, пасеки, маральник, а с пашни, из пасеки и из маральника, как на ладошке, – дом и вся деревня. Река же – как надежная городьба между деревнею и благодатью Божьей. Как боярин, князь удельный, всем располагает здесь Чураев. И не чувствует ни угрызения совести, ни страха перед Богом: все добыто трудом, все дано Богом, землей, водой и солнышком» [2, с. 12]. В этом мире свято хранятся вековые устои, молятся Богу, растят детей, приумножают достояние, понимая честный труд и твердый доход как верность раз навсегда избранным идеалам. Потому наряду с описанием обширного имения много места занимает изложение представлений героев о Боге и мире. Так, старший Чураев с умилением – «сладостно и горестно» – вспоминает прошлое: «Вот и пасека – старинный, святой угол: сто лет назад здесь поселился скитник Агафон Чураев, дед Фирса. Как зверь от лютой погони, он убежал сюда в глушь Беловодья, к ревнителям истинного благочестия, в потаенные в горах скиты. <...> Как давно прочитанную и любимую книгу, полную скорбных страниц и тихих радостей, перелистывает он минувшие года, и крепнет душа его, в сталь отливается его вера, в уединенную, нелицемерную молитву – его думы. Святой старинной иконой, не иначе, представляется теперь Чураеву дед Агафон. С редкой белой бородой, с венчиком седых кудрей на голове, с сухим и строгим восковым лицом, он твердо и отрывисто говаривал Платону, отцу Фирса, слова царя Соломона: Премудрый сын веселит отца, безумный сын – печаль матери» [2, с. 23]. Вера предков вдохновляет Чураевых, дает им силы, приумножает их достояние.

В романе создано замкнутое пространство: вдали от цивилизации, от городов находится благословенное место, в котором все крепко. Даже заимка, куда старый Чураев вывозит молодежь для покоса, оставляет впечатление добротности и устроенности: «Покосный луг Чураевых раскинулся внизу у пасеки широкой подковой. Зеленые ковры его облегал косогоры и овраги, путались в кустарниках, прикрывались тенью осиновых и тополевых рощиц и стлались на расчищенных полянах с одинокими лиственницами и кедрами. Многие поляны были уже скошены. Длинные прокосы с увядшими пахучими рядами трав тянулись вплоть до берега реки. Кое-где уже стояли свежие стога еще не полинявшего вихрастого сена» [2, с. 39]. Под стать хозяйству и люди – крепкие, веселые, уверенные в себе, которые красиво и хорошо работают: «Груня, Настя и Маринка, все в пестрядинных мокрых шароварах, плотно облежавших их пышные бедра, выжимали друг на дружке платье и, потряхивая бисерами на груди, едва удерживали рвущийся наружу молодой, ядреный смех. И Стешка долго очесывала копну, складывая сено на верхушку, где Фирс Платоныч приглаживал его руками, завершая красоту копны со строгою любовью. <...> Поодаль под началом Анания росли ряды свежей кошенины, звенели и сверкали косы, раздавались молодецкие окрики подгонявших друг друга косарей, а вблизи шуршало

сено, рассыпался женский смех и разливался всюду теплый золотистый свет погожего дня» [2, с. 43, 46]. Эту идиллию радостного и свободного труда нарушает цивилизация, вторгающаяся в первозданный мир. Усомнившийся в правоте веры отцов сын Чураева, приехавший из столицы, несет в себе сомнение, подтачивающее вековечный уклад. Чураевка у Г. Гребенщикова становится символом прошлой России, в которой вера и труд были основой гармонии. Прогресс, сомнение, безверие ведут ее к катастрофе, которая разражается в отдельной семье как во всей стране.

Старообрядческий уклад у В. Крымова изображен совершенно иначе. Он создает, если говорить условно, хронотоп «натуралистический», подробно и с отвращением описывая этот темный и страшный мир. Не случайно в первой редакции произведение имело название «Бог и деньги», где мир старообрядчества определен метафорически емко и точно. На первом месте – Бог – строгий, взыскательный, мстительный, следящий за каждым шагом человека, парализующий его мозг и волю. На втором – деньги, добываемые любыми бесчестными средствами, но составляющими основу жизни так же, как и Бог. Это отчетливо показано уже в первом романе трилогии, иронически названном «Сидорово ученье». Герой романа, Арсений Аристархов, признается, что ему «никогда не хочется, как другим, вернуться к детству» [3, с. 41]. Его первое воспоминание – о наказании за то, что он отказался молиться. «Какой-то странный день. Солнце мутное, серое. В нашей столовой солнца не бывает и в обыкновенные дни, оно всегда заслонено грязной стеной соседнего дома» [3, с. 41–42]. Если младшие Чураевы вырастали в обстановке здорового и радостного труда, то Аристархов – темных суеверий: «Моя нянька клада меня – потом говорили – на жаркую лежанку и поила маком, когда я не хотел спать» [3, с. 42]. Он вырос, роясь «на грязном общем дворе, лазил по крышам, устраивал неприятности соседям и прохожим на улице. Помои у нас сливались в большой обрез от ворвани, – это был мой пруд» [3, с. 43]. Герои Г. Гребенщикова росли у реки, в которой были видны камушки и которая была источником их радости и силы. Аристархов все детство провел в помоях, и даже став старше, всегда отмечал в провинциальных городах реки нечистот.

В «Братьях Чураевых» повествователь подробно описывает совершение религиозных обрядов, торжественных и важных, к исполнению которых собирались жители окрестных деревень, освящая ими все свои поступки. У В. Крымова эта сторона старообрядческой жизни показана так: «У нас на все были приметы, и всегда мрачные. Все сулило беду. Сны тоже были всегда не к добру. Или из родных кто-нибудь помрет, или болезнь будет в доме, или кража... Примет было много. Бабу встретишь с пустыми ведрами – разоренье. Мыши скребутся – из дому уходить. Три огня – смерть. Ласточка в дом залетела – смерть принесла. Зеркало разбилось – тоже смерть. Вши завелись – тоже к беде...» [2, с. 56].

Аристархов верил, что к беде сквозняк, начатое в понедельник или пятницу новое дело, непорекрещенный рот или кружка, куда залезет нечистый. «Все было пропитано страхом, надвигающимся несчастьем, ожиданием недоброго. За все грозило наказание свыше, на этом свете и том. я особенно боялся страшного суда. О нем часто говорили и по многим явлениям выводили, что "настали последние времена". От этих разговоров на меня нападал страх, я вскакивал ночью с постели и подолгу молился перед лампадкой или отбивал земные поклоны. <...> Религиозная борьба, суровый религиозный режим оставляли свой след на ряде поколений. Скопили душевный холод» [2, с. 57]. Как и герои Г. Гребенщикова, Аристархов и его родственники ведут коммерческие дела, стремясь приумножить состояние. Однако их интересы лежат в области подрядов на строительство.

В романе «Сидорово ученье» В. Крымова есть фрагмент, который является своего рода оппозицией сцене сплава у Г. Гребенщикова. Так, в романе «Братья Чураевы» старший в семье, «перекрестившись, он наклонил волосатую голову к приколу, отвязал веревку и, бросив ее на плот, громко произнес: – Ну, с Господом!.. Счастливо!.. Сплавщики перекрестились, надели шапки, поплевали на руки и налегли на весла. Весла тягуче, по журавлиному закрипели, плот отодвинулся от берега и закачался на зыбучих волнах. Фирс Платоныч перекрестил его, полюбовался и подошел к другому. Отвязал, благословил, полюбовался лесом, сусеками, бадьями, молодцами, в руках которых закурлыкали, запели весла, и подошел к третьему... И долго провожает и благословляет желтые, как вылитые из свежего воска, плоты свои Чураев и дольше всех мешкает с последним, с двенадцатым, на котором меж сусеками натянута белоснежная холщовая палатка: на этом поплыл Викул... Уже по всей излуине реки растянулись восковые пятна с цветными, кланяющимися у весел сплавщиками. Как стая желтых журавлей снялись и поплыли по быстрине реки... Плынут и разными голосами курлыкают все до единого...» [2, с. 19]. В романе В. Крымова за сплавом наблюдает Аристархов: «Бревна с тяжелым шлепаньем стали падать в воду. Проплывши немного, они цеплялись за берег, их нужно было отталкивать баграми, иначе наскakивали другие, и река быстро запруживалась, делался "залом". <...> Чтобы подойти к бревну, по пояс лезли в воду, а то и по горло. вода ледяная. вместе с бревнами плывут льдины. башкиры с гиканьем и смехом барахтаются в воде, никто не жалуется, что холодно. Гул стоит над рекой. Пар идет от тел. Багры стучат по бревнам. река живет... Темнеет. <...> Смотрел на сотни спящих людей, ходил среди них и казалось, что это трупы. во всяком случае, не люди – разве люди могут так жить?!» [3, с. 270, 272]. Радостное и умильное состояние Фирса Чураева, отправляющего своих сыновей и односельцев на сплав, создает ощущение почти сакрального действия, из года в год повторяющегося в Чураевке. У В. Крымова сплав – страшное насилие над природой и

человеком, совершающегося ради наживы. «Тысячи люди спускались вместе с лесом и спали все так же на голой земле, все такие же мокрые, и все так же их подмораживало. »Какие у них радости? это не жизнь, а кошмар наяву. когда-нибудь поймут же они, что возможна иная жизнь... Как же тогда с миллионами?»» [3, с. 274]. Любое душевное движение, испытываемое Аристарховым, завершается у него осознанием того, что только так, преодолевая страх, отвращение и даже внутреннюю нравственную установку, он сможет приблизиться к своей заветной цели – стать миллионером.

