МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

# ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

**Збірник наукових праць**

Випуск 27

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2016

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5

*Рекомендовано до друку вченою радою Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара згідно з планом видань на 2016 р.*

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 27. / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – 330 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 ґендерної та релігійної ідентичності, в полі інтернет-комунікації та масової культури.

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

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., проф. **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., проф. **О.І. Романова** (відп. секретар);
д. філол. н., проф. **Т.Є. Автухович** (Білорусь);
д. філол. н., проф. **А. Варда** (Польща);
д. філол. н., проф. **Т. Сухарський** (Польща).

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. С. Д. Абрамович
д-р філол. наук, проф. А. С. Киченко

*Збірник наукових праць «Література в контексті культури» згідно з наказом Міністерства освіти і науки України № 747 від 13.07.2015 р. включено до нового переліку наукових фахових видань України.*

Bib-ID: 86887

Сайт журналу: http://mirlit.dp.ua

Журнал зареєстровано в Міжнародному центрі ISSN:
ISSN 2312-3079 (print)
ISSN 2313-609X (online)
Збірник зареєстровано у міжнародних наукометричних базах даних:
vsenauki.ru
CiteFactor
BASE
Open Academic Journals Index

© Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, 2016
© Автори статей, 2016

УДК 82

**G. Aliyeva**
*Baku, Azerbaijan*

# LIFE REALITIES AND LITERARY TRUTH IN THE WORKS OF MIRZA IBRAHIMOV

*Стаття висвітлює життя та літературну діяльність видатного представника азербайджанської прози XX століття Мірзи Ібрагімова. Слід зазначити, що письменник провів дитинство в Південному Азербайджані і у своїй творчості висвітлював події, свідком яких був; оповідання про них включені в «Південні історії». У 30-ті роки письменник писав про соціалістичний Азербайджан, залишаючись, наскільки це було можливо, вірним правді життя. У статті також наведено думки таких критиків, як М. Кафаров, М. Пашаєв, Б. Ахмадов, Р. Камаль та ін., щодо проблеми достовірності та вимислу в творах письменника.*

***Ключові слова**: історія, життя, істина, реальність, Мірза Ібрагімов.*

*В статье освещается жизнь и литературную деятельность выдающегося представителя азербайджанской прозы XX века Мирзы Ибрагимова. Следует отметить, что писатель провел детство в Южном Азербайджане и в своем творчестве освещал события, свидетелем которых являлся; рассказы о них включены в «Южные истории». В 30-е годы писатель писал о социалистическом Азербайджане, оставаясь, насколько это было возможно, верным правде жизни. В статье также приведены мнения таких критиков, как М. Кафаров, М. Пашаев, Б. Ахмадов, Р. Камаль и др., о проблеме достоверности и вымысла в произведениях писателя.*

***Ключевые слова**: история, жизнь, истина, реальность, Мирза Ибрагимов.*

*The article sheds light on the life truth and literary reality of the prominent representative of the twentieth century Azerbaijani prose Mirza Ibrahimov. It is noted that the writer whose childhood was spent in South Azerbaijan "investigated" events in a creative way that he either experienced or witnessed. In his stories included to the "Southern Stories" and also works about socialist Azerbaijan in the 30s the writer remained loyal to the life realities as much as possible. The article also covers critics' opinions including M.C.Cafarov, M.C.Pashayev, B.Ahmadov, R.Kamal and others in relation to the problem of reality and fiction in the writer's works.*

***Key words**: story, life, truth, reality, Mirza Ibrahimov.*

Mirza Ibrahimov made a remarkable contribution to the development of Azerbaijani prose, drama, criticism and literature. He, as a well-known public figure, played a very important role in creation and formation of humanities in the country. The writer, who was the Head of the Writers' Union for several times, participated closely in normalizing literary process, building it on the solid foundations and is remembered with his quiet, reserved and yet scientific and smooth speeches in the conference and various meetings.

M. Ibrahimov, who took a realistic position in literature, defended the principles of realism in his scientific heritage and dedicated his work "Great Democrat" to the life and work of the great public figure J. Mammadguluzadeh. In this way he achieved to determine typology of the national realism according to the works of one writer. His artistic and scientific creativity in social activities

© Gandab Aliyeva, 2016

complement each other. Even his works in one of these areas are enough to know about his position in our science and literature. His activity also helped to take his first stories to higher levels in terms of content and artistic features. Mirza Ibrahimov, who came to the literature in the 30s of the twentieth century, were active in literary circles, wrote little poems and stories. He wrote about the problem of women's freedom and difficulties of workers' life, life of Bakuvian workers, their dreams about a new life, respectively in one of his first stories "Zahra and Angel" and "For Life". As the writer worked in the mine at a young age, he was able to observe and deeply go into the workers' lives. He touched upon the realities of life in the later stages of his creativity. His works such as "The next day", "Life", "Madrid", "Butterfly", "Great Support" are among the ones that he enunciated the realities and remained loyal to the principle of artistic reality.

The formation of Mirza Ibrahimov's artistic creativity, the man who spent his childhood in South Azerbaijan, happened quickly by ending up choosing the idea of the whole Azerbaijan as his main criterion in literary works. The writer, who was closely involved in the life, welfare, social status and struggle for the freedom of our nation, depicted all life realities in the language of literature from his small stories to large-scale prose. The realities of life have been shown in "Around the Bonfire", "Azad", "December 12", "The End of Suffering" and other stories which have been included to "Southern Stories" series. Mirza Ibrahimov was perfectly able to turn the historical reality to the literary one with his writer wisdom alongside with his flexible political will. "The Text of Tabriz", in fact, is the text about the fate of the nation and ethnic existence. It is an artistic expression and description of power and powerlessness, heroism and weakness, hatred and love of Azerbaijani Turks. Tabriz is a character symbolizing ethnic and cultural self-awareness, history of peace and war, a chronicle of the national dignity and honor" [1, p. 4]. In fact, a languorous character of Tabriz in Mirza Ibrahimov's works stands for the country, because call of Tabriz is common for all of his creativity. In the story "Azad" Azad is buried in the pass which connects Tabriz with Zanjan in accordance with his will. As if even the tomb of Azad, who said "I lived little, died early", stood as a guard over Tabriz. Patriots, who were listening Uncle Karim's tales ("Around the Bonfire"), came there to protect Tabriz. After listening to Karim's "fairy tales" (in fact, the realities) mujahideens become more courageous and patriot and promise not to take even one step back. The writer reminding innocent days and dark clouds over the motherland describes the evenings of Tabriz this way: "As the flame went out and turned to embers, patriots around it became closer and closer. They cuddled together, stared at embers in the darkness, as if it was telling them a story. As looking at embers in the darkness, legendary life came up in minds…" [2, p. 56]. In the story "December 12" memories of the first person and ominous events happened on December 12 are highlighted. It becomes clear from the memories of a friend that Mahmood is the main character of the story. He turned to his friend, saying: "Do you remember that one day we got up early in the morning. Actually, couldn't sleep all night. There was a light frost in Tabriz over which there were clouds… Bare and red-colored slopes of the mountains Eynal, Zainal were covered with snow… Very far away, in the west

the peak of Mount Sahand on top of Maragha disappeared in the clouds <...> These mountains with snowy and cloudy peaks bowed to Tabriz as if greeting him" [2, p. 44].

Using three full-stops after each sentence in this work as well is somehow the quality of the style. "Light frost of Tabriz", "cloudy peak of Mount Sahand" remind of horrors of 12th December. Bloody massacre waiting for patriots are remembered. The emotional mood is in the core of the optimistic story interwoven with deep sorrow. The event which is the key to the story and main plot "melts" in this work being replaced by lyric poetry and emotional mood. In the writer's description Tabriz is like a bride dressed up, like a groom craving for meeting his darling. As if the portrait of the city is drawn, every stone, tree, snow-capped mountains pass before our eyes as a film strip. "Ah, that day Tabriz had an imaginary image with such majesty… He was also proud as a prisoner destroyed his jail, as a soldier went against death to protect his country. He was reminding a silent sea just before the storm… There was a secret, a meaning in its every stone… At that time everyone looking at Tabriz was waiting for something unusual, something big to happen. Everybody was waiting <...> but no one told the time [2, p. 41]. The story "Azad" occupies an important place among M.Ibrahimov's works on freedom, independence and patriotism. This story was written in 1946 when the imperialist powers of the world tried crack down the independence movement in South Azerbaijan. However, at the end of the story the writer's position makes you think that this movement in South Azerbaijan will not go out, but will result in victory. The spirit of Azad who was buried in between Tabriz and Zanjan and people like him will be etched in the memory of our people forever, the idea of the whole Azerbaijan will win. This story included to the "Southern Stories" is narrated by Ferda, the second person – a friend of the main character Azad. In the story, which is based on a sense of emotional and psychological mood, the struggle for freedom by democrats against the Iranian regime after World War II is told. The father of the main character Azad died suddenly when he was only 5 or 6. Afterwards Ms.Salima was burdened by the responsibilities of the whole family. The only dream of Ms. Salima, who made a living by doing housework, was to bring up Azad and see him happy. This desire is not so easy to reach. Azerbaijani people was deprived of freedom and living independently just as they were deprived of earning money by Persian chauvinist regime in Iran. But courageous Azerbaijani people – people like Salima who hardly earned money, bring up Azads who are able to get the right of freedom back and fight till the end. Every night while telling lovely fairytales she also sometimes said things that seemed vague at that time: "I heard him either complain, curse, or beg someone… However, she was composing music reminding running river while singing these songs… [2, p. 44]. The writer perfectly and naturally depicted how Araz, who never talked and became in the public eye at school, turned to a mujahideen at the end of the story. In fact, what made Azad a quiet and thoughtful young man by nature was the people's material and spiritual difficulties, being face-to-face with the chauvinist regime. It is not coincidence that the writer chose the name Azad (meaning "free") for his hero, it carries a symbolic meaning, and points

to the sacred dream, struggle for freedom. At the end of the story, it becomes clear that Azad joined the independence movement and was appointed the commander of the democratic forces. He was severely wounded in the ongoing battles in Zulfugarli village. In his last breath he turned to patriots and said: “Now I say to you, my brother Farda, I tell you, brothers and sisters (he glanced over all patriots), yes, I tell you. Our happiness is in the freedom of these little huts, in the independence of this country, our motherland. Do not lower your rifles, I entrust this land to you" [2, p. 47]. Azad's last wish and dream was meaningful as well. He wanted to be buried in the pass of Tabriz combining Tabriz and Zanjan. He chose the place where would be able to see both South and North Azerbaijan. Second World War, especially in 1946 intervention by the allied states (US, Russia, England) troops to Iran left its influence in Mirza Ibrahimov’s prose. The Army's entrance to the country made the social powers more active in Iran and caused serious contradictions. Most importantly, a new opportunity came up for Azerbaijanis in Iran to live independently and to get freedom. Persian chauvinist regime established and formed by Shah Reza for many years was on the verge of the collapse. The people, who did not have a national press for a long time, took a chance on the current situation to publish a newspaper “Vatan Yolunda” (“For The Sake of the Country") in the mother tongue. The newspaper's editor and author, who gave the direction to ideas, Mirza Ibrahimov gathered intellectual patriots around him and stood on the front line of the independence movement. “The Assembly of Poets” was established in South Azerbaijan with his help. The assembly continued its activity till December 1945 when a new government was established. During the reign of the national government in South Azerbaijan “The Society of Writers and Poets” began its activity. All of these things marked a new stage in South Azerbaijani literature underlying national thinking and the ideas of liberty. M.Ibrahimov’s "Southern Stories" was written in such a period. Before too long new signatures of different writers and poets were added. “Vatan Yolunda” took the plunge and paved the way for the people writing in their mother tongue. It should be admitted that this newspaper founded by M.Ibrahimov played a crucial role in the formation of a democratic literature against the royal regime in South Azerbaijan in the 40s. At the same time observations by the writer in his childhood and teenage years reflected in his stories in various plots and characters. Many works of Mirza Ibrahimov portray building a new society, put an emphasize on the achievements of socialism and show new heroes of the this period in the literature. The writer wrote his first story “For Life” when he was only 18 years old. While working in the oil fields he talked to workers and listened carefully to their memories. In his later works, especially in the first stories he used productively these impressions: “It was impossible for the citizen and writer brought up in such an environment to forget Bakuvian workers, peasants. who went through hardship, their struggle for freedom, Tabriz mujahideens, fighters and orphans of Eve village. It was the result of this environment and nurture that Mirza began his career as an intellectual worker – peasant" [3, p. 96]. In these stories the writer saw the gradual escalation of social contradictions, polarization in the society and tried to shed light on these issues in the prose. He knew that the new reality of socialism is not only the public event, but also

the phenomenon that affects feelings and thoughts of an individual, even family relations. Therefore, the writer drew attention to relations within family which is a small model of the public life and described the deformation of the family cult with the means of prose under a very complex sociohistorical circumstances. In the story "Etibar" this issue is highlighted more giving more emphasize to the relationship between husband and wife. In order to show new family norms in Soviet society the writer portrayed new realities of the era alongside with family relations and social realities. In the 20s and 30s there were serious conflicts among classes, social struggles, riots and revolutions in Soviet society. Both art and literature remained loyal to its ideals. M. Ibrahimov's works at that time did not only enunciate the ideals, dreams of a writer, but also daily activity of people in the literature. M.Ibrahimov read carefully the works by writers who emphasized workers' life, and tried to benefit from M. Qorki a lot. The critic M.J. Pashayev evaluated M.Ibrahimov's works in this way: "Mirza Ibrahimov continually created plays, stories, novels, scientific researches in those years that depicted modern social struggles, battle scenes, new persons with not only new content, but also with a fierce passion, political publicist pathos, the strength of youth" [4, p. 98]. Among M. Ibrahimov's works stories under the name of "Our People" plays a very important role. This series include stories "Monument", "Brotherhood", "Bright Village". The characters of these stories are ordinary Soviet citizens. The hero of "Monument" Nikitin was born in Siberia, and known as a brave soldier. He takes an active part in the battles of the Great Patriotic War in Moscow, but in these battles he mostly counts on his friends who are Suassenko and Arslan. They were together in the hardest battles. The writer tests his heroes not only in fights, but also in daily life, and shows their thoughts and feelings, special peculiarities.

Even though each of these characters has unique features, they are united in patriotism, desire to clean the land from fascist invaders. The final of the story makes a person come to such a conclusion that people are undefeated and invincible where the social ideal, patriotism, love to the people is very strong. In any case the prose was in the direction of creating new characters and conflicts, and gradually got rid of the topics in the 30s. The critic B. Ahmadov wrote: "One of the key features of the prose, as in previous years, is a gradual decrease in the number of literary works dedicated to revolutionary topics" [7, p. 363]. In the writer's works written in different periods publicist introduction, judgment and creativity combine with each other. However, even though the language in the stories written in the 30s is concrete, as the writer uses different literary means for making words and phrases more accurate and clear, dialogues and narrative lose its natural features at least a little. In these two stories events and plots are very similar to each other. Different expressions and tools used by the writer indicate the writer's broad imagination and abilities. In the "Bright Village" the writer changed his style in terms of topic and point, and proved that is able to write stories in any topic. In the story a modern lifestyle of a new Azerbaijani village has been put in the spotlight. The name also has a symbolic meaning. The word "bright" does not only refer to lightbulbs, but also people's opinions and thoughts in the village and their attitudes to the society. Main characters

in the story are not only busy with the construction of village roads, water canals and electricity poles, they also establish a new culture. The main heroes Surkhay, Nazli and others represent novelty and modern people in the village. Unfortunately, there are also people who want to hinder new developments and to discourage innovative, creative people. Even though such people are not many, still they try to resist against innovation and changes.

**Bibliographical references**


1. Rüstəm K. Mirzə İbrahimovun inancı və Təbriz ilğım. “Azərbaycan” jurnalı, 2011, №10.
2. İbrahimov M. Seçilmiş əsərləri.II cilddə, Ic., Bakı, "Şərq-Qərb", 2005.
3. Cəfərov M.C. Əməlpərvər ədib. “Azərbaycan” jurnalı.1971, №10.
4. Mir Cəlal. Ədibin şərəfli yolu. “Azərbaycan” jurnalı. 1971, №10.
5. İbrahimov M., İstedad və əmək. “Azərbaycan” jurnalı, Bakı, 1974, № 7.
6. Mirzə İbrahimov müasirlərinin xatirələrində. Bakı, “Elm”, 2008.
7. Əhmədov B. XX yüzil Azərbaycan ədəbiyyatı: mərhələlər, istiqamətlər, problemlər. Bakı, “Elm və təhsil”, 2015.


*Надійшла до редколегії 15 квітня 2016 р.*

**Р. Алиева**

*Баку, Азербайджан*

## ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ОБРАЩЕНИЯ К УСТНОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА ВО II ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

*Стаття присвячена проблемам азербайджанської дитячої літератури. Розглядаються твори таких письменників, як О. Самедов, М. Ділбазі, Н. Сулейманов, А. Бабаєв та ін. Увагу приділено оповіданням «Шматок землі» О. Самедова та «Знову з гір доноситься звук сопілки» А. Бабаєва, п'єса М. Ділбазі «Весна на Мугані». Народна творчість у всіх своїх проявах завжди було джерелом натхнення для багатьох художників, в тому числі і тих, хто жив і творив у другій половині XX століття. Оповідання О. Самедова «Шматок землі» і змістовно, і структурно має на меті донести до суспільства, що панівна радянська ідеологія хибна і ворожа по відношенню до людини. П'єса М. Ділбазі «Весна на Мугані» показує, як міцніє національний світогляд учнів початкової школи, що пізнають давню культуру Азербайджану, його історію та багатющу міфологію, як зароджується в їхніх серцях любов до Батьківщини. Подібні тексти розраховані на охорону і пропаганду національно-духовної культури. Для вивчення побуту, життя, щоденних турбот, пройденого шляху, способу життя народу вони є безцінними і сприяють збереженню національної ментальності. У період загальної глобалізації важливо усвідомлювати необхідність етнічної ідеології і національної пам'яті. У цьому сенсі дитяча література другої половини минулого століття Азербайджану досягла значних успіхів, визначивши свій самобутній шлях народжується нової літератури.*

***Ключові слова**: XX століття, народна творчість, епічна традиція, фольклор, оповідання.*

*Статья посвящена проблемам азербайджанской детской литературы. Рассматриваются произведения таких писателей, как А. Самедов, М. Дилбази, Н. Сулейманов, А. Бабаев и др. Внимание уделяется рассказам «Кусок земли» А. Самедова и «Опять с гор доносится звук свирели» А. Бабаева, пьесе М. Дилбази «Весна на Мугани».*

© Рухангиз Чингиз гызы Алиева, 2016

*Народное творчество во всех своих проявлениях всегда являлось источником вдохновения для многих художников, в том числе и тех, кто жил и творил во второй половине XX века. Рассказ А. Самедова «Кусок земли» и содержательно, и структурно имеет целью донести до общества, что господствующая советская идеология порочна и враждебна по отношению к человеку. Пьеса М. Дилбази «Весна на Мугани» показывает, как крепнет национальное мировоззрение учеников начальной школы, познающих древнюю культуру Азербайджана, его историю и богатейшую мифологию, как зарождается в их сердцах любовь к Родине. Подобные тексты рассчитаны на охрану и пропаганду национально-духовной культуры. Для изучения быта, жизни, ежедневных забот, пройденного пути, образа жизни народа они являются бесценными и способствуют сохранению национальной ментальности. В период всеобщей глобализации важно осознавать необходимость этнической идеологии и национальной памяти. В этом смысле детская литература второй половины прошлого века Азербайджана достигла значительных успехов, определив свой самобытный путь рождающейся новой литературы.*

***Ключевые слова**: XX век, народное творчество, эпическая традиция, фольклор, рассказ.*

*The article is devoted to the works of different genres such as the story of Alexander Samedov "Piece of Land" and the play Mirvarid Pasha gizi Dilbazi "Spring on Mugan". Folk art in all planes was a source of artistic energy and arsenal in the second half of the XX century, too, in this context, honorably fulfilled its function. The story of who lived and worked in the second half of the last century, Alexander Samedov "Piece of Land", its function along with the content of structural components is bringing to the nature of society entirely to the ethnic group, ideology ongoing political environment, and filthy intentions. Piece M. Dilbazi titled "Spring in Mugan" opens at the world level on the outlook of elementary school students, with a rich culture and Azerbaijan, history, mythical imagination. Such texts are designed for the protection and promotion of national and spiritual culture of the people. For the study of life, life, everyday worries, distance traveled, lifestyle of the people they are invaluable and contribute to the preservation of the national mentality. In the period of globalization need to be aware of the necessity of ethnic ideology and national memory. In this sense, the children's literature of the second half of the last century, Azerbaijan has made significant progress by defining your own way of being born a new literature.*

***Keywords**: XX century, folk art, epic tradition, folklore, story.*

Необходимость обращения к фольклору в детской литературе Азербайджана второй половины прошлого века в первую очередь была связана с генетикой литературно-исторической реальности. Конечно, в памяти был литературный процесс, заполненный разнообразием, кипучестью, происходившими еще в конце XIX – начале XX века. Школа, основанная такими оригинальными мыслителями, как Дж. Мамедгулузаде, А. Саххат, М.А. Сабир, М. Хади, У. Гаджибеков, А. Шаиг, Р. Эфендиев, С.С. Ахундов, М. Махмудбеков, С.М. Ганизаде и др., учила многому. Литература, в том числе детская, жила и развивалась под влиянием разнообразной и пестрой общественно-культурной среды. Выдающийся азербайджанский писатель Абдулла Шаиг ушёл из жизни в 1959 г., что привело к осознанию необходимости поисков достойного продолжения традиций детской литературы.

Во второй половине XX века в литературе Азербайджана происходили качественные изменения. Традиционно она всегда опиралось на богатую фактуру народной литературы и основывалась на национальной и духовной памяти. Поучение, сказка, легенда заимствовались современными писателями и

привносили в их творчество оригинальность и самобытность. Например, рассказ Н. Сулейманова под названием «Любовь» построен в форме беседы между дедом и внуком. В этом рассказе, рассчитанном на детское восприятие, интересные параллели и сравнения отражают писательское воображение и любовь к отчизне, родной земле. Здесь дается сравнение столицы Советского Союза (Москвы) с азербайджанским селом Зазалы. В ответ на бесконечные вопросы внука, дед говорит: «Это не знаю, мой дорогой. Но знаю, что Зазалы есть. И еще, главное сердце. Любовь к земле в первую очередь должна быть в сердце. После этого чего стоит?! И на карту попадет, куда хочешь попадет» [3, с. 118]. Как видно, обращение литературы к народному творчеству проявляется в различных формах и красках. Здесь целью писателя является воспитание патриотизма. Заметим, что в то время навязывалась советская идеология. Именно в такой ситуации наиболее важной миссией творческой интеллигенции была защита национальной принадлежности. В 60-е годы прошлого века и в последующие десятилетия важной задачей было прививание детям национального мышления, культуры, духовности. Н. Сулейманов смог создать из беседы деда с внуком оригинальное художественное произведение. Он проводит параллели между маленькой частью Азербайджана селом Зазалы и Москвой. Живость воображения ребенка, его представления о Москве, передаваемая информация о столице советской империи привлекали внимание читателя. Н. Сулейманов не случайно включил этот город в свой рассказ-сказку. Основная идея диалога деда и внука открывается словами: «В первую очередь любовь к земле должна проникать в сердце детей»; «Дед начал перечислять названия различных мест: Зазалы, Хырлы, Леки, Мугань, Серчелер, Мюсюсли, Гилязи, Даюбурун, Накара...» [3, с. 118]. Повторение ребенком этих топонимов через некоторое время и слова деда: «Делай так, чтобы эти названия ты никогда не забыл», – выглядит как литературно-историческая необходимость.

Рассказ, жившего и творившего во второй половине XX века А. Самедова «Кусок земли» тоже ставит серьезные вопросы бытия. Писатель в этой сказке-рассказе (которую он назвал сказкой) поставил вопрос о представлении о земле и Родине как о святых понятиях для каждого достойного человека. В народе бытуют предания, рассказы, появившиеся в результате событий, порой трагических, постигших народ. Устное народное творчество Азербайджана богато поучительными примерами. Войны, агрессивная политика многих завоевателей нашли отражение в легендах, сказках, мифах… Видные писатели тоже не обошли вниманием эту тему. Например, А. Самедов тоже отдал дань фольклору и в 1983 году написал рассказ «Кусок земли», в котором попытался донести до читателя свои мысли о порочности и преступности господствующей в стране идеологии. В то время об этом можно было говорить и писать, лишь используя иносказания, «эзопов язык», элементы сказки… «Кусок земли» – это сигнал о готовности спасения народа от постигших его бед. «Было одно место на земле. Цветочные равнины с джейранами, леса с оленями, источниками радовали глаз. Не сосчитать было табуны лошадей, стада овец. Люди, жившие

там, честно трудились на земле, сеяли, убирали урожай. На коне, с мечом в руках защищали свою землю. Вождем себе они выбрали мудрого аксакала. Все его звали Большим Отцом. Его слова были законом для всех. Все его уважали. И был миролюбивым» [5, с. 59]. Рассказ А. Самедова привлекает внимание своим содержанием, описаниями, и внешне выглядит как сказка. Однако в ее своеобразном подтексте, втором слое выражены серьезные мысли о бедах, с которыми встречался Азербайджан. Следует добавить и то, что этот образец детской литературы стал событием общей национальной азербайджанской литературы. Очень важно, что произведения, подобные рассказу А. Самедова, включаются в школьные учебники, чтобы передать ученикам идеи патриотизма, любви к Родине и людям. Литературно-историческое значение таких произведений подтверждается самой жизнью, с ее бедами и радостями, войнами и мирными передышками.

Как известно, текст порождает сознание. Отсутствие единства места и времени вызывает определенный динамизм повествования. Сказка А. Самедова «Кусок земли» с точки зрения информационной нагрузки, сколько бы ни соответствовала формату сказки, на самом деле из формата сказки выходит. Она звучит как призыв у борьбе против колониальной идеологии Великой империи, советизма. Таким образом, азербайджанская литература как бы предупреждала народ о грядущих событиях. Понятно, что «устная народная литература является самой национальной литературой во всем мире. По крайней мере, потому, что эта литература появляется на разговорном языке народа и отражает тонкости трудного перевода при помощи этого языка образа мышления народа. Однако, основываясь на этом тезисе, <…> можем ли найти наряду с национальной принадлежностью и уклоны национального эгоизма? Нет, не можем. Потому что художественное произведение, созданное в устной форме любым автором, переходя из уст в уста, после обретения многовариантности, другими словами, после фильтрации через народное сознание может превратиться в факт фольклора. А народное мышление не знает никакого ограничения, в том числе ограничения национального эгоизма» [1, с. 163]. Фольклор, а также детская литература, являясь событием всестороннего сознания, включает в себя национальное мышление и культуру этноса. Текст имеет характер выражения необходимости определенного исторического периода, эры, реального содержания. И поэтому фольклор и детский мир, будучи текстовым событием, превращается в фактор этническо-культурной системы. В построении космос, этнос и время одновременно создают условия для упорядоченности общества. Установить границу между символикой, находящей свое выражение в фольклоре, и сказками, находящимися в детской памяти, невозможно. Потому что между фольклором и детской литературой больше тождества, чем отличия. Можно сказать, что они существуют на одной плоскости. Поэтому в фольклоре вопросы среды, общества и истории связны так же, как и в детской литературе. Именно детская литература второй половины XX века в плане ее соединения с народным творчеством преобразуется в факт национального сознания. Это уровень

преобразования, а производный факт зависит от темы, от писательского воображения и от поэтической системы структурных элементов текста. Например, в пьесе М. Дилбази «Весна в Мугани» показано, как мировосприятие учеников начальной школы связывается с богатой культурой, историей, преданиями Азербайджана. Или написанная на фольклорной основе «Сказка о Красивой Фатме», проработанная с новыми дополнениями. Обращение М. Дилбази этой сказке не случайно, потому что время и окружающая среда актуализируют фольклорные мотивы, придавая им новые оттенки.

В богатом арсенале сказок Азербайджана имеется сказки, особо отличающиеся народным духом, темы которых заимствует современная литература. Как раз такой является «Красивая Фатма». Фольклороведы в классификации сказок относят ее к сказкам о животных. Однако здесь более заметны элементы мифологической памяти, веры, убеждения, воображения. Таким образом, «Красивую Фатму» надо рассматривать в различных аспектах. «Древние сказки о животных часто были советами, завещаниями предков молодым. Эти устные разговоры, состоящие из простого изображения маленьких событий, с развитием художественного мышления превратились в сказку. Со временем ряд эпизодов из чудесной жизни животных обогатили эти сказки. Тотем тоже является результатом чудесного отношения древних людей к животным. В разное время в условиях Азербайджана бык, корова, волк, петух, змея и другие животные, были освящены как тотем... В народе остатки этих воображений, принадлежащих древним людям, четко видны в сказках, пересказанных в различных вариантах под названиями "Красивая Фатьма", "Корова Фатьмы", "Фатьма и Гийав"» [4, с. 185]. На основе этого образца М. Дилбази удалось создать свое оригинальное произведение, внеся свой вклад в детскую литературу.

Мир ребенка полон фантазии. М. Дилбази, используя возможности драматургии, старалась воспитывать у детей художественно-эстетический вкус, высокие нравственные качества. Всего ею было написано пять пьес для детей. Среди них – «Народный праздник в цветочном саду» (1946), «Весна» (1946), «Весна в Мугани» (1957), «Весна идет» (1968), «Сказка о Красивой Фатьме» (1972). Однако особое внимание привлекает последняя – «Сказка о красивой Фатьме». Состоящая из шести сцен, эта пьеса и по объему является самым большим произведением, написанным для детей. Как уже было сказано выше, пьеса написана по сюжету одноименной народной сказки. Обращение М. Дилбази к этой теме не случайно. Здесь пропагандируются такие положительные качества, как благородство, доброта, трудолюбие, показывается судьба отрицательного персонажа [6, с. 177–178]. Как видно, такое положительное качество Фатьмы, как доброе отношение к окружающим, составляет суть сказки. Учитывая все это, слова М. Дилбази сказанные языком бабушки тезис: «Фатьма стала счастливой потому, что имела добрый характер», – в целом превращается в основную идею сказки-пьесы. Здесь обращение к народному творчеству, а точнее сказке «Красивая Фатьма» позволяет прививать

детям доброту, стремление помочь нуждающимся и одиноким. Конечно, такие системные обращения к народному творчеству, по сути, рассчитаны на генетическую память, защиту традиции, перенес окаменевших ценностей в будущее. Видные писатели своей целью видели сохранение в памяти богатой жизненной практики народа, необходимость построения будущего. Без сомнения, это зависело от уровня усвоения нравственных ценностей, культуры, созданной этносом. Уже во второй половине XX века азербайджанская литература это осознала и встала на путь разрушения формулы советского человека. «Оценивая художественные произведения, элементы композиции в их структуре и сюжеты, отражающие характерные события периода, художественный конфликт, образующий его ядро, действия, мечты и мысли героев, обязательно необходимо учитывать историческую среду. Потому, что оценить характер, систему образов, сюжеты, отражающие события периода, без учета среды, формирующей их, неправильно. Потому, что герой жизни в большинстве случаев становится и героем литературы» [7, с. 5]. Без учета исторической среды второй половины двадцатого века и в целом в советский период правильно оценить концепцию развития, цели и программы литературы, в том числе детской литературы, трудно. Определение функционального характера обращения к народному творчеству на протяжении века, его специфической тональности, а также уровня настроенности среды на стремление прийти к объективным выводам представляются убедительными. Только в этом смысле вышеупомянутый тезис «герой жизни» и «герой литературы» реализуется в полной мере. Теперь проблема жизни и литературы прошлого века характеризуется противостоянием империи и этноса, пропаганды и контрпропаганды. Лишь по этой причине литература, в том числе детская литература отдавала преимущество фольклору как источнику. Обращение к народной литературе, использование образа, сюжета, события, мотива, структуры, символа и др. элементов фольклора служила развитию художественной мысли. А в детской литературе это имеет еще большее значение. Потому что, как упоминалось выше, фольклорные мотивы в сочетании с детской фантазией и воображением придают произведениям особый оттенок. Литераторы это учли при формировании детской литературы.

Во второй половине прошлого века вопрос о фольклорных источниках детской литературы вынуждает принимать во внимание также политическую, идеологическую сферы. Скажем, «Лев и лиса» С. Рагимова, «Соловей и аист» А. Агаева, «Зеркало» З. Халила, «Хлеб» А. Джафарзаде, «Карабах» А. Гулузаде, «Земля-мать, труд-отец» Р. Юсифоглу, «Цветы моей страны» М. Рзагулузаде, «Кусок земли» А. Самедова, «Сказка соловья» Эльчина и др. несут в себе архетипы, формулы памяти и духовности. Например, рассказ А. Бабаева «Опять с гор доносится звук свирели» имеет важное значение с точки зрения исторической памяти и понимания национально-духовной ценности: «Второе имя Алы было Алы Зурначы. Он был известен в селе умением играть на свирели. Ни одна свадьба в деревне не проходила без него. Во время перегона скот на горы никто свадьбу не играл. Потому что на этом торжестве не был

слышен голос свирели, зурны Алы Иланвурмаза, и такое торжество было не по душе. Алы не надувался и не краснел, как другие зурначи. Будто бы не он дул в свирель. Он только глаза закрывал и шевелил губами. Передвигая свои пальцы по отверстиям, и раздавались сердечные, очаровательные, нежные звуки, которые переворачивали душу слушателей. Говорят, что Алы Иланвурмаз в молодости безумно влюбился в одну красивую девушку из села. И девушка любила его. Алы на ней женился. Но говорят, что жизнь этой любви была слишком короткой. От этой несчастной любви ему остался на память только это свирель» [2, с. 128–129]. Подобные тексты, попавшие в школьные учебники, рассчитаны на охрану и пропаганду национально-духовной культуры народа. Для изучения быта, жизни, ежедневных забот, пройденного пути, образа жизни народа такие образцы являются бесценными и способствуют сохранению национальной ментальности.

Пробуждение 60-х годов прошлого века, оставило свой след в азербайджанской литературе, в том числе и детской. Тогда возникло острое осознание необходимости охранять и пропагандировать национально-духовные ценности, осваивать этническую культуру, фольклор, национальные формулы и символы. Литературно-историческое значение системного обращения к фольклору характеризуется прежде всего обновлением текста, события, памяти, символа. С другой стороны, творческое мышление писателей 60-х годов было отражено и в детской литературе. Наконец, целевой характер обращения к народному творчеству в детской литературе формировал новое поколение с национальным мышлением, приверженное к национально- нравственным ценностям. В период всеобщей глобализации необходимо осознавать необходимость этнической идеологии и национальной памяти. В этом смысле детская литература второй половины прошлого века Азербайджана достигла значительных успехов, определив свой самобытный путь рождающейся новой литературы.

**Библиографические ссылки**

1. Казымоглу М. Фольклор и прошлое, и сегодня / М. Казымоглу. – Баку: Наука и образование, 2014. – 163 с.
2. Мамедов Ш. Детская литература (Детское творчество Мирварид Дильбази) / Ш. Мамедов. – Баку: Азербайджанский государственный педагогический университет, 2014. – С. 128–129.
3. Самедов А. Каждого одна звезла / А. Самедов. Баку: Гянджлик, 1984. – 118 с.
4. Сулейманов Н. Главное сердце / Н. Сулейманов. – Баку: Гянджлик, 1983. – 185 с.
5. Тапдыг И. Внеклассное чтение / И. Тапдыг, О. Гусейнли. – Баку: Туран, 2003. – 59 с.
6. Эфендиев П. Азербайджанская устная народная литература / П. Эфендиев. – Баку: Маариф, 1992. – С. 177–178.
7. Юсифоглы Р. Ремесленная специфика азербайджанской поэмы / Р. Юсифоглы. – Баку: Азербайджанский гос. пед. ун-т, 2010. – С. 5.

*Надійшла до редколегії 25 березня 2016 р.*

УДК 82:7

**Ш. Алиева**
*Нахчыван, Азербайджан*

# ТРАДИЦИИ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

*Драматурги з Нахічевані дбайливо й чуйно ставляться до дитячого фольклору, формуючи у своїх творах різні моделі взаємозв'язку з фольклором. У більшості драматичних творів, написаних для дітей, значну роль відіграють казкові традиції. При вивченні форм засвоєння традицій дитячого фольклору в письмовій літературі найбільший інтерес викликає процес переходу епічного стилю у драматичний. Говорячи про багатство жанру і стилю дитячого фольклору, потрібно виділити таку його особливість, що привернула увагу дослідників, як можливості створення жанру, який займає серединне положення між ліричним і драматичним стилями. Ця позиція сама по собі відносна, тому що в дійсності жанровий склад епічного стилю схильний до драматичного стилю. Звернення до казок реалізується на рівні засобів опису, сюжету, тексту та ін. З цієї точки зору звернення у драматичних творах до дитячого фольклору сформувало цікаві в різних відносинах моделі. Ми погоджуємося з думкою деяких дослідників, які пропонують умовно розділити дитячі казки на дві групи у зв'язку з їх поетичної структурою і тематикою. У драматичних творах, залучених до аналізу, традиції казок набувають яскравого форму саме в цьому сенсі.*

***Ключові слова**: Драматург, фольклор, твір, письменник, казка, література, традиція, дослідник.*

*Драматурги из Нахичевани бережно и чутко относятся к детскому фольклору, формируя в своих произведениях различные модели взаимосвязи с фольклором. В большинстве драматических произведений, написанных для детей, значительную роль играют сказочные традиции. При изучении форм усвоения традиций детского фольклора в письменной литературе наибольший интерес вызывает процесс перехода эпического стиля в драматический. Говоря о богатстве жанра и стиля детского фольклора, нужно выделить такую особенность, привлекшую внимание исследователей, как возможности создания жанра, который занимает срединное положение между лирическим и драматическим стилями. Эта позиция сама по себе относительна, потому что в действительности жанровый состав эпического стиля склонен к драматическому стилю. Обращение к сказкам реализуется на уровне средств описания, сюжета, текста и др. С этой точки зрения обращение в драматических произведениях к детскому фольклору сформировало интересные в различных отношениях модели. Мы соглашаемся с мнением некоторых исследователей, предлагающих условно разделить детские сказки на две группы в связи с их поэтической структурой и тематикой. В драматических произведениях, привлеченных к анализу, традиции сказок приобретают яркую форму именно в этом смысле.*

***Ключевые слова:** Драматург, фольклор, произведение, писатель, сказка, литература, традиция, исследователь.*

*Playwrights from Nakhichevan relate to children's folklore with sensitivity and form in his works various models of relationship with folklore. The most dramatic works written for children's writers of Nakhichevan, a significant place is occupied by the tradition of fairy tales. When observing the forms of distribution of children's folklore traditions in written literature, the greatest interest is the transition of the epic style in dramatic style.The most dramatic works written for children's from writers of Nakhichevan, a significant place is occupied by the tradition of fairy tales. Speaking of riches, and the genre of children's folklore style, some feature has attracted the attention of researchers: "The possibilities of creating an epic style genre in children's folklore by*

© Шоле Алиева, 2016

*occupy a central position between the lyrical and dramatic styles. This central position in itself is relative. In fact, the genre structure of the epic style is prone to dramatic style. " When observing the forms of distribution of children's folklore traditions in the written literature of the biggest interest is the transition of the epic style in dramatic style. The most dramatic works written for children's writers of Nakhichevan, a significant place is occupied by the tradition of fairy tales. Appeal to the tales being implemented at the level of description of assets, subject, text, and others. Memory wealth of folklore, and the treasury of words of wisdom illuminated the path to writing literature that has become a literary source of ideas, thought and poetic capacity.*

***Keywords:*** *Playwright, folklore, work, writer, story, literature, tradition, researcher*

Говоря о богатствах жанра и стиля детского фольклора, некая особенность привлекла внимание исследователей: «Возможности создания эпического жанра в детском фольклоре занимают центральное положение между лирическим и драматическим жанрами. Эта центральная позиция сама по себе относительна. В действительности жанровый состав эпоса склонен к драматическому стилю» [14, с. 576]. При изучении форм распространения традиций детского фольклора в письменной литературе наибольший интерес вызывает процесс перехода эпического стиля в драматический. В большинстве драматических произведений, написанных для детей писателями из Нахичевани, значительное место занимают сказки. Обращение к сказкам реализуется на уровне средств описания, сюжета, текста и др. Как отмечено профессором Магеррамом Джафаром, искусство фольклора, богатство памяти о фольклоре и сокровищница мудрейших слов осветили путь к письменной литературе, которая превратилась в неисчерпаемый источник идей, размышлений и поэзии [2, с. 580]. С этой точки зрения обращение в драматических произведениях к детскому фольклору сформировало интересные в различных отношениях модели. Р. Гафарлы делит детские сказки на две группы (посвященные детям и аллегорические сказки) в связи с их поэтической структурой и тематикой [l, с. 321]. В драматических произведениях, привлеченных к анализу, традиции сказок приобретают яркую форму именно в этом смысле.

Драма Вюсала Самави «Сон Фарида» написана на современную тему. Автор строит модель связи на основе сна, и в результате в произведении появляются образы Черного Падишаха, Черного визиря, Белого Падишаха, Белого визиря. Черный цвет символизирует зло, а белый – добро. В черном государстве все рассказывают о гнусностях и гордятся черной славой своих злодеяний. А в государстве Белого Падишаха все веселятся. Но когда на него нападает Черный Падишах, борьба добра и зла переходит на новый уровень. Герой произведения накануне своего странствования остается перед дилеммой, что является предпосылкой сказок на уровне мотива:

– путь к Белому государству в драме – В сказках: тропинка, откуда лает собака;

– в драме: путь к Черному государству;

– в сказках: тропинка, откуда виден свет [5, с. 297–317].

В «Сне Фарида» герою велят: «Коль ты сумеешь попасть в Белое государство, ты должен сражаться и победить Черного Падишаха, чтобы чары

рассеялись» [5, с. 305]. Попасть в Белое государство означает быть на стороне Добра. Сражаться с Черным падишахом означает выстоять против Зла.

Сказка-пьеса Ширмамеда Гудратоглы «Младший сын шаха» написана по мотивам сказки «Маликмамед» [3, с. 212–274]. Несмотря на то, что автор сумел подойти к теме по-новому, он сохранил основные события «первоисточника». Пьеса начинается с голоса, раздающегося из-за кулис. Но это не голос сказочника, и здесь сказочная традиция была несколько нарушена. Как известно, у могущественного шаха древнего были трое сыновей. Младшего сына звали Маликмамед. Он не находил себе места при виде того, как горюет его отец и скрывает от всех свое горе. По ходу событий становиться ясно, что шах горюет о том, что состарился. Он скорее пожелал бы быть молодым нищим, чем старым шахом. Некий старик открывают ему тайну омоложения. Ключом молодости являются яблоки, что растут у него в саду. Как и в сказке, яблоки крадут ночью, и ни старшие, ни средние сыновья не могут стеречь их. Лишь младший, Маликмамед, сражается с циклопами и приносит яблоки отцу.

Сражение Маликмамеда с циклопами, освобождение им девушек, помощь Жар-птицы, убийство сыновей падишаха в день свадьбы адаптированы для детского восприятия. Авторские импровизации служат для того, что разнообразить события. По нашему мнению, привнесение в пьесу образа армянина и его дочери является самым удачным шагом автора, который больше усиливает актуальность произведения. Вынашивание армянином коварных планов ради завоевания власти, а также слова такого порядка, как: «Эти турки сильны, надежны, отважны и откровенны. Они не ведают, что значит двуличие». И «хитрость, предательство армянина» [5, с. 225], – позволяют в широком смысле сравнивать сторонников Зла, которыми Зла являются:

– циклопы;

– армянин и его дочь;

– старшие и средние сыновья Падишаха.

Сравнения показывают, что армянин и его дочь непосредственно представляют интересы Зла.

Алескер Нехрамли назвал свою стихотворную пьесу в фольклоре знаменитой фразой: «Ахмед, который боится лисы» [5, с. 275–291]. В доме Ахмеда, у которого имеются две дочери и сын, нет ни копейки. Потому что Ахмед лентяй и не выходит из дому, так как очень боится лисы. В произведении имеется всего восемь образов: Ахмед, его жена, сын, две дочери, лиса, циклоп, сказочник. О происходящих событиях повествует сказочник. В пьесе использованы мотивы не только аллегорических, но и волшебных и семейно-бытовых сказок. В первой сцене мы знакомимся с семьей Ахмеда. Бедственное положение семьи Ахмеда беспокоит всех, кроме его самого. Дети Ахмеда жалуются матери, ибо голод отнял у них силы. Мать прибегает ко всяким уловкам, дабы выпроводить Ахмеда из дома и послать на заработки. Но ничто не помогает. Потому что он не только ленив, но и боится лисы. Как только раздается какой-нибудь звук, Ахмед прячется, боясь, что это лиса. Наконец жена и дети покидают его, и Ахмед, оставшись в одиночестве,

вынужденно покидает дом. Во второй сцене мы встречаемся с героями волшебных сказок. Ахмед случайно попал в дом Циклопа. Здесь есть все – богатство, драгоценности, вкусная еда. Увиденное производит сильное впечатление на героя. Но вдруг вошел хозяин. «Здесь человеком пахнет, здесь миндалем пахнет», – говорит Циклоп, с которым Ахмед сталкивается лицом к лицу и вдруг понимает, что у него нет другого выхода, кроме как поступить разумно и отважно. Согласно традициям сказки, Ахмед обманывает циклопа и побеждает его. И вот уже испугалось чудовище. Страх заставляет Циклопа убежать. В следующей сцене автор использует аллегорические сказки. Становится ясно, что обмануть Циклопа не так уж трудно, даже если нельзя обмануть лису. Здесь-то и возникает хитрая и лукавая лиса, которая объясняет всем, каким трусом и ленивым является Ахмед. И это еще больше усугубляет конфликт. Лиса и ее сторонники представляют Зло, а Ахмед и члены его семьи – Добро. В результате возникшей борьбы Добро побеждает Зло, благодаря чему у читателя/зрителя возникает позитивный настрой.

В пьесе Байрама Искендерли «Сказка о серой лисичке» обо всех событиях рассказывает сказочник. Автор переносит сражение Добра и Зла на курицу, петуха, с одной стороны и льва и лису – с другой. В произведении созданы образы трех лисиц. Дети встречали в сказках многочисленные образы лисы и хорошо знают характерные черты и облик, свойственные лисе. В своей пьесе Б. Искендерли обобщил эти характерные особенности в трех образах. Произведение начинается словами сказочника: «Жила-была серая лиса. Она была обычной» [3, с. 200]. А в конце пьесы сказочник говорит: «С тех пор прошли годы. Говорят, в серой степи одна-одинешенька ходит серая лиса» [5, с. 211]. Как видно из событий, серая лиса, одиноко бредущая по серой степи, отнюдь не является обычной, простота, подчеркнутая сказочником, выходит из традиции сказки. Весть о том, что серая лиса распрощалась со своим обликом (хитростью, злыми намерениями), удивляет ее друзей и даже врагов. Петушок говорит: «Все лисы одинаковы. Нельзя им верить. Какая лиса обойдется без хитрости? Помнишь, как Лиса собиралась в паломничество?» [5, с. 202]. В момент кульминации лисы оповещают шаха о том, что при совершении кражи серая лиса чуть не попалась в капкан и с трудом избежала опасности [5, с. 211].

Фольклорист Орудж Алиев, говоря о сюжетах сказки, условно делит их на три вида:

1. Объединенные сюжеты.
2. Заимствованные сюжеты.
3. Оригинальные сюжеты.

В пьесе Байрама Искендерли «Сказка о серой лисе» применены именно объединенные сказочные сюжеты. Причем обращение в произведении к традиционным сказкам реализовано на уровне образа, мотива и средств описания:

– на уровне образа (серая лиса, лисы, лев, петушок, куры);
– на уровне средств описания (повествование сказочника);
– на уровне мотива (отдельные детали в произведении).

Как видим, драматурги из Нахичевани бережно и чутко относятся к детскому фольклору и формируют в своих произведениях различные модели взаимосвязей с фольклором.

**Библиографические ссылки**


1. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 6 cilddə, 1 cild. Bakı: Elm, 2004, 760 s.
2. Cəfərli M. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı/ M. Cəfərli .-Bakı.: ADPU nəşriyyatı, 2012. – 674 s.
3. Əliyev O. Azərbaycan nağıllarının toplanması, nəşri, və söyləyicilik ənənələri haqqında / O. Əliyev. – Bakı.: Dədə Qorqud, 2011. – S. 105–116.
4. Nəbiyev A. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı/A. Nəbiyev. – Bakı.: Turan, 680 s.
5. Uşaqlar və günəş(Almanax)/ Naxçıvan.: Əcəmi, 2011. – 320 s.


*Надійшла до редколегії 25 березня 2016 р.*

УДК: 82

**I. Ahmadova**

*Baku, Azerbaijan*

## ARCHETYPES IN THE WORKS OF ISA HUSEYNOV (MUGHANNA)

*Іса Гусейнов, як видатний представник азербайджанської художньої прози XX століття, намагався пояснити соціальне середовище і суть радянської людини та суспільства. В якійсь мірі усвідомлення себе як особистості призвели його до цікавих творчих результатів з точки зору суспільства й мислення. Сутність і мета національної історичної пам'яті у творах І. Гусейнова були спрямовані на підрив мислення, утвореного радянською імперією. Тому символічний підтекст його творів можна розглядати як оригінальний аспект. Літературні факти і поетичні символи в оповіданнях «Саз», «Звук Тутек», «Сухий філія» і т. д. пов'язані з народом, його багатим фольклором. На цьому ґрунтується не тільки літературна творчість І. Гусейнова, а й його статті та інтерв'ю з різних аспектів буття.*

***Ключові слова**: моральна цінність, архетип, саз, ашуги, символ.*

*Иса Гусейнов, как видный представитель азербайджанской художественной прозы XX века, пытался объяснить социальную среду и суть советского человека и общества. В какой-то степени осознание себя как личности привели его к интересным творческим результатам с точки зрения общества и мышления. Сущность и цель национальной исторической памяти в произведениях И. Гусейнова были направлены на подрыв мышления, образованного советской империей. Поэтому символический подтекст его произведений можно рассматривать как оригинальный аспект. Литературные факты и поэтические символы в рассказах «Саз», «Звук Тутек», «Сухой филиал» и т. д. связаны с народом, его богатым фольклором. На этом основано не только литературное творчество И. Гусейнова, но и его статьи и интервью по различным аспектам бытия.*

***Ключевые слова**: нравственная ценность, архетип, саз, ашугом, символ.*

*Isa Huseynov, as a prominent representative of the twentieth century Azerbaijan literary prose, tried to explain the current atmosphere and the essence of "Soviet man" formed by the society. To some extent self-consciousness of the individual led him to significant approaches in terms of the society and thought. The essence and aim of the national historical memory in I. Huseynov's works was in the direction of undermining the mindset formed by the Soviet empire and realizing the purpose of the empire at a societal level. Therefore, symbolizing the text itself in his*

© Ilhama Ahmadova, 2016

*works is seen as an original aspect. The power of literary facts and poetic systems in "Saz", "Sound of Tutek", "Dry Branch" etc. get connected with symbols. People's welfare, its rich folklore was the core not only in I.Huseynov's literary works, but also in his articles and interviews on various topics.*

***Key words:*** *moral value, archetype, saz, ashug, symbol.*

One of the characteristic features of the works of Isa Huseynov (Mughanna), a significant representative of the twentieth century Azerbaijani prose, people's writer, is the variety of the text information. Even though episodes, motives, mental memory elements, the use of archetypes brought into the literary text by the writer differ from each other, they become the whole in a general text. The rituals which show the spirit of the people and its various components reflect the people, imagination and concept system of the ethnicity in the background of the national culture. One of the main reasons for why Isa Huseynov faced different attitudes for his works is using ethnic visions, archetypes determined by national and moral values so as to depict problems in the environment and society. Therefore, his works were exposed to different opinions, biased and unbiased approaches. However, the writer's purpose, ideas, objections intended to be conveyed to the society were based on traditions coming through folklore in various formulas. National memory, national and spiritual values of the ethnicity, underscoring archetypes, given motivations are main factors in Isa Huseynov's creative originality. In this sense, "Saz", "Sound of Tutek", "Kollu Kokha", "Dry Branch" have much more important functional essence than it is thought. Saz, tutek, dry branch, Kollu Kokha etc. were not only used for a simple character or a description component. In fact, all of these things are of great significance and symbolizes deeper layers with its semantic functionality. The use of saz, tutek goes all the way through Isa Huseynov's works from his first stories to narratives, from his later works to even his various articles. In his article "Jubilee Letter" dedicated to Mir Jalal we read: "There was an ancient village in Armenia called Darachichak. An ashug whose name was Ali was living there. He participated as an ashug in the wedding of my grandfather who died in 1934 at the age of 80. Then in the wedding of my father. Once upon a time Ashug Ali came to Gazakh and <…> played saz in my wedding as well. Listeners once again admired the voice, saz and words of this man whose age was unknown and lived more than a century. What was the secret? Some said: "It is because of the water in Darachichak". Another one: "Is it possible to be otherwise for someone who is Ashug Alasgar's nephew? <…> But no one said that the secret is in the beauty of ashug's heart and spirit" [2, p. 422]. The character Ashug Ali himself, whom Isa Huseynov presented and remembered, is the phenomenon of the cultural gene pool of the ethnicity, because ashug folklore carries and represents richness, national thinking, value systems of the nation. For this very reason Isa Huseynov intentionally brought these elements to the literary world and generalized ashug character, in which he was always interested, in the face of Darachichakli Ali. The character Darachichakli Ali points to the traditions in the background of grandfather, father and himself as phenomenon of national memory in the writer's rich creative works. It proves the place of the writer in the national thinking with its semantic essence. O.Sarivelli once said: "ashug gets his breath from

people" [6, p. 156]. I.Huseynov tried to explain the current atmosphere and the essence of "Soviet man" formed by the society. To some extent self-consciousness of the individual led him to significant approaches in terms of the society and thought. The essence and aim of the national historical memory in I. Huseynov's works was in the direction of undermining the mindset formed by the Soviet empire and realizing the purpose of the empire at a societal level. Therefore, symbolizing the text itself in his works is seen as an original aspect. The power of literary facts and poetic systems in "Saz", "Sound of Tutek", "Dry branch" etc. get associated to symbols. All the works of Isa Huseynov are seen as a carrier of literary meaning with their all components. A certain meaning is accompanied by different colors and semantic elements within a certain text. Universal point of view, mechanizms which surround the world, social sphere, and symbols predominate here. Just as the writer highlighted in a specific way: "Isn't it clear by just thinking a little more deeply that the biography of my generation cannot be separated from the history of my people, just like the history of my people from the history of the mankind" [4, p. 15]. Apparently, the author's approach to complex issues, the individual, ethnic group, in the context of world relations is not only seen in articles, analyzes and interviews, it is the factor of thinking dominantly which is seen in his all literary works. There is no doubt that its roots lies in the preservation of national morality, moral values and imagination. What evaluates Isa Huseynov as a writer within the literary category is relying on aesthetic information, ethnic memory, national morality laws. Describing the facts and events with schematic depictions was alien to him, conversely, his works were characterized with unique thinking style, symbolic content, semantic essence. Bayatis, songs, legends, epics, fairytales and samples by different ashugs, description of domestic issues, frequent use of ceremonies in the text, culinary culture and economic, agricultural life etc. were brought to the literary text as a whole. Semantics of the text is impressive as a main indicator of the writer's power.

I. Huseynov is among the writers who always emphasized moral values in his creativity stemmed from traditions. Vitality in his works, naturalness of life events, view of characters with specific values comes from predomination of national colors as a system, ability to use enough national realia. For example, in the work "Anadil ötən yerdə" ("Where the mother tongue is spoken") even though there was not enough information about mother tongue, the writer chose this interesting title, and the the core reason for this is the legend preserved in the memory of this place and is specific for the region. In fact, the direct correlation between this story and legend may not be seen at first glance. However, its meaning goes into deeper layers of the story and somehow represents the region and and area. At the same time, it encourages the reader to think about it. The name of the work stands for the story related to the region. In "Pages of my life" Isa Huseynov wrote about this legend: "My grandfather used to take my hand and say legends about mother tongue walking alongside gum, oak trees" [4, p. 20]. These legends symbolize the region, and seem as one of significant elements of the memory with specific colors, because the story about mother tongue is related to Garayazi forests. Listening to this legend told by his grandfather at his childhood and asking at the end "can you tell me who will be

daaana?” instills thought-out memory, logic and confidence. It is about maintaining the national color with its morally important essence.

One should approach I.Huseynov’s all creative works in terms of information regardless of its size since his rich literary heritage encompasses various ethnographic elements, national realia (cheers, curses, trust, faith, proverbs, sayings, maxims, songs, bayatis, legends, fairy tales, epos, jokes etc.). As you see here, the thing which draws attention and also needs explanation is to know what kind of role those samples and rich culture play in the text. One of the most important things is the writer’s approach since I.Huseynov had a unique way of using realia. Additions in the text carry the purpose of national and moral values expression. We should also note that “even though Isa Mughanna’s creativity was literary works, they got their essence from historical facts. In all his works the history and our era is in tandem. Isa Mughanna was not satisfied with only turning the pages of the history. He also researched the causes of befallen events.

"Mugh", "Magh", "Mughanna" <...> what is the meaning of the writer’s recently adopted surname. Whose language is OdAr language? In which era was it used?

Mughanna takes us thousands of years ago to the world of odars and azers. He reveals the reasons of elimination of this language, people and kingdom” [4]. Of course, I.Mughanna’s creativity was not accepted in the same way at all stages. Describtions, approaches to life, world, creation of the world, remarks about the roots of nations and peoples points to some dark unknown subjects. In articles "United Root", "The issue of the Muslim nation", as well as in novels "Graveyard", "Loud noise", "Inferno", "Isahaq, Musahaq" alongside with other controversial issues he added values with pure ethnographic descriptions, folklore facts and became loyal to his previous style.

People's welfare, its rich folklore culture plays a significant role in I. Huseynov’s not only literary works, but also different kind of writings, interviews. These describtions are both ethnographic facts about the writer’s childhood, and also petrified memory phenomenon based on hearings from predecessors. Terms for toponyms Chingilli Dere, Guy Gilinc, which were depicted in his works, are facts from childhood memory, names of plains he used to visit in summer. Nevertheless, thinking, comprehension and the memory formed by history, great periods, millenniums lies in the the core of his sayings. His latest works are also rich with the same formulas determined by memory and genetic code. Academic T.Hajiyev wrote in his article “Captain of Faraway visits”: “Isa was formed as Mughanna out of Nasimi Hurufism philosophy. Isa is the alive follower of Nasimi in today’s world. Not only because he would not change his words, way, literary style, attitude to the history and society even if his skin was peeled as Nasimi, but also because he was hurufi in a proper sense of word. And in a broad sense, he was also a follower of tasavvuf which covers hurufism itself” [1]. Of course, in Hurufism there is no nation and people, but cuz and kull. The novel “Mahshar” is fully capable to reveal the whole essence of hurufism and to show I. Huseynov’s philosophy. The description of ethnographic and folklore facts, peoples’ lifestyle appears at deep layers and jibes

with general spirit and content of the story. Isa Huseynov's creativity is the core phenomenon of the national thinking and memory. In whatever direction you are analyzing the works, they will be open to arguments, different views, unique attitudes. It is the system of many different imaginations. Being savvy in national memory, ethnographic cultural labels, different stereotypes – all of these things create an impression that he has much deeper roots than it seems.

Codes of I. Huseynov's literary thinking are both quite complex, multifaceted, and also colorful. Arquitectonica of the national thinking which is on the basis of the writer's literary heritage, imagination serving national identity, capability to deep dig into ethno-cultural and ethno-psychological culture enjoys the same power as text symbols and aesthetic information. I.Huseynov's skills as a writer is in developing completely all these principles and bringing them into the literary sphere. For example, even though the novel "Ideal" used sophisticated literary prose, I. Huseynov's writing style points out symbolism of historical and national memory in the names of "The King Solomon's Treasure", "Snake Sleeping on the Treasure", "Closed World", "Eternity". Semantics of the names clarifies how close the writer's ideas and imagination is to deep sense of understanding and xelqi qualities. In deep layers of "Ideal" an ethnic group as a whole, its way and culture is shown. The use of phrases such as "OdAr", "ƏlEv, "AlAgh", "SafAgh" etc. , that were in the writer's thoughts and was not accepted in the same way, makes broad and serious researches important. "Ideal" carries the society and its moral rules as an outlook phenomenon and the system of ideas. Kalbajar, Dede Shamshir, ashug represent in the text the spirit of the people, values that are constantly protected in the diversity of the community. Ashug creativity, bringing its prominent representatives into literary sphere, using them as a source is regularly seen in I.Huseynov's works and turns out to a purpose. In "Ideal" remembering Dede Shamshir as an ustad (master), introducing him as a master of SafAgh science, regularly highlighting Goycha and Kalbajar as a place seems like national identity label in the writer's imagination. To mention Abbas Tufarganli, Ashug Alasgar. Ashug Shamshir, Darachichiakli Ashug Ali, Ashug Shamil (son of Ashug Ali) and others at different levels, giving opinions about them, views on SafAgh science was underscored at other levels in national colors. Since Ashug Shamshir is introduced as an expert of SafAgh science, there is a reason for us to think more deeply. Therefore, correctly stated that the novel "Ideal" is magnificent novel came out as a miracle. What created this miracle is not only Isa's unique writing abilities, but also deep caring and concerns about motherland. Therefore, the writer of "Ideal" is also prominent scientist in history, ethnographer, linguist, geographer and philosopher, who tirelessly continued his scientific researches and found what he was looking for, in the eyes of readers. Isa Mughanna learned not only human heart, but also the language, history of the nation and people, the deepest roots of this treasure at an incredible level" [3, p. 249–250]. We should add one more point that the use of ethnographic examples in I.Huseynov's works is not possible to reach by just reading and learning, it is, in fact, the product of life and genetic memory. As a talented person I.Huseynov brought it into literary world, opened more clearly step by step, and somehow tried to prove them by conveying to

the society. SafAgh science, OdAr culture, which comes from deep layers of I.Huseynov's literary thinking, make us think about human brain to reach that level, which, in turn, lead to more serious researches. Here we would like to point out one episode by the writer: "Inferno" is a continuation of the works talked about AsAri SafAgh science".

I say frankly: "After the novel "Mahshar" ("Apocalypse") the new writer was born. This writer was supposed to depict certain stages of people's consciousness and thinking coming through ancient ages in his writings. After this explanation by EySar I took plunge to write "Isahaq, Musahaq" with new inspiration just like I did in "Graveyard", "Loud noise", "Inferno" and got the results. Even though the center of the story is the fate of Nala who was the instigator in the struggle between soviet intellectual Gara Canbalayev and young intellectual Rashid Fatullayev, in fact, it is about the people's national consciousness and thinking [4, p. 96–97]. The given example is from "Pages from my life" and descriptions, considerations actualize various processes in the writer's life, autobiographical scene, events happening in the context of the national consciousness. I. Huseynov added new values to his works with national colors, transforming a national formula existing in people's thoughts to literary facts, and tried to find useful function of this tradition. As it is known, saz is a cultural event of the Turks. It is an example of national identity. Saying lay-lay (lullaby), okhshamas, bringing up with saz is a phenomenon jibes with moral value principles.

**Bibliographical references**

1. Hacıyev T. Uzaq səfərlər kapitanı. "Ədəbiyyat" qəz., 6 iyun 2008
2. Muğanna İ. Seçilmiç əsərləri. 6 cilddə, II c., Bakı: Avrasiya Press, 2009, 432 s.
3. Muğanna İ. Seçilmiç əsərləri. 6 cilddə, VI c., Bakı: Avrasiya Press, 2009, 384 s.
4. Muğanna İ. "İlan dərəsi" Bakı: Hədəf nəşrləri MMC, 2013, 320s.
5. Namazov Q. Muğanna möcüzələri açılır. "Yeni Azərbaycan" qəz., 16 noyabr 2000
6. Sarıvəlli O. Seçilmiş əsərləri. 3 cilddə, III c., Bakı: Azərnəşr, 1974, 252 s.

*Надійшла до редколегії 15 квітня 2016 р.*

УДК:82

**S. Bayramova**
*Baku, Azerbaijan*

## IN THE 20th CENTURY AZERBAIJANI LITERATURE THE USE OF FAIRYTALE AS A TOOL FOR SUBLIMINAL MESSAGES

*Літературні твори на теми казок азербайджанської літератури в XX столітті був одним із способів для поетів і прозаїків наділяти їх прихованим змістом і тим подолати «рогатки» радянської цензури. Неважко помітити, що цей прийом був широко використовувався в 30-40-і роки, а також 50-ті роки, коли політична ситуація пом'якшилася і настала так звана «відлига». Починаючи з 1960-х якісні зміни в політиці і культурі також дозволили використовувати цей прийом у літературі. Пізніше, коли «відлига» і настав «застій», такі літератори, як І. Шихли, І. Афанду, А. Джафарзаде, Анар,*

© Seadet Bayramova, 2016

*Б. Вахабзаде, Н. Хасанзаде, Й. Самедоглу і багато інших талановитих авторів, використовуючи в своїх творах теми казок, почали критикувати соціальні проблеми, політику, яка панує соціалістичну ідеологію. Вони алегорично показали брехня, обман, негативні ідеологічні якості радянського суспільства.*

***Ключові слова**: азербайджанська література, І. Шихли, І. Афандіев, А. Джафарзаде, Анар, Б. Вахабзаде.*

*Литературные произведения на темы сказок азербайджанской литературы в XX веке был одним из способов для поэтов и прозаиков наделять их скрытым смыслом и тем преодолеть «рогатки» советской цензуры. Нетрудно заметить, что этот прием был широко использовался в 30–40-е годы, а также 50-е годы, когда политическая ситуация смягчилась и наступила так называемая «оттепель». Начиная с 1960-х качественные изменения в политике и культуре также позволили использовать этот прием в литературе. Позднее, когда «оттепель» и наступил «застой», такие литераторы, как И. Шыхлы, И. Афандиев, А. Джафарзаде, Анар, Б. Вахабзаде, Н. Хасанзаде, Й. Самедоглу и многие другие талантливые авторы, используя в своих произведениях темы сказок, начали критиковать социальные проблемы, политику, господствующую социалистическую идеологию. Они иносказательно показали ложь, обман, негативные идеологические качества советского общества.*

***Ключевые слова**: азербайджанская литература, И. Шыхлы, И. Афандиев, А. Джафарзаде, Анар, Б. Вахабзаде*

*Writing literary works in the topics of fairytales in the 20th century Azerbaijani literature was one of the ways for poets and writers to send subliminal messages in a way that they could get rid of punishment of the soviet ideology. It is easily seen that this tool was carefully used in the 30-40s of the century, as well as in the 50s when political situation softened up. Beginning from 1960 quality changes in the literature also created an opportunity for more use of this tool. After 1960 I.Shikhli, I.Afandiyev, A.Jafarzade, Anar, B.Vahabzade, I.Huseynov, N.Hasanzade, Y.Samadoglu and many other talented writers began to criticize social problems, the direction of political and ideological movement in the society by writing literary works in topics of fairytales. For this purpose, in those literary works lie, fraud, useless ideological qualities, the essence of the soviet society have been expressed indirectly through fairytales structure.*

***Key words**: Azerbaijani literature, I. Shikhli, I. Afandiyev, A. Jafarzade, Anar, B. Vahabzade.*

As it is known, the twentieth century is characterized with contradictions, problems and tensions from the beginning till its end. At the beginning of the century, events happening in social and political environment, the replacement of tsarism by bolshevism, collectivization, the repression in the 30s, the Russian-German war and post-war years etc. were happening over the literary process. The impact of all events happened in the political environment was reflected in the literary environment. Instead, there was more weight on the literary one. Therefore, while talking about manner and forms of a fairytale, it is not possible to clarify the essence of the issue without taking into consideration all these things. In the Soviet Union peoples were taught such a lesson with repression in the beginning of the century and in the 30s that it was impossible to protest against the environment, to speak squarely about anything. Therefore, the main aim in the literature was finding new means of expression as a preparation for the next stage in the society. After the era of Stalinism ended, situation became soft, pardons in political environment affected the literary one as well. In the works of I.Huseynov, Ismayil Shikhli, I. Malikzade, Anar, Elchin, S.Azeri, Y. Samadoglu, M. Suleymanlı, V. Nasib,

A. Sadiq and others there were attempts to breach the current border. Even in some texts there were some motives with protest. We should also note that it was featured in an episodic way, not directly. The interesting side was the emergence of means of expression for different thinking style, protest and shortcomings in the society. This in itself was a matter of artistry and directly stemmed from creative searches. There is a clear need for studying creativeness opportunities of the literature in the 60s, 80s and also 90s (after the collapse of the empire) of the last century in different levels. It is no coincidence that the 60s of the last century is highlighted as a beginning of a new era in the literature. Of course, it shows a reality, the truth. No doubt that there are interesting studies on this period which give scientific analysis. However, in the search of artists in whom we are interested learning from fairytale structures is a unique event. We also know that uncovering the main essence of the certain period, environment and literacy work does not happen instantly. Talking about these issues V.Q. Belinski emphasizes one point: "The literacy work is being known gradually, not suddenly, as it is read. Original literacy work surprises the reader with its truth, genuineness, honesty and accuracy in a way that while reading you believe unconsciously and deeply that the event unfolded exactly the way it was narrated and other options are not possible..." [1, p. 226]. Uncovering of the 60s literature of the last century did not happen instantly either, yet in a gradual process with the ongoing analysis and approaches. The point which draws most attention is the expression of national idea directly or indirectly. Fairy tales, epos, legends, myth and others are the best examples in this sense. Therefore, the need for searching and studying the essence of fairytale tradition in the 60s of the last century in a larger scale emerges. One of the most interesting sides of studying forms of fairytales is the specification, similarity and differences between the cases in the beginning of the century and the case after the 60s. Even the study of such aspects become so valuable that makes researches necessary. Of course, there are also examples of enlightenment of the society, development of children's imagination and outlook in children's literature and also attitude to the political environment. In the literature between the years 1960-80, as well as in the following decade the main emphasis was on the political life in the application of fairytale forms. Also in this period the main part of child literature were based on fairy tale formula, and this pattern could be easily seen in stories, tales, and poetry as well. In works of M. Rzaguluzade ("Marble Book Written with Foil", "Terrible Coward"), M. Seyidzade ("Koroghlu"), X.Alibeyli ("Tik-tik", "Forest Doctor", "Novruz and Murtuz", "No Pains, no Gains"), M.Dilbazi ("The Tale of Pretty Fatma" (plays-tale) "Untold Tales"), N. Khazri ("Dream"), G.Gasimzade ("Little Nanny"), Gabil ("Fahraddin's Journey"), H. Abbaszade ("Wool Socks"), N.Ganjali ("The King and Parrot"), S. Mammadzade ("Black Chicken, White Chicken"), T.Elchin ("In Crow's School", "Snow Maiden", "Billure's Tale", "You Went and Saw", "Hare's House", "Three Brothers and a Sister", "Rabbit, Fox, Wolf"), I. Tapdig ("Forest Song"), M. Aliyev ("A little Hunter, a little Boastful Ibish's Adventures", "Selfish Murtuz","Smart Goat", "Naughty Squirrel, Coward Rabbit", "Fearless Pup"), T. Mahmud ("Magic Guards", "Mighty Messenger"), M. Aslan ("Dangerous Trip") and others there are enough motives, means of expression and

style coming from fairytales. Indeed there is a flip side of using fairytale formula in stories, novels, poet, plays etc. The determination of this formula as a text type and a component of artistry gives an inkling about the literary environment in one direction. It is seen in fairytale narrative and formula even including the name. For example, our art works such as “Muy-muy, haf-haf, cik-cik-cik, gah-gah and Telly’s Fairytale”, “The Fairytale of the Autumn Wind, Blue Lawn, and Thick Forest” by M.Dilbazi etc. symbolizes a certain idea with its name, just as in “Magic Ring”, “Magic Carpet” (indicating magic power), “Fox and Wolf”, “The Old Lion”, “Tulku, Tulku, Tunbeki”, “Donkey-Fox Friendship” (drawing attention to animal characters) etc. Each of these texts has always represented people’s knowledge about life, world, society and nature as a certain part of people's idea. These texts with all sides have become source and reference for the written literature. Therefore, imacts of folklore has been succesful in both classical and modern literature. The works of M. Rzaguluzadeənin, M. Seyidzade, X. Alibayli, M. Dilbazi, N. Khazri, G. Gasimzade, Gabil, H. Abbaszade, N. Ganjali, S. Mammadzade, T. Elchin, I. Tapdig, M. Aliyev, T. Mahmudun, and many others are rich with such information. We already mentioned what the name indicates in the text. The name itself in works aimed at children, also allegorical ones is a case of interest and influence. "Tik-tik", "Forest doctor" by X. Alilbayli, "Muy-muy, haf-haf, gah-gah and Telly's Tale", "The autumn wind, blue lawn and thick forest” by M. Dilbazi, “The King and parrot” by N. Ganjali, “Black chicken, white chicken” by S. Mammadzade, “In crow’s school”, “Rabbit house”, “Rabbit, fox, wolf” by T. Elchin, “Forest song” by I. Tapdig, "Smart goat", "Naughty squirrel, coward rabbit and fearless pup” by M. Aliyev and other examples give information for text analysis, determining by what it is surrounded.

One of the most exciting things about text types in folk literature is what they represent as a text, because literature itself is a system of signs with its all potential. Time and space of this system goes all the way to endlessness. The main goal is determining the essence and character of symbols. All things in folklore are directed to the essence. As fairytales have more space for expressing symbols and subliminal thoughts as a tool, there are many applications in a written literature. In the 60s of the last century first and foremost issue among main and beneficial ones that characterized the literature was expressing the environment with the potential in folklore. The desire for raising the problems in the society in works of I. Huseynov, Ismayil Shikhli, Y. Samadoglu, Anar, Elchin, M. Suleymanli, A. Sadiq and others was a national and moral right of the society. Therefore, introducing these problems to the society with the mean of the prose was a responsibility before them. Of course, one of the issues to be considered was the way of expression, because reflection with all details was too way difficult for that environment, perhaps impossible. Thus, using various forms of formulas and text types repeatedly and deliberately was becoming common. Ritual and mythological memory formulas, mythical-cosmological thinking, ethnicity’s turning to the reality was taking its place in artistic thought to the larger extent. For example, "Smiling Fish", “Ovqan and snake”, "The Lion and the Fox" by S. Rahimov, “Fairytales of Mohnet Qoca”, “Fairytale of Valeh and Sarikoynek”, “Gari Mountain” by Ilyas Efendiyev, “Fairytale of the Doctor”, “Don’t

Lose Me” by Ismayil Shikhli, “Bread”, "Eggs Incident” by A.Jafarzadeh, “Spring in Mughan”, “Fairytale of Pretty Fatma”, “Untold Stories” by M.Dilbazi, “Story of Good King”, "White Ram and Black Ram" by A. Aghayev, "Aghcha and Gypsy", "The Wind and the Rred Hat", “Grandmothers and Legends” by A.Babayev, "Pear Tree's Tale”, “Unsalted”, “The Mill” by M.Suleymanli and others are rich in terms of the text and expression. “Khazri”, “Unforgetton Words” by Y.Samadoglu seem to be capable enough to manifest all problems of Azerbaijan and troubles faced by the country during two hundred years. “My brothers, do you know who I am?.. Listen in…

Try to get back to your childhood for a moment. Do you remember your grandmother used to tell you fairytales every evening? Legendary and sweet fairytales. Do you remember?

Just like this. A brave prince is put to the dark world by his mean friends…

Prince passes through the fire erupted deserts, snow-capped mountains, icy streams, fights with monsters and looks for his motherland – the world of the light… Finally, he comes across a huge bird, and begins to beg by hugging its neck in tears asking to take him to his motherland, the world of the light, and lover. The bird agrees, takes the prince to its wings and says:

When I say “ga”, give me the meat. When I say “gu”, give water…

But since the day I came into the world I am on the wings of that bird. We fly and fly looking for the world of the light, my bro. I cry and shout out loud by saying “nation”. Ga! By saying in pain “Azerbaijan”. Gu! [2, p. 191].

It seems as a literary and historic necessity that Y.Samadoglu turned to the folklore and benefited from it. The writer did not use the fairytale here as a form or for increasing the influence of the work. The text indicates inequality and the problem faced by the nation and ethnicity at a societal level. The entire literary system of the text draws attention to the society, memory of ethnicities, orders that were destroyed and attempts for it. Beginning from the 1960s, differentation in application of folklore in the literature, and different formulas for expressing the writer’s main purpose differently and uniquely came up. Fairytales is a great tool in self-defence for a creative person. Therefore, there is a need to approach all the examples in terms of text, environment, self-defence of the subject, logical possibilities of the genre, the functionality of the context. With these three dimensions fairytales are characterized with attractive possibilities. The spirit of national folklore emphasizes useful information, memory and national affiliation for a creative person and reader. The same is true for works by I. Shikhli, Y. Samadoglu, M. Suleymanli. In this very platform memory of the meaning combines with the context of genre, and becomes complete together. “Shanapipik”, “Unsalted”, “Yel Ehmedin Beyliyi”, “Devil”, “Mill” by M.Suleymanli is worth consideration in this sense and make readers think. You began to think that what these stories hold in themselves, what events, life of ethnicities have been shed light. Of course, the names also carry special meaning. In the article shown in the 2nd reference subliminal expressions were discussed, semantic essence of “Mill” was interpreted. Events happening inside and outside of the mill symbolize the memory and society, because

they all are interconnected, events are prone to undergo moral distortion. In this regard haram overcomes halal, right is being replaced by wrong, representing the degradation of the spirit and memory. "Miller raised his hand, and stopped the truck of the village near the mill stone. Afterwards dust and fog coming through the houses made the car invisible, as if it had a skirt and now turned outside. After the car the mill was surrounded with dust. Smoke was coming out of the chimney in the mill, dust and smoke remained separately, twisted as a storm, entered from open windows, doors and mouths by lowering.

The driver took off his head out of the car:

– It is not for the good, I know, – he said.

– Please take this bitch out of my sight. I'll cook kebab after you come.

– Do not you have anything to eat?

– So crowded now, come back later.

– It is only human. What if I do not come back…" [3, p. 183]. This episode is the signal for the things happening inside and outside of the mill. The mill is the representation of debasement in national and spiritual values.

"The Tale of the Good King" by Anar in 70–80s of the last century was not only an example of a fairytale. The writer introduces the thoughts in ancient times, memory, mythological symbols related to ancient times, historical and cultural values of ethnic groups through fairytale in the context of today's problems. The beginning episode of "The Tale of the Good King" is exactly alike the ones in fairytales and it goes like this. "I am going to tell you about whom? A good King. Ravis narrate that in the ancient time in Chine or Egypt there was a good King. This King was very fair, fairer than anyone, anybody in the world. The Good King never told something bad to his subjects. He neither hurt, beheaded, nor hung them. The King was over the hill, but in all his life he never killed bug and flea, let alone a man" [4, p. 17]. In general, this text, that is in accordance with fairytale structure as a whole, is also a tool for expressing the writer's goals and intentions. The writer's narrative about a good king, not being sure about the place (either China or Egypt) is the form of the fairytale. The writer Anar shows the whole society and its problems successfully in the face of "good king's community. "The king's had eight cooks, eight coachmen, eight barbers, eight wazirs and vakils, an army of guards and a large group of poets. One of his cooks hated the other one, because one said this world is nonsense, the other one said the opposite. Couchmen were fighting as well. One said the life has a meaning, the other one said no. One of poets was writing a report saying that one poet's rhyme will ruin our community. Guards did not want to see each other at all. The same was true for wazirs and vakils" [4, p. 18]. This text with its information load, text structure as a whole allows us to determine serious peculiarities of Anar's thoughts.

Anar introduces the new way of using folklore tradition in "White ram, black ram". In this example the system joins with collective folklore traditions and author's individual expression as a new model of ancient thoughts in fairytales. In such schemes the writer introduces ethnicity, its past, today and the way to the tomorrow with a writer responsibility. The conversation between Arxan and Malik is the scene

showing complicated situation and dark fate of the ethnicity. "Dawn was breaking, Malik took a look at the direction that Arxan pointed:

– What's that in there?

– Can’t see? Look carefully.

Malik looked carefully and really saw something.

– Dogs, I guess, – he said – yes, two dog, grappling with each other.

Arxan:

– They are rams fighting with each other, not dogs. White ram and black ram.

– What are rams doing here?

– They came for you, for completing Malikmammad’s tale. No three apples falling from the sky yet.

Malik: They’ve fallen a long ago, – he said, and added sadly: – And each one in a different zone.

Arxan: No, they are rotten, I am talking about the ones that bloom on the first day, lose its flower the second day, and bear fruit on the third day. The ones that the King is deprived of" [4, p. 177].

The text here can encompass the differentiation of archaic information, all the time and space, social, political and geographical spheres. This text, which is among eternal topics, introduces all components of Malikmammad tale with kings and societies. It is characterized with few differences in the eyes of environment and societies. Writer with a strong feeling and expressing abilities as Anar somehow want the society to make a choice in between “white ram” and “black ram” and to determine his fate in terms of “light” and “dark” world. He also touches upon ideological and spiritual communication problems in Baku which has been divided into different zones.

The mix of social, political and cultural sphere, putting moral values at the level of local ones, fear in local thinking are brought to the literature by the writer with “modern opportunities of the archaic genre”. Rams that come to complete Malikmammad tale symbolize the future choice of the people. In the end of the tale phrases like “it is possible to win rams as well”, “Malikmammad came to the world of light on the white horse” indicate that society can successfully solve its problems and create bright future. The writer answers the question “where are we going?” by benefiting archaic structures and its power. I. Huseynov, I. Shikhli, Y. Samadoglu, I. Afandiyev, Anar, Elchin, M. Suleymanlı preferred fairytales as a tool of sending subliminal messages in order to uncover fear and uselessness of the culture instilled by the Soviet ideology for up to 60 years. Historical and mental qualities, national and moral values, protection of ethnic memory were highlighted in different ways. “Qetl Gunu”, “Tale of the Good King”, "White Ram, Black Ram", "Gari Mountain", "The Mill", "The Skull", "Devil", "Unsalted", "Headless" pointed at social and political sphere as a whole. The main issue, ideals and writers’ intentions in all these cases lie at deep layers, its essence being symbolized as a text. Paralelles and contrasts in between a new system of values introduced by the society, current ideology and historical moral values are depicted. Tale formulas seem like to be good enough to reveal modern society and its horrifying essence and problems. All of these

things bring about differences in its application forms and purposes, reveal diversity of thoughts as a mean of expression.

**Bibliographical references**

1. Anar. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Çaşıoğlı, 2004, 18 s.
2. Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələri. Bakı: Gənclik, 1979, 226 s
3. Səmədoğlu Y. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 191 s.
4. Süleymanlı M. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Şərq- Qərb, 2006, 183 s.

*Надійшла до редколегії 20 березня 2016 р.*

УДК 811.111.81'42

**І. А. Блинова**
*Київ*

## РЕАЛІЗАЦІЯ САТИРИ У ТВОРАХ КУРТА ВОННЕГУТА

*Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування сатири як різновиду комічного в художньому прозовому дискурсі на матеріалі творів найяскравішого представника сучасної англомовної літератури Курта Воннегута. Актуальність цієї розвідки обґрунтовується необхідністю більш детального вивчення власне лінгвістичних структурних характеристик феномена сатири загалом, своєрідності її реалізації та розкриття її ролі у художніх творах письменника-прозаїка, що є певним внеском у подальше вивчення англомовних творів малих форм другої половини XX – початку XXI ст. Охарактеризовано поняття «сатира» в сучасному мовознавстві з акцентом на її значущості для лінгвістичної поетики. Проаналізовані типові приклади навмисного обігравання автором мовних явищ на словотвірному, лексико-семантичному, синтаксичному та прагматичному рівнях. Виявлено стилістичні особливості їх функціонування в межах художнього прозового дискурсу, що є ознакою індивідуально-авторського стилю письменника. Доведено, що каламбури, як правило, будуються на використанні численних фігур мовлення, зокрема алюзії та ремінісценції. Перспектива подальшого дослідження полягає, як нам вбачається, у продовженні детального аналізу описаних прийомів створення мовної гри при вивченні своєрідності та оригінальності творчого методу К. Воннегута та інших письменників-прозаїків, чия поетика комбінується з сатирою.*

***Ключові слова**: художній прозовий дискурс, комічне, сатира, мовна гра, ідіостиль.*

*Статья посвящена исследованию особенностей функционирования сатиры как разновидности комического в художественном прозаическом дискурсе на материале произведений яркого представителя современной англоязычной литературы Курта Воннегута. Актуальность данного исследования обосновывается необходимостью более детального изучения собственно лингвистических структурных характеристик феномена сатиры в общем, своеобразия ее реализации и раскрытия ее роли в художественных произведениях писателя-прозаика, что является определенным вкладом в дальнейшее изучение англоязычных произведений малых форм второй половины XX – начала XXI вв. Охарактеризовано понятие «сатира» в современном языкознании с акцентом на ее значимости для лингвистической поэтики. Проанализированы типичные примеры преднамеренного обыгрывания автором языковых явлений на словообразовательном, лексико-семантическом, синтаксическом и прагматическом уровнях. Выявлено стилистические особенности их функционирования в пределах художественного прозаического дискурса, что является признаком индивидуально-авторского стиля писателя. Доказано, что каламбуры, как правило, строятся на использовании*

© І. А. Блинова, 2016

*многочисленных фигур речи, в частности аллюзии и реминисценции. Перспектива дальнейшего исследования заключается, как нам представляется, в продолжении детального анализа описанных приемов создания языковой игры при изучении своеобразия и оригинальности творческого метода К. Воннегута и других писателей-прозаиков, чья поэтика комбинируется с сатирой.*

***Ключевые слова***: *художественный прозаический дискурс, комическое, сатира, языковая игра, идиостиль.*

*It is natural that the aspects of the satire category research, its types, genres, making techniques, various visual and expressive means of the language verbalization to produce a comic effect in various types of discourse, on the material of different languages and in other languages translation, ways of learning have developed actively in the second half of the XX – the beginning of the XXI century. The topicality of this investigation is confirmed by the need of more detailed study of satire structural characteristics, the originality of its implementation and disclosure of its role in the writer's works, the producing comic effect means (including language play) in such kind of the comic as satire. The aim of the article is to identify the peculiarities of the satire category functioning within the prose discourse. The concept of the "satire" in modern Linguistics with an emphasis on its importance for linguistic poetics has been characterized. Typical examples of linguistic phenomena intentional play of words by the author at the lexical, semantic, syntactic and pragmatic levels have been analysed. The peculiarities of their functioning within the fiction prose discourse have been pointed out, which is a characteristic of K. Vonnegut's individual style. As a result of the analysis carried out on the material of K. Vonnegut's story "More Stately Mansions" we conclude that as a kind of the comic satire is a specific feature of K. Vonnegut's creative manner, while a typical writer's producing comic effect means is a linguistic phenomenon of intentional word play on certain levels of the language in combination with allusion and reminiscence. The prospect of further investigation is to continue a detailed study of producing comic techniques means to examine the uniqueness and originality of K. Vonnegut's creative method and the creative method of other prose writers whose poetics is combined with satire.*

***Key words***: *fiction prose discourse, comic category, satire, language play, idiostyle.*

*Постановка проблеми.* Природно, сатира як літературний жанр, як вид комічного, як специфічний спосіб художнього відображення дійсності, як емоційно-негативне відношення автора до зображувальної реальності, як художня проекція суспільних проблем і соціальних сторін діяльності персонажа знаходить висвітлення у великій кількості наукових досліджень з лінгвістики, текстолінгвістики, лінгвостилістики та суміжних наукових парадигм (літературознавства, філософії, етики, естетики, соціології), а її теоретичне вивчення в мовознавстві має давню традицію.

Зазначимо, що особливо активно проблеми та питання лінгвістичної та екстралінгвістичної диференціації понять *гумор, іронія, сатира, сарказм*; дослідження сатири в різних аспектах та способів її вивчення; визначення характеру та діапазону мовних засобів її реалізації; опису вербальної презентації та когнітивного потенціалу засобів сатири; аналізу й системної презентації мовностилістичних засобів вираження сатири в різноманітних видах дискурсу; інтерпретації сатири в художніх творах, на матеріалі різних мов та при перекладі іншими мовами тощо стали розроблятися у другій половині XX – початку XXI століття в роботах Ю.Д. Апресяна, Н.Д. Арутюнової, Т.В. Булигіної, О.Д. Шмельова, О.А. Земської, О.В. Падучевої, Б.Ю. Нормана, Ю.Б. Борєва, В.З. Саннікова, Т.О. Гридіної,

С.І. Походні, О.Б. Шонь, В.Я. Проппа, М.Л. Желтухіної, Л.М. Пєсоріної, А.К. Кутоян, Н.Ю. Степанової, П.В. Мокрушиної, Л.О. Печерських, О.В. Кірєєвої, С.О. Швачко, Г.В. Яновської, Б.А. Гомлешко, В.К. Приходько, М.В. Якименка, А.С. Джанумова, С.О. Лук'янова, Н.О. Штирхунової, Г.В. Пономарьової, Л.О. Сазонової, С.Г. Михейкіної, Л.А. Осіної, А.М. Варинської, Ю.М. Мухіної, Ю.О. Гарюнової, Ж.Є. Фомичової, О.Ю. Коновалової, О.Т. Тимчук, Т.В. Устинової, М.Є. Лазарєвої, О.О. Тараненка, О.Ю. Титаренко, Р. Дж. Александра, С. Аттарді, Р.Л. Брауна, Е. Різеля, У. Неша, Л.Г. Келлі, Ж.-Ж. Лесеркля та інших учених.

Актуальність цієї розвідки обґрунтовується необхідністю більш детального вивчення, по-перше, власне лінгвістичних структурних характеристик феномена сатири загалом, своєрідності її реалізації та розкриття її ролі в художніх творах письменника-прозаїка, що є певним внеском у подальше вивчення англомовних творів малих форм другої половини XX – початку XXI ст.; по-друге, засобів створення комічного ефекту (зокрема, мовної гри) у межах таких різновидів комічного, як іронія та сатира, що виступають в якості детермінанти індивідуально-авторського стилю письменника. *Мета статті* полягає у виявленні та висвітленні особливостей функціонування сатири як різновиду категорії комічного в межах художнього прозового дискурсу.

Матеріалом нашого дослідження слугує англомовне оповідання одного з найвидатніших американських письменників сучасної літератури Курта Воннегута Молодшого (1922–2007) – "More Stately Mansions" («Споруди пишні чертоги»). Ім'я письменника є широко відомим і шанованим у світовій літературі. Жанровий діапазон творів письменника включає соціально-політичні реалістичні романи, п'єси, соціальні утопії, сатиричні антиутопії та дистопії, нариси, статті, памфлети і численні інтерв'ю, серед яких прозові твори малих форм посідають одне із значущих місць. Наголосимо, що дослідники творчості Курта Воннегута [2; 6; 9] зосереджують увагу на всесвітній значущості проблематики його творів та поетиці *сатиричного* зображення письменником світу, що захоплює уяву читача. За нашими спостереженнями, мова творів письменника є надзвичайно образною, емоційно забарвленою, багатою на стилістичні засоби та прийоми, які допомагають краще передати глибокий підтекст, задуманий автором, а також такою, що наділена виразним індивідуальним компонентом. Гумор, іронія, сатира та сарказм – головні форми комічного, які постають своєрідними ознаками авторського стилю Курта Воннегута, є проявами індивідуального нестандартного мислення, художньою формою, засобом викриття негативних суспільних явищ та вад людей.

Під *сатирою* у нашому дослідженні будемо розуміти вид комічного, заснований на різкому, нищівному, дошкульному висміюванні вад, хиб, негативних явищ дійсності, соціальних пороків, що мають широку суспільну значимість і видаються автору як порушення звичаїв і норм моралі. Звернемо увагу, що, вирізняючись прямолінійністю вираження емоцій, сатира передає комічну оцінку переважно експліцитно. Унаслідок цього, вона

характеризується високим ступенем розуміння її адресатом і низьким ступенем інтелектуальності. Специфічно сатиричний спосіб художнього сприйняття дійсності розкриває її як щось невідповідне, внутрішньо неспроможне (змістовний аспект) за допомогою викривально-висміювальних образів (формальний аспект) [1, с. 99]. Сатиричними, як доводять наші спостереження, можуть бути і весь твір, і окремі образи, ситуації, епізоди.

У досліджуваному творі «Споруди пишні чертоги» гостра сатира Курта Воннегута виникає, коли головну героїню Грейс поглинають матеріальні речі: вона живе наче в країні власних мрій і фантазує про майбутній досконалий будинок замість того, щоб прийняти справжню реальність, де її чоловік Джордж переживає важкі часи у фінансовому стані, і будинок має непрезентабельний вигляд. На початку оповідання Грейс, поринувши з головою в пошуки інтер'єра, отримує насолоду від самого процесу мріяти, а зрештою вона відчуває задоволення від ідеї жити цими мріями у своєму «величному особняку». Жалюгідна Грейс вдається до уявлення, що її будинок вже прикрашений, як вона того хоче. Думки про свій майбутній досконалий будинок дають їй надію: *колись* вона матиме те, про що мріє щодня. Героїня весь час поводиться наче божевільна: ніби насправді чує музику і може бачити фарби на стінах, постійно дає поради сусідам з приводу облаштування чужого будинку. Після повернення додому з лікарні Грейс робить вигляд ніби будинок не змінився, не став відремонтованим і облаштованим повністю до її смаку чоловіком і сусідами, а таким був завжди:

*"Well, I can **explain**," Anne said.*

*"Something **in the air**, I suppose."*

*"**In the air**?" Anne said.*

*"Well, how else can you **explain** it? That material held its color just perfectly for years, and then, poof, it fades like this in a few weeks."*

*She lifted her glass. "Happy days, and thanks, darlings, so much for the roses"* [14, с. 74].

Комізм ситуації в наведеному уривку, як видно, посилюється за допомогою виділених нами повторів.

Торкаючись теми часу (минуле, сучасне, майбутнє), К. Воннегут натякає, що, як правило, ні в сьогоденні, ні в майбутньому життєвий маршрут не є досконалим. Наразі існує багато людей, які є одержимими прагненням мати розкішні будинки і життя, при цьому на шляху досягнення своєї мрії вони втрачають духовні цінності та реалії життя теперішнього. Як засвідчив аналіз, одним з найбільш поширених засобів створення комічного ефекту в досліджуваному оповіданні є мовна гра (далі – МГ). Автор вдало вдається до навмисного обігравання мовних явищ на лексико-семантичному, синтаксичному, словотвірному та прагматичному рівнях з метою викликати у читача емоційну реакцію на різні прояви комічного. Так, специфічний прояв має механізм реалізації гумору, іронії і сатири у використанні номінативних лексем, що є власними назвами – прізвищами, прізвиськами персонажів, іменами історичних осіб і міфічних персонажів, відомих як *алюзії*. **Алюзія** (лат. *allusio* – натяк, жарт) – стилістична фігура, що містить уживану в художньому творі як риторичний прийом указівку, аналогію чи натяк на певний історичний,

міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні [10]. За матеріал при формулюванні аналогії чи натяку, що утворює алюзію, часто править загальновідомий історичний вислів або якась крилата фраза, давні, класичні сюжети. Алюзії виконують найрізноманітніші функції, які допомагають відобразити характерні риси художнього дискурсу. Як відомо, навмисне повторений чужий вислів (словесний образ) у новому контексті має додаткове семантико-стилістичне та ідейне навантаження. За допомогою алюзії автор передає своє бачення ситуації: *I accepted and hung up. "Well, the time has come," I said. "**Marie Antoinette has finally invited us to have a look at Versailles**"* [14, с. 71] (*– Отже, час настав, – сказав я. – **Нарешті Марія-Антуанетта запросила нас до свого Версалю***) (тут і далі переклад наш. – І. Б.), де у наведеному фрагменті обіграванню підлягає момент запрошення сусідів (Енн та її чоловіка) до святої-святих – дивного будинку Грейс, що порівнюється з королівською резиденцією Марії-Антуанетти.

Історичні факти доводять, що після сходження на престол у 1774 році 20-річний Людовик XVI передав палац і прилеглий парк у Малому Тріаноні в якості приватної резиденції своїй дружині, 19-річній королеві Марії-Антуанетті. Королева Франції приїжджала сюди, щоб відпочити від формального життя при дворі у Версалі та важких обов'язків головування. Все в Малому Тріаноні підпорядковувалося владі королеви. Вона особисто скеровувала роботу з нового будівництва та благоустрою території й будівель (так само як і головна героїня в омріяному будинку) [4]. Як наслідок, на місці «зразкової ферми» та ботанічного саду Малого Тріанона за вказівкою Марії-Антуанетти був розбитий новомодний пейзажний парк в англо-китайському стилі, зведений театр, що відтворював у мініатюрі версальську оперу, побудоване сільце королеви – Амо де ля Рен, в архітектурі якого сплелися народні мотиви Австрії, Нормандії і Фландрії. Ніхто, навіть сам король, не міг ступити на цю землю без її запрошення. Це викликало невдоволення серед аристократів через те, що сюди допускалося тільки найближче оточення королеви. Отже, іноді митець не може або не хоче відверто висловити свої думки та відношення до тієї чи іншої проблеми. Як прийом іносказання, майстер слова і використовує алюзію, що стає основою поетичного ефекту та за своєю природою здатна привернути увагу читача до певних подій.

Звернемо увагу на ігрову природу власне феномена інтертекстуальності, що є провідним явищем художніх систем модернізму та постмодернізму, де функціонування інтертексту зумовлене комплексом характерних для ігрової поетики прийомів, серед яких поряд з алюзіями широко вживаними є ремінісценції. **Ремінісценція** – елемент художньої системи, що відсилає до раніше прочитаного, почутого або побаченого твору мистецтва; відгомін у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей тощо з широковідомого твору іншого автора. Ремінісценція – це неявна цитата, цитування без лапок [10].

Зауважимо, що назва твору – “More Stately Mansions” («Споруди пишні чертоги») – є цитатою з вірша Олівера Уенделла Холмса (1809–1894) “Chambered Nautilus” («Мушля наутилуса») [14], в якому автор захоплюється морським молюском. Олівер Холмс побачив у стародавньому головоногому молюскові зовсім інші якості, які перетворили його на символ іншого роду. Наутилус, як «дитя морських блукаючих доріг», що дбайливо вирощує світлоносний перламутр, трансформувався в образ вільної душі, яка зростає, оновлюється і виток за витком накопичує у своїх глибинах красу і досконалість, щоб одного разу, звільнившись від раковини, стати частиною вічної гармонії. Одного разу поет сказав чудові слова: «Вік, як і відстань, надає додатковий шарм» [13]. Автор знаходить у таємничому житті й смерті Наутилуса Помпіліуса сильне натхнення для власного життя і свого духовного зростання і доходить висновку:

*Build thee more stately mansions, O my soul,*
*As the swift seasons roll!*
*Leave thy low-vaulted past!*
*Let each new temple, nobler than the last,*
*Shut thee from heaven with a dome more vast,*
*Till thou at length art free,*
*Leaving thine outgrown shell by life’s unresting sea!*

Посилаючись на поезію Олівера Холмса, К. Воннегут доводить протилежне: прагнучи досконалості матеріального, родина Маклелланів не розвивається духовно, тому що головні персонажі не живуть сьогоденням, не здатні прийняти реальність як факт, не намагаються впоратися з проблемами і змінити життя на краще.

Наступний за вживанням різновид МГ – *каламбур*, заснований на перероблених, власне авторських фразеологізмах, що є характерним явищем англійської прози останнього століття: *“I’m afraid,” Anne said. “It’s going to make our home look so sad.” “**There’s more to life than decorating**”* [14, с. 71].

*(– Мені страшно, – сказала Енн. – Після них наш будинок здається таким убогим.*

– ***Не житлом єдиним** ...),* де обіграється фразеологізм «Не хлібом єдиним живе людина» (There’s more to life than money).

Первісне значення фразеологізму, що для людини бути ситою не головне, трансформується в тотожне: для людини мати матеріальні цінності, жити в достатку не головне, є в житті важливіші цінності – духовні. Зауважимо, що вказаний фразеологізм походить з Біблії. Сорок днів і ночей постився Ісус і нарешті зголоднів. Тоді підійшов до нього диявол і сказав: «Коли ти Син Божий, звели, щоб це каміння стало хлібом». Той відповів: Людина житиме не самим хлібом, а кожним словом, що виходить з уст Божих» (Матвій, 4:4). Отже, як доводять наші спостереження, сатира як різновид комічного є специфічною рисою творчої манери Курта Воннегута, тоді як типовим прийомом створення письменником комічного ефекту є навмисне обігравання мовних явищ на певних рівнях мови. Каламбури, як правило, будуються на використанні багаточисельних фігур мовлення, зокрема алюзії та ремінісценції.

*Перспектива* подальшого дослідження полягає, як нам вбачається, у продовженні детального аналізу описаних прийомів створення МГ при вивченні своєрідності та оригінальності творчого методу К. Воннегута та інших письменників-прозаїків, чия поетика комбінується із сатирою.

**Бібліографічні посилання**


1. Беляков А. А. Объем и содержание категории комического / А.А. Беляков // Стереотипы лингвокультуры : коллективная монография; отв. ред. М.В. Пименова. – К. : Издательский дом Д. Бураго, 2013. – С. 90–103.
2. Дмитрук В. В. Творчество К. Воннегута: социально-критические тенденции, жанр, поэтика : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Дмитрук Виктор Владимирович. – К., 1984. – 202 с.
3. Кутоян А. К. Композиційно-мовленнєві засоби творення комічного в тексті англійської комедії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / А.К. Кутоян. – Х., 2007. – 18 с.
4. Марія-Антуанетта [Електронний ресурс]. – режим доступу до енциклопедії : https://uk.wikipedia.org/wiki/Марія-Антуанетта
5. Пєсоріна Л. М. Мовні засоби створення комічного ефекту в коротких оповіданнях (на матеріалі творів О. Генрі, Е. Кестнера, А. П. Чехова) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство» / Л. М. Пєсоріна. – Донецьк, 2006. – 20 с.
6. Подкоритова О. П. Поетика сатири в романах Курта Воннегута / О.П. Подкоритова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – Вип. 52. Філологічні науки. – С. 207–213.
7. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В.З. Санников. – М. : «Языки русской культуры», 1999. – 544 с.
8. Степанова Н. Ю. Контраст как средство создания комического эффекта (лингвостилистический аспект) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Степанова Наталья Юрьевна. – Коломна, 2009. – 257 с.
9. Титаренко І. Л. Специфіка художнього світу Курта Воннегута : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / І.Л. Титаренко. – Дніпропетровськ, 2000. – 20 с.
10. Электронный словарь ABBYY LINGVO 12 Multilingual Edition [Електронний ресурс]. – режим доступу до словника : http://www.lingvo.ru
11. Alexander R. J. Aspects of Verbal Humor in English / R. J. Alexander. – Tubingen : Gunter Narr Verlag, 1997. – 217 p.
12. Kukharenko V. A. A Book of Practice in Stylistics / V. A. Kukharenko. – M. : Высш. шк., 1986. – 144 с.
13. Oliver Wendell Holmes. Chambered Nautilus [Електронний ресурс]. – Режим доступу до книги : http://www.thefullwiki.org/Chambered_Nautilus
14. Vonnegut C. Palm Sunday. Welcome to the Monkey House / C. Vonnegut. – Random House UK, 1994. – 672 p.


*Надійшла до редколегії 10 березня 2016 р.*

УДК 821.161.1-32 Горький.09

**А. А. Бондаренко**
*Харьков*

# ФУНКЦИИ ПЕСНИ И ПЕНИЯ В РАССКАЗЕ М. ГОРЬКОГО «НА ЧАНГУЛЕ»

*Стаття присвячена вивченню функцій музики, пісні й співу в оповіданні Горького «На Чангулі», де з легкістю виділяється аудіальна домінанта – музика й спів, інші ж звукові характеристики лише довершують музикально організовану картину світу. У звуковій організації оповідання домінує жіночий голос та звук музичного інструмента – кобзи, що акомпанує голосу. Голос виражає невимовлене словом, тембр, який озвучує слово, підкреслює характер і доповнює відчуття, що складається. Автор використовує незвичний композиційний прийом, за якого емоція і текст наче сперечаються за можливість домінувати в свідомості, що сприймає. Дует героїв звучить вже не стільки в реальному, скільки в міфологічному часопросторі, недарма оповідач готовий сидіти біля ніг божевільної дівчини «всю ніч, день, роки». Людина, яка співає, стає центром організації міфопоетичної картини світу Горького. Важливу роль у створенні цієї картини грає міфологізуюча свідомість оповідача, для якого характерні олюднення навколишньої природи, почуття єдності з природним світом, віднесеної подій до «давнього», «початкового» часу, символізм, ототожнення міфологічної картини і реальності, нерозрізнення уявного і дійсного, сюжетна повторюваність, оперування бінарними опозиціями «життя-смерть», «день-ніч», «небо-земля» і т.п. У пісні об'єднуються людина і природа, зникає межа між внутрішнім і зовнішнім, між об'єктом і суб'єктом. Пісня відображає сум землі та світу взагалі. Такого роду міфотворчість дозволяє вписати творчість письменника у літературний контекст Срібної доби.*

***Ключові слова:*** *пісня, спів, звук, аудіальність, міфопоетика.*

*Статья посвящена изучению функций музыки, песни и пения в рассказе Горького «На Чангуле», где с легкостью выделяется аудиальная доминанта – музыка и песня, остальные же звуковые характеристики лишь достраивают музыкально организованную картину мира. В звуковой организации рассказа доминирует женский голос и аккомпанирующий ему звук музыкального инструмента – кобзы. Голос выражает невыразимое словом, тембр, озвучивающий слово, подчеркивает характер и дополняет складывающееся ощущение. Автор использует необычный композиционный прием, при котором эмоция и текст как будто спорят за возможность доминировать в воспринимающем сознании. Дуэт героев звучит уже не столько в реальном, сколько в мифологическом времени-пространстве, недаром рассказчик готов сидеть у ног безумной девушки «всю ночь, день, годы». Человек поющий становится организующим центром мифопоэтической картины мира Горького. Важную роль в создании этой картины играет мифологизирующее сознание повествователя, для которого характерны очеловечивание окружающей природы, чувство единства с природным миром, отнесенность событий к «давнему», «начальному» времени, символизм, отождествление мифологической картины и реальности, неразличение представляемого и действительного, сюжетная повторяемость, оперирование бинарными оппозициями «жизнь-смерть», «день-ночь», «небо-земля» и т.п. В песне объединяются человек и природа, исчезает грань между внутренним и внешним, между объектом и субъектом. Песня отражает печаль земли и всего мира. Такого рода мифотворчество позволяет вписать творчество Горького в литературный контекст Серебряного века.*

***Ключевые слова:*** *песня, пение, звук, аудиальность, мифопоэтика.*

© А. А. Бондаренко, 2016

*The aim of this article is a study of function of music, song and singing in a M. Gorki story «At Changul». The musical idea, including music and a song, easily dominates on all the other sounds, which only complete a musical organization of the world. A strange duet dominates in a musical organization of this story. These are a woman's voice and an accompanying sound of a musical instrument - a kobza. The voice shows such things, that are unable to to describe with a word. The timbre which voices the word marks a character and complements the feeling. Author uses an unusual composition where an emotion and a text are disputing for an opportunity to dominate in a perceiving consciousness. The impression made with the song is given before the words. This order indicates the importance of the feeling comparing it with a sense. The duet of the heroes sounds not in the real, but in a myth time and space. The teller is ready to stay with a crazy young girl «the whole night, all day long and even the whole life». The mythologizing consciousness of the teller plays a very important part in this story creating. It is typical for him to humanize nature, to feel the unity with a world surround him, to attribute events with a time passed long ago, an initial time. He also identifies the myth and the reality and doesn't determine the reality and all he images. We can also see that the plot repeatability, symbolism, such binary oppositions as «life and death», «day and night», «heaven and earth». A human and nature unite in a song. The border between internal and external, subject and object is disappearing. The song reflects the sorrow of the earth and whole world. A singing man becomes an organizing center of a mythopoetic consciousness of M. Gorki, what fits his art into a literal context of the Silver age.*

***Key words:*** *song, singing, sound, audio, mythopoetics.*

Значимость аудиальных впечатлений Горького отмечена многими современниками писателя, биографами и литературоведами [1; 4; 8; 9; 10; 11]. В.А. Келдыш утверждает, что «писатель сплошь и рядом стремится к созданию такого образа действительности, в котором, прежде всего, подчеркнута его звуковая характеристика», при этом «в таком “звуковом” образе не растворяется реальное содержание действительности: жизненное явление изображается иногда прямо со скрупулезной точностью» [3, с. 166].

Особое место в аудиальной картине мира Горького занимают музыка и пение. По мнению Т.Н. Ливановой, «музыкальная стихия органически входит в творчество Горького. Правдивость и поэтичность художественных образов Горького во многом обусловлены включением разнообразных ссылок на музыку, на её жизнь в быту, на её звучание» [4, с. 5]. Исследовательница приходит к выводу, что «музыка дополняет характерную картину быта, оттеняя те его стороны, которые, может быть, без нее остались бы не столь впечатляющими. Иногда то, что прозвучало бы в рассказе глухо или приглушенно, благодаря введению музыки звучит с большим лирическим подъемом, даже патетично» [4, с. 6]. Музыкальная насыщенность произведений Горького связана не только с личными предпочтениями писателя, но и с эстетическими исканиями эпохи. Символизм, как известно, культивировал идею синтеза искусств, при этом именно музыке отводилось приоритетное место в иерархии духовных ценностей. В музыке усматривался «прообраз единой художественной культуры будущего и даже возможность постичь «тайну бытия». А. Белый считал, что само «Слово стало орудием музыки. Литература превратилась в один из инструментов музыкальной симфонии» (Цит. по:[5]).

Задача данной статьи – изучение функций музыки, песни и пения в рассказе Горького «На Чангуле», который до сих пор не привлекал внимания ученых в предложенном аспекте. Выбор объекта исследования определяется тем, что в данном рассказе с легкостью выделяется аудиальная доминанта – музыка и песня, остальные же звуковые характеристики лишь достраивают музыкально организованную картину мира.

Рассказ «На Чангуле» (1915) очень выразителен в аудиальном отношении. В звуковой организации рассказа доминирует своеобразный дуэт: женский голос и аккомпанирующий ему звук музыкального инструмента – кобзы. Роль фона выполняют природные звуки: треск кузнечиков, угрожающий рык собак, слабое блеяние и отдаленный топот копыт. Они сопровождаются криками чабанов и шепотом основных действующих лиц. В центре же повествования стоит песня со своим настроением и смыслом, вызывающая сильные эмоции, порождающая определенные ассоциации и ощущения. Повествование в рассказе ведется от лица рассказчика, выполняющего не только собственно повествовательные, но и сюжетные функции: он является участником действия. Видение рассказчика определяет мифологический характер картины мира, важнейшими характеристиками которой становятся пустота и безмолвие. Весь мир – это пустынная, раскаленная степь и припавший к её груди человек, остро ощущающий свое экзистенциальное одиночество: «Целый день в небе – солнце, а на земле – только я; под раскаленным почти добела куполом небес – необоримая тишина пустоты; запоешь песню, звуки её испаряются, как роса, а эха – нет» [2, с. 536]. Земля – «бесплодная, иссохшая, как старая дева», – источает «прямо в сердце» рассказчика острую, жгучую тоску [2, с. 534]. Красная и густая, как кровь, вода реки, красный огонь костра, горящего вдали, овцы, которые движутся, как ожившая земля, звериный крик чабанов, – все эти реалии вписываются в мифопоэтическую картину мира и вызывают у рассказчика «такое впечатление, как будто я зашел куда-то глубоко в прошлое жизни, к истокам древних сказок» [2, с. 537]. Изменяются временные параметры: настоящее, сиюминутное преображается в вечность.

Невозможность петь и отсутствие отклика усугубляют одиночество героя. Однако весь окружающий мир воспринимается им как песня: «Душное молчание скудной пустыни втекало в сердце песней без слов» [2, с. 537]. Таким образом намечается возможность воссоединения героя с миром. Звук музыкального инструмента и человеческой песни в этом мире звучит диссонансом: «угрюмый звук струн кобзы, <…> глухой голос бормотал что-то на неведомом языке, <…> за углом все скрипели, неприятно и непрерывно, эти сухие струны, безуспешно споря с тишиной» [2, с. 537]. Одной из причин этого диссонанса является немузыкальность издаваемых звуков: «звук странный, точно кто-то нехотя разрывал шелк разной плотности» [2, с. 537]. Однако эта прелюдия сменяется настоящей песней: «Тугая тишина вдруг лопнула, и, словно из какой-то светлой щели, брызнул и потек ручей густых звуков – струны кобзы согласно запели странную мелодию, потом все звуки слились в

одну низкую тоскливую ноту, и прежде, чем она иссякла, к ней приник, обнял ее сочный женский голос, – внятно и напряженно он пропел незнакомые слова:

Оэ, Мара, рэабулэ, Мара-а…

Инструмент повторил мелодию слов с настойчивой точностью, женщина снова запела, и вновь голос её подхватили струны и опять слились в одну ноту, бесконечную, как степная дорога» [2, с. 538–539].

Песня на чужом языке непонятна рассказчику, он улавливает исключительно интонацию, эмоцию, доминирующее чувство: «Так, чередуясь, женщина и кобза разносили песню по гладкому безмолвию ночи, как лунный свет по морю; было в этой песне глухое отчаяние, сжимавшее сердце, было в ней всё, чем бедна и богата степная ночь» [2, с. 539]. Рассказчик слышит голос, который выражает невыразимое словом, тембр, который озвучивает слово, подчеркивает характер и дополняет складывающееся ощущение. Ощущения и ассоциации рассказчика создают видимую читателем картину происходящего: иссякающие ручьи звуков, бесконечная степная дорога, лунный свет на море – эти образы рождаются в сознании слушателя, благодаря песне. Именно из воспринимающего сознания возникает и определение «сочный голос». Понятие сочности связано со спелыми, яркими, брызжущими соком плодами и позволяет представить поющую: она молода, привлекательна, полна жизненных сил, что называется, «в самом соку». Однако реальный портрет не соответствует этим ожиданиям. У поющей большие темные глаза без блеска и выражение, точно у старухи, хотя на самом деле ей около тридцати, а лицо «сборное, из разных кусков», в котором сочетается детское и старческое: «рот – маленький, по-детски пухлый, а брови – густые, точно усы, горбатый сухой нос и нежный крупный подбородок» [2, с. 541]. Эти портретные контрасты и странные песни связаны с трагедией, которую пережила женщина. Она оказывается «убитым человеком»: обезумела после того, как убили её жениха, а «над нею – снасильничали и хребет сломали ей» [2, с. 543]. Внутренняя мука героини находит выражение первоначально даже не в песне, а в звуке: «Женщина сидела неподвижно, напряженно прямо, глаза её были закрыты, кварта, прижатая к кругу, трепетно дрожала, рождая длительный, негромкий стон; женщина, крепко сжав губы, вторила ему носовым звуком. Это было некрасиво, раздражало» [2, с. 540]. В этом стоне еще нет голоса как такового, это боль в чистом виде, не перевоплощенная в искусство. Поэтому звук воспринимается как странный, раздражающий и дисгармоничный.

Разглядев нового человека, женщина запевает песню, как будто рассказывает ему свою историю. При этом текст слушателю опять-таки непонятен, и он воспринимает самое главное – настроение и мелодию: «Женщина поправила инструмент и вдруг, низким голосом, очень грустно запела, качая головою, медленно подыгрывая. Мелодия песни была неуловима, как полет ласточки; она так же нервно и слепо металась в тишине, неожиданно опускаясь до тихого стона и тотчас взлетая высоко, звонким криком отчаяния, испуга или страсти» [2, с. 541–542]. В диалог с голосом вступает музыкальный

инструмент: «Струны, напоминая звуками своими волынку и кларнет, вторили песне внушительно и громко, точно уговаривая страдающего человека, обнимая жалобы его спокойным потоком иной печали» [2, с. 542]. Струнная кобза, которая, как известно, является инструментом в звуковом отношении достаточно сдержанным, приобретает звучание духовых – более сильное и выразительное. Несколько ранее рассказчик характеризует звучание кларнета, на который ему кажется похожим звучание странной кобзы, как «гнусавый, неяркий» [2, с. 540]. Музыка приобретает самостоятельное значение, как будто звуки хотят заглушить печаль поющей девушки, передавая «иную печаль» – печаль земли и всего мира. Звуки отражают и неизбывное противоречие человека и мира: «Иногда казалось, что они передразнивают печаль песни» [2, с. 542]. Этот диссонанс остро ощущается рассказчиком, которому передается томительная тоска песни: «Это было некрасиво и чуждо мне, но все-таки властно хватало за сердце, возбуждая желание убежать в степь…» [2, с. 542]. Вслед за описанным впечатлением приводится текст песни, вначале в виде подстрочника, который передает понимающий молдавский язык работник. По его словам, героиня «поет о своем», причем песенный дар был присущ ей и до трагедии: «До этого случая она сама складывала песни. Тут её все царане почитали» [2, с. 544].

Подстрочник отражает суть песни, выделяя основные темы и мотивы: «Боже мой, боже! Страшная дорога ночью в степи, а я – сирота, как луна в небе. Будь что будет, устала я ждать счастья, боже мой, господи!.. Сожгут луну зарницы, а меня тоска сожжет. Боже мой – лукавая девица я! Буду счастливой, посею цветы на твоей земле… Кто скачет на белом коне, – не за мною ли счастье мое?» [2, с. 544]. В сознании рассказчика эта основа обогащается его воображением, перелагаясь в «странные стихи». Приводимый затем текст является результатом этого необычного соавторства и позволяет находить точки соприкосновения певицы и рассказчика: «Темная дорога ночью среди степи / – Боже мой, о боже! – так страшна! / Я одна на свете, сиротой рослая, / Степь и солнце знают – я одна! / Красные зарницы жгут ночное небо,/ Страшно в синем небе маленькой луне! / Господи! На счастье иль на злое горе / Сердце мое тоже все в огне? / Больше я не в силах ждать того, что будет… / Боже мой, как сладко дышат травы! / О, скорей бы зорю тьма ночная скрыла! / Боже, как лукавы мысли у меня… / Буду я счастливой, – я цветы посею, / Много их посею, всюду, где хочу! / Боже мой, — прости мне! Я сказать не смею / То, на что надеюсь… нет, я промолчу… / Крепко знойным телом я к земле приникла, / Не видна и звездам в жаркой тьме ночной, / Кто там степью скачет на коне на белом? / Боже мой, о боже! Это – он, за мной? / Что ему скажу я, чем ему отвечу, / Если остановит он белого коня? / Господи, дай силу для приветной речи, / Ласковому слову научи меня! / Он промчался мимо встречу злым зарницам. / Боже мой, о боже! Почему? / Господи, пошли скорее серафима / Белой, вещей птицей вслед ему!» [2, с. 544–545].

Эта песня наполнена различными образами-символами. В ней проступает фактическая канва, совпадающая с подстрочником: девушка-сирота,

ожидающая то ли горя, то ли счастья. Фольклорный мотив цветов связан со свадебной символикой: в свадебных песнях девушка-невеста сеет цветы. Мотивы дороги, одиночества, степи и солнца, страшного мира, пылающего сердца, жажды жизни и счастья объединяют рассказчика и героиню (в начале рассказа герой упоминает о своей тоске, которая «с неустанной силой толкает меня куда-то вперед, все дальше, неугасимо разжигая сердце огнем желаний лучшего, мучая надеждой на сказочное счастье» [2, с. 535]). Луна в синем небе оказывается и песенным образом, и деталью реального пейзажа, злые красные зарницы напоминают о красном огне костра и кровавой реке.

Три последние строфы вырастают из одной строки подстрочника и отражают в большей степени сознание рассказчика, чем героини. Строка «Крепко знойным телом я к земле приникла» вызывает ассоциации с начальным эпизодом, когда рассказчик «прижался голой грудью к прохладному инею солончака» [2, с. 534]. Человек пытается найти защиту у земли, впитать её силу, чтобы спастись в полном опасностей мире. Центральной символической фигурой этих строф становится всадник на белом коне. В подстрочнике, то есть в сознании героини, это символ счастья, хотя вопросительная форма (кто скачет?) вносит оттенок неуверенности. В «странных стихах», то есть в интерпретации рассказчика, это может быть любимый человек (погибший жених, летящий навстречу злым кровавым зарницам), но может быть и вестник несчастья или смерти. Тогда ласковое слово необходимо для того, чтобы достойно встретить или умилостивить его. Всадник пролетает мимо, и это можно объяснить тем, что девушка «телом к земле приникла» и невидима ни для любви, ни для смерти. Впрочем, обе версии верны в рамках повествования, особенно с учетом интертекстуальных перекличек: мертвый жених, увлекающий за собой невесту в могилу, – известный балладный сюжет («Ленора» Г. Бюргера, «Людмила» В. Жуковского). Любовь героиней уже утрачена, а смерть её еще не нашла. Песня передает и любовное томление (здесь впору вспомнить нереализованную любовь к жениху), и нестерпимое ожидание будущего, когда героиня «не в силах ждать того, что будет». В пользу версии о всаднике-женихе свидетельствует просьба девушки к Богу отправить вслед всаднику серафима, то ли чтобы напомнить о себе, то ли чтобы защитить любимого.

Поэтическое сотворчество намечает путь к сближению героев. Сострадание рассказчика к девушке становится частью его сострадания ко всему окружающему: «Непрерывно гудели басовые струны, время от времени девушка подсказывала им непонятные слова. Одиночество, неисчерпаемое, как море, обняло степь, потопило её, в сердце росла едкая жалость к земле, ко всему, что на ней» [2, с. 546].

Пение девушки сопровождается игрой на кобзе, которая, как правило, дает бас или подголосок песне, иногда подхватывая мелодию. Густой струнный басовый звук тревожит, но вместе с тем рождает ощущение некой опоры, основания – это традиционная функция нижнего басового звука. Так строится инструментальный аккомпанемент вокальной линии либо подобную функцию

выполняет голос баса в хоре – стабилизируя все окружающее звучание, представляя ту конечную точку, к которой все стремится или основу, от которой все начинается. Непрерывность этого звука говорит о неоконченности песни, недорассказанности истории, когда певец берет дыхание для новых фраз либо держит паузу. Непрерывность басового звучания также можно трактовать в символико-мифологическом ключе как песню, которая не имеет ни начала, ни конца, так как длится вечно и всегда повторяется. Так можно объяснить и звучание тишины. Эта тишина прерывается, когда «дрожащим от напряжения голосом» девушка вскрикивает уже знакомые герою слова: « – Оэ, Мара…» [2, с. 546]

В следующем описании аудиальное впечатление от голоса и песни достраивается визуальным: «…я вскочил на ноги, подошел к больной и встал рядом, заглядывая в лицо её. Она не испугалась, а только кивнула мне головою, не переставая петь; в ямах под её бровями блестели глаза. В этом мерцающем блеске была неведомая, не испытанная мною сила, точно магнит притягивал сердце мое… <…> Мучительно было слушать эту песню, а глаза девушки неотрывно смотрели в лицо мне, было в них что-то повелительное; следя за ними, я боялся мигнуть, и казалось, что в душу мою переливается темное безумие этих глаз» [2, с. 546]. Взгляд восполняет песню, поэтому её слова, по-прежнему непонятные в своем прямом значении, становятся «еще более убедительными» [2, с. 546]. При этом взгляд девушки уподобляется взгляду степи: «…если б степь была зрячей, она, наверное, смотрела бы на человека вот так же, – медленно, с тихой и почти сладкой болью высасывая его сердце» [2, с. 546]. Голос рассказчика присоединяется к голосу героини, нарушая её страшное одиночество и даже рождая надежду, что еще немного – и к ней вернется разум. Девушка гладит рассказчика ладонью по лицу «как слепая», полностью отрешаясь от внешнего мира. Этот жест может быть истолкован как выражение нерастраченной, несостоявшейся любви – женской, материнской, и в то же время как встречу с родственной, все понимающей душой.

Дуэт героев звучит уже не столько в реальном, сколько в мифологическом времени-пространстве, недаром рассказчик готов сидеть у ног безумной девушки «всю ночь, день, годы»: «Непонятная тяжесть наваливалась на меня, пригибая к земле; сердце билось медленно, сильными толчками, точно весь шероховатый шар земной вкатывался на спину мне. Покачиваясь от мягких толчков в такт песне, прижавшись плечом к плечу девушки, не отрывая глаз от её лица, я, кажется, тоже что-то пел, говорил, а её голос звучал всё сильнее, растекаясь в ночной восприимчивой тишине. И дьявольское однообразие песни жутко сливалось в единый стон с пустотой нищей земли »[2, с. 546–547:]. Человек и природа уравниваются, отождествляются, сливаются в мифическом единстве. Рассказчик обнаруживает черты мифического мышления, для которого характерны очеловечивание окружающей природы, чувство единства с природным миром, отнесенность событий к «давнему», «начальному» времени, символизм, отождествление мифологической картины и реальности, неразличение представляемого и действительного, сюжетная

повторяемость, оперирование бинарными оппозициями «жизнь-смерть», «день-ночь», «небо-земля» и т.п. [6:II, с. 58-65; 6:II, с. 252]. Интересно, что время рассказа приходится на полнолуние, ведь, по словам местного рабочего, «как месяц полный, так она уж не спит, не пьет, не ест…» [2, с. 541]. Так и девушка не то полностью теряет рассудок, не то немного обретает себя в заполненные лунным светом ночи, когда берет в руки кобзу и по старой привычке перебирает струны, аккомпанируя песне своей души.

Т. Ливанова пишет, что все рождаемые повествованием ощущения, как зрительные – от внешнего вида несчастной, от её странного инструмента, – так и аудиальные – от звучащего голоса, странной мелодии валашской песни и характерных звуков кобзы – все это направлено на создание трагичного образа [4:99]. Можно, однако, предположить, что впечатления рассказчика порождены его мифологизирующим сознанием, прозревающем в частном случае общее и универсальное. Рассказчик оказывается полностью во власти песенного голоса, при этом на него распространяется и безумие героини: «Вот и я тихо обезумел и уж навсегда останусь таким, буду ходить по земле, немой бродяга, слушать её грустные песни, мучиться ими, не умея ответить её стонам своей песней, не имея сил сказать свое слово» [2, с. 547]. Здесь вновь подчеркивается аналогия героиня – земля, но рассказчик уже обособлен и вновь обречен на одиночество. Интересно, что в его понимании невозможность ответить своей песней сравнивается с немотой.

Особенности функционирования песни в данном рассказе могут служить иллюстрацией к некоторым положениям трактата Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». По мнению Ницше, народная песня – первая форма соединения аполлонического и дионисийского. Поэтическое произведение рождается из мелодии, которая чужда спокойному течению образов эпоса. В народной песне проявляется высшее напряжение языка, стремящегося подражать музыке, в ней слово, образ, понятие ищут музыкального выражения. Мелодия озвучивает исконную сердечную боль, не передаваемую словами. Дионисийское начало реализуется в форме музыки, в которой соединяется «крик ужаса» и «томительная жалоба на невосполнимые утраты» [7, с. 73]. Это есть не что иное, как музыка души, для которой характерны «потрясающая мощь звучания и ни с чем не сравнимый мир гармонии» [7, с. 74]. Текст песни дается рассказчиком лишь в самом конце. Подстрочник передает сюжетную схему: «Пришел под окно к девице разбойник и говорит: «Ой, Мара, значит – Марина, – скоро я умру, полюби меня <…> принес он ей награбленное и просит – полюби, я хоть старик…» [2, с. 548]. В переложении рассказчика эта канва эмоционально насыщается: в его песне есть и отчаяние, и страсть, и упорство, и жажда жизни, и стремление повелевать, – все, что выражается в глазах безумной и подчиняет себе героя. Рассказчик вновь выступает в роли творца-соавтора, создающего свой песенный мир

«Ой, Мара! / К тебе под оконце / Пришел я недаром сегодня, / Взгляни на меня, мое солнце, / Я дам тебе, радость господня, / Монисто и талеры, Мара!

Ой, Мара! / Пусть красные шрамы / Лицо мое старое режут, – / Верь – старые любят упрямо / И знают, как женщину нежить, / Поверь сердцу старому, Мара!

Ой, Мара!и/ Ты знаешь, – быть может, / Бог дал эту ночь мне последней. / А завтра меня уничтожит, – / Так пусть отслужу я обедню / Святой красоте твоей, Мара!../Ой, Мара!» [2, с. 548].

Имя возлюбленной разбойника работник Антон передает как форму имени Марина. Однако песня приобретает особый смысл, если учесть, что Марой древние славяне называли богиню смерти. Тогда, моля о любви, разбойник просит смерти. Смерти также ждет и исполняющая песню девушка. А обещание отслужить обедню «святой красоте» звучит как обет, данный богине, С другой стороны, кому, как не старому разбойнику, знать красоту всех ликов смерти? Автор использует необычный композиционный прием, при котором эмоция и текст как будто спорят за возможность доминировать в воспринимающем сознании. В приведенном примере вначале описывается впечатление, произведенное песней, а затем приводится словесный ряд. Порядок следования свидетельствует о главенстве чувства над смыслом. Впечатление изначально и первично, оно освещает текст. Читатель воспринимает текст сквозь призму вызванных песней эмоций. Голос поющей девушки достаточно точно характеризуется Горьким. Это «сочный женский голос», который приникает к низкому звучанию кобзы. Позже рассказчик повторяет уже саму характеристику голоса, говоря, что женщина запела низким голосом. Можно с уверенностью заявить, что в этом рассказе снова звучит любимое Горьким контральто – самый низкий и насыщенный, богатый тембрами женский голос. Этот голос вмещает все оттенки и нюансы жизни, её горе и радости. Отметим, что девушка поет первую песню от женского лица, вторую – от мужского. Тем самым подчеркивается универсальный характер песенной тематики. Основной темой песен является традиционное противостояние любви и смерти. В песнях сильнее любовь. Именно поэтому песня оказывается единственным способом существования для героини, лицом к лицу столкнувшейся со смертью и потерявшей все, кроме песенного дара. Горький предлагает свою – трагическую – версию творческой личности, используя характерные для поэтики Серебряного века мотивы безумия, любви/смерти, музыки, ночи, неразделимости личности творца и его искусства.

Поэтическое сотворчество намечает путь к сближению героев – поющей девушки и рассказчика. Их объединяют мотивы дороги, одиночества, тоски, степи и солнца, страшного мира, пылающего сердца, жажды жизни и счастья. В песне любовь сильнее смерти, поэтому песня оказывается единственным способом существования для героини, лицом к лицу столкнувшейся со смертью и потерявшей все, кроме песенного дара. Горький предлагает свою – трагическую – версию творческой личности, используя характерные для поэтики Серебряного века мотивы безумия, любви/смерти, музыки, ночи, неразделимости личности творца и его искусства. Дуэт героев звучит уже не столько в реальном, сколько в мифологическом времени-пространстве, недаром

рассказчик готов сидеть у ног безумной девушки «всю ночь, день, годы». Человек поющий становится организующим центром мифопоэтической картины мира Горького. Важную роль в создании этой картины играет мифологизирующее сознание повествователя, для которого характерны очеловечивание окружающей природы, чувство единства с природным миром, отнесенность событий к «давнему», «начальному» времени, символизм, отождествление мифологической картины и реальности, неразличение представляемого и действительного, сюжетная повторяемость, оперирование бинарными оппозициями «жизнь-смерть», «день-ночь», «небо-земля» и т.п. В песне объединяются человек и природа, исчезает грань между внутренним и внешним, между объектом и субъектом. Песня отражает печаль земли и всего мира. Такого рода мифотворчество позволяет вписать творчество Горького в литературный контекст Серебряного века.

**Библиографические ссылки**


1. Белоусова Е.Г. Стилевая интенсификация в русской прозе рубежа 1920-1930-х годов: автореф. дис. … докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «русская литература» [Электронный ресурс] / Е.Г. Белоусова. – Екатеринбург, 2007. – Режим доступа : http://www.dissercat.com/content/stilevaya-intensifikatsiya-v-russkoi-proze-rubezha-1920-1930-kh-godov#ixzz3Sfzc5czN
2. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения : в 25 т. Т.14: «По Руси» / Максим Горький ; Акад. наук СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1968–1976.
3. Келдыш В.А. Идейно-художественная проблематика сборника «По Руси» / В.А. Келдыш // Горьковские чтения 1953-1957. – М. : Издательство АН СССР, 1959. – С. 113–169.
4. Ливанова Т.Н. Музыка в произведениях М. Горького / Т.Н. Ливанова. – М. : Изд-во АН СССР, 1957. – 340 с.
5. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма / И.Г. Минералова. – М. : Флинта, 2004. – 272 с.
6. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энциклопедия, 1991.
7. Ницше. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше ; сост., общ. ред., коммент., вступ. ст. А. А. Россиус ; под общ. рук. Александр Викторович Михайлов. – Москва : Ad Marginem. – 2001 . – 735 с.
8. Пиксанов Н.М. Горький и музыка / Н. Пиксанов. – Л. – М.: Музгиз. 1950. – 64 с.
9. Рацкая Ц. Музыка в жизни и творчестве А. М. Горького / Ц. Рацкая. – М.: Музыка, 1985. – 64 с.
10. Спиридонова Л.А. М. Горький в жизни и творчестве. / Л.А. Спиридонова. – М. : Русское слово, 2008. – 110 с.
11. Удодов А.Б. Феномен М. Горького как эстетическая реальность: генезис и функционирование (1880-е – начало 1900-х годов) / Удодов А.Б. – Воронеж : Изд-во ВГПУ, 1999. – 268 с.


*Надійшла до редколегії 13 березня 2016 р.*

УДК. 821.161.1(081.2)Иванов Г.

**Д. С. Бураго**
*Киев*

# «ЭХ, ЭХ, БЕЗ КРЕСТА…»
## (эсхатологический ракурс в «Петербургских зимах» Г. Иванова)

*У статті аналізується «есхатологічний вектор» спогадів Г. Іванова про літературний Петербург післяреволюційних років, котрий не привертав до цього часу уваги дослідників. Гріховність залишеного Богом людського самостояння неухильно призводить до визнання влади Іншого, ворожого Творцю начала. З перших сторінок «Петербурзьких зим» з глибин зимової темряви піднімається незбориме масове прагнення вклонитися Отцю Зла, руйнуючи «старий світ». З перших же сторінок «Петербурзьких зим» перед читачем постає грандіозний біблійний ракурс. Можливо, тяжіє багаторічна інерція поблажливого ставлення до Г. Іванова як до «бульварного мемуариста». Але тут, завдяки біблійній мірі речей, виникає зовсім інша масштабність. Георгій Іванов фактично піднявся над низкою звичних для російської класики соціально-політичних викриттів, та ще й дозволив собі відгукнутись про тих, хто з власної волі став конформістом по відношенню до нової Росії, досить критично. Завдяки монументалізуючому символічному есхатологічному ракурсу питання про правдивість/неправдивість натурних деталей знімається. Тут присутній масштаб «великого часу», метаісторичний вимір Вищого Суду. Автор писав не стільки мемуари, скільки свій власний реквієм про гинучих душ, які ще не усвідомлюють, подібно Гумільову, дії смертельної отрути, що накопичується в атмосфері, – звідси фактична байдужість до старих сварок, нова міра пережитого, новий пафос... І навряд чи все це вміщується в ярлик «недостовірних спогадів».*

***Ключові слова**: мемуари, вигадка, правда, відступництво, цивілізація, яка тоне, біблійний ракурс, есхатологічний ракурс.*

*В статье анализируется не привлекавший до сих пор внимания исследователей «эсхатологический вектор» воспоминаний Г. Иванова о литературном Петербурге послереволюционных лет. Греховность богооставленного человеческого самостояния неуклонно приводит к признанию власти Иного, враждебного Богу начала. С самых первых страниц «Петербургских зим» из глубин зимней тьмы поднимается неодолимое массовое стремление поклониться Отцу Зла, разрушая «старый мир». Заданный читателю «Петербургских зим» грандиозный библейский ракурс до сих пор исследователи не акцентировали. Возможно, довлеет многолетняя инерция снисходительного отношения к Г. Иванову как к «бульварному мемуаристу». Но здесь, благодаря библейской мере вещей, возникает совершенно иная масштабность. Георгий Иванов фактически поднялся над рядом привычных для русской классики социально-политических обличений, да еще и позволил себе отозваться о тех, кто по собственной воле стал конформистом по отношению к новой России, достаточно критически. Благодаря монументализирующему символическому эсхатологическому ракурсу вопрос о правдивости/неправдивости натурных деталей снимается. Тут присутствует масштаб «большого времени», метаисторическое измерение Высшего Суда. Автор писал не столько мемуары, сколько свой собственный реквием о погибающих душах, еще не осознающих, подобно Гумилеву, действия смертельного яда, накапливающегося в атмосфере, – отсюда фактическое равнодушие к старым ссорам, новая мера пережитого, новый пафос... И вряд ли все это укладывается в ярлык «недостоверных воспоминаний».*

***Ключевые слова**: мемуары, вымысел, правда, отступничество, тонущая цивилизация, библейский ракурс, эсхатологический ракурс.*

© Д. С. Бураго, 2016

*The article gives the analysis of the "eschatological vector" of the memoirs written by G.Ivanov about literary St. Petersburg of the post-revolutionary years which have not attracted the attention of researchers yet. The moral wickedness of the human self-actualization inevitably leads the recognition of the power of the Other, which is hostile to God. From the very first pages of "the Petersburg winters" from the depths of the winter darkness rises an irresistibly collective desire to worship the Father of Evil, destroying the "old world". From the very first pages of "the Petersburg winters" the reader is given grandiose biblical perspective. Perhaps, the long-term inertia of the condescending attitude to G. Ivanov as a "Boulevard diarist" hangs over him. But here, thanks to the biblical measure of things, a completely different scale is forming. Georgy Ivanov actually rose above the level of a number of the usual for the Russian classical literature denunciations, and even allowed himself to speak of those who on their own accord became conformists in the attitude to new Russia. Thanks to the monumentalizing symbolic eschatologic view the question of the truthfulness/untruthfulness of full-scale details is removed. Here we see the scale of the "great period", the metahistorical dimension of the Superior Court. The author was not simply writing his memoirs, he was writing his own Requiem for the lost souls, the way Gumilev did, that are not yet aware of the action of the poison accumulating in the atmosphere – hence the actual indifference to the old quarrels, a new measure of the experience, new Paphos... And it is unlikely that all this fits into the label of "false memories".*

***Key words**: memories, fiction, the truth, apostasy, sinking civilization, biblical perspective, eschatological perspective.*

«Петербургские зимы» Г. Иванова прежде всего воспринимаются как воспоминания о блестящей литературной среде тогдашней русской столицы, серия «портретов в интерьере»: В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Блок, Вс. Иванов, Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Кузмин, Н. Клюев, С. Городецкий, Б. Садовской, Рюрик Ивнев и Игорь Северянин, кубофутуристы и др. Внимание читателей и критики обычно сразу же включается в это главное пространство, заполненное «портретами-медальонами», выполненными в той неповторимой свободно-изощренной манере, в которой работали художники Серебряного века. И книга эта обычно трактуется как чистые мемуары, что влечет за собой вопрос: правдиво ли изложены здесь факты? Из одного исследования в другое переходит привычное утверждение, что воспоминания и реальные факты здесь перемешаны с вымыслом, со слухами и сплетнями. Сама Анна Ахматова, о которой автор вспоминает тепло и сочувственно, но без особого пиетета, обиженно заявляла, что в «Петербургских зимах» нет ни слова правды. Та же А. Ахматова увидела в «бульварных мемуарах» Г. Иванова в первую очередь то, что ее уязвило, – отражение старой интриги и времен «Цеха поэтов», целью которой было: «изъять меня из обращения, потому что у них была готовая кандидатка на эту ваканцию», и уничтожающе заключила: «Однако справедливость требует отметить, что <…> во всех писаниях Г. Иванова нет ни слова правды» (см.: А. Ахматова. Автобиографическая проза [1, с. 96]). Г. Иванов же написал об этой ситуации так, как она ему виделась и запомнилась, но мы тут не вдаемся в разбор ситуации, кто из двоих литераторов более прав. Собственно, и сам Г. Иванов не раз говорил, что в его «Зимах» не более двадцати пяти процентов правды [2, с. 547], но установкой ли на ложь было это определено?

Во-первых, оставляемый Г. Ивановым Петербург вовсе не воспринимался им как нечто отчужденное. Так, в первое же посещение Парижа он обращается в Петербургское землячество, которое помогало нуждающимся петроградцам посылками, хлопоча об оставшейся без поддержки семье Гумилева: «Не мог забыть, как бедствовала вдова расстрелянного друга» [4]. Но в «Петербургских зимах» острота переживания сгладилась. Да и замысел автора, похоже, не в том состоял, чтобы «точно описать» уже поглощенные временем лица и события. Б. Мирский отмечает: «Зарисовки Георгия Иванова не портреты и не маски. Это люди снов, фигуры полугрез, полувоспоминаний, это проекция особого, автору свойственного призрачного импрессионизма» [6]. Но все же и этого слишком мало для уяснения масштаба авторского обобщения: что же за точка зрения была нужна, чтобы столь значительное количество незаурядных и не просто знакомых, а в той или иной степени близких Г. Иванову людей превратились в «фигуры полугрез»? Нам представляется, что здесь наблюдается некий более сложный, чем запись о событиях, замысел. И задан здесь масштаб грандиозный. Разоряемый большевиками Петербург у Г. Иванова с самых первых строк предстает в трагическом звучании мотива потопа: «Говорят, тонущий в последнюю минуту забывает страх, перестает задыхаться. Ему вдруг становится легко, свободно, блаженно. И, теряя сознание, он идет на дно, улыбаясь <...> К 1920-му году Петербург тонул уже почти блаженно» [3, с. 6]. Все это напоминает, как хоронил старую Россию и ее культуру оптимистически настроенный Маяковский:

Кругом
тонула
Россия Блока...
Незнакомки,
дымки севера
шли
на дно,
как идут
обломки
и жестянки
консервов [5, с. 133].

Переходя же к реалиям, автор начинает свое повествование с мазков, кажущихся резкими и даже грубыми, – они создают некую общую перспективу тогдашней петербургской панорамы: «Петербургская сторона – Плуталова улица. Место глухое, настолько глухое, что даже милиция сюда не заглядывает. Иначе не обнаглел бы какой-то проживающий здесь спекулянт до того, чтобы прибить у дверей вывеску о своей торговле. На вывеске стоит черным по белому: "Здесь продаеца собачье мясцо"» [3, с. 7]. Во вчерашней блестящей столице порушенной империи, ныне воспринимаемой как «Северная коммуна», привычен до будничности ужас террора: «Два обывателя встретились, заговорили о житейских мелочах и разошлись <...> Балет... шуба... молодого Перфильева и еще студента... А у нас, в кооперативе, выдавали сегодня селедку... Расстреляют, должно быть...» [3, с. 6]. «Два гражданина Северной Коммуны мирно беседуют об обыденном», но при этом

окутанное аурой традиционной революционной героики обращение гражданин звучит уже необыкновенно низменно и пошло:

Что сегодня, гражданин, на обед?
Прикреплялись, гражданин, или нет?..
...Я сегодня, гражданин, плохо спал –
Душу я на керосин променял [3, с. 6].

Впрочем, в восприятии критикой «Петербургских зим» этот «натуралистический масштаб» исподволь стал даже как-то привычен благодаря исключительно тому, что начато повествование с обрисовки не знаменитых «столпов культуры», а «малых» насельников столицы. Автором взят характерный срез «изнаночного», «физиологического» Петербурга, «страшного мира» Достоевского и Блока – в противоположность известному тезису, будто «верхи всегда гниют, а народ всегда здоров». Галерея «петербургских типов», обрисованная в самом начале, – люди отнюдь не «масштабные», более того, в сознании невольно возникает слово «мелкотравчатость». И самое страшное – все эти «недостаточные» людишки безоговорочно отдают себя смутным и разрушительным зовам собственного «я», питают в себе дарованное революцией ощущение раскрепощенного личного начала, даже «гигантизма». Призыв эпохи Модерна к человеку – увидеть в себе титанизм и превознести самого себя – оборачивается жуткой и вовсе не смешной комедийностью. И градация тут достаточно разнообразна.

Вот – превращение в некоего «человекобога» успешного медика-академика Кульбина, дилетантски занимавшегося живописью и обратившего в конце концов свою квартиру в вертеп футуристов. Это – результат некоего внезапного «озарения», строящийся не более и не менее, как на мотиве мучимой лошади, пришедшем из Достоевского: но у почтенного медика гнусная сцена с бессердечным извозчиком вызывает не сотрясение совести и взрыв эмпатии, а какой-то странный «припадок эстетизма»: «Между десятью утра и семью вечера доктор медицины, действительный статский советник Кульбин где-то в закоулках засыпанного снегом Петербурга потерял свою прежнюю душу.

– ...Шел через мост – захотелось размять ноги. Думал о делах – пациентах, лекциях... Новые калоши еще, помню, сильно скрипели. Ничуть не был ни взволнован, ни в каком-нибудь особенном настроении. И у самой Троицкой площади – лошадь на боку, и ломовой хлещет ее, чтобы встала, – все по глазам, по глазам... А она встать не может, только дергается... И в эту минуту вспыхнули фонари по всему Каменноостровскому. Еще не совсем стемнело, и вдруг вспыхивают фонари. – Знаете, как это прекрасно...

– Ну?

– Все. Больше ничего. В эту минуту – перевернулось во мне что-то. Точно я совсем погибал и чудом спасся. Стою, шапку зачем-то снял» [3, с. 22].

Но эта потеря души самим персонажем воспринимается не как утрата, а как царственное освобождение, выпрямление в себе титанической личности: «На возвышении сидел Кульбин. Я не узнал его сразу. Руки скрещены на груди, лицо странно бледное – густо напудренное. Одет – в широкую

кроваво-красную хламиду. На лбу – золотой обруч <…> Кульбин сидел на своем золоченом возвышении неподвижно, как идол. Перед ним Крученых, с толстой восковой свечой в руках, бормотал что-то непонятное глухим истерическим шепотом. Потом вдруг взвизгнул, заголосил, закатился. Из первого ряда бросились его поднимать. Но он сейчас же вскочил с лицом перекошенным, восторженным...

– Свершилось, свершилось, – визжал он уже совершенно как кликуша. – Вот... он... приял власть... владыка... футурист... царь революции... – И вся зала визжала, аплодировала, топала. Хлебников бился в припадке. Фальцет Крученых перекрикивал всех: – Приял... владыка... царь...

Кульбин сидел все так же неподвижно, скрестив руки, наклоня слегка голову. По его лицу напудренного идола расплывалась тихая бессмысленная улыбка...» [3, с. 24].

Конец этого «сверхчеловека», охваченного духом самобожия, столь же мизерабелен, сколь и нелеп, и губит его смутный, иррациональный страх какой-то неминуемой расплаты:

«– Знаете – Кульбин умер.

– От чего?

– От страху.

– Как так?

– Так. Он шел по улице. Навстречу грузовик с солдатами. Видят – генерал. Схватили, повезли в Думу. Там его продержали полчаса и, конечно, выпустили с извинениями. Он приехал домой и слег. Пролежал два дня и отдал Богу душу. И ничего у него не было – и сердце прекрасное. Испугался очень» [3, с. 25].

Есть и более откровенные ситуации буйного помешательства под ферулой «р-революционного искусства»: «Так, однажды, некто Петр Ларионов, на сорок пятом году соблазненный футуризмом, занимавший странную должность заведующего царскосельским птичником, ушел от Игнатьева с наполовину выбритой головой (он носил поэтическую шевелюру), с лицом, раскрашенным, как у индейца, и с бубновым тузом на спине. Этот Игнатьев, на вид нормальнейший из людей, – кругло- и краснощекий, типичный купчик средней руки, очень страшно погиб. На другой день после своей свадьбы, вернувшись с родственных визитов, он среди белого дня набросился на жену с бритвой. Ей удалось вырваться. Тогда он зарезался сам» [3, с. 30].

Даже при огромном желании очень трудно назвать описанных здесь людей свободными. Эстеты эпохи fin de siècle, мня себя «освободившимися» от тенет «старой культуры», всецело пребывают, подобно жителям обреченного библейского Вавилона, под властью греха, в пучине богооставленности. Но такой человек, как всякий раб, неизменно мечтает о беспредельной, «кесаревой» власти над миром и ближним. Вот откровения некой Веры Александровны, блиставшей в знаменитой «Бродячей собаке» (штрих к рецепции ивановских мемуаров Ахматовой. Ее, бывшую в свое время завсегдатаем «Бродячей собаки», повествователь тоже цитирует: «Да, я любила

их, те сборища ночные», не забыв, впрочем, отметить и такое: «Все мы бражники здесь, блудницы, Как невесело вместе нам!» [3, с. 58]. Любопытно, что попытка Гумилева «вписаться» в рисунок времяпрепровождения в «Бродячей собаке» обрисована комически: поэт, засидевшись в кабаре, обнаружил, что опоздал на поезд, и в бессильном гневе за потерянное время потребовал… жалобную книгу [3, с. 343]) – то рядом с Верхарном, то ли еще с кем-нибудь: «– Я бы согласилась на какую угодно муку, как андерсеновская ундина – при каждом шаге испытывать боль, точно ходишь по гвоздям, – только бы власть, власть над людьми...

– Власть над душами или... ну, как у исправника или царя?

– Ах, – всякую! Мне бы сначала хоть чуточку власти. Даже как у исправника хорошо. Даже такая власть – страшная сила, уметь только воспользоваться. <...> – Власть, – говорит она протяжно, точно пробуя на вес это слово. – Власть... Над душами? Но ведь всякая власть над душами. Властвовать – над кем-нибудь, значит унижать его. Унижать его – возвышать себя. Чем больше кругом унижения, тем выше тот, кто унижает...» [3, с. 48]. Но греховность богооставленного человеческого самостояния неуклонно ведет к признанию власти Иного, враждебного Богу начала. С самых первых страниц «Петербургских зим» из глубин зимней тьмы поднимается неодолимое массовое стремление поклониться Отцу Зла, еще недавно ведомое только чутко-тревожным «декадентским» душам: «За занавеской шел тихий разговор. Говорил больше чужой голос, вкрадчивый и скрипучий. В. только изредка вставлял что-нибудь.

– От Бога-то вы отвернулись. Отвернулись, ладно, очень хорошо. Но мало от Бога отвернуться, мало, друзья. Надо еще перед Ним заслужить. Так, думаете, он вас и примет сразу, так и начнет помогать, едва крест с шеи долой...» [3, с. 9]. Во имя чего же следует принести столь страшную, немыслимую жертву? Ответ весьма прост и не требует особых комментариев: «Все будет, все, слышишь. Булки разные, и ветчина, и шпроты, и белая головка – чего хочешь. И не за деньги, хотя бы по старой цене, а даром – бери, что желаешь, ешь, что желаешь, пей – все бесплатно на вечные времена, только его в сердце держи...» [3, с. 10]. Отзвук церковной лексики («на вечные времена») здесь никак не случаен. Все эти «булки», «шпроты» и «белая головка» гротесково-снижено, но, тем не менее, весьма явственно корреспондируют с прославленным ренессансным идеалом человекоцентризма. Материалистические идеалы были начертаны на знаменах утопистов и прогрессистов минувшего, XIX века, и вот – налицо практический результат этой неоязыческой переориентации ценностей.

Гигантская тень этого массового отступничества от христианских основ цивилизации неуловимо ложится на портреты знаменитых петербургских литераторов. Может быть, здесь многое и утрировано, как, например, беспробудное пьянство Блока или долгий творческий кризис Ахматовой, разорвавшей к тому времени с Гумилевым. Однако это может составить тему отдельного исследования. Здесь же мы ограничимся тем, что укажем: именно

Гумилев предстает в книге подлинным рыцарем света, не идущим ни на какой компромисс с этой новой, сатанизирующейся Россией. В отличие от некоторых «людей из общества», превратившихся в новых условиях в элементарных бандитов и авантюристов, не гнушаясь при этом сотрудничать и с большевиками («Прекрасный принц» и пр.), в отличие от жутковатых «новых интеллигентов» вроде кровавого «чекиста-пушкиниста», Гумилев предстает на страницах «Петербургских зим» не просто как героический офицер-белогвардеец, но и как прозорливец, бросающий вызов таинственным зловещим силам. Ему чуждо настроение поменять свою душу на неограниченную власть над ближним и тем более на «булки разные». Он предстает в мистическом измерении, но не в таком, как забавляющиеся вызыванием тени Магомета суетливые эстеты-спириты (надо же узнать, когда разводят Троицкий мост?) [3, с. 10]. Вот диалог между автором и его другом, сумевшим расслышать в бормотании петербургской тьмы прямой вызов сатаны: «Перепишите и разошлите эту молитву девяти вашим знакомым. Если не исполните – вас постигнет большое несчастье...

Дальше шла молитва: "Утренняя Звезда, источник милости, силы, ветра, огня, размножения, надежды..."

– Странная молитва! Ведь Утренняя Звезда – звезда Люцифера.

– Странная! Не это ли велел В. переписывать его старичок, чертопоклонник, помнишь, я тебе рассказывал?» [3, с. 11].

Речь идет об уже процитированном выше случайно подслушанном повествователем в доме «бывшего писателя В.» монологе неизвестного чертомола, оказавшегося в конечном итоге «некрофильствующим» сапожником Ильей Назарычем, притулившимся со своим ремеслом к кладбищу Александро-Невской Лавры.

«Разговор шел полгода спустя в квартире Гумилева, на Преображенской. Сидя у маленькой, круглой печки Гумилев помешивал уголья игрушечной саблей своего сына.

– Странная молитва! Возможно, что именно В. ее прислал, раз он, как ты говоришь, возится с чертовщиной. Но глупо, зная меня, посылать мне такие вещи. Какой бы я был православный, если бы стал это переписывать и распространять?

– Глупо вообще рассылать. Кто же станет переписывать?..

– Ну, положим, станут. Во-первых, большинство и не разберет, в чем дело, подумают, просто какой-то акафист. А кто и разберет, все-таки перепишет, пожалуй, если суеверный человек. А ведь большинство скорее суеверные, чем верующие.

– То есть из боязни, что с ними случится несчастье, перепишут?

– Конечно.

– Какая чушь!

Гумилев постучал папиросой по своему черепаховому портсигару.

– Не такая чушь, как ты думаешь. Эти угрозы, поверь, не пустые слова.

– Тогда тебя теперь должно постигнуть несчастье?

– Должно. Несчастье будет на меня за это направлено, я не сомневаюсь. Не улыбайся, я говорю совершенно серьезно. Кто-то сознательно послал мне вызов. Я сознательно, как христианин, его принимаю. Я не знаю, откуда произойдет нападение, каким оружием воспользуется противник, – но уверен в одном, мое оружие – крест и молитва – сильнее. Поэтому я спокоен» [3, с. 12].

Оба они, и Гумилев, и старик, молящийся дьяволу, окажутся расстреляны большевиками, только чертомол – за спекуляцию спиртом, а не за «контрреволюцию». Выходит, горе не только тому, кто отважно вступает с в бой с дьяволом, но и тому, кто униженно перед ним пресмыкается…

И Гумилев не одинок. Злодеяния, творимые вокруг, пробуждают в ином человеке не низменный страх боли и смерти, а героическое стремление побороть его. С детства вступает в психологическую борьбу с ужасом, порождаемым преданиями юнкерского общежития о призрачной мертвой голове, герой рассказа «Мертвая голова», формально находящегося за рамками данного цикла, но отчетливо однородного с ним по своей повествовательной ткани, первый ученик в классе Юрий Герман: «По открытому правильному лицу, по синим светлым глазам четырнадцатилетнего мальчика пробегает какая-то нежная и злая тень…», когда он рассказывает об этом [3, с. 364]. В «тонущем» Петербурге Юрий становится отчаянным, неуловимым борцом с новой властью, но схвачен, убит, и вот уже жутко отсвечивает зеленоватым его мертвая голова, отрезанная и заспиртованная чекистами в банке. Над героем взял верх фатальный призрак, родом из детства, но теперь он «плывет уже не над детским дортуаром – он плывет над бесконечной Россией» [3, с. 373].

Эта трагическая нота властно пронизывает все «петербургские тексты» Г. Иванова, и с ней очень выразительно контрастирует снисходительно-насмешливое описание автором товарищей по цеху, которые копошатся в закоулках Дома литераторов, ожидая своей пайки от новой власти – пшенки и селедки. Что все же достойнее – прозябать в Стране Советов или погибнуть в борьбе с ней? Даже Ахматова – плохой поэт, уже по одному тому, что решила остаться здесь (ответ повествователя какому-то невежде, поинтересовавшемуся, «Например, скажите, Ахматова хорошая поэтесса?») [3, с. 422]. Г. Иванов неявственно вершил свой тайный суд над бывшими литературными товарищами.

Прикровенная мистическо-символическая составная ивановского текста еще раз отчетливо проявится в финале цикла. Заканчиваются «Петербургские зимы» тем же, чем и начались, – мотивом тонущей цивилизации, всепоглощающей воды, которая на этот раз предстает колдовским маревом в волхвованиях некоего Скалдина, владевшего до революции невероятно богатым набором золотой посуды. А что гигантский воображаемый водоем, в котором тонет обесчещенная столица, умалился до глиняного сосуда, – так ведь это до масштаба магического зеркала…

«– Ну, изволь. Только уговор – объяснений не требовать. Скалдин достал из ящика бюро простую глиняную миску.

Потом вышел, вернулся с кувшином воды и налил миску до краев. Потушил все свечи. Камин ярко горел.

– Ну, – Скалдин взял меня крепко за локоть, – гляди.

– Куда?

– В воду гляди...

Я с недоверием стал глядеть в воду. Вода как вода. Он меня морочит. Я хотел это сказать, но вдруг мне показалось, что на дне миски мелькнуло что-то вроде золотой рыбки. Скалдин крепче сжал мой локоть. – Гляди! – В воде снова что-то мелькнуло, потом, как на матовом стекле фотографического аппарата, обрисовались какие-то очертания, сначала неясно, потом отчетливей... Я вздрогнул. – Это столовая Скалдина в его старой квартире. Стол накрыт, как в тот вечер, – золотая посуда, цветы, канделябр с оплывшими свечами. И я стою в дверях, подхожу к столу, осматриваюсь, трогаю крышку блюда...

...Резкий свет, и все пропало. Это электрическая станция на радость (и на беспокойство – вдруг обыск) советским гражданам включила ток. Огромная люстра на потолке засияла всеми свечами.

– Тсс... – остановил меня Скалдин. – Помни уговор. Потерпи. Другой раз я покажу тебе что-нибудь поинтереснее.

Но не только что "поинтереснее", но и самого Скалдина мне увидать не удалось. Через два дня я получил от него записку: "Не приходи ко мне, у меня на квартире засада, из Петербурга приходится удирать..."» [3, с. 655].

«Кто любит серебро, тот не насытится серебром, и кто любит богатство, тому нет пользы от того. И это – суета!» Все это – до поры, «доколе не порвалась серебряная цепочка и не разорвалась золотая повязка» (Екл. 5:9; 12:6), пока, говоря словом Тютчева, «все сущее вновь не покрыли воды».

Но этот с первых же страниц заданный читателю «Петербургских зим» грандиозный библейский ракурс до сих пор не исследован. Возможно, довлеет многолетняя инерция снисходительного отношения к Г. Иванову как к «бульварному мемуаристу». Но здесь, благодаря библейской мере вещей, возникает совершенно иная масштабность. В отличие от В. Маяковского, который еще не знает, что и его самого вскоре поглотит пучина «взбаламученного моря», Г. Иванов бесконечно далек от ощущения, будто все происходящее «хорошо». В отличие от Ахматовой, чей пронзительный «Реквием» все же выражает в первую очередь боль смятенного, уничтожаемого «веком-волкодавом» человека и не поднимает, по сути, темы Божьего суда, Георгий Иванов фактически поднялся над рядом привычных для русской классики социально-политических обличений, да еще и позволил себе отозваться о тех, кто по собственной воле стал конформистом по отношению к этой новой России, достаточно критически. Он здесь гораздо ближе к И. Бунину, нежели к старым литературным товарищам из «Цеха поэтов», пытающимся найти свою нишу в разоренной родине, теперь их с ненавистью отторгающей. По сути, в книге «Петербургские зимы» господствует, при бесспорно «акмеистическом» внимании к дробной и сочной подробности,

монументализирующий, символический эсхатологический ракурс, благодаря чему вопрос о правдивости/неправдивости натурных деталей как бы снимается сам собой. Тут присутствует масштаб «большого времени». Это метаисторическое измерение Высшего Суда. Автор писал не столько мемуары, сколько свой собственный реквием о погибающих душах, еще не осознающих, подобно Гумилеву, действия смертельного яда, накапливающегося в атмосфере, – отсюда фактическое равнодушие к старым ссорам, новая мера пережитого, новый пафос... И вряд ли все это укладывается в ярлык «недостоверных воспоминаний».

**Библиографические ссылки**


1. Ахматова А.А. Автобиографическая проза / Ахматова А.А. // Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 6. – М.: Эллис Лак, 2002. – 672 с.
2. Берберова Н. Курсив мой / Нина Берберова. – Мюнхен: Центрифуга, 1972. – 688 с.
3. Иванов Г. Собрание сочинений в трех томах / Георгий Иванов. – Т. 3. – М. : Согласие, 1993. – 720 с.
4. Крейд В. Георгий Иванов в двадцатые годы [Электронный ресурс] / Вадим Крейд // Новый журнал. – 2005. – № 238. – Режим доступа: aleksinis.garo-tailor.com/klassika/georgiy-ivanov-kreyd-vadim
5. Маяковский В. Собрание сочинений в шести томах / Владимир Маяковский. – Т. 5. – М. : Правда, 1973. – 366 с.
6. Мирский Д. Петербургские тени / Д. Мирский // Последние новости. – 1928. – 27 сентября.


*Надійшла до редколегії 30 квітня 2016 р.*

УДК 821.111-343.091

**М. В. Ветрова**

*Днепропетровск*

# АРХЕТИПЫ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ВОЛЧЬЕЙ ТРИЛОГИИ ИЗ СБОРНИКА «КРОВАВАЯ КОМНАТА» АНДЖЕЛЫ КАРТЕР

*Стаття представляє собою детальний аналіз трьох останніх казок із збірки «Кривава кімната», а саме: «Вовкулак», «В гурту вовків», «Вовчиця Аліса». В цих історіях Картер продовжує постфеміністській опір гендерному насильству й садистському імпульсу патріархального устрою суспільства. Так, в перших двох оповіданнях нами виявлено боротьбу поколінь, в той час як в третьому – поклик перемоги над упередженнями. Треба зауважити, що образ Вовка репрезентує об'єкт гендерної трансформації в двох перших казках, а в останній – стає суб'єктом еволюційної трансформації. Картер вправно оперує символами, ми неодноразово зверталися до її ранньої творчості, щоб не помилитися в тлумаченні авторських символів. Більшість її семантичних тлумачень є синонімічними до робот К. Г. Юнга. В оповіданнях, що нами проаналізовано, виявлено авторський акцент на ретроградному аналізі гендерної надбудови упереджень генерації. Подальші події не можуть бути передбачені (як у випадку звичайної чарівної казки), але їх можна проаналізувати рефлексивно. Рокриваючи етапи фізичного дорослення своїх героїнь, Картер водночас приховувала їх гендерний тип, змінюючи стереотипи. Нами виявлено рівноцінність й нерозривність Аніми/Анімуса по Картер. Крізь призму несвідомого по Юнгу і його*

© М. В. Ветрова, 2016

*базисним архетипам ми деконструювали жіночі образи, щоб визначити їх окремий архетип. Героїні Картер наділені чоловічими характеристиками, традиційною чоловічою реакцією на несподівані ситуації, безстрашною й рішучою поведінкою. Ми запропонували назвати цей феномен: перехрещеною проекцією гендера.*

***Ключові слова:*** *Анджела Картер, Г'ендер, Фемінізм, Архетип, Юнг.*

*Статья представлена детальным анализом трех последних сказок сборника: «Оборотень», «В компании волков» и «Волчица Алиса». В этих историях Картер продолжает постфеминистское сопротивление гендерному насилию и садистским вспышкам патриархального устройства общества. Так, в первых двух историях мы обнаружили борьбу поколений, в то время как в третьей – клич победы над предубеждениями. Следует отметить, что образ Волка представляет собой объект гендерной трансформации в первых двух сказках, а в последней – становится субъектом эволюционной трансформации. Картер искусно оперирует символами, нам пришлось прибегнуть к ее предыдущим работам, чтобы не ошибиться в трактовке авторских символов. Большая часть ее семантических толкований синонимична работам Юнга. Рассматриваемые работы выразительны ретроградным анализом гендерной надстройки поколенческих предубеждений. Здесь последующие события не могут быть предсказаны (как в случае с обычной волшебной сказкой), но могут быть проанализированы рефлексивно. Раскрывая этапы физического взросления своих героинь, Картер одновременно скрывала их гендерный тип, изменяя стереотипы. Мы обнаружили равноценность и неделимость Анимы/Анимуса по Картер. Сквозь призму бессознательного по К. Г. Юнгу и его базисным архетипам мы деконструировали женские образы чтобы определить отдельный архетип. Героини Картер наделены мужскими характеристиками, традиционно мужской реакцией на неожиданности, бесстрашным и решительным поведением. Мы предложили назвать этот феномен: перекрестная проекция гендера.*

***Ключевые слова:*** *Анджела Картер, Гендер, Феминизм, Архетип, Юнг.*

*Our research has been presented by the detailed analysis of the three last tales of the collection: «The Werewolf», «The Company of Wolves» and «Wolf-Alice». In these stories Carter keeps resisting postfeminist gender violence and the sadistic impulses of patriarchal organization of society. We have discovered generation's struggle in the first two stories, whereas the third one represents the call of Victory over prejudices. We have to admit that the image of Wolf represents the object of gender transformation in first two stories and in the last one becomes itself the subject of evolutional transformation. Carter skillfully operates symbols, author meanings of which we had to discover by the use of her previous works. Most of Carter's semantic representations are synonymic to the Jungian works. The researched stories emphasize retrograde analysis of gender superstructure of generational prejudices. Here the forthcoming events could not be predicted (as in case of the usual fairy-tale) but analyzed by reflection. Same time as writing in details the adult physical changes of her heroines, Carter is hiding their gender type by changing stereotypes. There are equivalence and indivisibility of Anima/Animus by Carter. Through the lens of Jungian unconscious with its basic archetypes we deconstruct the female representation for to find each archetype. Carter's heroines possess men's characteristics, traditional men's reaction to unexpected situations, fearless and resolute behavior. We have suggested to name this phenomenon: a cross projection of a gender.*

***Key words:*** *Angela Carter, Gender, Feminism, Archetype, Jung.*

«Кровавая комната» Анджелы Картер (1940-1992) впервые была опубликована в 1979 г., но не только не теряет своей научной актуальности, а пользуется повышенным интересом в последние годы. Х. Симпсон (Helen Simson) считает, что сборник заслуживает того, чтоб потратить «five years on an annotation of the Bloody Chambers» [8, xiv] (*пять лет на аннотацию «Кровавой комнаты»*). К. Дженнингс (Kristine Jennings) отмечает современную гендерную

актуальность необычных сказок Картер: «These various textual metamorphoses reveal not only the instability of both the body and identity, but also the importance of such destabilization to transforming the relations between (sexed and gendered) bodies» [12, с. 90] (*Эти различные текстовые метаморфозы обнаруживают не только неустойчивость и тела и идентичности, но также и важность такой дестабилизации для трансформации отношений между телами (навешенными половыми и гендерными их признаками*)). Современные педагоги и профессиональные литературоведы, Э. Брюль (Elise Bruhl) и М. Геймер (Michael Gamer), обнаружили у своих начинающих студентов негатив и отказ комментировать свое впечатление от прочитанного, и поинтересовались отношением к этим сказкам у юристов, большинство которых имело ученую степень: «We <…> found responses similar to those of entering university students <…>. [They] responded to Carter's work in a hostile manner, noting that her stories were "not linear", "too difficult", and even "too rich"» [6, с. 154]. (М*ы* <…> *обнаружили ответы, аналогичные комментариям тех университетских студентов.* <…> [Они] *отозвались о сборнике Картер во враждебной манере, отмечая, что эти истории «не линейны», «слишком трудны», и даже «слишком богаты»*). Что же является таким сложным в определении значения сборника, в чем «важность неустойчивости тела и идентичности» [12, с. 90] – это мы и пытаемся определить, детально разбирая каждую историю.

Целью настоящей статьи является определение архетипа женских образов в трех последних сказках сборника А. Картер «Кровавая комната», а именно: «Оборотень», «В компании волков» и «Волчица Алиса». Ими завершается сборник, и ими, по нашему глубокому убеждению, подводится философский итог смысловой нагрузки всех сказок сборника вместе. Образ волка присутствует только в этих трех, расположенных подряд, сказках, поэтому мы назвали их «Волчьей трилогией».

В своих сказках и романах Картер искусно оперирует библейскими символами, мифологическими образами, обсуждениями карт Таро. Акварельные штрихи образов своих выразительных героинь, Картер накладывала на лекала давно обозначенных архетипов. Мы принимаем архетип за «an original pattern from which copies are made, or the most essentially characteristic trait…» [14, с. 95] (первоначальный шаблон, из которого сделаны копии, или наиболее существенная, характерная черта…). Знание Картер средневековой и современной литературы безупречно взаимодействовало с познаниями древних культур, где символы Таро представляли собой веками отточенные архетипы. Герои Картер неоднократно задают риторический вопрос: «Are you familiar with the tarot pack?» [7, с. 68] (*Вы вообще знакомы с колодой Таро?*). Юнг также придавал Таро огромное значение: «По всей вероятности, и серия образов в Таро является потомком архетипов трансформации» [4, с. 30]. Чтобы определить архетипы наших главных героинь мы воспользовались первообразами по Юнгу: Анима/Анимус, Персона, Самость, Мудрец, Тень, Бог/Творец.

Очень интересно работает в этом направлении К.П. Эстес (Clarissa Pinkola Estés). В своей знаменательной работе «Бегущая с волками: женский архетип в мифах и сказаниях» она описывает женский стержень в образе старухи, проживающей в нашей «древней и неискоренимой дикой Самости, [это] то место во времени, где встречаются дух женщины и дух волка, то место, где сливаются ум и инстинкт»; и уточняет архетипы Юнга: «персона <…> многое скрывает. Скрыв душу под удачными накладками и личинами, и мужчина, и женщина могут явить миру почти совершенную персону, почти совершенный фасад» [3]. Эстес рассматаривает архетипы Юнга в гендерной цельности, помогая женщинам осознать первообразы, помогая откорректировать поведение с помощью бессознательного. Мы также считаем, что Анимус/Анима, равноценно пребывающие друг в друге, а также в каждом из нас, неделимы. А значит, все архетипы имеют цельное гендерное ядро.

Деление мужских и женских образов на архетипы старо как мир, и это особенно заметно в режиссерской работе над театральными и кино-постановками. Просмотрев фильм «В компании волков», сценарий к которому был написан в 1984 г., т. е. через 5 лет после выхода в свет сборника «Кровавая комната», наше распределение женских характеров на архетипы подтвердилось и выстроилось в определенную систему. Для этого сценария А. Картер адаптировала созданную ранее радиопостановку и, вместе с режиссером Н. Джорданом (Neil Jordan), вывела концентрат каждого отдельного образа, объединив рассматриваемые нами сказки в захватывающий кровавый фильм ужасов. Этот фильм помог нам проследить функциональную насыщенность образа каждой героини в отдельности. Безусловно, все вышесказанное касается и мужских образов, которые, однако, не являются объектом исследования в данной статье.

Для начала отметим то, что объединяет эти истории между собой. Согласно законам готической сказки Картер вводит нас в страшный и загадочный мир, где «To these upland woodsmen, the Devil is as real as you or I» [9, с. 137] (*Для этих горных лесорубов Дьявол так же реален, как вы или я*), – завораживает нас начало «Оборотня». Опасности подстерегают всех, о го́ре тем, кто ослушается, вторит следующая сказка, разукрашенная дидактическими напутствиями: «if you stray from the path for one instant, the wolves will eat you. They are grey as famine, they are as unkind as plague [9, с. 142] (*стоит на миг сойти с тропинки, и волки сожрут вас. Серые, как голод, жестокие, как чума*). Сказки с древнейших времен являлись устным предостережением от неразумных поступков и решений, элемент яркой образности в них присутствовал обязательно, в качестве легкоусвояемой, легко-запоминающейся, дидактической картинки. Насыщенное готическими элементами, запугивание идет по нарастающей: «The wolf is <…> as cunning as he is ferocious» [9, с. 141] (*Волк — <…> столь же хитер, как свирепо),* «of all the teeming perils of the night and the forest, ghosts, hobgoblins, ogres <…>, witches <…>, the wolf is worst for he cannot listen to reason» [9, с. 142] (*из всех опасностей ночного леса — призраков, леших, людоедов <…>, ведьм <…> —*

*волк страшнее всех, потому что он не слушает разума*). Итак, кто предупрежден, тот вооружен. «Good girl» [9, с. 138], условно назовем ее Красная Шапочка № 1, знает как обращаться с ножом и ничего ее не страшит, она «does as her mother bids» [9, с. 138] (*поступает так, как велит ей мать*).

Во второй сказке на фоне всей этой гнетущей и зловещей атмосферы, насыщенной устрашающими рассказами о прошлых трагедиях, причиненных волками и оборотнями, звучит недвусмысленное предупреждение: «Fear and flee the wolf; for, worst of all, the wolf may be more than he seems» [9, с. 142] (*Страшитесь и избегайте волков, – ибо, что самое худшее, волк может оказаться не просто волком*). Чтоб уберечь девственницу от возможного посягательства, здесь в права вступает европейская традиционная парадигма отрицания нападения на тело девственницы (в данном случае, хоть желанного, хоть нежеланного): «Carnivore incarnate, only immaculate flesh appeases him» [9, с. 151] (*Воплощенный хищник – его усмиряет только непорочная плоть*). И мы уже настроены на апокалипсический мотив, разворачивая всю палитру познанного нами опыта. Мы сами готовы ругать неразумную девственную героиню, назовем ее Красная Шапочка № 2, и предостерегать: «Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked. If you spy a naked man among the pines, you must run as if the Devil were after you» [9, с. 145] (*Перед тем как стать волком, оборотень снимает всю одежду. Если вы заметите среди сосен голого человека, бегите прочь как от дьявола*).

Тут наступает черед темных отголосков «the bereft and unsanctified household» [9, с. 155] (*заброшенного, неосвященного церковью, хозяйства*) Герцога – старой крепости и ее окрестностям из заключительной сказки «Волчица-Алиса». И вновь эти страшные голодные глаза, поглощенные «by swollen, gleaming pupil» [9, с. 155] (*расширившимся мерцающим зрачком*). Но устрашает это только читателя – нашей третьей героине такое даже в голову не придет. Здесь тот же угнетающий фон, состоящий из присказок и суеверий, передаваемых из поколения в поколение, только знать их и пользоваться ими у главной героини, Алисы, не получится, – ее вскормила волчица, а подобрали монахини. Итак, устрашающая панорама нетронутой природы – дикий лес, а на его фоне три молодые девственницы, только-только достигающие порога созревания. На этом схожесть историй заканчивается, по крайней мере, на первый взгляд.

Теперь рассмотрим образы главных героинь каждой истории в отдельности. Анализ женских образов мы начнем по порядку, с истории «Werewolf» (*«Оборотень»*). Это самая первая и самая короткая сказка из «волчьей трилогии». Итак, Красная Шапочка № 1, смелая и грамотная девочка, умеющая прекрасно обращаться с отцовским ножом, встречает огромного страшного волка, «…any but a mountaineer's child would have died of fright at the sight of it. It went for her throat, as wolves do, but she made a great swipe at it with her father's knife and slashed off its right forepaw» [9, с. 138] (*на месте дочери гор любой при виде него умер бы от страха. Зверь направился к ее горлу, как делают все волки, но девочка резко ударила отцовским ножом и отрубила ему*

*правую переднюю лапу*). Красная Шапочка № 1 дойдет до бабушки с гостинцами. А той отрубленной лапой, предусмотрительно захваченной с собой нашей молодой героиней, окажется рука бабушки. Оборотень в лице бабушки вызывает в читателе недоумение, а когда девочка призывает на помощь соседей и все вместе забивают бабушку до смерти, – вовсе неприятие.