В. Крымов, в отличие от Г. Гребенщикова, видит старообрядческую среду источником множества суеверий и пороков, порождаемых страхом. В этой среде он не находит ни одного светлого человека, которого бы преображала вера отцов. Это мир наживы, обмана, коррупции, стяжательства. Если для автора «Чураевых» вторжение цивилизации является фактором разрушения и уничтожения первозданной нравственной красоты героев, а значит, и самой России, то для В. Крымова – это едва ли не единственный способ борьбы с косностью и суевериями, укоренившимися в их среде. Наживая миллионы, Аристархов стремится вырваться из постылой для него семьи, получить доступ к тем сторонам жизни, которые всегда были ему недоступны. Чураевы, напротив, открывая свой потаенный мир чуждым влияниям, рискуют окончательно потерять и его, и веру своих отцов. Совершенно очевидно, что Г. Гребенщиков и В. Крымов по-разному видят движущие силы истории России XIX в., иначе воспринимают духовный и практический опыт старообрядчества. Так же по-разному они отвечают и на вопрос о ее судьбах в XX в., но эта тема требует отдельного изучения.

#### Библиографические ссылки

1. Бонч-Бруевич В. Предисловие / В. Бонч-Бруевич. Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола [Materiaux pour servir a l'histoire des sectes russes]: в 5 вып. – Вып. 1. Баптисты. Бегуны. Духоборцы. Л. Толстой о скопчестве. Павловцы. Поморцы. Старообрядцы. Скопцы. Штундисты [под ред. Бонч-Бруевича В.]. – СПб. : Тип. Б. М. Вольфа, 1908. – XII, 314 с.
2. Гребенщиков Г.Д. Чураевы / Г.Д. Гребенщиков. 2-е изд. – New-York : Atlas, 1925.
3. Крымов В.П. Сидорово ученье. Том первый трилогии / В.П. Крымов. – Берлин: Петрополис, [1933]. – 316 с.
4. Царегородцева С.С. Роман Г.Д. Гребенщикова «Чураевы» в социокультурном контексте эпохи : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. : спец. : 10.01.01 – «Русская литература» / С.С. Царегородцева. – Томск, 2005. – 21 с.

*Надійшла до редколегії 30 квітня 2014 р.*

**Г. Д. Чивликлий**  
Днепропетровск

## **ПАРАДОКСЫ ЕВРОПЕЙСКОГО ВЫБОРА (ПО РОМАНУ Б. ОКУДЖАВЫ «СВИДАНИЕ С БОНАПАРТОМ»)**

*В статі розглядається історична концепція роману Б. Окуджави «Побачення з Бонапартом» в контексті культурологічного протиставлення Росії та Європи. Головним історичним парадоксом для героїв роману є перетворення просвітників в загарбників. Усвідомлення загальної долі з народом не відкидає трагічних протиріч в світогляді дворянської інтелігенції, що орієнтована на європейські стандарти. В романі, що побудований як стилізація мемуарів, записів в щоденниках та листування персонажів, представлені різні позиції. Історичний процес співвідноситься з природою та антропологією, що робить його механізм принципово непізнаваним. Спроби змінити хід історії незмінно обертаються хаосом. Повстання декабристів є прямим результатом побачення російського суспільства з Бонапартом. Роман Б. Окуджави написаний наприкінці радянського періоду історії, для якого ключовою подією стала ще одна Вітчизняна війна. Автор ставить питання про неможливість усунути протиріччя між європейськими прагненнями інтелігенції та таємничою природою непередбачуваного російського життя. Його герої не бачать виходу: самогубство, участь у повстанні або прийняття самодержавної системи як єдиного спасіння від хаосу. Головні культурологічні проблеми, заявлені в романі, залишаються вкрай актуальними. Жодна з них не вирішена однозначно, що надає можливість різних інтерпретацій та подальшого вивчення історичної концепції автора.*

**Ключові слова:** міфологема, освітні концепції, історичний парадокс.

*В статье рассматривается историческая концепция романа Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом» в контексте культурологического противопоставления России и Европы. Главным историческим парадоксом для героев романа является преображение вчерашних просветителей в банальных захватчиков. Осознание общей судьбы с народом не отменяет трагических противоречий в мировоззрении дворянской интеллигенции, ориентированной на европейские стандарты. В романе, построенном как стилизация мемуаров, заметок в дневнике и писем персонажей, представлены разные позиции. Исторический процесс соотносится с природой и антропологией, что делает его механизм в принципе непознаваемым. Попытки изменить ход истории неизменно оборачиваются хаосом. Восстание декабристов – прямой результат свидания русского общества с Бонапартом. Роман Б. Окуджавы написан на закате советской истории, ключевой точкой которой стала еще одна Отечественная война. Автор задается вопросом неразрешимости противоречий между европейскими устремлениями интеллигенции и таинственной природной непредсказуемостью русской жизни, которая не укладывается в западные лекала. Его герои не видят выхода: самоубийство, участие в восстании или принятие государственной самодержавной машины как единственного спасения от хаоса. Главные культурологические вопросы, поставленные в романе, по-прежнему остаются крайне актуальными. Ни один из них не решен однозначно, что дает возможность разных интерпретаций и дальнейшего изучения исторической концепции автора.*

**Ключевые слова:** мифологема, образовательные концепции, исторический парадокс.

*The article is devoted to the historical concept of the novel by Bulat Okudzhava "A Date with Bonaparte" in the context of culturological contraposition between Russia and Europe. Main historical paradox for the characters of the novel is transformation of yesterday's enlighteners into trivial invaders. The fact that noble intelligentsia realize the common fate with people doesn't abolish its tragic contradictions in world view which is focused on European standards. The novel created as pastiche of memoirs, notes in a diary and letters of characters displays different opinions. Historical process is accosted with nature and anthropology that makes its mechanism incognizable in principle. Attempts to change the course of history are permanently turning into chaos. The Decembrist revolt is a direct result of a date of Russian society with Bonaparte. This novel by Okudzhava was written at sunset of Soviet history whose key point was one more Patriotic War. The author wonders about unsolvability of contradictions between European aspiration of intelligentsia and mysterious natural unpredictability of Russian life which is beyond belief of European model. His characters don't see suicide, participation in revolt or acceptance of the State autocratic mechanism as only solution that helps to escape from chaos. Main culturological questions of the novel are still questions of current interest. None of them was answered unambiguously and it offers an opportunity to different interpretations and further studying of the author's historical concept.*

**Key words:** mythologeme, educational concepts, historical paradox.

Феномен творчества Булата Окуджавы остается одной из самых обаятельных загадок советской культуры. При этом Окуджава-поэт по-прежнему заслоняет в восприятии читателей (слушателей) историческую прозу, новаторская форма которой наконец по достоинству оценена современным литературоведением. Прошло уже 30 лет с тех пор, как вышел в свет последний исторический роман Окуджавы – «Свидание с Бонапартом». Между тем эта книга, появившись на изломе эпох, накануне глубинных перемен, в очередной раз переверотивших весь уклад жизни огромной страны, остается в значительной степени непрочитанной и недооцененной.

Из всех возможных аспектов анализа в данной статье предлагается культурологический подход, в первую очередь потому, что именно русская культура первой половины XIX века исследуется, обыгрывается, воплощается самим автором. По меткому замечанию одного из критиков, тексты Окуджавы «точнее было бы назвать не историческими, а культурологическими фантазиями: подобно тому, как исторических романистов влечет «дух истории», автора <...> влечет «дух культуры» [8, с. 164]. Предметом анализа станет одна из главных мифологем, на которых держится причудливое строение «Свидания с Бонапартом» – многовековой роман России с Европой, показанный в трагический период этой любовной истории – войны 1812 года. Нам представляется, что книга Окуджавы необычайно созвучна сегодняшним проблемам, ибо, как всегда в русской классике, вопрос не решен однозначно, но поставлен точно и бескомпромиссно, как диагноз.

Данная проблема, заявленная в самом названии романа, неоднократно рассматривалась в работах, посвященных прозе Б. Окуджавы. Одной из первых к ней обратилась Г. Белая [1, с. 213]. Она

анализирует текст как историю «утраченных иллюзий» русского дворянства начала XIX века: «Иллюзии насчет французов, спасителей Европы; насчет Европы, спасительницы России; насчет помещиков, спасителей крестьян <...>, – все разрушено». Интересную трактовку проблематики всего исторического цикла Б. Окуджавы дает в своей статье «“Прогулки фрайеров”: Историческая тетралогия Булата Окуджавы как целое» М. Назаренко. Он исходит из того, что все четыре романа объединены сложной историко-философской концепцией, в которой ведущую роль играет не столько история, сколько антропология. Ученый отмечает, что «Свидание с Бонапартом» всем строем повествования указывает на иррациональный характер истории, где на равных действуют «природа мира и человека». Это самый трагичный из романов Окуджавы, «потому что для героев закрыты все выходы – вернее, все выходы видятся ложными» [6, с. 40]. Прилежные ученики европейских мудрецов вынуждены признать невозможность перестроить Россию по иноземным образцам, да и сами учителя уже не выглядят убедительно.