Одним из многочисленных комментариев о «…the last sentence of this story, which is less concerned with sexuality than with survival» [8, c. xvii] (*последнем предложении этой истории, где сексуальность уступает борьбе за выживание*), – является толкование Х. Симпсон (Helen Simpson). Однако если в лесу это была защита от волка, то зачем же надо зверски изгонять, забивать камнями и без того больную раненую старушку?! В который раз мы убеждаемся, что литературные произведения необходимо анализировать, опираясь на язык оригинала. Вчитываясь в английский текст, мы уточняем слово **carcass** по словарю Мюллера, где переводится это не только как тело или туша, а приводятся и другие его трактовки, как то: «*4) стр.* арматура, **конструкция**; 5) развалины, обломки…» [1, с. 118]. Мы сверяемся с этимологическим словарем В. Коллинза (William Collins): «3. **the skeleton or framework of a structure**» [10] (3. **рамка** или система структуры). Более того, в Этимологическом словаре Д. Харпера (Douglas Harper) мы обнаруживаем, что **carcass** – «**Not used of humans after c. 1750**, except contemptuously» [11] (*Не используется для описания людей приблизительно после 1750-х гг., разве что с презрением*). Итак, **carcass** – это анахронизм, искусно использованный писательницей для передачи глубокого феминистского контекста. Так мы осознаем немногословный прогноз социальной политики по Картер – только разбивая старый каркас гендерной надстройки («beating her old **carcass**» [9, с. 139]) мы можем обогатить свою культуру и подняться на более высокую ступень развития общества. Так мы расшифровываем самую сложную для всех интерпретаторов писательницы последнюю строку «Оборотня» – «Now the child lived in her grandmother's house; she prospered» [9, с. 139] (*Теперь девочка разбогатела и проживает в доме своей бабушки*).

Следующая сказка («В компании волков») переведена в издательстве Эксмо как «Волчье братство». Но такой перевод противоречит семантическому содержанию и, что гораздо существеннее, – феминистскому вызову гендерной дискриминации по Картер. Ведь наша главная героиня – условимся назвать ее Красная Шапочка №2 – в конкретной истории не вступает в братство (что несло бы на себе отпечаток мускулинности или даже осознанное желание поменять пол), но признает волка равноценным себе, отвергая пережитки прошлого. Она делает свой собственный выбор, становится равноправным членом волчьей стаи (группы, общественного движения), в которую до нее давно вступили другие женщины современного ей общества, отбросившие навязанную поколениями парадигму. Гендерная политика направлена против братств, видимо, переводчица подсознательно выразила свое понимание текущей ситуации в обществе.

Героине нашей второй истории Картер тоже не дала имени, потому мы назвали ее Красная Шапочка № 2. «…she is a closed system; she does not know how to shiver. She has her knife and she is afraid of nothing» [9, с. 146] (*…она как замкнутая система, ей неведом страх. У нее есть нож, и она ничего не боится*), – мы знаем о ней ни много ни мало, но главное, причину ее смелости: «she has been too much loved ever to feel scared» [9, с. 145] (*девочку все слишком любили, и потому она ничего не боится*). Перед нами постепенно вырисовывается долгожданное дитя, «been indulged by her mother and the grandmother» [9, с. 145] (*обласканное мамой и бабушкой*), превратившееся в хорошенькую девочку. Вместе с багажом предупреждений матери и предубеждений бабушки, у девочки есть красная шаль, связанная для нее бабушкой из лучших побуждений и красной любви всего женского рода. Дети той далекой страны «do not stay young for long < … > they work hard and grow wise» [9, с. 145] (*рано взрослеют, < … > они много работают и растут мудрыми*). Они умеют прекрасно обращаться с ножами: ежедневно натачивая их, они всегда готовы к неожиданностям. Красная Шапочка № 2 собралась к своей старенькой бабушке отпраздновать Рождество, мать старалась отговорить смелую и «strong-minded» (*умную*) девочку, но, смирившись, собрала ей корзинку. Девочка была уверена, что уж на нее-то точно никакое чудище не нападет, отцовский нож на дне корзинки придавал ей самоуверенности. В лесу легко отвлечься, испугаться; вдруг навстречу ей выходит красавец, совсем не похожий на знакомых ей неуклюжих парней. Более того, ее заинтересовал «a remarkable object» [9, с. 147] (*замечательный предмет*), который он достал из кармана – компас. Красавец убеждает девушку, что с этим предметом – они быстро и безошибочно доберутся куда угодно. Но девочка ведь разумная была – она не поверила, но поцелуй пообещала, если, конечно, он доберется до бабушки раньше нее. Про спрятанный нож она вообще забыла, ведь корзину с предосторожностями мамы она отдала своему принцу.

И произойдет то, чего так боялась бабушка, ибо нет «sure prophylactic against these infernal vermin» [9, с. 148] (*верного способа профилактики от этих адских хищников*), и о чем не раз предупреждала мать: «the worst wolves are hairy on the inside» [9, с. 150] (*хуже всего те волки, что волосаты внутри*). Девочка испугается, укутается в свою шаль, а потом осознает, что «the beasts would love to be less beastly if only they knew how and never cease to mourn their own condition [9, с. 143] (*звери желают стать чуть менее зверьми, знать бы только, как это сделать*). Да, волк – «воплощенный» хищник, но «since her fear did her no good, she ceased to be afraid [9, с. 150] (*поскольку от страха никакого толку не было, она перестала бояться*). И начнет происходить медленное загадочное превращение безжалостного волка в доброго, «нежного» и домашнего: «What big teeth you have! <…> but the wise child never flinched, even when he answered: All the better to eat you with. The girl burst out laughing; she knew she was nobody's meat» [9, с. 151] (*Какие у тебя большие зубы! <…> но умное дитя и не вздрогнуло, даже когда он ответил: Это чтобы съесть тебя. Девочка рассмеялась. Она знала, что не может стать ничьей пищей).*

И она выбросит свою красную шаль в огонь, а вслед за ней свою одежду, а потом и одежду возлюбленного чудовища. «Midnight; and the clock strikes. It is Christmas Day, the werewolves' birthday, the door of the solstice stands wide open; let them all sink through» [9, с. 152] (*Полночь, бьют часы. Настало Рождество, день рождения всех оборотней, врата солнцестояния широко раскрыты, – так пускай все они уйдут на ту сторону*), – именно так фея по имени Картер своей волшебной палочкой отпускает все поверья и предрассудки, разрешает им исчезнуть с полуночным боем часов, так как если душа и плоть не боится, но чувствует, принимает и желает слиться с чужой душой и плотью, то все старые указания, в образе бабушкиных «the old bones under the bed set up a terrible clattering» [9, с. 151] (*старых костей, грохотавших из-под кровати*), страх нового положения и стереотипы нужно отбросить, и лучше в огонь. И какими бы ни были их дикие свадебные ритуалы, пусть даже «she will pick out the lice from his pelt and perhaps she will put the lice into her mouth and eat them, as he will bid her» [9, с. 151] (*вытаскивая вшей из его шкуры, она может даже будет класть их себе в рот и есть их, как он попросит*), главное, что ее любовь преобразит их обоих, волк станет синонимом добродетели по Картер, поэтому в конце сказки мы видим Красную Шапочку № 2, которая «sweet and sound she sleeps in granny's bed, between the paws of the tender wolf» [9, с. 152] (*сладко посапывает на бабушкиной постели в объятиях нежного волка*).

Теперь рассмотрим образ главной героини Алисы из самой последней сказки сборника. Охотники пристрелили волчицу и обнаружили в ее логове девочку: «nothing about her is human except that she is *not* a wolf» [9, с. 154] (*в ней ничего нет человеческого, однако же она* ***не*** *волк*). Картер сообщает нам очень много о процессе эволюции дикарки. На фоне закапывания своих экскрементов, процесс ее медленной самоидентификации выглядит глубоким и тщательно прокомментированным писательницей.

Вначале девочка думала, что у нее есть мех, словно «it is as if the fur she thought she wore had melted into her skin and become part of it» [9, с. 154] (*этот изношенный мех выплавился в кожу и стал ее частью*). Монахини монастыря, куда ее отдали для обучения элементарным понятиям (чашка, тарелка, одежда и даже молитва), добросовестно ее воспитывали, хоть и признавали, что «she always seemed wild, impatient of restraint, capricious in temper…» [9, с. 154] (*она всегда выглядела дикой, нетерпеливой к ограничениям, непостоянной во владении собой…*). Заметим, вся эта эволюция очеловечивания происходит по принципам, установленным в сознании монахинь, иными словами, навязывается искусственная цивилизация, ядром которой является спорная парадигма. Картер отчетлива в своей интерпретации: «If you could transport her, in her filth, rags and feral disorder, to the Eden of our first beginnings where Eve and grunting Adam < … >, then she might prove to be the wise child who leads them all and her silence and her howling a language as authentic as any language of nature. In a world of talking beasts and flowers, she would be the bud of flesh in the kind lion's mouth: but how can the bitten apple flesh out its scar again?» [9, с. 156] (*Если бы ее – грязную, оборванную и дикую – можно было перенести в рай, откуда пошел*

*весь наш род, где Ева и ворчащий Адам < … >, то оказалось бы, что она и есть то мудрое дитя, которое возглавляет их всех*).

Картер подробно и насмешливо описывает реакцию дикарки на призыв настоятельницы монастыря возвести благодарственную молитву о спасении от волков – ребенок интуитивно противится этому, ведь для нее это новое положение является отнюдь не освобождением, но наказанием, первым потрясением и огромным несчастьем. Вскоре жалкое подобие девочки было отправлено в отдаленный замок, где одиноко проживал «sere as old paper» [9, с. 155] (*сухой, как старый лист бумаги*) Герцог. Мы не знаем подробностей их первой встречи, нам только известно, что ничем близким и знакомым ей это место не показалось. Впоследствии, Картер не раз нам будет подбрасывать детали описания героини, с намеком на всем известную, «like a débutante from the castle» [9, с. 161] (*словно девушка из замка, впервые выехавшая в свет*), Золушку: «she sleeps in the soft, warm ashes of the hearth; beds are traps, she will not stay in one» [9, с. 156] (*она спит в мягкой теплой золе очага; принимая кровать за западню, она не будет спать ни в одной*), – при этом мотивация героини деконструирована, причинность двузначна. Говорить Алиса, разумеется, не могла, «mutilation is her lot» [9, с. 157] (*увечье ее доля*); но часто любила повыть: «…to obtain the inscrutable consolation of the wolves' response, for now the world around her was assuming form» [9, с. 159] (*чтобы получить непостижимое утешение ответом от волков, так мир вокруг нее начинал принимать форму*). Подрастающая Алиса поначалу страшно пугается неожиданностей в процессе естественного превращения в девушку, ведь не было никого, кто мог бы ей это прояснить, она бесконечно исследует себя. Алиса пытается размышлять о причине своих физических изменений, ее мысли путаются, но так как покой ее душе придают отголоски приемных сородичей, ими она все это себе и поясняет.

Все вышесказанное касается физического преобразования девушки Алисы, процесс же ее ментальной самоидентификации является еще более насыщенным. В самом начале обнаружения и доставки девочки в монастырь, автор отмечает как «furred thoughts and her primal sentience» [9, с. 157] (*лохматые мысли и примитивное сознание*), так и нестабильность временнóго позиционирования главной героини: «she lives without a future. She inhabits only the present tense, a fugue of the continuous, a world of sensual immediacy as without hope as it is without despair» [9, с. 154] (*она живет без будущего. Она живет лишь в настоящем, бесконечно длящемся времени, в мире чувственной непосредственности без надежды, но и без отчаяния*).

Созревание дикарки, выраженное физическим превращением в девушку, в некоторой степени заполняет пустоты ее самоориентации: «Sequence asserted itself with custom <…> so that you might say she discovered the very action of time by means of this returning cycle» [9, с. 159] (*Эта периодичность сама собой вошла у нее в привычку, <…> вследствие этого повторяющегося цикла она открыла для себя ход времени как таковой*). А физический потенциал проекции самой себя посредством тени наполнил сознание нашей героини

смыслом, то есть тем, чего Герцог был лишен: «In the course of these prowlings, she bumped against that mirror over whose surface the Duke passed like a wind on ice» [9, с. 158] (*Бродя по дому, она наткнулась на зеркало, над поверхностью которого Герцог проходил, словно ветер над куском льда*). Алиса наивно, на первый взгляд, воспринимает свое отражение в старинном зеркале вначале как Другого, потом как подружку, потом как Тень. Картер художественно, но скрупулезно расписывает постепенное понимание и принятие Алисой своей Тени, обобщив при этом, что: «The moon and mirrors have this much in common: you cannot see behind them» [9, с. 159] (*Луна и зеркала имеют общее свойство: невозможно увидеть их обратную сторону*). Сознание Алисы не заполнено догмами, определениями, значит, есть возможность для полноценной работы бессознательного, чтобы понять и принять прежде всего себя.

Значение зеркала как символа по Картер отлично прокомментирован в романе «Любовь», где женщина раскаивается в связи с молодым человеком, не имеющей под собой никакой духовной подоплеки, кроме физической: «It was meaningless and absurd. It was a contentless act but, then, everything was contentless as if nothing cast any shadow…» [7, с. 28] (*Все это было бессмысленно и абсурдно. Бессодержательный акт, но, с другой стороны, вообще все бессодержательно, будто не отбрасывает никакой тени…*). Значит, метафизика отражающей поверхности зеркала, как и функция луны, по Картер, вторят Юнгу: они представляют собой архетип Тени: «Зеркало не льстит, оно верно отображает то лицо, которое мы никогда не показываем миру, скрывая его за Персоной, за актерской личиной. Зеркало указывает на наше подлинное лицо. Такова проверка мужества на пути вглубь, <…> Если человек в состоянии увидеть собственную Тень и вынести это знание о ней, задача, хотя и в незначительной части, решена: уловлено по крайней мере личностное бессознательное» [4]. Именно внутренним несоответствием, непониманием и неприятием самого себя мы объясняем то, почему этот «The damned Duke <…> believes himself to be both less and more than a man» [9, с. 160] (*проклятый Герцог <…> считает себя одновременно и недочеловеком, и сверхчеловеком*), – ведь «nothing can hurt him since he ceased to cast an image in the mirror» [9, с. 155] (*ничто не может причинить ему страдание, с тех пор как он сам перестал отражаться в зеркалах*). Герцог опустошен при самом своем рождении, когда, лишь он появился на свет со всеми зубами, ему навязали его поведенческий стереотип, по современным понятиям гендер: «he sees, nowhere, a reflection of himself; he passed through the mirror and now, henceforward, lives as if upon the other side of things» [9, с. 155] (*он никогда не видит собственного отражения; он прошел сквозь зеркало и отныне живет по ту сторону вещей*).

Итак, Алиса, не владеющая багажом предрассудков и понятийных стандартов поведения, интуитивно познает себя. Мы вспоминаем К.Л. Юнга: «Тень можно освоить сознанием лишь через отношение к некоему визави <...>, а аниму и анимус – лишь через отношение к противоположному полу поскольку их проекции работают только там» [5, с. 33]. Дальнейшее ее развитие выражено инстинктивным желанием предостеречь и защитить

Герцога от толпы, однажды и навсегда навязавшей ему роль оборотня-каннибала. Герцог становится ей близким, она начинает его понимать и жалеть. Жалость Алисы отражает ее высшее проявление очеловечивания, где жалость не опускается до унижения, но способствует преображению и проявляется волей творца, по Юнгу. «Poor, wounded thing <...> locked half and half between such strange states, an aborted transformation, an incomplete mystery…» [9, с. 162] (*Несчастный, раненый зверь <…> вынужденный существовать одновременно в двух странных ипостасях, как прерванное превращение, как незавершенная тайна…*), – Алиса продолжает дело творца, помогает завершить это «*прерванное превращение»*, что проявляется в наполнении содержанием жизнь Герцога. Происходит возрождение «субъект-объектного отношения в интуитивном прозрении» [4], Алиса посредством эволюции своего бессознательного спасает Герцога: «she leapt upon his bed to lick, <…> the blood and dirt from his cheeks and forehead. <…> As she continued her ministrations, this glass, with infinite slowness, yielded <…> there appeared within it, <…> in firmer yet still shadowed outline until at last as vivid as real life itself, <…> finally, the face of the Duke» [9, с. 162] (*она вскочила на его постель и <...> стала слизывать кровь и грязь с его щек и со лба. <...> По мере того, как она продолжала свои манипуляции, зеркало с бесконечной медлительностью сдавалось, <...> в нем <...> возник <...> четкий, но еще неясный абрис, и вот живое, как будто реальное, изображение, — наконец, <...> в зеркале проявилось лицо Герцога*). Сквозь всю финальную сказку, словно металлической проволокой, протянуто насилие, которым общество некогда связало и удерживало героев. Сказка, как и весь сборник, имеет добрый конец: – героиня спасает героя, происходит освобождение от иерархического наваждения, переполненного гендерными стереотипами. Современную трактовку этой сказки удачно выразила Дженнингс: «their union undermines any (gendered) hierarchical power relation between the two. In the end, both characters resist categorization and interpretation, refusing to be pinned down within any one position» [12, с. 90–91]. *(их союз подрывает любую (гендерную) иерархическую силу отношений между двумя. В конце концов, оба героя сопротивляются классификации и интерпретации, отказываясь быть придавленными в пределах любого единичного положения).*

А. Картер старалась обратить особое внимание на то, что ни одна из героинь не отличается ни пассивностью или покладистостью, ни идеальностью женского образа, в соответствии с патриархальной парадигмой. Кому как не Картер, с ее широчайшим кругозором, знанием морали древней и средневековой литературы. знать, что «изящный образ греческой Афродиты не совсем верно отражает мифологему богинь любви, в более архаичном образе которых традиционно подчеркнута не только красота, но и природная мощь, стихийная сила…» [2, с. 7]. А значит, и разделение на женский и мужской архетипы возможно только в рамках условности художественности произведения. Базисные же архетипы, выведенные К.Г. Юнгом, мы принимаем за первообразы, так как считаем, что они представляют собой гендерную целостность. Поэтому выводы по каждой отдельной истории следующие.

В «Оборотне» Красная Шапочка № 1 побеждает архетип Тени (собственный страх) и архетип Персоны (гендерную надстройку бабушки-оборотня). Оборотень является объектом трансформации отживающей парадигмы. Красная Шапочка № 1 полноценна сама по себе и представляет собой архетип Самости. В «Компании волков» Красная Шапочка № 2 на базе правильно расставленных акцентов воспитания не находит прямой конфронтации со своей Тенью (страхами), однако ей предстоит победить архетип Персоны (навязанный патриархальной традицией бабушки). Это выразится символичным сжиганием своей красной личины, признанием в волке партнера, где Анимы и Анимусы партнеров отразятся друг в друге. Здесь Волк представлен не женским образом, при этом он является объектом, проводником и орудием личностной трансформации главной героини. Красная Шапочка № 2 приобретает зрелость, преображает волка, по контексту здесь доминирует личностное преображение, и мы ассоциируем ее с архетипом Мудрец.

В «Волчице Алисе» происходит ускоренный эволюционный процесс дикарки, в ней проявляется сила бессознательного. Алиса является субъектом эволюционной трансформации. Она проходит испытание своей Тенью, принимает ее, наполняет содержанием сначала свою жизнь, а далее и жизнь Герцога, излечив его от стереотипов, пустоты и бессмысленности существования. Своей любовью Алиса спасает и преображает мир, который сконцентрирован у нее на Герцоге, а так как это глобальное системное преображение, то здесь проявлен архетип Творца. Глубокое проникновение А. Картер в сущность экзистенциализма позволило ей подняться до философских обобщений. Писательница в своих сказках переосмысливает гендерные стереотипы, разбивает их смысловое ядро. В этих сказках традиционные представления об архетипах усложнены. Главные женские образы «волчьей трилогии» ничем не иллюстрируют, а скорее даже скрывают свой гендерный тип. К. Максиниук (Cornelia Macsiniuc) совсем недавно справедливо отметила особенность Картер, что «In her tales, we witness a masquerade of gender, a flaunting of femininity or masculinity» [13, с. 85] (*В ее сказках, мы становимся свидетелями гендерного маскарада, щеголяния женственности или мужественности*). Да, это действительно похоже на маскарад, но с обязательным переодеванием в противоположный гендер. Картер неожиданна в гендерном поведении своих героев и героинь: так, действием, которое обычно присуще женскому образу, писательница наделяет мужского героя. В свою очередь, героини наделены мужским характером, традиционно мужской реакцией на неожиданности, бесстрашным и решительным поведением. Мы предлагаем назвать этот феномен «перекрестной проекцией гендера в литературе». Разделение К.Г. Юнга на архетипы помогло проследить функциональную насыщенность каждого «первообраза» в современных реалиях. Его обвиняли в некоторой патриархальности взглядов, Картер же, переосмыслив женские и мужские образы создала «new literary hybrid» [8, с. xix] (*новый литературный гибрид*) в искусстве; здесь женские образы

действуют по мужской гендерной траектории, что мы и назвали перекрестной проекций гендера.

**Библиографические ссылки**


1. Мюллер В.К. Англо-русский словарь / Владимир Карлович Мюллер. М.: Сов. энциклопедия, 1961. – 912 с.
2. Щепановская Е.М. Систематизация архетипов мировой мифологии: генетический метод / Е.М. Щепановская: [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.culturalnet.ru/main/getfile/1515
3. Эстес К.П. Бегущая с волками: женский архетип в мифах и сказаниях / Кларисса Пинкола Эстес. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://royallib.com/read/estes_klarissa_pinkola/begushchaya_s_volkami_genskiy_arhetip_v_mifah_i_skazaniyah.html#0
4. Юнг К. Г. Архетип и символ. Пер. с нем. В.В. Зеленского / Карл Густав Юнг: [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://royallib.com/read/yung_karl/arhetip_i_simvol.html#20480
5. Юнг К.Г. Эон: Исследования о символике самости / Карл Густав Юнг. Пер. с нем. В.М. Бакусева. – М.: Академический Проект. – 2009. – 340 с.
6. Bruhl E. & Gamer M. / Angela Carter and the Fairy Tale / Elise Bruhl & Michael Gamer // editors Danielle M. Roemer and Cristina Bacchilega. Michigan: Wayne State University Press, 2001. – 272 p.
7. Carter A. Love / Angela Carter. L.: Vintage Classics, 1997. – 120 p.
8. Carter A. The Bloody Chamber and Other Stories / Angela Carter. L.: Vintage Books, 2014. – 149 p.
9. Carter A. The Bloody Chamber and Other Stories / Angela Carter. USA: Penguin Books, 2015. – 162 p.
10. Collins English digital etymological dictionary / William Collins. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://dictionary.reference.com/browse/carcass?s=t
11. Harper Online Etymology Dictionary / Douglas Harper. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.etymonline.com/index.php?term=carcass
12. Jennings K. Moonlit Mirrors, Bloody Chambers, and Tender Wolves: Identity and Sexuality in Angela Carter's "Wolf-Alice"/ Kristine Jennings // Studies in the Literary Imagination. Vol. 47. Issue 1. Atlanta: Georgia State University. – Spring 2014. – P. 89-110.
13. Macsiniuc C. Sartorial Rhetoric and Gender Roles in Angela Carter's The Bloody Chamber / Cornelia Macsiniuc // Meridian Critic. Vol. 24. Issue 1. Suceava: Stefan cel Mare University. – 2015. – P. 79-91.
14. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / editors Alex Preminger and T. V. F. Brogan. New Jersey: Princeton University Press, 1993. – 1383 p.


*Надійшла до редколегії 25 січня 2016 р.*

УДК 821.161.1-32 Баршев.09

**В. В. Виниченко**

*Харьков*

# ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ФОН И МИФОПОЭТИКА ПОВЕСТИ Н. БАРШЕВА «БОЛЬШИЕ ПУЗЫРЬКИ»

*Стаття присвячена дослідженню міфопоетики та інтертекстуальних зв'язків повісті Миколи Баршева «Великі бульбашки» (1926) з метою з'ясувати основні естетичні принципи письменника і літературний контекст його творчості. Для повісті характерний*

© В. В. Виниченко, 2016

*широкий інтертекстуальний фон. До найвагоміших претекстів належать збірки А. Блока «Снігова маска», «Бульбашки землі», його поеми «Дванадцять», вірш «На залізниці». В результаті дослідження вдалося встановити відсилання до біблійних текстів (зокрема, до мотивів світу і світильників), творів Шекспіра (мотив смертельного напою, використання назви як цитати з «Макбета»), античної міфології (образи Нарциса, Прозерпіни). Автор використовує також інтертекст російської класичної літератури (М. Гоголь, І. Гончаров, А. Чехов). Образ станції «Великі бульбашки» викликає асоціацію з творчістю М. Горького («Містечко Окуров») та Є. Замятіна («Повітове»). Інтертекст є способом вираження авторської позиції, сприяє виявленню авторської концепції світу та людини і дозволяє простежити літературну генеалогію героїв. Ключовим же джерелом для інтертексту стає вірш С. Єсеніна «Тепер любов моя не та», винесений в епіграф, що вказує на екзистенційну складову трагікомічного образу вічного мандрівника – Коко. У «Великих бульбашках» виявляються наскрізні для Баршева мотиви часу, сну, вітру, смерті, залізниці і т. ін. Виділяючи головні моменти у світогляді автора, вони збагачують інтертекстуальне поле цього твору. Інтертекстуальна густина тексту і міфологічний підтекст дозволяють вписати повість Баршева в контекст російської прози 1920-х років.*

***Ключові слова:*** *міфопоетика, інтертекстуальність, мотив, модернізм, Баршев.*

*Статья посвящена исследованию мифопоэтики и интертекстуальных связей повести Николая Баршева «Большие пузырьки» (1926) с целью уяснения основных эстетических принципов писателя и литературного контекста его творчества. Для повести Баршева характерен широкий интертекстуальный фон. К наиболее значимым претекстам можно отнести циклы А. Блока «Снежная маска», «Пузыри земли», его поэму «Двенадцать», стихотворение «На железной дороге». В результате исследования удалось обнаружить отсылки к библейским текстам (в частности, мотивы света и светильников), произведениям Шекспира (мотив смертельного напитка, название станции как скрытая цитата из «Макбета»), античной мифологии (образы Нарцисса, Прозерпины). Автор использует и интертекст русской классической литературы (Н. Гоголь, И. Гончаров, А. Чехов). Образ станции «Большие пузырьки» вызывает ассоциации с творчеством М. Горького («Городок Окуров») и Е. Замятина («Уездное»). Интертекст служит способом выражения авторской позиции, способствует уяснению концепции мира и человека, а также позволяет проследить литературную генеалогию персонажей. Ключевым источником интертекста становится стихотворение С. Есенина «Теперь любовь моя не та…», вынесенное в качестве эпиграфа. Соотнесенность с текстом стихотворения подчеркивает экзистенциальную составляющую трагикомического образа вечного странника – Коко. В «Больших пузырьках» обнаруживаются сквозные для творчества Баршева мотивы времени, сна, смерти, ветра, железной дороги и т. д. Выделяя опорные моменты авторской концепции мира, они обогащают интертекстуальное поле произведения. Интертекстуальная плотность текста и мифологический подтекст позволяют вписать повесть Баршева в контекст русской модернистской прозы 1920-х годов.*

***Ключевые слова****: мифопоэтика, интертекстуальность, мотив, модернизм, Баршев.*

*The article deals with research of mythopoetics and intertextual connections of the story by N. Barshev "Big Bubbles" (1926) in order to understand the basic aesthetic principles of the writer and literary context of his work. This work is characterized with a big intertextual background, which became the subject of our study. One of the most important pretexts belongs to the "Snow Mask", "Bubbles of the earth", the poem "Twelve", "On the railway" by A. Bloc. Also it was studied a reference to the biblical texts, the works of Shakespeare (the motif of the deadly drink, use the quotes from "Macbeth" as the title for "Big Bubbles"), ancient mythology (Narcissus, Proserpina). Also the author uses the intertext of Russian classical literature (Gogol, Chekhov). The image of Big Bubble looks like "The Town Okurov" by M. Gorki and "Provincial Tale" by Y. Zamyatin. Intertextuality is the means of expressing of the author's position, it contributes the detection of author's conception of the world, and allows to trace the genealogy of its heroes. The main source*

*of intertextuality becomes the poem by Esenin "Now my love is not the same", which was used as an epigraph that points to existential elements of tragicomic image of Coco, forever wandering actor. It was studied the important for Barshev motifs of time sleeping, railway, death, and so on. It allows to read this story of Barshev in the context of his work. They enrich the intertextaual field of this work describing the main points of the writer's world view. The discovered intertextuality and mythopoetical subtext allow to inscribe the works of N. Barshev in the context of Russian modern prose.*

***Keywords:*** *mythopoetics, intertextuality, motif, tmodernism, Barshev.*

«Имя вполне и незаслуженно забытое, а выпусти он сегодня одну из своих книжек, ну хотя бы сборник рассказов «Прогулка к людям» или «Летающий Фламмадрион», о нем бы непременно заговорили» [4, с. 130]. Эти слова Л. Борисова, автора книги воспоминаний «За круглым столом прошлого» (1971), касаются Николая Валериановича Баршева (1888–1938). Хотя в 1990 году в серии «Наследие» состоялась републикация наиболее значительных произведений писателя [10], его имя остается практически неизвестным сегодняшнему читателю и крайне редко попадает в поле зрения литературоведов. Как замечает Т. Шеховцова, «все творчество Баршева может поместиться в одном томе, но тома этого пока нет» [12]. Между тем прозу Баршева ставят в один ряд с сочинениями Б. Пильняка, М. Зощенко, Е. Замятина, М. Булгакова [7, с. 112].

Во второй половине 1920-х годов Баршев входил в литературную группу «Содружество» (вместе с Б. Лавреневым, А. Чапыгиным, М. Козаковым, Вс. Рождественским), выпустил пять прозаических сборников. Повесть «Прогулка к людям» высоко оценил Максим Горький. «Есть у вас много хорошей, человеческой печали о людях, – писал он Баршеву в ответ на подаренную книгу, – хотя лично мне судьба сильных кажется печальней судьбы слабых» [1, с. 185].

Задача данной статьи – исследовать мифопоэтику и интертекстуальные связи повести Николая Баршева «Большие пузырьки» (1926) с целью уяснить основные эстетические принципы писателя и литературный контекст его творчества. Эта повесть остается самым известным произведением Баршева. О ней писали уже прижизненные критики: так, И. Оксенов отметил целый «паноптикум печальный» типов уездной станционной России [9, с. 164]. Повесть была положена в основу пьесы, поставленной на сцене ленинградского театра «Пролетарский актер» [8, с. 111] в 1928–29 гг. Спектакль посетили К. Федин, О. Форш, М. Слонимский и другие писатели. Критики в своих оценках не были единодушны, и рецензии были как положительными (автора хвалили за «красочный показ окуровщины»), так и отрицательными. «Где же светлые проблески нового быта железнодорожников: станционные клубы, красные уголки, пионеры, комсомольцы… – говорилось в одной из рецензий. – Нет их!» [8, с. 112].

Интертекстуальный фон повести становился предметом исследования лишь выборочно. Так, Т. Шеховцова, сосредоточиваясь на чеховских мотивах в творчестве Баршева, отмечает интертекстуальные переклички с ранней прозой А. Чехова и рассказом «Крыжовник». Однако обнаруживаемое сходство

касается не только конкретных отсылок, но и угадывания особой поверхностно-обывательской логики, что может объясняться не прямыми заимствованиями, а прежде всего гением Чехова, описавшего обывателя так, что говорить о нем можно только чеховским языком [12]. В то же время, помимо чеховского интертекста, в повести можно выявить отсылки к литературному наследию Серебряного века, творчеству современников Баршева, классической русской литературе, мифологии, библейским текстам. Образ же станции «Большие пузырьки» неминуемо вызовет у читателя ассоциации с творчеством М. Горького («Городок Окуров») и Е. Замятина («Уездное»). Открывает повесть эпиграф, который, в соответствии с терминологией, предложенной Ж. Женеттом и расширенной Н. Фатеевой, относится к паратекстуальным элементам. Вместе с тем отрывок, взятый из стихотворения С. Есенина «Теперь любовь моя не та», посвященного Николаю Клюеву, может рассматриваться как интертекст. Смысл процитированных строк («Тебе о солнце не пропеть, / В окошко не увидеть рая, / Так мельница, крылом махая, / С земли не может улететь») можно понять, если углубиться в сюжет самой повести. Однако, забегая вперед, отметим экзистенциальные проекции этого стихотворения на повесть Баршева – ощущение усталости, исчерпанности бытия, одиночества и безответности человека, который «в сердце дома не построил».

«“Большие пузырьки” – станция не первоклассная, но сильно пьющая» [10, с. 308], – с иронией замечает рассказчик. Подобно гоголевскому городку в «Ревизоре», от которого «три года скачи, ни до какого государства не доедешь» [5, с. 360], от тихой станции Большие Пузырьки «до села верст десять, до кладбища – пять и все лесом» [10, с. 311]. Подобно Городу Салтыкова-Щедрина, он способен растягиваться, увеличиваться до пределов всей России: «Да полно, станция ли это? Может, не Пузырьки это? Может, это сама жизнь наша, страна наша с бездомными голосами, не понятными взглядами вышла из леса и встала при дороге?» [10, с. 312]. Эту характеристику можно сопоставить со словами лирического повествователя «Мертвых душ» Гоголя: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади» [10, с. 230]. Само же название, по замечанию А. Арьева, ассоциируется с циклом Блока «Пузыри земли», но подается в сниженном варианте. Источник заглавия блоковского цикла подсказан эпиграфом – строчками из «Макбета» Шекспира: «Земля, как и вода, содержит газы // И это были пузыри земли». У Баршева заглавие повести соотносится с песней Коко «Все на свете пузыри // Малые, большие» [10, с. 322]. Тем не менее ассоциация с творчеством Шекспира не случайна. Шекспировский интертекст контрастен миру «Больших пузырьков», персонажи которого служат антиподами изображенных в трагедиях сильных личностей. Измены, убийства ничего не меняют в этом мире. Любовь Ромео и Джульетты, ревность Отелло к Дездемоне в повести Баршева оттеняются подчеркнутым равнодушием и холодностью чувств. Когда Дуня рожает ребенка от Коко, тетушка Саша мечтает, чтобы Петр Иванович «не побрезговал – в любви ведь все прощается» [10, с. 337]. Сам же Петр Иванович, делая выбор между

кассиршей и Дуней, отдает предпочтение последней только из-за обиды на кассиршу, сравнившую его с ихтиозавром. Сцена с зеркалом подчеркивает нарциссизм этого героя, по-настоящему любящего только себя.

С шекспировской темой можно соотнести мотив смертельного напитка (этот мотив имеет богатую традицию – от античности до литературы Золотого и Серебряного веков). Яд, выпитый Ромео, в повести превращается в метиловый спирт. Меняется при этом и мотивировка – от скорби из-за мнимой смерти Джульетты к желанию, чтобы не пропал даром спирт, вытекающий из поврежденной цистерны.

Параллель с циклом Блока подчеркивается и общим временем года – весной, и мотивами зачумленного сна, пустоты, лени, инфернального хохота, страсти и смерти. Фраза Коко «меня интересуют в настоящий момент не сны, а жизнь пухлая, сонная, пылкая» может восприниматься как пародийно перефразированное «Узнаю тебя, жизнь, принимаю, и приветствую звоном щита». К стихотворению «На железной дороге» отсылает описание движущегося состава: «Оторвались от платформы вагоны, двинулись, пошли, заторопились. Вот три красных фонаря треугольником вниз, три огня, три глаза…» [10, с. 316] (у Блока: «вагоны шли привычной линией…», «три ярких глаза набегающих…»). Несмотря на сниженную трактовку блоковской темы, коллизия между миром обывателей и миром Прекрасной Дамы, запечатленная в «Незнакомке», сохраняется и определяет основную смысловую линию в «Больших пузырьках». Подчеркивает связь с произведениями символистов и часто использующийся в их творчестве мотив сна. Так, один из главных персонажей записывает свои сновидения в тетрадь и перед смертью просит ее сжечь. Сюжетное использование «вещего» сна (Терентию Петровичу снится хвостатый зверь, затаившийся в траве), который предвосхищает дальнейший ход повести (опасный зверь – это Коко, который обесчещивает Дуню), имеет отсылки к богатой традиции в русской литературе, начиная Пушкиным и заканчивая Чеховым. Свое символическое сновидение рассказывает Терентию Петровичу и Коко – сон о развеселом слепом великане, идущем своим «предназначенным путем» по темному коридору к солнечному окошку: «...мощь человеческая, и не разберешь: то ли пьян, то ли без ума, то ли мудрость его ослепила» [10, с. 322]. Великан пляшет и крушит все на своем пути: «Очень страшно и смешно, когда слепой пляшет» [10, с. 322], но все-таки прорывается к свету. Этот сон также вызывает литературные ассоциации, прежде всего, с циклом Андрея Белого «Великан» [3], в котором сквозными оказываются мотивы сна, обмана, пути к цели, одиночества, бездомности, стихии, грозы, актуализированные в повести Баршева. В контексте сновидческих мотивов припоминается и сон Обломова, а также та атмосфера мертвенности, которая окружает «обломовщину» и откликается в мире Больших Пузырьков.

Отсылки к тексту Библии связаны прежде всего с мотивом света и его источников (светильников). В библейском тексте они упоминаются несколько раз (Исх. 25, Зах. 4, Откр. 1). С другой стороны, во время исхода евреев из

Египта им ночью дорогу озарял огненной столб. В тексте Баршева этот образ трансформируется в образе человека с фонарем на железнодорожной станции. Эта параллель актуализирует мотивы блуждания, попытки обрести свой путь или, как античный философ Диоген, «найти человека» («светло и без того, а ты уж с фонарем» [10, с. 328]).

Фабульная канва повести – история «бедной Дуни», соблазненной и брошенной проезжающим дон-жуаном. Романтические свидания Коко и Дуни происходят на кладбище. Во время расставания Андрей Спиридонович даже признался, что лучшая их радость была на кладбище. Здесь можно усматривать не только отсылки к богатой «кладбищенской» традиции русской классики (в частности, можно вспомнить рассказ А. Чехова «Ионыч»), но и своеобразный мифологический фон повести. Не случайно Коко называет Дуню Прозерпиной – богиней подземного царства и плодородия. Прозерпина, как известно, половину года проводит в царстве мертвых, половину – в царстве живых. Так и Дуня, пробужденная к жизни любовью, все равно остается частью сонного царства мертвых. Пузыри умирают и рождаются, и этот процесс бесконечен. В то же время образ Дуни подается сниженно – равно как и цитата из Евангелия от Матфея «Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби», которая в искаженном виде цитируется Василием Федоровичем по отношению к «сочувствующему ферту». Танатологические мотивы повторяются постоянно, даже в обозначенной «географии» Пузырьков: до кладбища верст пять.

В мифологическом подтексте повести первостепенную роль играют образы петуха и стихии. В культурной традиции образ петуха связывают с солнцем и с временными обозначениями (ср. «первые петухи», «третьи петухи» и т. д., а также евангельское отречение апостола Петра: «не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься, что не знаешь меня» (Мф. 26, 34)) [11]. Мотив времени является сквозным для всего творчества Баршева и раскрывает кризисное состояние героев, которые не могут жить в новом времени: «ваше настоящее – это прошлое» [10, с. 329]. Отсюда вечные вопросы стрелочницы Щукиной «А раньше?», признания Терентия Петровича, «что пружина теперь в часах другая, пружина... напористей» [10, с. 309]. Василий Федорович перед смертью успел прошептать: «Старой пружине конец» [10, с. 335]. Образ петуха связывается с символикой воскресения из мертвых, вечного возрождения жизни, а также со смертью и подземным миром. Кроме того, петух символизирует сексуальную силу и плодородие [11]. Все эти ассоциации соотносятся с образом Коко. В финале рассказчик упоминает о рождении «новых Пузырей», что коррелирует с общим весенним обновлением и утверждает идею цикличности жизни.

«Петушиный» мотив характерен для творчества М. Булгакова [13]. В «Роковых яйцах» введен зловещий образ красного петуха, сопоставимый с мотивами огня и пожара (в повести Баршева о пожаре вспоминает под тревожные удары колокола умирающий Василий Федорович). Напротив, в рассказе «Полотенце с петухом» дан образ «петуха-спасителя», несущий мотив жизни, всеобщего обновления, что сопоставимо с повестью Баршева. Что

интересно, между произведениями Булгакова и Баршева можно отыскать даже сюжетные переклички: в обоих случаях имеет место мотив ампутации конечности, обездвиживания (ср. красавицу, чья нога попала в мялку, из «Записок юного врача», и Морозова, у которого поездом отрезало ногу из «Больших пузырьков», а также парализованного отца Василия Федоровича). Образ стихии, который вначале комически представляется ветром, унесшим панталоны тети Саши, а затем перерастает в ощущение надвигающейся грозы (параллель с Островским более чем очевидна, особенно с учетом темы женской неверности), продолжает тему Блока и его мифопоэтической картины мира в цикле «Снежная маска» и др. В связи с «ветряным» мотивом неизбежно возникает ассоциация с поэмой Блока «Двенадцать»: «Черный вечер. Белый снег. Ветер, ветер!» [2]. Параллель вводит мотивы катастрофы, Апокалипсиса, которые проявлены в произведении Блока.

Основным источником разнообразных литературных цитат является речь Коко. Он цитирует А. Ахматову («У меня есть улыбка одна...» из сборника «Четки»), знаменитую «Сиротку» К. Петерсона («Шла дорогой той старушка, увидала сироту»), напевает романсы («Обидно, досадно до слез до мученья») и шутливые песни («Милый, купи ты мне дачу», «Не форси, форсун форсистый»). Романсный репертуар приоткрывает внутреннее состояние героя, который не может забыть ушедшую от него Клавочку (ее именем Коко называет Дуню). В какой-то степени эта манера поведения сближает актера с героями чеховской драматургии, ремарки которых направлены «в сторону» и, на первый взгляд, лишены смысла, но служат раскрытию психологического подтекста. Остальные герои повести не могут противопоставить Коко богатый интертекстуальный материал: это либо Интернационал («Никто не даст нам избавленья») в устах Петра Ивановича, менее удачливого героя-любовника, либо упомянутая в искаженном варианте библейская цитата. В этом смысле актер и певец – творческая личность – возвышается над обывателями из Больших Пузырьков, недаром он приходит и уходит, избегая смерти и пересекая границу «выморочного царства». Одиночество и непонятость этой личности заданы уже вынесенным в эпиграф стихотворением Есенина: «О друг, кому ж твои ключи ты золотил поющим словом?» [6]. От этих строк ассоциации ведут к есенинским «Ключам Марии» и «Ключам тайн» В. Брюсова. Коко единственный осознает «смертную тоску и смешки существования». Образ героя раскрывается с неожиданной стороны, когда выясняется, что это он отомстил за сына Василия Федоровича, столкнув прапорщика Морозова под поезд. Трагические черты проскальзывают в его образе в сцене с массовым отравлением. Коко знает, что в цистерне яд, и вначале пытается уберечь людей: «Прекратите – смерть пьете!», но, видя бессмысленность своих усилий, превращается в веселого слепого великана своего сна: «И закричал весело: – Вали, ребята, глуши, спирт – что надо! <…> И не заметил, что шел он уже прочь от цистерны, шел слепым развеселым человеком, как тот, которого видел когда-то не то во сне, не то наяву» [10, с. 333]. Именно смерть становится выходом из экзистенциального тупика, в

котором оказались жители Больших Пузырьков. Коко понимает это, в отличие от остальных, для которых отравление – это не попытка выхода из пограничной ситуации, но инстинктивная, практически животная жажда. В то же время «артист» поступает бессердечно по отношению к Дуне, что говорит о совмещении в его образе трагических и сниженных черт (имя Коко комически подчеркивает петушиное начало в герое). Причина этого зафиксирована в первых строчках стихотворения, взятого как эпиграф, – «Теперь любовь уже не та». Коко пережил острую любовную драму, именно ему адресованы строчки «Тебе о солнце не пропеть». Язык литературы, пусть даже звучащий из уст героя в сниженном варианте, остается неуслышанным (проблема коммуникации становится одной из центральных в прозе Баршева). Трагизм образа героя усугубляется еще и тем, что он остается в живых, а значит, обречен на дальнейшую жизнь и вечное странствие.

Проведенное исследование показало, что для повести Баршева «Большие пузырьки» характерен широкий мифологический и интертекстуальный фон. Отсылки к библейским, мифологическим и литературным претекстам помогают уяснить баршевскую концепцию мира и человека, служат для выражения авторской позиции, а также позволяют проследить литературную генеалогию персонажей и места их обитания. Активное использование интертекстуальных и мифопоэтических элементов позволяет вписать прозу Баршева в контекст русского модернизма 1920-х годов.

**Библиографическме ссылки**


1. Бахтин В. М. Горький – Н.В. Баршеву / В. Бахтин // Нева. – 1986. – № 8. – С. 184–186.
2. Блок А.А. Двенадцать [Электронный ресурс] / А.А. Блок. – http://www.stihi-rus.ru/1/Blok/34.htm.
3. Белый Андрей. Великан [Электронный ресурс] / Андрей Белый. – Режим доступа : http://www.stihi-rus.ru/1/Belyiy/16.htm.
4. Борисов Л.И. За круглым столом прошлого. Воспоминания / Л.И. Борисов. – Л. : Лениздат, 1972. – 160 с.
5. Гоголь Н.В. Избранные произведения в 2-х томах. Т. 2 / Н.В. Гоголь. – Киев : Дніпро, 1979. – 437 с.
6. Есенин С. Теперь любовь моя не та... [Электронный ресурс] / С. Есенин. – Режим доступа : http://feb-web.ru/feb/esenin/texts/es1/es1-149-.htm.
7. Кураев М. Баршева можно не знать? Читатель представляет писателя / М. Кураев // Литературное обозрение. – 1990. – № 6. – С. 106–107.
8. Никольская Т. Строка из «Свитка скорби» / Т. Никольская // Литературное обозрение. – 1990. – № 6. – С. 111–112.
9. Оксенов И. Большие пузырьки (рец.) / И. Оксенов // Звезда. – 1926. – № 1. – С. 164–165.
10. Расколдованный круг : Сб. повестей и рассказов. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 688 с.
11. Топоров В.Н. Петух / В.Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Т. 2. – М., 1992. – С. 309–310.
12. Шеховцова Т.А. Проза Николая Баршева: чеховское начало в русском модернизме 1920-30-х годов [Электронный ресурс] / Т. А. Шеховцова. – Режим доступа : http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/3346/2/Shehovcova.pdf.
13. Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача») / Е.А. Яблоков. – Тверь, 2002.–103 с.


*Надійшла до редколегії 19 березня 2016 р.*

УДК 821.512.161

**Г. Ю. Гаджиєва**
*Дніпропетровськ*

# ОБРАЗ МІСТА В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

*Стаття присвячена спробі розглянути ключові аспекти міста як соціально-культурного феномена в гуманітарній теорії з метою розширення межі питання про вплив міста на літературу, про поетику урбанізму в літературі. Залучення робіт теоретиків міста як соціально-культурного феномена дозволяє розширити це традиційне коло питань і дати підстави для більш детального розгляду поетики урбанізму в сучасній літературі. Образ міста в творі якогось письменника, в тій чи іншій національнії традиції є частим предметом літературознавчих досліджень. Літературознавці, ставлячи питання про вплив міста на літературу, зазвичай розглядають образи міст в конкретних творах окремих авторів. Образи великих міст в певної національної традиції, зміни в людському сприйнятті і психології, що відбуваються під впливом урбанізму і тягнуть за собою зміни у формі літературних творів.*

***Ключові слова:*** *місто, мегаполіс, урбанізм, модернізм,постмодернізм.*

*Статья посвящена попытке рассмотреть ключевые аспекты города как социально-культурного феномена в гуманитарной теории с целью расширения рамки вопроса о влиянии города на литературу, о поэтике урбанизма в литературе. Привлечение робот теоретиков города как социально-культурного феномена позволяет расширить этот традиционный круг вопросов и дать основания для более детального рассмотрения поэтики урбанизма в современной литературе. Образ города в произведении какого-либо писателя, в той или иной национальной традиции является частым предметом литературоведческих исследований. Литературоведы, ставя вопрос о влиянии города на литературу, обычно рассматривают образы городов в конкретных произведениях отдельных авторов. Образы великих городов в определенной национальной традиции, изменения в человеческом восприятии и психологии, происходящих под влиянием урбанизма и влекут за собой изменения в форме литературных произведений.*

***Ключевые слова:*** *город, мегаполис, урбанизм, модернизм, постмодернизм.*

*The article is devoted to an attempt to examine the key aspects of the city as a social cultural phenomenon in humanitarian theory in order to widen the limits of the matter about how the city can influence literature and also about urbanism poetics and city influence in literature. The article aims on the problem of the city image in postmodern literature. The attraction of the theorists' works that are devoted to the city as social cultural phenomenon allows us to widen this traditional frame and give arguments for more detailed examination of poetics of urbanism in modern literature. The image of the city in the works of different authors is frequent subject in literary criticism researches. Putting a question of influence of the city on literature, researchers take into account images of the cities in certain works of particular authors. Images of great cities in particular national tradition, changes in human perception and psychology that are influenced by urbanism can be resulted in the form of literary works.*

***Key words:*** *city, metropolis, urbanism, modernism, postmodernism.*

Сучасна теорія міста веде відлік від роботи німецького соціолога і теоретика культури Георга Зіммеля (1858–1918). Житель одного з найдинамічніших мегаполісів рубежу XIX–XX ст., Зіммель першим почав писати про своєрідну атмосферу великих міст, їх підвищену енергетику, про відбиток, який місто накладає на його мешканців. Стосовно літератури його

© Г. Ю. Гаджиєва, 2016

роботи дозволяють найбільш повно передати образ міста у творах письменників-модерністів. У ключовому есе «Великі міста і духовне життя» («Die Großstadt und das Geistesleben», 1903) Г. Зіммель аналізує вплив зовнішнього соціального середовища на психологію особистості. Німецький соціолог одним із перших вбачає зв'язок між міським способом життя і тим новим типом особистості, характерним для рубежу XIX–XX століть, якому належало стати героєм модерністського роману [3, с. 23]. Його особливо цікавили репрезентації міста, а також деякі риси мегаполісу, наприклад, сприйняття міського життя людиною, просторові виміри великого міста, зв'язок економіки, грошового господарства та міської культури.

Порівнюючи життя у великих і малих містах (селах як форми доурбаністської реальності), Г. Зіммель зазначає «переважання інтелектуального характеру душевного життя у великих містах порівняно з малими містами» [2, с. 24]. Він звертає увагу на зв'язок між життям у великому місті і психологією його мешканців. «Психологічна основа, на якій виступає індивідуальність великого міста, – це підвищена нервовість життя, що походить від швидкої і безперервної зміни внутрішніх і зовнішніх вражень» [2, с. 23]. Цей ланцюжок одномоментних вражень, змінюючих один одного, який народжує міське середовище, призводить до виникнення нового типу особистості, вимушеної виробляти нові механізми психологічного захисту. Одним із таких механізмів стає переважання інтелекту над почуттям, індивід тепер «реагує не почуттям, а переважно розумом» [2, с. 24]. Незважаючи на перенаселеність мегаполісу і велику кількість щоденних соціальних контактів, особистість у великому місті виявляється вкрай індивідуалізованою. Зіммель підкреслює, що «немає, мабуть, іншого такого явища душевного життя, яке було б так безумовно властиво великому місту, як бездушна байдужість» [2, с. 27] – результат духовної роз'єднаності жителів мегаполісу. Згідно Г. Зиммелю, інтелектуальна свідомість городянина, необхідна, щоб протистояти «насильству великого міста» [2, с. 24], функціонує у взаємодії з ринковими механізмами капіталізму. Включеність міського жителя у грошовий тип господарства знецінює людські відносини, надаючи їм лише матеріального характеру. Розгляд Зіммелем мегаполісів здійснює великий вплив на подальші дослідження критиків, багато в чому передбачивши погляди і підходи, що з'явилися у другій половині XX ст. Можна стверджувати, що Зіммель передбачив техніку потоку свідомості, використану в «Уліссі» і «Місіс Деллоуей». Макс Вебер (1864–1920) – одна з головних фігур німецької соціології – також не міг залишити без уваги феномен міста. Формулюючи визначення, що ж таке місто, він виділяє кілька основних ознак. По-перше, місто володіє певною обмеженою територією, всередині якої впритул один до одного розташовуються будинки городян. При цьому поселення настільки велике, що його мешканці втратили «специфічне для суспільства сусідів особисте знайомство один з одним» [1, с. 309]. Іншими словами, незважаючи на велику кількість соціальних зв'язків між городянами, особистість в місті виявляється відносно відокремленою. Сучасний мегаполіс соціолог вважав значно менш складним і розвиненим, ніж міста італійського

Відродження або середньовічних Нідерландів і Бельгії, для яких були характерні космополітизм і різноманітність соціальних, політичних та економічних форм, що створювали ідеальні умови для життя. На сучасному етапі розвитку на перший план виходять не достоїнства і недоліки міста, головним стає намагання зрозуміти, що ж являє собою сучасне життя, відчути і випробувати його на власному досвіді. На думку історика Карла Шорске, місто епохи модерну не було певною точкою в часі, скоріше, місто вбирає в себе час: «Місто представляло собою послідовність різноманітних швидкоплинних моментів, кожним з яких потрібно насолодитися на його шляху з небуття в забуття» [4, с. 50].

Таким чином, перше осмислення феномен міста отримав в рамках філософії і соціології. Однак цей комплекс ідей згустився настільки, що в 1950–1960-х рр. почав проникати і в літературознавство.

М. Бредбері ще в 1976 р. вперше заявив, що зображення великого міста було центральною темою літератури модернізму. Окремі модерністи могли бачити в сучасних столицях втілення пекла або принаймні чистилища, але саме мегаполіси були тим середовищем, в якому йшли інтелектуально-естетичні дебати модерністської революції в мистецтві; мегаполіси Заходу представляли собою «нове середовище, вони несли в собі всю складність і напругу модерністської свідомості і модерністського письма» [5, с. 96].

Постмодернізм – мистецтво епохи біотехнічного міста, і насамперед потрібна настільки ж ретельна розробка культурної теорії сучасного мегаполісу, який вже істотно відрізняється від мегаполісу індустріально-конвеєрної епохи. Стосовно ж літературознавства, якщо ми будемо виходити з уявлення про постмодернізм як напрямок, що базується на літературній грі (грі з літературними традиціями, грі з читачами), можна припустити, що постмодерністські міста будуть по-різному конфігурувати найрізноманітніші традиції світової літератури в зображенні міст. Модерністський мегаполіс був найчастіше містом репортажним, миттєвим, фрагментованим, і автори фіксували насамперед той матеріально-фізичний і духовний вигляд міста, який виникав у свідомості героя у процесі його життєдіяльності в місті. Були присутні в образах міст модернізму і культурно-символічні пласти, але головним відкриттям модерністів було місто, відбите у свідомості його пересічного мешканця, – динамічне, суперечливе, яке більше не співвідноситься з «селом», єдине середовище проживання, органічне для героїв твору.

Місто в літературі модернізму було феноменом індивідуальним, суб'єктивним, даним в плані суб'єктивного часу героїв. У постмодернізмі місто піддається випробуванню з позиції систем цінностей, які або задовго передують феномену сучасного мегаполісу, або тільки зароджуються у нас на очах. Не викликає сумніву той факт, що дослідження взаємодії культур у просторі сучасного міста затребуване, а численні серйозні проблеми власно культурного стану усвідомлюються суспільством.

**Бібліографічні посилання**

1. Вебер М. История хозяйства. Город. М.: КАНОН-Пресс-Ц, Кучково поле, 2001. – 576 с.
2. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель // Логос. 2002. – № 3–4 (34). – С. 23–34.
3. Кабисов А.Г. Теория урбанизма и практика модернизма / А.Г. Кабисов // Изв. Сарат. ун-та. 2009. Т. 9. Сер. Социология. Политология. Вып. 2. – С. 66–69.
4. Schorske C.E. The Idea of the City in European Thought : Voltaire to Spengler // Schorske C. E. Thinking with History : Explorations in the Passage to Modernism. Princeton,1998. – P. 37–55.
5. Bradbury, Malcolm. The cities of modernism // Modernism/ ed. by M. Bradbury,J. McFarlane. – Penguine, 1976. – P. 96–104.

*Надійшла до редколегії 10 січня 2016 р.*

УДК 882 (09)

**Е. А. Гусева**

*Днепропетровск*

# ПУТЕВЫЕ ОЧЕРКИ М. ВОЛОШИНА И Н. ГУМИЛЕВА

*У літературі Срібного віку затверджується нова творча парадигма, і твори мистецтва починають сприйматися як живий і самодостатній художній світ поза ним безпосереднього зв'язку з реальністю. Разом з тим це не було лише запереченням досвіду літератури минулого. Поруч із традиційним реалістичним напрямком виникає мистецтво модернізму, в якому продовжує розвиватися нарис. Органічно подорожній нарис входив до сфери творчих інтересів М. Волошина та М. Гумільова, які багато і захоплено подорожували, що знайшло відображення в цілому ряді створених ними нарисів. Їх подорожні нотатки дають читачеві чітке уявлення про їх духовні пошуки, про те, що їм довелося побачити. По-своєму ця тенденція проявилася в подорожній нарисах М. Волошина, таких як «Андорра», «По глухим местам Испании», «Бой быков», «Весенний праздник тела и пляски», «Письма из Парижа» та ін. Тема шляху була однією з найважливіших у творчості М. Гумільова. Він багато подорожував і залишив подорожні записки, зокрема «Африканский дневник». Безумовно, документальним текстом є і «Записки кавалериста» М. Гумільова, які можна віднести до колійних нарисів лише умовно, на тій підставі, що їх автор – офіцер, який іде дорогами війни. Письменники модерністської орієнтації вносили лірично-суб'єктивний елемент до канонічної, моделі нарису, що стала звичною. Вони по-різному вибудовували свої відносини з реальною дійсністю, але загальним для них було характерно дієве, а не споглядальне ставлення до світу (скажімо, М. Волошин показує читачеві «свою» Іспанію, а М. Гумільов вирушає спочатку в Африку, а пізніше – на війну). В обох випадках простежується зв'язок життєтворчості письменників з їх художньою творчістю, синтез достовірності зображуваного і суб'єктивної письменницької «оптики», через яку побачений і показаний світ.*

***Ключові слова**: нарис, документалізм, достовірність, модернізм, символізм, синтез.*

*В литературе Серебряного века утверждается новая творческая парадигма, и произведения искусства начинают восприниматься как живой и самодостаточный художественный мир вне его непосредственной связи с реальностью. Вместе с тем это не было лишь отрицанием опыта литературы прошлого. Рядом с традиционным реалистическим направлением возникает искусство модернизма, в котором продолжает*

© Е. А. Гусева, 2016

*развиваться очерк. Органично путевой очерк входил в сферу творческих интересов М. Волошина и Н. Гумилева, которые много и увлеченно путешествовали, что нашло отражение в целом ряде созданных ими очерков. Их путевые заметки дают читателю отчетливое представление об их духовных исканиях, о том, что им довелось увидеть. По-своему эта тенденция проявилась в путевых очерках М. Волошина, таких как «Андорра», «По глухим местам Испании», «Бой быков», «Весенний праздник тела и пляски», «Письма из Парижа» и др. Тема пути была одной из важнейших в творчестве Н. Гумилева. Он много путешествовал и оставил путевые записки, в частности «Африканский дневник». Безусловно, документальным текстом являются и «Записки кавалериста» Н. Гумилева, которые можно отнести к путевым очеркам лишь условно, на том основании, что их автор – следующий дорогами войны офицер. Писатели модернистской ориентации вносили лирически-субъективный элемент в каноническую, ставшую привычной модель очерка. Они по-разному выстраивали свои отношения с реальной действительностью, но общим для них было характерно действенное, а не созерцательное отношение к миру (скажем, М. Волошин показывает читателю «свою» Испанию, а Н. Гумилев отправляется сначала в Африку, а позже – на войну). В обоих случаях прослеживается связь жизнетворчества писателей с их художественным творчеством, синтез достоверности изображаемого и субъективной писательской «оптики», через которую увиден и показан мир.*

***Ключевые слова:*** *очерк, документализм, достоверность, модернизм, символизм, синтез.*

*In the literature of the Silver Age a new creative paradigm was set, and the works of art are perceived as a living and self-sufficient art world beyond its close connection with reality. However, it was not the denial of the previous literature experience. Besides the traditional realistic art direction modernism arose, which continued to develop a sketch. Organically travel essays were among creative interests of M. Voloshin and N. Gumilyov, who traveled a lot and with great enthusiasm, which was reflected in a number of essays written by them. Their travel notes give the reader a clear picture of their spiritual quest, tell about what they saw. In its way this tendency is evident in the travel essays of M. Voloshin, such as "Andorra", "In remote areas of Spain," "Bullfight", "Spring celebration of body and dance", "Letters from Paris" and others. The theme of the way was one of the most important in the work of N. Gumilyov. He traveled a lot and wrote many travel notes, in particular "African Diary". Of course, "Notes of cavalryman" by N. Gumilev is a documentary text, but in some points it can be treated as a travel essay, because its author was an officer who travelled the war roads. Modernist writers introduced lyrically subjective element in the canonical model of an essay. In different ways they showed their relations with reality, but common to them was the attitude toward an effectiveness, and not a contemplative attitude toward the world. For example, M. Voloshin showed the reader "his" Spain, and N. Gumilyov went first to Africa, and later – to the war. In both cases, the lifestyle of the writers found its reflection in their literary works, synthesis of depicted reliability and subjective writing "optics", through which the world is seen and shown.*

***Key words****: essay, documentary, reliability, modernism, symbolism, synthesis.*

В литературе Серебряного века утверждается новая творческая парадигма, и произведения искусства начинают восприниматься как живой и самодостаточный художественный мир вне его непосредственной связи с реальностью. Вместе с тем это не было лишь отрицанием опыта литературы прошлого. Рядом с традиционным реалистическим направлением возникает искусство модернизма, в котором продолжает развиваться очерк. «Для литературы конца XIX – начала XX века характерны и некоторые общие, универсальные тенденции, которые дают себя знать и в произведениях символистов, и в творчестве несомненных реалистов. Художественный синтез

принадлежит к числу таких общих для серебряного века особенностей» [6, с. 4]. Такого рода синтез чрезвычайно ярко проявился в жанре путевого очерка.

Органично путевой очерк входил в сферу творческих интересов Максимилиана Волошина и Николая Гумилева, которые много и увлеченно путешествовали, что нашло отражение в целом ряде созданных ими очерков. Казалось бы, восприятие действительности, характерное для обоих поэтов, было слишком субъективно для автора очерков, тем не менее путевые заметки дают читателю отчетливое представление об их духовных исканиях, о том, что им довелось увидеть.

По-своему эта тенденция проявилась в путевых очерках М. Волошина, таких как «Андорра» (1901), «По глухим местам Испании» (1901), «Бой быков» (1901), «Весенний праздник тела и пляски» (1904), «Письма из Парижа» (1905) и др. Заметим, что в «Андорре» М. Волошин описывает не столько страну, сколько ее «предчувствие». Трудный, полный опасностей путь через Пиренеи, описания природы и быта обитателей горных селений диссонируют с началом очерка («Был конец мая. Салоны кончились. В Париже становилось пыльно и душно» [3, с. 53]). Казалось бы, еще вчера – кафе, художественные выставки, приятная музыка, а уже сегодня – мешки на плечах, белое шоссе и утомительный пеший переход. А затем – грубо сложенные дома из дикого камня, водопады, пропасти, осыпи, альпийские луга, опасная горная дорога, бесконечно убегающая зигзагами вверх: «Каждый шаг надо взвешивать и тщательно выбирать следующий камень, на который надо ступить» [3, с. 59]. Но вот Франция осталась позади, а впереди виднеются снежный склон, зеленые скаты, дальше – деревья и леса; это Андорра.

Задолго до М. Волошина Испанию посетил В. Боткин, создав путевые очерки «Письма об Испании», где он показывает русскому читателю почти неизвестную ему в то время страну. Её описания отличаются всесторонностью, обстоятельностью и объективностью. В частности, рассказывается о местоположении Гранады, отмечаются мавританские элементы в её архитектуре, узкие извилистые улицы, в которых легко заблудиться. Автор замечает, что хотя в Гранаде «от 80 до 90 тысяч жителей, но церквей немного, и все они замечательны» [1, с. 175]. Далее следуют подробные описания соборов, дворцов, крепости Альамбры, которые не оставляют места для авторской субъективности. М. Волошин же в своих очерках «По глухим местам Испании» говорит об этой стране несколько иначе. Это уже не подробное перечисление достопримечательностей, а лёгкое, экспрессивное воссоздание испанских красот. Позднее, в статье «Анри де Ренье» (1910) Волошин заметил: «Я изображаю не явления мира, а своё впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое “я”, но мировая первооснова человеческого самосознания…» [2, с. 62]. И если это Барселона, то непременно «красивая, блестящая, со своеобразною вычурностью в архитектуре, с узкими улицами, расцвеченными разноцветными тканями занавесок и горячими лучами, пробившимися из-за крыш» [3, с. 60]. Описание Барселоны выразительно и кратко. Так же кратко

описывается и Пальма, столица Балеарских островов: «Перед глазами проплыл замок Бельвер, стоящий на вершине совершенно правильного конического холма с пологими краями, затканными густыми южными соснами» [3, с. 62]. М. Волошин отмечает только самое важное в пейзаже – зеленые склоны холма и ослепительно белый город «под ослепительно жгучим солнцем, на берегу ослепительно синего моря» [3, с. 62]. Как видим, выделяется лишь одна доминанта пейзажа, важнейшая с точки зрения автора. Впрочем, живописец и поэт Волошин уточняет: «Ослепительно белый… Это не совсем точно передает впечатление. Это скорее цвет только что вымытых простынь, сушащихся на солнце. Что-то не совсем сухое, немного полинялое… чуть заметные следы синьки – вероятно, отсветы от моря» [3, с. 62]. Здесь Волошин стремится не описать Пальму, а «точно передать впечатление» от увиденного (важно и истинно то, что скрыто за видимой реальностью) и апеллирует к воображению читателя, что было характерно для символизма. Об архитектуре готического собора, нависающего над городом, говорит: «это странная готика, южная. А готика юга не выносит. На юге она расцветает вширь и умирает в орнаментах» [3, с. 62]. Такая субъективная, парадоксальная характеристика южной готики, которая не устремлена вверх, а разворачивается вширь, должна будить воображение читателя. У Волошина встречаются и выразительные портретные зарисовки местных жителей. Скажем, хозяйка кабачка – молодая, красивая, со жгучими глазами и тонкими чертами лица, благодушная и довольная; ее супруг – «бритый испанец, с горбатым носом и бритым лицом, имел вид плутоватый и прижимистый» [3, с. 68]. Описывает автор и типичный вечер в деревенском кабачке – с вином, танцами под звуки кастаньет, которые в исступлении рассыпаются «на тысячи игл, на тысячи жгучих, отточенных солнечных лучей, веками копившихся в сухом стволе оливы, из груди которой их вырезали…» [3, с. 70]. Рассказывает М. Волошин и о корриде в Севилье. Собственно, знакомясь с очерком «Бой быков», современный читатель может поймать себя на мысли, что это действо ему знакомо. Ну конечно: Хемингуэй в «Фиесте» и многочисленных рассказах тоже описал корриду достаточно подробно. И подготовка к зрелищу, и сам бой, и поведение публики у обоих авторов описаны максимально ярко и выразительно, что естественно, ведь таким и является зрелище – дикое, жестокое и великолепное одновременно. Тем не менее в очерке М. Волошина чувствуется ироническое снижение впечатления и от корриды, и от Севильи в целом. В частности, разрушая сложившееся у русского читателя благодаря Пушкину стереотипное представление о Гвадалквивире, он отмечает, что «Гвадалквивир “не шумел и не бежал”, так как здесь он вообще не имеет привычки этого делать. Он мутен и тих как пруд…» [3, с. 84]. Да и кавалеры «с гитарой и шпагой» на глаза не попадаются. Видимо, наступили другие, менее романтические времена, и в темных переулках шныряют «подозрительные личности с внушительными палками» [3, с. 84]; от этой опасной реальности автор предпочел поскорее уйти в гостиницу. Логика повествования здесь основывается на личном опыте писателя, его субъективных впечатлениях от увиденного. В очерках М. Волошина

осуществляется попытка сформулировать некое системное миросозерцание; здесь понятие путешествия наполняется смыслом поиска бытийных истин, субъективных представлений авторов о глубинном состоянии мира. В очерке, таким образом, усиливалось личностное начало, а факт, преломленный через восприятие автора, обретал особую эмоциональную достоверность.

Один из ярчайших представителей русского модернизма – Н. Гумилев, и тема пути – одна из важнейших в его творчестве. «Колумб, Улисс, Лаперуз, Кук и все прочие “паладины”, подобно самому поэту, мечутся по морю жизни и вынуждены без конца открывать, что нет цели, помимо Сверхмира, недостижимого здесь и сейчас» [5, с. 495]. Он много путешествовал и оставил путевые записки, в частности «Африканский дневник»[1], в котором проявился иной, чем у символистов, тип художественного мышления. Н. Гумилев дважды побывал в Африке – в 1909 и 1913 гг. Подробности первого путешествия неизвестны, а о втором читатель узнаёт как раз из «Африканского дневника». Экспедиция, организованная Академией наук, предполагала изучение и цивилизацию малоизвестных племен. Путь в далекую Абиссинию лежал через несколько морских портов, и одним из них была Одесса. Южная Пальмира произвела странное впечатление на жителя Пальмиры Северной и, похоже, ему не понравилась. На первый взгляд, Одесса выглядела как заграничный город с многочисленными кафе и вечерними гуляниями, что напомнило автору Париж. Но ему не понравилась публика («подозрительно-изящные коммивояжеры»), а в одесской газете начинающий поэт напечатал стихотворение Сергея Городецкого, выдав его за своё собственное; возмутил эстета Гумилева и специфический одесский говор, в котором, как он уловил, сказывалась «вся психология Одессы, ее детски-наивная вера во всемогущество хитрости, её экстатическая жажда успеха» [3, с. 213]. Ему, видимо, вообще не нравился Юг, кроме, конечно, Африки, о которой он мечтал еще в детстве, да Турции (впрочем, для него это был скорее Восток). Сильное впечатление на путешественников произвел Стамбул. Гумилев отметил красоту Босфора, башни старинных крепостей по его берегам, узкие пыльные константинопольские улицы «среди молчаливых домов, в каждом из которых подозреваешь фонтаны, розы и красивых женщин как в “Тысяче и одной ночи”…» [4, с. 214], Айя-Софию… Но вот и Порт-Саид, Суэцкий канал, «буйная прелесть» Красного моря. Черное море в акватории Одессы не удостоилось подробного описания, но Красным, представлявшем «картину грозную и прекрасную» [4, с. 216], Гумилёв откровенно восхищается и не жалеет ярких, сочных красок. Не менее яркой, динамичной и зримой представляется и ловля акулы. Автор показывает и саму ловлю, и ее удачное завершение; натуралистически подробно описана и разделка огромной рыбы.

Путевые записки Н. Гумилева органично дополняют красочные и выразительные описания городов и селений. Это, скажем, живописный Джибути, спящий днем и оживающий к вечеру, когда его «улицы полны

---

[1] Полностью «Африканский дневник» впервые опубликован в №№ 14–15 журнала «Огонёк» за 1987 год. При жизни поэта был напечатан лишь один эпизод из «Дневника» – «Ловля акулы».

мягким предвечерним сумраком, в котором четко вырисовываются дома, построенные в арабском стиле» [4, с. 218], с плоскими крышами, затейливыми дверями, террасами, аркадами. Или Дире-Дауа с новыми улицами, садами, цветниками и кафе. Или Харар, имевший величественный вид, «со своими домами из красного песчаника, высокими европейскими домами и острыми минаретами мечетей» [4, с. 226]. Н. Гумилев отмечает узкие улицы, тяжелые деревянные двери, многолюдные и шумные площади; описывает он и местные нравы, которые удалось «подсмотреть». Надо отметить, что путевые записки Н. Гумилева созданы традиционно, совершенно в реалистической манере, что помогает читателю увидеть далекие экзотические страны, рассмотреть особенности архитектуры, пейзажи и если не принять, то хотя бы понять царящие там нравы и обычаи.

Безусловно, документальным текстом являются и «Записки кавалериста» (1914–1915) Н. Гумилева, которые мы можем отнести к путевым очеркам лишь условно, на том основании, что их автор – следующий дорогами войны офицер. «Записки» фрагментарно и документально точно отражают ряд боевых действий, в которых участвовал Гумилев, в них нет единого сюжета, однако они строго документальны, а описания их точны. К примеру, Гумилев так воспроизводит ситуацию, когда он оказался впереди своего разъезда и, по сути дела, попал в окружение, из которого пришлось вырываться: «Я понял, что на этот раз опасность действительно велика. Дорога к разъезду мне была отрезана, с двух других сторон двигались неприятельские колонны. Оставалось скакать прямо на немцев, но там далеко раскинулось вспаханное поле, по которому нельзя идти галопом, и я десять раз был бы подстрелен, прежде чем вышел бы из сферы огня» [4, с. 245]. Это описание кратко, точно и выразительно. Автор фиксирует то, что он видел и слышал: «Мне были ясно видны их лица, растерянные в момент заряжания, сосредоточенные в момент выстрела. Невысокий пожилой офицер, странно вытянув руку, стрелял в меня из револьвера. Этот звук выделялся каким-то дискантом среди остальных» [4, с. 245]. События воспроизводятся с субъективной, авторской точки зрения. Н. Гумилев фиксирует свои собственные ощущения: «Все это в ту минуту я запомнил лишь зрительной и слуховой памятью, осознал же это много позже» [4, с. 246]. Читатель включен в сферу изображаемого, он «слышит» звуки выстрелов (причем узнает, что выстрелы из револьвера и винтовки звучат по-разному), «видит» немцев, перегородивших дорогу, вспаханное поле… Снова заметим, что субъективность авторского мировосприятия не нарушает достоверность изображения происходящего, что совершенно органично для очерковой прозы Н. Гумилева.

Писатели модернистской (в широком смысле) ориентации вносили лирически-субъективный элемент в каноническую, ставшую привычной модель очерка. Такая модификация его структуры расширяла «кругозор» жанра. На рубеже XIX–XX вв. в литературно-философской среде по-разному осмысливались отношения искусства и жизни, что находило отражение и в жанре очерка. Писатели по-разному выстраивали свои отношения с реальной

действительностью, но и для тех, и для других было характерно действенное, а не созерцательное отношение к миру (скажем, М. Волошин показывает читателю «свою» Испанию, а Н. Гумилев отправляется сначала в Африку, а позже – на войну). В обоих случаях прослеживается связь жизнетворчества писателей с их художественным творчеством, синтез достоверности изображаемого и субъективной писательской «оптики», через которую увиден и показан мир.

**Библиографические ссылки**


1. Боткин В.П. Письма об Испании / Василий Петрович Боткин. – Л.: Наука, 1976. – 344 с.
2. Волошин М. Лики творчества. – 2-е изд., стереотип. / Максимилиан Волошин. – Л.: Наука, 1989. – 848 с.
3. Волошин М А. Путник по вселенным / М.А. Волошин. – М.: Сов. Россия, 1990. – 384 с.
4. Гумилев Н. Избранное / Н. Гумилев. – М.: Просвещение, 1990. – 383 с.
5. Делич И. Николай Гумилев / И. Делич // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. – М.: Изд. Группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – С. 488–501.
6. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма : учеб. пособие / И.Г. Минералова. – 4-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2008. – 272 с.


*Надійшла до редколегії 30 квітня 2016 р.*

УДК 82:7

**Ф. Джафарова, А. Джаббарлы**

*Нахчыван, Азербайджан*

# «КИТАБИ ДЕДЕ ГОРГУД» ГЛАЗАМИ РУССКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

*Стаття присвячена героїчному епосу азербайджанського народу «Кітабі Дєдє Горгуд». У ній аналізуються дослідження європейських та російських сходознавців. Азербайджанський фольклор, як і фольклор інших народів, є узагальненням багатого життєвого досвіду народу. В міфах, переказах і легендах різних народів викладалися різні аспекти міжособистісних відносин, форми й види поведінки людей, закони як релігійного, так і світського характеру. Звернення до міфів, переказів і легенд для вивчення історії давнини визначено ще й тим, що в них поряд із релігійними поглядами міститься багатющий фактичний матеріал, неоціненний при вивченні даної епохи. Починаючи з другої половини XIX ст., дастан «Кітабі Дєдє Горгуд» знаходився в центрі уваги російських дослідників. Так, видатний російський сходознавець В.В. Бартольд у 1894–1904 рр. переклав російською мовою і опублікував чотири оповіді епосу, а в 1922 р. епос був повністю переведений російською мовою. Азербайджанський вчений М.Г. Тахмасіб, даючи оцінку російського перекладу В.В. Бартольда, писав: «У російському перекладі В.В. Бартольда багато похибок, що мають локальний характер, але в цілому вони не впливають на зміст епосу». У 1962 р. сходознавці В.М. Жирмунський і А.Н. Кононов підготували до другого видання «Книгу мого Діда Горгуда» в російському перекладі В.В. Бартольда. В.В. Бартольд так писав про свою роботу: «Переклад епосу не можна вважати закінченим, оскільки розвиток нових технологій, оволодіння новими знаннями дозволять нам знову уважніше поставитися до перекладу цього пам'ятника». З метою більш глибокого вивчення епосу «Кітабі Дєдє Горгуд»*

© Фахрия Джафарова, Алекбер Джаббарлы, 2016

*В.В. Бартольд здійснював наукові експедиції до Середньої Азії і на Кавказ. Наслідком цього стала книга «Тюркський епос Кавказу», опублікована в 1930 р.*

***Ключові слова**: «Китаби Діда Горгуд», Бартольді В.В., дастан, народний оповідач, Деде Горгуд, азербайджанську мову.*

*Статья посвящена героическому эпосу азербайджанского народа «Китаби Деде Горгуд». В ней анализируются исследования европейских и русских востоковедов. Азербайджанский фольклор, как и фольклор других народов, является обобщением богатого жизненного опыта народа. В мифах, преданиях и легендах разных народов излагались различные аспекты межличностных отношений, формы и виды поведения людей, законы как религиозного, так и светского характера. Обращение к мифам, преданиям и легендам для изучения истории древности определено еще и тем, что в них наряду с религиозными воззрениями содержится богатейший фактический материал, неоценимый при изучении данной эпохи. Начиная со второй половины XIX в., дастан «Китаби Деде Горгуд» находился в центре внимания русских исследователей. Так, выдающийся русский востоковед В.В. Бартольд в 1894–1904 гг. перевел на русский язык и опубликовал четыре сказания эпоса, а в 1922 г. эпос был полностью переведен на русский язык. Азербайджанский ученый М.Г. Тахмасиб, давая оценку русскому переводу В.В. Бартольда, писал: «В русском переводе В.В. Бартольда много погрешностей, имеющих локальный характер, в целом, однако, не влияющих на содержание эпоса». В 1962 г. востоковеды В.М. Жирмунский и А.Н. Кононов подготовили ко второму изданию «Книгу моего Деда Горгуда» в русском переводе В.В. Бартольда. В.В. Бартольд так писал о своей работе: «Перевод эпоса нельзя считать законченным, т. к. развитие новых технологий, овладение новыми знаниями позволят нам вновь более внимательно отнестись к переводу этого памятника». С целью более глубокого изучения эпоса «Китаби Деде Горгуд» В.В. Бартольд свершал научные экспедиции в Среднюю Азию и на Кавказ. Следствием этому явилась книга «Тюркский эпос Кавказа», опубликованная в 1930 г.*

***Ключевые слова:** «Китаби Деде Горгуд», В.В. Бартольд, дастан, народный сказитель, Деде Горгуд, азербайджанский язык.*

*The paper is devoted to "Kitabi Dada Gorgud", the heroic epos of the Azerbaijani people. Studies of European and Russian orientalists are analyzed here. Azerbaijani folklore, as well as the folklore of other nations, is a generalization of the rich experience of life of the Azerbaijani people. In the myths, legends and traditions of different nations setting out the various aspects of interpersonal relationships, forms and types of behavior, the laws of both religious and Soviet character. Appeal to the myths, legends and legends to study the history of antiquity is defined by the fact that they, along with religious beliefs contain a wealth of factual material, invaluable in the study of this period. Since the second half of XIX century, epos "Kitabi Dede Gorgud" was the focus of Russian researchers. So, the outstanding Russian orientalist V.V. Bartold in the 1894–1904 biennium. translated into Russian and published four legends of the epic and the epic in 1922 was fully translated into Russian. Azerbaijani scientist M.G. Tahmasib, assessing Russian Translation VVBartold, wrote: "In the Russian translation VVBartold many errors that have local character, on the whole do not affect the content of the epic". In 1962, the Orientalists and V.M. Zhirmunsky A.N. Kononov prepared for the second edition of the Russian translation V.V. Bartold "Book of My Grandfather Gorgud". V.V. Bartold wrote about his translation: "Translation of the epic can not be considered complete, since development of new technologies, the mastery of new knowledge will allow us to once again more carefully consider the transfer of the monument". With a view to better understanding of the epos "Kitabi Dede Gorgud" V.V. Bartold accomplished scientific expeditions to Central Asia and the Caucasus. The consequence of this was published in 1930, the product of "Turkic epic Caucasus".*

***Key words:** "Kitabi Dada Gorgud", V.V.Barthold, epos, folk narrator, Dada Gorgud, the Azerbaijani language.*

В мифах, преданиях и легендах разных народов излагались различные аспекты межличностных отношений, формы и виды поведения людей, законы как религиозного, так и светского характера. Обращение к мифам, преданиям и легендам для изучения истории древности определяется еще и тем, что в них наряду с религиозными воззрениями содержится богатейший фактический материал, неоценимый при изучении данной эпохи. Азербайджанский фольклор, как и фольклор других народов, является обобщением богатого жизненного опыта народа. Особое место в азербайджанском фольклоре занимает дастан «Китаби Деде Горгуда».

«Китаби Деде Горгуд» является классическим образом азербайджанского этноса, народной святыней. Эпос дает подробную картину общественной жизни того времени, когда он создавался. Народный сказитель, озан Деде Горгуд – дед, отец – глава семейства повествует в дастане о жизни вполне сформированного общества огузов, древних тюрков, сыгравших большую роль в этногенезе многих тюркоязычных народов, особенно азербайджанцев. Большое значение в «Китаби Деде Горгуд» придается семье, морали, дисциплине, нормам поведения. Место матери в семье – священно, «право матери – право Бога». В эпосе нет никаких намеков на многоженство, высоко ценится обряд законных браков («Свидетелю заключения брака слава!»). Древнейший памятник «Огуз-наме» («Книга об огузах»), относящийся к VI–VIII вв., вошел в художественную сокровищницу мировой культуры в относительно самостоятельной форме под названием «Китаби Деде Горгуд». После появления дастана «Китаби Деде Горгуд» многие государства на протяжении веков приходили в упадок, создавались новые, но образ мышления, традиции азербайджанского народа, изложенные в эпосе, оставались неизменными. Ученому миру известны два экземпляра дастана «Китаби Деде Горгуд». Один их них хранится в Национальной библиотеке Дрездена, а другой – в библиотеке Ватикана. Хранящийся в дрезденской библиотеке экземпляр состоит из предисловия и двенадцати сказаний. Он был впервые обнаружен немецким востоковедом Якобом Рейске. Однако, недостаточно хорошо изучив содержание эпоса, он представил его как рукопись, связанную с историей смерти Османа-паши. На первой странице на арабском языке было написано: «Китаби Деде Горгуд али лисани таймфейи Огузан», т. е. «Книга Деда Горгуда на языке тайфы (племени) Огузана». С этого времени и по сей день памятник называется «Китаби Деде Горгуд». Немного позднее востоковед Флейшер знакомится с рукописью, однако и он, основываясь на пометке, говорящей об истории смерти Османа-паши в 993 г. хиджры (1558 г.), включил ее в каталог как памятник XVI века. В 1815 году немецкий востоковед Генрих Фридрих фон Диц (1751–1817) опубликовал в переводе на немецкий язык одно из двенадцати сказаний огузского героического эпоса «Китаби Деде Горгуд» под названием «Убийство Тепегеза (Темень-глаза) Басатром». Главный персонаж памятника Тепегез (Темень-глаз) убил родного брата циклопа Полифема из «Одиссеи» Гомера, что вызвало настоящую сенсацию в ученом мире.

Одним из первых исследователей дастана был немецкий ученый Теодор Нюлдеке. В 1859 г. Он переписал рукопись, но из-за трудностей, связанных с языком дастана, не опубликовал его и полученный материал передал В.В. Бартольду. Другой немецкий ученый, Вальтер Рубен, исследуя фольклорные образцы народов мира, выявил в них схожие и параллельные мотивы. В 1944 г. он опубликовал в Хельсинки произведение под названием «12 сказаний “Китаби Деде Горгуд”» и 25 повестей о Тепегезе». В 1958 г. немецкий ученый Иолан Тайн подготовил к печати и впервые опубликовал на немецком языке дастан «Китаби Деде Горгуд». Исследовавшая немецкие издания эпоса Ф. Мустафаева отмечает, что немецкие ученые Ф. Бабингер, В. Гельвинг, О. Гаксер также занимались изучением эпоса [1, с. 40]. В 1950 г. итальянский исследователь Этери Росси обнаружил в библиотеке Ватикана второй экземпляр рукописи «Китаби Деде Горгуд», в которой, в отличие от первого экземпляра, были представлены предисловие и шесть сказаний (1, 2, 3, 4, 7, 12). Обнаруженный экземпляр Э.Росси сравнил с первым и в результате в 1952 г. в Риме опубликовал «Китаби Деде Горгуд» в итальянском переводе [2].

В 1972 г. эпос был опубликован на английском языке.

Начиная со второй половины XIX в., дастан «Китаби Деде Горгуд» находился в центре внимания русских исследователей. Так, выдающийся русский востоковед В.В. Бартольд в 1894–1904 гг. перевел на русский язык и опубликовал четыре сказания эпоса, а в 1922 г. эпос был полностью переведен на русский язык. Азербайджанский ученый М.Г. Тахмасиб, давая оценку русскому переводу В.В. Бартольда, писал: «В русском переводе В.В. Бартольда много погрешностей, имеющих локальный характер, но в целом не влияющие на содержание эпоса» [3, с. 6]. В 1962 г. востоковеды В.М. Жирмунский и А.Н. Кононов подготовили ко второму изданию в русском переводе В.В. Бартольда «Книгу моего Деда Горгуда» [4]. В.В. Бартольд так писал о своем переводе: «Перевод эпоса нельзя считать законченным, т.к. развитие новых технологий, овладение новыми знаниями позволят нам вновь более внимательно отнестись к переводу этого памятника» [4, с. 6]. С целью более глубокого изучения эпоса «Китаби Деде Горгуд» В.В. Бартольд свершал научные экспедиции в Среднюю Азию и на Кавказ. Следствием этому явилось опубликованное в 1930 г. произведение «Тюркский эпос Кавказа» [5]. А.Э. Якобинский в своем произведении «Книга моего Деда Горгуда» отмечал, что общим для огузских сказаний является образ древнетюркского старца, народного сказителя, певца подвигов огузских богатырей Деда Горгуда» [5, с. 124]. А.Э. Якобинский, проведя сопоставление между сказанием «Бамсы Бейрак» – одним из самых обаятельных героев памятника «Китаби Деде Горгуд», победившим одноглазого великана Тепегеза и освободившим купцов из плена, и героическим эпосом народов Средней Азии и Алтая «Алпимышем», нашел много общего [6, с. 75]. Но в то же время исследователь отметил, что создание этих эпосов относится к разным периодам [6, с. 123].

Предки азербайджанского народа огузы синтезировали двенадцать народных сказаний о древних богатырях, мифических персонажах типа

Тепегеза, наделили их многими особенностями из собственной жизни, создав таким образом великолепный по языку и стилю эпический памятник «Китаби Деде Горгуд», дошедший до нас в рукописи XVI в. Двенадцать огузских сказаний, включенных в дастан, разнотипны и не связаны между собой ни темой, ни сюжетом. Общим для них являются лишь имена героев, персонажей и образ древнетюркского сказителя, народного певца – озана, а в дальнейшем ашыгов (не смешивать со словом «ашиг» – влюбленный), подвигов огузских богатырей Деде Горгуда. Являясь эпической историей тюркских народов, дастан ярко выражает сплоченность тюркских народов перед опасностью нападения врагов. В сказаниях красочно описаны всевозможные приключения огузских богатырей, свадебные обряды, единоборство героев с силами Зла, Тепегезом. Только в одном, двенадцатом, сказании говорится о разногласиях и распрях между огузскими беками в борьбе за власть, которые, погибая, превращались в груды камней и каменные фигуры баранов и коней (балбалы, башапы). Деде Горгуд, а вслед за ним и другие народные сказители, ащыги, исполняли дастаны в сопровождении трехструнного гопуза, которого заменил десятиструнный саз. Как известно, «Китаби Деде Горгуд» состоит из рифмованной прозы и примерно из 1800 полустиший. Дастан переведен на русский, итальянский, немецкий, английский, фарсидский, литовский и др. языки. По мотивам дастана «Китаби Деде Горгуд» азербайджанский писатель Апор создал повесть «Деде Горгуд» в переводе на русский язык, основной пафос которой состоит в том, чтобы жить в мире и согласии как между собой, так и с соседями [7, с. 7].

«Китаби Деде Горгуд» имеет огромную ценность и как древнейший памятник азербайджанского языка. В нем азербайджанский язык показан в своей изначальной поэтичности. Азербайджанская поэтесса Алла Ахундова в 1988 г. на страницах журнала «Молодость» опубликовала «Китаби Деде Горгуд», воссоздав это уникальное произведение на русском языке, и тем самым выполнила миссию огромной культурной значимости, насколько возможно сохранив сочность и напевность языка оригинала [8, с. 40].

**Библиографические ссылки**


1. Анар. Деде Горгуд /Анар. – Баку: Гянджлик, 1988. – 7 с.
2. Алла Ахундова. Книга отца нашего Горгуда / Ахундова Алла. – Баку.: Молодость, 1988. – № 2. – 40 с.
3. Бартольд В.В. Тюркский эпос Кавказа/ В.В. Бартольд. – Л., 1930. – 124 с.
4. Мустафаева Ф. «Китаби Деде Горгуд» на немецком языке / Ф. Мустафаева. – Баку.: Научные труды АГУ. Серия Язык и литература, 1976. – № 4. – 40 с.
5. Орхан Шаиг Гюгяй. Книга моего Деда Горгуда/ Гюгяй Шаиг Орхан. – Стамбул, 1973.
6. Тахмасиб М.Х. Азербайджанские народные дастаны / Х.М. Тахмасиб. – Баку, 1972. – 6 с.
7. Жирмунский В.М. Книга моего Деда Горгуда / В.М. Жирмунский, А.Н. Кононов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962.
8. Якобинский А.Э. Книга моего Деда Горгуда / Э.А. Якобинский. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 123 с.


*Надійшла до редколегії 26 березня 2016 р.*

УДК 821.161.1

**И. П. Зайцева**
*Киев*

# ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СКАЗКИ РАДИЯ ПОГОДИНА «ПРО ДЕВОЧКУ ПОЛЕЧКУ И ЕЕ ОДИНОКУЮ ЖИЗНЬ»

*Стаття присвячена аналізу одного з творів дитячого письменника-прозаїка другої половини XX століття Радія Погодіна «Про дівчинку Полечку та її самотнє життя», що відрізняється яскраво вираженою авторською індивідуальністю. Авторське новаторство проявляється перш за все у композиційно-естетичному структуруванні словесно-художнього дискурсу, де виявляються ознаки не тільки декількох літературних жанрів, але й різних родів літератури: художній складається з різних, цілком автономних як у тематичному, так і у концептуальному плані, фрагментів (казки, елементи з щоденника, анекдоти тощо), які зв'язані асоціативно й підтекстово). Окрім цього, твір відрізняє оригінальна взаємодія композиційно-мовленнєвих форм, які притягнуті письменником для більш розгорнутого та глибокого зображення внутрішнього світу персонажів, у першу чергу центральної героїні – Полечки. Вправне «переплетіння» композиційних форм мовлення (діалогів, оповідних та описових фрагментів тексту тощо) надає читачеві можливість практично одночасного сприйняття літературних героїв у декількох ракурсах, що, у свою чергу, забезпечує поліфонічне розгортання словесно-художньої структури у принципі.*

***Ключові слова**: дитяча проза, композиційно-естетичний устрій, драматургічність, розповідність, родо-жанровий синкретизм, зона автора, зона персонажів.*

*Статья посвящена анализу одного из произведений детского писателя-прозаика второй половины XX столетия Радия Погодина «Про девочку Полечку и её одинокую жизнь», отличающемуся ярко выраженной авторской индивидуальностью. Авторское новаторство проявляется прежде всего в композиционно-эстетическом структурировании словесно-художественного дискурса, где обнаруживаются признаки не только нескольких литературных жанров, но и разных родов литературы: художественный текст состоит из различных, вполне автономных как в тематическом, так и в концептуальном плане, фрагментов (сказки, выдержки из дневника, анекдоты и т. д.), связанных ассоциативно и подтекстово. Помимо этого, произведение отличает оригинальное взаимодействие композиционно-речевых форм, которые привлечены писателем для более развернутого и глубокого изображения внутреннего мира персонажей, в первую очередь центральной героини – Полечки. Искусное «переплетение» композиционных форм речи (диалогов, повествовательных и описательных фрагментов текста и т. д.) даёт читателю возможность практически одновременного восприятия литературных героев в нескольких ракурсах, что, в свою очередь, обеспечивает полифоничное развёртывание словесно-художественной структуры в принципе.*

***Ключевые слова**: детская проза, композиционно-эстетическое устройство, драматургичность, повествовательность, жанрово-родовой синкретизм, зона автора, зона персонажей.*

*The article deals with "About Girl Polechka and her Lonely Life", one of the works by Radii Pogodin, the children's novelist of the second half of the XXth century who is characterized by the expressed author's individuality. Copyright innovation manifests itself primarily in the compositional and aesthetic structuring verbal art discourse, which shows signs of not only several literary genres, but also different kinds of literature: literary text consists of different, completely self-contained in the thematic and conceptually, fragments (tales, excerpts from the diary, anecdotes and so on), related associatively and subtextly. In addition, the piece of art features*

© И. П. Зайцева, 2016

*original interaction of compositional and speech forms, which brought the writer for more than the full-scale and in-depth picture of the internal character of the world, primarily the central character – Polechka. Skillful "interlacing" compositional forms of speech (dialogues, narrative and descriptive fragments of the text and so on) gives the reader an opportunity almost simultaneous perception of literary characters in several angles, that, in turn, provides a polyphonic deployment of verbal art structure in principle.*

***Key words**: children's prose, compositional and aesthetic structure, staginess, narrative, generic syncretism, author's area, characters' area.*

В конце XX столетия, и в особенности на рубеже XX и XXI веков, весьма широкое распространение получили произведения, которые отличаются выраженным ***синкретизмом*** – как в целом, так и их отдельных композиционно-эстетических и стилевых составляющих: жанровой отнесенности, композиционного устройства, способов изображения персонажей и т. д. При этом следует отметить, что истоки жанрово-родового и иного контаминирования, существенно активизировавшегося в литературе рубежа XX–XXI веков, безусловно, можно обнаружить значительно раньше, в том числе и в пору главенствования социалистического реализма, основного художественного метода советской литературы. Представляется, что внимательный анализ ряда фактов и процессов, отражающих стремление авторов к разного рода *совмещению, соединению, перекрещиванию* элементов словесно-художественных дискурсов, в литературном процессе второй половины XX века во многом бы помог осознать и целый ряд явлений, характерных для литературы современного периода.

В плане решения рассматриваемой проблемы, на наш взгляд, незаслуженно обойдена вниманием ***детская литература*** (*литература для детей и подростков*, *литература для детей и юношества*), которая и в целом изучена явно недостаточно, хотя в советский период, по общему мнению, именно в этой области литературного творчества появилось множество ярких авторов, было создано значительное количество оригинальных и талантливых произведений. «По тематическому и жанровому многообразию советская детская литература не знает себе равных. Она первой, еще в 20-х гг. преодолела присущую старой детской литературе ограниченность тематики, решительно вывела своего читателя и героя в большой мир человеческой мечты и свершений, труда и борьбы», – отмечает один из самых известных исследователей детской литературы И.П. Мотяшов [3, с. 93].

Безусловно, литература для детей и юношества – более чем благодатное поле для всякого рода писательских экспериментов, апробирования различных авторских новаций, индивидуального переосмысления традиций: особенности детского и подросткового мироощущения и, соответственно, восприятия, открытость юных читателей ко всевозможным «необычностям», трансформациям реальности в написанных для них художественных произведениях всегда побуждали лучших представителей детской литературы к постоянному поиску отличных от традиционных художественных форм воплощения изображаемого. Вероятно, именно в связи с большей «раскрепощенностью» литературы для детей в ней значительно раньше

наметились те явления, которые стали характерными для литературно-художественного творчества в целом в конце XX – начале XXI столетий. «В 60–70-х гг. все более отчетливо в детской литературе намечается своеобразная “диффузия” жанров. Если и прежде приключенческая занимательность в той или иной мере была присуща почти всем детским книгам независимо от жанра, то теперь в социально-бытовую прозу, в том числе в книги из современной школьной и семейной жизни, все чаще проникают элементы фантастики и сказочной условности. Усложняющийся язык детской литературы отвечает быстро растущему уровню сегодняшних юных читателей» [3, с. 95].

Среди ярких представителей детской прозы второй половины минувшего века нельзя не отметить писателя Радия Петровича Погодина, творчество которого, как представляется, в принципе изучено явно недостаточно, а в аспекте оценки его места в русском литературном процессе вообще, насколько нам известно, не исследовалось. Между тем, своеобразие и оригинальность большинства произведений весьма обширного творческого наследия Р. Погодина единодушно отмечают все исследователи его творчества – правда, чаще всего писателя упоминают в ряду с другими авторами, произведения которых обладают сходными с погодинскими особенностями: «Кардинальные изменения претерпел в советское время распространённый в мировой литературе жанр книг для девочек. В повестях Л.Ф. Воронковой, С.М. Георгиевской, М. Прилежаевой, С.А. Баруздина, Л. Кассиля, **Р.П. Погодина**, Ю.Я. Яковлева, С.А. Иванова, И.М. Пивоваровой, героинями которых являются девочки, их духовный мир не отгорожен от большого мира. В них нет сентиментального умиления, псевдоромантической “возвышенности” чувств и поступков»; «В творчестве А.А. Кузнецовой, Ю.И. Коринца, **Р. Погодина**, Ю.И. Коваля, В. Крапивина, эстонца Х. Вяли и некоторых других **явственно ощутимо романтическое начало**. Нередко они обращаются к близкой детскому мироощущению условности, метафоре, символу, что придаёт их произведениям дополнительную глубину» (во всех случаях выделено мною. – *И.З.*) [3, с. 94].

Радий Погодин, начав свой творческий путь рассказом «Мороз», который был опубликован в альманахе «Дружба» в 1954 году, создал для детей и подростков свыше двадцати книг, которые переведены более чем на двадцать языков: первая книга писателя, «Муравьиное масло», вышла в свет в 1957 году, последняя – «Про девочку Полечку и ее одинокую жизнь» – редактировалась вплоть до кончины писателя в 1993 году. По общему признанию критиков, Радий Погодин занимает в детской литературе второй половины XX века одно из ведущих мест. Его прозу в первую очередь отличает серьезность нравственного поиска: в своих произведениях Погодин с предельной искренностью поднимает в общении с юным читателем главные вопросы человеческого бытия: «обсуждает» с ним становление детского характера; способы преодоления трудностей, которые непременно встречаются на этом пути, и многое другое. «Новаторство Погодина состояло в том, что **он сразу и безоговорочно поставил своего читателя вровень с собой**, каждым своим

словом показывая, что полностью доверяет способности ребенка понять все правильно, разобраться в сложных человеческим проблемах, с которыми он неизбежно сталкивается в реальной жизни. Да и сама жизнь ребенка гораздо богаче, многоаспектнее, чем представляют ее взрослые. Умение найти верную интонацию, просто объяснить сложное – в этом одна из особенностей таланта Погодина. Писательское своеобразие Погодина и в том, что **он как бы конструирует свои произведения, создаёт обстоятельства, которые ставят перед героями сложные этические проблемы, заставляют принимать самостоятельные и осознанные решения**» (везде выделено мною. – *И З.*) [1, с. 559].

Представляется, что последнее произведение Радия Погодина сфокусировало в себе, воплотило в концентрированном виде все основные особенности его творческого почерка, в том числе и индивидуально-стилевой манеры. Это, во-первых, всегда свойственное писателю необыкновенно внимательное и бережное отношение к внутреннему миру главного героя и одновременно основного адресата его книг – входящего в жизнь ребенка (подростка, юноши), бесспорное уважение к его личности. Именно на этих принципах базируется авторское понимание феномена детства во всех произведениях Р. Погодина: в них с особой художественной убедительностью утверждается, что жизнь ребенка ничуть не уступает жизни взрослых не только по своей событийной многогранности (наполненности событиями, их разноплановости и т.д.), но и по богатству внутреннего мира детства, разветвленности его психологии, эмоциональному накалу, а нередко – и по степени драматизма, которым наполнены отношения и между собственно представителями этого мира (невзрослыми), и между взрослыми и детьми.

Подобного рода многоаспектность, многогранность подхода к художественному воплощению жизни своих – в первую очередь невзрослых – героев, вероятно, и обусловливает своеобразие словесно-художественных дискурсов Радия Погодина, в частности, присутствие в них элементов различных литературных жанров и стилей, в конечном итоге ориентированных, с одной стороны, на более глубокое и полное раскрытие характеров героев, с другой – на актуализацию в словесно-эстетической форме тех морально-этических проблем, которые особо значимы для писателя, При этом следует заметить, что нередко оба указанных аспекта совмещаются в творчестве Р. Погодина в весьма непривычной, а то и *парадоксальной форме*: в таких случаях форма именно литературного произведения *для детей*, изначально расширяющая для писателя жанровые, сюжетные, стилевые и иного рода рамки, оказывается как нельзя более кстати.

Основой для понимания эстетической логики писателя, проникновения в суть его индивидуально-авторского мироощущения и, как следствие, хотя бы относительно адекватного восприятия воплощенной в произведении авторской концепции может в данном случае стать, по нашему мнению, анализ *композиционно-эстетического устройства* рассматриваемой *сказки* (?) Р. Погодина. При этом мы опираемся на понимание композиции как «системы

фрагментов текста произведения, соотнесённых с точками зрения субъектов речи и изображения», которая, «будучи “совокупностью фактов художественного впечатления” (М.М. Бахтин), <…> направляет сотворческую деятельность читателя – в этом ее “телеологический” характер – на воспроизведение эстетического объекта произведения (мира его персонажей как ценностной структуры)» [5, с. 102]. При подобном подходе весьма актуальным оказывается и введенная Н.Д. Тамарченко в научный оборот исследовательская категория *компонент*: «**Компонент** – такой фрагмент текста литературного произведения, в котором взаимодействуют как минимум две точки зрения изображающих субъектов на одно из сюжетных событий, т. е. возникает одно из многих возможных в этом произведении (или характерных для него) “микрособытий” рассказывания, образующих в совокупности единое событие рассказывания всего произведения: в варианте минимального объема текста совпадает с композиционной формой речи; в других случаях он представляет собой совокупность таких форм» [6, с. 103].

Рассматриваемое произведение Радия Погодина композиционно строится как *цикл из пяти сказок*, предваряемых *своего рода прологом*: этот автономный фрагмент текста, расположенный между названием произведения и «Сказкой первой», никак не озаглавлен автором; в то же время именно он вводит читателя и *в сюжетное пространство* художественного текста (одновременно и сказочное, и обыденное) и *в индивидуально-концептуальную авторскую сферу* (фрагменты, к ней отсылающие, в приводимой далее цитате выделены курсивом) – последнему в значительной степени, на наш взгляд, способствует *субъективированный тип повествования* (от первого лица):

«Девочка Полечка была колдунья. Жила она в Санкт-Петербурге на улице Новой Парковой, в доме номер один.

В этом доме по той же лестнице жили и другие девочки, например, Рита. Она любила шить юбки. Купит кусок ткани и сошьёт себе юбку. Она даже маме сшила юбку. И бабушке. *Девочка Полечка юбок шить не умела, зато, как я уже сказал, была колдуньей*.

Бывают девочки-колдуньи. Часто. Сидят у себя в квартире и колдуют, чтобы девочка Рита уколола себе палец и больше не шила юбок. *А девочка Полечка своим колдовством никому не делала вреда. Так она думала. <…>*

*У колдуний часто случается так – наколдуют и забудут. Не от того, что растяпы, а от любопытства знать, что будет дальше.* У Полечки полная лестница была Пуховиков, Сколькольапов, Сивозайцев, превратившихся в пыль от забвения. Делались они сначала похожими на высохших комаров, потом на тополиный пух, и, наконец, дворник товарищ Кизякова выметала их с ворчанием на судьбу, мол, что за жизнь – сплошная пыль да осколки. И в квартире у Полечки были различные Чудовища и Милые Друзья. Она любила придумывать их перед сном. Придумает и уснет. А проснется, зарядку делает, песню поет и, естественно, позабывает, кого придумала перед сном. *По-моему, Полечка хоть и была колдуньей, но не отличалась серьезностью и цели в жизни*

*не имела*» [здесь и далее текст произведения Р. Погодина цитируется по источнику: 4].

Названия составляющих произведение Р. Погодина пяти сказок, в общем-то, можно считать однотипными: «*Сказка первая*. Полечка и пылесос», «*Сказка вторая*. Полечка и поросенок Васька», «*Сказка третья*. Полечка и герань», «*Сказка четвертая*. Полечка и Мухоморов», «*Сказка пятая*. Полечка и Баба Яга» – во всех из них фигурирует главная героиня, Полечка, и кто-либо из круга ее общения: пылесос, поросенок Васька, герань, Мухоморов и Баба Яга (как видим, в этот круг, в соответствии с жанровой «раскрепощенностью» произведения, вовлечены и реальные, и сказочные персонажи; среди последних не только *поросенок Васька* и *Баба Яга*, но и *герань* с *пылесосом*). Вероятно, это можно рассматривать как авторскую заявку на максимально полное, в самых подробных деталях, раскрытие Полечкиного характера, изображения ее внутреннего мира, в котором основными оказываются, к сожалению, совсем не детские проблемы – например, почти постоянно сопровождающее девочку ощущение одиночества. Так, в частности, в первой сказке («Полечка и пылесос») находим: «*Полечкина семья была небольшая: мама, Полечка и телевизор.* Телевизор считался в семье самым умным. Но мама называла его треплом. Так и говорила: Послушаем это трепло. Она даже ругалась с ним, как с живым человеком. Иногда даже кричала: Как дам тебе по башке.

*Полечка маму не осуждала – мама много работала. От работы голова у неё шла кругом. Полечка тоже пыталась разговаривать с телевизором, но у неё ничего не вышло. Телевизор был очень солиден и требовал от Полечки, как от младшей по возрасту, почтительного к себе отношения. Тогда Полечка придумала Суперлба и поселила его в телевизор*» (курсив мой. – *И. З.*).

Две из пяти сказок, составляющих произведение Радия Погодина, дополнительно усложнены писателем композиционно; «Сказка вторая. Полечка и поросенок Васька» состоит из фрагментов: «*Из Полечкиного дневника*», «*Про девочек*», «*Однажды*», «*Про Лялю*»; «Сказка третья. Полечка и герань» включает следующие автономные фрагменты: «*Однажды*», «*Анекдот (детский)*». Такого характера («матрешечное») композиционное устройство, оригинальное «конструирование» писателем произведения предоставляет автору практически неисчерпаемые возможности для любых экспериментов, которые, как уже не раз отмечалось исследователями, в подавляющем большинстве случаев нацелены на более полноценный диалог с читателем, обусловлены стремлением донести до адресата все писательские наблюдения и открытия (связанные прежде всего с тем, как непросто и вместе с тем необходимо его юным героям справляться с совсем недетскими проблемами, которые постоянно ставит перед ними жизнь). Вот как, например, выглядит с позиций разных ракурсов (в разных композиционных частях) – поросенок Васька, лучший, по ее утверждению, Полечкин друг; в начале посвященной этому персонажу композиционной части («Сказка вторая. Полечка и поросенок Васька») находим: «Однажды из грузовика в лужу вывалился поросенок. Большой уже. Нахлебался из лужи зеленого. Сразу же стал веселым. Пошел в

парк, победил там эрдельтерьера Люсю, кавказскую овчарку Элика, курцхара Соньку. И уснул в телефонной будке.

Когда проснулся, хлебнул из лужи красного. Обнаружил у себя способность к поеданию консервных банок, бутылок, старых башмаков и обрадовался, поняв, что добывание пищи не станет отнимать у него много времени. С размаху он победил ещё десяток собак и еще раз хлебнул из лужи – синего.

Лужа обладала удивительным свойством менять цвет. Бывала красной и фиолетовой, голубой и коричневой, и желтой – желтее цвета лимона. И конечно, зеленой. Поросенок все это пил с удовольствием. Он стал очень большим. Научился менять цвет в зависимости от настроения. И однажды стоял весь розовый».

В части же, входящей во вторую сказку, но очевидно характеризующей поросенка Ваську в ином ракурсе – под названием «Из Полечкиного дневника», – этот персонаж характеризуется автором (устами Полечки) и, соответственно, воспринимается читателем совсем в ином ключе: «Мой лучший друг Васька любит, когда его называют Вепрь. Он много ест консервных банок и другого железа, как-то: водопроводных труб, канистр и ведер. Вчера он съел выброшенный несгораемый шкаф. Все это он находит в парке. Он хочет стать толстым, похожим на танк. Если бы я могла есть консервные банки и кастрюльки, мне бы все равно хотелось стать похожей на Веру Павловну Стрекозухину».

И уж совсем в неожиданном для читателя свете предстает поросенок Васька еще в одной автономной части произведения – под названием «Однажды» (далее этот композиционный фрагмент приводится полностью): «Из парка вышел рыжий конь с белым хвостом. Весь в утренней росе. Он сказал Ваське-Вепрю:

– Я рыжий конь с белым хвостом.

– А я Васька-Вепрь, – сказал Васька-Вепрь. Он пил воду из лужи.

– А я умею говорить по-нидерландски, – сказал конь.

– А я Васька-Вепрь, – сказал Васька.

– А я умею летать, – сказал конь.

– Ну, так скатертью дорога, – сказал Васька.

Конь улетел.

Подумаешь, – сказал Васька. Тоже подпрыгнул и тоже полетел. **Они летели в одну сторону. Все, кто умеет летать, не будучи ни птицами, ни летучими мышами, ни надувными шариками, летят в одну сторону**.

Дорожка, ведущая к церковному крыльцу, была вымощена камнями. Однажды Полечка бежала по ней, споткнулась и упала.

– Камни, – сказала она. – По-моему, их нужно спасать, иначе их разворуют.

На улице копали траншею для прокладки труб. Васька-Вепрь упал туда в темноте. **И подумал: Нужно составить план подвигов.**

**Чтобы каждый день запомнился – нужна большая голова**» (выделено мною. – *И. З.*).

Умелое сочетание различных композиционных составляющих позволяет Радию Погодину с необыкновенной художественной убедительностью передавать читателю самые невероятные собственные мысли и предположения, изображать события и персонажей в совершенно оригинальной динамике. Так, в частности, воплощается в произведении образ библиотекарши Веры Павловны Стрекозухиной, на которую Полечка вначале изо всех сил хочет быть похожей, считая ее эталоном красоты («Сказка вторая. Полечка и поросенок Васька»): «Разумеется, **Полечка** называла библиотекаршу Вера Павловна и **даже приседала, когда здоровалась, и улыбалась ей, как рабыня. И все это из-за Верочкиной сногсшибательной красоты**» (выделено мною. – *И. З.*).

Однако в другом композиционном фрагменте (фрагмент «Однажды» «Сказки третья. Полечка и герань») девочка, увидев Веру Стрекозухину уходящей со своим отцом, меняет свое отношение к ней практически кардинально: «Полечкин папа и Вера Павловна уходили по аллее, взявшись за руки. **Полечке в голову пришла мысль холодная, как льдинка в кулаке, что вот она и потеряла прекрасную библиотекаршу Верочку Стрекозухину и не нужно теперь стараться быть на нее похожей**: теперь будет мачеха Вера Павловна. **Только бы не гладила меня по голове**» (выделено мною. – *И. З.*).

Изменившееся отношение Полечки к Вере Стрекозухиной отчётливо вербализуется в следующей части произведения – «Сказке четвертой. Полечка и Мухоморов»: «На улице, когда Полечка и Маня-Ваня шли к моряку Мухоморову, к ним подбежала **Верочка Стрекозухина, которую в дальнейшем Полечка даже в мыслях не называла Верочкой, лишь Верой Павловной**.

– Ой, – сказала она. – Полечка. Детка. – **Полечка заметила изменение в ее лексике.**

– Я так рада, я так рада, – продолжала Вера Павловна. – Я перевожусь в другую библиотеку. Теперь мы будем видеться реже.

– Естественно, – сказала Полечка. – **Раньше вы были моя старшая подруга, а теперь, в натуре, вы моя мачеха.**

– Да, – сказала бывшая Верочка Стрекозухина. – Наверное, ты права. Ты безжалостна. Что передать папе?

– Передайте, что я за него рада. Пусть быстрее заканчивает оперу и пусть когда-нибудь позвонит» (выделено мною. – *И. З.*).

Впрочем, в заключительной части произведения («Сказка пятая. **Полечка и Баба Яга**») все – как и должно быть в сказке – волшебным образом соединяется и, образно говоря, устраивается: ведь именно Верочка Стрекозухина, хотя и в ином (явно *синкретично-символическом*) облике, открывает Полечке истинные ценности человеческих отношений:

«Подошла Полечка к холмам, а дальше что-то не йдется. Вроде потянуло ее отдохнуть немного. Села она на теплую песчаную землю. **А с холма спускается к ней на рыжем коне с белым хвостом прекрасная старинная**

**женщина. Рядом с конем белая собака бежит. На женщине белая рубаха, подпоясанная золотым поясом. Белая овечья шкура через плечо переброшена, как плащ. Золотой пряжкой на плече заколота. Волосы огненные пучком поднимаются на ее темени и развеваются по ветру. На золотом поясе топорик на длинной ручке. За спиной колчан со стрелами и лук.**

– Здравствуй, Полечка, – говорит эта древняя женщина. – Не узнала меня?

– Что-то чувствую, а сказать не могу, – ответила Полечка.

– Я же Баба Яга. – Женщина засмеялась.

– Ну что вы, – сказала Полечка. – Шутите, в самом деле.

И вдруг она узнала ее. Это была Вера Павловна Стрекозухина.

– Вы?! – воскликнула Полечка.

– Я.

– А как же папа?

– Он так занят своей криковой оперой – всей этой криковой культурой... **А ведь любовь не терпит ни криков, ни выкриков, ни покрикиваний**» (выделено мною. – *И. З.*).

На создавшемся фоне заключительные слова Бабы Яги (она же Вера Павловна Стрекозухина) воспринимаются не только как символические, но и как выражающие один из ключевых принципов авторской концепции:

«– **Ну, ты поняла, почему я такая страшная в сказках?** – спросила Вера Павловна Полечку. – **Я рубеж охраняю.** Ребятишек отпугиваю. Они могут и в болото забрести, и в яму сгинуть – кто-то их отпугивать должен.

**Полечка хотела спросить, мол, нельзя ли ей остаться, помогать ей, она, мол, тоже одинокая и никому не нужная. Они бы вдвоем тут лучше управились...**

Кто-то ее за ноги дернул, сразу за обе. Глянула она, а это Маня-Ваня.

– Пойдём, – сказали они. – Бегом надо. <…>

– **Беги бегом,** – сказала Полечке Вера Павловна. – **А говоришь, одинокая. Вон как ты им нужна. Ты ещё никому не сделала зла, чтобы быть одинокой**» (выделено мною. – *И. З.*).

Таким образом, среди ряда функций композиционного устройства (авторского «конструирования») в произведении Р. Погодина «Про девочку Полечку и ее одинокую жизнь» наличествует и функция, способствующая актуализации *жанрово-стилевого* новаторства писателя: благодаря искусному чередованию различных композиционно-эстетических зон обеспечивается расстановка авторских акцентов на наиболее важных в концептуальном отношении участках художественного текста.

**Библиографические ссылки**

1. Бахтин В. Погодин Радий Петрович // Русские писатели 20 века: Биографический словарь; гл. ред. и сост. П.А. Николаев; редкол.: А.Г. Бочаров, Л.И. Лазарев, А.Н. Михайлов и др. – М.: Большая Российская Энциклопедия; Рандеву – А.М., 2000. – С. 559–560.

2. Зайцева И.П. О жанрово-стилистическом своеобразии произведения Радия Погодина «Трень-брень» / И.П. Зайцева // Східнослов'янська філологія: зб. наук. праць / Горлівський інститут іноземних мов; Донецький нац. ун-т. – Вип. 28. Літературознавство. – Артемівськ: ГІІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2015. – С. 18 – 31.
3. Мотяшов И.П. Детская литература / И.П. Мотяшов // Литературный энциклопедический словарь; под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 91–95.
4. Погодин Р.П. Про девочку Полечку и её одинокую жизнь [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://pogodin.lodbspb.ru/content/articles/405/
5. Тамарченко Н.Д. Композиция / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 102–103.
6. Тамарченко Н.Д. Компонент / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 103–104.

*Надійшла до редколегії 4 травня 2016 р.*

УДК 82.091

**Н. М. Захарчук**
*Одесса*

# ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ ЧАКА ПАЛАНИКА "FIGHT CLUB"

*Стаття присвячена проблемі вивчення інтертекстуальності в романі Чака Паланіка "Fight Club". Останнім часом інтертекстуальність сприймається не просто як явище в літературознавчих дослідженнях, а як спосіб сприйняття текстів, кожен з яких несе в собі частини інших текстів, і ця концепція поширюється не тільки на текст, – світ постає розчиненим в алюзіях і цитатах текстом з безмежною варіативністю сприйняття; в цих умовах вивчення інтертекстуальності набуває особливої актуальності. Твір Паланіка становить особливий інтерес для вивчення, будучи яскравим прикладом літератури постмодернізму, де сама реальність постає в образі інтертексту, засилля симулякрів розмиває реальну картину світу, а поліваріантність значень швидше заважає сприйняттю, ніж приводить читача до чіткого розуміння сенсу. Текст "Fight Club" цілісний, але це цілісність клаптикового покривала, зібраного з алюзій, цитат і ремінісценцій, які, будучи з'єднані в контексті одного текстового твору, роблять принцип інтертекстуальності єдино можливим способом сприйняття тексту. Згідно Ю. Кристевій, будь-який текст веде діалог з іншими текстами, і в романі Паланіка цей діалог особливо помітний. Текст роману звучить як монолог, але по суті це діалог з іншими, незримими спочатку текстами, так само як головний герой перетворює свій внутрішній монолог на діалог зі своїм alter ego.*

***Ключові слова**: інтертекстуальність, поліваріантність значень, цитата, алюзія, ремінісценція.*

*Статья посвящена проблеме изучения интертекстуальности в романе Чака Паланика "Fight Club". В последнее время интертекстуальность воспринимается не просто как явление в литературоведческих исследованиях, но как способ восприятия текстов, каждый из которых несёт в себе части иных текстов, и данная концепция распространяется не только на текст, – мир предстает растворенным в аллюзиях и цитатах текстом с безграничной множественностью восприятий; в этих условиях изучение интертекстуальности обретает особую актуальность. Произведение Паланика*

© Н. М. Захарчук, 2016

*представляет собой особый интерес для изучения, являясь ярким примером литературы постмодернизма, где сама реальность предстает в облике интертекста, засилье симулякров смазывает реальную картину мира, а поливариантность значений скорее сбивает с толку, нежели приводит читателя к чёткому пониманию смысла. Текст "Fight Club" целостен, но это целостность лоскутного покрывала, собранного из аллюзий, цитат и реминисценций, которые, будучи сведены воедино в контексте одного текстового произведения, делают принцип интертекстуальности единственно возможным способом восприятия текста. Согласно Ю. Кристевой, любой текст ведет диалог с другими текстами, и в романе Паланика этот диалог особенно заметен. Текст романа звучит как монолог, но по сути это диалог с иными, незримыми поначалу текстами, равно как главный герой превращает свой внутренний монолог в диалог со своим alter ego.*

***Ключевые слова**: интертекстуальность, поливариантность значений, цитата аллюзия, реминисценция.*

*This article is devoted to the study of intertextuality in the novel «Fight Club» by Chuck Palahniuk. Nowadays intertextuality is seen not just like a phenomenon in literary studies, but as the way of perception the text, each of which has a part of the other texts. This concept extends not only to the text - the world appears like dissolved in the allusions and quotations text with infinite multiplicity of perceptions, and studying of intertextuality, according to these conditions, acquires special relevance. Palahniuk's work is of particular interest for the study, as a vivid example of postmodern literature, where the reality appears in the form of intertextuality, the dominance of simulacra makes the real picture of the world unintelligible and polyvariety of meaning puzzles the reader instead of helping him to get thorough understanding of the meaning. The text of the novel is holistic, but it is the integrity of the quilt blanket, assembled from allusions, quotations and reminiscences, which, brought together in the context of the text, make the principle of intertextuality not just the principle of literary studies, but let it to be the only possible way of text perception. According to Yu. Kristeva, any text is in dialogue with the other texts, and in Palahniuk's novel, this dialogue is particularly noticeable. The text of the novel sounds like a monologue, but in fact it is a dialogue with the other, invisible texts, as well as the main character turns his inner monologue into a dialogue with his alter ego.*

***Key words**: intertextuality, polyvariety, quotation, allusion, reminiscence.*

Во второй половине XX в. интертекстуальность получает широкое распространение благодаря теоретической саморефлексии постструктурализма и художественной практике постмодернизма, для которого характерна цитатность. Текст – это единая конкретная данность, но она проявляет свою власть вне реальности, вписывая новую (созданную посредством цитатной игры) в уже существующую, придавая этой вписанной действительности статус более реальной и единственно возможной. С учетом этого можно увидеть возведение интертекстуальности до общего пояснительного принципа, поскольку сам мир стал лишь вариацией текста. Эту идею развил Р. Барт: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски "источников" и "влияний" соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [1, с. 418]. Сам термин был впервые введен Ю. Кристевой, которая обозначила им межтекстовые отношения и показала диалогическую связь текстов. Интертекст, считает Лоран Женни, говорит на языке, словарь которого образует вся совокупность существующих текстов. Иначе говоря, интертекстуальность

предстает не просто совокупностью текстов, но неким взаимодействием между исходным текстом и всеми текстами, которые благодаря этому исходному вспоминает воспринимающий. Хотя и в таком понимании есть свои аспекты – то ли интертекстуальность существует внутри самого текста, или она проецируется внешними факторами (смешение текстов и образов в сознании реципиента). По мнению Р. Барта, само понятие текста невозможно без интертекстуальности, поскольку каждый текст вбирает и преобразовывает иные тексты. «Каждый текст, – полагает исследователь, – является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат…» [1, с. 417]. Поистине, наилучшим образом отображает суть интертекстуальности библейское «легион имя мне, потому что нас много» (Марк 5:8-9).

Первая попытка теоретической разработки и систематизации интертекстуальных элементов принадлежит Ж. Женетту, который, осветив данную проблему в таких своих книгах, как «Введение в архитекст» и «Палимпсесты: Литература во второй степени», предложил следующую классификацию: 1) интертекстуальность как «буквальное (более или менее буквальное, целостное или нет) присутствие одного текста в другом: наиболее наглядным примером функций подобного типа, включающего в себя и множество других, будет цитация, то есть эксплицитная апелляция к другому тексту» [2, с. 339]; 2) паратекстуальность как отношение текста к своей части (эпиграфу, заглавию, вставной новелле); 3) метатекстуальность как соотношение текста со своими предтекстами; 4) гипертекстуальность как пародийное соотношение текста с профанируемыми им иными текстами; 5) архитекстуальность как «связь, посредством которой текст включается в различные типы дискурса. Тут идут жанры и их детерминанты…» [2, с. 340]. Однако данные классы взаимопроникаемы; по мнению Натали Пьеге-Гро, «…метатекст почти всегда включает в себя цитаты (метатекстуальность и интертекстуальность в данном случае находятся в отношении интерференции), а пародия нередко прибегает к монтированию цитат (гипертекстуальность и интертекстуальность здесь тесно связаны между собой)» [6, с. 55].

В романе Паланика “Fight Club” прежде всего явно наличие паратекстуальности в тексте (исходя из вышеуказанной классификации), при полном соответствии названия и созданными в тексте организации и способе мировосприятия, поскольку бойцовский клуб, воспринимаемый не как место, но как свод правил, есть не что иное, как доктрина мировосприятия героев романа. Сама эпоха постмодернизма – это переломный период, разруха, и хотя некоторые исследователи считают, что это возникновение чего-то нового, – это «новое» основано на «костях», «так постарайтесь же, чтоб перестать вам существовать» [4, с. 38], и перестает существовать не только понятие о реальности, перестает быть сам человек в подобной реальности. Миру постмодернизма нечего терять, у него нет ничего, кроме изменчивой игры

значений, вывернутых текстов и кривляющихся масок героя: “Tyler had nothing to lose. Tyler was the pawn of the world, everybody’s trush” [7, с. 113]. Пользуясь терминологией Ницше, скажем, что это время «великого полдня», «минута кратчайшей тени», «конец дольше всего длившегося заблуждения», основная задача – освободить общество от метафизических химер прошлого, подготовив тем самым основу для существования в мире, где уже нет места прежним идеям и идеалам. Подобным образом и выступает на поле романа Паланика проект «Разгром», участники которого «…are going to break up civilization so we can make something better out of the word» [7, с. 208]. «Я пресытился своей мудростью…» [4, с. 5], – говорит Заратустра у Ницше и, пресытившись, захотел опустошить чашу; подобная же картина наблюдается и у Паланика: “I was tired and bored with my job ad my furniture… I was too complete. I was too perfect” [5, с.173] где та же переполненная чаша обыденной жизни героя выливается им ради пустоты нового.

Роман Чака Паланика выступает некоторым гротескным оживлением романтических тенденций в постмодернизме, хотя тут скорее постмодерн устроил из романтизма игровую площадку: роман, как в кривом зеркале, дает возможность увидеть сюжет «Вильяма Вильсона» Э.А. По, вывернутый наизнанку, и «Тень» Г.Х. Андерсена, и, конечно, «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона (всё вышеуказанное является прямым примером метатекстуальности). Нельзя не упомянуть, что и сам Паланик устами Марлы дает прямую ссылку на произведение уже кинематографического жанра “Just like Tony Perkins' mother in *Psycho*” [7, с. 173] (имеется в виду фильм А. Хичкока «Психо»). Ближе всего по форме повествования “Fight Club” стоит к произведениям Э.А. По: в нем тот же хаотично-сумбурный, сбивчивый стиль повествования, описания главного героя, находящегося в крайнем напряжении духовных и физических сил. Интертекстуальность у Паланика предстает как постоянный процесс взаимодействия текстов (как идей, так и способов их воплощения) в общей цепи мировой культуры. Идея сна во сне, неспособность отличить иллюзорную реальность от истинной, сомнение в истинности какой бы то ни было реальности – не более чем мячики в руках жонглирующего ими постмодернизма. Известен сюжет из жизни китайского мудреца Чжуан-цзы, которому приснилось, что он беззаботно порхающая бабочка. Когда мудрец проснулся, то не мог понять, это ему снилось, что он бабочка, или бабочке сейчас снится, что она – Чжуан-цзы. Порой подобные идеи находят свое продолжение и воплощение в песнях («Мне снилось, что я ткачиха, / Которая часто бывает мною во сне. / Я долго не мог понять – то ли я снюсь ей, / То ли это она снится мне...» (Б. Гребенщиков)) и в литературе: “I am still asleep. Here? I am not sure if Tyler is my dream. Or if I am Tyler’s dream” [7, с. 138].

Двойник Вильсона, умирая от его руки, предупреждает того: «Мною ты был жив, а убив меня – взгляни на этот облик, ведь это ты, – ты бесповоротно погубил самого себя!» [5, с. 220]. И главный герой Паланика, убив Тайлера, умирает сам: “Of course, when I pulled the trigger, I died” [7, с. 206] и тут же называет себя лжецом, поскольку на самом деле жив, находясь в стенах

психиатрической клиники, воспринимаемой им как рай. Текст романа, как Уроборос, возвращается к себе, когда на Тайлера, которому было нечего терять, Тайлера, бывшего мусором под ногами других – проецируются слова “AS IS”, такие же, как наклеенные на ветровых стеклах двухсотдолларовых машин, но если машины предлагается забирать «как есть», то и Тайлера нужно принять «как есть». Интертекстуальность проявляется и в наличии прямого цитирования “I am Ozymandias, king of kings” [7, с. 201], где Паланик приводит строку из произведения П.Б. Шелли “Ozymandias”, сравнивая главного героя, осознающего всю тщетность бытия (“How everything you ever love will reject you or die. Everything you ever create will be thrown away. Everything you are proud of will end up and rush” [5, с. 201]) с разбитой статуей древнего царя.

Роман также содержит ироничную аллюзию и на сказку Ш. Перро «Золушка», где Марла переносит сказочный символ надежды в реалии современного ей культурно исторического дискурса: “You know, the condom is the glass slipper of our generation” [7, с. 66]. Еще одна аллюзия – на произведение Ницше (“The lower you fall, the higher you will fly” [7, с. 141]), в которой также звучит парадоксальная мысль: «Чем больше стремится он (человек) вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, – ко злу» [4, с. 35], – соседствует с практически прямой ссылкой на библейский текст: “If the prodigal son had never left home <…> the flatter calf would still be alive” [7, с.141]. В целом роман Паланика изобилует аллюзиями на библейские тексты. Скажем, “You give up all your worldly possessions and your car…” [7, с. 64] восходит к «…пойди, продай имение твое и раздай нищим…» (Матф.19:21).

В заключение необходимо отметить, что межтекстовые отношения и есть те самые отношения, которые в XIX в. именовали «социальным содержанием» или нравственным «смыслом литературы», следовательно, текст изначально подразумевался не как единичный объект, но был неким подобием матрешки: внутритекстовое содержание, смысл, находились внутри фраз произведения или под вуалью аллюзий и метафор либо проявлялись в цитировании. Ю. Кристева в своей работе «Бахтин, слово, диалог и роман» отмечала: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [3, с. 429]. Таким образом можно прийти к выводу, что текст изначально подлежит «двойному» прочтению, что он поливариантен по сути, и хотя субъективизм восприятия читателя в каждом единичном случае дает свою интерпретацию «смысла текста», природа его интертекстуальности в общем дает вполне определенную картину.

**Библиографические ссылки**

1. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – С. 413–424.
2. Женетт Ж. Введение в архитекст / Ж. Женетт // Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.– С. 282–342.
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.

4. Ницше Ф. Так говорил Заратустра; К генеалогии морали; Рождение трагедии или Эллинство и пессимизм: Сборник/ Пер. с нем.; Худ. обл. М.В. Драко. 2-е изд. – Мн.:ООО «Попурри», 2001. – 624 с.
5. По Э.А. Стихотворения. Проза. Библиотека Всемирной литературы, Серия вторая – литература XIX в. / Э.А. По. – М.: Худож. литература, 1976. – 874 с.
6. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова / Натали Пьеге-Гро. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.
7. Palahniuk Chuck / W.W. Norton& Company, Inc. 500 Fifth Avenue, N.Y., 1996. –218 с.

*Надійшла до редколегії 31 березня 2016 р.*

УДК: 821.161.1-82 Ахматова

**В. П. Казарин, М. А. Новикова**
*Киев*

## АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ
**(Статья 2)**

*Стаття є продовженням попередньої роботи авторів, присвяченої дантівським мотивам у Кримському Тексті Анни Ахматової і в кримських реаліях її біографії. Перша стаття досліджувала, переважно, соціокультурний контекст і хронотопну основу ахматовського звернення до Данте крізь призму її ранніх кримських вражень. Другу статтю фокусовано на пізній Ювілейній доповіді Ахматової про Данте (1965). Показано, що й ця доповідь побудована не лише на італійських, але й на кримських імпресіях Ахматової. Однак центральним мотивом у пізньої Ахматової-дантолога стає патріотичний мотив. Він отримує в неї загострено автобіографічне й тому драматичне звучання, містячи в собі додаткові субмотиви (поезія як голос Бога й голос народу; вірність Батьківщині й вимушена еміграція, зовнішня й/або внутрішня). Дантовська тема розгортається в Ахматової як рух від масштабу сугубо особистого до масштабу загальнонаціонального, від зовнішньої приниженості до внутрішнього опору, від каяття до духовної свободи. Таку еволюцію підтримує ахматовська символіка: світлова, колористична, предметна, просторова, історична.*

***Ключові слова:*** *Данте, Ахматова, Кримський Текст, кримські біографічні реалії, Ювілейна доповідь (1965), ранні італійські й кримські імпресії, центральний патріотичний мотив, субмотиви (приниженості, опору, каяття, свободи), символіка.*

*Статья является продолжением предыдущей работы авторов, посвящённой дантовским мотивам в Крымском Тексте Анны Ахматовой и в крымских реалиях её биографии. Первая статья исследовала социокультурный контекст и хронотопный фон ахматовского обращения к Данте, в основном, сквозь призму её ранних крымских впечатлений. Вторая статья фокусируется на позднем Юбилейном докладе Ахматовой о Данте (1965). Показано, что и этот доклад построен не только на итальянских, но и на крымских импрессиях Ахматовой. Однако центральным мотивом у поздней Ахматовой-дантолога становится патриотический мотив. Он получает у неё заострённо автобиографическое и потому драматическое звучание, включая в себя дополнительные субмотивы (поэзия как голос Бога и голос народа; верность Родине и вынужденная эмиграция, внешняя и/или внутренняя). Дантовская тема разворачивается у Ахматовой как движение от масштаба сугубо личного к масштабу общенациональному, от внешней униженности ко внутреннему сопротивлению, от покаяния к духовной свободе. Такую эволюцию поддерживает ахматовская символика: световая, цветовая, предметная, пространственная, историческая.*

© В. П. Казарин, М. А. Новикова, 2016

***Ключевые слова:*** *Данте, Ахматова, Крымский Текст, крымские биографические реалии, Юбилейный доклад (1965), ранние итальянские и крымские импрессии, центральный патриотический мотив, субмотивы (униженности, сопротивления, покаяния, свободы), символика.*

*The paper is a prolongation of the previous essay by the same authors where Dantenian motives have been traced in Akhmatova's Crimean Text and its biographical references. The main point of interest were social and cultural contexts, chronos and topos of Akhmatova's Dantology as a reflection of her Crimean experience. The present paper focuses on Akhmatova's jubilee report on Dante (1965) where the authors have found out her early Italian and Crimean impressions. But the central motive in Akhmatova's late Dantological studies is surely the patriotic one. This motive is highly autobiographical, including submotives of poetry as a voice of God and nation, loyality to Motherland, emigration (both internal and/or external). Dantenian theme within Akhmatova's creative work and personal life can be termed as a shift from the intimate to the public, from social humiliation to inner resistance, from remorse to spiritual freedom. This evolution is supported with Akhmatova's symbolism in light, colours, material objects, spatial markers and historical details.*

***Key words:*** *Dante, Akhmatova, the Crimean Text,biographical references, the Jubilee Report (1965), early Italian and Crimean impressions, central patriotic motive, submotives (of humiliation, resistance, remorse, spiritual freedom), symbolism.*

19 октября 1965 года на торжественном заседании в Москве, в Большом театре, посвященном 700-летию автора «Божественной комедии», А.А. Ахматова в присутствии правительства СССР и иностранных делегаций произнесла «Слово о Данте». В нем есть такие слова о Беатриче: «<…> это явление навеки, и до сих пор перед всем миром она стоит под белым покрывалом, подпоясанная оливковой ветвью, в платье цвета живого огня и в зеленом плаще» [4, т. 6, с. 7].

XXX песнь «Чистилища» в переводе М.Л. Лозинского следующим образом передает облик Беатриче при её первом посмертном явлении Данте (стихи 28–33):

<…> Так в легкой туче ангельских цветов,
Взлетавших и свергавшихся обвалом
На дивный воз и вне его краёв,

В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зелёный плащ и в платье огнеалом [1, с. 346].

Ахматова назвала М. Л. Лозинского в своём «Слове» «другом всей моей жизни» [2, т. 6, с. 8]. Она повторила все элементы его описания Беатриче: и «белое покрывало», и «платье цвета живого огня», и «зелёный плащ». Пропущен только «венок олив». Его она меняет на «оливковую ветвь», которой Беатриче была якобы «подпоясана». Текст ахматовского «Слова» в той части, где говорится о внешнем облике Беатриче, содержит отсылку к примечанию. В примечании стихи 31–33 приведены в итальянском оригинале:

Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto
Vestita di color di flamma viva [4, т. 6, с. 7].

Как видим, не только у М.Л. Лозинского, но и у Данте никакой «оливковой ветви» на поясе у Беатриче нет тоже. Ниже, в стихе 68, Данте снова

пишет о ветвях оливы в головном уборе возлюбленной, а М.Л. Лозинский объясняет их присутствие в своем комментарии [1, с. 730]. Можно предположить, что это сработала визуальная память: один из результатов того впечатления, которое произвела на Ахматову итальянская живопись, а с ней она еще в 1912 году знакомилась в подлинниках, посещая музеи Италии. Впечатление от живописи было, по ее словам, «так огромно, что помню ее как во сне» [10, с. 75]. Между тем у одного только Сандро Боттичелли, не говоря о других художниках, женщин, подпоясанных ветвями, встречаем на многих картинах («Возвращение Юдифи», «Весна», «Рождение Венеры», «Паллада и Кентавр»). Был и еще один мотив, связывающий Ахматову-дантолога с итальянской живописью. О нем пойдет речь позже.

В «Божественной комедии» картина явления Беатриче открывается общим планом. Появляется «дивный воз» (повозка, колесница). Она видна сквозь завесу (паволоку) из цветов, которую то поднимают, то опускают ангелы. На колеснице то ли стоит, то ли сидит «донна», госпожа (то есть Беатриче, но имя её не названо). На ней белая (прозрачная) вуаль[2], венок из ветвей оливы, зеленый плащ (или верхняя накидка), а под нею одежда цвета «живого» (то есть ярко горящего, а не тлеющего) огня. Вот как цитированные терцины звучат на украинском языке в новейшем переводе Максима Стрихи:

<…> отак крізь пелюсткову заволоку,
що Божі ангели безперестанку
весь час руками сипали звисока,

постала донна в білому серпанку
й вінку з олив, і під плащем зеленим
вона червону мала одяганку [2, с. 245].

Прокомментируем сначала символику этого описания.

**Цвет.** Зеленый – цвет надежды; в иконах Средневековья – цвет мира и согласия. Белый – общемировой символ перехода в новый статус, возраст, этап жизни; цвет погребального савана и одежды новорожденного, свадебного и посвятительного наряда, облачений в обрядах очищения; цвет первого снега и первых цветов («первоцветов»); отсюда (наряду с золотом и лазурью) цвет Неба, святых, ангелов, Божества. Алый – цвет крови, прежде всего мученической, но также «живой», первого признака жизни, жизненных сил, «живой» красоты. Сочетание белого и алого – традиционная символическая гамма для изображений мучеников и страстотерпцев. Однако, подобно символике огня, символика алого цвета амбивалентна. Это цвет борьбы, ран, войн (включая революции). Тем не менее «негативный» оттенок красного цвета тяготеет к багровому (адскому), а «позитивный» – именно к алому: светлому, близкому к оранжевому [8, с. 263–273].

---

[2] Вуаль (фата, покрывало) Беатриче названа, собственно говоря, не белой, а прозрачной (*candido*). «Белый» по-итальянски был сначала *albus*; позже слово это вышло из употребления и заменилось на германское заимствование *blank* [1, с. 132].

**Колесница.** Символ, объединяющий семантику повозки и триумфа. Исторически – всадники и ездоки на колесницах относились к высшим, привилегированным группам, как «мирским» (конница в войске, конные вожди, богатыри, князья), так и сакральным (святые цари, святые воины, божества) [8, с. 297]. Потому так часто в древних текстах речь идет о парадном, триумфальном конном выезде. Излюбленные мотивы средневековья, затем Ренессанса и барокко – колесницы на картинах «триумфов»: «триумфов Любви (Венеры)», «триумфов Весны», а также правителей и правительниц, знатных женихов и невест и т. п. Инверсия этого мотива – иконы Входа Господа во Иерусалим, где народ встречает Иисуса как триумфатора-Мессию, с пальмовыми ветвями (локальные варианты: с ветвями вербными или оливковыми), но Сам Иисус едет не на коне, не на колеснице и не в богатом седле, а на осле (или даже на ослёнке) и на простой попоне [9, с. 563].

**Дождь из цветов.** Другим вариантом (или элементом) того же триумфального въезда/входа является осыпание отмеченного персонажа цветами. На парадных пирах древнего Востока (но и Рима) прибывавших гостей осыпали лепестками роз. Цветами осыпали новобрачных, войска после победоносного похода, религиозные процессии. Ангелы осыпают Беатриче цветами так густо, что те образуют как бы занавес (завесу, паволоку). Этим они скрывают «благородную Донну» от Поэта до такой степени, что тот сначала даже не может различить, кто она. Дождь из цветов – материализованный символ самого высокого, одухотворённого, но и самого сильного блаженства, упоения, наслаждения. На западноевропейских картинах, начиная от позднего Средневековья и раннего Ренессанса, изображаются ветер Зефир (весенний, западный) и его подруга/жена Флора. Она усыпает путь мужу цветами (мотив, почерпнутый из поэмы «О природе вещей» Лукреция). Или же цветы сыплются из её уст в момент их с мужем эротического экстаза (мотив, взятый из поэмы «Фасты» Овидия) [9, с. 583].

Таким образом, Данте в отрывке, приводимом Ахматовой, не только рисует триумф Беатриче – или, в религиозных терминах, её глорификацию. Поэт вдобавок 1) представляет Беатриче как мученицу/великомученицу (оливковый венец, одежда цвета мученичества, см. ниже – Св. Агнессу) и 2) подготавливает тем самым последующие «укоризны» Беатриче (по аналогии с литургическим жанром «укоризн Христовых»).

**Св. Великомученица Агнесса.** По наличию устойчивых иконных атрибутов верующие определяли, какой святой представлен на той или иной иконе. Набор атрибутов, сопровождающих явление Беатриче, указывает на Св. Великомученицу Агнессу [9, с. 49–50]. Эта очень ранняя христианская святая жила в Риме в эпоху императора Диоклетиана (284–305 годы нашей эры). Её атрибуты на иконах: 1) белый агнец (ложная этимология имени: agnus-«агнец»; на самом деле имя «Агнесса» происходит от эпитета «девственная»); 2) пальмовая ветвь (вариант, специально для Св. Агнессы, – ветвь оливковая); типовой атрибут всех мучениц; 3) цветовая гамма: соединение белого с алым – также атрибут мучеников, плюс цвет «Христовой орифламмы» – христианского

знамени, алого Креста на белом фоне; впервые он был официально введён в византийской армии императором Константином Великим.

Не только атрибутика, а и сюжетика жития Св. Агнессы также накладывается, – но не на жизнь Беатриче, а на «житие» Анны Ахматовой. В юную красавицу Агнессу без памяти влюбляется сын префекта (по-современному, «мэра») языческого Рима. Девушка отказывает ему в сватовстве, ссылаясь на то, что она уже «Христова невеста». Отец юноши, префект, вызывает Агнессу и нарочно требует на глазах у римлян совершить языческий обряд жертвоприношения – своего рода, гражданскую присягу на лояльность Риму. Агнесса отказывается вновь; тогда ее, обнаженную, приказывают провести через весь город в публичный дом. (Частый мотив в житиях ранних христианок; некоторые ученые связывают его с юридической практикой той поры: по законам Рима, девственницу нельзя было казнить, сперва ее надо было лишить священного статуса девственности.) Но чудесно отросшие волосы до пят укрывают Агнессу от оскорбительных возгласов и взглядов. Не удается надругаться над нею и позже. Агнессу прячет облако небесного сияния и заслоняют крылья ангелов. Наконец, не получается сжечь ее на костре. Огонь уничтожает не ее, а палачей. В конце концов мученицу обезглавливают.

Мотив пытки *унижением* более чем актуален для всей ахматовской биографии. Вряд ли так легко давалась Анне Андреевне демонстрация «поз змеи» еще в Царском Селе гостям мужа, Н.С. Гумилева. И специально надетая «узкая юбка» в артистик-кафе «Бродячая собака». И выступления со стихами возле – и после – кумира тогдашней эпохи А.А. Блока. Все эти эпизоды Ахматова постарается «переписать» по-иному, особенно в памяти «потомков», которые должны «рассудить» ее и ее «мучителей» (хотя бы и мучителей близких, – однако и Св. Агнессу пытался ведь изнасиловать в публичном доме ее отвергнутый жених). Ахматова-поэт либо «перекрывает» свое унижение своим триумфом (см. ее строки о том, как стала ее встречать петербургская аудитория: «Она пришла, она пришла сама!» [4, т. 2, кн. 1, с. 173]). Либо «отменяет» мучительные для себя сцены (вот откуда – в роддоме, у известной уже поэтессы, у матери сына-первенца! – неотступно возникает мечта снова сделаться вольной и дерзкой «приморской девчонкой»). Либо Ахматова мстит своим мнимым победителям: мстит, грозя самоубийством немедленным, или верша свой суд десятилетия спустя, но оттого ещё более сокрушительно. «Трагический тенор», например, – конечно же, Ее указание Ему, мужчине, поэту, на его истинное место в панораме своего времени. Место это через десятки лет очень точно, однако и очень пристрастно Ею, женщиной, поэтом, найдено [4, т. 2, кн. 2, с. 79].)

Пытку унижением Ахматова переживет не раз. Ни для одного из ее мужчин она не осталась единственной – ни как женщина, ни как художник слова. Ни Севастополь 1916 года, ни Ташкент 1940-х, периода эвакуации, ни послевоенные Ленинград или Москва по разным причинам, однако в равной мере не стали свидетелями ее триумфа, ее «колесницами» (если воспользоваться дантовским образом). Триумфы были. Но триумф Серебряного

века смяли война и революция; но обретенные наконец право и возможность говорить от имени всего народа (легально – в стихах о блокаде Ленинграда, подпольно – в «Реквиеме») смяло «ждановское» постановление 1946 года. Важно понять: Ахматову не просто подвергли гражданской казни – казни забвением, казни лишением открытого голоса. Ее «ликвидировали» унижением. Формула «полумонахини» была в советских условиях опасной; формула «полублудницы» – сокрушительной. У поэта отнимали все сразу: искренность, масштаб и даже трагизм.

Ассоциация с публичным домом из жития Св. Агнессы, вроде бы почти случайно наметившаяся через символику «оливковой ветви» (с обратным значением: не сбывшейся гармонии, не сбывшегося мира, не сбывшегося согласия), сработала буквально. Казалось бы, проекция судьбы нашего поэта на житие Св. Агнессы не связана с дантовской темой. Это не совсем так.

Св. Агнесса не принадлежит к тем западноевропейским мученицам, чей культ был столь же распространен на европейском (православном) Востоке. Далеко не каждый русский православный знаком с ее агиографическими деталями. Евпаторийская школьница, которую готовил к экзаменам коллега-гимназист. Киевская гимназистка из отнюдь не профессорской семьи. Молодая царскоселка, новобрачная жена далеко не «звездного» еще Н.С. Гумилева, впервые попавшая в Италию, в ее сказочные города, музеи и базилики… Что могла она знать тогда о Св. Агнессе (да и о Данте)? О первой почти ничего, о втором – хрестоматийные сведения?..

Но остались тогдашние итальянские впечатления, на которые накладывалась ее последующая – собственная – жизнь и судьба. Так «взрослели» вместе с Ахматовой и героини церковных фресок, статуй, картин, – и героиня Данте. Реальная (вероятно, по-итальянски говорливая, но не говорящая, в смысле: не вещающая, не «рекущая») юная Биче вызвала у Ахматовой снисходительно-ласковую усмешку. («Могла ли Биче словно Дант творить..?» [4, т. 2, кн. 1, с. 199] – конечно, не могла!). И вот, постепенно, она превращается в требовательную, величаво вещающую Святую Беатриче. Облаченная в одежды Св. Агнессы поэтом Данте, – она увидена в одеждах непокорной мученицы поэтом Ахматовой. Той, что уже и себя ощущает выходящей – и выводящей души людей – из Ада, уже покидающей земной круг на границе Рая.

На «анафему» 1946 года Ахматова ответила – в конце концов – по-дантовски: докладом года 1965-го о «своем» Поэте и о «своей» Музе.

Как видим, на сцену явления Беатриче именно в ахматовском контексте («явления навеки» и «перед всем миром») внимание обращали явно недостаточно. Еще меньше его обращали на следующий за этой сценой монолог Беатриче. Его (в отличие от явления Беатриче) Ахматова в докладе не процитирует.

Ведет этот монолог героиня Данте в неожиданном ключе: с трудом «гнев удерживая свой» [1, с. 347]. За что же она гневается на Поэта? За то, что он, будучи с юности щедро одарен талантом, после смерти Беатриче избрал

неверные житейские пути. Он изменил Беатриче и как женщине, и как носительнице воли Провидения. Он увлекся не просто другими дамами, а другими, фальшивыми образами. Обличительный пафос монолога таков, что, услышав его, Поэт почти лишается чувств.

Можно ли, однако, приложить инвективы Беатриче к биографии Ахматовой? Посмотрим.

Историческая Беатриче умерла в 1290 году. Данте в том же году исполняется 25 лет. Через десять лет, в 1300 году, Поэт переживет некий метафизический опыт, который и станет сюжетом «Божественной Комедии». 1300 – «круглый» год западноевропейской истории. Как бывало не раз при «круглых» датах, Европа ждала конца света и Страшного Суда. Так что поэма Данте была для его современников не фантастикой, а «репортажем» из ближайшего ожидаемого будущего.

Ахматова произнесет свой доклад о Данте в 1965 году. Но еще в 1924 году она впервые встретит дантовскую Музу. И год этот приходится (как и метафизический опыт, положивший начало «Божественной Комедии») на 35-летие Поэта (что, кажется, до сих пор не было отмечено ахматоведами):

Земную жизнь пройдя до половины <…> [1, с. 37].

До половины пройдена и страной Анны Ахматовой полоса 1920-х – относительно оптимистических – годов. Позади гражданская война, Великий Исход – массовая эмиграция, лютый голод начала 20-х, последние отъезды-высылки за границу культурных деятелей Серебряного века («философский пароход» и др.). Впереди смерть Патриарха, конец нэпа, первые – еще публичные, но уже откровенно политические – процессы, еще не Соловки, но уже Беломорканал, гибель Есенина и Маяковского…

У Ахматовой на личном календаре – еще недавние сборники ее новых стихов, но уже вплотную придвинувшаяся многолетняя публикационная немота. Уже уехали Анреп и Лурье, уже умер Недоброво, уже расстрелян Гумилев. Но еще есть рядом Шилейко, Пунин и Лозинский, еще не арестован сын. Ахматова уже не «королева Анна», но еще не «боярыня Морозова». Тогда-то и меняет ее Муза свой «веселый нрав»: надевает «веночек темный» и приходит к Поэту диктовать страницы не только дантовского, но и ее собственного, ахматовского будущего Ада [6, с. 273, 403]. Именно это позволит Ахматовой написать 3 июня 1958 года в ранней редакции «Седьмой элегии»: «А я молчу – я тридцать лет молчу» [4, т. 2, кн. 1, с. 598].

По-новому читаются в ахматовском контексте и укоризны Беатриче своему Поэту – Данте. «Укоризны» здесь не метафора, а жанровый термин. «Укоризны Христовы» – часть католической церковной службы Великой Пятницы, на Страстной седмице. Это песнопение исполнялось двумя полухориями попеременно (антифонная композиция). В нем Христос перечисляет благодеяния, какие Бог Израиля оказал своему народу. Завершается каждая строфа рефреном: «Народ мой, что не сделал Я тебе? / Обидел ли? Не внял твоей мольбе? / Народ мой, скажи правду о себе!» [11, с. 34–35, 40–41; *русский перевод наш. – Авт.*]. По возрастающей идет перечень

знаков Божественной любви, и тем самым обостряется эмоциональность рефрена, внешне остающегося неизменным.

Нечто подобное происходит с монологом Беатриче, обращенным к Поэту. Казалось бы: параллель с Ахматовой здесь неуместна. Но Ахматова, словно бы подхватывая дантовскую тему вины, отвечает:

Оставь, и я была как все,
И хуже всех была,
Купалась я в чужой росе
И пряталась в чужом овсе,
В чужой траве спала [4, т. 2, кн. 2, с. 199].

Приведенные строки начала 1960-х не отменяют строк других – 1959 года. Навеянных иной памятью – о пресловутом постановлении ЦК ВКП(б) от 14 августа года 1946-го (которое, кстати, было отменено только через двадцать с лишним лет после смерти Ахматовой – 20 октября 1988 года):

Это и не старо, и не ново,
Ничего нет сказочного тут.
Как Отрепьева и Пугачёва,
Так меня тринадцать лет клянут.
Неуклонно, тупо и жестоко
И неодолимо, как гранит,
От Либавы до Владивостока
Грозная анафема гудит [4, т. 2, кн. 2, с. 34].

Заметим: «анафема» – понятие религиозное. Относящееся (по крайней мере, в исходном значении) не к политическому преступлению, а ко греху. Да так оно и есть: разве метание «между будуаром и моленной» (вменённое в вину Ахматовой) – компетенция политики? И разве суд над грехом входит в полномочия партийного комитета?.. Пожалуй, Постановление ЦК – уникальный случай, когда партия большевиков прилюдно и громко заявила о себе как религиозная институция.

И вот – Ахматова готова каяться на суде совести, – и каяться не молча, а вслух. Однако она категорически отвергает «гранитную» императивность и общенациональные притязания партийной инквизиции. Аллюзия на пушкинский гранит как символ государственной власти, причем власти, превышающей всякую человеческую меру, – здесь бесспорна. Бесспорна и аллюзия на поднятое Сталиным на щит ленинское определение партии как «ума, чести и совести нашей эпохи» (выделено нами. – *Авт.*). С первой аллюзией («гранит») Ахматова согласна, со второй («совесть») – нет. Сакральные притязания политики – дантовский мотив. Особенно внятно звучит он в «адской» части «Божественной Комедии» (части, «надиктованной» той же Музой, что «приходит» и к Ахматовой). В ее «Реквиеме» этого мотива нет, но он есть в «Поэме без героя», вместе с мотивами духовного соблазна.

Профессор Л.Г. Кихней имела основания задать вопрос: почему Данте воспевается Ахматовой за то, что ушел из родной Флоренции без оглядки, не согласившись вернуться ценой публичного покаяния, а жена Лота – за противоположное: за то, что, уходя, она именно обернулась на родимый город, хотя бы город этот и назывался Содомом? [7]

Оба настроения стали важнейшим духовным итогом ахматовской судьбы – итогом событий, начавшихся еще в далекой крымской ретроспективе. «Реквием» и «Поэма без героя» станут двумя столпами Врат Ада, через которые Ахматовой должно будет пройти, чтобы исполнить (пименовски говоря) «труд, завещанный от Бога». И «завещан» он был не святому, а как раз «многогрешному», но служителю истины.

Покаяние – это финал «Поэмы без героя», её «сухой осадок». Непреклонность – это завершение «Реквиема».

**Вместо заключения**. В предыдущих публикациях на тему «Ахматова. Данте. Крым» [6] мы отмечали, что высказанные на эту тему соображения не «закрывают», а как раз «открывают» дополнительные подступы к ней. В частности, крымская дантеана Ахматовой переосвещает многие иные ахматовские тексты, как крымские, так и «некрымские». Это предположение продолжает подтверждаться.

1. Доклад Ахматовой на праздновании 700-летия Данте (1965) венчает не только ее дантологические штудии, но и весь последний период ее жизни и творчества. Достиг апогея мотив восхождения ввысь, по ступеням некоей лестницы (иногда невидимой, иногда вполне физической, будь то лестница в Сицилии, при получении премии «Этна Таормина», или лестница в Бахчисарае, во время предсмертного – как оказалось – свидания-расставания с Н.В. Недоброво). Апогеем был уже тот факт, что доклад о поэте мировой величины делала носительница «последней мечты России», едва выпущенная из многолетнего заключения в безгласии, с политической «анафемой», еще не снятой ни с нее самой, ни с ее сына, ни с двух убитых мужей и множества друзей. Впервые сделалось ясно: поставить рядом Ахматову и Данте не просто можно, а нужно.

2. Вместе с тем «разговор об Ахматовой» (подобно «разговору о Данте») невозможен лишь в социально-политических – или исключительно эстетических – координатах. Восхождение внешнее (сколь бы величественным оно ни было) – лишь отблеск ахматовского восхождения внутреннего. Не разделяя попыток превратить ахматовскую биографию в агиографию, анализ – в канонизацию, скажем сразу: «лествица» невидимая была гораздо круче видимой, и срывы на ней Анна Андреевна запечатлела с огромной художественной глубиной и честностью. Этим и обеспечен ее духовный путь вверх. Так, начало ее дантеаны, поездка в Италию (1912), выглядит со стороны путешествием в «Земной Рай» (как и поездка в Бахчисарай в 1916 году). По сути же обе они обернулись для нее светлым и скорбным Лимбом – преддверием Ада. После Италии Ахматова первый раз почувствует отчуждение от собственной юной утопии: и царскосельской, и любовно-семейной, и – отчасти – петербургской. После Бахчисарая (и Севастополя) оборвется ее утопия молодая: снова и любовно-семейная, и легендарно-историческая – утопия Серебряного века блистательной «приневской столицы». По «лестнице легендарной», которой начинался «настоящий двадцатый век», покатится колясочка с кричащим младенцем, ребенком-жертвой матери-жертвы, – и

катиться она будет очень далеко и очень долго. Но несколько ступеней на ней будут принадлежать и кроваво-красным от листьев сумаха бахчисарайским горным уступам-куэстам, и севастопольской Графской пристани, освещённой заревом пылающего флагмана Черноморского флота – линкора «Императрица Мария».

3. Чрезвычайно важно в связи с этим для ахматоведов любых научных школ и методологических установок убедиться, что «пучки» (или, лучше сказать, «лучи») контекстуально-лейтмотивных связей, расходящиеся от ключевых фактов жизни или от поэтических реалий Ахматовой, не есть их, исследователей, произвольная игра или эффектная риторика. Это именно факты, именно реалии. Но такие факты и реалии, которые с годами наливаются у Ахматовой весомостью символов, притом символов и личных, и национально-исторических. А символы ведут в строгую область, где «слова поэта» (по замечанию А.С. Пушкина в пересказе Н.В. Гоголя [5, т. 6, с. 19]) «суть уже его дела», а духовные поступки поэта предопределяют будущие события не только личного, но и глобального масштаба.

**Библиографические ссылки**


1. Алигьери Данте. Божественная Комедия / Перевод с итальянского, вступительная статья и комментарии М. Л. Лозинского / Данте Алигьери. – М.: Эксмо, 2012. – 864 с.
2. Аліг'єрі Данте. Божественна Комедія: Чистилище / Переклав Максим Стріха / Данте Аліг'єрі. – Львів: Астролябія, 2014. – 320 с.
3. Алисова Т.Б. Введение в романскую филологию: Учебник. – Издание 2-е, исправленное и дополненное / Т.Б. Алисова, Т.А. Репина, М.А. Таривердиева. – Москва: Высшая школа, 1987. – 344 с. – С. 132.
4. Ахматова А А. Собрание сочинений. В 6 тт. / А.А. Ахматова. – Москва: Эллис Лак, 1998-2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.
5. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 9 тт. / Сост. и комментарии В.А. Воропаева, И.А. Виноградова / Н.В. Гоголь. – М.: Русская книга, 1994.
6. Казарин В.П. Ахматова. Данте. Крым: (К постановке проблемы) / В.П. Казарин, М.А. Новикова // Вопросы русской литературы: Межвуз. научн. сб. – Симферополь. – 2014. – Вып. 29 (86). – С. 5–22.
7. Кихней Л.Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой / Л.Г. Кихней // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. – Симферополь: Крымский Архив, 2010. – С. 114-127.
8. Новикова М.О. Українські замовляння: Коментар / М.О. Новикова. – К.: Дніпро, 1993. – 308 с.
9. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Перевод с английского и вступительная статья Александра Майкапара /Джеймс Холл. – Москва: КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с. – (Серия «Академия»).
10. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966. Издание 2-е, исправленное и дополненное / В.А. Черных. – Москва: Индрик, 2008. – 768 с., ил.
11. Medieval English Verse. Translated with an Introduction by Brian Stone. – Penguin Books Ltd. – Harmondsworth, Middlesex, England. – 1977. – 251 p.


*Надійшла до редколегії 28 листопада 2015 р.*

УДК 821.133.1-31

**О. Л. Калашникова**
*Днепропетровск*

# «БУМАЖНЫЙ ЧЕЛОВЕК»: ПРЕТЕКСТЫ Г. МЮССО И ФЕНОМЕН ЧИТАТЕЛЬСКОЙ ПОПУЛЯРНОСТИ

*У статті розглядається інтертекстуальність як один з аспектів поетики романів Гійома Мюссо, виділено масив «чужих текстів», з якими письменник вступає в діалог. Література і кінематограф є домінантними джерелами претекстів, сам відбір яких, заданий установкою на певного адресата та інтенцією автора, стає значущим. Коло «чужих» текстів, позначених епіграфами в рамковому тексті романів і включених до основного тексту творів Мюссо у вигляді алюзій, ремінісценцій, цитат, асоціативно актуалізованих знаків, включає рецептивні коди як елітарного (Овідій, Шекспір, К'єркегор, Достоєвський, Флобер, Толстой), так і масового читача («мильні опери», пізнавані класичні сюжети, що увійшли до стереотипного шару колективного несвідомого людства, знакові твори кінематографа, поп-арту, музичної масової культури). Претекстовий репертуар зумовлений і своєрідністю сюжетної інтриги романів Мюссо, істотно відмінної від канонічної схеми класичного детективу, де головну роль відіграє загадка і процес її розкриття детективом або поліцією. Перенесення акценту в розслідуванні події на аналіз психологічних причин і наслідків психологічних травм, перенесених героями, визначає значимість особливого персонажа лікаря-психоаналітика та описів паранормальних станів і пов'язаних з цим специфічних претекстів: книг Реймона Моді, Філіпа Лабро, Елізабет Кьоблер-Росс про NDE (Near Death Expirience) – навколосмертні переживання, включених в інтертекст письменника. Переміщення фокуса розслідування з анатомії злочину на анатомію суспільства, обов'язкова для романів письменника любовна інтрига, «кінематографічне письмо», що споріднює Мюссо з поетикою хічкоківського кіно, мало характерні для класичного детективу і руйнують його звичну конструкцію. Так, вступаючи на чужі території, творячи свій фенотекст з різних текстів культури, змішуючи різні культурні коди і жанри, Мюссо руйнує герметизм жанрової конструкції детективу як самого канонічного і регулярного жанру і створює свої психоаналітичні детективи, нафантазовані в формі "romans à suspence".*

***Ключові слова**: детектив, роман-саспенс, претекст, інтертекстуальність, психоаналітичний детектив, Гійом Мюссо.*

*В статье рассматривается интертекстуальность как один из аспектов поэтики романов Гийома Мюссо, выделен массив «чужих текстов», с которыми писатель вступает в диалог. Литература и кинематограф являются доминантными источниками претекстов, сам отбор которых, заданный установкой на определенного адресата и интенцией автора, становится значимым. Круг «чужих» текстов, обозначенных эпиграфами в рамочном тексте романов и включенных в основной текст произведений Мюссо в виде аллюзий, реминисценций, цитат, ассоциативно актуализированных знаков, включает рецептивные коды как элитарного (Овидий, Шекспир, Кьеркегор, Достоевский, Флобер, Толстой), так и массового читателя («мыльные оперы», узнаваемые классические сюжеты, вошедшие в стереотипный пласт коллективного бессознательного человечества, знаковые произведения кинематографа, поп-арта, музыкальной массовой культуры). Претекстовый репертуар определен и своеобразием сюжетной интриги романов Мюссо, существенно отличной от канонической схемы классического детектива, где главную роль играет загадка и процесс ее раскрытия детективом или полицией. Перенос акцента в расследовании происшедшего на анализ психологических причин и последствий психологических травм, перенесенных*

© О. Л. Калашникова, 2016

*героями, определяет значимость особого персонажа врача-психоаналитика, описаний паранормальных состояний и связанных с этим специфических претекстов: книг Реймона Моди, Филиппа Лабро, Элизабет Кёблер-Росс об NDE (Near Death Expirience) – околосмертных переживаниях, включенных в интертекст писателя. Перемещение фокуса расследования с анатомии преступления на анатомию общества, обязательная для романов писателя любовная интрига, «кинематографическое письмо», роднящее Мюссо с поэтикой хичкоковского кино, мало характерны для классического детектива и разрушают его привычную конструкцию. Так, вступая на чужие территории, творя свой фенотекст из разных текстов культуры, смешивая разные культурные коды и жанры, Мюссо разрушает герметизм жанровой конструкции детектива как самого канонического и регулярного жанра и создает свои психоаналитические детективы, нафантазированные в форме "romans à suspence".*

***Ключевые слова**: детектив, роман-саспенс, претекст, интертекстуальность, психоаналитический детектив, Гийом Мюссо.*

*The article deals with intertextuality as an aspect of the poetics of the novels of Guillaume Musso, an array of the "other's texts", with which the writer enters into a dialogue, has been highlighted. Literature and cinema are the dominant sources of pretexts, and their selection, specified by the focus on a particular reader and by the author's intention, becomes significant. The range of the " other's texts" , indicated by epigraphs in the framework text of the novels and included in the body text of the works of Musso in the form of reminiscences, allusions, quotations, signs actualized by the associations, include the receptive codes of both the elite (Ovid, Shakespeare, Kierkegaard, Dostoevsky, Flaubert, Tolstoy) and the mass reader ( "soap opera", recognizable classical subjects included in the stereotype layer of the collective unconscious of humanity, significant works of cinema, pop art, musical mass culture). The pretext repertoire is also defined by the peculiar intrigue of the plot of Musso's novels, significantly different from the canonical scheme of the classical detective story, where the main role is given to an enigma and the process of its disclosure by a detective or police. The accent shift in the investigation of a case on the analysis of the psychological reasons and the effects of the psychological trauma suffered by the characters, determines the significance of a particular character, a psychoanalyst, as well as descriptions of paranormal states, and of the specific pretexts related to it: books of Reymond Modi, Philippe Labro, Elizabeth Këbler Ross about NDE (Near Death Expirience), included in the intertext of the writer. The shift of the focus of the investigation from the anatomy of a crime to the anatomy of the society, an obligatory love intrigue, "cinematographic writing" which brings together poetics of Musso and the poetics of Hitchcock movies, are absolutely atypical for the classical detective and destroy its regular structure. So, coming to aliens territories, creating his own fenotext from the different cultural texts, mixing different cultural codes and genres, Musso destroys the hermeticism of the detective genre structure as the most canonical and regular genre and creates his own psychoanalytic detective stories, fantasizing in a form of "romans à suspence".*

***Key words**: detective, suspense, pretext, intertextuality, psychoanalytic detective, Guillaume Musso.*

*Но тайна бестселлера все равно не дает покоя...*
*Тысячи людей хотят написать бестселлер,*
*но получается у единиц, и сотни тысяч недоумевают:*
*почему именно "Гарри Поттер" или "Код да Винчи"?*
(Александр Генис. Владимир Гандельсман
*Как пишут бестселлеры*)

Имя Гийома Мюссо не нуждается в отдельном представлении, настолько впечатляющей является читательская популярность его романов, выходящих на разных языках мира десятимиллионными тиражами. Уже второй роман Мюссо

*Et après* (2004) стал огромным успехом 30-летнего преподавателя экономики из Антиба и разошелся трехмиллионным тиражом. Сегодня Мюссо, автор 12 романов, переведенных почти на все языки мира, входит в топ-тройку самых популярных французских авторов [14], а с 2011 г., согласно классификации *Figaro*, считается самым читаемым писателем во Франции. Каждое его новое произведение обречено на успех и становится бестселлером. Можно иронически относиться к феномену Г. Мюссо, но просто игнорировать его нельзя, как нельзя игнорировать и тот факт, что именно Мюссо удалось обратить к чтению сотни тех, кто продал душу экрану и интернету, о чем не раз писала французская пресса. Так, знаменитый Бернар Фиксо, профессиональный издатель и пиарщик новых авторов, в издательстве которого *XO* вышли все романы Г. Мюссо, за исключением не очень успешного первого опуса *Skidamarink* (2001), отдавая дань элитарной литературе, справедливо заметил, что "*certains préfèrent une autre littérature, Kafka ou Borges, admet Bernard Fixot. Mais Musso débloque les réfractaires à la lecture"* (многие предпочитают другую литературу, Кафку или Борхеса, но именно Г. Мюссо «деблокировал читателя, невосприимчивого к чтению») [16]. Популярности писателя способствуют и экранизации практически всех его романов. А современные информационные технологии, интерактивный диалог писателя с читателем через персональный сайт и систему соцсетей, интервью по радио и телевидению максимально расширяют круг читателей, вовлеченных в захватывающий мир загадочных, часто катастрофических событий, связанных с паранормальными явлениями и состояниями, описанными в романах Мюссо с обязательной детективной интригой.

Несмотря на то, что интерес к жанру детектива ("roman policier", "polar", "rompol") во Франции не только не угасает, но возрастает и в среде историков, и в среде теоретиков литературы, о чем свидетельствуют многочисленные статьи, монографии, диссертации, которые вышли во Франции уже в третьем тысячелетии (Ж. Боду, А. Ванонсини, С. Дюлу, Э. Делавернь, Б. Тадье, И. Рейтер, Л. Ломбар, В. Платини, Т. Марикур, Л. Марку, Р. Перен, Л. Болтански, А.-М. Эме, Ф. Коркюфф, М. Белкаид), и вопреки буквально мировой известности Г. Мюссо, его детективные романы пока не стали предметом научного осмысления. Имя писателя отсутствует практически во всех разнообразных перечнях и построенных на их основе типологиях современного французского детектива. Его нет ни в насчитывающем более 2000 страниц и свыше 3000 персоналий известном, вышедшим уже вторым изданием двухтомном *Dictionnaire des littératures policières,* подготовленном Клодом Мепледом (2003–2007) [10]. Не фигурирует имя Мюссо и на знаменитом интернет-портале *Portail du polar;* нет его и в числе тех писателей, о которых размышляет Филипп Коркюфф в социолитературном исследовании *Polars, philosophie et critique sociale* (2013) [9], и в докторской диссертации Мериам Белкаид *L'effacementdu réel dans la fiction policière contemporaine*, представленной к защите в университете Сорбонна 3 (новая) 22.10.2012 [5]. Мюссо не упомянут в известном исследовании Брюно Бланкемана,

посвященном французскому роману XXI ст. *Le Roman français au tournant du XXIe scièle* [6]. Но, если в случае с исследованием Бланкемана это можно объяснить тем, что известность пришла к Мюссо в год выхода монографии, то отсутствие имени автора самых популярных сегодня во Франции детективных романов в других исследованиях вряд ли поддается объяснению.

Возможно, причиной невнимания к Мюссо является необычная жанровая форма его детективных романов, где не только отсутствует каноническая для классического детектива фигура следователя, роль которого отдана самим персонажам и очень часто врачам-психиатрам и психоаналитикам, но и невозможность вписать романы Мюссо в многочисленные типологии современных форм детективов (нуар, триллер, крутой детектив, психологический детектив, социальный детектив и т. д.), спор о праве которых называться детективами не ослабевает. Выводя Г. Мюссо за рамки научного дискурса, исследователи невольно впадают в грех, о котором, по иному поводу, пишет Федерико Таррагони, рецензент интересного исследования Филиппа Коркюффа «Детективы, философия и социальная критика»: "*Cependant l'ambition théorique, presque démesurée, en vient à reposer sur une base empirique restreinte, au risque de déséquilibrer l'architecture démonstrative et de frôler la surinterprétation"* (Тем временем теоретические амбиции, почти безмерные, почивают на ограниченной эмпирической базе, рискуя разрушить демонстративную архитектуру и остаться на поле над-интерпретации) [17, 95]. К тому же читательский критерий оценки литературного явления никто не отменял, и если миллионы людей на планете взахлеб читают детективы Г. Мюссо, значит, это явление заслуживает как минимум внимания ученых, ибо, как справедливо заметил Н. Вольский, «лучшим критерием истинности каких-либо теоретических положений служит именно совпадение вытекающих из них выводов с ощущениями, испытываемыми любителем детективов при чтении» [2].

Попытаемся рассмотреть и описать лишь одну из особенностей художественного мышления Г. Мюссо: обнаженную, демонстративную интертекстуальность – и выделить тот массив претекстов, с которыми писатель вступает в диалог, используя «чужой текст» в самых разных формах, включая в интертекстуальное чтение и читателя, создавая свою форму романа с детективным сюжетом. Исследование этого аспекта творчества Гийома Мюссо актуально не только и не столько для изучения механизмов создания массовой литературы (о чем написано уже немало), сколько для осмысления путей и форм характерного для постмодернизма размывания границ между элитарным и массовым чтением. В известной степени такой ракурс исследования интересен и в аспекте актуальной дискуссии о «детективе без берегов».

Круг претекстов в детективных, построенных на описании паранормальных ситуаций и переживаний романов Г. Мюссо необозрим, что в какой-то мере связано с увлечением литературой, во многом предопределенным обстоятельствами личной судьбы писателя, сына библиотекарши, еще в 10-летнем возрасте пристрастившегося к чтению. В

одном из самых ранних интервью 2004 г. Г. Мюссо назвал два произведения, определивших его страсть к литературе. Это «Грозовой перевал» Эмилии Бронте – главная романтическая книга всех времен, как ее часто называют, и «Десять негритят» Агаты Кристи, детектив, который сама писательница считала своим лучшим произведением и который побил все рекорды продаж в мире. Возможно, именно эти два полюса – романтический, любовно-трагедийный и детективно-исследовательский – и обусловили своеобразие романов Г. Мюссо, жанр которых не поддается однозначному определению. Впоследствии в этот «первый круг» писатель включил и Альбера Коэна, автора знаменитого романа о первой любви *Belle du seigneur* («Любовь властелина»), отмеченный Большой премией Французской академии [8]. На своем сайте в разделе *L'écriture* Мюссо дополняет этот список ключевых для него претекстов Достоевским, романами Л. Толстого «Война и мир», «Анна Каренина», «Воспитанием чувств» и «Госпожой Бовари» Г. Флобера [11].

Однако интертекст произведений Мюссо, конечно, не исчерпывается этими именами. Любопытно, что основные претексты своеобразно выделены романистом, который выносит их в рамочный текст, составляющий важную часть жанровой структуры его романов. Именно там в первую очередь названы и процитированы те претексты, которые, с одной стороны, характеризуют, мировидение самого автора, а с другой – четко соотнесены с адресатом его произведений. Важнейшим компонентом такой рамки текста у Мюссо является эпиграф, как бы задающий интертекстуальные связи и начинающий межтекстовый диалог, коммуникацию писателя и его адресата с другими текстами. Эпиграфы в романах Мюссо, как правило, представляют собой цитаты, что достаточно традиционно и обусловлено самой функцией эпиграфа. Претексты, как известно, могут быть «маркированными или немаркированными, преобразованными или неизменными» [1, с. 346], но они только тогда выполняют свою функцию, когда узнаны адресатом. Таким образом, сам отбор претекстов оказывается значимым, ибо обусловлен установкой на определенного адресата и самой интенцией автора.