Иначе расставлены акценты в трактовке Л. Труса и Д. Быкова. Л. Трус видит в романе урок злободневной философии: краеугольным камнем исторической концепции романа, по мнению критика, является отношение героев к крепостному праву и – шире – к рабству как вечному позору России. Главная проблема «Свидания с Бонапартом» в этой версии – необходимость осознания личной ответственности за происходящее в стране сводит сложный текст Окуджавы к публицистическому высказыванию. Д. Быков в монументальном биографическом исследовании «Булат Окуджава» посвящает отдельную главу интересующему нас роману. Он также делает акцент на декабристской теме противостояния свободной личности государственной машине. Оккупантами в этой интерпретации являются вовсе не французы, а собственное государство. Более продуктивным в контексте рассматриваемой проблемы нам представляется утверждение С. Бойко о том, что главной особенностью исторической романистики Окуджавы является «пересмотр штампов и мифов отечественного исторического сознания» [2, с. 120]. Вынося в название романа имя Бонапарта, писатель вызывает на свидание современного читателя. В момент выхода книги таким читателем был советский интеллигент со всем набором просветительских иллюзий и затверженной со школьной скамьи формулировкой Ленина о трех поколениях революционеров, согласно которой именно декабристы зажгли ту искру, чье разгоревшееся пламя уничтожит самодержавие в России. Правда, результаты торжества просветительских идей в отдельно взятой стране к тому времени уже мало кого устраивали.

Толчком к написанию романа, как указывают мемуаристы, стал реальный документ – предсмертное письмо молодого ярославского дворянина И.М. Опочинина, застрелившегося по причинам философского

свойства, главной из которых стало «отвращение к нашей русской жизни». Этот документ был тщательно проанализирован Ю. Лотманом в контексте изменений, произошедших в отношении к смерти образованных русских людей конца XVIII века. «Для дедов – людей допетровской эпохи – и отцов, живших в воинственное время, смерть была лишь завершением жизни, ее естественным рубежом и неизбежным итогом. <...> Человек второй половины века, современник Вольтера и читатель Гельвеция, с улыбкой превосходства отвернулся от отцовских верований. Взамен он получил сомнения и отчаяние. Но зато он приобрел и огромную свободу. Он как бы вырос до гигантских размеров и оказался один на один, лицом к лицу с вечностью» [5, с. 215] Свобода включала в себя право «вернуть творцу билет».

Б. Окуджава закольцовывает сложную композицию романа двумя самоубийствами. В начале своих записок генерал Н. Опочинин размышляет о загадке смерти собственного брата (автор оставляет в тексте не только подлинную фамилию прототипа, но и почти дословно цитирует знаменитое письмо) – в последних строках другая главная героиня, Варвара Волкова сообщает в письме о том, что «навсегда покончил счеты с жизнью» любимый внук генерала Тимофей. В отличие от своего предка Тимоша, как любовно называют героя все действующие лица, не оставил никаких объяснений. «Что на самом деле толкнуло его на столь невероятное и ужасное решение своей судьбы, за чьи грехи расплатился он, мы, так любившие его, теперь уже никогда, никогда не узнаем...» [7, с. 283]. Тимоша – единственный из главных героев, лишенный автором возможности прямого высказывания. В романе, построенном как стилизация мемуаров, заметок в дневнике и писем персонажей, он всегда дан в чужом восприятии. Обаятельный юноша безусловно «декабристского» типа представляет некую загадку, маркированную автором постоянно упоминающейся «опочининской тоской» в бархатных глазах. Между тем грядущая трагическая судьба последнего Опочинина заявлена чуть ли не на первых страницах книги. Смерть брата взорвала простой гармоничный мир вояки и помещика. В прощальном письме содержалась просьба сжечь библиотеку, но генерал сохранил часть книг, считая их прямыми виновниками трагедии. «Молчаливые, затаившиеся, все в благородных одеждах, гордые собственной правдивостью разрушители покоя, они вошли в мой дом и тихо разместились вокруг, заманчиво посверкивая корешками, покуда к ним не потянулась тонкая цепкая загадочная ручка Тимоши.

Так погибали Опочинины, вызывая у соплеменников не жалость, а лишь подозрение и ужас...» [7, с. 17]. И так, как в хорошем детективе, виновник назван в самом начале, но читатель до последних страниц остается в сомнении. Идеи Просвещения, воспринятые дворянской молодежью с энтузиазмом неопитов, требовали мгновенного воплощения в жизнь. Но мешало этому воплощению не только злоказенное



самодержавие, а весь многовековой уклад огромной страны, лишь частично, на уровне фасада европеизированной Петром. Страна поменяла одежды, суть же ее осталась прежней, но молодое поколение образованных русских европейцев не хотело с этим смириться. По чудесному парку с гондолами на пруду, устроенному в своем имении по возвращении из путешествия по Европе Александром Опочининым, «испуганно топтались дворовые, наряженные его капризом в чистые рубахи, и украдкой сморкались в кружевные рукава» [7, с. 17]. Действительность не хотела преображаться, идеалы упорно не желали воплощаться, вонь скотного двора и «унылые рожи истинных вятичей», отпущенных на волю прощальным письмом самоубийцы, не оставляли надежды. Смерть брата посеяла зерно сомнения в душе генерала Опочинина. Он тоже исходил всю Европу, и для него французы – учителя военной стратегии. И он уязвлен до глубины души вопросом совсем юной прусской барышни, которую удостоил предложением руки и сердца: «На каком же языке, – спросила она, – я буду изъясняться с вашими рабами, герр Опочинин?» [7, с. 20]. Вот так в роман входит ключевое слово, небрежно произнесенное далеко от России, как приговор Европы: вы, конечно, дворянин, и генерал, и богаты, и языки знаете, но помилуйте, разве вы нам ровня – ведь у вас рабы! «Да это не рабы, дура, это мои люди, мои! Я вырос среди них, я вхожу в людскую, мне все знакомо <...> Это у вас, у прусских дураков, каждый сам по себе, а мы вместе спокон веку!» [7, с. 20]. Генерал возмущен, оскорблен, но по возвращении домой вгляделся в знакомые лица дворовых и увидел, что они чужие: «“А одна ли у нас кровь?” – подумал я, и пробитое пулей лицо Саши Опочинина возникло передо мною» [7, с. 20].

Эта тема – кровной связи и непримиримых противоречий, готовых обернуться катастрофой бунта в отношениях дворян с крепостными, – постоянно присутствует и в размышлениях Варвары. В двенадцатом году ей довелось пережить свой звездный час в роли атаманши партизан – собственных крестьян. Но чаще она вспоминает их неудавшееся восстание и себя с пистолетами в руках на пороге дома, который через несколько минут сгорит дотла. «Нет, Тимоша, равенства не бывает, <...> бывает тревожное перемирие», – втолковывает она вернувшемуся победителю наполеоновской армии. И слышит в ответ: «Так ведь мы их продаем, а не они нас» [7, с. 186]. Тимоша наделен в романе биографией типичного декабриста, с одной, очень важной поправкой: он категорический противник насилия ради утверждения великих идеалов свободы и равенства. В этом – поворотная точка выбора: сохраняя дружеские связи, он не участвует ни в тайном обществе, ни в восстании на Сенатской площади. Проведя некоторое время под арестом и будучи полностью оправданным, он возвращается домой, чтобы покончить жизнь самоубийством в том месяце, когда в Петербурге ломали шпаги над головами его боевых товарищей. Не участвуя в восстании, он разделяет

ответственность за него – по собственной воле. История его ареста выглядит реминисценцией из «Капитанской дочки». Так же ринулась в столицу молоденькая невеста, так же благополучно – полным оправданием заканчивается этот эпизод. Но вместо ожидаемой свадьбы и мирного течения жизни последней точкой истории становится необъяснимое самоубийство.

На этом фоне поразительно выглядят метаморфозы в сознании другого важного героя – Свечина. Загадочный похититель дамских сердец, бывший студент Сорбонны, с восторгом наблюдавший французскую революцию, философ и полемист западного образца в финале романа превращается в убежденного охранителя государственной твердыни. В своем письме Варваре, написанном по следам восстания декабристов, он размышляет о потребности в «хладном граните» самодержавия, «способном время от времени остужать не в меру горячие головы, мечтающие о разрушении <...> Разрушить легко, но как быть потом? Все знают, как разрушить, как пустить кровь, как вздернуть, как захватить, как покорить... Но как сделать меня счастливым, не знает никто» [7, с. 264]. В последних словах не очень приятного господина Свечина отчетливо слышен голос автора. Автора, прошедшего еще более жестокую войну и переболевшего вместе со своей страной идеалами великого переустройства мира, конечно же, ради торжества добра и справедливости. Автора, чувствующего кровное родство с опочининской тоской, при виде все так же несокрушимой твердыни бездушной государственной машины, но, в отличие от своих героев, слишком хорошо знающего, что стало с этой страной, когда твердыня пала.