Нет ни одного романа Г. Мюссо, которому бы не был предпослан эпиграф, порой и не один, а во многих произведениях эпиграф появляется не только во внешнем, относящимся ко всему произведению, но и во внутреннем, оформляющем отдельные главы рамочном тексте романов. Даже анализ эпиграфов к произведению в целом показывает, что в отборе претекстов, внятных для адресата романов, Мюссо всеяден: здесь и классические, знаковые для мировой культуры В. Шекспир, Анатоль Франс, Луи Арагон, Эмили Элизабет Дикинсон, Марио Варгас Льос, Сомерсет Моэм (романы *Demain, Que serais-je sans toi? Seras-tu là?, L'appel de l'ange, Parce que je t'aime, Central Park*), и известный своими психоаналитическими пристрастиями скандальный Генри Миллер (*La fille du papier*), и «король ужасов» Стивен Кинг (*L'instant présent* – роман Мюссо 2015 г.), и каталонский писатель и композитор Карлос Руис Сафон, роман которого *La sombra del viento* – 2001 г. («Тень ветра»), процитированный в эпиграфе к роману Мюссо *Je reviens te chercher (2008)*, был

переведен более чем на 40 языков и стал самой популярной после «Дон Кихота» книгой в Испании. Здесь и непререкаемый для Мюссо авторитет – Альфред Хичкок (*7 ans après)*, эстетика фильмов которого, не раз упомянутых в основном тексте произведений Мюссо, повлияла на поэтику необычных романов французского писателя; здесь и просто анонимная надпись на скамейке в Central Park (роман *Sauve-moi* (2005).

Итак, сам отбор имен и текстов для титульных эпиграфов к романам писателя свидетельствует об ориентации Мюссо не только на массового читателя, но и на интеллектуалов. Если же обратиться к внутреннему рамочному тексту – эпиграфам к главам романов, то здесь объем претекстов возрастает в геометрической прогрессии. Более того, существенно меняется их состав, обнаруживающий диалог автора и с классической, и с поп-музыкой, и с кинематографом, и с текстами изобразительных искусств, и с медийными текстами, представленными журналами, газетами, телепередачами, компьютерными играми. В числе узнаваемых и знаковых для автора претекстов оказываются Хемингуэй, Фрейд, Кьеркегор, Овидий, Ла Фонтен, М. Пруст; ирландская певица, композитор и автор песен Бьорк; шведский писатель, журналист и общественный деятель Стиг Ларсон; ливанский и американский философ, художник, поэт и писатель Джебран Халиль Джебран; французский писатель, поэт и моралист Кристиан Бобен; бельгийский бард Жак Брель; культовая «Матрица» и многое другое.

В основном тексте романов «чужой тест» часто представлен архетипами «мыльных опер» и классических сюжетов, вошедших в стереотипный пласт коллективного бессознательного человечества. Так, скажем, в романе *Parce que je t'aime* узнаваемы архетипы, уже закрепленные литературной традицией и включающие в читательском сознании определенный «горизонт ожидания»: спеша на помощь к своему спасителю, защитившему ее от нападения более сильного бандита, Николь теряет в снегу свою туфельку-лодочку. В истории другого героя романа – Коннора – актуализирован и архетип преступника – помощника обездоленных (сам персонаж называет себя Жаном Вальжаном), и ставший хрестоматийным образ неунывающего и изобретательного маленького оборванца Геккельберри Финна, что поясняет в тексте сам автор: *"C'est une sorte de Huckleberry Finn, version fin de siècle"* (Это некий Гекельберри Финн в версии конца века) [15, с. 162]. Ставшая благодаря В. Гюго архетипической тема отверженных дублирована в романе также в историях Марка и Эви.

Претекстовый репертуар определен и своеобразием сюжетной интриги романов Мюссо, существенно отличной от канонической схемы классического детектива, где главную роль играет загадка и процесс ее раскрытия детективом или полицией, выступающими в роли представителей государственных институций, восстанавливающих справедливый порядок вещей [7]. Мюссо отказывается от этой ключевой для детектива XIX–XX вв. фигуры устроителя или восстановителя порядка и показывает подлинный хаос современного общества, где каждый человек предоставлен сам себе и только он сам может устроить свою судьбу. В таком выборе автора сказалось стремление показать в

детективе проблемы и язвы общества, живущего по законам индивидуализма. Именно это объясняет перенос фокуса расследования с анатомии преступления на анатомию общества и интерес к паранормальным состояниям, таким как кома, гипноз, клиническая смерть, сеансы у психоаналитика с реконструкцией тех моментов жизни, которые сознание вытесняет в бессознательное и которые не дают человеку выйти из пике депрессии. Своеобразно трансформируя традиции французского детектива Ж. Сименона, Мюссо наделяет философией Мегре (понять и не судить), т. н. «аксиологическим нейтралитетом» (la “neutralité axiologique” de l’enquêteur – [7]) не детектива или полицейского, ведущего расследование, а того союзника героев, чаще всего врача-психоаналитика, который помогает совершившим невольное преступление или запутавшимся людям найти выход из тупиковой ситуации, а значит, покончить с преступлением.

С этим непременным героем романов Мюссо в произведения писателя входит медицинский дискурс, который вовлекает в интертекст научные и научно-популярные книги об околосмертных переживаниях NDE (Near Death Expirience) *La vie après la vie* Реймона Моди; *La traversée* Филиппа Лабро; книги швейцарско-американского психиатра Элизабет Кёблер-Росс, ставшей прототипом Доктора Гудрич, персонажа романа *Et après.* Научные концепции и гипотезы составляют важную часть художественного мира романов Г. Мюссо, продолжающего в этом мощную национальную традицию Жюля Верна, причастного, как справедливо полагают многие исследователи [3], к появлению такой жанровой разновидности детектива, как триллер. Паранормальные явления – непременная часть сюжетов Г.Мюссо, после пережитой им самим в 23-летнем возрасте автоктастрофы начавшего иначе воспринимать границу между разными формами бытия. Мотив клинической смерти, существования в коме или реконструкция произошедшей трагедии в гипнотическом состоянии героев составляют важную часть сюжетов многих романов писателя – *Et après, Parce que je t’aime, La fille de papier.*

В фокусе раскрытия преступления или загадочного исчезновения у Мюссо оказывается исследование психологических причин преступления, которое, по мнению, Чапека, разрушает детективный роман: «Детективные романы не имеют к греху никакого отношения. <…> Как только писатель начинает интересоваться душой преступника, он оставляет почву детективного романа» [4, с. 320]. Для автора захватывающих детективных историй Гийома Мюссо именно душа героев и происходящие в ней процессы, вызванные жизненными ветрами, социальными и бытовыми проблемами реальной жизни, составляют главный объект внимания и анализа. Романтическая составляющая генотекста Гийома Мюссо определяет непременную для его романов любовную интригу, тоже мало характерную для классического детектива и разрушающую его привычную конструкцию. Она является сюжетообразующей в *Seras-tu là?, Parce que je t’aime, Je reviens te chercher, Que serais-je sans toi?, Et après, L’appel de l’ange, 7 ans après*. Как говорит сам писатель, "Je n’imagine pas écrire un livre qui ne comporte pas une histoire d’amour... L’histoire d’amour provoque et résout tout" («Я не представляю

себе книгу без любовного сюжета... именно история любви провоцирует и разрешает все») [12, с. 16]. История любви в его романах прерывается каким-то трагическим событием, разводя любящих людей и разрушая их жизнь. Но именно любовь в конечном итоге становится залогом возможного обретения счастья, готовя неожиданные развязки.

Если попытаться определить доминирующие сферы того текста культуры, который становится источником интертекстуального мира романов Г. Мюссо, то помимо литературы, занимающей там, пожалуй, все-таки самое значительное место, это еще и кинематограф. Культовым для французского писателя является кинематограф Альфреда Хичкока, о чем Мюссо постоянно говорит в своих многочисленных интервью, выполняющих своеобразную заместительную функцию, восполняя отсутствие научно-критических оценок творчества писателя. Именно Хичкок заражает Г. Мюссо интересом к особому, кинематографическому, построенному на быстрой смене кадров и точки видения событий изображению необычного, находящегося на грани нормального и паранормального. Психологические, построенные со знанием законов психоанализа триллеры режиссера, насыщенные атмосферой «саспенса», эхом отзываются в эстетике романов Гийома Мюссо, жанр которых, так же, как и жанр хичковских шедевров «Психо», «Птицы», не поддается однозначному определению. Визуализация текста, активные языковые игры, графически оформленные разные дискурсы (репортажи из медиа, скриншоты с текстом электронных писем, СМС телефонов, нацарапанные записки, как бы наклеенные в тесте романов, схемы, нарисованные от руки, ресторанные меню, этикетки шампанского и т. д.), умение построить напряженные диалоги, на которых держится сцена, – все это отражает визуализирующий художественную реальность кинематографический претекст интертекста романов французского писателя, позволяя определять его письмо как «очень кинематографическое» (*Votre écriture est très "cinématographique")* [ 8].

Но при всей любви Мюссо к кинематографу, именно литература остается его главным вдохновителем, потому что, как замечает сам писатель, книга «имеет большую магию, в сравнении с кино, потому что вы, читая, сами воображаете и строите картины» [13]. Так, вступая на чужие территории, творя свой фенотекст из разных текстов культуры, смешивая разные культурные коды и жанры, Мюссо разрушает герметизм жанровой конструкции детектива как самого канонического и регулярного жанра [2] и создает свои психоаналитические детективы. Разномедийные и разноприродные претексты романов Г. Мюссо позволяют автору не только создать свою редакцию современного французского детектива, увлекая к чтению и элитарного, и массового читателя, но и передать «гул» сегодняшнего информационного общества, «вслушивание» в который имеет для писателя программный характер. Отвечая на вопрос о методе написания романов, Мюссо говорит: "Au début, je respire l'air du temps, je regarde des films, je lis… j'observe" (Вначале я вдыхаю воздух времени, я смотрю фильмы, я читаю... я наблюдаю) [8].

Будучи не только транслятором этого Текста времени, но и его частью, Мюссо, подобно героине его романа «Бумажная девушка», выходит из Текста, вмешиваясь в реальность, и начинает влиять на уже написанный Текст, меняя его и созидая свою историю. Возможно, именно это и обеспечивает популярность его детективных историй, нафантазированных в форме "romans à suspence" (романов-саспенс).

**Библиографические ссылки**


1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И.В. Арнольд. – СПб.: СпбГУ, 1999. – 443 с.
2. Вольский Н.Н. Дело о “детективе без берегов” “Теоретические” споры о детективе и их практические результаты [Электронный ресурс] / Н.Н. Вольский // Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. – Новосибирск, 2006. – С. 173–277. – Режим доступа: http://detective.gumer.info/text01.html#bannikova
3. Генис Александр, Гандельсман Владимир. Как пишут бестселлеры [Электронный ресурс]/ А. Генис, В. Гандельсман // «Радио Свобода», программа «Американский час» от 9.10.07. – Режим доступа: http://www.svobodanews.ru/Transcript/2007/10/09/20071009203614437.html
4. Чапек К. Холмсиана, или О детективных романах / К.Чапек // Чапек К. Собр. соч. в 7 тт. Т. 7. – М.: Худож. лит., 1977. – С. 318–334.
5. Belkaïd Meryme. L'effacement du réel dans la fiction policière contemporaine. (Torino Benacquista, Pascal Garnier, Marcus Malte, Fred Vargas et Tanguy Viel)/ Thèse dirigée par Alain Schaffner/ Meryme Belkaïd. – P.: Un-té ParisIII-Sorbonne Nouvelle, 2012. – 320 p.
6. Blankeman Bruno, Dambre Marc, Mura-Brunelle Aline. Le Roman français au tournant du XXIe scièle/ Bruno Blankeman, Marc Dambre, Aline Mura-Brunelle. – P: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. – 589 p.
7. Boltanski Luc. Énigmes et Complots. Une enquête à propos d’enquêtes [Электронный ресурс] / Luc Boltanski. –Paris, Gallimard, « nrf essais », 2012. – Режим доступа: http://ecrit-cont.enslyon.fr/spip.php?rubrique52
8. Comme au cinéma. Interview de Guillaume Musso. Propos recueillis par Mélanie Carpentier pour Evene.fr – Mars 2006 – Le 10/03/2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-guillaume-musso-ecrivain-seras-tu-la-290.php
9. Corcuff Philippe. Polars, philosophie et critique sociale/ Philippe Corcuff. – P.: Textuel, 2013. – 208 p.
10. Dictionnaire des littératures policières/[dir.Claude Mesplède, prèface de François Guerif]. – Nantes: Joseph K., coll. "Temps noir", 2003. – V. 1 . – 916 p. V.2 . – 917 p.
11. L’écriture // Site officiel de Guillaume Musso. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.guillaumemusso.com/lecriture/
12. Interview de Guillaume Musso à propos de *Et après...* , Janvier 2004 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.guillaumemusso.com/roman/et-apres/
13. Interview de Guillaume Musso pour son roman "Central Park" 28.03.2015. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=KpwS8atFT4w)
14. Musso, Levy, Pancol toujours en tête des ventes //Le Figaro , 16 janvier 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lefigaro.fr/livres/2013/01/16/0300520130116ARTFIG00422-musso-levy-pancol-toujours-en-tete-des-ventes.php.
15. Musso G. Parce que je t'aime/ G. Musso.– P.: XO Editions, 2007. – 314 p.
16. Solletty Marion. Les quatre clés des romans de Guillaume Musso [Электронный ресурс] / Marion Solletty // Francetvinfo. 05/04/2012. – Режим доступа: – http://www.francetvinfo.fr/les-quatre-cles-des-romans-de-guillaume-musso_80253.html

17. Tarragoni Federico. Philippe Corcuff, Polars, philosophie et critique sociale Textuel, 2013, 208 p. / Federico Tarragoni // Revue Projet. – 2014. – N°4 (N° 341). – P. 94–95.*Надійшла до редколегії 20 березня 2016 р.*

УДК 379.823 – 057.875

**О. А. Кирпа**
*Днепропетровск*

# КРУГ ЧТЕНИЯ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ В ДНЕПРОПЕТРОВСКЕ

*Досліджуються читацькі уподобання українських студентів, а також іноземних студентів, які навчаються у Дніпропетровську. Розглядаються особливості їхнього навчального та дозвільного читання. Пропонується більш суворе визначення читача. Розглядається читання в системі професійної освіти, звертається увага на те, що читання - один із способів формування інформаційної культури фахівця. Читання навчальної літератури визначається як «особливий, складний процес, що включає повторення окремих фрагментів, обдумування і запам'ятовування змісту». З огляду на те, що студенти читають не тільки навчальну літературу, а й довідкові, наукові, науково-популярні книги, питання ефективності читання набуває особливо важливого значення. У соціологічному опитуванні взяли участь 990 студентів. Результати анкетування свідчать про те, що студентами читаються в основному фантастика і детективи.*

***Ключові слова**: книжкова аудиторія, кваліфікований читач, дозвільне читання, читацька самостійність.*

*Исследуются читательские предпочтения украинских студентов, а также иностранных студентов, обучающихся в Днепропетровске. Рассматриваются особенности их учебного и досугового чтения. Предлагается более строгое определение читателя. Рассматривается чтение в системе профессионального образования, обращается внимание на то, что чтение – один из способов формирования информационной культуры специалиста. Чтение учебной литературы определяется как «особый, сложный процесс, включающий повторение отдельных фрагментов, обдумывание и запоминание содержания». Учитывая то, что студенты читают не только учебную литературу, но и справочные, научные, научно-популярные книги, вопрос эффективности чтения приобретает особенно важное значение. В социологическом опросе приняли участие 990 студентов. Результаты анкетирования свидетельствуют о том, что студентами читаются в основном фантастика и детективы.*

***Ключевые слова**: книжная аудитория, квалифицированный читатель, досуговое чтение, читательская самостоятельность.*

*Reader's preferences of the Ukrainian students are investigated as well as foreign students studying in Dnepropetrovsk. Features of their educational and leisure reading are considered.It proposed a more rigorous definition of the reader. Consider reading in the system of vocational education, attention is drawn to the fact that reading – one of the ways of formation of information culture specialist.Reading textbooks is defined as "a special, complex process that involves repetition of separate fragments, thinking and memorizing the content". Given that students read not only educational literature, but also the reference, scientific, popular science books, reading the question of efficiency is particularly important. The sociological survey was attended by 990 students. Survey results suggest that students read mostly fiction and detective stories.*

***Keywords**: the book audience, the qualified reader, leisure reading, reader's independence.*

© О. А. Кирпа, 2016

Чтение высоко оценивается в индустриальных и постиндустриальных обществах. Многие отечественные исследователи относят состояние чтения к общенациональным проблемам, от решения которого зависит будущее нации. Рассматривая чтение в системе профессионального образования, внимание обращают прежде всего на то, что чтение – один из способов формирования информационной культуры специалиста. В период получения высшего образования люди читают наиболее интенсивно, курсы быстрого чтения оканчивают, как правило, студенты. Однако скорость чтения не обеспечивает эффективность усвоения прочитанного материала. Чтение учебной литературы определяется как «особый, сложный процесс, включающий повторение отдельных фрагментов, обдумывание и запоминание содержания» [3, с. 13]. Учитывая то, что студенты читают не только учебную (специально подготовленную литературу), но и справочные, научные, научно-популярные книги (не ориентированные на учебный процесс), вопрос эффективности чтения приобретает особенно важное значение. Этот аспект проблемы чтения учебной литературы разрабатывается преимущественно психологами, педагогами, филологами. Если рассматривать чтение в досуговой сфере, то закономерно встает вопрос о том, кого считать читателем. В научном сообществе по этому поводу периодически возникает спор [1, с. 75]. Речь идет как о количественных (регулярность, продолжительность чтения), так и качественных (чтение книг, чтение газет, этикеток, рабочих инструкций, расписания автобуса и проч.) критериях. В разных странах отличаются даже критерии регулярности: в Австрии к категории постоянных читателей относят тех, кто прочитывает ежемесячно, хотя бы по одной книге; во Франции в эту категорию включают 42% населения, т. е. тех, кто ежегодно прочитывает хотя бы одну книгу. Английские социологи не относят к числу читателей тех, кто это делает в профессиональных целях, а филологи часто спорят о том, считать ли читателями тех, кто не читает ничего, кроме газет. Отечественные исследователи не считают возможным сводить понятие «читатель» к понятию «читатель художественной литературы». В настоящее время предлагается более строгое определение читателя (не по одному критерию), но, подчеркнем, именно читателя книг: «...собственно книжную аудиторию корректнее конструировать на основе нескольких характеристик: ...это те, кто постоянно читает книги, те, для которых чтение является частью образа жизни, кто пользуется библиотеками, кто имеет дома свою, пусть небольшую библиотеку и покупает хотя бы сколько-то книг в год» [4, с. 26]. По нашему мнению, не обязательно соответствовать всем выделенным критериям, отсутствие 1-2-х из приведенного перечня не мешает отнести того или иного человека к группе читателей. В этом определении есть важная составляющая для нашего исследования: если чтение становится частью образа жизни, то оно, скорее всего, входит в разряд социальных практик конкретного индивида.

Постановка вопроса об обучении чтению позволяет представителям педагогической науки делить читателей на квалифицированных и неквалифицированных. Обучение чтению, построенное как процесс

формирования правильной читательской деятельности, позволяет стать обучаемому квалифицированным читателем. Не углубляясь в психолого-педагогический аспект, уточним, что читательская самостоятельность определяется как «личностное свойство читателя, а точнее – то психическое новообразование, которое является целью обучения чтению» [4, с. 26]. В свою очередь, тип правильной читательской деятельности – это процесс взаимодействия читателя с книгой (и миром книг), в результате которого и формируется читательская самостоятельность [4, с. 27]. Хотя, на наш взгляд, используя определение «правильная» читательская деятельность, необходимо более детально описать процесс взаимодействия читателя с книгой.

Чтение как разновидность досуга предполагает выделение различных групп среди читателей книг, гораздо большее, чем чтение как технология обучения, получения высшего образования. Основаниями для классификаций чаще всего служат такие показатели, как регулярность чтения, читательские предпочтения. Собственно говоря, выбор тех или иных оснований для классификаций определяется социокультурными условиями общественного развития. Читателей соотносят с различными группами по видам литературы (авангардная, классическая, массовая), уделяя особое внимание читателям массовой литературы. Эти читатели зачастую «не обладают никакой эстетической подготовкой, они не заняты искусствоведческой рефлексией, не ориентированы при чтении на критерии художественного совершенства и образ гениального автора-демиурга» [2, с. 48].

Студенческая молодежь представляет собой особую категорию, она пополняет интеллектуальную элиту общества. Целью нашего исследования является анализ читательских предпочтений студентов, определение особенностей их учебного и досугового чтения.

В социологическом опросе приняли участие 882 студента Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара 1–6-х курсов, из них 626 – студенты гуманитарной специализации, 210 – технической, 46 – естественнонаучной.

В связи с увеличением потока иностранных студентов в украинские высшие учебные заведения, в нашем анкетировании мы задействовали не только студентов-украинцев, но и 108 иностранцев, обучающихся на кафедре иностранных языков Государственного высшего учебного заведения «Национальный горный университет», а именно: 15 студентов 5-го курса, 24 студента 4-го курса, 38 студентов 3-го курса, 23 студента 2-го курса, 8 студентов 1-го курса.

Общее количество опрашиваемых студентов – 990.

**Таблица 1**

Распределение по курсам обучения и возрасту (в %)

| Курс | Возраст | Количество студентов | % от числа опрошенных |
|---|---|---|---|
| Первый | до 18 лет | до 18 лет | 5,46 |
| Второй | 18-19 лет | 18-19 лет | 20,00 |
| Третий | 19-20 лет | 19-20 лет | 37,37 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Четвертый | 20-21 год | 20-21 год | 26,06 |
| Пятый | старше 21 года | старше 21 года | 11,11 |

На вопрос, как они оценивают свою потребность в чтении художественной литературы, 324 студента ответили, что чтение литературы для них насущная жизненная потребность; 512 – что время от времени у них возникает желание почитать; 154 – что не испытывают потребности в чтении художественной литературы.

Сравнивая в отдельных анкетах ответы на этот вопрос с остальными, можно убедиться, что выбирающие 1-й вариант несколько преувеличивают свою потребность в чтении, любимой книгой, например, у нескольких респондентов оказывается «Гордость и предупреждение» или «Портред Дориана Грея». Также, в отличие от более скромных опрошенных, те, которые якобы испытывают «насущную 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 детективы.

Читательские интересы в разрезе жанров представлены в Таблице 2. В среднем каждый из группы студентов-читателей назвал не более двух жанров.

**Таблица 2**

Распределение ответов на вопрос: «Какой художественный жанр Вам наиболее интересен?» (в %)

| Какой художественный жанр Вам наиболее интересен? | Выбор студентом (не более 2-х жанров) | % |
|---|---|---|
| 1 – детективный | 2298 | 19,99 |
| 2 – любовный | 2263 | 17,64 |
| 3 – исторический | 1126 | 8,45 |
| 4 – фантастический | 2276 | 18,51 |
| 5 – философский | 1179 | 12,00 |

Результаты исследования показали, что детективы (19,99%) занимают лидирующее место. Фантастика (18,51%) и психологическая проза (18,37%) разделяют второе место и представляют интерес для 36,88% читающих студентов. Романы о любви (17,64%) занимают третье место в предпочтениях студенческой аудитории. На четвертом месте оказалась философская (12,00%) литература. По другим жанрам показатели значительно ниже. Например, исторический роман пользуется спросом только у 8,45% анкетируемых читателей. Кроме перечисленных жанров на досуге студенты читают приключенческую, любовно-фантастическую, документальную литературу, а

также фэнтези и сатиру. Их доля невелика, в совокупности она составила чуть более 5%.

Большинство студентов, принявших участие в нашем исследовании, в своих предпочтениях указали литературу 20-го века (37,00%), литература 19-го века составляет 22,37% читательского интереса, литература последних 2-х – 3-х десятилетий набрала 17,86%, а новейшая литература – 16,19%. Характерно, что большинство указавших литературу 18-го века предпочтительной, не вспомнили ни одного произведения или писателя.

**Таблица 3**

Распределение ответов на вопрос: «Литературу какого периода Вы предпочитаете?» (в %)

| Литературу какого периода Вы предпочитаете? | Выбор студентом не более 2-х жанров | %% |
|---|---|---|
| 1 – литература 18-го века | 52 | 5,11 |
| 2 – литература 19-го века | 228 | 22,37 |
| 3 – литература 20-го века | 377 | 37,00 |
| 4 – литература последних 2-3-х десятилетий | 182 | 17,86 |
| 5 – новейшая литература | 165 | 16,19 |
| 6 – античная | 3 | 0,29 |
| 7– вся | 11 | 1,08 |
| 8 – рубеж 19-20 вв. | 1 | 0,10 |

Ответы на вопрос о любимой книге современных авторов содержат 190 наименований. На первой позиции произведения украинских писателей: проза Сергея Жадана, роман Ирены Карпы «Добро и зло», книга Марии Матиос «Солодка Даруся».

Немного меньше поклонников у постмодернистов: японского писателя и переводчика Харуки Мураками, русского писателя-прозаика Виктора Пелевина и современного американского писателя Чарльза Паланика.

Замыкают рейтинг популярности украинские писатели: Любко Дереш, Люко Дашвар (роман «РАЙ. Центр»), Юрий Андрухович, а также американцы: Рэй Бредбери (роман «Кладбище для безумцев») и Джоди Пиколт (роман «Хрупкая душа»).

Современная отечественная и переводная проза, среди любимых книг украинских студентов также представлена следующими названиями: «Я, мой чёрт и…»О. Авраменко, «Любовь живет три года» Ф. Бегбедера, «Империя ангелов» Б. Вербера, «Рубашка» Е. Гришковца, проза Д. Донцовой, «Автостопом по галактике» А. Дугласа, «Жертва…» Е. Кононенко, «Юр. Юр –

ч, улюбленець жінок» Э. Положий, «Світ сонця фаетон» М. Руденко, «Психоз» Т. Соломатиной, «Слово о драконе» П. Шумилова, «Ксанф» П. Энтони и другие.

Иностранные студенты называют фамилии таких писателей, как Тарас Шевченко, Александр Пушкин и Михаил Лермонтов, среди современной поэзии выделяют поэму Зинаиды Кравченко-Дубовской «Степная быль».

Среди любимых авторов: классик туркменской литературы Махтумкули, турецкий писатель Ахмет Батман («Мой утренний сон», «Холодный кофе»), монгольский писатель С. Батчимэг («Бат хаан», «Ану хатан»), японский философ Мейшу-Сама («Религия духовного мира»), один из самых популярных авторов в Бразилии Августо Кури («Никогда не изменяйте своим мечтам»). Студенты отдают предпочтение таким жанрам, как комедия, фантастика, любовный и исторический романы. Иногда вместо фамилий писателей студенты-иностранцы называют фамилии известных актеров, например, Дензела Вашингтона. Это говорит о том, что иностранные студенты интересуются кинематографом больше, чем чтением книг.

Анализ результатов проведенных исследований позволяет сделать следующие выводы. Абсолютное большинство студентов украинских вузов имеют благоприятные условия для формирования и воспроизводства практик чтения и в образовательной, и в досуговой деятельности. Специфика досугового чтения студентов заключается в разнообразии и устойчивости читательских предпочтений, что подтверждается нашими исследованиями. Литературно-художественные издания в своем жанровом многообразии являются лидерами досугового чтения. Детективы (19,99%) тоже занимают лидирующее место. Фантастика (18,51%) и психологическая проза (18,37%) разделяют второе место и представляют интерес для 36,88% читающих студентов. Учитывая приведенный выше факт, а также то, что каждый из опрошенных назвал в среднем два жанра, можно сделать вывод о том, что посредством практик досугового чтения воспроизводится преимущественно массовая культура.

**Библиографические ссылки**


1. Бутенко И.А. Читатели и чтение на исходе XX века: социологические аспекты / И.А. Бутенко – М.: Наука, 1997. – 132 с.
2. Гудков Л. Литература и общество: введение в социологию литературы / Л. Гудков, Б. Дубин, В. Страда. – М.: РГГУ, 1998. – 80 с.
3. Мелентьева Ю.П. Феномен чтения: поиск сущности / Ю.П. Мелентьева // Чтение как стратегия жизни: Материалы международной научно-практической конференции (Москва, 14 декабря 2006 г.). – С. 7–12.
4. Рубакин Н. А. Среди книг / Н.А. Рубакин. – М.: Книга, 1975. – 298, [1] с. – (Избранное).


*Надійшла до редколегії 5 травня 2016 р.*

УДК 821. 111 – 311. 6. 09

**Г. С. Клюйко**

*Дніпропетровськ*

© Г. С. Клюйко, 2016

# БІЛЯ ВИТОКІВ ІСТОРИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ: ТВОРЧІСТЬ ДЖ. Д. КАРРА

*Стаття присвячена розгляду характерних особливостей історичного й детективного сюжетів та аналізу їх взаємодії в творчості Дж. Д. Карра. Історичний детектив – піджанр двох літературних жанрів, детективу і історичного роману, в якому зображується розслідування, що належить до минулої історичної епохи. Він відрізняється певним ослабленням власне детективної лінії, яка доповнюється описом історичних подій. Таке витіснення зазвичай компенсується на інтертекстуальному рівні за допомогою використання численних алюзій на детективну й пригодницьку класику. На засновників історичного детективу (Р. ван Гуліка, Дж. Д. Карра, А. Крісті) найбільше вплинув історико-пригодницький роман (О. Дюма, В. Скотт) і класичний детектив (А.К. Дойль, У. Коллінз, Е.А. По, Г. Честертон). Історичний фон створюється за допомогою персонажів- реальних історичних осіб, документів, описів звичаїв, етикету, моди, побуту. В історичних детективах автори прагнуть до вірності історичним фактам. Історичний детектив не розрахований на різні способи прочитання, він ближчий до канонів масової літератури.*

***Ключові слова:*** *масова література, інтертекстуальність, історичний детектив.*

*Статья посвящена рассмотрению характерных особенностей исторического и детективного сюжетов и анализу их взаимодействия в творчестве Дж. Д. Карра. Исторический детектив – поджанр двух литературных жанров, детектива и исторического романа, в котором изображается расследование, относящееся к прошедшей исторической эпохе. Он отличается некоторым ослаблением собственно детективной линии, которая дополняется описанием исторических событий. Такое вытеснение обычно компенсируется на интертекстуальном уровне посредством использования многочисленных аллюзий на детективную и приключенческую классику. На основателей исторического детектива (Р. ван Гулика, Дж. Д. Карра, А. Кристи) больше всего повлиял историко-приключенческий роман (А. Дюма, В. Скотт) и классический детектив (А.К. Дойл, В. Коллинз, Е.А. По, Г. Честертон). Исторический фон создается с помощью персонажей-реальных исторических лиц, документов, описаний обычаев, этикета, моды, быта. В исторических детективах авторы стремятся к верности историческим фактам. Исторический детектив не рассчитан на различные способы прочтения, он ближе к канонам массовой литературы.*

***Ключевые слова:*** *массовая литература, интертекстуальность, исторический детектив.*

*The article deals with some characteristic features of the historical and detective plots and analysis of their interaction in the J. D. Carr's creativity. The historical whodunit or historical mystery is a subgenre of two literary genres, mystery fiction and historical fiction, which portrayed the investigation, that belongs to a bygone epoch. It is characterized by a certain weakening of the actual detective line, which is supplemented by a description of historical events. This displacement is usually compensated in the intertextual level through the using of numerous allusions to detective and adventure classics. According to the works analysis of historical detective founders, R. van Gulik, J.D. Carr and A. Christie, at the initial stage of development the greatest influence has been provided by historical-adventure novel (A. Dumas, W. Scott) and the classical detective (A.C. Doyle, W. Collins, E.A. Poe, G. Chesterton). The historical background is created by the characters-real historical persons, documents, descriptions of custom, etiquette, fashion, way of life. The historical mystery authors seek to be faithful to historical facts. The historical whodunit usually not designed to read a variety of way, it is close to the canons of the pulp fiction.*

***Keywords****: pulp literature, intertextuality, historical mystery.*

Джон Діксон Карр (1905–1977) – американський письменник, чия творчість належить до так званого «золотого століття» детективу. Довгий час проживши в Англії, він став першим з двох американців, яких прийняли у відомий «Детективний клуб». Як повідомляє про нього Брюс Ф. Мерфі, «… його творчість відображає цінності ЗОЛОТОГО СТОЛІТТЯ до такої міри, що його назвали самим британським з письменників-детективників» [4, с. 82]. У 1950 р. Карр написав перший у своїй творчості історичний детектив «Ньюгейтська наречена» («The Bride of Newgate»). Як відзначає дослідник творчості Дж. Карра С. Джоші, елементи історичного роману з'являлися в багатьох детективах письменника задовго до того, як він створив перший «чистий» зразок історичного детективу: «Також історія часто відіграє важливу роль у чисто детективних романах. У багатьох з них є злочин, який стався задовго до основних подій» [3, с. 61]. У зв'язку з цим дослідник ставить питання про ознаки, які б слугували для розмежування звичайних та історичних детективів, і знаходить їх у наступному: «... найбільш значуща й обґрунтована різниця між історичними детективами і просто детективними історіями – ступінь, в якому вчинене вбивство найчастіше заслонене або оточене іншими подіями» [3, с. 66]. Саме у «Ньюгейтській нареченій» вбивство вперше у творчості Карра відходить на другий план. Мета нашого дослідження – простежити, як само «інші події» співвідносяться в цьому романі з суто детективними перипетіями.

Дія в «Ньюгейтській нареченій» відбувається в Лондоні в 1815 р. Описуваний час цікавий, серед іншого, тим, що знаменитий Скотланд-Ярд тоді ще не з'явився (лондонська поліція виникне тільки в 1829 р.), а замість нього працювали так звані «ранери» – попередники приватних детективів. Методи їх роботи, звісно, дещо відрізнялися від звичних читачеві, що видно вже з назви професії. Ранери, як повідомляє в примітці Карр, походять від загонів кінних і піших патрулів, які створив зведений брат знаменитого письменника Джон Філдінг (1721–1780). Подібні історичні довідки й подробиці рясніють як у примітках, так і безпосередньо в тексті роману. Відомо, що Дж. Карр ретельно вивчав архіви того часу, завдяки чому в читача є можливість познайомитися з безліччю історичних анекдотів, наприклад, із таким: «Корабль его величества "Беллерофонт", оснащенный семьюдесятью четырьмя пушками и стоявший на якоре неподалеку от Рошфора во Франции, отбыл в Англию, а оттуда – в дальние края, имея на борту пассажира – маленького толстого человечка в зеленом сюртуке и белых бриджах. В судовом журнале в графе "Имя" капитан Мейтленд вписал "Наполеон Бонапарт", а в графе "Занятие" поставил четыре восклицательных знака, в чем можно убедиться в Хранилище государственных архивов» [2, с. 301]. За допомогою таких прийомів письменник дає читачеві можливість поглянути на епоху немовби зсередини, очима її сучасника. Так, один з героїв роману схвильовано ділиться свіжою новиною: «– В воскресенье с Бони сбили спесь возле какого-то местечка неподалеку от Брюсселя. Французишки побросали оружие и побежали. Старина Бони тоже дал стрекача» [2, с. 261]. Тут слід звернути увагу на характерне для ретродетективів

одивнення: всесвітньо відоме в майбутньому Ватерлоо називається «якимсь містечком неподалік від Брюсселя».

Дослідник детективної літератури Джон Скаггз (John Scaggs) справедливо звертає увагу на те, що історичні епохи відрізняються не лише зовнішнім наповненням, а й картиною світу, світоглядом і світорозумінням сучасників. Причому ці відмінності інколи можуть сприйматися сучасним читачем вкрай негативно: «Вірність історичним переконанням і цінностям радикально іншого часу й культури може створити характери, несимпатичні й навіть огидні для сучасного читача. З цієї причини закон правдоподібності часто спотворений, і зображення минулих місць і культур будуть часто розташовуватися десь уздовж лінії, що пролягає з реалістичної, але чужої, до прийнятної, але анахронічної сучасності» [5, с. 143]. Отже, якщо письменник загострює увагу на таких культурних невідповідностях, то робить це цілком усвідомлено, переслідуючи певні цілі. Так, «Ньюгейтська наречена» починається з опису приготувань до страти через повішення молодої людини, Діка Даруента, засудженого (як незабаром з'ясується – несправедливо) за вбивство на дуелі. У зв'язку з проблемою смертної кари автор шокує читача описом звичок аристократії того часу: «Никто не протестовал против такого развлечения джентри. После завтрака их разгоряченные выпивкой лица появлялись в окнах. Со смехом или со слезами, в зависимости от настроения, сливки общества наблюдали, как жертва дергается в петле» [2, с. 252]. У такий спосіб автор окреслює антагоністичну групу й обґрунтовує право на помсту головного героя. Тут необхідно сказати декілька слів щодо сюжету твору. Леді Керолайн, молода аристократка, повинна вийти заміж, щоб отримати спадщину, однак феміністські настрої роблять для неї огидливими будь-які думки про заміжжя. Але за заповітом вона повинна вийти заміж до 25 років, інакше втратить спадщину. Тоді Керолайн вирішує ненадовго зв'язати себе узами шлюбу з незнайомцем, який засуджений до страти, і здійснює свій намір, пообіцявши, у подяку за згоду нареченого, матеріально допомогти його коханій. Проте вночі після весілля, за кілька годин до страти, несподівано успадковане перство рятує героя від шибениці, він стає володарем двох великих маєтків і починає мстити. Тут, звичайно, очевидна алюзія на «Графа Монте Крісто» О. Дюма.

Щодо детективної літератури Дж. Скаггз стверджує, що для інтертекстуального відсилання до Шерлока Холмса достатньо ввести в текст опис вікторіанського Лондона: «...поміщення дії саме у вікторіанський Лондон дозволяє авторам підкреслити вплив оповідань про Шерлока Холмса на розхожі уявлення, що явлені в їх описах освітлених газом вуличок, густих туманів і одночасних злиднів і блиску мегаполісу» [5, с. 125–126]. Дійсно, аналогічні відсилання можна знайти й у «Ньюгейтській нареченій», хоча до початку вікторіанської епохи від описуваних подій ще понад двадцять років: «Пэлл-Мэлл была пустынна. Тусклые газовые фонари, установленные здесь семь лет назад и теперь ставшие привычными для Лондона, освещали только серовато-коричневые дома и ряды столбов с привязью для лошадей» [2, с. 252]. Такі пейзажі слугують ще й для надання тексту правдоподібності, колориту часу; з

тією ж метою введені до тексту й докладні описи лондонської моди початку XIX ст. «Найбільш британський» автор детективів характеризує одного зі своїх героїв так: «Мистер Крокит одобрял <…> умеренность. Он был консервативен, и его раздражали молодые щеголи в нелепых цилиндрах и длинных брюках» [2, с. 253]. У цьому уривку проглядає негативне ставлення оповідача до денді. Швидше за все, воно збігається з авторським. Дж. Карр у час написання «Ньюгейтської нареченої» (1950) напевно встиг зіткнутися з феноменом бітництва, який можна порівняти з дендизмом у зухвалості поведінки й зовнішнього вигляду. Погляд Карра на нові філософські та естетичні ідеї навряд чи був схвальним, хоча б тому, що письменник працював у жанрі детективу, де, як відомо, зазвичай відстоюються консервативні цінності.

Шаблонне зображення персонажів, психологічних особливостей їх характерів і взаємин притаманне більшості творів Карра, і історичні детективи тут – не виняток. Як стверджується в «Енциклопедії вбивства і загадок», це «характери, досить тісно замкнені в типажі, – зарозумілий гульвіса, дівчина в тяжкому становищі й французький інспектор з легковажним характером і неприродно простодушною, безграмотною англійською» [4, с. 83]. Однак цю особливість навряд чи можна віднести до недоліків тексту. Навпаки, Дж. Карр вибудовує його відповідно до відомих «Двадцяти правил для тих, хто пише детективи», зокрема з 16-м пунктом: «В детективном романе неуместны длинные описания, литературные отступления на побочные темы, изощренно тонкий анализ характеров и воссоздание “атмосферы”» [1, с. 39]. Для автора детективів насамперед важливий сюжет, інтрига. Якщо цей детектив – історичний, то необхідно також надати йому правдоподібності (виписати атмосферу, подробиці побуту, звичаїв тощо), що досить сильно послаблює детективну інтригу. Компенсувати це ослаблення можна за рахунок інтертекстуальних зв’язків з класичними зразками детективного жанру, наразі це «Пригоди Шерлока Холмса» А. К. Дойла.

**Библиографические ссылки**


1. Ван Дайн С. Двадцать правил для писания детективных романов / С. Ван Дайн // Как сделать детектив; пер. с англ. В. Воронина. – М. : Радуга, 1990. – С. 38–41.
2. Карр Д. Д. Ньюгейтская невеста / Д. Д. Карр; пер. с англ. И. И. Мансурова // Замок «Мертвая голова». – М. : Центрполиграф, 2005. – С.169–414.
3. Joshi S. T. John Dickson Carr: A Critical Study / S. Joshi. – Bowling Green : Popular Press, 1990. – 206 p.
4. Murphy B. The Encyclopedia of Murder and Mystery / B. Murphy. – New York : Palgrave for St. Martin’s Minotaur, 2001. – xiv + 543 p.
5. Scaggs J. Crime fiction (The New Critical Idiom) / J. Scaggs. – New York : Routledge, 2005. – 170 p.


*Надійшла до редколегії 05.04.2016.*

УДК 821.112.2'06

**Ю. В. Кобзар**

*Київ*

© Ю. В. Кобзар, 2016

# ВПЛИВ ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДУ НА САТИРИЧНЕ ПИСЬМО ЮРИ ЗОЙФЕРА

*У статті схарактеризовано вплив естетичного та політичного авангарду 20–30-х років XX століття на художньо-політичні орієнтири австрійського сатирика Юри Зойфера. Експліковано основні художні домінанти авангардистського мистецтва, що репрезентовані у творчості письменника. У прагматичному аспекті виявлено концептуальні характеристики автора-авангардиста (митець як провидець; митець як пропагандист; митець як агітатор). У жанрово-видовому аспекті визначено вплив вищезазначеної естетики на творчий доробок Юри Зойфера як драматурга. Особливу увагу приділено аналізу концепції тенденційного театру. Реалізація проекту тенденційної сцени помітна в чотирьох повноформатних п'єсах-антиутопіях. Традиція авангардистського письма (експресивно-емоційне забарвлення творів, використання розмовної мови, віденського діалекту, оказіоналізмів, гри слів, контамінації фразеологізмів) репрезентована й у виборі лексичних засобів, а отже, у семантичному аспекті. Виявлено роль сатири як способу комічного перетворення реальності в доробку Юри Зойфера, що є однією з характеристик авангардистської стилістики. Крім того, відзначено аксіологічні особливості творчості Юри Зойфера, який, незважаючи на залучення експресіоністських засобів до тексту та репрезентацію власних революційних та антибуржуазних поглядів, не пориває з традицією, а, навпаки, синтезує у своїй творчості літературний досвід минулих епох та художній експеримент.*

***Ключові слова**: антиутопія, жанрово-родовий аспект, прагматичний аспект, сатира, семантичний аспект, тенденційний театр, художній авангард, художній експеримент, Юра Зойфер.*

*В статье рассмотрено влияние эстетического и политического авангарда 20–30-х годов XX века на художественно-политические ориентиры австрийского сатирика Юры Зойфера. Эксплицированы основные художественные доминанты авангардистского искусства, представленные в творчестве писателя. В прагматическом аспекте обнаружены концептуальные характеристики автора-авангардиста (художник как провидец; художник как пропагандист; художник как агитатор). В жанрово-видовом аспекте определено влияние вышеупомянутой эстетики на творчество Юры Зойфера как драматурга. Особое внимание было уделено анализу концепции тенденциозного театра. Реализация проекта тенденциозной сцены прослеживается в четырех полноформатных пьесах-антиутопиях. Традиция авангардистского письма (экспрессивно-эмоциональная окраска произведений, использование разговорной речи, венского диалекта, неологизмов, игры слов, контаминации фразеологизмов) представлена и в выборе лексических средств, а следовательно – в семантическом аспекте. Отмечена роль сатиры как способа комического преобразования реальности в творчестве Юры Зойфера, что является одной из характеристик авангардистской стилистики. Кроме того, определены аксиологические особенности творчества Юры Зойфера, который, несмотря на привлечение экспрессионистских средств в текст и репрезентацию собственных революционных и антибуржуазных взглядов, не порывает с традицией, а, наоборот, синтезирует в своем творчестве литературный опыт прошлых эпох и художественный эксперимент.*

***Ключевые слова**: антиутопия, жанрово-родовой аспект, прагматический аспект, сатира, семантический аспект, тенденциозный театр, художественный авангард, художественный эксперимент, Юра Зойфер.*

*The article shows the influence of the aesthetic and political avant-garde of the 1920s – 1930s of the twentieth century on the artistic and political focus of Austrian satirist Jura Soyfer. It explicates the main artistic dominants of the avant-garde represented in the works of the writer. The conceptual avant-garde characteristics of the avant-gardist (an artist as a seer, an artist as a*

*propagandist, an artist as an agitator) in the pragmatic aspect are singled out. The paper determines the influence of the aforementioned aesthetics in the genre aspect on Jura Soyfer as a playwright. Special attention is paid particularly to the analysis of the concept of the tendentious theater. The realisation of the project of tendentious theater is seen in four full-length antiutopias. The tradition of avant-garde writing (expressive emotional coloring of works, the use of spoken language, Viennese dialect occasionalisms, paronymy, phraseology contamination) is represented both in the choice of lexical means and in the semantic aspect. The paper researches the role of comic satire as a way to transform reality in Jura Soyfer's works, which is one of the characteristics of the avant-garde style. In addition, axiological features of Jura Soyfer's works were emphasized, who despite the involvement of expressionist means into the text and representation of his revolutionary and anti-bourgeois attitudes, does not break with tradition, but rather synthesizes in his art literary experience of the past and artistic experiment.*

***Keywords**: anti utopia, artistic experiment, avant-garde, genre aspect, Jura Soyfer, pragmatic aspect, satire, semantic aspect, tendentious theater.*

«Мистецтво пролетаріату повинно мати соціальний, політичний характер» [8, с. 201], – маніфестує Юра Зойфер в одній зі своїх громадсько-політичних критичних студій «Політичний театр», яка вийшла друком на початку березня 1932 року. Очевидно, що художньо-політичні орієнтири молодого письменника базувалися на парадигмі нового мистецтва, авангарду, який позиціонував себе як своєрідний альянс політичного та мистецького прогресу. Вплив естетики авангарду на творчість Юри Зойфера є незаперечним, хоча творчий доробок австрійського сатирика і не вписується в часові рамки розквіту авангардистського мистецтва в німецькомовному просторі (перше двадцятиліття XX століття), що сягнуло свого апогею у творчих пошуках експресіоністів. Вплив авангардистської естетики на формування сатиричного письма Юри Зойфера є лакуною у вітчизняному літературознавстві, що розкриває потенціал для науково-критичної рецепції українськими інтерпретаторами та зумовлює **актуальність** цієї розвідки. **Метою** статті є виявлення впливу естетичного та політичного авангарду на сатиричне письмо Юри Зойфера. Запропонована мета передбачає розв'язання таких **завдань**: експлікація стрижневих концепцій авангардистської естетики періоду; виявлення цих характеристик у творчості Юри Зойфера. **Об'єктом** дослідження є літературна спадщина австрійського письменника, **предмет** становить репрезентація впливу естетики авангарду 20–30-х років XX століття на сатиру Ю. Зойфера. Запропонована тема статті є суголосною сучасним розвідкам, присвяченим вивченню творчості Юри Зойфера на предмет виявлення експерименту в його творчості, фікційного й утопічності, що були проведені Алессандрою Скініною, Андреа Кунне, Герхартом Шайтом, Горстом Яркою, Тамашем Ліхтманом. Звертаючись до естетики авангарду та основних її характеристик, варто зазначити, що домінантним з-поміж її аспектів є **аспект прагматичний**, оскільки до інтенцій автора-авангардиста безпосередньо належать як вплив на публіку, так і реакція аудиторії: страх, шок, сміх у поєднанні з рефлексією. Юра Зойфер використовув художній текст як особливу форму комунікації емітента та реципієнта для досягнення перлокутивного ефекту в читача – реакції, що реалізувалася насамперед у його заангажованості сучасними автору політичними подіями. У своїй розвідці «До питання поняття,

історії та теорії літературного авангарду» Манфред Хардт виділяє концептуальні характеристики митця-авангардиста [5, с. 162]:

*Митець як провидець.*

«…апокаліптичні вершники Третього Рейху мчать просторами Німеччини» [8, с. 303], – читаємо в одному з репортажів Юри Зойфера від 1932 року, в період, коли вся Німеччина перебувала у стані всеохоплюючої, нездорової ейфорії від псевдомодернізації, що її популяризували пропагандисти націонал-соціалістичної ідеології. Юра Зойфер не тільки розвінчує ілюзорність та репрезентує диктатуру без декорацій, а й дає власне бачення майбутнього, яке з ретроспективної точки можемо іменувати пророчим: «Те, що на сьогоднішній день відбувається в Німеччині, знаходиться поза межами будь-яких людських понять, які існували до цього… Відтоді, як німецький народ у своїй більшості марширує в такт барабану Гітлера, в гау та містах Німеччини щодня здійснюються вбивства та напади… Перед народом поетів та мислителів стоїть загроза опинитися під правом кулака жорстоких вбивць, якщо він не вдасться до активної самооборони» [8, с. 303]. «Зловісно сіре майбутнє» пророкував Юра Зойфер не лише сусідам, власну візію перспективи розвитку своєї другої батьківщини він драматизує в апокаліптичній трилогії «Кінець світу», «Асторія», «Вінета».

*Митець як пропагандист.*

Аналізуючи особистість Юри Зойфера, неможливо не погодитися з вищезазначеною тезою, оскільки сам письменник неодноразово експлікував у своїх критичних студіях власну позицію щодо пропаганди: «Чи те, що ми творимо, можна називати мистецтвом чи ні, для нас не має значення. Адже ми сприяємо не мистецтву, а пропаганді» [8, с. 202]. Розглядаючи робочий клас як свою аудиторію, письменник вважав своїм основним завданням роботу над духовним вихованням публіки, а в такому вихованні чи не основна роль відводилася політичній агітації.

*Митець як агітатор.*

Як зазначає Євгенія Волощук, письменники-авангардисти «…напружено прикликали майбутнє, змальовуючи привабливі футурологічні картини, пройняті утопічними сподіваннями, передчуваннями революційного перетворення світу та жагою активної дії» [1, с. 83]. Завдяки демонстрації візії щасливого майбутнього письменник-авангардист не лише пропагує власні ідеї, а й інспірує читача до активної співпраці для досягнення суспільного прогресу. Одразу ж можемо згадати хеппі-енди усіх апокаліптичних п’єс: такий полюс оптимізму Юри Зойфера і є одним із методів його агітаційного театру – залучення публіки до боротьби, ангажування: «Робочий клас повинен віднайти театр, який знаходиться не поза визвольною боротьбою, а в її межах: політична, революційна сцена. Агітаційний театр – дієва зброя у класовій боротьбі. Мала сцена надає нам сатиричної сили, масовий театр – важкого пафосу» [8, с. 202]. Отже, можемо констатувати прагматичні антибуржуазні інтенції Юри Зойфера, безпосередньо пов’язані з інтенціями автора-авангардиста.

Неприйняття навколишньої дійсності Юрою Зойфером, що знаходилася в постійному дисонансі з ідеалом, супроводжувалося його політичною заангажованістю, активною участю в актуальних суспільно-політичних подіях. Він був членом Соціал-демократичної партії Австрії, а згодом, в результаті повстання та поразки віденського пролетаріату в 1934 році, що «став трагічною цезурою в історії Австрії» [2, с. 267], перейшов на бік нелегальної Комуністичної партії Австрії, аби продовжувати супротив «коричневій чумі», що на той момент уже нависла над республікою. Якщо зважати на той факт, що письменник-авангардист насамперед розраховує на резонанс серед публіки, а сама естетика авангарду тяжіє до перформансу, то очевидним видається її вплив і в жанрово-видовому аспекті на творчий доробок Юри Зойфера як драматурга. У своєму критичному есеї «Тенденційна сцена та її публіка» (чи, мабуть, доречніше сказати в контексті цього аналізу – маніфесті) Юра Зойфер експлікує своє бачення інновацій у театральному мистецтві, що цілком і повністю є суголосними принципам авангардистської естетичної парадигми. Автор виокремлює два типи публіки; основним критерієм такого поділу є не естетичний (буржуазний театр, за Ю. Зойфером, поділяє публіку на «ідеальну» і «таку, як вона є»), а класовий. Метою драматурга тенденційного театру, за Ю. Зойфером, є перманентний дидактичний вплив на свого глядача протягом усієї вистави – досягнення його політичного виховання, формування соціалістичного світогляду: «Зближення з публікою, виховання публіки – для нас це не є естетичним пустим лозунгом, а досвідом, який кожним окремим автором, кожним окремим актором уже давно та свідомо збирається від вистави до вистави» [8, с. 206]. Тенденційний театр, на думку автора, є можливим саме завдяки «діалектичному» баченню публіки та усвідомленню того факту, що робочий клас є саме тією перспективною аудиторією, яка буде постійно зазнавати модифікацій та перебувати в перманентному контакті, взаємозв’язку та взаємовпливові (нім. Wechselbeziehung) зі своїм пролетарським театром.

Реалізацію проекту такої тенденційної сцени можемо простежити, проаналізувавши основні драматичні досягнення письменника, представлені в чотирьох повноформатних п’єсах-антиутопіях. Вибір драми-антиутопії є виправданим, оскільки він уможливлює не лише прямий контакт із публікою, що є чи не найвагомішою умовою авангардистської естетики, а й дає змогу через призму антиутопічного моделювання дійсності розпізнати злободенні проблеми та перспективи їх розв’язання, які автор експліцитними або імпліцитними засобами доносить до неї. У цьому контексті доречно згадати основні риси та функції (рефлексивну, пізнавальну, прогностичну, ідеологічну антиутопії), які допомагають автору «моделювати сценарій майбутнього в поєднанні з критичним осмисленням теперішнього» [3, с. 84]. Дослідник В. Філатов у своїй розвідці художньої антиутопії як методу прогнозування майбутнього визначає основні характеристики цього жанру, які наявні у драматичній апокаліптиці Юри Зойфера [3, с. 84–86]:

– *Квазіідеальне суспільство, яке ґрунтується на раціональних принципах з погляду героя твору.*

Головний герой у театрі Юри Зойфера, як уже зазначалося, є своєрідним аутсайдером, що не втратив своєї індивідуальності та прагне до розвінчання ілюзій. Професор Гук у п'єсі «Кінець світу» намагається відкрити очі суспільству, яке знаходиться під постійним впливом ЗМІ чи риторики представників владних структур, на катастрофу, що тягне за собою апокаліпсис (автор вдається до природної метафорики, що експлікує катастрофу соціальну). Протагоніст Гупка з «Асторії», який власноруч створює антиутопічну дійсність («А що, якби десь на білім світі була така лінія, – спеціальна лінія, котра б відділяла царство дійсності від царства казки – і коли б я – цілком випадково, навіть не здогадуючись про це – прогулювався по цій лінії (*проводить довгасту риску у вуличній пилюці*)» [2, с. 114]), усвідомивши абсурдність та негативність свого вчинку, дискредитує свою ідею про можливість втілення такого утопічного помислу. Моряк Джонні у «Вінеті», єдиний живий житель затонулого міста, асимілюється у світі мертвих, однак продовжує чинити опір тотальній абсурдності.

*– Зміщення акцентів від загального до особистого, ствердження цінності особистості, її внутрішнього світу.*

Хоча протагоністи в театрі Юри Зойфера аутсайдери, вони воліють зберегти власну ідентичність (Джонні намагається залишитися живим («живим серцем») у світі мертвих; професор Гук залишається вірним своїм поглядам, незважаючи на всеохоплююче безумство суспільства) або ж намагаються повернути її, усвідомивши хибність своїх поглядів (волоцюга Гупка). Оскільки сучасний індивід не розчиняється в тотальному та «мертвому» колективі, можемо констатувати інтенцію Юри Зойфера до ствердження особистості, хай таке його зображення і набуває комічної форми.

*– Створення атмосфери псевдокарнавалу (за М. Бахтіним).*

Варто зазначити, що елемент страху, який разом з тотальною невизначеністю є домінантним компонентом драматизації псевдокарнавалу, у своїй оригінальній формі не характеризує драматургію Ю. Зойфера, оскільки активація критичного мислення стимулюється саме завдяки сатиричному моделюванню дійсності. Відомий германіст-зойферознавець Герхард Шайт зауважує у своїй розвідці «Драматургія роз-чарування»: «Драматургія Юри Зойфера дезілюзіонує, одночасно зачаровуючи» [7, с. 145]. Справді, театр Юри Зойфера є унікальною контамінацією шокуючої реальності та сатиричної фікції, які, стикаючись в одному медіумі, викликають шок у поєднанні зі сміхом: дисонанс вражень, що активує критичне мислення. Такий спосіб перетворення дійсності письменником є суголосним засадничим канонам утопічних проектів прихильників естетики авангарду, які «викинувши на звалища історії принципи «життєподібного» художнього письма, <…> зробили ставку на гіпертрофовану художню умовність й перетворили її на головне знаряддя створення акцентовано антиміметичного художнього світу» [1, с. 80]. Так зване «роз-чарування» (нім. «Ent-täuschung»), розвінчання ілюзій та демонстрацію реальної загрози у сфері містичного характеризує ввесь агітаційний театр Юри Зойфера.

Ю. Зойфера можна вважати продовжувачем традицій авангардистського письма й у виборі лексичних засобів. Експресивно-емоційне забарвлення його творів (зонги, заклики, агітпаролі), використання розмовної мови, віденського діалекту («Еді Лехнер заглядає в рай»), оказіоналізмів, гри слів, контамінації фразеологізмів (мова Гупки в «Асторії») є суголосними засадничим концептам авангардистської естетики в семантичному аспекті. Варто відзначити, що сатира як спосіб комічного перетворення реальності в доробку Юри Зойфера є також однією з характеристик авангардизму, зокрема експресіоністської стилістики. Така спрямованість художнього мислення митця і відрізняє його від прихильників модерністської поетики, яка тяжіла до помірної іронії, відмовляючись від експліцитних деконструкції та епатажу. Незважаючи на залучення експресіоністських засобів до тексту, жанровий вибір, притаманний авангарду, звернення до художнього експерименту, репрезентацію революційних та антибуржуазних поглядів автора, він не пориває з традиційними культурними цінностями, як того вимагає естетика авангарду. Тенденцію до поєднання старих та нових форм художнього зображення, традиції та експерименту засвідчують його літературно-критичні есеї «Про живого Нестроя», «Уславлюючи Гуго фон Гофмансталя», «Франсуа Війон», у яких автор не тільки заявляє про важливість досягнень класиків для формування сучасного художника, але й незмінну актуальність їхньої творчості.

Отже, можемо зробити **висновки**, що відчуття тотального неприйняття свого часу як такого, що знаходиться в стадії кризового переходу (нім. Übergangsphase), пронизує всю творчість Юри Зойфера, автора з ідеалістичним світоглядом. Авангардистська естетика, яка виявляється у прагматичному, жанрово-родовому та семантичному аспектах, стала підґрунтям створення художньої дійсності та деконструкції ворожої реальності. Перспективним в цьому контексті є детальне дослідження авангардистської поетики в драматургії Юри Зойфера, а також впливу лівих ідей на його сатиричне письмо.

**Бібліографічні посилання**


1. Волощук Є.В. Доба «ізмів»: модернізм та авангардизм у західноєвропейській літературі першої половини ХХ століття / Євгенія Волощук, Борис Бігун ; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Академперіодика, 2014. – 324 с.
2. Зойфер Юра. Кінець світу. Драми та проза / Юра Зойфер ; упор., пер., післям. та прим. Петра Рихла. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2012. –296 с.
3. Филатов В.И. Антиутопия ХХ века как метод предвидения будущого / В.И. Филатов // Вестн. Ом. ун-та. – 2014. – С. 84–86.
4. Fähnders Walter Avantgarde und Moderne 1890–1933 / Walter Fähnders. – Stuttgart : Metzler, 1998. – 318 S.
5. Hardt Manfred Zu Begriff, Geschichte und Theorie der Literarischen Avantgarde / Marnfred Hardt // Literarische Avantgarden. – Darmstadt, 1989. – S. 162.
6. Lachen und Jura Soyfer, Cambi, Fabrizio / Hrsg. Herbert Arlt. – St. Ingbert : Röhrig, 1995. – 249 S.

7. Scheit Gerhard Dramatik der Ent-täuschung. Ästhetische Avantgarde und soziale Utopie bei Jura Soyfer / Gerhard Scheit // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / Hrsg. Herbert Arlt. – St. Ingbert : Röhrig Verlag, 1993. – S. 145.
8. Soyfer J. Prosa: Romanfragment, Öffentlichkeitskritik, Kurzgeschichten, Reportagen / J. Soyfer ; Hrsg. Herbert Arlt. – Wien, 2012. – S. 303
9. Soyfer Jura Auf uns kommt's an : Szenen und Stücke / Jura Soyfer. – Wien : Deuticke, 2002. – 359 S.
10. Soyfer Jura Dichtungen: Dachaulied, Lieder mit Noten, vielsprachiges Vagabundenlied, Zeitungsgedichte 1930-1937 (Zeitstrophen, Satirische Anschauungen, Sturmzeit), Vermischtes, Gelegenheitsgedichte / Jura Soyfer ; Hrsg. Herbert Arlt. – Wien, 2012. – 293 S.

*Надійшла до редколегії 25 березня 2016 р.*

УДК 82-321.8

**Н.А. Кобилко, Н.І. Кириленко**

*Суми*

# СИМВОЛІКА ОБРАЗУ ДОРОГИ В РОМАНІ ОЛЕКСАНДРА ІЛЬЧЕНКА «КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА ПЕРЕВОДУ…»

*У статті досліджується символіка міфообразу дороги в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу…», особлива увага звертається на міфологему мандрів, її роль у розкритті образів головних героїв. Доведено, що в етнокультурній спадщині українців шлях трактується як надія на порятунок, пошук власного «я», а також як могутня сила, страх перед якою викликаний невідомістю та незнанням. Письменник у романі «Козацькому роду нема переводу…» шлях робить невід'ємною частиною життя героїв. Із реального просторового локусу дорога переростає в символ пошуку власного «я», підтримки в нелегкій боротьбі, стає уособленням тяжкої, наполегливої праці, віддаленості від рідної домівки, сім'ї, постійної небезпеки. Шлях для головних героїв стає не тільки другом, порадником у найскрутнішу хвилину, а й рятівником. Через образ дороги розкривається внутрішня суть Козака Мамая, його природна ніжність і чуйність, щире кохання до одної-єдиної, яке пронесе через усе життя.*

***Ключові слова:*** *химерна проза, «роман з народних уст», міфообраз, міфологема, дорога, мандрівництво.*

*В статье исследуется символика мифообразов дороги в романе А. Ильченко «Козацькому роду нема переводу...», особое внимание уделяется мифологеме странствий, ее роли в раскрытии образов главных героев. Доказано, что в этнокультурном наследии украинцев путь трактуется как надежда на спасение, поиск собственного «я», а также как мощная сила, страх перед которой вызван неизвестностью и незнанием. Писатель в романе «Козацькому роду нема переводу...» делает путь неотъемлемой частью жизни героев. Из реального пространственного локуса дорога перерастает в символ поиска собственного «я», поддержки в нелегкой борьбе, становится олицетворением тяжелой, упорной работы, удаленности от дома, семьи, постоянной опасности. Путь для главных героев становится не только другом, советчиком в трудную минуту, но и спасителем. В образе дороги раскрывается внутренняя суть Казака Мамая, его естественная нежность и чуткость, искренняя любовь к одной-единственной, которую пронесет через всю жизнь.*

***Ключевые слова:*** *«химерная» проза, «роман из народных уст», мифообраз, мифологема, дорога, странничество.*

*The article examines the symbolism in the novel way mifoobrazu O. Ilchenko "Cossacks kin never...", particular attention is drawn to mythology travels, its role in revealing images of the main characters. It is proved that the Ukrainian ethno-cultural heritage of the path is treated as a hope*

© Н. А. Кобилко, Н. І. Кириленко, 2016

*for salvation, searching his own "I", as well as a powerful force, fear that opening uncertainty and ignorance. Mytheme journey belongs to adoratyvnyh myth of the eternal return. The idea of the trip represents the sense of access to the holy man, a kind of initiation hero, giving it special purpose – search and knowledge of new truths, values in life. O. Ilchenko in the novel "The Cossacks kin never..." path makes an integral part of the characters. With real spatial locus road turns into a symbol of the search of his own "I" support in the difficult struggle, is the personification of hard, hard work, distance from home, family, constant danger. Metaphorized importance of road traced overcome real way to comprehend its significance for his own family, town, country. The road to Kozak becomes not only a friend, a counselor at the most difficult moment, but the savior. Because of the way the image reveals the inner essence of Mamaia, his natural tenderness and compassion, a genuine love for one single, which will carry through life. For Omelko pitcher mythology road becomes a tragic tone, as develops into a symbol of the way the last hero, and for Mikhailik and his mother – a way to find yourself, your calling, implement ability, and yet unknown, exposure to the strange and cruel world.*

***Keywords:*** *bizarre prose, "a novel of people's mouth", mifoobraz, myth, road, wandering.*

В українській химерній прозі XX століття «роман з народних уст» Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» вирізняється з-поміж інших оригінальністю інтерпретації дійсності, творенням колоритних художніх образів. Зв’язок із фольклором, система образів твору й сьогодні не залишаються поза увагою літературознавців. Для відображення дійсності в романі письменник широко застосовує усну народну творчість. Такі дослідники, як М. Ільницький, О. Бабишкін, Н. Мелешко, неодноразово відзначали глибоку обізнаність О. Ільченка з фольклором та активне застосування ним інтерпретованих образів і мотивів. Питання мовних засобів портретної характеристики Козака Мамая, використання фразеовідповіді в гумористичному дискурсі роману стали предметом дослідження С. Помирчі, О. Малахової, С. Стасевського, Г. Ковальової. Проте проблема символіки твору, зокрема міфообразу дороги, недостатньо розроблена та потребує комплексного висвітлення.

Народні легенди, приказки, прислів’я, пісні, приповідки, оповідання уведені до роману як елементи інтертексту, що правдиво ілюструють ментальну специфіку українського народу, зокрема козацтва. Козаків О. Ільченко зображує в розлогих картинах, концентрує увагу головним чином на тих їхніх рисах, які найбільше відбивають психічні, моральні та світоглядні переконання захисників рідної землі. Козацтво в романі живе лише інтересами народу, виступає проти будь-якого поневолення, панства.

Чи не найважливішою проблемою, яку підіймає письменник, є проблема національної ідентичності, що розглядається як через призму національної самобутності усього народу, так і окремого індивіда в ньому. Головним героєм у романі є напівреальний, напівфантастичний Козак Мамай, що синтезував у собі найкращі риси українського козацтва. Його образ змальовано в кращих традиціях фольклору, детально передано опис зовнішності, уподобань, вдачі: «…а наш-таки козак – Мамай, своєрідне втілення українського характеру, живущий образ волелюбності, стійкості та невмирущості народу, Козак Мамай, котрий на протязі століть, од нападників усяких одбиваючись, плекав одвічну мрію: не воювати, не гарбати, не ярмити нікого, а в себе вдома – риштувати,

мурувати, будувати, Козак Мамай – мандрівний запорожець, вояка і гультяй, жартун і філософ, бандурист і співак, бабій і заразом – монах, простодушний і мудрий чаклун, безстрашний лукавець, що його і в ступі товкачем не влучиш, народний герой…» [2, с. 67]. Із образом улюбленця українського народу нерозривно пов'язаний міфообраз дороги та міфологема мандрів.

Міфологема мандрів належить до адоративних міфів про вічне повернення [5]. Ідея подорожі репрезентує смисл доступу людини до священного, це своєрідна ініціація героя, наділення його особливим призначенням – пошуку й пізнання нових істин, життєвих цінностей. Міф мандрів був присутній у літературі здавна, відображаючи погляди людини на розвиток і цілісність світу в різних часових проміжках. Інтерпретація міфологеми мандрів у художній літературі реалізовується у двовекторній площині. З одного боку, це прихід до місця призначення, кінцевої точки, із іншого – духовне вдосконалення, символічний зв'язок душі людини з Абсолютом [4]. Письменники химерної прози у своїх творах широко послуговуються фольклорними мотивами й образами, біблійними сюжетами, найпоширенішим із яких є мотив подорожі та вічного повернення. О. Ільченко в романі «Козацькому роду нема переводу…» робить шлях невід'ємною частиною життя героїв. Із реального просторового локусу дорога переростає в символ пошуку власного «я», підтримки в нелегкій боротьбі, стає уособленням тяжкої, наполегливої праці, віддаленості від рідної домівки, сім'ї, постійної небезпеки. Козак Мамай – герой, який з'являється з безкрайого степу та раптово зникає в нікуди – навіть не уявляє свого життя без дороги. Вона, ніби побратим, – завжди поруч. Козак мандрує не тільки країнами та світами, а й цілими епохами. В уявленнях українського народу образ козака завжди асоціюється із широким курним шляхом. Саме там і зустрів головного героя Михайлик зі своєю матір'ю: «Перед ним зненацька виник невеличкий, кругленький, вельми кремезний і легкий чоловічок – у голубому, без окрас, запорозькому жупані, з важкою золотою сергою в пипці лівого вуха, що на нього був намотаний довжелезний оселедець – козацька чуприна» [2, с. 38]. Письменник ставить акценти на вічному житті запорожця як символу боротьби за щастя народу. Аналізуючи образ Мамая, ми можемо стверджувати, що дорога, якою проходить Козак, набуває метафоризованого значення. Адже прагнення до боротьби проти поневолювачів залягло глибоко в душі Мамая. На думку самого героя, до справедливості та чесності необхідно прийти спочатку духовно, людина повинна пізнати сакральні істини, а потім ставати на захист інших.

Дорога для Козака стає не тільки другом, порадником у найскрутнішу хвилину, а й рятівником. Дотримуючись суворих правил життя запорожців, Мамай нехтує своїми почуттями до Лукії. Відганяючи думки про родинний затишок, дружину, дітей, герой знову пускається в далеку й незвідану дорогу на допомогу скривдженим і знедоленим. Через образ шляху розкривається внутрішня суть Мамая, його природна ніжність і чуйність, щире кохання до одної-єдиної, яке пронесе через усе життя. О. Ільченко у романі яскраво

виражає свої погляди на відносини України з Росією, яка була останньою надією на порятунок і перед якою не поступився Омелько Глек. У цьому контексті міфологема дороги набуває трагічного відтінку, адже переростає в символ останнього шляху героя: «Поки владика правив службу, молившись за мирян, що їх у церкві було повнісінько тої клечальної суботи, молившись за Омелька, що мав рушити в дальню й небезпечну путь…» [2, с. 338]. Омелько Глек – відчайдушний, щирий, непохитний у своїх рішеннях, справжній патріот. Він уособлює моральну й духовну вищість козацтва над московськими боярами. Навіть у тяжкій дорозі він не втратив почуття поваги до себе й свого народу. При зустрічі з царем не став його підлабузником, не впав на коліна, а вів себе достойно, як дипломат із далекої України. Метафоризоване значення дороги простежується від подоланого реального шляху до осягнення своєї значущості для власної родини, міста, країни. Для найкращого співця Омелька Глека цар не пошкодував нічого, щоб він залишився, але милішого за батьківщину нема нічого, тому перед героєм знову відкривається дорога. «Цар навіть в очі не глянув Омелькові, коли той, на прощання вдаривши чолом, виходив із палати, щоб післязавтра на світанку рушити з обозом у далеку путь, на Україну…» [2, с. 691]. Але з Москви співець повертався вже не сам, а з родиною Шумила Данова, для якої шлях став дальнім і безповоротним, уособленням душевної тривоги й передчуття кращого майбутнього. О. Ільченко як знавець українського фольклору в роман «Козацькому роду нема переводу…» уводить заборони й перестороги, пов’язані з дорогою. Шлях, який у народних віруваннях стає локусом «нечистої сили», повен небезпек і пригод. Тому й герої роману, вирушаючи в путь, виконують різні обрядові дійства, щоб уберегти себе в дорозі. Так, Омелько Глек хреститься, сідає в хаті перед відходом, Прудивус бере із собою рушник і чисту сорочку, бо без того «православний нікуди не рушить» [2, с. 496]. Дорога стає рятівницею для Михайлика та його матері. Із неї розпочинаються всі його пригоди. «При самій дорозі помітивши старезну грушу, всю вкриту сметанкою весняного цвіту, – бо ж дерева того року цвіли чомусь із помітним запізненням, – пан обозний наказав спинитися на перепочинок, бо груша тая була висока та крислата…» [2, с. 7–8]. Саме в цей момент повз Демида Пампушку проїздили чумаки, у яких він купив ладан. Непередбачувана витівка Михайлика з пір’ям призвела до появи Козака Мамая, який запропонував рушити світами разом із ним. Так уперше перед хлопчиком відкрилася дорога, широка, непізнана, а головне, ніким не керована. Він має сам обирати напрямок, місто, до якого прибитися, адже тепер вільний. Ми можемо стверджувати, що шлях трактується по-різному самим Михайликом і його ненькою. Для нього це спосіб знайти себе, своє покликання, реалізувати здібності, для матері – невідомість, незахищеність перед чужим і жорстоким світом. Для хлопчини дорога відкриває нове, досі небачене: ярмарок у Мирославі, театральне дійство на площі міста, перше кохання. Отже, шлях стає символом пізнання нового, пошуку внутрішнього «я». Як і Михайлик, відриває себе нового, іншого головний лицедій Прудивус. Але щоб пізнати справжню істину, йому необхідно пройти свою дорогу, яка

пролягатиме через війну до Києва. Головне, на думку героя, у життєвих перипетіях не втратити нічого людського, залишатися вірним своєму таланту, думати не лише про свої насущні проблеми, а й боліти за долю цілої країни.

Таким чином, у романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» розкриваються етнокультурні риси українців через потрактування образу-символу дороги та міфологеми мандрів. Для одних героїв шлях став надією на порятунок, розрадою, другом і порадником, для інших – відкрив невідомість і незнання, страх перед якоюсь могутнього силою.

**Бібліографічні посилання**


1. Бабишкін О. Олександр Ільченко, автор химерних книг / О. Бабишкін // Радянське літературознавство. – 1969. – № 6. – С. 15–24.
2. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: Укр. химерний роман з народних уст / О. Ільченко. – Х. : Фоліо, 2009. – 700 с.
3. Малахова О. Постать Олександра Ільченка у мовно-літературному процесі 80-х років ХХ ст. / О. Малахова, С. Помирча // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № (214), Ч. ІІІ. – С. 67–73.
4. Слоньовська О. Подолання людиною простору і часу в міфічному аспекті втечі та митарства / О. Слоньовська // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 3. – С. 55–60.
5. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость : пер. с фр. / М. Элиаде. – М. : Мысль, 1998. – 250 с.


*Надійшла до редколегії 15 квітня 2016 р.*

УДК 821.161.1-3

**С. А. Комаров**

*Бахмут*

# ЖАНР ФЕЛЬЕТОНА В ТВОРЧЕСТВЕ А. В. АМФИТЕАТРОВА: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

*У статті окреслені особливості фейлетоністики О.В. Амфітеатрова, російського прозаїка межі XIX–XX століть. Стисло висвітлюючи журналістську діяльність письменника, вказуючи на коло проблем, що його цікавили (політика, законодавство, судочинство, соціальні питання, станові суперечності, морально-етичні аспекти життя російської людини, сімейно-побутові відносини, положення жінки, література і театр, ситуація у газетно-журнальній пресі), автор розглядає його фейлетони художнього та публіцистичного типів. У ході аналізу конкретних текстів виявлені наступні властивості амфітеатрівської фейлетоністики: гумор та іронія у поєднанні із прямолінійністю критики, прагнення до аналітизму та узагальнень, психологізм у зображенні реальних особистостей та вигаданих персонажів. Характерною рисою фейлетонного методу публіциста є використання міфологічних (античних та біблійних), літературних (з російської класики XIX століття), історичних ремінісценцій – даному питанню приділено окрему увагу. Вказані особливості фейлетонної поетики сприяють більш наочній маніфестації авторської позиції, підсилюють упливальну функцію тексту.*

***Ключові слова:*** *фейлетон, проблематика, іронія, гумор, психологізм, аналітизм, ремінісценція.*

*В статье очерчены особенности фельетонистики А.В. Амфитеатрова, русского прозаика рубежа XIX–XX веков. Кратко освещая журналистскую деятельность писателя,*

© С. А. Комаров, 2016

*указывая на круг интересовавших его проблем (политика, законодательство, судопроизводство, социальные вопросы, сословные противоречия, морально-этические аспекты жизни русского человека, семейно-бытовые отношения, положение женщины, литература и театр, ситуация в газетно-журнальной прессе), автор рассматривает его фельетоны художественного и публицистического типов. В ходе анализа конкретных текстов выявлены следующие свойства амфитеатровской фельетонистики: юмор и ирония в соединении с прямолинейностью критики, стремление к аналитизму и обобщениям, психологизм в изображении реальных личностей и вымышленных персонажей. Характерной чертой фельетонного метода публициста является использование мифологических (античных и библейских), литературных (из русской классики XIX века), исторических реминисценций – данному вопросу уделено отдельное внимание. Указанные особенности фельетонной поэтики способствуют более наглядной манифестации авторской позиции, усиливают воздействующую функцию текста.*

***Ключевые слова:*** *фельетон, проблематика, ирония, юмор, психологизм, аналитизм, реминисценция.*

*The article is dedicated to the investigation of the peculiarities of A.V. Amfiteatrov's feuilletons. Briefly elucidating journalistic activity of this significant prose writer of the turn of XIX–XX centuries, specifying on the range of the problems he was interested (politics, legislation, legal procedure, social questions, class contradictions, mental and ethical aspects of life of Russian people, family relations, morals and manners, position of woman, literature and theatre, situation in the newspaper-magazine press), the author examines fictional and publicistic feuilletons. In the course of analysis of concrete texts next properties of A.V. Amfiteatrov's feuilletons are revealed: humor and irony in connection with the straightforwardness of criticism, tendency to analyticity and generalizations, psychologism in the portrayal of the real personalities and imaginary personages. The distinctive feature of the publicist's feuilleton method is the use of mythological (antique and biblical), literary (from the Russian classics of XIX century), historical reminiscences – separate attention is payed to this question. The indicated features of feuilleton poetics promote more evident manifestation of author's position, strengthen the effecting function of text.*

***Keywords:*** *feuilleton, problem, irony, humor, psychologism, analyticity, reminiscence.*

На рубеже XIX–XX веков русская фельетонистика переживает качественно новый этап развития. В это время возрождается значимость журналистики: авторы разнообразных (по тематике, идеологии, жанру) публикаций формировали общественное мнение. А. Рейтблат точно обрисовал своеобразие позиции фельетониста той поры: он выступал «критическим наблюдателем», в той или иной мере «подрывавшим основы», подвергавшим «сомнению то, на чем держалось современное ему общество» [10, с. 361]. Фельетон выполнял функцию воздействия на читателя, этому способствовала его форма: текст часто строился как беседа, «разговор людей равных и равноправных» [10, с. 361]. Среди выдающихся фельетонистов эпохи следует назвать В. Дорошевича, А. Амфитеатрова, Д. Линева (Далина), М. Меньшикова, В. Розанова, Л. Андреева.

Творчество А. Амфитеатрова (1862–1938) многообразно и разнопланово. Он является автором романов, рассказов и повестей (современники называли его «русским Бальзаком» (мнение М. Горького) [3, с. 185], пьес, очерков и памфлетов. И. Шмелев в одной из статей емко охарактеризовал его деятельность: «Он широко образован, разносторонен, жаден до *бытия*: все ему нужно – от истоков, от темных порождений <…> до страшной минуты современности… Он и романист, и публицист, и историк, и драматург, и

лингвист, и этнограф, и историк искусства и литературы, нашей и мировой, – он энциклопедист-писатель, он русский писатель широкого размаха, большой писатель, неуемный русский талант-характер» [12, с. 480–481]. Значителен вклад А. Амфитеатрова в фельетонистику, хотя его тексты и не являлись новаторскими, как у В. Дорошевича, обогатившего жанр в аспектах структуры и стиля. В критике бытует мнение, что писатель «воспроизводил уже сложившиеся образцы» [10, с. 362] фельетонного жанра. Действительно, диапазон тем и форм, к которым он прибегал в фельетонах, уже был определен, и автор не выходил за его границы. Тем не менее высокий культурный уровень, энергичность и несомненный талант публициста и писателя позволили ему добиться успеха, стать одним из ведущих фельетонистов своего времени. До сих пор в литературоведении не предпринималось попыток системного изучения фельетонного наследия А. Амфитеатрова. Исследователи обращались к анализу романов автора (Ю. Сотникова [11]), касались его театральной критики (Е. Боташева [2]) либо предлагали общую характеристику творческого пути писателя (В. Красовский [6], Е. Прокопов [9], А. Рейтблат [10]). Е. Журбина в обзоре журналистской деятельности прозаика акцентировала его мастерство фельетониста [4]. Цель данной статьи – выявление особенностей фельетонистики А. Амфитеатрова, определение способов раскрытия проблематики в его текстах.

Свою многолетнюю работу в прессе А. Амфитеатров начал в 1882 году с сотрудничества в журнале «Будильник» и газете «Русские ведомости», где познакомился с их постоянными авторами – А. Чеховым, В. Гиляровским и В. Дорошевичем. В конце 1880-х – 90-е годы рецензии, очерки, и фельетоны Амфитеатрова печатались в «Новом обозрении» и «Новом времени». В течение четырех лет в еженедельно публиковавшихся в суворинском издании (с 1892 года) фельетонах рубрики «Москва. Типы и картинки» Амфитеатров освещал разные стороны жизни города (самоуправление, быт, экономика, искусство), причем не столько описывал конкретные события и людей, сколько привлекал внимание к острым проблемам, к больным вопросам московской действительности. Ему было важно оперативно откликнуться на происходящее и поделиться своими мыслями с читателями. Амфитеатров-фельетонист выступал не просто хроникером – на основе описания скандального судебного процесса или характеристики речи представителя того или иного социального слоя он делал выводы о настроениях, царящих в обществе, о его психологическом состоянии. Его современник А. Измайлов отмечал, что «фельетон – призвание А. Амфитеатрова. Способность мгновенно загораться от каждой искры действительности, богатство полемического темперамента, умение сцеплять в интересную нить виденное, слышанное, читанное – все эти качества должны неизменно устремить обладателя их в область фельетона» [5, с. 164]. Особая веха творческого пути публициста – сотрудничество в газете «Россия» (1899–1902), редакторами которой стали сам А. Амфитеатров и его друг В. Дорошевич. Адресованная широким массам населения без социальных, сословных, образовательных и материальных различий, «Россия» вошла в

историю русской прессы как первая массовая газета европейского типа. Ее авторы отваживались высмеивать высшие эшелоны власти, что, в конечном итоге, и привело к закрытию издания – после выхода известного амфитеатровского фельетона «Господа Обмановы» (1902), посвященного царской династии Романовых (в нем в сатирической манере были изображены Александр III и Николай II).

Параллельно с деятельностью в «России» А. Амфитеатров с 1901 года работает в ежедневной политической, общественно-экономической и литературной газете И. Сытина «Русское слово», не подвергавшейся предварительной цензуре. Задачей газеты было объявлено «возможно верное отражение русских идеалов и заветов, русских дел и стремлений, множественное и нелицеприятное служение самодержавию и правительству» [7, с. 35]. В фельетонах Амфитеатрова, печатавшихся в «Русском слове», злободневность затрагиваемых аспектов общественной жизни соединяется с научным подходом и занимательностью изложения материала. «Амфитеатров – подлинный гурман, изыскатель литературных и жизненных пряностей. <…> Он необычайно производителен и многословен, но редко скучен» [7, с. 111], – так характеризуется деятельность фельетониста в этой газете. А. Амфитеатров разрабатывал как публицистическую, так и художественную разновидности фельетонного жанра. В публицистическом фельетоне авторы излагают и комментируют злободневные факты, на их основе выводят ту или иную проблему, не прибегая при этом к вымыслу. В фельетоне второго типа документальный материал представлен в форме художественного повествования, текст выстраивается с соблюдением основных законов «художественности»: «условности», «целостности», «оригинальности», «всеобщности» (терминология В. Тюпы [8, с. 288–290]).

Примером художественного типа в творчестве А. Амфитеатрова может служить фельетон «Друг» (1899). Его открывают иронические размышления о сущности понятия «друг», затем, в качестве иллюстрации мысли о «двусмысленности» «термина», приводится драматизированная сценка-воспоминание из детства об основанной на «привычной и постоянной грызне и антипатии» [1, с. 156] дружбе двух стариков, старого протопопа и купца, презиравших друг друга, но не представлявших свою жизнь без тесного общения. Следующая структурная часть фельетона возвращает читателя в современность и живописует типичную для журналистского круга картину дружбы, в которой один досаждает другому. Встреча рассказчика с другом показана в юмористической тональности, с большой долей иронии. Вот как, в частности, раскрывается склонность приятеля к пустой болтовне: «…опять гул машины красноречия – и уже не простой на этот раз, но ротационной: речь льется быстрее горного потока, – и хоть бы на одном новом факте, хоть бы на одной оригинальной мысли приостановила внимание! Только удивляешься: угораздит же человека прочитать и запомнить наизусть такую уйму передовых статей!» [1, с. 164]. Собственно, сосредоточиваясь на раскрытии проблемы дружбы, автор касается и других морально-этических вопросов. В данном

фельетоне заявляет о себе такая типичная для фельетонного метода А. Амфитеатрова черта, как включение в текст мифологических и литературных реминисценций, как правило, в ироническом контексте. Так, имена Ореста и Пилада, Дамона и Пифия, ставшие нарицательным обозначением верности и самоотверженности в дружбе, упоминаются для иллюстрации возможности «попасть в хрестоматию». Отсылка на гоголевские образы Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича предвосхищает описанный случай дружбы-вражды купца и протопопа. Последний говорит о своем приятеле: «…прямо в одном котле с Иудою будет вариться… и с Каином!!!» [1, с. 157]. Цитата из «Думы» М. Лермонтова «И ненавидим мы, и любим мы случайно» [1, с. 156] помогает полнее раскрыть авторскую трактовку основной темы фельетона. А некрасовские строки «Не говори же чепухи / Ты, рьяный чтец, но критик дикий!..» [1, с. 164] («Поэт и гражданин») вложены в уста рассказчика вместо ответа на поверхностные суждения его друга.

В качестве образца публицистической разновидности рассмотрим фельетон «Напрасные смерти» (1901). Фактическую основу текста составляют два случая дуэлей, вызвавшие широкий общественный резонанс и актуализировавшие проблему отношения к военным в российском обществе. Фельетонист подробно описывает данные факты, останавливаясь на газетно-журнальной полемике, в которую оказался вовлечен и сам Амфитеатров. Особое внимание уделено вопросу о негативной роли властей в разжигании «антипатии и ненависти» к военному сословию. Эти чувства, по мысли автора, возникают «только там, где из него стараются сделать исключительную и привилегированную касту, надменное преторианство, служащее не столько для защиты страны извне, сколько для подавления её внутри» [1, с. 123]. Для публицистического фельетона А. Амфитеатрова характерно стремление к аналитизму: журналист не просто пересказывает и комментирует реальные события, но и детально их изучает, привлекая дополнительные материалы, приводя различные мнения о проблеме, иллюстрируя отдельные мысли собственным опытом и т. п., чтобы прийти в итоге к логическому и закономерному выводу. В данном фельетоне таковым выступает утверждение необходимости запрета дуэлей. Но, признавая утопичность этого желания, публицист надеется, что законодательство «хоть перед лицом смерти-то» оставит «людей равными друг другу, не выдавая одним патента – убивать, а другим связывая руки для самозащиты» [1, с. 132].

Фактические доказательства выдвигаемой идеи в фельетонах А. Амфитеатрова выступают средством убеждения читательской публики, равно как и апелляция к литературным и историческим параллелям. Например, опасаясь «воскресения» «военщины»», автор призывает вспомнить образ Скалозуба из грибоедовской комедии и книгу очерков Н. Лескова «Печерские антики» (1882), в которой выведен тип военного, пользующегося «привилегией кастовой распущенности, ненаказуемой дерзости и полудозволенной возможности “расшибить”» [1, с. 131]. Для большей убедительности фельетонист указывает на уже современное ему явление – «прусское

офицерство», иронически названное «красивым, поучительным идеалом» [1, с. 131]. Проблематика фельетонов А. Амфитеатрова отличается широтой охвата: политика («Китайская гроза» (1901), «Господа Обмановы» (1902), «Уганейда (Два слова о сионистах)» (1903), «В моих скитаниях. Балканские впечатления» (1904) и др.), социальные вопросы («Юные» (1897), «О неудачном поколении» (1903), «Владыки будущего» (1903), «Я вновь пред тобой!» (1904), «В темнороссии» (1904), цикл «Среди ликующих» (1897-1901) и др.), семейно-бытовые отношения, положение женщины в России рубежа веков (сборники «Женское настроение» (1905), «Бабы и дамы» (1911)), литература и театр (фельетонные статьи о Н. Гоголе, Н. Лескове, Л. Толстом, М. Салтыкове-Щедрине, А. Чехове и др., сборник «Маски Мельпомены» (1910)) и т. д. Такое внимание к различным сторонам жизни общества можно объяснить несколькими факторами: во-первых, политической позицией писателя – либерализмом его взглядов, преданностью идеям социального реформизма; во-вторых, необыкновенной эрудированностью фельетониста и убежденностью в могуществе «положительного знания». Близко знавший А. Амфитеатрова С. Скиталец так описывает свои впечатления от общения с журналистом: «огромное знание жизни, от верхов до низов, поразительная память, зоркая наблюдательность, красочность художественной кисти, до грубости сочная» [3, с. 35]. Все эти качества особенно показательно проявились затем в «большой прозе» Амфитеатрова. Будучи уже известным романистом, он признавался: «Я не беллетрист “чистой крови”, я журналист, мое дело – фельетон, публицистика» [10, с. 361]. Публицистичность тона и подачи материала проявляется и в художественных произведениях писателя, в чем его постоянно обвиняли критики.

Современники А. Амфитеатрова вспоминают, что писатель был хорошо знаком со многими юристами и психиатрами, которые давали ему сюжеты для фельетонов и помогали корректно интерпретировать их [3, 5]. Многие «судебные» фельетоны публициста отличает глубина психологического анализа. Например, в «Диффамации» (1900) предлагается автобиографическое описание процесса – в качестве подсудимого назван сам Амфитеатров, хотя и не конкретизируется состав преступления. Указывая на свой жизненный опыт («бывалый человек»), фельетонист акцентирует свой страх и боязнь – эти чувства испытывает каждый, представший перед судом, независимо от степени вины или вообще ее отсутствия; фактически, автор дает обобщенный портрет подсудимого. Касается А. Амфитеатров и проблемы общественного резонанса, который вызывали громкие судебные процессы. Так, в фельетоне «Травля подсудимых» (1902) автор развенчивает уголовную журналистику, обливающую подсудимых «помоями», от которых потом не отмоешься, даже после оправдательного решения. Фельетонисты и авторы криминальных романов действуют на потребу «ненасытной и неумолимой» читательской публике, ведь «она требует новых острых ощущений, – стало быть, подавай ей в интересном деле новые ужасы, новые пикантные сцены, новые эффекты» [1, с. 39]. Ни о каком творчестве и вдохновении тут и речи быть не может,

подобные опусы, претендующие на правду, хорошо раскупаются. «Обращая печать в орудие дела, нечистого с правовой точки зрения, и вовсе грязного с точки зрения нравственной, недолго потерять уважение и к ней, и к себе самому, ее отбросами кормящемуся» [1, с. 46], – писатель завершает анализ состояния русской прессы социальным и этическим обобщением. В целом отличающееся энциклопедичностью затрагиваемых проблем, фельетонное творчество А. Амфитеатрова характеризуется актуальностью и остротой поднимаемых вопросов, психологизмом в изображении реальных личностей и вымышленных персонажей, метафоричностью и остроумием. Его публицистическим фельетонам свойственна прямолинейность критики, иногда оттеняемая иронией. В художественных же фельетонах ирония преобладает, часто соединяясь с юмором. Амфитеатровские фельетоны обоих типов передают авторское стремление к аналитизму и обобщениям, насыщены мифологическими и литературными реминисценциями.

Названные особенности фельетонного метода А. Амфитеатрова находят отражение в его текстах самой разной тематики. Детальное изучение специфики функционирования данных свойств составляет перспективу разработки проблемы, равно как и обращение к анализу стихотворного фельетона, в развитие которого писатель также внес определенный вклад.

**Библиографические ссылки**


1. Амфитеатров А. Житейская накипь / А. Амфитеатров. – СПб. : Типография товарищества «Общественная польза», 1903. – 280 с.
2. Боташева Е.М. Театр и социум в публицистике А.В. Амфитеатрова / Е.М. Боташева // Филologos. – 2012. – Вып. 13. – С. 18–26.
3. Горький и русская журналистика начала XX века // Литературное наследство. – М. : Наука, 1988. – Т. 95. – 246 с.
4. Журбина Е.И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон / Е.И. Журбина. – М. : Мысль, 1969. – 400 с.
5. Измайлов А. Бегом через жизнь (Александр Амфитеатров) / А. Измайлов // Измайлов А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. – М. : Изд-во т-ва И.Д. Сытина, 1913. – С. 160–174.
6. Красовский В.Е. Александр Амфитеатров журналист и писатель / В.Е. Красовский // Амфитеатров А. Закат старого века: Романы, фельетоны, литературные заметки. – Кишинев: Литература артистикэ, 1989. – С. 632–650.
7. Менделеев А.М. Газета «Русское слово». Издатели, сотрудники, публикации / А.М. Менделеев. – М. : РОССПЭН, 2001. – 208 с.
8. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
9. Прокопов Т. Какая самопожертвенная жизнь! Вехи судьбы и творчества А.В. Амфитеатрова / Т. Прокопов // Амфитеатров А.В. Бабы и дамы: Романы и рассказы. – М. : Терра, 1997. – С. 5–18.
10. Рейтблат А.И. Фельетонист в роли мемуариста / А.И. Рейтблат // Рейтблат А.И. Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 356–370.
11. Сотникова Ю.А. А.В. Амфитеатров и его роман «Восьмидесятники» в социокультурном контексте 1880-х – начала 1900-х годов: автореферат дисс. …канд. филол. наук: спец. 10.01.01. «Русская литература» / Ю.А. Сотникова. – Тамбов, 2006. – 22 с.

12. Шмелев И.С. Русский писатель. Полвека писательского труда А.В. Амфитеатрова / И.С. Шмелев // Шмелев И. С. Собрание сочинений: в 5 т. – М. : Русская книга, 1998–2000. – Т. 7 (доп.). Это было: Рассказы. Публицистика. – 1999. – С. 477–481.

*Надійшла до редколегії 9 квітня 2016 р.*

УДК:821.111'42:778.5

**Б. В. Корнелюк**
*Запоріжжя*

# VIDERE ET PERVIDERE: ВІЗУАЛЬНА ДЕ/РЕКОНСТРУКЦІЯ ТЕКСТОВИХ ТОПОСІВ У ЕКРАНІЗАЦІЇ Р. ЛОНКРЕЙНА «РИЧАРД ІІІ»

*Стаття присвячена виявленню механізмів міжсеміотичної де/реконструкції текстових топосів хроніки В. Шекспіра «Ричард ІІІ» в екранізації Р. Лонкрейна (1995). Топоси п'єси Великого Барда в цьому фільмі породжують візуальні атрибути-символи, в рамках яких відбувається семантичний розвиток епістемологічного потенціалу текстової концептосфери вихідного твору. Топос «Ричард – пекло» створює візуальний конструкт «Ричард – вогонь». Зближення образу протагоніста і полум'я як його візуального атрибуту, з одного боку, на метонімічному рівні передбачає зв'язок із пеклом, а з іншого – створює ще цілий ряд асоціацій, зокрема з війною, смертю, а також натякає на пристрасність протагоніста та його холеричний темперамент. Текстовий топос «Ричард – кров» породжує візуальний концепт «Ричард – червоний колір». Завдяки колоративному компоненту відбувається розширення семантики вихідного топосу, адже сугестивний потенціал червоного кольору не лише передбачає для сучасного реципієнта асоціацію із кров'ю, але й реактуалізує у його свідомості державну символіку тоталітарних держав Європи – нацистської Німеччини та Радянського Союзу. У живій природі та на дорожніх знаках червоний колір нерідко сигналізує небезпеку, тож у зв'язку з образом Ричарда він є своєрідним попередженням про загрозливість цього персонажа. Крім того, цей колір створює асоціації із символікою римської міфології, де червоний пов'язувався із богом війни Марсом. Ця паралель вірогідна, адже Ричард ставиться до війни як до такого собі персоніфікованого божества чоловічого роду, при цьому амплуа «Ричард-воїн» не є черговою маскою протеїстичного персонажа, натомість виявляється єдиним станом, в якому цей Шекспіровий герой відчуває всю повноту життя.*

***Ключові слова:*** *Шекспір, Ричард ІІІ, де/реконструкція, екранізація, топос, візуальний атрибут.*

*Статья посвящена выявлению механизмов межсемиотической де/реконструкции текстовых топосов хроники В. Шекспира «Ричард ІІІ» в экранизации Р. Лонкрейна (1995). Топосы пьесы Великого Барда в этом фильме порождают визуальные атрибуты-символы, в рамках которых происходит семантическое развитие эпистемологического потенциала текстовой концептосферы исходного произведения. Топос «Ричард – ад» порождает визуальный конструкт «Ричард – огонь». Сближение образа протагониста и пламени как его визуального атрибута, с одной стороны, на метонимическом уровне предусматривает связь с адом, с другой – создает целый ряд ассоциаций, как то: с войной, смертью, а также намекает на страстность протагониста и его холерический темперамент. Текстовый*

© Б. В. Корнелюк, 2016

*топос «Ричард – кровь» порождает визуальный концепт «Ричард – красный цвет». Благодаря колоративному компоненту происходит расширение семантики исходного топоса, ведь суггестивный потенциал красного цвета не только предусматривает для современного реципиента ассоциацию с кровью, но и реактуализирует в его сознании государственную символику тоталитарных государств Европы – нацистской Германии и Советского Союза. В живой природе и на дорожных знаках красный цвет часто сигнализирует опасность, поэтому в связи с шекспировским образом Ричарда он является своеобразным предупреждением об угрожающем характере персонажа. Кроме того, этот цвет создает ассоциации с символикой римской мифологии, в которой красный связывался с богом войны Марсом. Эта параллель возможна, ведь Ричард относится к войне как к божеству мужского рода, при этом амплуа «Ричард-воин» не является очередной маской протеистичного персонажа, оказываясь единственным состоянием, в котором шекспировский герой чувствует всю полноту жизни.*

***Ключевые слова**: Шекспир, Ричард III, де/реконструкция, экранизация, топос, визуальный атрибут.*

*The article aims at distinguishing the mechanisms of intersemiotic de/reconstruction of textual toposes of Shakespeare's history "Richard III" in its screen version, directed by R. Loncarine in 1995. In this film the toposes of this play turn into visual attributes-symbols which enable semantic development of epistemological potential of this history's textual conceptual sphere. Topos "Richard – hell" gives way to the visual construct "Richard – fire". On the one hand, the mingling of the character with flame as his visual attribute presupposes the metonymic connection with hell. On the other hand it creates the whole range of other associations, for example with war and death. It also hints at the passionate and choleric temperament of the protagonist. Textual topos "Richard – blood" gives way to the visual concept "Richard – red colour". The colour component enables the broadening of the semantics of the topos, as the suggestive potential of red colour may not only be associated with blood, but also creates parallels with state symbols of totalitarian empires that existed in Europe – Nazi-Germany and the Soviet Union. In nature and on road signs red signifies peril, so in connection to Shakespeare's character of Richard III it forms for other characters a kind of warning against the protagonist. Moreover, the colour triggers associations with the Roman mythology, where red symbolized Mars – the god of war. Richard regards the war as the male form of god and the role "Richard – soldier" is not just another protagonist's mask, but defines the only state in which this Shakespearean character relishes all joys of life.*

***Key-words**: Shakespeare, Richard III, de/reconstruction, screen version, topos, visual attribute.*

Твори Вільяма Шекспіра, як і більшість шедеврів світової класики, наділені невичерпною здатністю викликати емоційно-інтелектуальний резонанс у культурній свідомості наступних епох. П'єси Великого Барда не сходять зі сценічних підмостків, посідаючи найпочесніші місця в репертуарах кращих театрів світу. Не згасає й інтерес широкого читацького загалу до його творів. Перекладені багатьма мовами світу, вони видаються тисячними тиражами і надихають письменників всіх часів і народів (Вольтер, Й.-В. Гете, І. Тургенєв, Дж. Джойс, М. Бажан, А. Мердок, Дж. Фаулз, Дж. Апдайк та ін.) на те, щоб вступити у творчий діалог з геніальним англійцем. Позачасовість інтересу до творчої спадщини Великого Вілла підтверджують також численні шекспірівські ремінісценції та алюзії, якими рясніє постмодерністський дискурс, а також сонм сценічних експериментів та кіноверсій, що живляться енергією Шекспірового слова.

Останнім часом з'явилося чимало наукових праць (розвідки О. Ліпкова [1], Е. Дейвіса [6], Л. Гюнтнера, П. Дрекслера, [7], М. Сковманда [11], Дж. Лоеліна [9], Р. Джексона [8], П. Кука [3], Н. Торкут [2] та ін.), присвячених вивченню того потужного резонансу, який спричинила творчість Великого Барда у світовому кінематографі. Примітно, що у дослідницькому фокусі шекспірознавців все частіше опиняються експериментальні екранізації творів драматурга, які з'являються в лоні постмодерністської естетики. Серед таких кіноверсій п'єс Великого Барда однією із найбільш вдалих правомірно вважати екранізацію історичної хроніки «Ричард III», здійснену у 1995 році британським режисером Ричардом Лонкрейном. У цій стрічці дія Шекспірової хроніки переноситься у 30-ті роки XX століття. Фільм був позитивно оцінений кінокритиками – про це свідчать як численні схвальні відгуки на стрічку ([4], [5], [9]), так і міжнародні кіновідзнаки, отримані творцями екранізації, зокрема «Срібний ведмідь» Берлінського кінофестивалю та премія BAFTA, а також дві номінації на премію Оскар.

Символічною домінантою візуального образу Ричарда III у стрічці Р. Лонкрейна стає вогонь. Так, приміром, вже перша поява головного героя в кадрі знаменує початок масштабної пожежі – Ричард заїжджає до військової ставки Ланкастерів у Т'юксбері на танкові, руйнуючи стіну із книжковими стелажами та комином, далі ж книжки охоплює полум'я; саме тому за спиною Ричарда, який стріляє у принца Ланкастера, глядач бачить стіну палаючого вогню. Пожежа у першій сцені – це не єдиний випадок зближення протагоніста із гарячою стихією: протягом стрічки вогонь стає своєрідним атрибутом кінообразу Ричарда. Так, приміром, Глостер із величезним задоволенням спостерігає за тим, як у язиках полум'я зникає королівське прощення, виписане Кларенсу. Протагоніст постійно курить; вогник сигарети надає йому впевненості у скрутні хвилини, дозволяє розслабитися або ж, навпаки, сконцентруватися в момент прийняття важливого рішення. Примітно, що зважуючись на вбивство юних принців, герой курить цигарку, яку запалює майбутній виконавець страшного задуму – Тіррел. Шість вогняних факелів палають за трибуною під час церемонії проголошення Ричарда англійським королем. Тож вогонь супроводжує кривавого Йорка в момент його найбільшого політичного тріумфу. В останній сцені стрічки протагоніст приймає сміливе рішення – він не бажає полягти від кулі Річмонда ще до того, як його супротивник встиг зорієнтуватися і вистрелити, натомість Ричард кидається із високої залізної балки вниз, туди, де палахкотить пожежа. Останні кадри за участю головного персонажа фільму показують його з посмішкою на вустах; усміхаючись, Ричард махає рукою, і врешті-решт його поглинає полум'я. Таким чином, у фільмі маємо своєрідну візуальну петлю (в музиці подібний ефект має назву «рондо») – герой з'являється із вогню і саме полум'я поглинає його після смерті. При цьому слід зауважити, що такий стрибок у палаючий вир не лише не лякає, але і радує персонажа, адже, розчиняючись у вогні, він немов поєднується зі своєю стихією, до якої він так прагнув.

Гротескова радість від смерті підкреслюється і за допомогою саундтреку: загибель Ричарда та фінальні титри стрічки супроводжуються легковажно-веселою естрадною піснею із промовистою назвою “I’m on the top of the world”. Тут маємо своєрідний оксюморон: падіння у вогняний вир видається протагоністові підняттям на вершину світу, творці стрічки підкреслюють, що система моральних координат персонажа на 180 градусів протилежна загальноприйнятій. Думається, що вогонь, який супроводжує персонажа в екранізації, невипадково обраний символічною стихією Ричарда. В Шекспіровому тексті ім’я «Ричард» часто поєднується зі словом «пекло», при цьому примітно, що подібні асоціації протагоніст викликає передусім у жіночих персонажів. Аналіз Шекспірової хроніки дозволяє реконструювати специфічний текстовий топос «Ричард – пекло». Так, приміром, леді Анна називає протагоніста “thou dreadful minister of hell” [10, с. 138] (страшний служитель пекла), а згодом стверджує, що Ричард постійно перетворює «щасливу землю» на пекло (“For thou hast made the happy earth thy hell” [10, с. 139]). У свідомості жінки Глостер постає як пекельний руйнівник спокою, виваженості, гармонії. Анна вважає, що поведінка Ричарда скеровується пеклом (він має “hell-govern'd arm” [10, с. 139]), а тому єдиним місцем, яке підходить Ричарду, жінка вважає саме вогняну геєну (“And thou unfit for any place but hell” [10, с. 142]).

Королева Маргарита, суголосно Анні, проклинаючи Ричарда, посилає його у царство Сатани та називає персонажа какодемоном, тобто втіленням злого духу (“Hie thee to hell for shame, and leave the world, / Thou cacodemon! there thy kingdom is” [10, с. 159]). Ще три прокльони Маргарити містять слово «hell» – вона бажає Ричардові страждати від нічних жахіть (у снах Глостера має з’явитися ціле пекло потворних чортів “a hell of ugly devils” [10, с. 163]), називає його рабом природи та сином пекла (“The slave of Nature and the son of hell!” [10, с. 164]) і вважає його зовнішню потворність міткою диявола, що й змушує персонажа грішити та сіяти смерть (“Sin, death, and hell have set their marks on him” [10, с. 167]). Мотив «слуги зла» реактуалізується вже наприкінці п’єси, коли королева Маргарита, знову з’явившись, продовжує ряд анімалістичних порівнянь щодо Ричарда (у попередніх сценах він вже був названий павуком, жабою та боровом), іменуючи його собакою із пекла – вірним служителем диявола, що полює на всіх і кожного (“A hell-hound that doth hunt us all to death” [10, с. 277]). Найбільш незвичне зближення образу протагоніста з царством тіней також злітає з вуст Маргарити – Ричард отримує титул «чорного шпигуна пекла» (“hell's black intelligencer” [10, с. 278]). Очевидним є потужна політична складова подібного порівняння – Шекспіровий Ричард – типовий макіавель, що, немов сам диявол, може легко знехтувати мораллю заради власного зиску чи амбіцій. Цікаво, що в наступному пасажі Маргарити лексема «hell» поєднується вже із дієсловом «burn» – очікуванні Ричарда навіть пекельний вогонь палає яскравіше. Пекло згадується і у дошкульних коментарях матері головного героя п’єси: вона стверджує, що народження Ричарда зробило її існування пекельним (“Thou camest on earth to

make the earth my hell" [10, с. 283]). В межах однієї репліки онім «Richard» та слово «hell» у вербальній дуелі використовує також і вдова короля Едварда, Єлизавета ("So long as hell and Richard likes of it" [10, с. 291]). Тож принаймні один раз про пекельну природу протагоніста згадують всі жіночі персонажі п'єси. Таким чином, у тексті створюється концептуальна пара «Ричард – пекло», яку проактивні реципієнти (творці кінострічки) внаслідок метонімічного переосмислення (вогонь як невід'ємна складова пекла) перетворюють на візуальний конструкт «Ричард – вогонь». При цьому в екранізації присутня і текстова основа для подібної метонімії, адже у стрічці Р. Лонкрейна збережена більшість випадків вербальні втілення топосу «Ричард – пекло» (окрім реплік Маргарити, що не є дійовою особою в цьому фільмі).

Слід зауважити, що Ричардові подобається не лише вогонь, але і все яскраве. У стрічці улюбленим кольором протагоніста є червоний. Саме такий колір має прапор останнього Йорка. Цікаво, що прапор у фільмі подібний до Hakenkreuzflagge, тобто офіційного прапора Третього Рейху. Він являв собою прямокутне полотнище червоного кольору із розташованою в центрі на білому колі нахиленою правосторонньою свастикою. У фільмі прапор зазнає лише однієї трансформації: замість свастики маємо кабанячу голову (геральдична основа цього елементу реальна, адже зображення кабана містилося на родовому гербі династії Йорків). При першому світському виході у статусі дружини Ричарда Глостера леді Анна, вочевидь на догоду чоловікові, вдягає червону сукню. Таку ж сукню бачимо на ній і перед смертю. Ричардовий найманець Тіррел душить принців саме шматком тканини червоного кольору. Любов до всього червоного має, як думається, символізувати Ричардове бажання крові, його статус убивці. Крім того, червоний колір, як і вогонь, нерідко використовувався у державній символіці нацистської Німеччини. Загалом же асоціації з червоним кольором можуть бути поширені і на Радянський Союз, очолюваний кривавим диктатором Сталіним. В чорно-червоній гаммі оформлено і початкові та кінцеві титри цієї стрічки.

Принагідно зауважимо, що такий вибір улюбленого кольору Ричарда є невипадковим – червоний колір, як вже зазначалося, асоціюється із кров'ю, а іменник «blood» та похідний від нього прикметник «bloody» є чи не найчастіше вживаними вербальними одиницями в тексті хроніки: загалом вони використовуються в цьому Шекспіровому творі 70 разів. Слово «blood» формує у п'єсі словосполучення, які можна розділити на три тематичні групи, що відповідають трьом важливим проблемам, які піддаються Шекспіром художній рефлексії. Це, по-перше, проблема престолонаслідування – ключовим у даному тематичному блоці виступає словосполучення «royal blood», яким неодноразово послуговуються персонажі п'єси (королева Єлизавета, Ричард III, леді Анна), аби довести свої права чи права династії, якій вони симпатизують, на англійський престол. До цього ж блоку можна віднести і афористичний вислів протагоніста хроніки, в якому він говорить про власну роль у сходженні на престол короля Едварда "to royalize his blood I spilt my own" [10, с. 158]. Цікаво, що за цією реплікою Глостера слідують слова королеви Маргарити, в яких вона

стверджує, що її син мав «кращу кров» (“better blood” [10, с. 158]), а отже був більш придатний до монаршої місії – як бачимо, незважаючи на укріплення династії Йорків, конфлікт між ними та Ланкастерами триває. Королева Маргарита також поєднує іменник «blood» із присвійним займенником першої особи множини «our», таким чином вона говорить про кров сім’ї, кров династії, що єднає всіх її членів.

Наступний тематичний блок – це згадки про криваву війна Червоної та Білої троянд (нагадаємо, що цьому протистоянню присвячено три частини Шекспірового «Генріха VI», що разом із «Ричардом III» формують першу тетралогію історичних хронік Великого Барда). Ключовим у цій групі є словосполучення, використане матір’ю протагоніста, герцогинею Йоркською «blood against blood» [10, с. 209] – у цій компактній формулі влучно схарактеризовано протистояння королівських династій. Думається, що використання по обидва боки від прийменника «against» однієї й тієї ж лексеми «blood» свідчить про те, що представники обох родин є рівнодостойними престолу. Про кривавий характер війни свідчать і такі словосполучення та текстові пасажі як “bloody days” [10, с. 331], “bloody war” [10, с. 286], “bloody battle” [10, с. 316], “bloody trial of sharp war” [10, с. 306], “bloody strokes and mortal staring war” [10, с. 312], “The brother blindly shed the brother's blood” [10, с. 331], “…reduce these bloody days again, / And make poor England weep in streams of blood!” [10, с. 331].

І остання та найчисленніша тематична група стосується самого Ричарда, який іменується у тексті Ричардом кривавим (“bloody Richard” [10, с. 237]) або ж кривавим королем (“bloody king” [10, с. 272]) – він має кривавий розум (“bloody mind” [10, с. 141]), він не лякається проливати кров (“bloody act” [10, с. 271], “bloody deeds” [10, с. 318]), при цьому протагоніст сам визнає, що з дороги кривавих гріхів йому вже не звернути (“so far in blood that sin will pluck on sin” [10, с. 268]). Лорд Ріверс навіть порівнює Ричарда із вампіром, котрий п’є кров своїх безвинних жертв, маючи на увазі представників клану Вудвілів – родичів королеви Єлизавети (“we give thee up guiltless blood to drink” [10, с. 230]). Герої п’єси часто групують прикметник «bloody» із образливими найменуваннями Ричарда – “bloody boar” [10, с. 302], “bloody dog” [10, с. 329], “bloody wretch” [10, с. 302]. На кривавий характер Ричардового шляху до влади та правління вказує Річмонд: “A bloody tyrant and a homicide; / One raised in blood, and one in blood establish'd; / One that made means to come by what he hath, / And slaughter'd those that were the means to help him” [10, с. 321]. Прикметник «bloody» міститься і у страшному материнському прокльоні герцогині Йоркської: “bloody thou art, bloody will be thy end” [10, с. 284].

Як бачимо, у фільмі Р. Лонкрейна відбувається своєрідна міжсеміотична де/реконструкція текстових топосів хроніки В. Шекспіра. Так, приміром, топос «Ричард – пекло» породжує візуальний конструкт «Ричард – вогонь». Зближення образу протагоніста і полум’я, з одного боку, на асоціативно-метонімічному рівні передбачає зв'язок із пеклом, а з іншого – створює ще цілий ряд асоціацій, зокрема з війною, смертю, а також натякає на

пристрасність персонажа та його холеричний темперамент. Топос «Ричард – кров» творить візуальний концепт «Ричард – червоний колір». Завдяки колоративному компоненту відбувається розширення семантики вихідного топосу, адже сугестивний потенціал червоного кольору не лише передбачає для сучасного реципієнта асоціацію із кров'ю, але й реактуалізує в його свідомості державну символіку тоталітарних держав Європи – нацистської Німеччини та Радянського Союзу. Крім того, червоний колір – це колір небезпеки, попередження (зокрема, у живій природі та дорожніх знаках). Досвідчений реципієнт може побачити тут ще одну паралель – у римській міфології червоний колір символізував бога війни Марса, Ричард же ставиться до війни як до такого собі персоніфікованого божества чоловічого роду ("Grim-visag'd War has smoothed its wrinkled front" [10, с. 126]). Амплуа «Ричард-воїн» не є черговою маскою протеїстичного персонажа, натомість виявляється єдиним станом, у якому цей Шекспіровий герой відчуває всю повноту життя. Зауважимо також, що червоний колір має доволі суперечливу символічну семантику – зокрема, у християнстві він часто пов'язується і зі Святим Духом, і з Христовими муками, і з пеклом. Таким же суперечливим виявляється і Шекспіровий образ Ричарда III: цей монарх постає у п'єсі не лише як харизматичний злодій чи затятий убивця, що вперто просувається шляхом духовної деградації. Образ аморального інтригана у хроніці англійського драматурга наділений майже трансцендентною здатністю викликати співчуття та співпереживання глядачів, мимовільне захоплення цим умілим махінатором людських доль, який до того ж мав талант артистичного перевтілення.

Таким чином, де/реконструкція текстової концептосфери дозволяє створити візуальні атрибути-символи, в рамках яких відбувається семантичний розвиток епістемологічного потенціалу текстових концептів вихідного твору.

**Бібліографічні посилання**


1. Липков А.И. Шекспировский экран / Александр Иосифович Липков. – М.: Искусство, 1975. – 352 с.
2. Торкут Н.М. «Анонім» Роланда Еммеріха в контексті антистретфордіанської полеміки / Наталія Миколаївна Торкут // Держава та регіони. Сер. Гуманіт. науки. – 2013. – Вип. 1. – С. 4–10.
3. Cook P. Cinematic Hamlet: The Films of Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almereyda / Patrick J. Cook. – Athens, OH: Ohio University Press, 2011. – 272 p.
4. Coursen H.R. From Play-script to Screenplay / H.R. Coursen // The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / ed. by Russel Jackson. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – P. 99–116.
5. Crowdus G. Richard III by Richard Loncraine, Ian McKellen / Gary Crowdus. // Cinéaste. – 1996. – №22. – P. 34–37.
6. Davies A. Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa / Anthony Davies. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 236 p.
7. Guntner L. Recycled Film Codes and the Study of Shakespeare on Film / L. Guntner, P. Drexler. // Shakespeare Jahrbuch. – 1993. – P. 31–41.

8. Jackson R. From Play-script to Screenplay / Russel Jackson // The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / ed. by Russel Jackson. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – P. 15–34.
9. Loehlin J. "Top of the World, Ma": Richard III and Cinematic Convention / J. Loehlin, L. Boose, R. Burt // Shakespeare, the movie: Popularizing the plays on film, TV, and video / ed. by L. Boose, R. Burt. – London: Routledge, 1997. – 277 p.
10. Shakespeare W. King Richard III / William Shakespeare / [The Arden edition of the works of William Shakespeare ; [ed. by A. Hammond]. – London, New York : Routledge, 1990. – 382 p.
11. Skovmand M. Screen Shakespeare / Michael Skovmand. – Aarhus: Aarhus University Press, 1994. – 148 p.

*Надійшла до редколегії 25 березня 2016 р.*

УДК 82.09:821.111(73)

**О. А. Крикун**
*Бахмут*

# ГОЛДЕН КОЛФІЛД ЯК АМЕРИКАНСЬКИЙ ГЕРОЙ

*Узагальнюється матеріал видатних англомовних робіт, включених до збірника статей під редакцією Гарольда Блума "J.D. Salinger (Bloom's Modern Critical Views)". Вони присвячені всебічному аналізу твору Дж. Д. Селінджера "The Catcher in the Rye": розглядаються та аналізуються усі аспекти твору, а також навколо- та позалітературний вплив роману і причини такої великої його популярності. Однією з причин є певна універсальність змісту твору для багатьох поколінь американських читачів. Тож, у нашій статті увага зосереджена на образі героя роману як центральної постаті власне американської міфології – американського героя. Зокрема, Р. Льюїс на основі творів XIX ст. виводить риси так званого американського Адама – людини без минулого, яка творить нову історію, зазнає падіння, відновлюється через жорстокість і стає героєм, який покращує суспільство. Літературознавець згадує Голдена Колфілда як сучасного персонажа, наділеного цими рисами. Дослідниця творчості Селінджера П. Стайнл доводить це твердження детальним аналізом постаті Голдена. Літературознавці І. Хассан, Д. Ґелловей інтерпретують Голдена як людину абсурду, що намагається жити за моральними принципами в нігілістичному суспільстві, роблячи абсурдні донкіхотські вчинки. Ще один підхід презентує Е. Алсен, який визначає Голдена як людину надзвичайної доброти, здатну любити ближнього незалежно від того, друг це чи ворог. Застосування синтезованого підходу до образу Голдена дало змогу окреслити риси узагальненого американського героя.*

***Ключові слова:*** *американський Адам, власне американська міфологія, відновлення через жорстокість, людина абсурду.*

*Обобщается материал выдающихся англоязычных работ, включенных в сборник статей под редакцией Гарольда Блума "J.D. Salinger (Bloom's Modern Critical Views)". Они посвящены всестороннему анализу произведения Дж. Д. Сэлинджера "The Catcher in the Rye": рассматриваются и анализируются все аспекты произведения, а также около- и внелитературное влияние романа и причины такой большой его популярности. Одной из причин является определенная универсальность содержания произведения для многих поколений американских читателей. В нашей статье внимание сосредоточено на образе героя романа как центральной фигуры собственно американской мифологии – американского героя. Так, Р. Льюис на основе произведений XIX в. выводит черты так называемого американского Адама – человека без прошлого, который создает новую*

© О. А. Крикун, 2016

*историю, падает, обновляется через жестокость и становится героем, который улучшает общество. Литературовед упоминает Холдена Колфилда как современного персонажа, наделенного этими качествами. Исследователь творчества Сэлинджера П. Стайнл доказывает это детальным анализом образа Холдена. Литературоведы И. Хассан, Д. Гелловей интерпретируют Холдена как человека абсурда, который пытается жить по нравственным принципам в нигилистическом обществе, совершая так называемые абсурдные донкихотские поступки. Еще один подход представляет Э. Алсен, который определяет Холдена как человека неимоверной доброты, способного любить ближнего независимо от того, друг это или враг. Применение синтезированного подхода к образу Холдена дало возможность определить черты обобщенного американского героя.*

***Ключевые слова:*** *американский Адам, собственно американская мифология, восстановление через жестокость, человек абсурда.*

*The book «J.D. Salinder (Bloom's Modern Critical Views)», edited by Harold Bloom, contains some outstanding English articles considering Salinger`s novel «The Catcher in the Rye», which are generalized in this article. They are concerned with thorough analysis of the novel's each aspect and its huge influence, on American society in particular. One of the main reasons of the novel's great popularity is its universal meaning for many generations of readers. This article is concerned with the main character of the novel – Holden Caulfield – as an American hero, a central figure of native American mythology. R.W.B. Lewis distinguishes features of the so called American Adam: radically new personality, a figure of heroic innocence and vast potentialities, a man without past, the hero of the new adventure, who makes new history, then falls, regenerates through violence and becomes a hero, who improves the whole society and prevents others from fall. Another approach is presented by Ihab Hassan and David Galloway, who interpret Holden as an absurd man, who tries to live in nihilistic world according to the moral principles. He makes the so called rare quixotic gestures, erase obscenities, and it makes him happy. One more approach focuses on Holden as a person of unusual kindness, he forgives people, who hurt him, and love different people around him. The implication of the combined approach to the main Salinger's character enables to evolve generalized features of the American hero.*

***Key words****: American hero, native American mythology, regeneration through violence, absurd man.*

Роман «The Catcher in the Rye» є знаковою книжкою післявоєнного періоду та вражає своєю популярністю, стрімкою та сталою й понині: з 1951 року було надруковано понад 10 мільйонів екземплярів. Твір Селінджера спочатку забороняли, потім, навпаки, включили в освітню програму з літератури. Він значно вплинув на творчість багатьох митців, які робили Голдена Колфілда, Селінджера персонажами власних оповідань; чимало написано книжок, в яких персонажі читають “The Catcher in the Rye”. Професійні читачі – літературознавці, критики теж опрацьовують цей твір, критикують та аналізують його із застосуванням усіх можливих методик. Дуже часто науковці досліджують причини такої великої популярності роману. У творі світ зображується так, як його бачить шістнадцятирічний хлопець Голден Колфілд. Саме риси його вдачі, його погляди на життя та роль у суспільстві виявилися напрочуд співзвучними читачам, американцям насамперед. Існує думка, що більшість творів Селінджера оповідають про труднощі бути народженим в американському тілі [4, p. 112], адже Селінджер влучно зобразив вади післявоєнного американського суспільства: фальш, культ споживання, примарні ідеали, – та підлітка, який вступає в конфронтацію із цим недосконалим дорослим світом. Цікавими є також спогади психіатра Анни

Фройд, пацієнти якої на сеансах часто згадували Голдена Колфілда так, наче він був реальною людиною, говорили, як він, сміялися з його жартів [3, p. 121]. Вони самі пояснювали цю прив'язаність тим, що Голден Колфілд говорить те, про що інші лише думають, але сказати не наважуються. З огляду на це не дивно, що цілий ряд досліджень англомовних авторів присвячений саме образу Голдена як американського героя. Так, прямо чи побіжно цієї теми торкалися Девід Ґелловей, Ентоні Кауфман, Роберт Коулз, Памела Хант Стайнл, Еберхард Алсен та багато інших. Варто також відзначити, що роботи перерахованих авторів були включені до збірника статей під редакцією Гарольда Блума "J. D. Salinger (Bloom's Modern Critical Views)". Тож, метою нашої статті є спроба узагальнити та систематизувати деякі важливі англомовні джерела, вивівши загальні риси американського героя в особі Голдена Колфілда.

Так, в одній з перших академічних статей "J.D. Salinger: Some Crazy Cliff" (1956) роман розглядається як продовження давньої традиції роману-пошуку. Автори згадують Улісса, Гекельбері Фінна, Гетсбі як мандрівних лицарів у американській літературі. Голден, як і вони, перебуває в пошуках, прагнучи віднайти найважливішу в суспільстві чесноту – любов до ближнього. Зрештою, він знаходить цю любов у собі, адже не тримає зла ні на лицемірів, ні навіть на своїх кривдників. Інші дослідники також відзначають його всеохопну доброту поруч із суперечливістю характеру. Еберхард Алсен робить висновок про те, що Голден являє собою дуже складну особистість: він має суперечливі погляди на літературу, гроші, релігію, власну зовнішність, вік. Та незмінним залишається його "unusual kindness", незвичайна доброта, з якою він ставиться і до сусідів по кімнаті, і до малолітньої повії, і до черниць [1, с. 170]. Девід Ґелловей, у свою чергу, фокусує увагу на останніх рядках оповіді Голдена, де той зізнається, що скучив за всіма: "I sort of miss everybody I told about. Even old Stradlater and Ackley, for instance. I think I even miss that goddam Maurice" [6, p. 294]. Дослідник надає надзвичайної ваги цим словам, адже, на його думку, в них звучить основна тема всієї творчості Селінджера: досвід, який здобуває герой, навчає його необхідності любити – "the necessity of loving" [1, p. 31]. Подібні відкриття чекають згодом і наступних героїв селінджерівської малої прози: вони будуть зміщувати увагу зі своєї особистості на зовнішній світ та оточуючих.

Крім того, дослідник Річард Льюїс у ґрунтовній праці "The American Adam" ставить Голдена в ряд з героями особливого типу, що сформувався в американській літературі ще у XIX ст. Мова йде про власне американську міфологію, центральною постаттю якої є герой з необмеженим потенціалом, що творить нову історію: "…the authentic American as a figure of heroic innocence and vast potentialities, poised at the start of a new history" [5, p. 2]. У XIX ст. в американській культурі панує відчуття самого лише початку історії, нового світу, який твориться американцями. Тож, герой-американець асоціюється із біблійним Адамом – першою людиною на землі, що не має минулого; він починає творити історію, тому має безмежні можливості. Ряд знакових американських поетів і письменників того часу мимохіть наділяли своїх героїв

рисами Адама; серед них Марк Твен, Уолт Уїтмен, Френсіс Скотт Фіцджеральд, Натаніель Готорн та інші. У “The American Adam” Р. Льюїс визнав Селінджера одним з небагатьох сучасних авторів, співтворців американського міфу. Але далі цього твердження науковець не йде. Тим ціннішою стає праця дослідниці Памели Хант Стайнл, яка у статті “The Catcher in the Rye as Post war American fable” ретельно проаналізувала роман, застосовуючи методику Льюїса, і дійшла наступних висновків. Уже в першому абзаці Селінджер представляє свого героя в адамовій традиції: не бажаючи розповідати про своє минуле, батьків, дитинство, Голден прагне лише розповісти історію, яка сталася з ним напередодні Різдва. В ширшому контексті Селінджер протиставляє нову американську прозу англійській літературній традиції (“…that David Copperfield kind of crap” [6, p. 2]), в якій розповідь про героя неодмінно мала містити відомості про його походження, родину і т. д.

Ще однією характерною рисою американського міфу є так зване «відновлення через жорстокість». Автором ідеї та однойменної роботи є Річард Слоткін [7, с. 144]. У своїй книзі “Regeneration through violence: the Mythology of the American frontier”, опрацювавши безліч популярної літератури XVII, XVIII, XIX століть та інших джерел, він виводить риси загальнонаціональної американської міфології, на яку значною мірою вплинув американський Захід. Слоткін показує, що складові американської культури оформились під впливом соціальних та психологічних труднощів, що їх зазнавали європейські поселенці в новому світі, завойовуючи землі корінних американців, як е романі Фенімора Купера «Звіробій. Перша стежка війни». Річард Льюїс обирає саме Звіробоя, Натті Бампо, для ілюстрації ідеального американського Адама. Памела Стайнл, у свою чергу, проводить низку настільки вдалих паралелей із Голденом, що називає Натті Бампо прямим, хоча й не визнаним предком селінджерівського героя. Дивовижно співпадає уже місце дії – штат Нью-Йорк; головний герой вперше ступає на стежку війни, а Голден вперше поринає в перипетії дорослого життя. Звіробій стає героєм, Адамом, коли вперше убиває, втім це інтерпретується як жорстокість із благородною метою. Внаслідок цього він перетворюється на Соколине Око. Це якраз і є ілюстрацією ідеї Слоткіна про «відновлення через жорстокість». Голден же після бійки зі Стредлейтером надіває свою «мисливську» шапку навпаки, стаючи подібним до бейсбольного кетчера, що трактується як пацифістський вибір сучасного Адама: “Holden’s reversal of the hunting cap brings to mind the cap of a baseball catcher” [7, p. 136]. Тож, «відновлення через жорстокість» для американського Адама, а, отже, і для Голдена, є необхідним етапом становлення як героя. При цьому під жорстокістю та руйнуванням Льюїс має на увазі чисту практику для зміцнення духу. Хоч хлопець і зізнається, що є пацифістом, він провокує бійки, уявляє себе пораненим кіногероєм, що стікає кров'ю, адже, з огляду на американську міфологію, це має зміцнювати його морально. Одначе виправа Голдена призводить його до поразки, і зрештою він, як і біблійний Адам, падає. Його падіння йдуть одне за одним: Голден вилітає з чергової школи, його дитинство закінчується, він спускається до найогидніших глибин нічного Нью-Йорка,

розчаровується у власних ідеалах після зустрічі з улюбленим вчителем. Образ Голдена зображено в розвитку, його конфлікти призводять до нервового зриву. Та в усіх негараздах він намагається зберегти надію на краще; Льюїс стверджує, що падіння лише зміцнює Голдена, підносить його до статусу героя, тому твір і закінчується його щасливим одужанням.

Блукаючи Нью-Йорком, Голден зіштовхується із брудом і жорстокістю дорослого світу, і його мрією стає вберегти дітей від цього, ловити їх над прірвою. Таким чином, американський Адам породжує суперечливість, адже сам здобуває силу від власного падіння, однак береться захищати інших від такого ж падіння. Суперечливість піддається поясненню, якщо враховувати, що такий узагальнений герой не планує залишатися частиною покращеного ним суспільства, а балансувати десь на межі, намагаючись зберегти власну невинність. У цьому полягає ще одна суперечливість, яку пояснює Памела Хант Стайпл: американський герой покращує суспільство, сам не перебуваючи в ньому, і Голден має намір рятувати дітей від світу дорослих, але сам бажає залишатися осторонь. Від ідеї втечі його рятує сестричка Фібі: Голден примиряється із тим, що не може зберегти дитинство і свою чистоту, однак знаходить розраду у милуванні своєю молодшою сестрою. Тож, сучасний Адам, селінджерівський Голден залишається у суспільстві, щоб берегти дітей, роблячи «рідкісні донкіхотські вчинки» [7, с. 140]: витирає зі стін непристойності, адже вони зазіхають на дитячу невинність. Це, на думку Іхаба Хассана, найбільш усвідомлений його вчинок у творі. Дослідник розглядає Голдена як узагальнено абсурдистський та водночас героїчний американський характер. За словами науковця, поширеність донкіхотських вчинків серед героїв американської літератури пояснюється тим, що вони – американські підлітки, що перебувають у пошуках правди. Крім того, як і Дон Кіхот, Голден сповнений надії на краще. До того ж Девід Ґелловей, продовжуючи екзистенціалістську розвідку, робить висновок про подібність селінджерівського героя до людини абсурду Камю: вони намагаються жити за етичними стандартами в байдужому, часто нігілістичному світі [2, с. 41]. Крім того, за Камю, самої лише боротьби достатньо, щоб зробити Сізіфа щасливим.

Таким чином, синтезувавши три оригінальні підходи до поняття героїчності в американській традиції – першолюдини, людини абсурду та ідеї любові – маємо образ Адама-підлітка; з надією в серці він вступає в нове, незнане доросле оточення і прагне змінити його, зробивши моральнішим, при цьому зберігши власну дитячу невинність. Він критикує своє оточення, відокремлюється від нього, та, зрештою, виявляє любов навіть до найбільш ницих його проявів.

**Бібліографічні посилання**


1. Eberhard A. The Catcher in the Rye / Alsen Eberhard // J. D. Salinger (Bloom's Modern Critical Views) / Alsen Eberhard. – New York: Infobase Publishing, 2008. – С. 145–174.
2. Galloway D. The Love Ethic / David Galloway // J. D. Salinger (Bloom's Modern Critical Views) / David Galloway. – New York: Infobase Publishing, 2008. – С. 27–52.
3. Coles R. Anna Freud and J.D. Salinger’s Holden Caulfield / Robert Coles // J. D. Salinger (Bloom's Modern Critical Views) / Robert Coles. – New York: Infobase Publishing, 2008. – С. 119–128.

4. Kaufman A. Along this road goes no one": Salinger's "Teddy" and the Failure of Love / Anthony Kaufman // J. D. Salinger (Bloom's Modern Critical Views) / Anthony Kaufman. – New York: Infobase Publishing, 2008. – С. 107–118.
5. Lewis R. W. B. The American Adam / Richard W. B. Lewis. – Chicago: University of Chicago Press, 1955. – 218 с.
6. Salinger J. D. The Catcher in the Rye / Jerom David Salinger. – New York: Back Bay Books, 2001. – 294 с.
7. Steinle P. H. The Catcher in the Rye as Postwar American Fable / Pamela Hunt Steinle // J. D. Salinger (Bloom's Modern Critical Views) / Pamela Hunt Steinle. – New York: Infobase Publishing, 2008. – С. 129–144.

*Надійшла до редколегії 10 квітня 2016 р.*

УДК 82-312.9.091

**К. В. Лабай**

*Чернівці*

# УГОДА З ДИЯВОЛОМ ЯК ОСНОВА ФАУСТІВСЬКОГО СЮЖЕТУ

*Сюжет про Фауста слід розглядати в контексті світового значення через універсальність проблематики: звернення до теми угоди з дияволом, яка лежить в основі даного сюжету, характерна для різних національних літератур та культур, що визначається спробою людини вийти за межі своїх можливостей. Слід зазначити, що сюжет про укладення пакту між людиною і дияволом заснований на людському прагматизмі, через це з розвитком товарно-грошових відносин продаж душі за матеріальні блага стає буденністю. У творах актуалізується онтологічний аспект, адже не у всякої душі є ціна, що по-різному інтерпретують письменники: безцінність розглядається як свого роду унікальність, яка виокремлює її володаря з ряду інших обивателів, що можна спостерігати у Фауста Й. Гете. Також присутнє інше трактування того, що душа залишається без ціни через свою непридатність навіть служителям Пекла, які не бажають брати її під заставу для подальшої конфіскації. Й.В. Гете вдалося наповнити сюжет такими алюзіями і смислами, які й дали поштовх письменникам XIX–XXI століття використовувати в якості сюжету-зразка саме гетівську складову у фаустівському сюжеті, але, незважаючи на зразковість гетівського сюжету, інші варіації також мають місце у функціонуванні фаустівської традиції.*

***Ключові слова:*** *угода з дияволом, національні літератури, фантастика.*

*Сюжет о Фаусте следует рассматривать в контексте мирового значения из-за универсальности проблематики: обращение к теме сделки с дьяволом, которая лежит в основе данного сюжета, характерна для различных национальных литератур и культур, определяется попыткой человека выйти за пределы своих возможностей. Следует отметить, что сюжет о заключении пакта между человеком и дьяволом основан на человеческом прагматизме, тем самым с развитием товарно-денежных отношений продажа души за материальные блага становится обыденностью. В произведениях актуализируется онтологический аспект, так как не у всякой души есть цена, что по-разному интерпретируют писатели: бесценность рассматривается как своего рода уникальность, которая выделяет ее обладателя из ряда других обывателей, что можно наблюдать у Фауста И. Гете. Также присутствует иная трактовка того, что душа остается без цены за свою негодность даже служителям Ада, которые не желают брать ее в залог для последующей конфискации. И.В. Гете удалось наполнить сюжет такими аллюзиями и смыслами, которые и дали толчок писателям XIX–XXI века использовать в качестве сюжета-образца именно гетевскую составляющую в фаустовском сюжете, но,*

© К. В. Лабай, 2016

*несмотря на образцовость гетевского сюжета, другие вариации также имеют место в функционировании фаустовской традиции.*

***Ключевые слова:*** *сделка с дьяволом, национальные литературы, фантастика.*

*The Faust's plot should be considered in the context of global importance by reason of the universality of issues. Deal with the devil typical of the different national literatures and cultures that defined human attempt to go beyond their capabilities. Goethe's Faustian plot that affected the development of sciences and technology in the twentieth century: the pact with the devil is based on human pragmatism, thus the development of commodity-money relations, selling souls for wealth becomes commonplace. The article analysis the connection of the Faustian story with the Bible and describes some information about Goethe's Doctor Faustus and other variations of Faust's tradition. The writers of the twentieth century illustrated thrust to the study of human nature, which, in spite of the development of scientific and technological progress, remains open to the knowledge. The created here morally-psychological model of the valued and behaviour's worlds of traditional heroes substantially differs from plot, as her basic descriptions test substantial changes, fundamental stories submit to other.*

***Keywords:*** *deal with the devil, national literature, fiction.*

Й. В. Гете працював над трагедію «Фауст» більше шестидесяти років, що стало не просто однією з варіацій сюжетів про угоду диявола і людини – це величний твір за своєю масштабністю, що характеризується філософською глибиною і моральними прагненнями самого автора в осягненні суті Людини. У розмові з Й.П. Еккерманом від 31 січня 1827 Й. Гете відзначив: «Національна література зараз мало що значить, на черзі епоха всесвітньої літератури» [9, с. 219]. Розглянемо дане твердження в контексті функціонування конкретно фаустівського сюжету, що вже на той час не був виключно національним, адже його популярність досягла всієї Європи. Розширюючи можливості неординарного по суті своїй смертного, Й. Гете досліджує спектр людських почуттів за допомогою однієї особистості довжиною в її фантасмагоричне життя. Навіть після смерті душа Фауста опиняється в ситуації своєрідного продовження парі між Богом і Мефістофелем, саме остаточне її перенесення на небо і є одним з ключових аспектів сприйняття даної трагедії. Суть угоди з дияволом зовсім не в самій угоді, а в питанні, що буде після неї: коли умови з боку і людини, і диявола вже дотримані. Аналізуючи значущість «Фауста» Й. Гете, слід згадати про те, що, крім конкретно інтерпретації угоди з дияволом, були ще й інші трактування на цю тематику. Й. Гете передбачив долю фаустівського сюжету, який вийшов за рамки конкретно німецької культури і отримав успіх не тільки локального характеру, але й всесвітнього. У листі С. Буассере від 12 жовтня 1827 року Й. Гете підкреслював: «Те, що я називаю світовою літературою, виникає переважно завдяки тому, що розбіжності, панівні всередині однієї нації, будуть врівноважуватися думками та судженнями інших націй» [4, с. 79].

Сюжет про Фауста слід розглядати в контексті світового значення через універсальність проблематики: звернення до теми угоди з дияволом, яка лежить в основі даного сюжету, характерна для різних національних літератур та культур, що визначається спробою людини вийти за межі своїх можливостей. Починаючи з XX століття у світі панує глобалізація, яка також відбивається у літературі, що призводить до виникнення стирання межі національної

самоідентифікації образу Фауста. «XX століття є Великим Руйнівником канонізованих стереотипів мислення, сприйняття і оцінок духовного стану особистості і соціуму, – відзначає А.Є. Нямцу. – Одночасно сучасна епоха є Великим Творцем принципово нових моделей і трактувань культурної спадщини, які не тільки і не стільки відкидають загальновідоме, скільки творчо його перестворюють, що долає одночасність попередніх інтерпретацій» [8, с. 50]. Слід зазначити, що сюжет про укладення пакту між людиною і дияволом заснований на людському прагматизмі, тим самим з розвитком товарно-грошових відносин продаж душі за матеріальні блага стає буденністю.

У творах актуалізується онтологічний аспект, адже не у всякої душі є ціна, що по-різному інтерпретують письменники: безцінність розглядається як свого роду унікальність, яка виокремлює її володаря з ряду інших обивателів, що можна було спостерігати у Фауста Й. Гете. Також присутнє інше трактування того, що душа залишається без ціни через свою непридатність навіть служителям Пекла, які не бажають брати її під заставу для подальшої конфіскації. Й.В. Гете вдалося наповнити сюжет такими алюзіями і смислами, які й дали поштовх письменникам XIX–XXI століття використовувати в якості сюжету-зразка саме гетівську складову у фаустівському сюжеті, але, незважаючи на зразковість гетівського сюжету, інші варіації також мають місце у функціонуванні фаустівської традиції.

Фаустіана в контексті світового значення досить неоднорідна. Це обумовлюється тим, що письменники роблять акценти у своїх творах на різні аспекти сюжету. Сам мотив угоди між людиною і дияволом може і не бути основоположним у даних творах через те, що автор, заглиблюючись у варіантності сюжету, може знехтувати ним заради акцентуації на інших складових фаустівського сюжету – або прагнення до знання, або відповідальності вченого за своє творіння в контексті науково-технічного прогресу. В таких варіаціях фаустівського сюжетно-образного матеріалу зберігаються ті чи інші складові, які переосмислюються та осучаснюються. Кожна епоха привносить в сюжет про Фауста свої корективи, необхідні реципієнтам саме в цей відрізок історичного та соціального часу. Образи Фауста і Мефістофеля XX століття в контексті властивостям свого часу набувають іншого звучання.

Сюжет про Фауста є найпопулярнішим серед інших варіацій з дияволом за ступенем поширеності в національних літературах. Особистість Фауста дає можливість для переосмислення аксіологічних проблем людства і саме тому письменники намагаються наповнити даний сюжет необхідною складовою для подальшого функціонування. Закладення душі є певною спробою зробитися менш людяним, що в жорстокому столітті війн та політичних розбіжностей, приводить Фауста до екзистенційної кризи, коли заради пізнання він іде на свідомий продаж душі. Питання морально-етичного плану роблять даний сюжет привабливим і актуальним для письменників різних часових пластів, що обумовлює використання саме образів Фауста і мотивів, пов'язаних саме з цим сюжетом. У цьому полягає загальнокультурна світова цінність, яка

підтверджується переосмисленням традиційної структури. Зміна образу Фауста співвідноситься з розвитком світу, а сам мотив договору зазнає певного розшарування, що характеризується різними варіаціями підсумку даної угоди, науково-технічний прогрес привносить проблематику безсмертя, перехід на новий рівень дослідження Землі та можливих сусідів землян, призводить до перенесення фаустівських героїв в умови контакту з іншими цивілізаціями, пізнання та бажання змінити минуле пояснюється і можливістю подорожувати в часі і просторі, а трансформація біблійних мотивів повертає цей сюжет до релігійних основ. Фаустівський сюжет, таким чином, у XX столітті має орієнтир на поетику фантастичного.

Є. Брандіс у статті «Наукова фантастика і людина у сьогоднішньому світі» позначає: «З розвитком початків знань в літературі та мистецтві спонтанно виникають елементи наукової фантастики. На кожному історичному рівні фантастику можна і треба співвідносити з науковим і соціальним мисленням, з емпіричним досвідом і теоретичними уявленнями, визначальним в кінцевому рахунку смисловим наповненням фантастичних образів» [1, с. 105–106]. Бажання здобути знання визначають поведінку Фауста і підштовхують його до подальшого продажу своєї душі. Тяга до знань рухає Фаустом, який жадає отримати щось більше, ніж доступне іншим людям, вийти за межі людських можливостей, що і провокує у XX столітті письменників використовувати цей сюжет у своїй творчості. Причини поширення німецького сюжету про Фауста в інших національних літературах базуються на сприйнятті того, що в основі даного сюжету лежала саме угода з дияволом, легенди про яку були тією чи іншою мірою відомі в різних культурах європейських народів.

На відміну від інших героїв, об'єднаних сюжетом про договір з дияволом, Фауст зажадав знання в обмін на свою душу. Слід зазначити, що одним володінням знанням даний герой не обмежився: диявол служив йому як у матеріальному, так і в моральному планах. Також важливим аспектом, який поєднує фаустівський сюжет з іншими варіаціями угоди героїв з дияволом, – боговідступництво, що споконвічно лежить в основі фаустівської легенди. Сюжет з самого початку базується на релігійній складовій: відступництво від віри – є однією з умов диявола, коли він обговорює свій договір з Фаустом. Як відзначає А.Є. Нямцу у «Російській фаустіані», «…численні легенди й сказання про мага й чорнокнижника доктора Фауста, розповсюджені у свій час у Німеччині, протягом тривалого періоду мали національно замкнений характер функціонування, не робили скільки-небудь значного впливу на культуру інших європейських народів» [8, с. 78]. Ситуація змінилася після виходу «Народної книги» Й. Шпіса, поява якої дала поштовх для популяризації сюжету про Фауста за межами Німеччини.

У «Книзі Йова» розповідається про людину, що терпить різного роду випробування через спокусу Сатани з дозволу Бога. Таким чином, перевіряється на міцність віра Йова. Даний сюжет ми розглядаємо як одну зі складових у формуванні сюжету про угоду з дияволом взагалі й у фаустівському сюжеті зокрема. Розходження в біблійному і фаустівському сюжетах полягають

у тому, що в першому Йов піддається перевірці, не вступаючи при цьому в договірні відносини з дияволом, а в другому Фауст сам стає ініціатором спілкування з дияволом і погоджується на його умови. Важливий зв'язок між сюжетами про гетівського Фауста і Йова: Сатана спокушає людину з дозволу Бога. Мотивації різні, але той факт, що Йов і Фауст – учасники договірного змагання Добра й Зла запереченню не підлягає. Слід зазначити, що боговідступництво не присутнє у «Фаусті» Й. Гете, а в літературі XX століття даний аспект авторами може нівелюватися, оскільки в період розвитку науково-технічного прогресу значно зменшується вплив релігії. Для сюжету про вступ у договірні відносини з дияволом – зречення від віри необов'язкове, тому що цієї віри в Бога може й не бути. У «Народній книзі» Шпіса вимоги Диявола до Фауста були такі:

«По-перше, він, Фауст, обіцяє й поклоняється, що він передасться у власність цьому духу.

По-друге, що для більшої сили він це напише й засвідчить своєю власною кров'ю.

По-третє, що всім віруючим християнам він буде ворожий.

По-четверте, що він відречеться від християнської віри.

По-п'яте, якщо хто його знову захоче звернути, щоб він цим не спокушався» [5, с. 42].

Три з п'яти пунктів умов диявола стосуються саме віри, адже саме знання, які одержав Фауст від спілкування з Мефістофелем, і стали причиною його бажання покаятися. Знову задумавшись про повернення у віру після розмови зі старцем, Фауст під тиском диявола пише друге зобов'язання після сімнадцяти років боговідступництва. На Фауста тиснули не тільки представник інфернальних сил, з яким у нього був договір, але й люди, які намагалися вплинути на Фауста заради зміни свого життя й знову стати відданими Богу. Фауст «Народної книги» після закінчення строку договору тривалістю у двадцять чотири роки вважає себе тим, хто покаявся, але готовим віддати тіло дияволу. Це є оманою, адже ним опанував страх фізичної розправи з боку диявола, й покаявся Фауст тільки тоді, коли строк договору минув і смерть невблаганно наближалася до Фауста. Гетівський Мефістофель домовляється двічі. У першому випадку – його опонент Бог, що формально є учасником договору, і саме він дає дозвіл на спокусу Фауста. Саме в «Пролозі на небі» і полягає перший договір, що у підсумку й стоїть за висновком другого.

Мефістофель

Та він не ваш, я ладен закладатись!
Дозвольте лиш за нього взятись,
І піде він за мною вслід.

Господь

Я згоден, спробуй його злудить,
Поки живе він на землі;
Хто йде вперед, той завше блудить.

Мефістофель

Спасибі вам … [3, с. 29].

Другий договір Мефістофеля – у служінні Фауста, що жадає наступного:

Коли, вспокоєний, впаду на ліні ложе,
То буде мій останній час!
Коли тобі, лукавче, вдасться
Мене собою вдовольнить,
Коли знайду в розкошах щастя, –
Нехай загину я в ту мить! [3, с. 66].

Мефістофель є посередником, що бере участь у подвійному договорі: договір на право спокуси смертного з Богом і між смертним і дияволом. Щира спокуса Фауста полягає в тому, чого диявол не зазначає: у моменті вибору. Фауст сам робить свій вибір, спокушаючись можливістю володіти тим або іншим предметом. Навіть люди в його розумінні – ляльки, чиє життя можна зламати, не остерігаючись наслідків.

У роботі «Hortus daemonum. Словник інфернальної міфології Середньовіччя й Відродження» вказується, що один із варіантів відносин між дияволом і людиною базується на підставі сентенції do us des, що означає «даю, щоб і ти дав». Дане формулювання точне в контексті фаустівського сюжету почасти. Це пов'язане з тим, що Фауст, якщо говорити про душу як про суб'єкт угоди, «дає» те, що не контролює після своєї смерті, а от диявол, у свою чергу, виконує свої зобов'язання наперед. Навіть незважаючи на підписаний договір і виконані умови з боку як Фауста, так і диявола, душа не завжди виявлялася у представників інфернальних сил: приміром, у Фауста Й. Гете – душа була врятована. За визначенням А.Ф. Брітікова, «...письменники-фантасти помітно частіше, ніж реалісти, повертаються знову і знову, здавалося, до давно вже пройдених, відпрацьованих тем і образів, ідей і ситуацій: скажімо, поява інопланетного корабля, рейс нашого зорельота до інших світів, колізії між людиною і роботом, типажі космопроходця, геніального вченого (який чимось нагадує, до речі сказати, чорнокнижника народних переказів) і т. п.» [2, с. 55] У даному контексті автори XX століття, на відміну від своїх попередників, мали для реалізації оригінальних трактувань фаустівського сюжету набагато більше можливостей. Це пояснюється тим, що фаустівський сюжет заснований на бажанні пізнання. Знання є величиною змінною, таким чином, письменники й осучаснюють нові варіації пізнання, враховуючи основу: угоду с дияволом, що базується на бажанні людини заради знання продати себе дияволу. Загальновідомі домінанти фаустівського сюжету переосмислюються та осучаснюються для ілюстрації різних проявів людської суті.

**Бібліографічні посилання**


1. Брандис Евгений Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире / Евгений Брандис // Вопр. лит. – 1977. – № 6. – С. 97–126
2. Бритиков А. Отечественная научно-фантастическая литература: некоторые проблемы истории и теории жанра. — СПб.: Творческий центр «Борей-Арт», 2000. – 404 с.
3. Гете Й.В. Фауст / Пер. з нім. М. Лукаша; Передмова й примітки Б. Шалагінова; Худож.-ілюстратор Є. Вдовиченко; худож.-оформлювач Б. Бублик. – Харків: Фоліо, 2003. – 400 с.
4. Карл Отто Конради Гете [Текст] : жизнь и творчество: [В 2 т.] / К. О. Конради. – М. : Радуга, 1987 – Т. 2 : Итог жизни. – 1987. – 646, [1] с.

5. Легенда о докторе Фаусте / ред. В.М. Жирмунский – 2-е испр. изд. — М.: Наука, 1978. – 423 с.
6. Махов А.Е. Сад демонов – Hortus daemonum: Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения / А.Е. Махов – М.: Intrada, 1998. – 320 с.
7. Нямцу А.Е. Современная фантастика (проблемы теории): учебное пособие / А.Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2004. – 80 с.
8. Нямцу А. Русская фаустиана : учебное пособие / Анатолий Нямцу. – Черновцы : Рута, 2009. – 288 с.
9. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / И.П. Эккерман – М.: Худож. лит-ра, 1986. – 669 с.

*Надійшла до редколегії 17 березня 2016 р.*

УДК 81, 81-13

**М. Магеррамова**
*Сумгаит, Азербайджан*

# ИЗУЧЕНИЕ СЕМАНТИКИ В КОГНИТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

*У статті йдеться про предмет дослідження когнітивної лінгвістики. Також докладно роз'яснюються принципи його дослідження. На підставі цих принципів, у виникненні одиниць мови, виявляються сліди національного ментальності та національної самосвідомості. У своєму дослідженні ми в основному спираємося на словниковий фонд азербайджанської мови. Досліджуються різні когнітивні властивості концептів у фразеологічних одиницях, що належать азербайджанській мові. Предмет когнітивної лінгвістики і, отже, фразеології також полягає у вивченні різних мовних традицій. Коли втрачається етимологічна цілеспрямованість, слово перетворюється на формальний знак, семіотичну подію. Якщо це так, то традиції безпосередньо пов'язані з міфом. З іншого боку, традиція пов'язана з ритуалом. В азербайджанській мові ці два фактори або дуже слабко, або взагалі не розрізняються. У словниках слово «ритуал» трактується як «церемонія», «обряд». Ритуал є своєрідною системою дій. В рамках ритуалу ці дії здійснюються за суворими правилами і певній послідовності. Зазвичай час ритуалу визначається чітко. Іншими словами, якщо мова йде про ритуал, то він має точний час. На думку вчених, ритуал є основним механізмом для пам'яті, цей механізм і сьогодні визначає життя людей. У зв'язку з тим, що когнітивна лінгвістика, міфи, традиції, обряди та ритуали вважає своїм матеріалом, то перш за все ми аналізували певні аспекти мови. Зрозуміло, що у зв'язку з цим прислів'я і фразеологічні одиниці були винесені на передній план.*

***Ключові слова**: фразеологічні одиниці, когнітивна лінгвістика, семантика, концепт, камінь.*

*В статье говорится о предмете исследования когнитивной лингвистики. Также подробно разъясняются принципы его исследования. На основании этих принципов, в возникновении единиц языка, обнаруживаются следы национального менталитета и национального самосознания. В своем исследовании мы в основном опираемся на словарный фонд азербайджанского языка. Исследуются различные когнитивные свойства концептов во фразеологических единицах, принадлежащих азербайджанскому языку. Предмет когнитивной лингвистики и, следовательно, фразеологии также заключается в изучении различных языковых традиций. Когда утрачивается этимологическая целенаправленность, слово превращается в формальный знак, семиотическое событие. Если это так, то традиции непосредственно связаны с мифом. С другой стороны, традиция связана с ритуалом. В азербайджанском языке эти два фактора или очень слабо, или вообще не*

© Матанат Магеррамова, 2016

*различаются. В словарях слово «ритуал» трактуется как «церемония», «обряд». Ритуал является своеобразной системой действий. В рамках ритуала эти действия осуществляются по строгим правилам и определенной последовательности. Обычно время ритуала определяется четко. Другими словами, если речь идет о ритуале, то он имеет точное время. По мнению ученых, ритуал является основным механизмом для памяти, этот механизм и сегодня определяет жизнь людей. В связи с тем, что когнитивная лингвистика, мифы, традиции, обряды и ритуалы считает своим материалом, то прежде всего мы анализировали определенные аспекты языка. Понятно, что в этой связи пословицы и фразеологические единицы были вынесены на передней план.*

***Ключевые слова**: Фразеологические единицы, когнитивная лингвистика, семантика, концепт, камень.*

*The article says about the subject of cognitive linguistics. Also clarify the principles of his research in detail. On the basis of these principles, in the event of language units, sought traces of the national mentality and national identity. In these studies, most based on the word stock of the Azerbaijani language. We investigate the properties of various cognitive concepts in phraseological units, belonging to the Azerbaijani language. The subject of cognitive linguistics and, consequently, the phraseology, and is searching for various ceremonies and language tracks. The basis of the ceremonies to be found in the system of targeted actions. When the action etymological lose focus, transformed into a formal sign, semiotic event. If so, then the ceremony directly related to myth. The ceremony on the other hand, is associated with the ritual. The Azerbaijani language, these two events are either very little or no distinction. In dictionaries and "ritual" is represented as a "ceremony", "ceremony". The ritual is an action system. As part of the ritual, these actions are carried out according to strict rules and a specific sequence. Usually, the ritual time is determined clearly. In other words, if it is a ritual, it is the exact time. According to scientists, the ritual is the primary mechanism for memory, this mechanism even today defines the lives of people. Due to the fact that cognitive linguistics, myths, traditions, rites and rituals considers his material, the first to analyze certain aspects of the language. Clearly, in this regard, proverbs and phraseological units were brought to the fore.*

***Keywords**: Phraseological units, cognitive linguistics, semantics, concept, stone.*

Когнитивная лингвистика может быть идентифицирована с антропоцентричной парадигмой. Если сопоставить эти два понятия, можно заметить, что первое (антропоцентрическая парадигма) шире и означает более широкий подход, а второй (когнитивная лингвистика) – относительно узок. Термин «когнисия» означает шаблон взаимодействия процессов принятия, демонстрации и производства информации. Разные люди внешнюю информацию воспринимают по-разному, в их сознании эта информация репрезентируется неодинаково, и, наконец, неодинаково воспроизводится в их речи. Если шаблоны когнисии различают отдельных людей, то еще более резко они различают массовое сознание. Если национальное самосознание, национальный менталитет, национальное мировоззрение являются реальными понятиями, следовательно, народы различаются именно на этом уровне. Тем не менее невозможно ощущать происходящие на уровне принятия и демонстрации (репрезентации) информации. Когнитивные различия в системе производства проявляются только на одном уровне. Системой производства информации является язык. Значит, различия национальных менталитетов себя могут проявить только в языке. Нормы поведения также, являясь социальным признаком, отражают общественное сознание. А в истории общественного сознания различать события по происхождению не всегда возможно. Основной

фонд языка на уровне внутренней формы отражает мировоззрение народа. С другой стороны, если и общественные нормы тоже находят свое разъяснение на языке, то они стабилизуются в виде массовой рефлексии. Общественное мнение отражает сознание народа, находя свое выражение во многих гуманитарных аспектах – от фольклора до письменной литературы. Таким образом, когнитивная лингвистика целенаправленно форме следы национального менталитета в языке. Например, азербайджанцы говорят: «Я работаю, я иду на работу»; турки же используют выражение «Я стараюсь». В азербайджанском языке тоже используется глагол «стараться», однако он отличается от слова «работать», имеет признаки высокого стиля и дополнительно актуализирует семантический признак «усилие». Таким образом, эти два глагола в двух родственных языках означают разное отношение к труду. В любом случае, если «стараться» для турецкого сознания является обычным состоянием, то сознание азербайджанцев принимает это как событие, обладающее особой экспрессией. С другой стороны, если «работать» (событие) для азербайджанцев является обычным состоянием, то для турок это событие низкого уровня. Одним словом, когнитивная лингвистика, воспринимает язык как реальность, организующую, обрабатывающую и производящую информацию.

В отличие от структурализма, в когнитивной лингвистике основное место занимает семантика. Когнитивный шаблон, как уже говорилось выше, ввиду того, что он предусматривает организацию (получение), обработку и производство информации, представляет собой соотношение с одной из фундаментальных проблем когнитивной лингвистики – семантики. Понятно, что если речь идет об взаимоотношениях семантики с истиной, то в первую надо говорить о лексических и фразеологических единицах. Именно лексика свидетельствует о концептуализации национального сознания. А фразеологические единицы, будучи единицей языка второй степени, являются средствами, означающими экспрессивную окраску. Таким образом, фразеологические единицы находятся в центре интереса современной лингвистики [3, с. 456]. Будучи единицей номинации второй степени, фразеологические единицы представляют культуру в виде концепта. То есть культура концептируется в лексике и фразеологии, но во фразеологии выражается экспрессивное отношение к фактам культуры, и поэтому фразеологическая единица с точки зрения коммуникативного эффекта является еще более мощным инструментом языка. Таким образом, современные исследования языка уделяют особое внимание фразеологическим единицам, пословицам и поговоркам. В первую очередь это внимание связано с концептуализацией образов, составляющих основу единиц языка. Например, на азербайджанском языке и в национальном мышлении азербайджанского народа концептуализация камня построена на двух когнитивных признаках: «твердый» и «бесчувственность». Интересно, что в русско-азербайджанском словаре используемые в русском языке такие слова и понятия, как «черствый», «черстветь», «черствость», составители переводят как daşadönmək («окаменеть»), ürəyinidaşadöndərmək («превратить сердце в камень»), daşürəklik

(«каменносердечность»), daşürəkli («каменное сердце»). Следовательно, уже в Азербайджанском сознании камень концептуализован. Этот концепт также находит свое отражение и во фразеологии, в частности, в таком фразеологизме, как «превратиться душой в камень».

Концепт всесторонне отражается в национальном сознании. Например, концепт «камень» в азербайджанской фразеологии показывает не только указанные когнитивные признаки. В азербайджано-русском фразеологическом словаре вместе с компонентом «камень» учитываются следующие фразеологические единицы: «бросив камень, держаться за голову», «бросать камень», «камень пришелся на скалу», «не оставить камня на камне», «растерзать каменную стену», «камню падать», «падать как камень», «спать как камень», «стать камнем и падать в колодец», «не положить камень на камне», «бить по камню», (попадать по камню), «пройдет сквозь камень», «превратиться в камень», забросать «камнями» (до смерти), «выжать масло из камня», «мягче камня», «проходить сквозь камень», «выводить деньги из камня», «выводить хлеб из камня», «прятать камень за спиной», «не положить камень на камень», «бросить камень», «выжать воду из камня», «взяться за большой камень», «бросить камень», «камни начинают говорить» [1, с. 114]. Как видно, в этих фразеологических единицах концепт «камень» имеет различные когнитивные признаки. Например, способность камня ударить и быть неким оружием (материальным или духовным) реализуется во фразеологизмах «бросать камень», «забросать камнями», «прятать камень за спиной». С другой стороны, фразеологизм «забросать камнями» отражает определенную культурно-историческую ситуацию и, таким образом, обладает более сложной семантической структурой. «Безжизненность», «твердость», «недвижимость», «тупость», «застойность» и, возможно, другие когнитивные признаки камня в соответствии с семантическими шаблонами реализуются в содержании фразеологических единиц «выводить хлеб из камня», «выводить деньги из камня», «выжать масло из камня», «проходить сквозь камень». В сознании азербайджанского народа камень превращается в символ тупой силы. В то же время камень превращается и в символ сопротивления, и этот признак отражается в таких фразеологических единицах, как «растерзать камень-стену», «взяться за большой камень». Действительно, «тупость», «твердость» и похожие когнитивные признаки отражаются и в выражении «спать как камень».

Универсальный когнитивный признак камня составляет понятие «строение», «здание». Он находит свое отражение во фразеологизме «не положить камень на камень». Таким образом, концепт «камень» выступает в азербайджанском сознании как очень сложное понятие. В общественном сознании концептизация непосредственно связана с денотатом лексического значения. Не случайно, что денотат является типичной мыслью о предмете, так как речь идет о национальном сознании, а не о психологии отдельных людей. Когнитивная лингвистика рассматривает язык и культуру как актуальную корреляцию. По первичному тезису культура параллельно отмечается в языке.

Культуру, как правило, делят на духовную и материальную. Духовная культура существует в виде текстов. Массовое сознание отождествляется с существующими представлениями в форме рефлексии о материальной культуре. Например, Девичья башня является одной из культурных ценностей азербайджанского народа. Разные люди имеют разные представления о башне. У реальной башни имеются объективный вид и объективная история. В связи с этим существуют эмоции и пр. Однако и вид башни, и ее история могут быть неправильными. Но в общественном сознании имеется типичное представление, и оно принадлежит азербайджанскому народу. Конечно, это типичное представление определяется внешним и внутренним видом башни, словарным определением Девичьей башни, известными всем общими историческими данными. Эта информация в целом концептируется в сознании и языке азербайджанского народа, т. е. дополняется словарным определением, общим понятием, сигнификатической культурно-исторической информацией и в виде концепта составляет эмоциональную (образную) основу языковых единиц. И в результате, концептуальная информация в массовом сознании реализуется на уровне подсознания. Эта же информация также может быть актуализирована или не актуализирована в ситуации разговора. Конечно, актуализация внутренней формы и этимологического значения увеличивает экспрессивную силу выражения. В результате увеличивается его коммуникативный эффект. Но этимологический смысл может быть и не актуализирован, когда фразеологическая единица выступает в качестве обычного знака и воспринимается формально. Например, семантическая структура фразеологической единицы «новый тариф для старого рынка» построена на двух культурных концептах – «рынок» и «тариф». Каждый из этих концептов вне любой фразеологизации, совершенно независимо, составляет концепт в национальном сознании. Рынок, являясь местом купли-продажи, требует определенного этикета и основывается на системе отношений. «Тариф» в основном выступает в роли символа понятий «закон», «правила». Эти концептуальные признаки создают абстрактный шаблон, напоминающий математические формулы. Отношение между этими двумя абстрактными величинами в бесчисленных конкретных разговорных ситуациях означает конкретные действия. Только потому, что они являются абстрактными величинами, эти концепты могут адаптироваться к различным ситуациям. В любом контексте это выражение выполняет функцию знака. Но в каждом случае, символы «рынок» и «тариф» в имплицитной форме определяет отношение к конкретным событиям. Другими словами, этикет (закон и правила) для азербайджанского мышления ассоциируется с рынком, ценами, если более абстрактно, – ценностью, а закон и правила – с четко определенными ценами. Когнитивная лингвистика изучает фразеологические материалы с точки зрения концептуализации представлений. И с этой точки зрения фразеология азербайджанского языка открывает широкие возможности для исследования.

Систему основных понятий современной когнитивной лингвистики составляют термины «мифологем», «ритуал», «стандарт», «архетип», «церемония», «стереотип» и др. Они не демонстрируют новые понятия. Все эти слова давно знакомы специалистам. Тем не менее вместе, в виде системы и в связи друг с другом, они встречаются в современной когнитивной лингвистике и лингвокультурологии. Например, термин «архетип» принадлежит К. Юнгу и до сих пор используется в психологии. Современная когнитивная лингвистика и когнитивное литературоведение также широко используют этот термин. Тем не менее следует отметить, что семантика термина К. Юнга «архетип» отличается от семантики, принятой в современной филологии. Если З. Фрейд говорил об индивидуальном подсознании, то К. Юнг перевел подсознание с индивидуального уровня на массовый. В нижнем слое индивидуального подсознания Юнг видит массовое подсознание и определяет это как всенародную основу. Массовое подсознание (архетип) носит наследственный характер и не зависит от индивидуального опыта. Юнг рассматривал архетипы как фактор, оценивающий психику всего народа. Современная когнитивная лингвистика и когнитивное литературоведение воспринимают это понятие в относительно узком смысле. В литературоведении ведутся разговоры даже об архетипах отдельных писателей. В лингвистике понятие «архетип» объясняется как фундаментальный концепт, структурирующий национальное сознание. Таким образом, национальная фразеология изучается совершенно в ином качестве. Ни один из языков мира с точки зрения когнитивизма не был исследован в системной форме. Это же касается и фразеологии.

Когнитивная лингвистика и когнитивная фразеология, в том числе с точки зрения универсального и национального менталитета в разных языках, старается определить индивидуальные архетипы. Одним из самых важных терминов когнитивной лингвистики является «мифологема». В прошлом веке древним мифам и их роли в формировании массового сознания было уделено особое внимание. Говоря о мифологеме, лингвисты имели в виду образ, имеющий большое значение для мифа. Обычно такие образы переходят из мифа в миф и в какой-то мере формируют массовое сознание народа. Например, как известно, «общеевропейское» сознание европейцев исторически было сформировано на двух феноменах – древних греко-римских мифах и христианстве. Для понимания европейцев необходимо изучить их внутренний мир и возникшие в этих двух направлениях стереотипы и их влияние на массовое сознание. Следует отметить, что мифологемы связаны только с древними мифами и легендами. Герои, возникшие в новой эре тоже могут носить мифический характер и оказать существенное влияние на сознание народа. Например, в прошлом веке в системе представлений азербайджанского народа произведения У. Гаджибекова и их герои оказали большое влияние него. Большинство героев этих произведений превратились в мифологемы. Смеясь над Мешади Ибадом, формировалось поколение. Несомненно,

азербайджанскую интеллигенцию, сформировавшуюся в начале XX века, воспитал Молла Насреддин, превратившись в важную и могучую мифологему.

Основу мифов составляют архетипы. Как отмечалось выше, архетипы являются постоянными образами, активными в индивидуальном сознании и широко распространенными в национальной культуре. В этом отношении мифы являются сокровищницей, зачищающей архетипы. Например, у всех народов в их массовом сознании важное место занимает архетип «хлеб». На азербайджанском языке такие фразеологические единицы, как «не ел хлеб в нос (ухо)», «выход хлеба из камня», «нет соли у моего хлеба», «лишать хлеба», «хлеб из камня», «забрать хлеб», «хлеб не проходит через горло», «потерять хлеб», «открыть путь к хлебу», «деньги на хлеб» и др. являются рабочими. Основой всех этих является архетип «хлеб», который означает жизнь, изобилие, процветание, благополучие. За этими фразеологизмами стоит широкая фоновая информация, которая определяет менталитет народа. Например, азербайджанцы считают, что нельзя забывать хлеб и соль. Таким образом, в подсознании остается, что в основном азербайджанцы хлеб не забывают. О других народах может быть сказано: «Их хлеб на коленях». Это выражение само по себе косвенно убеждает, что мы не такие. То есть фразеологическая единица сохраняет этическую норму в себе и в разговорной ситуации, ее (представление народа) актуализирует.

Предмет когнитивной лингвистики и, следовательно, фразеологии, также составляет поиск различных церемоний и следов языка. Основу церемоний необходимо искать в системе целенаправленных действий. Когда действие теряют этимологическую целенаправленность, оно превращается в формальный знак, семиотическое событие. Если это так, то церемонии непосредственно связаны с мифом. Церемония, с другой стороны, связана с ритуалом. В азербайджанском языке эти два события или очень слабо, или вообще не различают. В словарях «ритуал» представляется как «церемония», «обряда» [2, с. 94]. Ритуал является системой действий. В его рамках эти действия осуществляются по строгим правилам и в определенной последовательности. Обычно время ритуала определяется четко. Другими словами, если речь идет о ритуале, то он имеет точное время. По мнению ученых, ритуал является основным механизмом для памяти, этот механизм и сегодня определяет жизнь людей. В связи с тем, что когнитивная лингвистика, мифы, традиции, обряды и ритуалы считает своим материалом, она первая проанализировала определенные аспекты языка. Понятно, что в этой связи пословицы и фразеологические единицы были вынесены на первый план.

**Библиографические ссылки**

1. Общее языкознание. Внутренняя структура языка / Под ред. Б.А. Серебренникова. – М.: Наука, 1972. – 564 с.
2. Оруджев А.А. Азербайджанско-русский словарь фразеологии/ А.А. Оруджев – Баку: Наука, 1976. – 800 с.
3. Русско-Азербайджанский словарь. – Баку: Маариф, 1982. – Т. 1. – 608 с.
4. Русско-Азербайджанский словарь. – Баку: Гянджлик, 1983. – Т. 3. – 556 с.

*Надійшла до редколегії 24 березня 2016 р.*

УДК 821.111(73)-31.09

**Е. А. Мащенко**
*Днепропетровск*

# ГИШ ДЖЕН: БУДУЩИЕ ГОРИЗОНТЫ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Гіш Джен – володарка численних літературних нагород, сучасна американська письменниця, творчість якої останнім часом привертає активну увагу з боку читачів і літературознавців. В книзі «Суд її подруг: американські письменниці від Анни Бредстріт до Енні Пру» (2009) в хорі жіночих голосів, що створюють сучасну американську літературу, серед уже безумовно визнаних американських письменниць Е. Шоуолтер окремо зупиняється на творчості Гіш Джен, авторки чотирьох романів та однієї збірки оповідань. Віддаючи належне її письменницькому таланту, літературознавець не лише називає її ім'я в ряду «високолобих» американських письменниць, але й робить, можливо, найголовніший крок до визнання її заслуг, відмовляючись від визначення «азіатсько-американський автор», при тому, що Г. Джен «всього лише» друге покоління китайців в Америці, а матеріал і тематика більшості її творів традиційно розглядається дослідниками у вузькому руслі азіатсько-американського дискурса. Літературний доробок письменниці, поряд із творами британського письменника К. Ісігуро, виступає яскравим прикладом усвідомленого «розхитування» західного літературного канону, алегорично переданого через "Chinese versions of stories" і "Chinese versions of songs", а також нові китайські версії західних імен, які створює Ланьлань в романі Г. Джен «Кохана дружина». Таким чином, західна традиція "telling stories" набуває іншої поетикальної парадигми, а тексти Г. Джен слід розглядати як своєрідне віддзеркалення творчості П. Бак, яка подарувала світу унікальний літературний феномен – романи «Земля» і «Сини», в яких розповідається «ветхозавітна» історія китайської сім'ї.*

***Ключові слова**: американська література, азіатсько-американська література, західний літературний канон.*

*Гиш Джен – обладательница многочисленных литературных наград, современная американская писательница, творчество которой в последнее время привлекает активное внимание со стороны читателей и литературоведов. В книге «Суд её подруг: американские писательницы от Анны Брэдстрит до Энни Пру» (2009) в хоре женских голосов, создающих американскую литературу, среди уже безусловно признанных американских писательниц Э. Шоуолтер отдельно останавливается на Гиш Джен, авторе четырех романов и одного сборника рассказов. Отдавая должное её писательскому таланту, литературовед не только называет ее имя в ряду «высоколобых» американских писательниц, но и делает, возможно, самый главный шаг к признанию её заслуг, отказываясь от определения «азиатско-американский автор», при том, что Г. Джен «всего лишь» второе поколение китайцев в Америке, а материал и тематика большинства её произведений традиционно рассматривается исследователями в узком русле азиатско-американского дискурса. Литературное наследие писательницы, наряду с произведениями британского писателя К. Исигуро, выступает ярким примером осознанного «расшатывания» западного литературного канона, аллегорически переданного через "Chinese versions of stories" и "Chinese versions of songs", а также новые китайские версии западных имен, создаваемых Ланьлань в романе Г. Джен «Любимая жена». Таким образом, западная традиция "telling stories" приобретает иную поэтикальную парадигму, а тексты Г. Джен следует рассматривать как своеобразное отражение творчества П. Бак, подарившей миру*

© Е. А. Мащенко, 2016

*уникальный литературный феномен - романы «Земля» и «Сыновья», в которых рассказывается «ветхозаветная» история китайской семьи.*

***Ключевые слова**: американская литература, азиатско-американская литература, западный литературный канон.*

*Gish Jen is a contemporary American writer and a winner of numerous literary awards, whose writings have recently attracted the attention of readers and literary critics. In her book "A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradsheet to Annie Proulx" (2009) E. Showalter has certainly recognized in the chorus of women's voices, creating American literature, the voice of Gish Jen, the author of four novels and a collection of short fiction. Paying tribute to her talent as a writer, the literary critic does not only mention her name in the same breath with "highbrow" American women writers. The critic also makes perhaps the most important step towards the recognition of her merits, rejecting the definition of "Asian American writer", though G. Jen is "only the second" generation of the Chinese in America, and the material and subject matter of most of her writings are traditionally regarded by researchers in the narrow vein of Asian-American discourse. The literary heritage of the writer, along with the texts of British author K. Ishiguro, is a shining example of deliberate "loosening" of Western literary canon, conveyed allegorically through the "Chinese versions of stories" and "Chinese versions of songs", as well as the new Chinese versions of western names invented by Lanlan in the novel "The Love Wife" by G. Jen. Thus, the western tradition of "telling stories" gains the other poetic paradigm, and G. Jen's texts should be interpreted as a way of reflection writings of Pearl S. Buck who gave the world a unique literary phenomenon - the novels "The Good Earth" and "Sons", in which "the Old Testament" story of a Chinese family is told.*

***Key words**: American literature, Asian American literature, Western literary canon.*

Размышляя в статье «Женские рубежи» ("The Female Frontier") о будущем американского романа, для которого, как полагает автор, смерть Дж. Апдайка стала огромной потерей, Элейн Шоуолтер (Elaine Showalter) – доктор наук и авторитетный литературный критик – небезосновательно прогнозирует, что без женских голосов оно невозможно ("In the 21st century, no understanding of American literature that excludes women's voices can hope to do justice to its splendour" [7]). В книге «Суд ее подруг: американские писательницы от Анны Брэдстрит до Энни Пру» ("A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradsheet to Annie Proulx", 2009) [5] в этом хоре женских голосов, создающих американскую литературу, среди уже безусловно признанных Тони Моррисон, Энн Тайлер, Джойс Кэрол Оутс, Джейн Энн Филлипс, Мэрилин Робинсон литературовед отдельно останавливается на Гиш Джен, американской писательнице китайского происхождения, автора четырех романов «Типичный американец» (1991), «Мона в земле обетованной» (1996), «Любимая жена» (2004), «Мир и город» (2010) и одного сборника рассказов «Это кто ирландка?» (1999). Отдавая должное ее писательскому таланту, Э. Шоуолтер не только называет ее имя в ряду «высоколобых» американских писательниц (Дж. Э. Филлипс преподавала в Гарвардском и Бостонском университетах, а в настоящий момент времени является профессором Ратгерского университета; М. Робинсон получила степень доктора философии по английскому языку в Вашингтонском университете), но и делает, возможно, самый главный шаг к признанию ее заслуг, отказываясь от определения «азиатско-американский автор», при том, что Гиш Джен «всего лишь» второе поколение китайцев в Америке, а материал и тематика большинства ее

произведений рассматривается исследователями в узком русле азиатско-американского дискурса.