Главным историческим парадоксом, над которым размышляют в роковом двенадцатом году образованные русские дворяне, стало удивительное преображение: мудрые учителя, апостолы просвещения пришли в Россию как захватчики. «Я унижен в собственном доме! Унижен со дня рождения! Мои кумиры оскорбили меня!» [7, с. 57] – восклицает генерал, замышляя взорвать свой дом вместе с приглашенным на обед Бонапартом. И хотя он воображает своих гостей в облике монголов, турок и других исторических противников, невыносимость оскорбления в том и состоит, что не дикие орды иноверцев, а просвещенные учителя топчут твою землю. Очень точно эти ощущения сформулировал в своем новом романе «Красный свет» М. Кантор: «Войну с Европой Россия всегда переживала как неизбежное и страшное горе – поскольку воевать требовалось со своим идеалом, со своим учителем, со всем лучшим в собственном сознании. <...> И главное – для того, чтобы победить Европу, требовалось стать Азией» [4, с. 124]. Это сказано о второй мировой, той самой, о которой Окуджава написал легендарное: «Мы за ценой не постоим» – как ответ сегодняшним русским европейцам, подсчитывающим с калькулятором все издержки победы.

Прошло двести лет после победы над Наполеоном и почти семьдесят после победы над Гитлером. Россия дважды оборачивалась на Запад «своею азиатской рожей», изгоняла захватчиков, переживала закономерный подъем гордости и патриотизма, чтобы снова с недоумением оглядеть бессмертную «гранитную твердыню», в который раз ужаснуться и начать мечтать о переустройстве по европейским лекалам. «Рабы не рабы, позор не позор», – прислушайтесь, все те же разговоры не стихают вокруг нас сегодня. «После всех бурь, пережитых нами, о чем я думаю?» – пишет Варвара. – «Я не властна над жизнью, я ее пленница, я ее дитя, мы все ее дети. Она преображается сама, исподволь, и наше терпение ей споспешествует. Не нам ее ломать и приспособливать под временную свою угодую» [7, с. 197].

#### Библиографические ссылки

1. Белая Г. А. Литература в зеркале критики. Современные проблемы: Монография / Г. Белая. – М.: Сов. писатель, 1986. – 368 с.
2. Бойко С. Луиза. О работе романиста с мемуарным источником / С.Бойко // Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы 2-й международной конференции. Переделкино, 30 ноября – 2 декабря 2001. – М.: Соль, 2004 – С. 120–135.
3. Быков Д. Л. Булат Окуджава / Д.Быков. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 777 с.
4. Кантор М. Красный свет / М.Кантор. – М.: АСТ, 2013. – 608 с.
5. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю.Лотман. – СПб: Искусство – СПб, 2011. – 413 с.
6. Назаренко М.А. «Прогулки фрайеров»: Историческая тетралогия Булата Окуджавы как целое (К постановке проблемы) / М.Назаренко // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. — Вып. IV. — К.: ИПЦ «Киевский Университет», 2003. — С. 27–40.
7. Окуджава Б.Ш. Свидание с Бонапартом / Б.Окуджава. – М.: Известия, 1998. – 288 с.
8. Пискунова С., Пискунов В. Трагическая пастораль / С.Пискунова, В.Пискунов // Нева. – 1984. - № 10. – С.161–166.
9. Трус Л. «Свидание с Бонапартом»: жанр и смысл (опыт психологического анализа) / Л.Трус // Миры Булата Окуджавы: Материалы Третьей международной научной конференции, 18–20 марта 2005 г., Переделкино. – М.: Соль, 2007. – С. 50–55.

*Надійшла до редколегії 10 травня 2014 р.*

УДК 821.161 (09)

**Ю. В. Чимирис**

*Харьков*

#### ЛИЧНОСТЬ А.С. СУВОРИНА В КОНТЕКСТЕ ЕГО «ДНЕВНИКА»

*Аналізуються особливості особи, характеру, внутрішнього світу О.С. Суворіна на основі записів, зроблених ним в «Дневнике». Підкреслюється, що щоденникові записи мають достатньо надійний та великий ступінь правдивості та щирості,*

оскільки робились автором виключно для себе і їх подальша публікація не передбачалась. Зроблено також стислий аналіз дійсного ставлення О.С. Суворіна до А.П. Чехова, Л.М. Толстого і Ф.М. Достоевського на базі зіставлення щоденникових записів та офіційної позиції, яку висловлював автор «Дневника» в «Новом времени». Проведено аналіз записів, присвячених Чехову, Толстому і Достоевському, а також встановлено їх роль і місце в «Дневнике».

**Ключові слова:** щоденник, автопсихологічність, спонтанність, щирість, автокомунікативність.

Анализируются особенности личности, характера, внутреннего мира А.С. Суворина на основе записей, сделанных им в «Дневнике». Подчеркивается, что дневниковые записи имеют весьма надежную и большую степень правдивости и искренности, поскольку делались Сувориным исключительно для себя и их обнародование не предполагалось. Проведен также краткий анализ истинного отношения А.С. Суворина к А.П. Чехову, Л.Н. Толстому и Ф.М. Достоевскому на основе сопоставления дневниковых записей и официальной позиции, высказываемой автором «Дневника» в «Новом времени». Приводится анализ записей, посвященных Чехову, Толстому и Достоевскому, а также устанавливается их роль и место в «Дневнике».

**Ключевые слова:** дневник, автопсихологичность, спонтанность, искренность, автокоммуникативность.

The article analyzes the characteristics of personality, character, inner world of A.S. Suvorin basing on the notes made in his "Diary". The author of the article emphasizes that the diary is a very reliable source of information and has got a great degree of truthfulness and sincerity as Suvorin made notes in it exclusively for himself and he didn't intend to publish them. The brief analysis of the true relation of A. Suvorin to A. Chekhov, L. Tolstoy and F. Dostoevsky by comparing the diary and the official position voiced by Suvorin in his newspaper "Novoye Vremia" has been made in the article. The analysis of notes devoted to Chekhov, Tolstoy and Dostoevsky has been made; their role and significance in the "Diary" has been found out. Among the main features of Suvorin's "Diary" the following features and characteristics has been listed: selfpsychologism, spontaneity, sincerity, selfcommunicativeness. It has been concluded that Suvorin's "Diary" is not only the documentary evidence of literary, cultural, political, private and social life, but is also a reliable source to describe the personality of its author – a very controversial and original man of that epoch.

**Key words:** diary, selfpsychologism, spontaneity, sincerity, selfcommunicativeness.

«Дневник» Суворина – один из важнейших российских историко-литературных документов, который долгие годы функционировал в научном обороте в редакции М. Кричевского, сокращенной и значительно искаженной. Расшифровка «Дневника» Н. Роскиной и его публикация в 2000 г. стали толчком к уточнению сложившегося мнения об этом деятеле русской культуры рубежа веков [1]. Последняя редакция «Дневника», выверенная и прокомментированная согласно требованиям современной академической науки, дает возможность охарактеризовать жанровые особенности и проблематику текста, до сих пор не привлекавших внимания исследователей. Сопоставление этой редакции с прежними позволяет говорить о том, что в новой редакции «Дневника» впервые публикуются записи, до сих пор не становившиеся объектом изучения, а также существенно уточняются записи, уже известные по варианту,

изданному М. Кричевским, и являвшимся источником для суждений о Суворине. В выверенный текст вошли ценные и важные записи о встречах Суворина с Некрасовым, Л. Толстым, Достоевским, Чеховым.

«Дневник» А.С. Суворина является литературно-бытовым дневником, который с функциональной точки зрения относится к дневникам, создаваемым во второй половине жизни, что обусловило и его пространственно-временную организацию, и характер осмысления автором собственной жизни, событий российской действительности той поры. Он не может быть причислен к дневникам литературным, поскольку литература и искусство занимают в нем важную, но не определяющую роль. Не позволяет его считать дневником такого рода и почти полная необработанность записей, его язык и стиль. «Дневник» Суворина не является и бытовым дневником, поскольку в нем обстоятельства житейские отодвинуты на второй план, а автора занимают важные, насущные вопросы его деятельности как издателя, редактора, журналиста, литератора, общественного деятеля. Таким образом, «Дневник» Суворина – оригинальная внутрижанровая разновидность, в которой отразились как черты, присущие дневнику вообще, так и то индивидуальное, что связано с личностью его автора.

В отличие от мемуаров суворинский дневник создавался не по прошествии некоторого временного промежутка, в связи с чем события прошлого рассматривались бы сквозь призму жизненного опыта автора, а параллельно с ними. Автор находится в гуще тех событий, которые описывает, передает произошедшее эмоционально, может лишь предсказывать дальнейший ход развития жизненной ситуации. Мнение автора мемуаров складывается не сразу, что дает ему возможность хорошо обдумать, взвесить все описываемые события прошлого, дать историческую оценку жизненному явлению. Дневники отличаются большей эмоциональностью, спонтанностью, а мемуары – итоговостью, зрелостью взглядов и мнений. По сюжетно-композиционной структуре дневник также отличается от воспоминаний. В нем синхронно описываются текущие события, автор не способен выстроить сюжетную линию, поскольку события находятся в развитии, а композиция является открытой. Приступая к мемуарам, автор уже имеет перед глазами полную картину событий, может проанализировать причинно-следственные связи между ними. Зачастую он выстраивает определенную сюжетно-композиционную линию, литературно обрабатывает свои записи, тогда как в дневнике, как правило, записи литературно не обработаны.