До сих пор характеристика писателя как «азиатский американец» (“Asian American”) выглядела неким компромиссом, уступкой в «преодолении дефиса» (“beyond the hyphen”): от «Asian-American» к «Asian American», попыткой включить получившие высокую оценку и у литературоведов, и у читателей произведения Л. Чу, М. Х. Кингстон, Дж. Окады, Ф. Чина, Э. Тан, Д. Ли, С. Чой в общий контекст американской литературы. Это привело к тому, что ко второй половине XX века в евроатлантическом литературном дискурсе появился не только «литературный», но и «литературоведческий Чайнатаун»: монография 1982 года ведущего специалиста в области азиатско-американских исследований Элейн Ким «Азиатско-американская литература: предисловие к произведениям и их социальному контексту» (“Asian American Literature: An Introduction to the Writings and Their Social Context”), ставшая безусловным прорывом в изучении азиатского крыла американской литературы, долгое время оставалась в поле зрения лишь азиатско-американских литературоведов. Между тем Э. Ким изначально оговаривает дискуссионность термина «азиатско-американский», указывая, что он всего лишь «чуть более точный», чем «ориенталистский» [4, с. iv], и указывает, что цель ее исследования заключается в том, чтобы в первую очередь продемонстрировать как общие черты, так и различия в творчестве американских писателей различного происхождения, в том числе и рожденных в Америке, «…в контексте их общего американского опыта» [4, с. v]. Ключевой задачей исследования Э. Ким видится выстраивание ответа на вопрос, который в современном литературоведении становится не просто актуальным, но программным: что формирует этот контекст – общее происхождение или общий язык? Размышляя над этим вопросом, Э. Ким опирается на писательский опыт М.Х. Кингстон, а также других азиатско-американских писателей и поясняет, что все они в своем творчестве сталкиваются с проблемой сохранения художественной целостности своих произведений и одновременно с необходимостью быть понятыми читателями с иным культурным опытом [4, с. ix]. Становится очевидным (хотя и нигде в работе отдельно не сформулированным), что Э. Ким понимает общий язык значительно шире, чем просто язык общения, и речь в ее работе идет главным образом об общем **художественном** языке, способным передать их совместный – и писательский, и читательский – «американский опыт». Выход в свет произведений таких писателей, как Дон Ли, Кадзуо Исигуро, Сьюзан Чой и Гиш Джен подтверждают эту точку зрения.

Произведения Г. Джен построены по канонам постмодернистского нарратива, поэтика которого подразумевает децентрацию и фрагментированность текста, иронию и самоиронию, двойное кодирование, многоуровневую интертекстуальность. В ее текстах, в особенности в первых романах «Типичный американец» (“Typical American”, 1991) и «Мона в земле обетованной» (“Mona in the Promised Land”, 1996), исследователями ее творчества небезосновательно прослеживается тонкая, многоуровневая связь с

романами Лоренса Стерна – одного из предтечи постмодернизма. Унаследованная писателями-постмодернистами стерновская пародийная полемика с художественными и научными произведениями его времени, стала одной из наиболее ярких характеристик, в том числе и текста Г. Джен: создание художественно-интеллектуальной ткани, в которую вплетены отклики на разнообразные влиятельные теории и концепции рубежа XX–XXI веков (от теорий структурализма, деконструктивизма, концепций «смерти автора» и гипертекста у писателей-постмодернистов до теорий ориентализма, постколониализма, мультикультурализма и вуманизма у Г. Джен). Причем интеллектуальная составляющая в текстах Г. Джен проступает то суггестивно: повторяясь, многократно зеркально отражаясь и меняя модусы – от трагического до сентиментального и иронического, то намеренно акцентированно и фрагментарно – как эмоциональная дискуссия с теоретической и историко-литературной традицией, как, например, в романе «Мона в земле обетованной» (“Mona in the Promised Land”, 1996) или рассказах «Белый зонтик» (“The White Umbrella”, 1984) [2] и «Это кто ирландка?» (“Who’s Irish?”) [3].

Ярким примером этого может служить один из первых написанных Г. Джен рассказов «Белый зонтик». В нем одновременно прочитываются и рассуждения касательно «белой мифологии» Ж. Дерриды, понимаемой и критикуемой им как мифологии «белого человека», как «универсальной формы <…> рациональной основы мира» (“Reason”) [1] (заимствованной впоследствии постколониальной теорией [6]), и аллюзией на цветообозначения в романах афро-американских писательниц Т. Моррисон «Самые голубые глаза» (“The Bluest Eye”, 1970) и Э. Уокер «Цвет пурпурный» (“The Color Purple», 1982), оспаривающей способность цвета «принадлежать» какой-либо расе. Однако, в отличие от западных писателей-постмодернистов Дж. Барта, Дж. Барнса, Х. Кортасара, У. Эко, в произведениях которых искрометная полемика с теоретиками, сформировавшими гуманитарный фон евроатлантического пространства конца XX века, напоминает интеллектуальный фейерверк, в котором интеллектуальная составляющая подчас конкурирует с художественной, в произведениях Г. Джен острота интеллектуальной полемики смягчается насыщенностью её произведений общечеловеческими темами любви и верности, одиночества, дружбы, достоинства и милосердия.

Литературное наследие писательницы, наряду с произведениями британского писателя К. Исигуро, выступает ярким примером осознанного «расшатывания» западного литературного канона, аллегорически переданного через "Chinese versions of stories" и "Chinese versions of songs", а также новые китайские версии западных имен, создаваемых Ланьлань в романе Г. Джен «Любимая жена». Таким образом, западная традиция "telling stories" приобретает иную поэтикальную парадигму, а тексты Г. Джен следует рассматривать как своеобразное отражение творчества П. Бак, подарившей миру уникальный литературный феномен – романы «Земля» и «Сыновья», в которых история китайской семьи рассказана по канонам Ветхого завета, с его

установкой на вторичность художественного, эстетического и отсюда – скупости изобразительных приемов.

**Библиографические ссылки**


1. Derrida J. White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy / J. Derrida // New Literary History. – Vol. 6. – No1. – 1974. – P. 5–74.
2. Jen G. The White Umbrella / G. Jen. – The Yale Review. – Volume LXXIII. – No.3 (April 1984). – P. 401–409.
3. Jen G. Who's Irish? / G. Jen. – N.Y.: Vintage Books. – 1999. – P. 3–16.
4. Kim E.H. Asian American Literature. An Introduction to the Writings and their Social Context / E.H. Kim. – Philadelphia: Temple University Press, 1982. – 363p.
5. Showalter E. A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradsheet to Annie Proulx / E. Showalter. – N.Y.: Vintage Books, 2010. – P. 494–513.
6. Young R. White Mythologies: Writing History and the West / R. Young. – L., N.Y.: Routledge, 2004. – 287 p.
7. Showalter E. The Female Frontier [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.theguardian.com/books/2009/may/09/female-novelists-usa.


*Надійшла до редколегії 30 квітня 2016 р.*

УДК 821.161.1-1

**Т. Л. Мищур**
*Мукачево*

# «ПУТЬ ПОЭТА – ЭТО ПУТЬ КОМЕТ» (РЕЦЕПЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ЦВЕТАЕВОЙ)

*У статті розглядається, яким чином образи, сюжети, мотиви середньовічної літератури використовуються у творах М. Цвєтаєвої та співвідносяться з її розумінням ролі поета і творчості. Середньовічний митець прагнув зобразити світ у космічному масштабі, грандіозних формах. Грандіозність світобудови знаходить своє відображення в образах поезії Цвєтаєвої: самотність поета протиставляється «сонму серафимів», і його крик летить в «небесні порожнечі», «шлях поета – це шлях комет». У статті розкривається інтерес М. Цвєтаєвої до давньоруської літератури, її традиціям, який ясно проявився у віршованому циклі «Дон», де присутні численні ремінісценції та алюзії зі «Слова про Ігорів похід», віршованому циклі «Плач Ярославни» та віршах «З Новим Роком, Лебединий стан!», «Співала рана в грудях у князя...». І тут – степ, Дон, спів, що переходить у плач. Активно використовує М. Цвєтаєва «прототексти» середньовічних легенд, які належать різним національним культурам. Ступінь їх використання різна – від окремих образів і мотивів до сюжетів. Це французька легенда про лицаря Роланда і його останню битву в Ронсельванській ущелині, німецька легенда про гамельнського крисолова, іспанська легенда про Дон Жуана. У циклі «Двоє» діють герої давньогерманського середньовічного героїчного епосу «Сказання про нібелунгів». Трагічна історія кохання французького філософа і поета XII ст. П. Абеляра до Елоїзи, яка залишила після себе листування, знаходить своє відображення у вірші «Ти цього хотів. – Так, – Алілуя...» Стилізована за ритмом і лексикою під поезію вагантів поетична мініатюра з «Лебединого стану». Парадигма середньовічної літератури представляє широкий пласт спадщини поетеси, що розкриває насамперед драматизм і глибину конфлікту художника зі світом.*

© Т. Л. Мищур, 2016

***Ключові слова:*** *М. Цвєтаєва, поет, творчість, Середньовіччя, давньоруська література, героїчний епос, легенди, поезія вагантів.*

*В статье рассматривается, как образы, сюжеты, мотивы средневековой литературы используются в произведениях М. Цветаевой и соотносятся с ее пониманием роли поэта и творчества. Средневековый художник стремился изобразить мир в космическом масштабе, грандиозных формах. Грандиозность мироздания находит свое отражение в образах поэзии Цветаевой: одиночество поэта противопоставляется «сонму серафимов», и его крик летит в «небесные пустоты», «путь поэта – это путь комет». В статье раскрывается интерес М. Цветаевой к древнерусской литературе, ее традициям, который ясно проявился в стихотворном цикле «Дон», где присутствуют многочисленные реминисценции и аллюзии из «Слова о полку Игореве», стихотворном цикле «Плач Ярославны» и стихотворениях «С Новым Годом, Лебединый стан!», «Пела рана в груди у князя...». И здесь – степь, Дон, пение, переходящее в плач. Активно использует М. Цветаева «прототексты» средневековых легенд, которые принадлежат разным национальным культурам. Степень их использования различна – от отдельных образов и мотивов до сюжетов. Это французская легенда о рыцаре Роланде и его последней битве в Ронсельванском ущелье, немецкая легенда о гамельнском крысолове, испанская легенда о Дон Жуане. В цикле «Двое» действуют герои средневекового древнегерманского героического эпоса «Сказание о нибелунгах». Трагическая история любви французского философа и поэта XII в. П. Абеляра к Элоизе, оставившая после себя переписку, находит свое отражение в стихотворении «Ты этого хотел. – Так, – Аллилуйя…» Стилизована по ритмам и лексике под поэзию вагантов поэтическая миниатюра из «Лебединого стана». Парадигма средневековой литературы представляет широкий пласт наследия поэтессы, раскрывающий прежде всего драматизм и глубину конфликта художника с миром.*

***Ключевые слова:*** *М. Цветаева, поэт, творчество, Средневековье, древнерусская литература, героический эпос, легенды, поэзия вагантов.*

*The article discusses how images, stories, motifs of medieval literature are used in the works of M. Tsvetaeva and relate to her understanding of the role of the poet and creativity. The medieval artist sought to depict the world at a cosmic level, grand forms. The enormity of the universe is reflected in the images of Tsvetaeva's poetry: the loneliness of the poet is contrasted with "the host of Seraphim" and his cry is flying in the "heavenly void", "the poet's way is the path of comets". The article reveals the interest of M. Tsvetaeva to old Russian literature and its traditions, which was made clear in the poetic cycle "Don", which contains many reminiscences and allusions from "The Tale of the Host of Ihor", poetical cycle "Yaroslavna's Lament" and the poems "Happy New Year, Swan mill!", "The wound sang in the Prince chest...". And here is the steppe, river Don, singing, breaking into crying. Tsvetaeva actively uses the "prototext" of medieval legends that belong to different national cultures. The extent of their use ranges from the individual images and motifs to stories. It's a French legend of the knight Roland, and his last battle in Ransilvania gorge, the German legend of the pied Piper, the Spanish legend of don Juan. In the cycle "Two" are the heroes of medieval Germanic heroic epic "the Legend of the Nibelungs". Tragic love story of French philosopher and poet of 12$^{th}$c. P. Abelard to Eloise, which left correspondence reflected in the poem "You wanted it. –So, Hallelujah....". Miniature from "Swan mill" was stylized by rhythm and vocabulary to poetry of goliards.*

*The paradigm of medieval literature represents a wide stratum of the legacy of poet, revealing, first of all, the drama and depth of artist's conflict with the world.*

***Keywords:*** *M. I. Tsvetaeva, poet, art, Middle Ages, old Russian literature, heroic epics, legends, poetry of goliards.*

Диалог, который ведет писатель с читателем, часто основан на диалоге самого художника с различными явлениями мировой культуры. Как и целый ряд писателей первой трети XX в., Цветаева осваивает «вечные» сюжеты

мировой литературы, включая их в контекст своего времени и личного восприятия. «Поэт потому и поэт, а не кто-либо иной, что одним прикосновением он убивает любую пресловутую «книжность» и воскрешает любых мертвецов» [1, с. 59]. Эта истина в случае Марины Цветаевой нашла сильное подтверждение. Цветаева-поэт владела одним из свойств, которое необходимо, чтобы «диалог культур» осуществлялся как живой процесс [1, с. 59]. Она, кажется, примеряет разные маски, и они врываются калейдоскопическим карнавальным действом в ее поэтический мир.

Ближе других эпох Цветаевой было средневековье как важный этап духовной культуры человечества. Средневековый художник стремился изобразить мир в космическом масштабе, грандиозных формах. Осмысление мира в его вселенских категориях, в совокупности проявлений жизни становится ведущим мотивом средневекового искусства. Грандиозность мироздания находит свое отражение в образах поэзии Цветаевой: одиночество поэта противопоставляется «сонму серафимов» и его крик летит в «небесные пустоты» («Роландов рог»), «путь поэта – это путь комет» («Поэты»).

Цветаева отмечала: «Я как будто бы вижу пеструю толпу монахов, рыцарей, трубадуров, чувствую их движение, живу в нем…» [7, т. 4, с. 213]. Одной из ведущих черт средневековой литературы стало соединение религиозных форм с народной фантазией, достижениями народной культуры. Интерес М. Цветаевой к фольклору, к народной песне уже давно стал предметом исследования в цветаевоведении (диссертации В. Масловой, Г. Корчевской, Н. Афанасьевой, С. Габдулиной, М. Александрова), литературная же рецепция менее изучена.

**Задача** статьи состоит в том, чтобы осмыслить и определить, как образы, сюжеты, мотивы средневековой литературы используются в произведениях М. Цветаевой и соотносятся с ее пониманием роли поэта и творчества.

Связь со средневековой литературой в творчестве Цветаевой сложна и многогранна. Скажем, И. Гарин выделяет следующие аспекты: «сильная трагическая нота, близкая к рыданию или плачу, склонность к архаике и фольклору, стилистическая контрастность, постоянный мотив совести» [2, т. 3, с. 718]. В «Ответе на анкету» (1926), завершая перечисление любимых книг («каждая дает эпоху» [7, т. 4, с. 622], М. Цветаева пишет: «Любимые книги в мире, те, с которыми сожгут: “Нибелунги”, “Илиада”, “Слово о полку Игореве”» [7, т. 4, с. 622].

Обращает на себя внимание интерес М. Цветаевой к древнерусской литературе. Это, пользуясь словами Д. Лихачева, явление симптоматическое. Древняя Русь привлекает ее как эстетически, так и эмоционально. Ее традиции ясно проявились в стихотворных циклах «Дон» (1918) и «Плач Ярославны» (1921), в которых присутствуют многочисленные реминисценции и аллюзии из «Слова о полку Игореве». Этическая сила древнего текста соединяется с его эстетической ценностью и становится мощнейшим по своей суггестивности средством воздействия на читателя: «Не лебедей это в небе стая: / Белогвардейская рать святая / Белым видением тает, тает...» [7, т. 1, с. 390].

Традиции древнерусской литературы продолжает стихотворный цикл «Плач Ярославны» (1921) и стихотворение «С Новым Годом, Лебединый стан!» (1921), тематически примыкающее к циклу. У Цветаевой Ярославна так же, как и в «Слове...», плачет на башне, обращается к солнцу, ветру, князю Игорю. Но здесь возникает новая трактовка старого сюжета: «Лжет летописец, что Игорь опять в дом свой / Солнцем взошел – обманул нас Баян льстивый» [7, т. 2, с. 7]. Конец традиционного сюжета у Цветаевой трагичен: «Там, где Дон и Донец – плещут, пал меж знамен Игорь на сон – вечный» [7, т. 2, с. 7]. Полк Игоря и лебединый Дон помещаются в иной исторический контекст – гибель Белой армии. И княгине ветер приносит горькую весть: «Князь твой мертвый лежит – за честь!» [7, т. 2, с. 8]. В стихотворных циклах Цветаева продолжает традиции русской литературы и в то же время полемизирует с ней. Д. Лихачев отмечал, что женщины в древнерусской литературе смерть в бою своих близких «воспринимают как должное и оплакивают своих сыновей, мужей или отцов без тени упрека, без следа недовольства, как воинов и патриотов, выполняющих свой долг...» [3, с. 70]. Такой образ женщины и воплощен в «Слове...». В цикле «Плач Ярославны» лирическая героиня также достойна своего мужа-героя, но в ней ощутим трагический надрыв: «Дерном-глиной заткните рот / Алый мой – нонче ж./ Кончен / Белый поход» [7, т. 2, с. 8]. Это же настроение присуще и стихотворению «С Новым Годом, Лебединый стан!» И здесь нет места тихой ласке и похвале погибшим или уцелевшим и оказавшимся на чужбине «воинам с котомкой». И здесь безутешна Ярославна, оплакивающая «через моря» гибель белого движения. Соединение реалистических элементов с мифом – одна из черт поэтики героического средневекового эпоса, продолженное Цветаевой. Мотивы «Слова...» обнаруживаются и в стихотворении «Пела рана в груди у князя...» (1924). И здесь Дон, пение, переходящее в плач: «Пела, белое омывая / Тело... “Лебедь мой дикий гусь”, / Пела...Та, что с синя-Дуная / К Дону тянется.../ Или Русь / Пела?» [7, т. 2, с. 252]. В своей поэзии М. Цветаева использует лишь те элементы «эпического стиля» (Д. Лихачев) древнерусской литературы, которые органически могут включиться в лирический текст. В цветаевской лирике, как и в произведениях эпического стиля, герой «тесно связан с одним или несколькими своими подвигами, характеристика его едина, неизменна...» [3, с. 65]. Характер Игоря (Князя) в цветаевской лирике очерчен так же резко, определенно и кратко, как и в «Слове...». Сложнее и противоречивее внутренний мир лирической героини стихотворных циклов; в рамки «эпического стиля» он, разумеется, не укладывается. Внутренние переживания лирической героини в «эпическом стиле» попросту не могут быть отражены, но в лирике Цветаевой они парадоксально совмещаются с его элементами, дополняя, достраивая их в новой художественной целостности. Рассматривая рецепцию средневековой литературы в произведениях М. Цветаевой, нельзя обойти вниманием активное использование ею средневековых легенд. Легенды, которые легли в основу цветаевских произведений, принадлежат разным национальным культурам, и степень их использования различна – от отдельных образов и мотивов до сюжетов. Это

французская легенда о рыцаре Роланде и его последней битве в Ронсельванском ущелье, немецкая легенда о гамельнском крысолове – бродячем музыканте, избавившем город от крыс и уведшем из города за неблагодарность его жителей всех детей; испанская легенда о Дон Жуане, прославившемся своим непостоянством в любви и обретшем смерть от руки оскорбленного им мертвеца.

Стихотворение «Роландов Рог» (1921) – одно из программных в творчестве М. Цветаевой. «Песнь о Роланде» в миниатюре «Роландов Рог» – это разговор о судьбе героя и поэта. Как полагает И. Шевеленко, «Роландов рог» утверждал авторскую концепцию «отношений с пространством истории и иным пространством, “небесными пустотами”, где располагается истинный адресат поэта» [8, с. 176]. И этот разговор начинается с введения традиционно карнавального персонажа – шута. Цветаевский шут – «нежный», а его повествование о «злом своем уродстве» [7, т. 2, с. 10] приравнивается рассказу поэта об одиночестве – «своем сиротстве». Стихотворение названо «Роландов Рог», но сам рог и сюжетные детали, связанные с известным французским эпосом «Песнь о Роланде», появятся лишь в предпоследней строфе стихотворения. Зато дважды появляется шут: он начинает повествование и он же заканчивает цепь сравнений, призванных подчеркнуть одиночество поэта. Шут ближе всех поэту, но и он не одинок: «За вором – сброд, а за шутом – всё горб…» [7, т. 2, с. 10]. Следуя логике цветаевской миниатюры, нетрудно заметить, что чудесный рог Олифан находится в руках шута и поэта. И если трагическая вина Роланда – это его богатырское своеволие, именно оно и рыцарская честь не позволили ему трубить в рог Олифан и звать на помощь Карла в «Песни о Роланде», то лирический герой цветаевского стихотворения посылает свой зов в «небесные пустоты», ему некого звать на помощь. И здесь М. Цветаева отталкивается от известного текста: для Роланда – позвать на помощь – попрание рыцарской чести, для поэта же возможность послать свой «зов» – это состояние «взлета», возвышения. «Эпилог повествования о “смерти поэта”, таким образом, еще раз повторяет “двуликую” тему его жизни: мечту о расставании с землей и надежду быть вечным зовом для ее будущих обитателей» [8, с. 191]. В стихотворении явственно выражено обостренное чувство личной ответственности за деяния века. «Карнавальное удвоение образа короля» [6, с. 143] в стихотворении подчеркивает вневременное, надисторическое состояние: шут с дудкой равной рогу.

В 1917 г. М. Цветаева пишет цикл из шести стихотворений «Дон-Жуан». Сюжет известной испанской легенды в ее стихотворном цикле не повторяется, точнее разворачивается по-новому и в новых обстоятельствах. Единственное, что сохраняет поэтесса, – это доминанту характера заглавного героя – ненасытную любовь к женщинам. Ее Дон Жуан появляется в морозное раннее утро, и место встречи – «под шестой березой» – явно указывает, что он находится не в солнечной Испании, а в холодной Москве. Герой стихотворения – в «дохе медвежьей», и узнать его невозможно, «если бы не губы / Ваши, Дон-Жуан!» [7, т. 1, с. 334]. Список Дон-Жуана – достаточно известный мотив,

связанный с этим образом. Цветаевская героиня стремится «закрыть», завершить этот список: «Вы пришли ко мне. Ваш список – / Полон, Дон-Жуан! [7, т. 1, с. 335]. В следующем стихотворении цикла на смену уверенности приходит сомнение. Но и это сомнение разрешается, так как очень быстро находится то общее, что, несомненно, объединяет героев: «Вы – почти что остов, / Я – почти что тень» [7, т. 1, с. 335]. Но настоящая разгадка родственности героев еще впереди. Сначала появляется кем-то брошенная роза и монах под маской, а затем навстречу Дон-Жуану выходит женщина, которую он искал в каждой новой любовной связи. Так Цветаева соединяет двух персонажей, живущих в «своих» текстах отдельной несоединимой жизнью. Навстречу Дон-Жуану выходит Кармен. Неожиданное сближение персонажей из разных традиционных сюжетов приводит к сознанию своеобразного «гротескного мифа» (Н. Осипова). Вот они – «равная с равным». Вот кто призван завершить список героя. Образы Дон-Жуана и Кармен не утрачивают в стихотворениях Цветаевой канонизированное многовековой традицией смысловое наполнение, напротив, оно усиливается, сгущается, приобретает символико-обобщенное значение. Вновь два эти образа возникают рядом в стихотворном цикле «Князь тьмы» (1917). Из царской ложи театра дьявол с Дон-Жуаном глядят на кланяющуюся публике Кармен: «И один – глаза темны – / Воротник вздымая стройный: / – Какова, Жуан? – Достойна / Вашей светлости, Князь Тьмы («Страстно рукоплеща...») [7, т. 1, с. 360]. Здесь образ Дон-Жуана обретает оттенок демонизма. Такого рода непривычная акцентуация, деконструкция «вечных» сюжетов характерна для Цветаевой. Так, мотив, встречающийся в сюжете легенды о Тристане и Изольде, – меч, положенный между двумя возлюбленными как символ невинности их отношений, становится сюжетным стержнем поэтической миниатюры «Клинок» (1923): в стихотворении «двухсторонний клинок» не разделяет героев, а сближает их, сводит, роднит.

Поэма «Крысолов» (1924) создана по мотивам известной немецкой легенды XIII века. В ней И. Шевеленко видит первый опыт Цветаевой «вчитывания своего кода в легенду» [8, с. 281]. Сюжет «Крысолова» практически полностью повторяет перипетии сюжета легенды, в ней явно прослеживаются черты средневековой мистерии, но цветаевская концепция и трактовка образов приобретает совсем иное значение. Эта поэма – одно из важнейших произведений для понимания цветаевской концепции художественного творчества. В научной литературе этому произведению уделено достаточно внимания [5, с. 292–296; 8, с. 280–282; 10]. А. Эткинд в работе «Флейтист и крысы» детально рассматривает цветаевскую концепцию известного сюжета и дает серьезный интертекстуальный анализ произведения [9, с. 43–93]. Нас же прежде всего интересует характер трансформации средневековой легенды в поэме Цветаевой. В «Крысолове» усиливается тема «обличительства буржуазного миропорядка, мещанской сытости, филистерской ограниченности» [5, с. 294]. Событийный план средневековой легенды в поэме сохраняется, но его проблемно-тематический уровень

разрабатывается поэтессой оригинально, глубоко и многопланово. В поэме намечены выходы в современную Цветаевой действительность, которые по-разному прочитываются исследователями ее творчества. «Существует множество интерпретаций цветаевского К р ы с о л о в а: избавитель, искуситель, спаситель, лукавый проходимец, кудесник-чародей, колдун, – полагает И. Гарин. – Средневековую легенду Цветаева восприняла как предвосхищенную современность: стадо крыс – это русский народ, совращенный большевиками» [2, т. 3, с. 773]. Конечно, такое прочтение поэмы не бесспорно, да и продуктивность поиска реальных прототипов «Крысолова» может вызвать сомнение. В этой связи И. Шевеленко отмечает, что Цветаева после «Поэмы конца» в «Крысолове» берет своеобразный реванш: если в предшествующей поэме, «рассказывалось о том, как жизнь отнимает у поэта право на счастье (не отдавая в его власть земного возлюбленного), то в новой поэме уже поэзия отказывает жизни в праве на продолжение, отнимая у нее будущее – детей» [8, с. 281]. В поэме Цветаевой происходит сложная структурно-содержательная трансформация традиционного сюжета, «мифологизируется система социокультурных ценностей и отношений, в том числе и сама история» [4, с. 249], но его связь с «протосюжетом» средневековой легенды, несомненно, сохраняется. Традиционные образы углубляются, становятся многозначными, как символ, что и дает возможность исследователям столь по-разному их трактовать. На наш взгляд, Цветаева усиливает звучание мотива творчества, с его чудесной и страшной силой, который едва был намечен в средневековой легенде, Роландов рог и флейта Крысолова оказываются в одном ряду.

В 1938–39 гг. у М. Цветаевой возник замысел написать поэму о легендарном чешском средневековом герое – рыцаре Брунсвике. Замысел остался не осуществленным, но в творчестве М. Цветаевой осталось посвященное этому герою стихотворение «Пражский рыцарь», написанное в 1923 году. По преданию, меч Брунсвика замурован на устое Карлова моста, где стоит его статуя. Именно она вдохновила Цветаеву на создание стихотворения: ей казалось, что рыцарь на пражском мосту похож на нее лицом. В цикле «Двое» (1924) действуют герои средневекового древнегерманского героического эпоса «Сказание о нибелунгах» – Брунгильда и Зигфрид. Трагическое несоединение двух предназначенных друг другу героев вписывается в цветаевскую концепцию мира, в котором все обречены на разминовение, мира, «построенного на созвучьях», но роковым образом эти созвучья разрушающего. «Не суждено» – трагический вывод поэта. Не суждено даже тогда, когда возможность союза очевидна. От философского обобщения поэтесса подходит к очень личному – своим отношениям с Б. Пастернаком.

Трагическая история любви французского философа и поэта XII в. П. Абеляра к Элоизе, оставившая после себя переписку, вдохновлявшую многих художников, находит свое отражение в стихотворении «Ты этого хотел. – Так, – Аллилуйя…» (1920). После насильственной разлуки Элоиза и Абеляр

постриглись в монахи. Образ руки (один из любимейших поэтических образов М. Цветаевой) осязаем, через это осязание поэтесса смогла передать всю степень страдания возлюбленных, «хладная» рука монаха все же горит непогашенной, ничем неубитой любовью, вопреки всему внешнему [7, т. 1, с. 532]. В стихотворении, отражающем непростые отношения с художником НН (Н.Н. Вышеславцев), Цветаева стремится доказать всю страсть, охватившего ее чувства. Для Цветаевой важно показать глубину переживаемых чувств в ситуации, когда ее партнер воспринимает отношения лишь внешне, и показать ее с помощью детали: «Не первый день, а многие века / Уже тяну тебя к груди, рука / Монашеская – хладная до жара! – / Рука – о Элоиза! – Абеляра [7, т. 1, с. 532]. Средневековая поэзия вагантов, полная едкой насмешки над неприглядной действительностью, отличается бьющей жизнерадостностью, но, самое главное, прославлением вечных этических ценностей. Стилизованная по ритмам и лексике под поэзию вагантов поэтическая миниатюра из «Лебединого стана», посвященная Константину Бальмонту, и по идейному содержанию близка их поэзии. Цветаева с горечью говорит о реалиях московского двадцатого года, но прославляет рыцарство, благородство и гордость «гидальго».

Литература средневековья отличается пристальным интересом к воплощению дуалистической природы человека как сложной борьбы двух начал – телесного и духовного, дьявола и Бога, низкого и высокого. Этот интерес отличает и поэзию Цветаевой. В ее концепции поэта определенно звучит мысль о посреднической роли поэта между телом и духом. «Всякий поэт по существу эмигрант… Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. На всех людях искусства – особая печать неуюта, по которой даже в его собственном доме – узнаешь поэта. Эмигрант их Бессмертия в времени, невозвращенец в свое небо» [7, т. 5, с. 335]. Конечно, творчество М. Цветаевой ни в коей мере не исчерпывается парадигмой средневековой литературы. И все же взгляд на человека и мир в творчестве Цветаевой часто оказывается в русле средневековой парадигмы. Она представляет широкий пласт наследия поэтессы, раскрывающий прежде всего драматизм и глубину конфликта художника с миром.

**Библиографические ссылки**


1. Антокольский П. Марина Цветаева / П. Антокольский // Антокольский П. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Худож. лит., 1971–1973.
2. Гарин И.И. Серебряный век: В 3 т. / И.И. Гарин. – М.: ТЕРРА, 1999.
3. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1970. – 180 с.
4. Осипова Н. Творчество М. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века / Н. Осипова. – Киров: Изд-во ВГПУ, 2000. – 272с.
5. Павловский А.И. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой / А.И. Павловский. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 351 с.
6. Перепелкин М. Эхо Роландова рога (Стихотворения Е. Буланиной «Призыв» и М. Цветаевой «Роландов рог») / М. Перепелкин // На путях к постижению Марины

Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция, – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. – С. 135–144.
7. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т./ М. Цветаева. – М: Эллис Лак, 1994 – 1995.
8. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте епохи / И. Шевеленко. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.
9. Эткинд Е. Флейтист и крысы / Е. Эткинд // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. III. – С. 43–93.
10. Bott M.L. Studien zu Marina Cvetaevas Poem “Krysolov”: Rattenfanger – und Kitez-Zage / M.L. Bott // Wiener Slavistischer Almanach, 1981. Sdbd. 3. – S 87–112.

*Надійшла до редколегії 27 березня 2016 р.*

УДК 82.09/81'25

**К. Г. Мурашевич**
*Київ*

# ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНІХ ТА КРИТИЧНИХ ТВОРІВ КИТАЙСЬКОЮ МОВОЮ У XIX ТА XX СТ.

*У даній статті розкриваються головні функції перекладних творів у процесі становлення нової китайської літератури та висвітлюються основні особливості перекладу художніх та критичних доробків китайською мовою. Нова китайська література виникла на основі багатовікової традиції, а також на переосмисленні світосприйняття, переоцінці ідеалів, виробленні нових поглядів, що відбувалися під впливом історичних змін у Китаї у кін. XIX – поч. XX ст., а також під впливом перекладної літератури. На процесах становлення нової китайської художньої та критичної літератури позначилися європейські, американські та російські твори, і, як наслідок, розвинулися такі літературні напрями, як романтизм, реалізм та символізм. Поряд із художньою літературою перекладалися й літературознавчі, критичні, аналітичні праці відомих науковців. Саме через них і сповідувались ідеї нової літератури та тлумачилися поняття, які стали важливими в дану епоху. Найвідомішими критиками були самі ж письменники. Щодо аналізу та оцінки певних творів, то дослідники здебільшого зверталися до класичних здобутків, рідше до творчості сучасників. Але увага зверталася переважно на дослідження функцій мистецтва та літератури, а згодом і на літературні принципи, критерії, відношення між літературою та суспільством, літературою та політикою.*

***Ключові слова**: переклад, перекладна література, адекватний переклад, критичні праці.*

*В данной статье раскрываются главные функции переводной литературы в процессе становления новой китайской литературы, а также отображены основные особенности перевода художественных и критических произведений на китайский язык. Новая китайская литература возникла на основе многолетней традиции, а также на переоценке идеалов, переосмыслении мировосприятия, новых взглядов, которые были следствием исторических перемен, происходивших в Китае в начале XX века, а также под воздействием переводимой литературы. Новая литература возникла благодаря влиянию европейской, американской и русской литературы, и впоследствии появились такие литературные направления, как реализм, романтизм и символизм. Наряду с художественной литературой*

© К. Г. Мурашевич, 2016

*переводились и литературоведческие, критические, аналитические труды известных исследователей. Именно благодаря им и возникали идеи новой литературы и объяснялись понятия, которые стали важными в данную эпоху. Самыми известными критиками были сами же писатели. Что касается анализа и оценки тех или иных произведений, то исследователи делали акцент на классических произведениях, реже на творчестве современников. Но внимание обращалось преимущественно на исследование функций искусства и литературы, а в дальнейшем и на литературные принципы, критерии, отношения, между литературой и обществом, литературой и политикой.*

***Ключевые слова**: перевод, переводная литература, адекватный перевод, критические исследования.*

*In this article the main functions of translated foreign literature during the proces of new Chinese literature development are depicted, also the basic features of artistic and critical works' translations into Chinese are researched. The new Chinese literature arose on the basis of longstanding traditions, but at the same time it was expressing new aspirations and views of Chinese people. The main role in the development of new Chinese artistic and critical literature was played by contact links, which influenced it through translated works of European, American and Russian authors. Due to the influence of Western literature such literary trends in China as romanticism, realism and symbolism appeared. Next to artistic literature study of literature, critical, analytical works of well-known research workers were translated. Due to them the ideas of new literature appeared and main concepts which became important in this epoch were explained. Writers themselves were main critics during that period. In relation to an analysis and estimation of certain works, researchers adressed mostly to classic achievements, rarer to the works of contemporaries. But attention applied mainly on research of art and literature or literature and politics functions.*

***Key words**: translation, foreign literature in translations, adequate translation, critical works.*

Ще наприкінці XIX ст. раніше ізольований від інших держав Китай у зв'язку з політичними подіями та слабкістю останнього монархічного клану відкривається для торгівельної, економічної та політичної взаємодії з далекими та сусідніми державами. Взаємопроникнення літератур різних країн теж стає неминучим. Багатюща й давно сформована європейська література з легкістю проникла в Китай і не могла не залишити відбитку на новій епосі китайської літератури, зокрема на поезії. Вплив західної літератури виявився важливим для зародження новітньої китайської літератури. XIX та XX ст. принесли китайцям можливість навчатися за кордоном, наприклад, багато письменників того часу здобули освіту в Америці, Японії, Франції та Англії. У Китаї з'явилося безліч перекладачів з різних іноземних мов, які дозволяли своїм співвітчизникам ознайомитися зі всесвітньовідомими творами літератури, філософськими трактатами й критичними працями. Китайські письменники і літературні товариства, перекладаючи твори західноєвропейських письменників, переносили літературні прийоми на національний ґрунт.

Переклад посідає особливе місце в літературному процесі. Художній переклад – важливий фактор взаємодії літератур. За словами Д. Дюришина, «переклад, як один з найважливіших проявів міжлітературного існування, належить до сфери генетичних контактів, адже його головна функція полягає в тому, щоб підтримувати зв'язки вітчизняної літератури з літературними процесами інших національностей і забезпечувати внутрішні виміри художніх цінностей декількох літературних систем, що розвиваються» [1, с. 127].

Перекладна література органічно включається в еволюційний процес вітчизняної літератури і певною мірою заповнює прогалину вітчизняного еволюційного потенціалу, виконуючи тим самим свою функцію сполучної ланки між літературами. Переклад як прояв міжлітературного контакту можна вважати прикладом «впливу», або сприйняття. Художній переклад має двоїсту природу: він є продуктом міжлітературної комунікації, водночас багато в чому обумовлюючи та визначаючи її. Переклад виконує дві основні функції: інформативну (посередницьку) і творчу. Традиційно вважалося, що основною функцією перекладу є посередницька, оскільки теорія художнього перекладу не виходила за рамки національно-літературного процесу або ж висвітлювала національно-літературний процес надто прагматично. У другій функції переклад виходить за рамки своєї компетенції, завдяки чому й може розглядатися як специфічна форма міжлітературної рецепції. Яскравим прикладом у даному випадку може слугувати творчість І.А. Крилова. Письменник переклав російською мовою байки Лафонтена, до того ж досить точно, якщо говорити про їхні особливості та художні прийоми: фабулу, ідейний зміст, композиційний розвиток теми тощо. Але читач відразу ж сприйняв їх як оригінальні твори, оскільки вони не подібні до байок Лафонтена, а відображають російський колорит і менталітет. Твори Крилова містять свою власну поетику, яка не має нічого спільного з поетикою Лафонтена. В даному випадку оригінальні твори відіграли роль стимулу для розвитку в російській літературі жанру байки. Порівнювати їх із оригіналами можна лише з позиції «впливу». Тут простежується внутрішньо-контактний зв’язок. Таку саму функцію переклад виконує у китайській літературі початку XX ст. Реалії зарубіжних культур було важко пояснити китайцям, які мали світогляд, відмінний від західного. Тому китайські перекладачі й письменники найчастіше брали за основу твори зарубіжних авторів і переносили їх на національний ґрунт (наприклад, «Коваль» («铁匠») Лю Баньнуна). Першою формою літературних зв’язків Китаю із зарубіжними країнами був переклад або ж, як висловлюються деякі дослідники з приводу такої форми зв’язку, – «*відтворення»*. Перші перекладачі Сходу перекладали зарубіжну літературу таким чином, що вона ставала частиною особистої, національної літератури. Більш того, на ранніх етапах перекладацької діяльності в Китаї та інших далекосхідних країнах процес «*відтворення»* був одночасно й процесом «*присвоєння»*. «Книга іноземного автора була “беззахисною” в руках перекладача, який міг переробити, скоротити чи доповнити текст згідно з традиціями приймаючої літератури і потребами часу, замінити іноземні назви на вітчизняні, зробити в творі топонімічні заміни тощо» [2, с. 60]. Але вже після «руху 4 травня»[3] розпочалася боротьба за адекватний переклад, з’явилися праці

[3] «Рух 4 травня» – це період від 4 травня по 28 червня 1919 року, тобто з моменту першої студентської демонстрації і до того дня, коли китайська делегація в Парижі відмовилася підписати мирний договір. В літературі це поняття має ширші хронологічні межі – літературою «4 травня» називаються твори, написані у період з 1919 по 1925 рр. «Рух 4 травня» відіграв важливу роль для становленні нової літератури Китаю. Цей період супроводжувався активним переходом від класичних літературних норм до вироблення нових принципів написання творів.

з теорії перекладу. Перехід літератури на *байхуа* значно допоміг вирішити проблеми з точністю перекладу, адже відтворювати зарубіжні твори мовою *веньянь* було надзвичайно важко.

У кінці XIX і на початку XX ст. в Китаї, як наслідок виникнення контактних зв'язків, почалася інтенсивна робота над перекладами з англійської, німецької, французької та японської мов. Перекладалися твори В. Гюго, Ч. Діккенса, В. Скотта, Ж. Верна, А. Конан-Дойля та ін. Зарубіжна проза з'явилася на Сході, вражаючи різноманіттям жанрів, тем, переконань, поглядів та ідей. Перекладалися ідейно різні твори, починаючі з тих, що несли просвітницький характер, і закінчуючи пригодницькою та науково-фантастичною літературою. Російська література прийшла до Китаю в перекладах О. Пушкіна, Ф. Достоєвського, М. Лермонтова, І. Крилова, О. Блока, О.Островського, А. Чехова, М. Горького та ін. У 1919–1920 рр. російські твори інтенсивно перекладалися китайською мовою, але це не був перший етап. Багато робіт було перекладено впродовж 1900–1910 років, що також стало підґрунтям для сприйняття російської літератури китайським народом. Щодо поезії зарубіжних авторів, то китайська молодь захоплювалася віршами Дж. Байрона, Дж. Кітса, Г. Гейне, які найчастіше друкувались у періодичних виданнях. У 1922 р. китайською був перекладений «Гамлет» В. Шекспіра. Завдяки поету Дай Ваншу (1905–1950) можна було ознайомитись з поезією представників французької символістської школи – П. Фора, Ф. Джеймса, П. Верлена та Ш. Бодлера. Відомого індійського поета Р. Тагора з підрядників перекладали майже усі видатні китайські літератори. На основі цієї перекладної літератури виростала нова китайська поезія, що вбирала в себе і запозичення, і своє власне бачення сучасності. Західноєвропейська поезія була представлена в Китаї переважно романтичними творами. Найвидатнішими діячами поетичного перекладу вважаються Ма Цзюньу (1882–1940) та Су Маньшу (1884–1918). Їм належать переклади поезії Дж. Г. Байрона, П.Б. Шеллі, Й.В. Гете, Ф. Шиллера, В. Гюго та ін. Перекладачем та дослідником романтичної поезії був Лу Сінь (1881–1936). У статті «Про силу сатанинської поезії» (1908) він розкриває сутність творчості Дж. Г. Байрона, П.Б. Шеллі, О.С. Пушкіна, А. Міцкевича. Особливо творчість цих авторів приваблювала Лу Сіня мотивами патріотизму, боротьбою за справедливість та свободу. Назва статті не випадкова, адже автор саме так характеризує поетів, що належали до «сатанинської школи в поезії», яку очолював лорд Байрон. Поети цієї школи були знані як бунтівники-романтики, що кидали виклик суспільству. Характер та настрій поезії вищенаведених авторів із радістю переймалися та успадковувалися китайськими поетами. Таким чином, перекладна література здійснювала серйозний вплив на китайського читача й письменника. Відомим перекладачем західної прозової літератури був Лін Шу. Його переклади дали можливість китайським науковцям зрозуміти становище західного суспільства. Важливим є також те, що Лін Шу ознайомлював китайських читачів не лише з класичними творами, але перекладав також і сучасних європейських та американських письменників [3, с. 46]. Перекладач писав багато передмов до

перекладених творів, порівнюючи західні романи з китайською класикою, тим самим закладаючи основу сучасного китайського порівняльного літературознавства.

За десять років (1917–1927) у Китаї побачили світ близько 200 творів зарубіжних авторів, більшість з яких були опубліковані саме після «руху 4 травня». Твори перекладалися здебільшого з оригіналів. Наприкінці 20-х років і надалі перекладацька діяльність здійснювалася у великих масштабах. У цей період друкувалося безліч перекладів зарубіжних авторів, які були чи не першим масовим ознайомленням китайського читача зі світовою літературою. Переклади, які здійснювалися Лу Сінем, Лю Баньнунем, Вень Ідо, Чжень Чженьдо, Цюй Цюбо, Дай Ваншу та ін., збагатили китайську літературу новими художніми засобами, прийомами, художніми формами. До текстів перекладу почали ставитись суворіше і вимогливіше у порівнянні зі спробами, які здійснювались на початку століття. Перекладаючи і досліджуючи твори різних національних літератур, китайські літературознавці та письменники намагалися порівняти шедеври європейської літератури з китайською класикою, поставити їх на один щабель, що значно допомагало окреслити шляхи подальшого розвитку вітчизняної літератури і культури в цілому. Національна творчість розкривалася і глибше пізнавалася в широкому контексті світової літератури. Таким чином закладалися і основи порівняльного літературознавства в Китаї. На 10–20-ті рр. XX ст. припадає етап зародження ідей порівняльного дослідження літератури, а становлення й утвердження нової науки відбулось уже в 30–40-і рр. Кожен з цих етапів мав певні методологічні підходи до вивчення зарубіжних літератур. Невід'ємною складовою літератури початку XX ст. у Китаї була критика, яка першою зазнала впливу європейських поглядів. Видатними письменниками, які продемонстрували себе також у ролі літературних критиків, були Ґо Можо (1892–1978), Чен Фану (1897–1984) та Юй Дафу (1896–1945). Вони усі навчалися в Японії і дотримувалися однакових поглядів на літературу та мистецтво як на критичне та креативне самовираження. Поети були активними діячами у розвитку та дискусіях літературної критики Китаю у 20-ті рр. Одним із головних досліджуваних питань було розуміння генія як творчої та прогресивної особистості, яка чинить вплив на довкілля. Ґо Можо та Юй Дафу дотримувалися думки, що літературу потрібно використовувати як вагомий засіб боротьби із соціальними недоліками.

Нові погляди на творчість і поезію зокрема були сформовані здебільшого під впливом праць відомих європейських філософів. У кінці XVIII ст. І. Кант написав працю «Критика чистого розуму». Один із розділів книги присвячений розумінню сутності генія як особистості. Згідно з його судженням, геній – це талант, який диктує правила у мистецтві. Це твердження викликало певну дискусію серед китайських критиків, частина з яких вважала, що у мистецтві не може бути правил. Ґо Можо та Юй Дафу погоджувалися із Кантом у тому, що красне мистецтво можливе лише як продукт, створений генієм. Але водночас Ґо Можо бачить генія як обдаровану і надзвичайно трудолюбиву особу, а Кант

наділяє його природженою розумовою схильністю. За Кантом, мистецтво не може бути вивченим, і невивченими є його закони, правила. Мистецтво завжди оригінальне. Але кожне мистецтво повинне мати правила, за якими його можна відрізняти від немистецтва. Кант вважав, що задавати правила мистецтву повинна природа. Китайським письменникам ХХ ст. було важко із цим погодитися, адже після того, як вони відмовилися від старих догм та рамок, у які заковували їх старі традиції, знову пристати на ідею дотримання правил було протиприродно. Насправді ж Кант мав на увазі естетичні та зовнішні атрибути мистецтва як оригінального виду діяльності, яке теж повинно мати характерні риси, що відрізняють його від іншого продукту діяльності. Для китайських поетів кардинально новим судженням Канта, яке вплинуло на подальший розвиток літератури, стало переконання, що краса – це досягнення мети без мети, тобто безкорисливість. Кант бачить красу як символ моралі та морального добра. На основі такого судження китайський поет і критик Ґо Можо доходить висновку, що мистецтво закликає індивіда боротись за покращення життя. З-поміж естетико-імпресіоністів найбільше враження на Ґо Можо справив англійський письменник і критик Вальтер Петер. Китайський поет присвятив багато робіт характеристиці праць англійця. У своїх критичних роботах Петер намагається дати визначення поняттю краси. Ґо Можо цілком поділяє його думки щодо розуміння краси у мистецтві. Він також був захоплений працями О. Уальда, який був прихильником принципу «мистецтво заради мистецтва» і дотримувався ідей практичного естетизму. У деяких моментах характеристики поняття мистецтва Ґо Можо не погоджувався із Уальдом, але в цілому підтримував його судження щодо естетизму.

Видатним критиком початку ХХ ст. був Мао Дунь (1896–1981). Він не підтримував ідеї самовираження як головного принципу літератури. На його думку, література, зокрема сучасна, має бути найбільш об’єктивним відображенням реальності. Він намагався аргументувати це шляхом підбору та тлумачення фактів, що стали найсуттєвішими у житті нації чи людства. Мао Дунь вважав, що мистецтво повинно бути джерелом гносеологічних знань для якнайбільш можливої аудиторії і має базуватися на наукових, філософських та естетичних знаннях, цінностях і високих стандартах. Активний літературний діяч Юй Дафу був прогресивним у своїх судженнях щодо літератури. На початку двадцятих років критик підтримує ідеї літературного декадансу. І найбільший інтерес у нього викликає англійський поет і прозаїк Ернест Доусон, творчості якого Юй Дафу присвятив три свої статті про англійський декаданс. Китайський письменник завжди ототожнював себе із Доусоном, а деякі герої творів Юй Дафу є прототипами героїв англійського митця. З часом Юй Дафу пристає на ідеї анархізму. Прикладом для нього стає ще один англійський поет Джон Девідсон. Юй Дафу називає його учнем Ніцше. Девідсон був сильним філософським поетом, який виступав проти релігії та усіх форм політичної організації. Він цікавив китайського письменника як представник анархізму у сфері літератури. Юй Дафу зробив вагомий внесок у теоретичне літературне дослідження. Він охарактеризував літературні напрями ХІХ та початку ХХ ст. й

висунув свої судження з приводу кожного з них. Юй Дафу вважав, що літературні напрями є результатом одного з двох понять: «внутрішньої» або «експресивної» тенденцій у літературі. Щодо першої, то вона проявляється у трьох напрямах, за допомогою трьох літературних методів – сентименталізму, романтизму та реалізму. Сентименталізм у житті людини чи епохи – це, як правило, прояв старих часів, давніх спогадів про минулі дні. Романтизм, на думку Юй Дафу, є втіленням молодості та надій на майбутнє. Цей напрям базується на прояві почуттів, але не сентиментальних, а креативних. Поет вбачав прояв «внутрішньої тенденції» літератури у творах європейських письменників, таких як Гете, Шиллер, Гюго та Байрон. Щоправда, Юй Дафу приділив мало уваги дослідженню реалізму. «Експресивну тенденцію» літератури Юй Дафу вбачав у таких напрямах, як класицизм, романтизм, натуралізм, неоромантизм та ідеалізм. Найбільше уваги Юй Дафу приділяє характеристиці неоромантизму. Цей напрям був виплеканий на традиціях натуралізму, але неоромантизм наголошував на важливості того, щоб індивід мав змогу підкорити собі несприятливе оточення. На думку Юй Дафу, творцями цивілізації XX ст. були натуралісти, але нові шляхи та тенденції розвитку були показані саме неоромантиками шляхом звільнення індивідуальності [4, с. 25]. Звільнення особистості та усвідомлення важливості власної гідності й свободи призвело до поваги гідності та свободи інших людей.

У зв’язку з історичними подіями початку XX ст. Китай став відкритим до впливу зарубіжних країн та їхніх літератур. Тому характерними рисами розвитку китайської літератури цього періоду були потужні літературні зв’язки, які принесли в Китай нові ідеї та погляди, нове розуміння завдань літератури. Чужомовні літератури мали значний вплив на нову літературу Китаю. Сприймалися суспільні ідеї, закладені в літературах Заходу, естетичні принципи, прийоми та способи художнього зображення і форми вірша. Критичні та художні твори європейських письменників та філософів стали доступними для китайських митців. Це великою мірою вплинуло на літературну думку Китаю. Література зарубіжних країн, яка мала значний вплив на китайську поезію, у першу чергу змінювала китайські твори через переосмислення тем, оцінок та ідеалів суспільства. Поети Китаю брали за приклад праці багатьох європейських, зокрема англійських, літературних діячів, що справило значний вплив на їхню поетичну та критичну творчість.

**Бібліографічні посилання**

1. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур / Д. Дюришин / [пер. И.А. Богдановой]. – М: Прогресс, 1979. – 320с.
2. Черкасский Л. Е. Новая китайская поэзия (20-30-е годы) / Л.Е. Черкасский– М.: Наука, 1972. – 496 с.
3. Юзва М.Ф. Новітня китайська література (До проблеми зародження і розвитку) / М.Ф. Юзва // Вісник міжнародного інституту лінгвістики і права (Літературознавчі студії). – К., 2001. – №3. – С. 42–49.
4. Galik M. The genesis of modern Chinese literary criticism (1917–1935) / M. Galic –

Lnd.:Curson, Brat.:Veda, 1980. – 349 p.

*Надійшла до редколегії 27 березня 2016 р.*

УДК 821.133.1-343.09"17/19"

**Г. Є. Нікітіна**
*Дніпропетровськ*

# ПОЕТИКА МЕТОНІМІЇ: ДО ВИТОКІВ «РЕЧИЗМУ» В ЕСТЕТИЦІ РОКОКО

*Стаття задумана як продовження міркувань М. Делона про вплив стилю життя людини рококо і зумовленого ним образу думки на культуру наступних епох, побіжно викладених у праці «Мистецтво жити лібертена» (2000). В центрі даного дослідження – зв'язок між естетикою дрібнички та схильністю мислити метоніміями, що виявляється в заголовках на кшталт «Нового вбрання короля» або «Червоненької квіточки», котрі у XVIII ст. приходять на зміну описовим заголовкам Середньовіччя та Відродження, а також в наративному прийомі, заснованому на використанні матеріально-тілесного образу речі в якості відправної точки оповіді, до якого добігають Бальзак у «Шагреневій шкірі», Гюго в «Соборі Паризької Богоматері», Готорн у «Червоній літері», і який, задаючи специфічний ракурс реалістичного змалювання, створює передумови до виникнення такого явища, як «речизм» (фр. chosisme), та характерного відчуття, ніби людина тоне в світі речей. Обраний аспект дозволяє виявити неперервність традиції, що йде із XVIII ст. до сьогодення, та своєрідність художнього осмислення авторами XIX–XX ст. зміни в рецепції речі культурою від красивої дрібнички-curiosité, якими захоплюються в добу рококо, до оповитого спогадами сувеніру, яким вона постає в «Сентиментальній подорожі» Стерна.*

***Ключові слова:*** *метонімія, рококо, сентименталізм, шозизм, curiosité, souvenir.*

*Статья задумана как продолжение размышлений М. Делона о влиянии, оказанном стилем жизни человека рококо и обусловленным им образом мысли на культуру последующих эпох, изложенных в работе «Искусство жить либертена» (2000). В центре исследования – связь между эстетикой безделицы и склонностью мыслить метонимиями, проявляющейся в заголовках, подобных «Новому платью короля» или «Аленькому цветочку», которые в XVIII веке приходят на смену описательным заголовкам Средневековья и Возрождения, и в повествовательном приёме, основывающемся на использовании материально-телесного образа вещи в качестве отправной точки рассказа, к которому прибегнут Бальзак в «Шагреневой коже», Гюго в «Соборе Парижской Богоматери», Готорн в «Алой букве» и который, задав специфический ракурс реалистического изображения, создает предпосылки для появления такого явления, как «вещизм» (фр. chosisme), и соответствующего ощущения, будто человек тонет в мире вещей. Данный аспект обнаруживает непрерывность идущей из XVIII века традиции, перемены в рецепции вещи культурой – от красивой безделицы-curiosité, вызывавшей восторг в эпоху рококо, к наполненному воспоминаниями сувениру, представшему в «Сентиментальном путешествии» Стерна – и своеобразие их художественного осмысления авторами XIX – XX веков.*

***Ключевые слова:*** *метонимия, рококо, сентиментализм, шозизм, curiosité, souvenir.*

*The following article extends M. Delon's reflection on influence of rococo lifestyle and way of thinking on further epochs' culture, exposed in research «Le savoir-vivre libertin» (2000). The article focuses on relation between bagatelles' aesthetics and tendency to think via metonymies, which manifests in book titles like "The Emperor's New Clothes" or "The Scarlet Flower" having replaced descriptive Middle Age and Renaissance titles in 18th century, as well as narrative method,*

© Г. Є. Нікітіна, 2016

*based on corporeal object's description as story initial point in "La Peau de chagrin" by Balzac, "Notre-Dame de Paris" by Hugo and "The Scarlet Letter" by Hawthorne, having formed in realistic writing a specific foreshortening leading to such a phenomenon as chosisme and, long before it, to the relevant feeling that humans drown among objects. This aspect is suggested by many authors who point at this relation: Hugo by allusions to common places of 18th century literature in "Notre-Dame de Paris"; Andersen by mention of a Kunstkammer (also known as a cabinet of curiosities) in "The Princess and the Pea"; Proust by reference to the souvenir topos in "Du côté de chez Swann", a madeleine cake dipped in tea having continued the tradition coming from "A Sentimental Journey through France and Italy" by Sterne where bagatelles (replaced in todays' mass culture by cheap manufacture) are associated with feelings related to some places, which in 19th century helped Victor Hugo to save the Notre Dame cathedral from demolition by historical romance of the same name and to make it Paris most visited sight.*

***Keywords:*** *metonymy, rococo, sentimentalism, chosisme, bagatelle, curiosité, souvenir.*

Чимало заголовків у літературі XIX–XX ст. висувають на перший план речі: «Стоптані черевички», «Нове вбрання короля», «Шагренева шкіра», «Золотий жук», «Гранатовий браслет». Вони стали настільки звичними, що, зустрівши в «Декамероні» характерний для Відродження описовий заголовок, скажімо, дев'ятої новели п'ятого дня *«Федеріго дельї Альберігі любить без взаємності і розтрачує все своє багатство. Коли в нього лишається лише сокіл, він, не маючи нічого іншого, подає його на обід своїй дамі, що приходить до нього в гостину. Довідавшись про це, вона виходить за нього заміж і робить його багатим»* [2, с. 365], сучасний читач, не замислюючись, замінить його на «Сокіл» або «Новела про сокола». Так само вчиняли й автори, які бралися за обробку вже відомого літературного сюжету: повчальний випадок, що ліг в основу «Нового плаття короля» Андерсена, у збірці exempla XIV ст. «Граф Луканор» Хуана Мануеля позначається як *«Випадок, що стався між королем і ошуканцями, які вдавали, ніби тчуть чарівне сукно»* [6, с. 99]; в Аксакова казка, написана за мотивами «Красуні і Чудовиська» Лепренс де Бомон, дістає назву «Червоненька квіточка». Таким чином, сюжетні перипетії твору зводяться до образу речі, через яку виникають, – обіцяне плаття з незвичайного сукна, яке, як переконують пройдисвіти, не бачитимуть невігласи, або звичайну троянду, яку в сюжеті про красуню і чудовисько молодша дочка крамаря просить привезти їй на гостинець, – котрий стає метонімічною емблемою розказаної історії. Ця тенденція виявиться настільки сильною, що на початку XX ст. Пауль Гейзе, посилаючись на вже згадану дев'яту новелу п'ятого дня «Декамерона», навіть розвине так звану «соколину теорію» новели («falkentheorie»), згідно з одним із положень якої до оповіді слід вводити образ предмета, котрий, як сокіл в історії Федеріго, змінював би хід дії, призводячи до непередбачуваної розв'язки [3, с. 3].

Доволі часто такий матеріально-тілесний образ слугує відправною точкою оповіді: у Бальзака – це талісман із шагреневої шкіри з відтиском пророцтва, у Гюго – зловісний напис «ΑΝΑΓΚΗ», що в перекладі з грецької означає «фатум, доля», на стіні однієї з веж собору Паризької Богоматері, у Готорна – зношений клаптик червоної тканини у формі великої літери «А», до

якої скорочується слово «адюльтер», у Роб-Гріє в романі «В лабіринті» – відбиток багнета на запиленій поверхні стільниці, обриси якого багатократно повторюються в малюнку шпалер, тінь мухи, що біжить по обідку абажура, та «доріжки» слідів на снігу за вікном і на брудній підлозі. Як видно, увійшовши до інструментарію такого художнього методу, як реалізм, цей наративний прийом сформував той специфічний ракурс бачення, яким вирізнятиметься шозизм: наголошуючи на походженні цього терміну від французького *«chose»* – річ, зазвичай оминають увагою те, що первинно до поняття речі й відповідного латинського слова *«res»* опосередковано через *«realis»* апелював і реалізм. Сутність шозизму розкривається, зокрема, у своєрідності трактування спільного для зазначених творів мотиву сліду: якщо у Бальзака, Гюго й Готорна цей слід є закарбованою в речах долею людини, то у Роб-Гріє це звільнений від символічних зв'язків суто фізичний відбиток, який людина лишає неосмислено, тобто так само, як і решта матеріальних предметів, – що підкреслюється сусідством слідів від кроків і відбитків речей, створюваною пилом і снігом, який нагадує пил (або навпаки), ілюзією, ніби вони розташовані в одній площині, а також текстовою сурядністю відповідних описів, – так людина і річ урівнюються в якості об'єктів зображення. Враження, ніби людину поглинають речі, в романі «В лабіринті» посилюється образом гравюри, на якій серед натовпу відвідувачів шинку можна розгледіти того самого солдата, чиї сліди видніються посеред безлюдної вулиці, і хлопчика, який трохи згодом приведе його до вищеописаної кімнати. Втім, таке відчуття виникає вже у читачів «Собору Паризької Богоматері»: «Здається, ніби людина тоне у світі речей, ніби вона приноситься їм у жертву. ‹…› В блиску барв, історичних перспектив, житті речей, людина втрачає те місце, яке вона займала в романах класичного періоду, вона перестає бути всім і стає частиною загального потоку. Вона ніби прирівнюється до речей – відсутністю вільної волі, залежністю від оточуючого, від закономірностей XV ст. Людина виявляється доповненням до речей, як речі – доповненням до людини» – зауважував Б.Г. Реїзов [5, с. 549].

Цей роман Гюго, як жоден інший твір XIX ст., насичений відсилками до топосів літератури XVIII ст. Він написаний як «готичний» роман у найкращих традиціях А. Радкліф і Г. Уолпола як в плані ситуацій (переслідування, залякування, ув'язнення, чудесні спасіння, блукання), або таких загальних місць, як нічна пітьма чи мотив невідворотного фатуму, так і з погляду вибору місцем дії готичного собору, котрий на час написання цього твору являв собою майже руїну (а це, як відомо, один із лейтмотивів творів останньої третини XVIII ст.), й історичним тлом – забобонного середньовіччя, що породжує образ примари «понурого монаха». В цьому творі виразно видна співвідносність топосів готичного і сентиментального романів, про яку писатиме Монтегю Саммерс у праці «Готичне пошукання: історія готичного роману» (1938): замок / собор – маєток, печера / келія – бесідка, стогін – зітхання, чернець – старий служник, прокльони – компліменти, рана – поцілунок, полуночне вбивство – весілля. Тут є закоханий священик, точно як у «Черниці» Дідро, і навіяний модою на східні казки екзотичний образ Есмеральди, який в тому числі виявляє

розпливчатість уявлень європейців про Схід, не так середньовічну, як успадковану від XVIII ст., коли численні наслідування «1001 ночі» переносили дію все далі від Аравії – до Індії, Монголії, Китаю, Японії і навіть до Конго: дівчину кличуть єгиптянкою, андалузкою, циганкою, причому в останньому випадку окрім французького *bohémienne*, що вказує на Богемію, вихідцями з якої, судячи із закріпленого в мові уявлення, вважалися цигани, вживають також запозичені з іспанської – *gitane* – та італійської – *zingara* – мов [7, p. 172]. Не оминає Гюго і казкового мотиву красуні й чудовиська, такого, яким він полюбився читачам мадам де Вільнев і Лепренс де Бомон, у яких така тема сентименталізму, як зворушлива історія тварини (тільки замість мініатюрного улюбленця, які були в моді у добу рококо, тут потвора, – що мало викликати ще більше розчулення) переплітаються із просвітницькою темою природного стану, втіленням котрого є так званий «добрий дикун» (*le bon sauvage*), в ролі якого виступає Звір, *la Bête*, – синтез, що, як можна припустити, лежить у витоків не тільки окремо взятого образу Квазімодо, а й взагалі такого наскрізного для романістики Гюго образу, як *la bête humaine* – людина-звір. У зв'язку з цим не можна не побачити певну закономірність у тому, що заголовок однієї з кульмінаційних глав роману, в якій врешті знаходиться пара до крихітного дитячого черевичка Есмеральди, котрий мав привести її до матері, – «Черевичок» ("Le petit soulier") [7, p. 242] – перекликається з підзаголовком «Попелюшки» Перро – «Кришталевий черевичок» ("Le petit pantoufle de verre") [9, p. 117].

На рубежі XVII–XVIII ст. Шарль Перро одним із перших починає давати своїм творам такі метонімічні заголовки, часом досягаючи несподіваного художнього ефекту. Головний убір *chaperon*, який бабуся дарує онуці, замінює дівчинці ім'я, – її всюди кличуть Червоною Шапочкою; в такий же спосіб із загальних назв у власні трансформуються ослина шкура і синя борода. Червона шапочка й ослина шкура, в які вбираються героїні, буквально поглинають їх, – так утворюється двоїстий «миготливий» персонаж, в якому, особливо коли текст сприймається на слух, складно розрізнити людину і річ: згодом подібна ілюзія буде закладена в принцип популярної у Вікторіанську епоху іграшки тауматропа, при обертанні якого малюнки нанесені з двох боків кружала сприймаються як один. Так в жанрі казки складаються передумови до перетворення персонажів на предмети, як у «Софі» Кребійона-сина, «Дивані полум'яного кольору» Фужере де Монброна і «Султані Мізапуфі» Вуазенона, де оповідачі буквально «втілюються» в меблі, і навпаки, до перетворення предметів на персонажів, таких як принцеси-квітки, булавки і шкаралупки у Маргарити де Любер. У XIX ст. ці традиції знайдуть продовження спершу в «Лускунчику» Гофмана і трохи згодом у казках Андерсена «Комірець», герой якої, подібно до диванів із фривольних романів своєю розповіддю компрометує її фігурантів, щоправда не людей, а речі (буцімто через нерозділене кохання до нього підв'язка кинулася в балію з водою, праска дійшла до білого гарту й потому почорніла від горя, а гребінка розгубила всі свої зубки [1, с. 426]), та

«Квіти маленької Іди», де троянди, гіацинти, тюльпани і лілеї танцюють на балу, наче справжні дами і кавалери [1, с. 52].

Слідом за Шарлем Перро, його племінниця мадемуазель Лерітьє, звертаючись до старовинного сюжету про короля і ткачів-пройдисвітів, що потому ляже в основу «Нового вбрання короля» Андерсена, дає своїй казці заголовок «Вбрання щирості» (1705) [8, p. 132]. У XVIII ст. з'являються поема Поупа про вкрадений локон, фривольний роман Ретіфа де Ла Бретона «Ніжка Фаншетти» і пародійна казка Жака Казота «Котяча лапка». Н.Т. Пахсар'ян звертає увагу на те, що герой «Сентиментальної подорожі» (1768) Л. Стерна Йорик, мандруючи Францією відвідує Кале, Париж, Версаль, Ренн, а відповідні глави дістають заголовки «Табакерка», «Перука», «Рукавички», «Шпак», «Шпага» [4, с. 84]. Не залишаються осторонь і зображальні мистецтва: так, найвідоміші жанрові сцени Фрагонара мають назви «Засув», «Любовна записка» і «Щасливі випадковості гойдалки»; імовірно, тоді ж на зміну старій назві картини «Венера в хутрах», на якій Рубенс вкотре зобразив свою другу дружину Єлену Фурман, приходить – «Шубка». Схильність мислити метоніміями зумовлена захопленням людини рококо прикрасами, шпильками, стрічками, бантами, самоцвітами, мушлями, пір'ям екзотичних птахів, квітами, метеликами, виробами із дорогоцінного червоного дерева і порцеляни. Ними оздоблюють вбрання і вигадливі зачіски, обставляють інтер'єри, вони стають одним із улюблених предметів обговорення і художнього змалювання. Жанр казки приваблює так багато письменників цієї доби в тому числі і можливістю скільки завгодно фантазувати на тему убранства зачарованих палаців, в яких мешкають феї, і їхніх карет, запряжених метеликами, гусенями, равликами, багатоніжками, кажанами і драконами, суконь принцес і обладунків принців, яким автори приділяють навіть більше уваги, аніж самим сюжетам – фабулам і ситуаціям, – які вони охочіше запозичують із фольклору та у своїх попередників, аніж складають самотужки. Назви різного роду вишуканих дрібничок слугують зверненням до коханих (*ma puce, mon bijou, ma mie*), кличками домашніх улюбленців (відгомоном цієї моди в російській культурі є запозичені із французької собачі клички Трезор – скарб і, дещо видозмінена відносно оригіналу *joujou* – іграшка, Жужа), іменами казкових героїв (принц Аквамарин у Луїзи Левек, принц Сандал у Шарля Піно Дюкло, принцеса Тернинка в Антуана Гамільтона). Такі речі колекціонують і поміщають до так званих кабінетів курйозів (*cabinets de curiosités*), більш відомих як кунсткамери. Ними могли бути шафки або секретери і навіть окремі приміщення. Так, у 1707 р. видавець Етьєн Роже називає антологію чарівних казок, котра протягом XVIII ст. тричі перевидаватиметься, поповнюючись, як і годиться справжній колекції, все новими творами, "Le Cabinet de fées", маючи на увазі і книжкову полицю, і власне книги – вмістилище найрізноманітніших розповідей про фей – *contes de fees*, – як свого часу охрестила цей жанр мадам д'Онуа. В казці «Синя Борода» (1697) Шарль Перро вживає слово *cabinet* поруч із назвами розкішних меблів "des tapisseries, des lits, des sophas, des cabinets, des guéridons, des tables et des miroirs" – «килими, ліжка, дивани, секретери, круглі столики й обідні столи,

дзеркала» [9, p. 65], котрими заповнені кімнати замку, через що він сам здається подобою величезного кабінету рідкостей, які приходять подивитися сусідки і подруги новоспеченої дружини його власника. Так само називається й оповита зловісною таємничістю комірчина з тілами мертвих дружин [9, p. 63, 67], підвішеними вздовж стін, як прийнято виставляти на огляд музейні експонати: тут панує та сама впорядкованість – Синя Борода погрожує дружині тим, що вона «займе своє місце поруч із дамами, яких там побачила» [9, p. 91], – це враження підсилюється й тим, що господар навмисне вручає ключ від цієї кімнати і повідомляє, де саме вона розташована («А цей ключик – від кімнатки, що знаходиться в кінці великої галереї в нижнім покої» [9, p. 62]), ніби запрошуючи до неї, хоч на словах і застерігає від її відвідин.

У XIX ст. Андерсен в експозиції казки «Пастушка і трубочист» розповідатиме про «успадкований від прабабусі», яка, зважаючи на те, що письменник народився у 1805 р., мала жити в епоху Людовіка XV, різьблений вигадливими завитками козлоногий шифоньєр із зображенням чоловічка з цапиними ніжками, ріжками і борідкою, в якому неважко впізнати фавна, але який через схожість із чортом, дістає неприглядну роль – свататися до порцелянової пастушки, попри те, що, як подейкують, в його потаємних шухлядах замкнені одинадцять порцелянових дружин [1, с. 344–345]. Завдяки останній деталі читач безпомилково впізнає в ньому не тільки кабінет рідкостей, а й ремінісценцію з казки про Синю Бороду. До кунсткамери поміщають і горошину, за допомогою якої в казці «Принцеса на горошині» королева-мати переконується, що перед нею гідна партія для її сина, оскільки, як не без іронії на адресу придворних XVIII ст. зауважує оповідач, лише справжня принцеса могла бути особою настільки витонченою, щоб відчути такий крихітний предмет під сорока перинами і подушками [1, с. 49–50]. Так горошина стає експонатом, дивлячись на який, раз у раз переказуватимуть одну й ту саму історію. Це річ на згадку – *souvenir*, – котра не має іншої цінності за ту, якої їй надає пов’язаний із нею курйоз. Більшою мірою, ніж у «Принцесі на горошині», це підкреслюється у «Стійкому олов’яному солдатику»: ранком, прибираючи золу з печі, покоївка знаходить схожу на сердечко грудочку олова й обгорілу та почорнілу блискітку – єдине, що залишилося від закоханих іграшкового солдатика і паперової балерини [1, с. 132]. Аналогічну кінцівку має написаний сімома роками раніше «Собор Паризькою Богоматері» (1831) Віктора Гюго: через два роки після описаних у романі подій у склепі Монфокон знаходять два скелети, один з яких обіймає інший так міцно, що при спробі відокремити його, розсипається на пісок. Впізнати в рештках героїв роману допомагає намисто із зерен лавра з розшитою зеленим бісером відкритою і порожньою ладанкою, в якій зберігався той самий крихітний черевичок, котрий Есмеральда носила ще немовлям і котрий зрештою допоміг їй знайти свою матір, – як говориться в тексті, прикраса настільки незначної цінності, що нею гребує навіть кат [7, p. 267].

Згадані образи є своєрідною даниною естетиці сувеніру, сформованій «Сентиментальною подорожжю» Стерна, де рокайльний топос дріб’язкової

речі, котра знайдеться у будь-кого, як табакерка або пара рукавичок, оповивається особистими спогадами і переживання, у змалюванні яких полягає сутність такої течії, як сентименталізм. Відтоді привозити сувеніри із мандрівок стало настільки звичним, що тепер мало хто замислюється над тим, що в такий спосіб віддається данина моді, заданій у XVIII ст. травелогом Стерна – книгою, про яку сучасний масовий читач скоріше за все навіть не чув. Надзвичайно близьким до повісті Стерна за ностальгічним настроєм є написаний через півтора століття цикл Пруста «У пошуках втраченого часу», особливо його перший роман «На Сванову сторону», де смак і аромат змоченої в липовому чаї мадленки занурюють оповідача у плин дитячих і юнацьких спогадів, котрі проминають в якусь долю секунди, коли шматочок бісквіта торкається піднебіння. Таким чином, увесь цикл являє собою ніщо інше, як вміст єдиного ковтка. Але, якщо вірити заснованому на спогадах Адель Гюго літературному анекдоту, який часто переказують в історико-літературному коментарі до видань «Собору Паризької Богоматері» і який міг знати Пруст, схожий творчий задум плекав ще Віктор Гюго. Для написання цього роману він придбав пляшечку чорнил, котра спустошилась, коли був дописаний його останній рядок. Через цей збіг письменник мав намір назвати свій твір «Що міститься у пляшечці чорнил» [10, p. 308].

Гюго першим усвідомлює, що джерелом спогадів, заради яких бережуть ту чи іншу річ, може бути не лише особисте, а й, наприклад, літературний твір, як і те, що вона не обов'язково має бути дріб'язковою і цілком може виявитися навіть спорудою. Це дозволить письменнику своїм твором врятувати собор Паризької Богоматері від зносу і перетворити його згаданим у пролозі написом «ΑΝΑΓΚΗ», який закортить відшукати і побачити на власні очі шанувальникам роману, на найпривабливішу пам'ятку Парижа. Саме значення пам'ятки закріпилося в сучасній французькій мові за словом *"curiosité"*, яке повсякчас нагадує про зв'язок цього поняття і культури рококо.

**Бібліографічні посилання**


1. Андерсен Г. Х. Сказки и истории / Г. Х. Андерсен; [пер. с дат. А. Ганзен и др.] // Андерсен Г. Х. Сказки и истории: в 2 т. – Л.: Худож. лит., 1969. – Т. I. – 584 с.
2. Бокаччо Дж. Декамерон / Дж. Бокаччо; [пер. с ит. Н. Любимова] // Библиотека Всемирной литературы. Сер. I. Т. 29 – М.: Худож. лит., 1970. – 703 с.
3. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 279 с.
4. Пахсарьян Н.Т. Европейское рококо как тип культуры и стиль жизни / Н.Т. Пахсарьян // Пахсарьян Н. Т. Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: Арт-пресс, 2010. – С. 77 – 92.
5. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Б.Г. Реизов. – Л.: Гослитиздат, 1958. – 569 с.
6. Хуан Мануэль Граф Луканор / Хуан Мануэль; [пер. с исп. Д. К. Петрова]. – М.–Л.: Гослитиздат, 1961. – 190 с.
7. Hugo V. Notre Dame de Paris / V. Hugo – Paris : Éd. Hetzel & Lacroix, 1865. – 272 p.
8. L'Héritier M.-J. La Tour ténébreuse et les Jours lumineux. Contes Anglois / M.-J. L'Héritier // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 vol. / Éd. J. Barchillon. – Genève : Slatkine, 1978. – V.7 (II). – 281 p.

9. Perrault Ch. Histoires, ou Contes du temps passé avec des moralités / Ch. Perrault. – Paris : Éd. Claude Barbin, 1697. – 232 p.
*10.* Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie // V. Hugo Œuvres complètes : en 48 vol. – Paris : Société d'éditions littéraires et artistiques, 1885. – T. II. – 416 p.

*Надійшла до редколегії 5 травня 2016 р.*

УДК 821.112.2

**Ю. А. Помогайбо**
*Одесса*

# НЕМЕЦКИЙ МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ РОМАН (Г. МЮЛЛЕР, «КАЧЕЛИ ДЫХАНИЯ»)

*Роман німецько-румунської письменниці Г. Мюллер «Гойдалка дихання», присвячений повоєнній долі етнічних німців Румунії, розглядається як приклад міжкультурної літератури. На перший план виходить проблема колективно пережитої травми німецької меншості Трансільванії, депортованої після закінчення Другої світової війни в радянські трудові табори. Доля героя, який пережив усі тяготи табірного життя, осмислюється як узагальнене переживання людиною своєї інакшості в пороговій ситуації. Акцент зроблено на гетерогенній ідентичності письменниці, а також на структурній та стилістичній ускладненості тексту як важливих ознаках мультикультурної літератури. Унікальність цього роману «Гойдалка дихання» полягає в тому, що минуле в ньому є вихідною точкою для творчого експерименту зі словом, а фактаж дає імпульс для вільних імпровізацій. У новому тисячолітті з'являються твори, в яких страждання, пережиті минулими поколіннями, трансформуються у високу, поетично-витончену прозу.*

***Ключові слова**: Герта Мюллер, міжкультурна література, літературі мігрантів.*

*Роман немецко-румынской писательницы Г. Мюллер «Качели дыхания», посвященный послевоенной судьбе этнических немцев Румынии, рассматривается в данной статье как пример межкультурной литературы. На первый план выходит проблема коллективно пережитой травмы немецкого меньшинства Трансильвании, депортированного после окончании Второй мировой войны в советские трудовые лагеря. Судьба героя, пережившего все тяготы лагерной жизни, осмысляется как обобщенное переживание человеком своей инаковости в пограничной ситуации. Делается акцент на гетерогенной идентичности писательницы, а также на композиционной, стилистической усложненности самого текста как важных признаках мультикультурного текста. Уникальность романа «Качели дыхания» состоит в том, что прошлое в нем является исходной точкой для творческого эксперимента со словом, а фактаж дает импульс для свободных импровизаций. В новом тысячелетии появляются произведения, в которых страдания, пережитые прошлыми поколениями, трансформируются в высокую, поэтически-изящную прозу.*

© Ю. А. Помогайбо, 2016

***Ключевые слова***: *Герта Мюллер, межкультурная литература, литература мигрантов.*

*This article examines the German-Romanian writer Herta Müller's novel «The Hunger Angel», which is dedicated to post-war fate of ethnic Germans of Romania and stands as an example of intercultural literature. First, the novel explores the problem of collectively experienced trauma of the Transylvania German minority who became victims of social and political discrimination and cultural isolation after the end of World War II. It concentrates on the traumatic experience of a person, who was deported to the Soviet corrective labour camp New Gorlovka in Ukraine and then immigrated to Austria. The fate of the hero and narrator Leo Augberg, based on the tragic experience of poet Oskar Pastior, who has survived all the hardships of corrective labour camp life (deportation, forced labour, humiliation and starvation, homosexuality), is conceptualized as a generalized experience of human otherness in the trans-border situation, where the main objectives are the preservation of human dignity and the search for internal support. Second, the intercultural component of Herta Müller's oeuvre is emphasized by the heterogeneous identity of the author, her unique position between different languages and cultures (Banat Swabian, German and Romanian). According to the author herself, she perceives her oeuvre as a part of the German culture, acknowledging her cultural otherness at the same time. The multicultural identity of the author emerges into the «dual view» on one's own and foreign culture. The aesthetic complexity and stylistic innovation of the text also stand out as important features of a multicultural text. The novel is breaking the boundaries between fact and fiction, lyrics and prose. The metaphorical language, allegories, and other aesthetic principles of estrangement transform «The Hunger Angel» to «poetry in prose».*

***Key words***: *Herta Müller, intercultural literature, immigrant literature.*

*Актуальность.* На рубеже XX–XXI вв. в систему национальной немецкой литературы постепенно входит литература писателей-мигрантов, которая обогащает «доминирующую литературу» мультикультурным опытом. В новейших исследованиях для обозначения произведений, написанных авторами с инонациональными корнями, утвердился универсальный термин «межкультурная литература» [7], вытеснивший распространенные в 1980-е гг. понятия «эмигрантская литература» и «литература гастарбайтеров». Если раньше эмигрантская литературная продукция воспринималась как явление периферийное и существующее параллельно с основной немецкой литературой, то уже в конце 1990-х – начале 2000-х гг. стало ясно, что творчество авторов разных национальностей, пишущих по-немецки, является неотъемлемой частью современного литературного процесса и требует нового осмысления.

Одной из наиболее известных представительниц современной межкультурной литературы является немецко-румынская писательница Герта Мюллер (1953 г.). Она родилась в провинциальном городке Ницкидорф, где жили банатские швабы, получила филологическое образование в университете Тимишоара (изучала немецкую и румынскую литературу). Жизнь в тоталитарном государстве Чаушеску, притеснения со стороны тайной полиции Секуритате за отказ с ней сотрудничать, а затем и вынужденная эмиграция в Германию определили основной круг тем писательницы – подавление свободы, репрессии и насилие, опыт эмиграции и трудности адаптации в новой культурной среде. Долгое время творчество Г. Мюллер рассматривалось в контексте эмигрантской немецко-румынской литературы, которая заявила о себе еще в середине 1980-х и получила статус «*пятой немецкой литературы*»

наряду с литературами ФРГ, ГДР, Австрии и Швейцарии. Речь идет о целом поколении молодых авторов, которые принадлежали к немецкоязычному меньшинству Баната, Трансильвании и Буковины и эмигрировали в Германию, спасаясь от режима Чаушеску. Первыми в 1960–1970-е гг. уехали такие писатели, как О. Пастиор, П. Шустер, Д. Шлезак. В 1980-е гг., когда репрессии усилились, страну покинуло целое поколение молодых литераторов, большинство из которых входило в т. н. «Банатскую группу» (Г. Мюллер, Р. Вагнер, В. Зелльнер, Р. Боссерт, Х. Фрауендорф, Х. Замсон, В. Тоток).

Предметом нашего исследования стал роман Г. Мюллер «Качели дыхания» (2009). Если ранние романы Г. Мюллер действительно отражают опыт послевоенной дискриминации, культурно-языковой изоляции и, как следствие, эмиграции этнических немцев в другую страну, то в романе «Качели дыхания», посвященном послевоенной судьбе этнических немцев Трансильвании, на первый план выходит проблема идентичности и коллективно пережитой травмы немецкого меньшинства Румынии. Здесь автор отходит от тематики румынской диктатуры и обращается к общечеловеческой проблеме переживания непохожести, инаковости, к опыту восприятия своего как чужого, что дает нам основания рассматривать данный роман как пример межкультурной литературы. В нашей статье предпринимается попытка рассмотреть «Качели дыхания» как пример межкультурной литературы, для которой характерен: 1) специфический комплекс тем, отражающих опыт культурного обмена, поиска идентичности, межкультурного диалога «своего» и «чужого»; 2) особое положение автора «внутри и между» двух культур, традиций, языков; 3) стилистическая и структурная усложненность текстов. Обоснованность культурологического подхода к творчеству Г. Мюллер подтверждается и такими исследователями, как П. Боцци [3], М. Браун [4], К. Кьеллино [7], Г. Хаупт-Кукую [6], Т. Краузе [9]. Выявить основные признаки межкультурного романа на идейно-содержательном, композиционном и стилистическом уровнях текста и является *целью данного исследования*.

Итак, для начала определим, что же такое *межкультурная литература*. Обозначим ее как литературное движение, представленное творчеством инонациональных авторов (авторов с «двойной идентичностью») и выходящее за пределы языковых, культурных и национальных границ. Как отмечает Р. Шнель, межкультурные писатели не всегда воспринимают исходную культуру как «свою», а немецкую – как «другую». В ходе коммуникации между «своей» и «чужой» культурами происходит «культурная трансформация», результатом которой является «эстетически самостоятельная немецкоязычная литература на границе – или на границах – двух культур» [16, с. 565]. Главным признаком этой литературы, согласно определению Х. Бхабха, является «*межпространственность*» (*in-betweenness*), т. е. нахождение автора одновременно «внутри и между» двух культур [цит. по: 16, с. 565]. Межкультурный элемент творчества Г. Мюллер, по мнению П. Боцци, связан с ее «гетерогенной идентичностью». Пограничное межъязыковое и межкультурное положение писательницы, принадлежащей к банатским

швабам, способствовали выработке «иного восприятия» и «двойного взгляда» на «свое» и «чужое». Это подтверждает и сама Г. Мюллер, воспринимающая свое творчество как часть немецкой культуры, не отрицая при этом своей культурной инаковости. Ее тексты являются примером преодоления национальных границ и противостоят поглощению доминантной литературой [3, с. 9].

Произведения, принадлежащие к межкультурному направлению, отличает специфическая тематика. Поскольку толчком к развитию этой литературы послужили определенные политические и социально-экономические процессы, закономерно, что авторы обращаются к опыту переселения, эмиграции, репатриации. В их текстах, как правило, речь идет об инокультурном (с позиции немецких читателей) опыте, о встрече с чужой культурой, о переживании ситуации инаковости и поиске идентичности в новой среде [12, с. 498]. «Пограничье», как оказалось, располагает к особому типу восприятия и отражения. На границах культур в результате их взаимодействия, обмена и взаимообогащения, могут возникать уникальные тексты, невозможные в пределах одной устоявшейся культуры. Самые показательные качества таких текстов – гибридность, эстетическое многообразие, межкультурная и интермедиальная усложненность, структурная многослойность [16, с. 565]. Творчество писателей-мигрантов, сочетающих в себе разные культурные корни, привлекает возможностью диалога с «другим» миром и, безусловно, придает немецкой литературе международное звучание.