Материалы отбираются в дневник и мемуары по сходному принципу, однако в дневнике проявляется естественный, спонтанный отбор описываемых событий. В мемуарах же используются документальные материалы, речь может идти о незначительных событиях, изначально не казавшихся важными, но впоследствии сыгравших важную роль в разрешении той или иной жизненной ситуации. Окружающая

действительность в дневнике представлена раздробленной, описана фрагментарно, поскольку не представляет для автора первоначального интереса; записи имеют личный характер. В мемуарах записи более полно отражают эпоху, к которой принадлежит автор, благодаря портретам, зарисовкам, лирическим отступлениям; автор сознательно формирует образ ушедшей эпохи. Дневник отличается предельной искренностью, откровенностью, неретроспективностью, текст записей не рассчитан на публичное восприятие, он обращен к событиям личной жизни, но в то же время включает в себя и общезначимые суждения автора об окружающем мире, вырастающие из размышлений над проблемами собственного бытия. С дистанции времени дневник оказывается важным историческим свидетельством, не откорректированным позднейшими впечатлениями, мыслями, взглядами автора, как в мемуарах.

В «Дневнике» Суворина выделяются несколько доминирующих тематических пластов: жизнь его семьи, старость, талант, газета «Новое время», театр, политика и общественная жизнь, коммерция и др. Однако важнейший тематический пласт связан с литературой и искусством, встречами Суворина с выдающимися современниками, его впечатления от их произведений, бесед, писем. В структуре «Дневника» выделяются также дополнительные документальные источники (телеграммы, отрывки из писем, вырезки из газет, документов), свойственные дневникам литераторов, активно работавших в социально-политических жанрах, и журналистов.

Пространственно-временные особенности дневникового текста обусловлены течением жизни Суворина – как индивидуальной, когда у него возникала необходимость зафиксировать свои мысли или переживания, так и общественной, когда события российской жизни побуждали его взяться за перо. Записи выстроены в хронологическом порядке, но между ними есть существенные временные перерывы, иногда в несколько лет; автор зачастую возвращался к каким-то событиям из прошлого или осмыслял само течение времени. Записи, как правило, начинаются с даты, дня, его обозначения по церковному календарю. Но к концу жизни Суворина в них все чаще проявляется афористичность его мышления, при этом события жизни замещаются осмыслением своих переживаний или своего положения. В «Дневнике» также присутствует мемуарный элемент, в структуру которого включены путевые записки.

Не отличавшийся при жизни откровенностью и прямолинейностью, Суворин в «Дневнике» предстает совершенно иным человеком – прямым, достаточно честным, а иногда и дерзким в своих суждениях. Всецело отдавшись созданию и успешному развитию газеты и издательства, Суворин вынужден был следовать политическому курсу правительства, что не раз заставляло его переступать через собственные убеждения. Поэтому «Дневнику» обычно служил ему отдушиной. В нем он мог высказать все накопившиеся обиды, противоречия, откровенные мысли о

происходящих событиях, а иногда и злость на самого себя за избранный путь, в нем ярко отразилась самобытность, мудрость и подлинные чувства его автора. Образ автора «Дневника» противоречив: это и удачливый предприниматель, подсчитывающий возможную или полученную выгоду, и ловкий участник политического закулисья, и литератор, фиксирующий отрывки будущих замыслов, и литературный и театральный критик, делающий точные и меткие замечания о произведениях литературы и искусства.

Вместе с тем нельзя говорить о типологической связи, существующей между наследием Суворина и его «Дневником»: в его записях содержатся мнения и оценки, порой противоречащие его выступлениям в качестве публициста или критика. Однако «Дневнику» все же позволяет оценить и мировоззрение, и историческое самосознание, и жизненные и эстетические позиции автора. Среди главных особенностей «Дневника» Суворина выделяются искренность, спонтанность, откровенность записей. «Дневник» открывает нам истинное «Я» его автора. Суворин никогда не намеревался публиковать свои записи, вел их довольно небрежно, делал много понятных лишь ему сокращений, писал крайне неаккуратно, неоднократно прерывал заполнение дневника на долгое время. Язык и стиль записей еще раз служат подтверждением сокровенности этих записей: автор использовал бранную лексику, часто выражался резко, грубо и несдержанно.

«Дневнику» Суворина присущи автокоммуникативность, автопсихологичность, спонтанность и литературная необработанность, как правило, синхронность записей, но с включением в текст ретроспективного элемента. Образ Суворина-человека в «Дневнике» проявляется довольно ярко: автор говорит от первого лица, не сдерживает эмоции, предельно откровенен, но в то же время может быть и не до конца искренен даже наедине с собой. Примером этому служит запись о «пушкинской речи» Достоевского. Суворин нередко транжирил крупные суммы и в то же время подсчитывал каждую копейку, составляя списки трат и внося туда каждую мелочь. Образ человеческой личности автора создается и благодаря используемым стилистическим средствам: порой Сувориным овладевали пессимистические настроения и его записи становились плаксивыми, он чувствовал себя обиженным, забытым и покинутым, а в записях о Толстом, напротив, иногда были сильны бунтарские настроения, автор становился резок в оценках и не стесняется в выражениях.

Анализ дневниковых записей, посвященных Достоевскому и Чехову, позволяет утверждать, что Суворин нередко искажал факты, испытывая потребность в самооправдании, описывал события слишком субъективно, зачастую жаждал признания – все это выявляет его настоящую, неприкрытую позицию, высказываемую только лишь наедине с самим собой. «Дневник» открывает иного Суворина – не

меркантильного дельца с черносотенными убеждениями, а неуверенного в себе, иногда доведенного до отчаяния человека. Записи, сделанные Сувориным в «Дневнике», подтверждают сложность, неоднозначность, противоречивость их автора и нередко дают ответ на вопрос о том, почему современники были категоричны в своих оценках Суворина.

«Дневник» проливает дополнительный свет на одну из полемичных проблем в истории литературы рубежа веков – дружбу двух таких разных людей, как Суворин и Чехов. У них было достаточно много точек соприкосновения: общий интерес к газете, фельетону, жанру короткого рассказа, близкие взгляды на творчество современных им писателей. Суворин видел в Чехове человека, близкого себе по многим обстоятельствам жизни и деятельности, да и по уровню дарования. Он искренне не считал его талант равным таланту Достоевского и Толстого, был обижен тем, что Чехов отказывается от поденной журналистской работы ради писательского творчества. После смерти Чехова, которая стала настоящим ударом для Суворина, в «Дневнике» фиксировались очень искренние и теплые размышления о Чехове, в которых ощущается горечь от утраты и невероятное одиночество редактора «Нового времени» [2, с. 483, XVI]. В дневниковых записях о Чехове достаточно заметно проявилась автокоммуникативность, когда Суворин на страницах «Дневника» был вынужден обращаться к самому себе.

Анализ записей, посвященных Толстому и «толстовству», истории развития и судьбы русского романа и русской мысли, позволяет говорить о том, что, невзирая на глубочайшее уважение к Толстому, Суворин далеко не всегда и не во всем был с ним согласен, однако полемику с писателем он переносил на страницы «Дневника» [2, с. 82–85]. Помимо всего прочего, Суворин заносил впечатления от личных встреч и бесед с Толстым, размышлял над его убеждениями и взглядами. В этих записях ярко проявились такие черты дневника, как автопсихологичность и синхронность, уровень литературной обработанности в них существенно выше, чем в любых других.

Проанализировав официальную позицию Суворина и его сокровенные мысли, высказанные в дневниковых записях, мы пришли к заключению, что в «Дневнике» редактор «Нового времени» зачастую выступает в роли оппозиционера, например, сравнивая Толстого с царем. Сопоставление двух позиций Суворина – официальной и той, что высказана в личных записях, дало возможность сделать вывод, что в «Дневнике» Суворин был на стороне Толстого, во многом поддерживал его, остро завидовал внутренней свободе писателя. В «Новом времени» Суворин занимал противоположную, удобную правительственным кругам позицию в отношении Толстого и его творчества. Суворин не понимал религиозных убеждений и теории Толстого, но не решался в открытую их критиковать, однако при этом он всегда восхищался литературным талантом писателя. После немногих личных встреч с Толстым Суворин



старался сделать подробные записи об этом в «Дневнике»: они отличаются спонтанным, но педантичным и скрупулезным характером [2, с. 211, 82–85, 204]. Автор «Дневника» довольно подробно пересказывает беседы, заносит свои комментарии и размышления, этим записям характерны черты автопсихологичности и автокоммуникативности.

Записи, посвященные Толстому, позволяют утверждать, что Суворин испытывал робость и неуверенность в себе перед писателем, чей авторитет для него был непререкаем. Самопризнания Суворина помогают видеть, что он ценил в Толстом его художественный дар, необыкновенное умение вести беседу, ум писателя, непреклонность и смелость общественно-политических взглядов. Он не разделял его идей о Боге, христианстве, войне, взглядов на патриотизм и национальную идею. Для Суворина авторитет Толстого-писателя был непререкаем, Толстого – публициста и мыслителя автор «Дневника» не понимал. В беседах с Толстым Суворин чаще выступал в роли корреспондента и хроникера, чем равноправного собеседника, очевиден пиетет, который он испытывал перед писателем, не позволявший ему спорить с ним на равных. Как известно, Толстой мог высказываться весьма резко в отношении власти и, записывая слова писателя в «Дневнике», Суворин как бы примерял эти высказывания на себя. Не имея возможности заявить о своих убеждениях публично, он тешил себя хотя бы тем, что заносил эти мысли в свой «Дневник». Суворин завидовал тому, что Толстой был свободен от тех оков, которые не давали ему самому занимать ту общественную и политическую позицию, которую он считал нужным. Тон, характерный для большинства записей в «Дневнике» о Толстом, отличается более спокойными интонациями, чем записи о Чехове, но порой отчетливо заметно желание автора оказаться в лагере сторонников Толстого. В этих записях вырываются подавленные за долгие годы работы в «Новом времени» эмоции, бунтарский дух, свободолюбие и стремление отстаивать свои собственные политические убеждения. Писатель был для Суворина недостижимым идеалом в смысле свободы слова и мысли.

Суворин внимательно следил и за творчеством Достоевского, его общественно-политической, писательской и журналистской деятельностью, причем гражданская позиция писателя иногда была для Суворина даже важнее, чем его литературные достижения. Анализ записей из «Дневника» и заметок в «Новом времени» показывает, что Суворин стремился найти поддержку в лице Достоевского, старался казаться ближе к писателю, чем был на самом деле, поэтому мог публично высказываться о сходстве их гражданских и общественно-политических взглядов. Конечно, ни для Достоевского, ни для противников Суворина, ни даже для него самого иллюзия тесного общения и схождения политических убеждений с такими великими писателями, как Чехов, Толстой и Достоевский не могла закрыть глаза на правду. Современники хорошо знали о беспринципности редактора «Нового времени». Его

позиции не имели ничего общего с гражданскими, политическими или общественными взглядами этих писателей.

Иногда, разумеется, Суворин действительно разделял мнение Достоевского, к примеру, по решению «балканского вопроса» или о сближении образованного класса с простым народом, о повышении уровня его грамотности, увеличении интереса к чтению. Тем не менее в большинстве случаев Суворин был весьма далек от тех убеждений, которых придерживался Достоевский. Суворин на страницах «Дневника» думал о Достоевском хуже, чем тот был на самом деле, автор записей пытался причислить писателя к своим сторонникам, тем самым находя некоторое оправдание своим поступкам [2, с. 345, 351].

Анализ «Дневника» показал, что наедине с самим собой Суворин любил противопоставлять себя тем, от кого в публичной жизни так зависели его финансовые интересы. Ему казалось, что он лучше, чище, правдивее, чем был на самом деле. В «Дневнике» он причислял себя к компании Толстого, иногда Достоевского, разделял успех Чехова как свой собственный. «Дневник» свидетельствует о том, что Суворин остро ощущал нехватку общественного и литературного признания, нуждался в оправдании, завидовал успеху гораздо более талантливых писателей. Испытывая необходимость в оправдании своих публичных высказываний и поступков, автор «Дневника» создавал для себя самого иллюзию того, что он был оппозиционером.

В «Дневнике» Суворин подробно описывает встречи с Достоевским, критикует его произведения, пересказывает беседы или высказанные Достоевским мысли [2, с. 352]. Встречи и разговоры с Достоевским оказывали значительное влияние на Суворина. Не без его влияния автор «Дневника» изменил свое мнение о роли Белинского в русской литературе, о творчестве Гоголя и Пушкина. Проанализировав записи в «Дневнике» и официальную позицию Суворина в отношении таланта Достоевского, мы пришли к заключению, что для Суворина литературный дар писателя так и не стал абсолютно понятен, несмотря на то, что он считал его произведения таинственными и оригинальными.

«Дневник» Суворина является живым документом интересной и противоречивой эпохи. Записи характеризуют и его время в событиях и людях, дают возможность судить о быте буржуазной семьи, нравах в литературных и журналистских кругах, тайных механизмах русской политики той поры. В них сохранились детали русской жизни: порядки на вокзалах и в редакциях, нравы театрального мира, этикет приема гостей или деловых переговоров. Однако записи, содержащиеся в «Дневнике», прежде всего характеризуют его автора – человека сложного и противоречивого, прожившего большую и трудную жизнь, поднявшегося из бедности собственным трудом на вершины общественной и политической жизни, однако всегда помнившего свои корни,

испытывавшего острую тягу к демократическим кругам и стыд за то, что вынужден изменять своим прежним убеждениям.

#### Библиографические ссылки

1. Суворин А. С. Дневник / Алексей Сергеевич Суворин. – М.: Новости, 1992. – 496 с. – (Серия “Голоса истории”).
2. Суворин А. С. Дневник / Алексей Сергеевич Суворин [подгот. текста Д. Рейфилда, О. Макаровой]. – London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая газета, 2000. – 670 с.

*Надійшла до редколегії 26 травня 2014 р.*

УДК 821.133.1-31 Селін. 09

**Н. О. Шапарєва**

*Харків*

### **МАТЕРІАЛЬНО-ТІЛЕСНІ РЯДИ ТРИЛОГІЇ Л.-Ф. СЕЛІНА «ІЗ ЗАМКА ІНШІЙ», «ПІВНІЧ», «РІГОДОН»**

*У творах трилогії Л.-Ф. Селіна «Із замка інший», «Північ», «Рігодон» виявлено риси хронотопу твору Ф. Рабле «Гаргантює та Патангюель», в якому М. Бахтін виокремив перетин певних матеріалізуючих рядів. У трилогії Л.-Ф. Селіна простежуються ряди людського тіла, одягу, їжі, випорожнень, до яких Л.-Ф. Селін застосовує гротескну репрезентацію, не вагаючись приблизити до анатомічної та фізіологічної деталізації, чим досягає експресивності, натуралістичності зображення. Письменник вкладає певні художньо-естетичні функції у перетинання усіх рядів. Їх схрещування сприяє формуванню загальної картини світу твору, що проявляється у матеріальності повсякденного життя. У співіснуванні цих рядів простежується певна форма відчуття часу, який своєрідним чином співвідноситься із просторовою реальністю, що втілюється у специфічний хронотоп.*

**Ключові слова:** Л.-Ф. Селін, картина світу, ряд, хронотоп.

*В произведениях трилогии Л.-Ф. Селина «Из замка другой», «Север», «Ригодон» выявлено черты хронотопа произведения Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюель», в котором М. Бахтин различил пересечение определенных материализующих рядов. В трилогии Л.-Ф. Селина прослеживаются ряды человеческого тела, одежды, еды, испражнений, к которым Л.-Ф. Селина применяет гротескную репрезентацию, смело прибегает к анатомической и физиологической детализации, чем достигает экспрессивности, натуралистичности изображения. Писатель вкладывает определенные художественно-эстетические функции в пересечение этих рядов. Их скрещивание способствует формированию общей картины мира произведения, что проявляется в материальности повседневной жизни. В сосуществовании этих рядов просматривается определенное ощущение времени, которое своеобразным образом соотносится с пространственной реальностью, что воплощается в специфическом хронотопе.*

**Ключевые слова:** Л.-Ф. Селин, картина мира, ряд, хронотоп.

*The works by L.-F. Celine «Castle to castle», «North», «Rigodon» are analyzed by detecting the features of F.Rable's work «Gargantua and Pantagruel» chronotop where M.Bachtin defined the intersection of certain materializing series. In the trilogy by L.-F. Celine are retraced the series of human body, clothes, food, excrement, to which L.-F. Celine applies the grotesque representation, resorts to anatomic and physiological specification, with the help of what he attains expressivity and naturalistic representation.*

*The writer puts certain artistic and esthetic functions in the crossing of these series. Their intersection favors forming the general world image of the work that is revealed in the materiality of everyday life. The coexistence of these series results in a certain feeling of time that correlates with the spatial reality and is embodied in a specific chronotop.*

**Key words:** *chronotop, L.-F. Celine, series, world image.*

Якщо звертатися до історії літератури Франції XX ст., неодмінно привертає увагу письменник Луї-Фердінан Селін (1894–1961 pp.), перш за все своєю самобутністю, багатством проблемно-тематичного комплексу, який творчо переосмислює тенденції, закладені його співвітчизниками. І хоча творчість цього письменника підлягала аналізу з боку французьких дослідників (А. Годар, М.-К. Белоста, Ф. Соллер, Б. Бленкеман, М. Реймон та ін.). Вони здебільшого зосереджувались на експресивності та емоційній насиченості мови його творів, адже йому належить безперечне досягнення, яке полягає у руйнації усталених мовних стереотипів, оскільки літературна мова не має обмежуватись вузькими, сталими рамками, а, навпаки, повинна відображати все розмаїття оточуючого середовища. На жаль, в українському літературознавстві практично відсутні дослідження творчості Л.-Ф. Селіна, хоча його внесок у літературну спадщину XX ст. є дуже вагомим. Твори Л.-Ф. Селіна є багатим джерелом для дослідження. Тож у нашій статті буде зроблена спроба проаналізувати особливості організації творів трилогії «Із замка інший» (1957), «Північ» (1960), «Рігодон» (1961) з позиції раблезіанського варіанту хронотопу, що і представляє собою мету розвідки.

У процесі аналізу творів трилогії Л.-Ф. Селіна нам вдається слушним розглянути їхні хронотопи як суттєвий взаємозв'язок часових та просторових відношень [1, с. 234], оскільки їм належить провідна роль в організації сюжетних подій. Зв'язок часу та простору у значній мірі визначає жанрові домінанти твору, так як саме через нього матеріалізується час у просторі, і, відповідно, набирають сенсу всі висловлені думки, міркування; набирає форми рух часу. Виходячи з теорії хронотопу М.М. Бахтіна, існує безліч романних хронотопів зі своїми характерним рисами, обумовленими як внутрішніми літературними, так і зовнішніми історичними факторами. Окрім наявних у трилогії, поміж інших, хронотопу дороги із супроводжуючим його мотивом зустрічі та хронотопу потягу, через які реалізується ідея випробування, можна зробити припущення, що у творах трилогії Л.-Ф. Селіна простежується раблезіанський хронотоп із притаманними йому рядами людського тіла, одягу, їжі, випорожнень тощо [1, с. 319]. Л.-Ф. Селін переймає у Ф. Рабле гротескність репрезентації цих рядів, не вагаючись прибїгає до анатомічної та фізіологічної деталізації, чим досягає експресивності, натуралістичності свого зображення. Такий тип хронотопу підкреслює, насамперед, ницість людського існування, оскільки кожним із рядів Л.-Ф. Селін демонструє людську занедбаність, соціальну нерівність, фізичну та моральну забрудненість.

Ряду одягу належить провідне місце у репрезентації світогляду Л.-Ф. Селіна. Через одяг визначається соціальний статус, вибагливість характеру або просто виховання чи його відсутність. У особливо гротескно-саркастичних тонах наводяться описи зовнішності та одягу багатіїв: «je le voyais là paré, poudré, avec son grand sautoir or, et bagues cabochons à tous les doigts, vraiment maquillé vieille cocotte, rouge à lèvres, ongles vernis <...> considérez: bottes à pompons, chapska, brandebourgs violets, sabre à dragonne or... il était pas à oublier...» [4, с. 371] («і ось він переді мною, прикрашений, розмальований, із величезним ланцюгом та каблучками з кабошонами на всіх пальцях, справді розфарбований як стара кокетка, із макіяжем та манікюром <...> уявіть: чоботи з помпонами, ківер, пурпурні петлиці, шабля із золотою китицею... дійсно незабутній вигляд...»).

Ряд їжі у трилогії Л.-Ф. Селіна тісно перетинається із рядом одягу, оскільки він так само дає уявлення про приналежність до нижчих чи вищих соціальних прошарків, які ні в чому собі не відмовляють навіть у воєнні часи. Представляючи прийоми їжі заможних осіб, Л.-Ф. Селін висміює їхню чванливість та презирливість, оскільки вони не цураються розкоші на фоні злиднів нужденного населення: «mais la bouillabaisse de Schulze a toujours été le grand souci du «Brenner Hotel»... et par ravitaillement «exprès»! rascasse, ail, safran et petits poissons de la Côte des Maures, vingt espèces, lancés aux cuisines à l'heure fixe, en frais aquarium, par avion... pas qu'on puisse prétendre, plus tard, guerre pas guerre, qui y avait eu du laisser-aller au «Brenner Hotel»...» [4, с. 17–18] («але буйабес Шульца завжди був великою турботою „Бреннер Готелю“... та “експрес” постачання! морський їжак, часник, шафран та двадцять видів інших морських дарів із мавританського узбережжя, що доправлялися на кухні у призначений час, у свіжих акваріумах, літаком... щоб потім не дорікали, війна чи не війна, на розхлябаність у “Бреннер Готелі”»). Та таке нестримно розкішне харчування не в одного Шульца; ні в чому собі не відмовляє й інша панянка аристократка графиня Тулф-Чеппе, для якої небачені ласощі – не більше ніж «скромне частування»: «En fait de modeste repas, je voyais de ces plateaux d'hors-d'œuvre et saumon fumé... poulets en gelée... caviar... et compotes de fruits... rapiers de beurre...» [4, с. 373] («У якості скромного частування переді мною були блюда із закускою та копченим лососем... куряче філе у желе... ікра... фруктове варення... повні маслянки...»). І навпаки, описами мізерного харчування, яке випадало на долю наратора, він викликає в читача відчуття співчуття, проникливості до їхніх злиднів: «Le Vigan remonte avec les gamelles... très honnêtes! chou rouge à la crème, le moujik le suit avec des cannettes et l'eau minérale... voilà le parfait ordinaire!... ah, aussi des boules... pain noir... ce moujik nous gâte!» [4, с. 70] («Ле Віган повертається із казанками... величезними! тістечка з кремом... мужик йде слідом із пивом та мінеральною водою... про що тільки можна мріяти!... а, ще й буханки чорного хліба... та цей мужик нас розбещує!»). Описам

свого харчування наратор надає саркастичного забарвлення, особливо у порівнянні із марнотратством можновладців.

Характерно, що у побудуванні ряду їжі, особливо у репрезентації надмірних форм харчування, Л.-Ф. Селін посилається безпосередньо до героя Ф. Рабле Гаргантюа: «la cuisinière nous faisait encore signe que nous pouvions tout manger tout ce que nous voulions... et si y en avait! je vous ai dit... et pas de la gargote, rien que du frais... excellent... Gargantua se serait régalé...» [5, с. 274] («кухарка робить нам знак, що ми можемо їсти усе, що тільки схочемо... а було там чимало! я вам вже казав... і не абищо, а все тільки найсвіжіше... смакота... Гаргантюа поласувався би досхочу»). Автор прибігає до ремінісценції Гаргантюа, який уособлює тип ненажерливості, для більш правдоподібного опису багатства їжі та харчування.

Ряду людського тіла, особливо у його потворних або ранених формах, приділяється особлива увага з боку Л.-Ф. Селіна, який таким чином намагається надати реалістичності своїй оповіді, відтворити правдивість ситуації та занурити читача у сцену через натуралістичність її зображення. Першочергова функція тілесного ряду у Л.-Ф. Селіна – репрезентація насильницької та жорстокої людської натури: «les mêmes en “furie Bibici” se seraient ruées nous découper menu, se chamailler, se battre sur nos rognons... un bout de foie... nous emporter dans leurs filets...» [4, с. 220] («такі ж скажені з Бібісі накинулися б розірвати нас на шматки, поперегризлися та побилися би за наші нирки... за шматочок печінки... позабирали б у своїх сітках...»). Такого самого акценту надає Л.-Ф. Селін тілесному ряду і в наступному творі трилогії «Рігодон»: «ce qui nous attendait... écorcherie à vif, premier temps... second temps, lardé à la broche, et aux petits oignons, piments, au petit feu... vous allez me croire...» [5, с. 305] («що на нас очікувало би... здирання шкіри живцем, це по-перше... по-друге, нашпигують поспіхом цибулею, червоним перцем, та томитися на маленький вогник... можете мені повірити...»). Тут Л.-Ф. Селін торкається теми жорстокості людської помсти, яка на нього чекала, і якої він, на його особисту думку, не заслуговував. І хоча подібні описи звучать доволі цинічно, в цьому й полягає специфіка «селінівського» стилю, який не боїться таких сміливих, іноді обурливих описів. За допомогою ряду тіла Л.-Ф. Селін виступає із звинуваченнями на адресу образу життя діячів, що загрузли у вбивствах та пияцтві: «assurés sociaux sanguinolents, foie en marmelade, méninges en loques, sadiques fainéants motorisés, télévisés, ravis!...» [4, с. 300] («соціально застраховані елементи, вкриті кров'ю, з пропитотою печінкою, мозком розірваним на шмаття, садисти-ледацюги всі з машинами, втупилися у свої телевізори і вдоволені!...»).

Беручи до уваги історичний контекст трилогії, безумовно численні тілесні потворності пов'язані із наслідками військової діяльності. Тому зустрічаємо багато таких деталізованих анатомічних описів ран та ушкоджень, як, зокрема, в тих, що не встигли або не схотіли своєчасно

евакуюватися: «ceux des familles privilégiées qu'avaient voulu tenir quand même étaient sortis, sans yeux, sans oreilles, rendant leur cerveau par le nez...» [4, с. 226] («ті ж представники привілейованих сімей, що схотіли все ж таки залишитися, виходили без очей, без вух, із витікаючим через носа мозком»).

Деякі анатомічні ряди у трилогії Л.-Ф. Селіна мають витoki з його професійної діяльності, адже письменник за освітою лікар, захистив дисертацію з медицини і впродовж багатьох років займав медичну посаду в Лізі Націй. Тому у творах він вільно оперує своїми знаннями у галузі медицини: «vous remarquerez l'Anatomie... la très mince membrane, pas un millimètre, et très finement perforée entre la pointe du rocher et le pourtour liquide du cerveau... qu'il y ait passage, que le sang filtre, bien sûr!...» [5, с. 198] («тут ви помітите анатомічну будову... дуже тонка мембрана, і міліметру немає, дуже дрібно проколота між скроневою кісткою та мозковою рідиною... щоб сформувати прохід, щоб фільтрувати кров, звичайно!...»). Знання людської фізіології лише додає колоритності та експресивності творам Л.-Ф. Селіна, переконують у правдивості оповіді, яка навіть у таких дрібних деталях тяжіє до натуралістичної правдоподібності.

Наступним рядом плотської прогресії у трилогії є ряд випорожнень у різних формах. Чи то просто плювки: «ils disent rien quand on passe, mais ils entrouvrent un peu la lourde et *pflaf! pflaf!*... glavent! loin! ils tireraient s'ils osaient... ils osent pas encore...» [4, с. 368] («вони нічого не кажуть, коли ми проходимо повз, але вони відкривають двері і *тьфу! тьфу!*... чвиркають! далеко! вони вистрелили б у нас, якби насмілились... але не насмілюються...»). За ними йдуть сцени блювання: «Nicolas dégueule vraiment, je vois... et il se fait secouer!... tout le monde le secoue! qu'il réponde quelque chose!... c'est pas tout de vomir!» [4, с. 535] («Ніколя і справді блює, сам бачу... а йому дошкуляють!... всі від нього чогось хочуть! щоб він їм відповів!... годі вже блювати!»). У цій же манері Л.-Ф. Селін описує своє помешкання у Цорнхофі, в якому він опинився, оточене сечею та гноєм: «trous, ruisseaux partout... étang d'urine et de fumier dans le milieu de la cour...» [4, с. 168] («усюди прориви, потоки... озера сечі та гною прямо посеред двору...»). Проте це його не дуже обурює та дивує, оскільки він звик до таких умов. Якщо попередня сцена стосується подвір'я, то не менш огидним був інтер'єр помешкання у Зікмарингені, опис якого знаходимо у першому творі трилогії «Із замка інший», та в якому йдеться про просторову суміжність вбиральні та житлової площі: «qu'ils en avaient assez de souffrir!... qu'ils faisaient sous eux!... qu'ils pouvaient plus!... et c'était vrai: tout l'escalier dégoulinait!... et notre couloir, donc! et notre chambre! <...> qu'ils y allaient forcément aussi pisser sur les autres et partout! <...> les gogs éclataient! la bombe de merde!... du trop-plein du tréfonds!... tous les soulagements de la brasserie de la veille et du jour!... alors un geyser plein le couloir!... et notre chambre! et en cascade plein l'escalier!... <...> on

pataugeait! j'insiste pas... on s'y fait et il fallait!...» [3, с. 189–190] («вони вже не могли стримуватися, мочилися прямо під себе!... більше не витримувати!... і дійсно: по усіх сходах стікало!... і у нашому коридорі, відповідно!... і у нашій кімнаті!... <...> вони повсюди мочилися один на одного!... <...> сортири не витримували, вибухали! бомби із лайна!... екскременти із самих глибин!.. всі випорожнення із пивної напередодні!... у коридорі текло як із гейзеру!.. і у нашій кімнаті! фонтаном по сходах!... <...> ми потопали у цих нечистотах! та я не буду скаржитися... до всього звикаєш, якщо воно неминуче!...»). Л.-Ф. Селін використовує свій усталений прийом опису свого існування у правдоподібній формі, без схильності до прикрашення, а радше із гіперболізацією. Проте, попри несприятливі життєві умови, Л.-Ф. Селін не втрачає сили духу та тверезо усвідомлює, що людина не завжди у змозі змінити існуючі обставини, яким легше підкоритися, аніж марно чинити опір.

Ідейно-психологічним орієнтиром для Л.-Ф. Селіна у побудуванні ряду випорожнень виступає концепція З. Фрейда в аспекті зображення героїв, які випорожнюються одне на одного заради втіхи: «il est tourné tout bébé avec ces fillettes, il urine sur elles, elles urinent sur lui, ils s'amuse!...» [4, с. 231] («він зовсім впав у дитинство з цими дівчатами, він мочиться на них, вони на нього, оце розваги!...»). У творах Л.-Ф. Селіна наочно продемонстрований інстинкт людини до агресії, страждання, болю, крові, перверсій, від яких вона потайки отримує задоволення. У психології цей феномен отримав назву «алголагія», що передбачає задоволення від болю та жорстокості [2, с. 139]. Отже, випорожнення, представлені Л.-Ф. Селіном, – є невід'ємним боком людської природи, навіть у їх викривлених формах, оскільки продиктовані природними інстинктами.

Отже, можна зробити висновок, що у творах письменника виявляються певні художньо-естетичні функції у перетині усіх перелічених рядів. Їх схрещування сприяє формуванню загальної картини світу письменника, що проявляється у матеріальності і тілесності повсякденного світу. У співіснуванні цих рядів простежується певна форма відчуття часу, який своєрідним чином співвідноситься із просторовою реальністю, що втілюється у специфічний хронотоп. Перспективою розвідки є виявлення співвідношення хронотопу та жанрової ідентифікації творів Л.-Ф. Селіна.

#### Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Фрейд З. Психология бессознательного : Сб. произведений / Зигмунд Фрейд. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.
3. Céline L.-F. D'un château l'autre / Louis-Ferdinand Céline. – Paris : Gallimard, édition revue et corrigée, 2010. – 416 p.
4. Céline L.-F. Nord / Louis-Ferdinand Céline. – Paris : Editions Gallimard, 1960. – 636 p.



5. Céline L.-F. Rigodon / Louis-Ferdinand Céline. – Paris : Editions Gallimard, 1969. – 318 p.

*Надійшла до редколегії 26 квітня 2014 р.*

## Зміст

**Е. Н. Бескровная**

(Днепропетровск)

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА «ГАРИКИ» В ЕВРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

XX ВЕКА (на примере творчества Игоря Губермана).....3

**А. В. Будилова**

(Днепропетровск)

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЭКЗЕМПЛИФИКАЦИЯ НАРРАТИВА КАК ПРЕДТЕЧА  
ДИДАКТИЗМА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ЖАНРОВ БАРОККО (особенности

интерпретации библейской притчи о Сеятеле в «Повести о Варлааме и Иоасафе»).....10

**О. А. Воеводина**

(Днепропетровск)

ЗАГОЛОВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС И АДРЕСАТ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ...20

**Г. Ю. Гаджиєва** (Дніпропетровськ)

ПОСТМОДЕРНІЗМ У СУЧАСНІЙ ТУРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

(на прикладі романів Орхана Памука).....24

**В. А. Гусєв**

(Дніпропетровськ)

ЧИТАЧ У СВІДОМОСТІ АВТОРА: ПРОБЛЕМА ДІАЛОГУ.....29

**О. М. Данильчук** (Миколаїв)

ВИТОКИ ЖАНРУ ХОРРОР У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ СТІВЕНА КІНґА.....36

**Е. Г. Иванцов** (Днепропетровск)

К ИТОГАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ОПРОСА ПО ПРОБЛЕМАМ

ЧИТАТЕЛЬСКИХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ СТУДЕНТОВ ДНУ.....41

**В. П. Казарин, М. А. Новикова**

(Симферополь)

СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. АХМАТОВОЙ «ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ

ФЛАГ НАД ТАМОЖНЕЙ...» (Опыты реального комментария).....47

**О. А. Кирпа**

(Днепропетровск)

ОСОБЕННОСТИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....52

**Я. В. Ковальова, О. О. Михлик**

(Дніпропетровськ)

ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА АВТОБІОГРАФІЇ

ЯК ДОКУМЕНТАЛЬНО-ЛІТЕРАТУРНОГО ЖАНРУ.....60

**А. О. Мунтян, І. В. Шпак**

(Дніпропетровськ)

THE SHADOW OF THE WIND – ДЕТЕКТИВНО-ТАЄМНИЧИЙ РОМАН.....66

**О. Р. Посудиевская**

(Днепропетровск)

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВАРИАНТЫ ОСМЫСЛЕНИЯ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО»<br>В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX ВЕКА..... | 75 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

**Л. П. Привалова**

(Днепропетровск)

|                                                                                         |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| СПОР ПАСТУХОВ О ПОЭЗИИ (эклога «Октябрь»<br>из «Пастушьего календаря» Э. Спенсера)..... | 83 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|

**О. В. Родный**

(Днепропетровск)

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ: К ПРОБЛЕМАМ<br>ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ..... | 89 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|

**С. О. Сушко**

(Краматорськ)

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| PSYCHOLOGICAL PORTRAYAL OF THE MUSICIAN'S<br>CHARACTER IN KAZUO ISIGURO'S NOVEL "THE UNCONSOLED"..... | 95 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

**А. В. Тарарак**

(Харьков)

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ НАПОЛЕОНОВСКОГО МИФА<br>В РОССИИ ДО ВОЙНЫ 1812 ГОДА..... | 106 |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|

**М. Ю. Тарарак**

(Харьков)

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭТИКИ ЛИРИКИ И. ЭРЕНБУРГА..... | 113 |
|-----------------------------------------------------------|-----|

**І. М. Тимейчук**

(Рівне)

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ДИСКУРС ІНШОГО В КОНТЕКСТІ КАНАДСЬКОЇ<br>НАЦІОНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ТВОРЧОСТІ М. ЕТВУД..... | 119 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

**Е. В. Хинкиладзе**

(Харьков)

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| «ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ» И «НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЕ»<br>В ПРОЗЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»..... | 126 |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

**Г. Д. Чивликлий**

(Днепропетровск)

|                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ПАРАДОКСЫ ЕВРОПЕЙСКОГО ВЫБОРА<br>(по роману Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом»)..... | 133 |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|

**Ю. В. Чимириш**

(Харьков)

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| ЛИЧНОСТЬ А.С. СУВОРИНА В КОНТЕКСТЕ ЕГО «ДНЕВНИКА»..... | 139 |
|--------------------------------------------------------|-----|

**Н. О. Шапарєва**

(Харків)

|                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| МАТЕРІАЛЬНО-ТІЛЕСНІ РЯДИ ТРИЛОГІЇ Л.-Ф. СЕЛІНА<br>«ІЗ ЗАМКА ІНШИЙ», «ПІВНІЧ», «РІГОДОН»..... | 147 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 24 (2)

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 60x84 1/16  
Папір друкарський. Друк плаский.  
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк.  
Тираж 100 прим. Зам. №

**Видавничий дім Дмитра Бураго**

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.  
Тел./факс: (044) 227-38-28; 227-38-48; e-mail: [conf@graffiti.kiev.ua](mailto:conf@graffiti.kiev.ua)

[www.burago.com.ua](http://www.burago.com.ua)

Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41