Итак, определив главные признаки межкультурной литературы, обратимся к анализу романа. «Качели дыхания» представляют собой ретроспективное повествование о лагерном опыте человека, которому удалось пережить все тяготы и вернуться в социум. Шестьдесят лет спустя, автор-рассказчик по имени Лео Аугберг вспоминает об изнурительной работе, физических страданиях, мучительном чувстве голода и непреодолимой воле к жизни. Несмотря на определенность исторического контекста и даже некоторую автобиографичность, совершенно очевидно, что этот роман может быть прочитан и как универсальная экзистенциальная история о существовании человека в пограничной ситуации между жизнью и смертью, о необходимости поиска внутренней опоры, о травматическом опыте и способах выживания.

Долгое время депортация и принудительный труд немецкого населения Румынии были «белом пятном» в европейской истории. Об этом в послесловии к роману пишет сама Г. Мюллер: «Любые упоминания о депортации были в Румынии под запретом, потому что вызывали в памяти фашистское прошлое» [2, с. 286–287]. Желание облечь в слова травматический опыт «поколения отцов» и преодолеть молчание о прошлом определили выбор темы и мемуарную форму романа. А опосредованная причастность писательницы к этому прошлому (отец служил в СС, а мать пережила депортацию) придали повествованию глубоко личное, почти исповедальное звучание. В основу романа Герты Мюллер легла не история ее семьи, а воспоминания известного румынского поэта-авангардиста и ее друга Оскара Пастиора (1927–2006).

Первоначально Г. Мюллер и О. Пастиор задумывали написать роман вместе. О. Пастиор рассказывал о своем пребывании в украинском трудовом лагере, куда он был отправлен 17-летним мальчишкой, о буднях лагерной жизни, о пережитых кошмарах, которые память воскрешала в повторяющихся снах. Г. Мюллер слушала и записывала [13, с. 15]. В 2004 г. они вместе отправились в Украину, чтобы найти тот самый лагерь, где прошли пять лет жизни румынского поэта. Однако его неожиданная смерть остановила совместную работу, но остались «четыре полностью исписанные тетради с заметками и наброски отдельных глав». Потеряв друга и соавтора, Г. Мюллер написала роман сама, однако без тех «подробностей лагерной повседневности, о которых рассказал мне Оскар Пастиор, – призналась она в послесловии, – я бы никогда не осуществила задуманного» [2, с. 287].

*Факт или фикция?* Рассказчика и главного героя романа Г. Мюллер наделяет его биографическими чертами Оскара Пастиора: он родился в 1927 г. в Германнштадте, пять лет провел в лагере, потом вернулся домой, в Румынию, где работал «сбивщиком ящиков», и в 1968 г. эмигрировал в Австрию. И все-таки, несмотря на многие совпадения, «Качели дыхания» – это пример «литературы фиктивных воспоминаний», в которой важна не сама история, а ее авторская интерпретация. Этот прием М. Браун называет «эстетизацией воспоминаний». В таком повествовательном пространстве воспоминания жертв и преступников уже не исключают, а дополняют друг друга, на первый план выходит фиктивный свидетель [4, с. 34].

*Лагерный опыт как травма.* Исследовательница У. Лангас рассматривает «Качели дыхания» как роман о пережитых героем травмах. К травмам можно отнести не только депортацию, унижения и голод, но и скрываемую гомосексуальность героя. Депортацию «неизвестно куда» Лео воспринимает как возможность избежать «двойного падения» у себя на родине – стать государственным преступником и быть осужденным за нетрадиционную сексуальную ориентацию (интимные однополые отношения вплоть до 1968 г. считались нелегальными). Родители, свято верившие в «прямоугольник усов Гитлера», в «красоту золотистых кос и белых гольфов», восприняли бы известие о тайных рандеву сына как «величайшую мерзость» и осквернение расы [2, с. 9]. Таким образом, травма, полученная в лагере, накладывается на травматический опыт внелагерной жизни героя, в которой он ощущал себя изгоем. Травма (*Beschädigung)* – это потрясение, пережитое в прошлом, но заявляющее о себе и в настоящем. Парадоксальность ее в том, что она, представляя собой «запоздавшую реакцию» на то или иное событие, постоянно возвращается в настоящее в виде флэшбэков или ночных кошмаров [10, с. 156]. Травматический опыт то проявляется в виде образов из прошлого, то снова исчезает в глубинах подсознания, подобно естественному ритму человеческого дыхания («Вдох–выдох»). Тот, кто пережил травму, старается отторгать воспоминание о ней, но его всегда настигают образы, от которых он хотел бы избавиться [10, с.156]. Эти образы обретают свое вещественное *Ego* – так в памяти Лео появляются образы Сердцелопаты, Ангела голода, белого зайца.

Например, в лицах умирающих от голода ему часто видится белый заяц: «…белый заяц гонит нас прочь из жизни. Все больше лиц, где он вырастает во впадинах щек. Он, хоть еще и не вырос, мою плоть изнутри озирает: ведь она принадлежит и ему…» [2, с. 220]. Белый заяц здесь – это персонифицированный образ-символ голодной смерти, о которой герой не может забыть.

Описание лагерной жизни составляет большую часть романа, только первая его глава («Про укладку чемодана») и шесть последних повествуют о жизни вне лагеря. Действие в этих обрамляющих главах происходит в румынском городе Германнштадте. Из него герой уезжает, в него же и возвращается. Лагерь, в котором побывал О. Пастиор и который представлен в романе, – это трудовой лагерь в Ново-Горловке на территории Донбасса. В романе лагерный топос прочитывается как замкнутое пространство, в котором царствует жесткая иерархическая структура со своими порядками и законами. Человек, попадая в это пространство, утрачивает свое «я» и превращается в «номер», в винтик большой системы: «В нашем лагере было пять РБ – пять *рабочих батальонов.* Каждый из них назывался ОРБ – *отдельный рабочий батальон,* в нем насчитывалось от 500 до 800 интернированных. Номер моего батальона был 1009, а мой рабочий номер – 756» [2, с. 24]. Лагерь – это «тоталитарный, но топографически очень точно локализированный космос», где доминируют экстремальные структуры власти, – считает Р. Кегельманн [8, с. 334]. Главный закон лагеря – это закон «холодного рационализма», смысл которого отражает лаконичная формула «1 взмах лопатой = 1 грамму хлеба» [2, с. 89]. Голод – постоянный спутник рассказчика – воплощен в образе Ангела Голода. Он как тень следует за Лео по пятам, полностью овладевает его мыслями и поступками. Голод настолько материален, что «оставляет следы на теле людей». Он их обезличивает, превращая людей в «мешки с костями», делает мужской пол неотличимым от женского [2, с. 91].

Романное время произведения субъективно. Так как основой сюжета стало индивидуальное воспоминание, существующее независимо от объективной хронологической последовательности событий, то линейное расположение эпизодов и глав в принципе невозможно. Как справедливо заметил М. Браун, сюжет «Качелей…» составила череда «перепрыгивающих друг через друга воспоминаний» [4, с. 46]. В совокупности они воссоздают не объективную историю, а индивидуальный ее вариант. Время действия в романе условно можно разделить на реальное время (жизнь героя до и после лагеря) и лагерное время (1945–1950). В замкнутом лагерном космосе существует свое, монотонно-будничное время, передающее строго регламентированный ритм жизни заключенных (время работы и время сна). Восприятие реального времени искажается; вместо часов здесь – заводской гудок: «Утром нас будит гимн из громкоговорителя во дворе. Вечером он же отправляет нас спать» [2, с. 92]. Символом утраты реального времени становятся сломанные часы с кукушкой, которые показывали то ли «неправильное время», то ли, считали обитатели барака, время в других местах мира. «Здесь, в лагере, – вспоминает

герой, – вопрос о времени <…> стоял иначе: "Кукушка, кукушка, сколько мне осталось жить?"» [2, с. 95]. Пять лет, проведенные Лео в Ново-Горловке, сложились в однообразную череду дней, окрашенных усталостью и хронической тоской по дому. Большая часть лагерной жизни запечатлелась в его памяти не в виде череды дней, месяцев, лет, а как время «мешков с костями», время «капустного супа», деревянных ботинок, фуфаек и «спасительных обменов». Когда же «настало время *балеток,* денег, чтоб покупать еду, новой плоти, наросшей на костях, и новой одежды в новом чемодане», то пришло освобождение, но, констатирует Лео, уже «ненужное» [2, с. 251].

*Композиция романа*. «Качели дыхания» состоят из большого количества небольших глав, занимающих от нескольких строк до нескольких страниц. Последовательность глав определяется внутренней художественной логикой текста. Во-первых, по мере развития действия герой все меньше и меньше говорит о своих чувствах, его рефлексии направлены во внешний мир. Во-вторых, сведения о времени становятся менее точными и появляются в тексте реже. И в-третьих, спектр чувственного восприятия героя редуцируется до обоняния, его чувства постепенно заменяют инстинкты [6, с. 115–116].

*Стиль романа.* «Качели дыхания» своим появлением вызвали противоречивую реакцию критиков. Главным предметом спора стал поэтический язык произведения. В газете «Die Zeit» под заголовком «Китч или мировая литература?» одновременно публиковались две рецензии на роман – хвалебная (М. Науманна) и разгромная (И. Радиш) [14, 15]. Если М. Науманн писал о «мастерстве насыщенного образами языка», то И. Радиш ставила вопрос иначе: правомерно ли использование поэтической метафорики, если речь идет об ужасах лагерной жизни, о голоде и страданиях людей?

Авторское «отчуждение», свойственное Г. Мюллер, по мнению И. Радиш, неуместно в книге, написанной в духе романов об Освенциме и ГУЛАГе. Автор статьи критикует и выбранную писательницей форму повествования от третьего лица: «Романы о ГУЛАГе не пишутся не от своего лица» [15]. Формульным и архаичным она называет «лирический вокабуляр XIX века», который в романе «вступает в <…> союз с инструментами террора». Из этого союза возникают такие «сладостно-инфантильные» словосочетания, как «Ангел Голода» или «Сердцелопата». Художественные приемы Г. Мюллер (сравнения, антропоморфизмы, повторы) создают, как считает критик, ощущение искусственной прозы, а лексический ряд, использованный ею, явно не соответствует избранной теме: «Летающие ангелы и аппарат для производства лирических сравнений, который соединяет все со всем <…>, явно относятся к той эпохе, когда еще не было ГУЛАГов» [15]. М. Науман, защищая Г. Мюллер, подчеркивает: если художественное слово писателя достигает своей цели, то есть «трогает сердца читателей» и вызывает «чувство сострадания к жертвам», то оно имеет право на существование. Что касается особенностей прозы Г. Мюллер, то это – своеобразная «форма поэтического протеста», в которой

*лирически* отстаиваются такие «старомодные» понятия, как справедливость, человеческое достоинство и свобода [14].

Критическая рецензия И. Радиш спровоцировала дальнейшее обсуждение проблемы. В связи исследовательница Г. Гаупт-Кукуйу, отвергая претензии журналистки, заметила: «Ирис Радиш не поняла, О ЧЕМ в этом романе идет речь». И пояснила: книга посвящена не описанию лагерных кошмаров, а рассказу о «внутренних процессах индивидуума <…>, о механизмах, которые он активизирует, чтобы сохранить <…> остаток жизни и человеческое достоинство». Эти механизмы, утверждает она, явно не проговариваются в тексте, они обозначены лишь пунктиром и реализуются в языке произведения и его композиции [6, с. 110].

В «Качелях дыхания» особое значение приобретают вещи. Герой цепляется за вещи, пусть даже вымышленные, дает им имена и делает их осязаемыми [6, с. 114]. Он составляет списки (например, вещей, которые герой взял с собой в лагерь), делает опись продуктов питания или лагерных атрибутов, создает новые слова (Хазовой, сердцелопата), и это действие становится для него точкой опоры и единственным «прибежищем в мире фантазии» [6, с. 115]. Реальный мир вещей в романе Г. Мюллер поглощает мир чувств: голод, страх, тоска по дому и усталость овеществляются и обретают форму предметов. Характерно, что эта привязанность к «вещам» помогает Лео уберечь «качели дыхания» от остановки. Переводчик романа М. Белорусец называет «Качели дыхания» «развернутым в роман стихотворением». Образность и метафоричность, выступающие средствами отстранения от банального языка, позволяют рассматривать это произведение как поэтический текст [1]. Г. Мюллер создает образы из слов и звуков (например, образ лагерного начальника Товарища Шиштванёнова, приказы которого перегружены шипящими Х-Ч-Ш-Щ). Поэтический язык Г. Мюллер создается из «многоголосия», в котором «звучат голоса не только лагерников, конвойных, их псов, сусликов, степи и облаков, но и предметов, элементов и субстанций. Есть партия лопаты, партии угля и шлака» [1]. Отметив стилистические достоинства прозы Г. Мюллер, полифонический характер повествования, усложненность композиции и хронотопа, характерные для межкультурной литературы, скажем еще и о том, что ее роман «Качели дыхания» действительно восполнил зияния памяти, обратившись к болезненной и малоизвестной литературе проблеме. По мнению Б. Хайнес, Г. Мюллер, показавшая ужас подневольного лагерного труда «по национальному признаку», тем самым обратила внимание общества на достоверный факт, который прежде замалчивали. Если память о нацистском прошлом Германии уже давно закрепилась в форме памятников и мемориалов, то память о ГУЛАГе находится в самом начале процесса мемориализации [5, с. 118].

Итак, роман Г. Мюллер «Качели дыхания», продолжает и развивает традицию литературы о немецких жертвах Второй мировой войны. Принципиальная новизна произведения состоит в том, что в этом романе на первый план выходит трагическая судьба и коллективная травма этнических

немцев Трансильвании, что позволяет рассматривать этот текст как пример межкультурной литературы. Многослойная и стилистически усложненная проза Г. Мюллер, известной противницы нормированного, шаблонного языка, не вписывается ни в одну из существующих жанровых моделей. Ее роман, размывающий границы между прозой и поэзией, можно назвать и романом воспоминания, и «лиризованным романом о ГУЛАГе». Уникальность этого текста состоит в том, что прошлое в нем является исходной точкой для творческого эксперимента со словом, а фактаж дает импульс для свободных импровизаций. Не повторяя радикальные выводы И. Радиш, согласимся с ней в одном: в новом тысячелетии появляются романы, в которых страдания, пережитые прошлыми поколениями, трансформируются в высокую, поэтически-изящную прозу.

**Библиографические ссылки**


1. Бєлорусець М. «Український» роман Герти Мюллер. Танго голоду й праці [Читання й дискусія про роман Герти Мюллер «Качели дыхания»] [Електронний режим] / М. Белорусець, Н. Ваховська, А. Заманська та ін. // PROSTORY – Режим доступу : http://www.prostory.net.ua/ru/translate/485-qq---
2. Мюллер Г. Качели дыхания : [роман] [Электронный режим] / Герта Мюллер ; [пер. с нем. М. Белорусца]. – СПб. : Амфора, 2013. – 287 с.
3. Bozzi P. Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers / Paola Bozzi. – Würzburg : Königshaus & Neumann, 2005. – 192 S.
4. Braun M. Die Erfindung der Erinnerung: Herta Müllers «Atemschaukel» / Michael Braun // Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Herta Müller [Hrsg. von Paul Michael Lützeler, Erin McGlothin]. – 10/2011. – Tübingen : Stauffenburg Verlag. – S. 33–53.
5. Haines B. Return from the Archipelago: Herta Müller's «Atemschaukel» as Soft Memory / Brigid Haines // Herta Müller [Edited by Brigid Haines, Lyn Marven]. – Oxford : Oxford University Press, 2013. – S. 117–134.
6. Haupt-Cucuiu H. Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers «Diskurs des Alleinseins» – eine Stilbeschreibung und eine (späte) Antwort auf Iris Radischs Verriss der «Atemschaukel» / Herta Haupt-Cucuiu // Kann Literatur Zeuge sein? Poetologische und politische Aspekte in Herta Müllers Werk. – Bern : Peter Lang, 2014. – S. 109–118.
7. Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch [Hrsg. von Carmine Chiellino]. – Stuttgart ; Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2007. – 536 S.
8. Kegelmann R. «An ihr können wir gutmachen, was wir einander antun». Figurenkonstellationen in Herta Müllers Roman «Atemschaukel» / René Kegelmann // Kann Literatur Zeuge sein? Poetologische und politische Aspekte in Herta Müllers Werk. – Bern : Peter Lang, 2014. – S. 333–346.
9. Krause Th. Literatur der deutschen Minderheit Rumäniens / Thomas Krause // Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch [Hrsg. von Carmine Chiellino]. – Stuttgart ; Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2007. – S. 177–188.
10. Langås U. Immer schuldig. Herta Müllers Roman «Atemschaukel» – ein Bericht von Trauma / Unni Langås // Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller [Hrsg. Von Helgard Mahrdt und Sissel Laegreid]. – Würzburg : Königshausen Neumann, 2013. – S.149–170.
11. Mahrdt H. «Man kann sich doch nicht mit einer Katastrophe versöhnen». Herta Müller: Einführung in Leben und Werk // Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller [Hrsg. Von Helgard Mahrdt und Sissel Lægreid]. – Würzburg : Königshausen Neumann, 2013. – S. 27–54.

12. Migrantenliteratur // Metzler Literatur Lexikon [Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff]. 3. Auflage. – Stuttgart ; Weimar : Verlag J. B. Metzler. – S. 498–499.
13. Müller H. Gelber Mais und keine Zeit / Herta Müller // Text + Kritik [Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold]. – Band 186. Oskar Pastior . – München : edition text + kritik, 2010. – S. 15–26.
14. Naumann M. Pro Herta Müller. Kitsch oder Weltliteratur? Herta Müllers neuer Roman über den sowjetischen Gulag-Alltag ist ein atemberaubendes Meisterwerk / Michael Naumann // Zeit Online. – 6.09.2009. – Режим доступа : http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Pro
15. Radisch I. Contra Herta Müller. Kitsch oder Weltliteratur? Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben. Herta Müllers Buch ist parfümiert und kulissenhaft / Iris Radisch // Zeit Online. – 6.09.2009. – Режим доступа : http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Contra
16. Schnell R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945 / Ralf Schnell. – Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2003. – 628 S.

*Надійшла до редколегії 23 лютого 2016 р.*

УДК 821.111 «19»

**Т. Н. Потницева**
*Днепропетровск*

# МИФЫ И ОБРАЗЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Досліджується маловідома англо-американська поезія періоду Першої світової війни, в якій було втілено особливі образи й «сюжети» історичної події початку XX ст. Універсально-онтологічний смисл Першої світової війни набув своєї очевидності на тлі знаменної дати – 100-літньої річниці від дня її початку і закінчення та святкування 70-ї річниці перемоги над фашизмом, а також на тлі реального виникнення загрози 3-ї світової. З відстані в одне століття зі всією очевидністю стає зрозумілою істина слів, які найчастіше приписуються В. Черчиллю: на війні першою вмирає правда. Версії подій, які є укоріненими в пам'яті людей, з часом набувають статус міфу, в якій спочатку вірять безумовно. Але багато з цих міфів – про справедливість війни, про братерство народів та велику місію США – було розвіяне на певних поворотах історії. За думкою дослідників, Перша світова залишається й сьогодні «невідомою війною». І все ж таки спочатку образ війни «був скоріше міфологічним», і тільки деякий час потому він «став соціополітичною реальністю». У створенні цього міфологічного образу є безумовний внесок літератури. Традиційно образ «світової бійні» в американській та європейській літературі сприймається крізь твори письменників «загубленого покоління» та «окопних поетів» – Роберта Брука, Вілфреда Оуена, Зігфріда Сассуна. Але це була, на думку дослідників, лише одна частина правди, яка не відображала весь «ландшафт» суджень та почуттів, породжених війною. Романтично-героїчній міфології воєнної поезії, якою «переболіло» багато відомих поетів, письменників – добровільних учасників у війні, було протиставлено літературу з іншим сюжетом про цю історичну подію.*

***Ключові слова**: воєнна поэзия, героїзація, окопна правда, романтичний націоналізм.*

*Исследуется малоизвестная англо-американская поэзия периода Первой мировой войны, в которой были воплощены особые образы и «сюжеты» исторического события начала XX века. Универсально-онтологический смысл Первой мировой войны стал очевиднее на фоне знаменательной даты – 100-летия со дня ее начала и окончания, празднования 70-*

© Т. Н. Потницева, 2016

*летия победы над фашизмом и на фоне реально возникающей угрозы 3-ей мировой. С дистанции в один век глубже осознается истина слов, чаще всего приписываемых У.Черчиллю: на войне первой умирает правда. Укоренившиеся в памяти людей версии событий со временем приобретают статус мифа, в который поначалу верят безусловно. Но многие из этих мифов – о справедливой войне, о братстве народов и великой миссии США – были развенчаны на определенных поворотах истории. По мнению исследователей, Первая мировая остается и сегодня «неизвестной войной». И все же поначалу образ войны «был скорее мифологичным», и только спустя какое-то время он «сделается социополитической реальностью». В создании этого мифологического образа есть безусловный вклад литературы. Традиционно образ «мировой бойни» в американской и европейской литературе воспринимается через произведения писателей «потерянного поколения» и «окопных поэтов» – Роберта Брука, Уилфреда Оуэна, Зигфрида Сассуна. Но это была, как считают исследователи, лишь одна часть правды, которая не отражала весь «ландшафт» мнений и чувств, порожденных войной. Романтически-героической мифологии военной поэзии, которой «переболели» многие известные поэты, писатели, нередко добровольно участвовавшие в войне, была противопоставлена литература с другим сюжетом об этом историческом событии.*

***Ключевые слова**: военная поэзия, героизация, окопная правда, романтический национализм.*

*The article focuses on an unknown Anglo-American poetry of the First World War in which a specific image of this Event of the beginning of the XX-th century is embodied. The universal ontological meaning of the 1st World War became more obvious against the background of the famous date – the 100th anniversary of the War beginning and end; against the background of the celebration of 70th anniversary of the Victory over fascism and an last against the background of the real threat of the 3d WW. From one century distance it becomes quite clear how true the words which are very often attributed to W. Churchill are: truth dies first at the war. The versions of the event taken root in the memory of people obtain in a course of time a status of a myth in which people belief at first unconditionally. But some of those myths – about lustful war, brotherhood of people and USA mission – were dethroned at the certain turns of the history. According to some investigators, theWWW remains even now as "an unknown war". But at first the image of the War was sooner "a mythological one" and only some time later it became "a socio-political reality". The contribution of literature into the process of mythologization is great and obvious. Traditionally the image of the "world slaughter" in the American and European literature was perceived due to the poetic works by Robert Brooke, Wilfred Owen, Sigfrid Sassun. But that was, as many scholars consider, only one part of the truth, which didn't reflect the whole "landscape" of opinions and feelings, caused by the war. Romantic-heroic mythology of the war poetry with which many famous poets and writers – war volunteers- were down, was soon set as a contrastive opposition to the literature with another plot about this historic event*

***Key words**: war poetry, heroization, trench truth, romantic nationalism.*

Современная история и события последних лет, обозначившие глобальные сдвиги в социально-политических отношениях между многими странами и в сознании людей, заставляют возвращаться снова и снова к теме войны вообще и к теме Первой мировой войны в частности[4]. История того, как вспыхнул смертоубийственный пожар начала XX века, охвативший европейские страны, приобретает сегодня особую актуальность, вызывая аналогии и ассоциации с тем, что наблюдаем и что переживаем сейчас мы сами.

---

[4] Первый вариант статьи был написан в 2010 г. (Потницева Т.Н. Мифология Первой мировой войны в американской поэзии начала XX века // Біблія і культура. Вип. 12, Чернівці: Чернівецький наці. ун-т, 2010. – С. 55–64), когда даже сама мысль о российско-украинском конфликте не могла бы придти в голову.

Но, как всегда, история мало кого учит своими трагическими уроками. И, как напишет У. Оден, «учебники безбожно лгут. / То, что Историей зовут, / той, что негоже нам гордиться, / была сотворена такой, какая есть,/ преступником, живущим в нас извечно. / И лишь Добро – вне времени и тела» [9, с. 87]. Универсально-онтологический смысл Первой мировой войны стал очевиднее на фоне знаменательной даты – 100-летия со дня ее начала, празднования 70-летия победы над фашизмом и на фоне реально возникающей угрозы 3-ей мировой. С дистанции в один век со всей очевидностью осознается истина слов, чаще всего приписываемых У. Черчиллю: на войне первой умирает правда. Укоренившиеся в памяти людей версии событий со временем приобретают статус мифа, в который поначалу верят безусловно. Но, как мы уже убедились сегодня, мифы нередко развенчиваются на определенных поворотах истории. Вот и Гавриил Принцип, проходивший в мифологии Первой мировой войны как ее роковой детонатор, теперь воспринят как герой, борец за независимость и справедливость[5].

По мнению исследователей, Первая мировая остается и сегодня «неизвестной войной»[6][7]. И все же поначалу образ войны «был скорее мифологичным», как напишет Ю. Гирин, и только спустя какое-то время он «сделается социополитической реальностью» [2, с. 233]. В создании этого мифологического образа есть безусловный вклад литературы. Традиционно образ «мировой бойни» в американской и европейской литературе воспринимается через произведения писателей «потерянного поколения» и «окопных поэтов» – Роберта Брука, Уилфреда Оуэна, Зигфрида Сассуна. Но это была, как считают исследователи, лишь одна часть правды [18, xiii], которая не отражала весь «ландшафт» мнений и чувств, порожденных войной. О других «сюжетах» в интерпретации этого события известно не слишком много. Хотя фундаментальные попытки делались и делаются. Уже в 1917 году была собрана и издана антология «Сокровищница военной поэзии» [15]. Ее издателем и автором предисловия был профессор английской литературы университета Теннеси Джордж Кларк (George Herbert Clarke, 1873– 1953). Антология включала стихотворения английских и американских поэтов того времени, многие из которых были участниками войны, а некоторые полегли на ее полях. Давая характеристику поэзии Первой мировой войны в целом, Кларк отмечает главные ее смысловые и эмоциональные приметы, связанные с чувством патриотизма, самоотверженностью, мужеством и терпением участников. И все же главный пафос – это восприятие и отображение войны как борьбы за национальную и человеческую свободу. Таковым был, думаю, и есть всегда, сегодня в том числе, **миф первый**, воплотивший главную пропагандистскую

---

[5] Приводимые сегодня историками, политологами документы о начале 2-й мировой войны тоже заставляют совсем по-другому посмотреть на то, кто и как ее инициировал, и какова на самом деле была роль Германии и Польши в сентябре 1939 г. [35].

[6] Поражает и то, что ни строчки о Первой мировой войне нет и в творчестве великих русских поэтов начала XX века – Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама. И в России для многих это была чужая и непонятная война, которая, к тому же, была в какой-то мере в стороне от протекавшей жизни.

линию воюющих на стороне Антанты стран. Пропагандистская машина работала на полную мощность. В Англии, к примеру, было создано целое бюро, куда входило 25 известных и популярных авторов, призванных создавать патриотические произведения. Среди них – А. Конан-Дойль, Р. Киплинг, Дж. Голсуорси, Г. Джеймс [19, xv–xvi]. Решительно противились этой «заказной» роли писателя в обществе лишь Б. Шоу и Б. Рассел.

«Сюжет» о справедливой войне за свободу человечества был, безусловно, привлекательным для многих, особенно для тех, кто искренне и добровольно принял участие в бойне. Такой «сюжет» о справедливой войне за свободу разворачивала и пропагандистская машина и Германии в 1939 г. Статья «Польша втягивает нас в войну» в NordWestdeutsche Zeitung. 01.09.39, и в The New York Times. 01.09 1939 воспроизводила обращение Гитлера к немецкому народу с обвинениями в агрессии Польши: «Польский народ отклонил мои попытки мирного урегулирования отношений между соседями <…> Против немцев в Польше развязан кровавый террор…» [14]. Отметим, что и в СССР поначалу после Пакта Молотова и Риббентропа тоже говорили о мирных намерениях Германии и об агрессивности по отношению к ней других стран.

Но вернемся к этому первому мифу в связи с войной начала XX века. Правда о «справедливой войне» откроется позднее и не всем[7]. Ее постигнут и американцы, и европейцы. Хемингуэй в 1947 г. в предисловии к очередному изданию романа «Прощай, оружие!» напишет о том, что те, кто воевал на фронтах «были спровоцированы к бойне экономическими соперниками и теми свиньями, которые использовали солдат для своей выгоды» [23, с. 25]. Иван Александрович Аксенов, один из ярких участников литературного движения в России начала XX века и участник военных событий по разным сторонам «баррикад», вспоминал: «Но немцы пробыли в роли злодеев недолго, – ровно столько, сколько потребовалось мобилизационным отделам времени для рассылки призывных повесток большей части городского населения. Тогда война стала ужасом и мерзостью. Патриотизм перешел в самоокапывание…» [1, с. 27][8]. На глазах происходил процесс превращения «наших героев / В скулящих марионеток истории». Так скажет поэт, правда, Второй мировой войны, переживший прозрение по поводу сути событий и патриотического мифа о нем. Имя поэта – Сидней Кейес (Sidney Keyes, 1922–1943) [5]. А его мысли о том, что война – это Республика смерти (С. Кейес. Не забывайте любимых) были аналогичны мыслям тем, кто переживал до него войну 1914 – 1918 гг.

---

[7] Причину и истоки Первой мировой войны нередко ищут в событиях 1971 г., в процессе объединения Германии при гегемонии Пруссии, в доминирующем положении Германии в Европе. Все это спровоцировало новую борьбу за передел мира, где каждый стремился взять реванш. Неслучайно в июне 1919 года подписание мирного договора состоялось в Версальском дворце, в том самом месте, где в 1871 г. Бисмарк « в упоении победой во франко-прусской войне провозгласил создание Германской империи» (См. подробнее об этом факте истории: http:// www.krugosvet.ru/ency/istoria/Pervaya_Mirovaya Voyna.htm.

[8] Еще 12 декабря 1916 г. Германия, как известно, выступила с предложением созвать мирную конференцию, а в это время ее союзники подписали тайные соглашения по распределению территорий, захваченных противоборствующими странами.

Один из главных мифов о Первой мировой войне имел место в умах, сознании и в художественном творчестве этой поры. Героизация «мужского» дела была, с одной стороны, обусловлена искренней верой в официальные слова и лозунги пропаганды, а с другой, в среде интеллектуалов, творческих личностей эта героизация возникала под влиянием литературы, в немалой степени определившей процесс «романтизации» войны и ее «героев». Непременными атрибутами такого рода поэзии, авторами которой нередко оказывались выпускники престижных университетов, были ассоциации с античностью, героико-мифологической литературой. В Англии такой была поэзия Руперта Брука (Rupert Brooke, 1887–1915), погибшего во время военного похода в Галлиполи (Турция), почти на месте действия троянской войны. Жизнь и судьба этого поэта отчасти были художественно воспроизведены в романе Р. Олдингтона «Смерть героя» (1929), где поэт предстал героем некоего «антропологического мифа», характерного, по мнению В. Хализева, для конца Х1Х – начала ХХ века [12]. Скорей всего, с подачи У. Черчилля (Первый лорд Адмиралтейства в это время), который хорошо понимал значимость эмоционального воздействия на соотечественников, Р. Брук был выбран на роль национального героя Первой мировой войны. Черчилль напишет о нем пафосный некролог в The Times 16 апреля 1915 г. [20], хотя поэт не принял участия ни в одном бою и умер, почти как Байрон, на поле брани от болезни.

Романтически-героический образ войны возникал и в американской поэзии. Выпускник гарвардского университета e.e.cammings писал о солдатах – «счастливых героических погибших», которые ринулись в битву, как львы (“…heroic happy dead/ who rushed like lions to the roaring slaughter…”)[21, 461]. Был еще один выпускник Гарварда, университетский поэт-эрудит, погибший в 1916 г., – Алан Сигер (Alan Seeger, 1888–1916). Сокурсник Томаса Элиота, Сигер отправился добровольцем на фронт в 1915 г., отважно сражался на стороне Франции и прославился своим мужеством и стихами. Ему, как и другим американцам со схожей судьбой, благодарные французы воздвигнули памятник. Поэзия А.Сигера пронизана характерным пафосом и образностью, где главные образы-символы – Тирания, Справедливость, Отвага, Правое Дело (Righteousness). Поэт убежден, что благоразумное человечество в этот решающий момент должно вступить в героическую борьбу с тиранией. Перед всем миром стоит выбор: быть ли на стороне тех тиранов, которые преследуют свои «нечестивые цели» (impious aims), или вступить в героическую битву (heroic war), «славное дело, за которое стоит погибать»(a glorious cause to strike or perish for) [27]. В одном из сонетов (sonnet XI) цикла “On Returning to the Front after Leave” («По возвращении на фронт после отпуска») Сигер утверждает позитивный смысл происходящей войны и, думается, войны вообще. Война, как размышляет поэт, при всех своих ужасах сортирует людей и в конечном итоге объединяет, сплачивает «храбрые, неустрашимые сердца в неразрывном братстве» (“War has its horrors, but has this of good –/That its sure processes sort out and bind/Brave hearts in one intrepid brotherhood”).

Впечатления от драматических событий, в центре которых оказался молодой интеллектуал, соотносились в его сознании и воображении с литературными сюжетами и героями, с судьбой и личностью любимых писателей и исторических деятелей, чья судьба была отмечена героическими, яркими поворотами. Так возникает ассоциация с Байроном (“Oh, if a doubt intrude, remember him / Whose death made Missolonghi holy ground…”) и, вероятнее всего, от Байрона – с судьбой и личностью Наполеона, который во многом вдохновлял Сигера в его борьбе на стороне Франции. В стихотворении “At the Tomb of Napoleon Before the Election in America – November, 1912” («У надгробия Наполеона перед выборами в Америке в ноябре 1912 г.») – есть такие строки: “…Can Art acclaim / No hero now, no man with whom men side/As with their hearts! High needs personified? / There are will say, One such our lips could name…” («Разве не может Искусство восхищаться каким-либо героем сейчас? Восхищаться таким героем, который был бы по сердцу людям? Разве требуется искать кого-то, ведь уста сами называют имя Одного…»[9]). Но главные ассоциации в поэзии Сигера – с античностью, позволявшей мифологизировать переживаемое военное действо, выявлять его универсальную сущность и, как ни странно, некую притягательную красоту. Этот пафосный героизирующий компонент военной поэзии вольно или большей частью невольно способствовал соучастию поэтов в работе идеологической пропаганды, удовлетворяя определенные социально-политические потребности. И хотя на самом деле военная поэзия была «уникальным течением» (“a unique movement”) в литературе той поры, она не представляла собой, как думает Гари Дей, «противовес общему идеологическому движению» (“it went against the ideological current”) [22, с. 42]. В ней создавался востребованный героический миф о войне как о борьбе за справедливое дело.

Театр Первой мировой войны был далеко от США, но для страны это был «трагічний досвід» [4, с. 50], который «заронив сумнів у незворушності усталених моральних канонів» [3, с. 17]. И если некоторое время большинство американцев равнодушно воспринимали информацию о том, что происходило далеко за океаном или даже были не осведомлены, что там происходит на самом деле (“few had any interest in European affairs” [27, с. 54]), все же и здесь поначалу была часть общества, которая с обостренным вниманием следила за событиями и формировала целый спектр мнений и позиций. Симпатии и антипатии были чаще всего обусловлены национально-этнической принадлежностью американцев. Против Антанты, членом которой была Англия, естественно, выступали американцы ирландского происхождения, их поддерживали, что тоже вполне понятно, и американские немцы. Нейтралитет и равнодушие большинства американских граждан сменит последующее горячее участие и заинтересованность в происходящем. Это случится тогда, когда США оказываются перед историческим выбором: сохранить дистанцию

[9] Перевод, где не указано специально, мой – *Т. П.*

от военных событий в Европе или вступить в конфликт на стороне определенных могучих европейских держав. Слово «выбор» – “choice” – становится ключевым как в риторике политиков, историков, так и в поэтическом творчестве.

В апреле 1917 г. Томас Вильсон, 28-й президент США, несмотря на все свои миротворческие усилия, понял, что в сложившейся ситуации между войной и миром у него есть только один путь выбора [15, с. 88–91]. После очередной атаки германцев на американский флот Сенат принимает решение вступить в военный конфликт. Такой Выбор президента напряженно ждали по обе стороны Атлантики. Киплинг откликнется на это событие стихотворением «Выбор», в котором воздаст хвалу американскому духу свободы:

The American Spirit Speaks!
Let Freedom’s land rejoice!
Our ancient bonds are riven;

Once more to use the eternal choice
Of good or ill is given….

Bear witness, Earth, we have
made our choice
For Freedom’s
Brotherhood.

(«Дух Америки говорит!/ Пусть возрадуется земля Свободы! / Наши исконные связи разрушены /и еще раз надо сделать принципиальный выбор / между добром и злом… Внимай, Земля, мы сделали / свой выбор / ради Братства Свободы»).

Момент Выбора в историко-политической жизни США начала века создавал особую атмосферу нравственного и патриотического подъема. Свидетельство тому – выход из рядов американской социалистической партии Эптона Синклера – социалиста и пацифиста, но прежде всего известного американского писателя. Это произошло в апреле 1917 г., когда однопартийцы Синклера не поддержали решение президента [28, с. 74].

Исторический шаг, который Америка сделала в апреле 1917 г., осмыслялся и подготавливался в разных формах, в том числе и в художественном творчестве. В 1916 г. Роберт Фрост в стихотворении «Дорога, по которой не пошли» (“The Road not Taken”) выражал обеспокоенность по поводу правильного нравственного выбора, который делает человек:

Two roads diverged in a yellow wood
And sorry I could not travel both
And be one traveler, lone I stood,
And looked down one as far bent as I could
To where it bent in the undergrowth;
Then took the other…

(«Две дороги разделились в желтом лесу. / Жаль, я не могу идти по обеим. / Будучи просто путешественником, я одиноко стоял / И смотрел так далеко, насколько мог, как одна из них / Убегала вглубь мелколесья, / А затем – пошел по другой…») [23, с. 128].

Так создавался еще один миф, сугубо американский, в котором по-особому осмысливалась роль и миссия США в мире. Современная ситуация

заново актуализировала былой пуританский миф об Америке – Земле обетованной, несущей свет свободы всему человечеству.

«Мы боремся, чтобы сделать океан свободным»(“We fight to make the ocean free…”) – такими словами выскажет свое восприятие войны в стихотворении “Mare Liberum” (1917) Генри Ван Дайк (Henry Van Dyke) – профессор английской литературы в университете Принстона, первый американец, который получил почетную степень в Оксфорде с начала вступления США в военный конфликт. Германцы названы им «пиратами», «ворами», «корсарами», «волками, которые подстерегают беззащитных овец»(“wolves to herd the helpless sheep”):

The “Ought” stands out above the “Must”,
An Honor rules in peace and war,
With these we hold in soul and heart,
With these we choose our lot and part
Till Liberty is safe on sea and shore.

(«Обязан» оказывается значимее, чем «Должен» / Честь правит и в мирное время, и в во время войны / С этим в душе и в сердцах мы живем / С этим мы делаем выбор нашей судьбы и доли / Пока Свобода в безопасности на море и на берегу»).

Величественно-патетическая риторика Ван Дайка выдает в нем социально-политического деятеля, каковым он был на самом деле. Но в большей мере эта риторика выдает в Ван Дайке (хотя он, если судить по фамилии, голландских кровей), традиционную амбициозность жителя Нового Света. Странным образом эта риторика оказывается аналогичной той, которая отличала революционно-патетическую поэзию России начала XX века. Вероятно, потому, что сама интенция пафосности была обусловлена аналогичными факторами – представлением об уникальности своего социально-политического контекста и об особой миссии страны и сограждан в мировом процессе исторического развития. Отсюда и схожие системы образов-символов, клишированных моделей художественной речи. Так, в стихотворении Ван Дайка «Свобода, которая освещает мир» (“Liberty Enlightening the World”, 1917, April) речь идет о свободе от эксплуататоров-буржуев, против которых и выступила Америка в Альянсе:

… join the brave Allies…
...thou must suffer, thou must fight
Warlords cease
And all the peoples left their
Heads in liberty
And peace.

(«...надо присоединиться к храброму Альянсу…/…надо страдать и бороться, / Чтобы покончить с разжигателями войны / И чтобы все народы жили свободными и в мире»).

Здесь много сходного, например, со строками из поэмы Д. Бедного «Главная улица» (1917–1922), в которых воплощен призыв покончить с буржуями-эксплуататорами («Вот их проучат, проклятых зверей») и укрепить «красного фронта всемирную линию», выйти на «последний всемирный редут». «Всемирный», «мировой пожар» революции, несущей свободу, призывал, как помним, «раздувать» в поэме «12» (1918) и А. Блок. «Мировой пожар»,

«свобода всего мира», «всего народа», «изменить мир» – все эти знакомые нам риторические фразы, оказались характерными для поэзии начала XX века и в России, и в США – в странах с особым мифологическим осознанием собственной исторической миссии.

Миф о США как о стране подлинной свободы, несущей освобождение европейским странам, воплощен в характерной системе образов-клише, где доминируют такие, как Свобода, Честь, Труд, Справедливость. Стихотворение Ван Дайка «Свобода, которая освещает мир» написано в форме обращения к Статуе Свободы – главному архитектурному символу Америки:

Transform the earth
Speak to mankind
World's salvation
Freedom and Honour.

(«Преобразуй землю / Обратись к человечеству / Спасение мира / Свободы и Чести»).

Такой образ Америки – освободительницы, страны свободы – будет появляться и развиваться в поэзии и европейцев, главным образом, братьев-англичан. В апреле 1917 г. опубликовано стихотворение английского поэта-лауреата, участника Первой мировой войны Роберта Бриджеса (Robert Bridges, 1844–1930) «К Соединенным Штатам Америки» ("To the United States of America"). Стихотворение, по сути, – призыв к «братьям по крови» ("Brothers in blood!") встать в один строй на борьбу с теми, кто начал это неправедное дело ("who this wrong began…"), «утвердить Права человека» ("Win the Rights of man") и «преобразовать мир» ("Transform the earth"). В дальнейшем, как следует, борьба эта приведет к «спасению целого мира» (the world's salvation"), «Свободе, Справедливости и вожделенной Доброте, основанной на Любви» ("Freedom and Honour and sweet Lovingkindness"). Во всей этой риторике нетрудно уловить идею об американской миссии в экспорте свободы, равенства и братства в другие страны. И в этом у США может быть приоритет по сравнению с революционной идеологией и риторикой России начала XX века и с той риторикой массмедиа современных стран, переживающих социально-политическое противостояние друг другу.

Стремление к «братству всех народов», провозглашавшееся в речах американских политиков и в поэзии, было особенно близко в Англии, нуждавшейся в военной поддержке и получившей ее. Все это «работало» на еще один миф, чрезвычайно популярный по обе стороны Атлантики: **миф об англо-американском братстве**. Забывались почти двухвековые споры и соперничество в сфере национальной идентификации: бывшая метрополия и ее строптивая колония оказались «братьями-близнецами». Таков результат нового витка «романтического национализма», по определению исследователей [24], того самого «романтического национализма», вредоносного, как убеждает современная история уже XXI века, который овладевал сознанием американцев на протяжении XIX века и в котором совмещалась как ностальгия по Старому Свету, так и решительное отторжение от него. Стоит ли останавливаться на очевидных аналогиях в сегодняшнем украино-российском конфликте! Противоречивые взаимоотрицающие и взаимоутверждающие чувства: «Мы –

это вы», но «Мы – лучшие» – воплощены в многочисленных сюжетах и образах американской литературы. Это и европейские американцы Г. Джеймса, и «короли» и «герцоги» М. Твена. Смешение ностальгии американцев по национально-культурным истокам, оттененной возникшей инонациональной амбициозностью, в гротескном варианте изобразил англичанин О. Уайльд в образе американской семьи Отисов из «Кентервильского привидения».

Хотя мысль о братстве народов как бы подразумевала народы разных стран (об этом, например, стихотворение Ван Дайка «Британия, Франция, Италия и Россия, рожденные заново», апрель 1917 г.), но в большинстве случаев это братство подразумевало только англо-американцев:

Mother and child
We are one
Knit by immortal memories…

(«Мать и дитя / Мы – единое целое, / Связанное бессмертной памятью» (Holt T. Florence. England and America)[10].

Чарльз Морган, английский лейтенант, служивший добровольцем в королевском морском дивизионе, написал в годы войны стихотворение «К Америке» (To America), где есть такие строки:

New fires within us. Brother we
Shall make
Incredible discoveries and inherit
The fruits of hope and love shall be awake…

(Новый свет внутри нас. Брат, мы / сделаем невероятные открытия и унаследуем / плоды надежды, и любовь пробудится…»).

Признания в братской любви изливаются с обеих сторон. В стихотворении «У собора святого Павла 20 апреля 1917 г.» (“At St Paul’s, April,20, 1917”) американец Хейдвик Ронслей (Haidwicke Drummond Rawnsley) пишет:

To-day is hope of brotherhood’s
bond increase…

(«Сегодня есть надежда на то, что наши братские узы укрепятся»).

Идея об англо-саксонском братстве была в некотором роде амбициозно-националистической идеей о противостоянии англо-саксонского и германского мира, равнозначной противостоянию цивилизации и варварства, христианского и языческого, аполлонийского и дионисийского и так далее, если вспомнить полный перечень оппозиций, сформировавшихся в культурном сознании Европы конца XIX – начала XX века. Стоит все же отметить, что англо-саксонский приоритет в этом «братстве народов» не исключал романтизации образов и других стран – участниц военного союза, Франции прежде всего. Как родина Французской революции, Франция начала XX века тоже представлялась многим символом борьбы за свободу и демократию и, безусловно, символом европейской культуры и духовности. Исследователи пишут даже об «особом преклонении перед французской культурой, которое существовало в это

[10] Флоренс Холт – была медсестрой на фронтах Первой мировой войны.

время»[11] [28, с. 8]. Наверное, многие из воевавших на стороне Франции американцев, защищали не Францию Антанты, а некий символический образ страны славной истории, культуры и просвещения. Таким был и образ Италии. В цитируемой Антологии военной поэзии есть ряд стихотворений, воспевающих Францию или Италию со схожим эмоциональным пафосом, риторикой и рефреном – “Vive la France!” (Crawford, Charles Holmes. “Vive la France!”), “Viva Italia!” (Woodberry, George Edward. “On the Italian Front, MCMXVI”):

I will die cheering, if I needs must die
So shall my last breath write upon my lips
Viva Italia!

(«Я умру воодушевленным, если мне нужно будет умереть, / Так пусть же с моим последним дыханием уста произнесут / Да здравствует Италия!»).

Мифологизация роли США – участницы Первой мировой войны и ее участников – «античных героев», «братьев», протянувших руку помощи в борьбе за всеобщую свободу – способствовала, как это всегда и происходит, **«сотворению кумиров»**. Американским «Лениным» в это время становится Авраам Линкольн, идеализация личности которого достигает кульминации. Как и «вождь мирового пролетариата»:

He cannot sleep upon his hillside now
He is among us – as in times before!
And we who toss and lie awake for long
Breathe deep, and start, to see him pass the door” [25].

(«Он не может спать на своем холме сегодня. / Он – среди нас, как и раньше! / А мы вскидываем головы и пробуждаемся, / Чтобы глубоко вздохнуть и увидеть, / Как он проходит мимо двери»).

Линкольн – «среди нас», он «один из нас». Почти, как у Есенина в «Анне Снегиной»:

«Скажи,
Кто такое Ленин?»
Я тихо ответил:
«Он – вы».

Линкольн, как и тот, кто «живее всех живых», – главный вдохновитель всех побед:

The sins of all the war-lords burn his heart
He cannot rest until a spirit dawn
Shall come, – the shining hope of Europe free [25].

(«Грехи всех разжигателей войны жгут его сердце. / Он не может найти покой, пока не появится силуэт рассвета, – сияющая надежда свободной Европы»).

Самым известным поэтом, воспевавшим Линкольна в это время, был Карл Сэндберг (Carl Sandberg, 1878–1967), который по многим причинам воспринимал себя как мессия Линкольна (“as a Lincolnesque figure” [18, с. 163]).

Карл Сэндберг – член социалистической партии, военный корреспондент, который решительным образом выражал свое неприятие войны. Выросший в местах, где жил Линкольн, Сэндберг испытывал чувство личной причастности

[11] Генри Джеймс в это время писал, что «имя Франции, кроме нашего собственного, значило больше всего в мире» [27, с. 8].

к американскому президенту. В поэзии это ощущается в желании «себя под Линкольна чистить», и в очевидном воспроизведении литературных принципов первого певца Линкольна – Уолта Уитмена. Влияние последнего в самом названии известного стихотворения Сэндберга «Трава» (“Grass”, 1916). Но у него, в отличие от Уитмена, трава – это трава забвения, проекция поэтического взгляда – не вглядывание в «листья травы», а через ее персонификацию – взгляд устремлен извне в пространство исторических событий:

Я – трава. Я покрываю все:
тела под Аустерлицем и Ватерлоо,
Верденом и у Ипра

Я – трава.
Дайте мне работать [12, с. 211].

Вся приведенная риторика пафосной военной поэзии создавала некую экстатическую мифологию войны, несовместимую с той ее интерпретацией, которая появится в произведениях Хемингуэя, Барбюса, Ремарка, Олдингтона. В этой поэзии, порожденной драматическим событием времени, скрестились мифологические «сюжеты» современности и фундаментальный миф американского сознания в объединяющей их идее миссионерской роли Америки – Страны обетованной, страны равных возможностей, свободы и демократии. Но «невинные младенцы» (innocents), которыми американцы, согласно своему главному пуританскому мифу, представляли себя на протяжении нескольких веков, оказались не столь невинными и не столь простодушными на данном этапе истории. Свой кусок в переделе мира и сферы влияния они получили. Романтически-героической мифологии военной поэзии, которой «переболели» многие известные поэты, писатели, нередко добровольно участвовавшие в войне, была противопоставлена литература с другим сюжетом о войне. Отметим, что и в прессе были разнообразные, порой, контрастные оценки происходящих военных событий. Так, «Таймс» в 1917 году убеждала своих читателей, что «военные усилия были исключительно антипрусские». «Дейли Ньюс» подчеркивала истинный смысл войны, который был в том, «чьи голоса будут преобладать в избирательных урнах» и, следовательно, «кто будет править миром» [26, с. 140].

Читатели «Иностранной литературы» (2009, №5) узнали о малоизвестной военной лирике Хемингуэя, «навеянной его пребыванием в пехотных частях действующей итальянской армии в годы Первой мировой войны» [11, с. 221]. Здесь один из «потерянного поколения» высказывал горькие суждения о том трагическом действе, в которое был втянут, о преступном лицемерии тех, кто сотворил это действо:

Ту же старую ложь слышит каждый солдат,
А над павшими мухи кружат…

«…Они затянули нас в омут,
Король и страна…»
(Пер. Максима Свириденкова).

Эти суждения совпадали с мыслями многих, воевавших плечо к плечу с автором «Прощай, оружие». Один из анонимных солдат-поэтов (его имя скрыто под псевдонимом X.) писал:

Clearly, who fights is either wicked or mad [16]
(«Ясно, что воюют или больные или сумасшедшие»).

А для Хемингуэя абсолютно ясным было то, что

Патриотизм,
Демократия,
Честь –
Слова и фразы… [14, с. 223].

Американскому писателю суть войны становилась такой же понятной, как и в Европе. В России В. Маяковский скажет об этом времени в поэме «Хорошо!»:

Врали: народ –
свобода,
вперед,
эпохи,
заря…» [10]

При всем своем конформизме, отмеченном выше, подобные мысли высказывает и Киплинг:

Газеты врали нам средь бела дня,
Что мы погибли смертью храбрецов» [6, с. 323].

Но вновь пополнялись ряды бойцов. Почему? Этот вопрос задавал себе и отвечал на него Эзра Паунд в поэме «Хью Селвин Моберли» (1920):

некоторые из охоты,
некоторые из авантюризма,
некоторые из страха прослыть слабаками,
некоторые из страха, что их осудят,
некоторые из любви к резне, так им казалось,
научившись позднее…
некоторые из страха, научившись позднее любить резню;
Некоторые погибли *pro patria*,
но не “*dulce*” и не « *et décor*»,
глаза закрыв, погружались в ад,
веря в ложь стариков…».

Один из тех молодых поэтов, кто погиб *pro patria*, Алан Сигер, в конечном итоге признается, что привело его на поля жестокой и кровавой войны:

We saw not clearly nor understood,
But, yielding ourselves to the master hand,
Each in his part as best he could,
We played it through as the author planned.

(«Мы не очень ясно понимали происходящее, / Но подчинились властной руке режиссера. / Каждый старался делать все как можно лучше. / Мы отыграли свои роли так, как задумал автор»).

Через сто лет Европа снова «сошла с ума», говоря словами Уистена Хью Одена, написавшего, по словам И. Бродского, одно из лучших стихотворений англо-американской поэзии XX века. Стихотворение это – «1 сентября 1939 г.»

о первом дне Второй мировой войны, вместившее в 99 строках всю философию войн и тот главный вывод, который человек, в конце концов, должен сделать:

Those to whom evil is done
Do evil in return…..

...no one exists alone
We must love one another or die...[17]

**Библиографические ссылки**


1. Аксенов И.А. К ликвидации футуризма. Заметки / И.А. Аксенов // Аксенов И.А. Из творческого наследия в двух томах. М.: RA, 2008, т. II. – С. 17–35.
2. Гирин Ю. Картины мира эпохи Авангарда / Ю. Гирин. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 399 с.
3. Денисова Т.Н. Літературний процес XX сторіччя у США / Т.Н. Денисова // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С. 5–17.
4. Денисова Т.Н. Історія американської літератури XX століття / Т.Н. Денисова. – Київ: Довіра, 2002. – 318 с.
5. Кейс С. Пустыня (Стихотворения английских и американских поэтов о Второй мировой войне в переводах Яна Пробштейна [Электронный ресурс] / Сидней Кейс // Интернет-журнал «Гефтер». – Режим доступа: http://gefter.ru/archive/14922
6. Киплинг Р. «Добровольно пропавший без вести». Пер. К. Симонова / Р. Киплинг // Киплинг Р. Рассказы. Стихотворения. – Л.: Худож. лит., 1989. – С. 323.
7. Никонов В. В августе 1914 / Вячеслав Никонов [Элнктронный ресурс] // Известия. – 26.08.2009. – №153/882. – Режим доступа: http://izvestia.ru/news/352307
8. Паунд Э. Хью Селвин Моберли. Пер. И. Кутика / Эзра Паунд // Паунд Э. Избранные стихотворения. Спб.-М.: Ассоциация «Новая литература», 1992. – С. 48–49.
9. Оден У.Х. Археология / Уинстон Хью Оден // Оден У.Х. Избранные стихотворения. Пер. А. Ситницкого. – Запорожье: Дикое Поле, 2003. – С. 87.
10. Октябрь в России. – М.: Известия, 1963. – 844 с.
11. Свириденков М. Вступительная статья к подборке стихов Хемингуэя / Максим Свириденков // Иностранная литература. – 2009. – № 5. – С. 220–221.
12. Хализев В.Е. Мифология XIX–XX веков и литература // Вестник МГУ. Серия 9. Филология, 2002, № 3. – С. 3–11.
13. Сэндберг К. Трава. Перевод И. Кашкина / Карл Сэндберг // Американская поэзия в русских переводах. – М.: Радуга, 1983. – С. 211.
14. Хемингуэй Э. Солдатам не светит хорошая смерть… Стихи о войне. Пер. Максима Свириденкова / Э. Хемингуэй // Иностранная литература. – 2009. – № 5. – С. 223.
15. Treasury of War Poetry. British and American Poems of the World War 1914–1917. – Ed. George Herbert Clarke. Houghton Miftin Company. The Riverside Press Cambridge/http://www.geocities.com/-bblair/index_twp.htm *Все последующие ссылки на данный источник.*
16. X. Excuses //·A Treasury of War Poetry. British and American Poems of the World War 1914–1917. – Ed.George Herbert Clarke. Houghton Miftin Company. The Riverside Press Cambridge/http://www.geocities.com/-bblair/index_twp.htm
17. Auden Wyston Hugh. September 1, 1939 http: //www.poetryclub.com/getpoem.php?id=253128
18. Bode, Carl. Highlights of American Literature. Washington, 1988, p.163.
19. Buitenhuis, Peter. Preface /The Great War of Words. Literature as Propaganda. 1914–1918 and after. – Ed. Peter Buitenhuis, L., 1989.
20. Churchill Winston. Obituary. The Times (26 April, 1915 // http: info.ox.ac.uk/jtap/tutorials/infro/brooke/obituary.html

21. cummings e.e. “Next to of course god America I” // The Mentor Book of Major American Poets.-Ed. Oscar Williams and Edwin Honig N.-Y., 1962, p. 461.
22. Day, Gary. The Poets: Georgians, Imagists and others//Literature and Culture in Modern Britain. Volume One 1900 – 1929. – Ed. Clive Bloom. Longman, 1993.
23. Hemingway Ernest. A Farewell to Arms. M., Progress Publishers, 1969.
24. Flint, Kate. Transatlantic currents//American Literary History, Oxford Univ. Press, 2009.
25. Lindsay, Vachel. “Abraham Lincoln Walks at Midnight”// A Treasury of War Poetry. British and American Poems of the World War 1914–1917. – Ed.George Herbert Clarke. Houghton Miftin Company. The Riverside Press Cambridge/http://www.geocities.com/-bblair/index_twp.htm.
26. Rance, Nicholas. British newspaper in the Early Twentieth Century// Literature and Culture in Moder Britain. Volume One: 1900 – 1929. Ed. Bloom, Clive, Longman, 1993.
27. Seeger A.“To England at the Outbreak of the Balkan War”// A Treasury of War Poetry…
28. The Great War of Words. Literature as Propaganda. 1914–1918 and after. – Ed. Peter Buitenhuis, L., 1989.

*Надійшла до редколегії 20 лютого 2016 р.*

УДК 821.161.1:82-13

**Е. А. Прокофьева**
*Днепропетровск*

# МИФ ОБ «УТЛОЙ ВОЛЬНОСТИ НОВГОРОДСКОЙ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИКА

*У статті аналізується трагедія у віршах «Марфа, Посадница Новгородська» – найбільш значний літературний твір М.П. Погодіна. В ньому автор звертається до популярної в російської драматургії теми приєднання Новгорода до Великого князівства Московського в кінці XV століття. Вона отримує у Погодіна складне історіософське осмислення. В основу сюжетного ряду твору покладено реальні події, переважно описані в I і III розділах VI тому «Історії держави Російського» М.М. Карамзіна. Так само розглянуті актуалізації архетипів, зокрема, головна героїня веде себе як вправний некромаг, викликаючи, концентруючи і направляючи самогубний ентузіазм своїх співгромадян. Таким чином, боротьба з великим князівством Московським, яку веде феодальна республіка, набуває в художньому творі, написаному вченим-істориком, характер не тільки політичної приреченості, але і морального безглуздя, етнічної (в сенсі, людської) неприродності.*

***Ключові слова:*** *М.П. Погодін, «Марфа, Посадница Новгородська», п’єса, міф, архетип, міфопоетика.*

*В статье анализируется трагедия в стихах «Марфа, Посадница Новгородская» – наиболее значительное литературное сочинение М.П. Погодина. В нем автор обращается к популярной в русской драматургии теме присоединения Новгорода к Великому княжеству Московскому в конце XV века. Она получает у Погодина сложное историософское осмысление. В основу сюжетного ряда произведения положены реальные события, преимущественно описанные в I и III главах VI тома «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Так же рассмотрены актуализации архетипов, в частности, главная героиня ведет себя как искусный некромаг, вызывая, концентрируя и направляя самоубийственный энтузиазм своих сограждан. Таким образом, борьба с великим*

© Е. А. Прокофьева, 2016

*княжеством Московским, ведомая феодальной республикой, приобретает в художественном сочинении, написанном ученым-историком, характер не только политической обреченности, но и нравственной бессмысленности, этнической (в смысле, человеческой) противоестественности.*

***Ключевые слова:*** *М.П. Погодин, «Марфа, Посадница Новгородская», пьеса, миф, архетип, мифопоэтика.*

*The article examines the tragedy in verse "Marfa, the Novgorod Governor's wife" – the most significant literary work of M.P. Pogodin. In it the author refers to a popular Russian drama the subject of the annexation of Novgorod to the Grand Duchy of Moscow in the late fifteenth century. She gets Pogodin difficult historiosophic reflection. In the heart of the story of a number of works based on real events, mostly described in I and III chapters VI volume of "The History of the Russian state" N.M. Karamzin. Considered as the actualization of archetypes, in particular, the main character behaves as a clever mage of death evoking, focusing and directing the suicidal enthusiasm of their fellow citizens, there are associations with the biblical Sodom and Gomorrah, destroyed by God as punishment for the sins of their inhabitants. While the actions and feelings of Martha weakly motivated by the inner logic of the development of the action of the play. In them, mostly the desire not so much to the preservation of specific values of Novgorod, many to death. Discord in the Boretsky's family in the play, devoid of love Affairs, takes on the archetypal value. The complete destruction of relations between the closest people represents a serious social, even cultural troubles. Old Novgorod morally decrepit world and therefore dies. Thus, the struggle against the Grand Duchy of Moscow, led by feudal Republic, gets in art essay, written by the scientist-historian, the political nature of not only doom, but also moral meaninglessness, ethnic (in the sense of human) unnatural.*

***Keywords****: M.P. Pogodin, "Marfa, the Novgorod Governor's wife", play, myth, archetype, myth-poetics.*

Пьесы М.П. Погодина «Марфа, Посадница Новгородская» (1830) [5], «Петр I» (1831) [6], «История в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове» (1831) [4], «История в лицах о Димитрии Самозванце» (1835) [3] начинают, развивают и продолжают исторические и историософские теории их автора – крупного ученого-историка[12]. Автор этих произведений в драматургической форме осмысляет три важнейших этапа российской государственности: присоединение Новгорода к Москве, Смутное время, Петровские преобразования. Погодин по своим общественно-политическим взглядам был сторонником просвещенной «умеренной» монархии, «официальной народности» и панславизма (объединения славян под главенством России). Крупным авторитетом в историографии он считал А.Л. Шлецера,

[12] С 1828 года М.П. Погодин – адъюнкт Московского университета, с 1835 года – ординарный профессор по кафедре русской истории, с 1841 года – академик, также – член Московского археологического общества, почетный член Аграмского общества древностей, председатель Славянского благотворительного комитета, член московских обществ истории и древностей российских и любителей русской словесности, действительный статский советник, гласный московской городской думы. Его труды по истории Древней Руси оказали заметное влияние на развитие исторической науки в Российской империи. Среди разрабатываемых М.П. Погодиным тем: установление источников Начальной летописи, изучение политических предпосылок возвышения Москвы, выяснение постепенного характера закрепощения крестьян. Научной деятельности М.П. Погодина присущи тщательное изучение первоисточников, признание самобытности русского исторического процесса, публикация исторических памятников (сочинения И.Т. Посошкова, Псковская летопись и др.). Он создал крупнейшую частную коллекцию в России – «Древлехранилище» (до 2 тыс. рукописей, ок. 800 старопечатных книг, до 5 тыс. подлинных грамот, автографы государственных деятелей и ученых, ок. 200 икон, почти 2 тыс. монет и медалей и т.п.), выкупленную правительством в 1852 году.

основоположника норманнской теории. Погодин-драматург выступал с тех же позиций, но его «научна мысль <…> явно опережала художественную» [1, с. 337], – полагает С.Э. Вацуро. В одной из первых своих научных работ «Исторические афоризмы» (1827) Погодин, разделяя славянофильские воззрения, высказал мысли об отличие российской истории от западноевропейской, разграничил предмет политической, социальной и ментальной истории. По мере приближения реформ 1860-х годов он отошел от этих взглядов и выступил за необходимость сближения России с Западом («Исследования, замечания и лекции о русской истории», 1846–59; «Древняя русская история до монгольского ига», 1871).

Трагедия в стихах «Марфа, Посадница Новгородская» – наиболее значительное литературное сочинение М.П. Погодина. В нем автор обращается к популярной в русской драматургии теме присоединения Новгорода к Великому княжеству Московскому в конце XV века. Она получает у Погодина новое, более сложное историософское осмысление. В основу сюжетного ряда произведения положены реальные события, преимущественно описанные в I и III главах VI тома «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Пьеса в соответствии с протоисточником отражает социальную неоднородность феодальной республики, общественные противоречия в ней, идеологическую исчерпанность удельных княжеств, усталость населения от междоусобиц, характер переговоров между Иоанном III и Новгородом, дипломатическую специфику метрополии и автономии, даже время года (конец осени – зима 1477–78 годов) и погодные условия, мало приемлемые для ведения военных действий. Погодин почти дословно воспроизводит некоторые места карамзинского сочинения, стремясь более достоверно воссоздать колорит изображаемой эпохи. Вероятно, что он использовал и другие источники, в частности летописные.

Среди персонажей трагедии выведены реальные исторические лица. Это: великий князь Московский Иоанн III (1440–1505); предводитель новгородского войска, так называемый безвотчинный князь В.В. Шуйский-Гребенка (?–1497); удельные князья, потерявшие самостоятельность А.В. Оболенский (?–1501), Б.М. Оболенский (?–1502?) и В.М. Верейский (?–1495); служилый князь, предводитель тверского войска М.Ф. Микулинский-Телятевский (?–1510); боярин великого князя В.Ф. Образец-Симский; княжеский дьяк, выполнявший дипломатические и более деликатные поручения Василия III, его супруги и сына, С. Бородатый; идеолог пропольской партии новгородцев боярыня М.С. Борецкая (?–1503); новгородец Упадыш (?–1471), действовавший на стороне великого князя Московского в Шелонской битве. Они в большинстве своем представлены драматургом в адекватных им бытовых и психологических обстоятельствах. Не выведены на сцену, но фабульно значимыми, согласно истории, сделаны Погодиным образы новгородского архиепископа Феофила[13]

[13] Исторический Феофил принимал деятельнейшее участие в переговорах с Иоанном III, осадившим Новгород. Будучи представителем московской партии, он активно способствовал претворению в жизнь геополитических планов великого Московского князя относительно феодальной республики.

(?–1484), представляющего московскую партию, а также чиновников Назария и Захария – весьма противоречивых фигур, спровоцировавших вооруженный конфликт метрополии и автономии. Новгородский посадник рассказывает, что «в Москву они явились к Иоанну / И именем всех новгородских граждан / Его назвали государем нашим» [5, с. 295]. Великий князь присылает своего представителя для выяснения условий вхождения Новгорода в состав Москвы. Возбужденное вече в ответ кричит: «это ложь», «казнить изменников», «будь проклят, / Кому вспадет на ум такая мысль» [5, с. 295]. Официальные новгородские власти сообщают Иоанну III, что мнимые послы – на самом деле преступники, пребывающие «в опале у своих сограждан» [5, с. 297], требуют их экстрадиции «для примерной казни» [5, с. 297]. Великий князь заявляет об «оскорблении смертельном», произошедшем «перед лицом / Всех подданных» и «хочет / Смыть кровью беспримерную обиду» [5, с. 297, 298]. Он присылает в Новгород «складную грамоту» – объявляет войну. Вече, не ожидавшее такого развития событий, обескуражено. Один из бояр предлагает послушать от архиепископа Феофила «тихого, святого наказанья» [5, с. 300]. Однако вместо владыки, который «теперь, усталый и больной», выходит его дьяк. «Против рожна нам прати невозможно», «Московский князь на нас напал врасплох», «Мы можем лишь просить его пощады», «пошлем посольство в стан Московский / Челом ударить в землю Иоанну» [5, с. 300], – оглашает он мнение церковного иерарха. Похоже, что чиновники Назарий и Захарий, объявленные «злодеями», выступали не как частные лица, не на собственный страх и риск, лишь желая «раздор посеять в православье» [5, с. 297]. Новгородцы подхватывают мысль предпринять попытку щедро одарить Великого князя, отказаться от части земель, прав и привилегий, только бы избежать войны. Московская партия в самой феодальной республике ощутимо переигрывает польскую.

Сочинение Погодина получило одобрение А.С. Пушкина. Он увидел в пьесе «добросовестное исследование истины и живость воображения юного, пламенного» [7, т. 11, с. 181]. А.С. Пушкин несколько раз высказывал свои соображения по поводу этого произведения – в неоконченной статье, названной в последствии исследователями «О народной драме и драме „Марфа посадница“ М.П. Погодина» (1830), а также в письмах[14]. Прежде всего они касались оценки пьесы в контексте развития драматургического рода вообще, и в русской литературе в частности. А.С. Пушкин находил удачным идейный ракурс, избранный автором: «отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманный удар, утвердивший Россию на ее огромном основании» [7, т. 11, с. 181]. Ему импонировало изображение великого князя Московского, которое «наполняет трагедию»: «мысль его приводит в движение всю махину, все страсти, все пружины» [7, т. 11, с. 181]. Большим достоинством пьесы А.С. Пушкин считал историческую верность художественного воспроизведения процессов и особенностей заявленной эпохи, «воскрешение минувшего века во

[14] К М.П. Погодину (ноябрь 1830 и 11 июля 1832) и П.А. Плетневу (20 марта 1831).

всей его истине» [7, т. 11, с. 181]. В этом качестве в трагедии Погодина он выделил: «укрощенную мятежность удельных князей», «дипломатику русского вольного города», «холодную, твердую решимость, обвинения сильные, притворное великодушие, хитрое изложение обид», делающие узнаваемыми «мощный государственный <…> смысл» имперской политики [7, т. 11, с. 182], которая была заложена в княжение Иоанна III. Весомая категоричность этих умозаключений, основанная на авторитете их автора, создала устойчивое представление о пьесе и определила стереотипы как ее исследования, так и творчества Погодина в целом. Наиболее показательны в этом плане работы И. М. Тойбина [10], С. Розановой [9], Ф. Раскольникова [8], написанные в разные годы, но непременно содержащие пушкинский вектор. «Марфа, Посадница Новгородска» воспринимается как произведение, формально продолжающее традиции «Бориса Годунова», но бесконечно уступающее шедевру А.С. Пушкина в литературном плане. В то время как сочинение Погодина является самостоятельной художественной системой, функционирующей по собственным законам, наполненной внутренней логикой организации действия. Одним из ее принципов, на наш взгляд, стал целенаправленный показ «утлой вольности новгородской», когда, как говорит один из героев, *«друзья свободы мнимой / Хитрей врагов* под нею подкопались» [5, с. 308] (курсив наш – *Е.П*). На протяжении пяти действий пьесы Погодин последовательно, методически выдвигает доказательства ущербности республиканского управления. Они собираются в целостную картину, по сути – мифологический концепт, сам по себе оправдывающий военную агрессию на северо-запад бурно развивающегося Великого княжества Московского.

Произведение открывается предуведомлением «От издателя». В нем Погодин приводит известное мнение, что «историк русский, любя и человеческие, и государственные добродетели, может сказать: Иоанн был достоин сокрушить утлую вольность Новгородскую, ибо хотел твердого блага всей России» [2, кн. 4, с. 463]. «Сии слова Карамзина положены в основание трагедии» [5, с. 289], – объявляет драматург читателям. С первой же сцены пьесы в ней нагнетается атмосфера эскалации республиканских приоритетов. Персонажи, обозначенные как граждане Третий и Второй сообщают, что «беды не миновать. / Конец приходит Новгородской воле! / Недаром крест с Софии нашей сшибло, / Недаром колокол Хутынский ночью воет», «и кровь вчера там на гробах являлась» [5, с. 292–293]. Приходит боярыня Марфа Борецкая, окруженная всеобщим уважением, называемая «посадницей» и «матерью», отождествляемая с самим Новгородом. «Идет как город, / Пригожая, дородная» [5, с. 293], – говорят ее соотечественники. Глядя на Марфу, новгородцы обнаруживают, что «она угрюма; /Лицо ее добра не предвещает» [5, с. 293]. К тому же боярыня плачет. «Невзгодье угрожает новгородцам» [5, с. 294], – по одному ее виду догадываются собравшиеся на Софийской площади. Посадник извещает вече о назревшей конфронтации с великим Московским князем и поводе, ее вызвавшем – провокации подвойского Назария и архиепископского дьяка Захария. Новгородцы тут же устраивают самосуд. Причем со словами:

«из поля вон / Негодную траву!» [5, с. 296], – они топят в Волхове двух ни в чем повинных родственников чиновников-предателей. Несколько человек убегает с намерением «пойдем… дома их на ветер поднимем… / Хоть поживимся около злодеев» [5, с. 296]. «Посадники тщетно хотят восстановить спокойствие. Их речей не слышно» [5, с. 295], – ремаркой моделирует драматург особенность республиканской «демократии».

В другой пьесе Погодина, «Петр I», персонаж, который согласно жеребьевке должен совершить цареубийство восторженно восклицает: «Республика, и бей кого захочешь!» [6, с. 36]. Эта фраза представляется нам доводом, намеренно применяемым автором для обличения определенного государственного устройства. Дискредитация республики как формы социального управления происходит за счет активизации проявления насильственных действий, неконтролируемых сильной – *единоличной* – властью. Следующий поворот в развитии действия «Марфы, Посадницы Новгородской» служит новым аргументом одряхления «вольности». Жители феодальной республики не стремятся к войне, они разделяют мнение архиепископа Феофила, переданное через дьяка: «Московский князь напал на нас врасплох. / У нас нет сил, союзников, запасов. / Ганза и Псков и Казимир не могут / Нам помощь дать к такому спеху» [5, с. 300]. Все соглашаются, что кроме солидного откупа Москве необходимо «правом / Податься» [5, с. 301]. Однако в вопросе, чем следует пожертвовать, новгородцы не приходят к согласию. Бояре высказываются за увеличение пошлины с земледельцев («с двух сох по гривне»). Духовенство предлагает Иоанну III войско «в услугу для его походов разных», пересмотр судопроизводства – «принять к себе княжих тиунов», земли из боярских вотчин. «И монастырских можно» [5, с. 301–302], – заявляют на это «младшие граждане». Все стремятся к тому, чтобы отказаться от прав другого сословия и отстоять собственные имущественные интересы. Обсуждение заходит в тупик. В итоге посланники отряжаются в московский стан с широкими, но неясными полномочиями: «…употребив все средства, в крайней нужде / Уступят то, что Бог на ум положит» [5, с. 302]. Во втором действии на приеме у Иоанна III новгородцы будут продолжать эту линию поведения и закономерно провалят переговоры. Погодин художественно подчеркивает недоверие и подозрительность, царящие в городе. Марфа Борецкая обличает коварную политику великого Московского князя. Она говорит, что Иоанн III «неприметно, шаг за шагом / Ступая, очутился пред вратами, / Пробрался к нам на площадь вечевую. / Смотрите – здесь уж он меж нами» [5, с. 303]. Новгородцы понимают эту метафору буквально. «Народ с ужасом оглядывается» [5, с. 303], – красноречиво сообщает ремарка. Боярыня продолжает: «…в лице своих клевретов богоотступных» [5, с. 303]. На этих словах «многие меряют друг друга глазами. Слышен шепот на разных сторонах: Которые они?.. Кто?.. Укажи» [5, с. 303]. Жители города словно ожидают увидеть Московского князя, а потом подозревают друг друга в пособничестве ему.

Второе действие трагедии происходит в селе Сытине на подступах к Новгороду. Здесь из стана Иоанна III, готового к решающему военному предприятию, Погодин дает проекцию «утлой вольности», трактовку ее атакующей стороной. Бывшие удельные князья, а ныне – воеводы великого князя Московского, естественно, не довольны своим положением. Они ропщут и обдумывают план поддержать феодальную республику, если начало предстоящей битвы окажется благоприятным для новгородцев. В соображениях князей просматривается нехитрая схема «судьбы России»: «Уделы в ней или одна держава» [5, с. 312]. Хотя феодальная республика не являлась чьим-то уделом, была самостоятельным торгово-аристократическим государством. По мирному договору[15], заключенному после Шелонской битвы (11 сентября 1471 года), где войска великого княжества Московского наголову разбили республиканское ополчение, Новгород, сохранял внутриполитическое устройство. Феодальная республика только обязывалась не искать дипломатических союзов с Литвой (Польшей). Таким образом, Погодин устами своих персонажей намеренно занижает статус Новгорода. Далее изображается духовный упадок феодальной республики. Иоанн III осудительно говорит о намерениях пролитовской партии в Новгороде «к еретику, латинцу передаться, / И *душу погубить всего народа»* [5, с. 318] (здесь и далее курсив наш – *Е.П.*). Причем, оперируя понятиями юлианской хронологии, согласно которой происходящие события относятся к 6985 году, великий князь Московский еще больше усугубляет вину своих политических оппонентов. «В последний век, / *Пред светопредставленьем отступится»* [5, с. 318], – сокрушается он, спекулируя на повериях о том, что мир просуществует 7000 лет. Не случайно «возникли ереси, крамолы и измены», «взмялася опять земля блажная» [5, с. 318], «Новград развращенный / Не мог уж <…> собою управляться / И должен был упасть» [5, с. 326], – развивает свою мысль Иоанн III.

Ему вторят дьяк архиепископа Феофила и Алексей Борецкий, прибывшие в великокняжеский стан в качестве послов. По их заключению «новогородская земля / Вся вывоена», «вытравлена», «выжжена» [5, с.319], город находится «на крае гибели» [5, с. 327]. Борецкий улавливает настроение Иоанна III и рисует страшную картину новгородской государственности:

Купцы, бояре
И люди житые, разбогатевши,
Перестали помышлять о общем благе.
Свои сокровища предпочитают
Старинной славе, счастью новгородцев.
Крамольствуют, враждуют меж собою.

---

[15] Феодальная республика выплатила великому князю Московскому огромную контрибуцию и уступила значительная часть обширной Двинской земли. Одним из ключевых стал вопрос о судебной власти. Фактически в этот период в Новгороде сложилось судебное двоевластие: ряд жалобщиков направлялись в Москву, где пытались удовлетворить свои претензии. Весной 1477 года подвойский Назар и дьяк Захарий, излагая дело, назвали великого князя «государем» вместо традиционного обращения «господин», предполагавшего равенство «господина великого князя» и «господина великого Новгорода». Именно эта ситуация, описанная и пьесе М.П. Погодина, привела к появлению повода для новой войны, закончившейся присоединением феодальной республики к метрополии.

Алкая власти, не умеют править.
Смущеньями в соблазн приводят нравы,
И наш народ несчастный издвоился [5, с.327].

Невольно возникают ассоциации с библейскими Содомом и Гоморрой, разрушенными Богом в наказание за грехи их жителей. И вот результат: «граждане многие принять их под защиту / Просили нас» [5, с. 318], – гуманистически резюмирует великий Московский князь цель своей миссии относительно феодальной республики. Для создания нужной ему атмосферы «утлой вольности» драматург вводит в пьесу дополнительные внеисторические детали, придающие произведению характер столкновения личностей, а не геополитических интересов. Так в лагере Иоанна III неудобную для него проновгородскую позицию занимают «чтимые в народе» княгиня Мария Ярославна (1418–84), его мать, и московский митрополит Геронтий (?–1489). Они, не озабоченные глобальными государственными вопросами, «никак не соглашаются, чтоб Новград / Я ныне покорил себе совсем. / Твердят о клятвах мне, грехах и карах» [5, с. 325]. Ни княгиня, ни митрополит непосредственно не появляются трагедии, а только присылают великому князю, пребывающему в военном походе, грамоту со своими соображениями. Однако Иоанн III вынужден считаться с этим мнением: «я не хочу без крайней, тесной нужды / Не внять докукам их, на зло им сделать» [5, с. 326], – строит свои рассуждения великий князь Московский.

Подобное положение вызывает раздвоенность чувств Иоанна III в вопросе присоединения феодальной республики к метрополии: возникает противоречие между государственной потребностью и человеческой неправотой. Его разрешение подвигает коварного политика к тому, чтобы Новгород выказал видимость сопротивления. «Распре / Меч должен положить конец, не слово» [5, с. 325], – уверен великий Московский князь. Это требует, во-первых, провокации населения феодальной республики к битве[16] с его войсками, во-вторых, к заведомой обреченности сражающихся. Для реализации своего каверзного плана Иоанн III использует сына Марфы-«посадницы», озлобленного на сограждан тем, что самого его «на прошлогоднем вече / В посадники не взяли» [5, с. 327]. Алексею Борецкому, в оправдание предательства, великий князь Московский заявляет: «…уверен ты, что Новград подо мною / Быть может только счастливым», «победу нужную мне облегчая, / Ты выполнишь <…> свое желанье, / Благое, справедливое», «кто же / Осмелиться назвать его изменой» [5, с. 329]. Тот в ответ проявляет не меньше хитрости и прагматизма. Ссылаясь на щекотливость создавшейся ситуации, Борецкий называет условия, при которых поможет завоевателю: «…не касаться до именья / Граждан новогородских», «наместником меня пожалуй», «в своих землях дай сел и волостей», «сватай дочь боярина Челядни», «чины раздай указанным мной людям» [5, с. 328]. Одним из них становиться сохранение

[16] Исторический Иоанн III взял Новгород в блокаду и после почти двухмесячной осады (ноябрь 1477 – январь 1478) добился от властей феодальной республики полного подчинения метрополии, в том числе демонстративного отказа от вече – вывоза вечевого колокола в Москву.

жизни Марфы. «Ты можешь заточить ее, коль хочешь. / Поверь: такая жизнь ей горше смерти» [5, с. 331], – говорит *любящий* сын. Цена, оказанной услуги, представляются Иоанну III слишком большой, но Алексей настаивает и добивается желаемого. Диалог приобретает характер идейного поединка, где противники под видом политической договоренности соревнуются в циничности и аморализме. Вообще раздор в семье Борецких в пьесе, лишенной любовной интриги, приобретает архетипическое значение. Полное разрушение связей между самыми близкими людьми символизирует серьезные социальные, даже культурные неурядицы. Старый новгородский мир нравственно одряхлел и потому гибнет.

В третьем действии пьесы драматург передает слабость новгородцев через оценку ими силы Москвы и неотвратимости подчинения ей. «Неужли князь уступит?», «придет сильней с татарами из Крыма, с волохами – да мало ли наймитов!», «злобствуя за кровную обиду, / Наш Новгород с лица земли сметет» [5, с. 345], «Московский князь нас передушит прежде, / Чем мы все здесь опомниться успеем» [5, с. 346], «быть, видно, всем языкам / Славянским во едином мочном теле / С Москвою в головах. Где уцелеть одним нам?» [5, с. 351], – полагают жители феодальной республики. Они готовы покориться Иоанну III, не оказывать бесполезного вооруженного сопротивления. Только вмешательство Марфы Борецкой, вопиющей о «последнем вече» и с рыданиями бросающейся на колокол (висящий красноречиво низко), подвигает новгородцев к битве.

В финале трагедии снова устанавливаются настроения неизбежности потери «утлой вольности». Жители покоренной феодальной республики осуждают упорство Марфы, «обвиняют в тщетном / Кровопролитье, раздраженье князя» [5, с. 392]. «Слепая ты сама, вела на гибель / И нас слепых, с собой» [5, с. 392], – приходят граждане бывшей автономии к окончательному выводу. Они даже оправдывают сына Марфы, который «ясно видел / Раздоры наши, беспомощье, слабость / И гибельное буйство сильной черни, / Ожесточавшей Иоанна всуе, / Не слушавшей посадника и многих бояр» [5, с. 393]. Неожиданно – правда, посмертно («у Троицы из-за угла в него / Хватили камнем наповал» [5, с. 394]) – Алексей Борецкий оказывается дальновидным политиком и человеком стратегического ума. Бояре оправдывают его поступок. Жители поверженной республики полагают: сын Марфы «сделал то, что без него / Должно случиться было непременно», но «обладанье Новымградом» Борецкий мог предложить великому князю Московскому «на условиях для нас полезных» [5, с. 393]. Странно, что его не избрали в посадники!

В соответствии со всем замыслом Погодин умалил и несколько исказил образ боярыни Марфа Борецкой – одного из самых богатых землевладельцев своего времени. Традиционно считается, что она была главой пролитовской партии в Новгороде и идеологом движения неприсоединения к Москве. Хотя в специфических условиях русской феодальной демократии женщина вряд ли могла бы выступать на вече. Основной протоисточник пьесы – «История

государства Российского» – изображает боярыню Борецкую вовсе не в качестве митингового трибуна. «Новгородские чиновники сходились в ее великолепном или, по тогдашнему, чудном доме пировать и советоваться о делах важнейших» [2, кн. 2, с. 408], – пишет Н.М. Карамзин. На вече же, что логично, выступали сыновья Марфы. Но именно публичные речи (и публичное поведение в целом) «посадницы» драматург сделал главными способами изображения своей героини. Она представлена фанатично настроенной адептесой республики. При этом поступки и чувства Марфы слабо мотивированны внутренней логикой развития действия пьесы. В них преобладает стремление не столько к сохранению специфических новгородских ценностей (и собственного гигантского по размерам состояния, очутившегося затем в казне Иоанна III), сколько к смерти. Апелляция же к атрибутам этих ценностей – «Софии-матери» (собору Святой Софии) и «кормильцу» (вечевому колоколу)[17] – применяется боярыней Борецкой для психологического давления на сограждан. В первом же своем появлении на сцене «посадница» призывает: «…решимся все принесть на жертву чести, / Наденем саван, обречемся смерти, / Зажжем наш город!» [5, с. 304]. Она стремится уверить своих сограждан, что «Иоанн сробеет / Перед решеньем твердым новгородским, / Пожарища себе взять не захочет» [5, с. 304]. Однако призывы Марфы успеха не имеют, жители феодальной республики вступают в переговоры с великим Московским князем.

Погодин вводит в текст пьесы речи, в которых новгородцы критически и даже саркастически отзываются о боярыне Борецкой. «Всех загоняла!» [5, с. 347], «она всех нас морочит!» [5, с. 347], «змеиным улещаньем / Нас привела на край глубокой бездны, / Теперь столкнуть туда еще вас хочет» [5, с. 347], – говорят сограждане боярыни, не поддерживающие ее военно-политических стремлений. Однако в третьем действии пьесы «посадница» все-таки добивается своего. Экзальтированными речами о том, как «благовест <…> громкий не раздастся» [5, с. 355] и «заглохнет след на площадь вечевую» [5, с. 356], Марфа ведет себя как искусный некромаг, вызывая, концентрируя и направляя всеобщий самоубийственный энтузиазм. «А все мудрит посадница: все боры / Сырые загораются от Марфы!» [5, с. 363], – понимают новгородцы, однако принимают решение сражаться с превосходящими силами Иоанна III. Они требуют, «чтоб нас отпел владыка / Всех заживо: мы обреклися смерти / И не хотим в мир больше возвращаться» [5, с. 358]. «Посадница» и своего сына – последнего оставшегося в живых из четырех – отправляет «с отпетыми на битву» [5, с. 358]. Она не замечает, точнее, не допускает мысли, что Алексей может иметь какое-то собственное мнение на этот счет. В дальнейшем, ожидая исхода инспирированной ею битвы, Марфа заявляет: «пусть он умрет за дом Святой Софии, / Иль отомстит хоть смерть отца и братьев» [5, с. 365]. Неудивительно, что всех ее ближайших родственников постигла ранняя и преимущественно насильственная смерть. Отчаявшиеся новгородские

[17] Затем фигура самой Марфы Борецкой пополнила ряд этих атрибутов, персонифицировав в себе один из имперских мифов: закономерность падения Новгорода, неизбежность вхождения его в состав Москвы.

женщины вопиют, обращаясь к «посаднице»: «…упейся нашей кровью! / Сладка ль она?» [5, с. 375]. В этом контексте Алексей закономерно ищет и находит пути для измены, а, кроме того, выговаривает у великого князя Московского такое иезуитское условие относительно дальнейшей биографии своей матери. И.М. Тойбин отмечает, что поведение сына «посадницы», «отступившего от свободолюбивых традиций и заветов, бросает тень и на саму Марфу, способствуя принижению ее героического облика» [10, с. 106]. Танатическое умозрение боярыни Борецкой смещает аксиологические ориентиры у людей ее окружающих.

В пятом действии пьесы Погодин показывает политическое поражение и нравственную несгибаемость «посадницы». Причем оба эти изображения драматург снова создает отношением своей героини к смерти. «Я не ропщу и плачу – о Новграде» [5, с. 402], – говорит она. Новгородские бояре изыскивают возможность спасти «посадницу» от гнева занявшего город Иоанна III, когда уже «ангел смерти на просторе ходит» [5, с. 391]. «Ганзейские купцы провезть берутся / Тебя с товаром безопасно в Любек. / Беги!» [5, с. 390], – предлагают они Марфе. «Посадница» отказывается. «Я умерла вчера» [5, с. 391], – безапелляционно сообщает она доброжелателям. Действительно, поступки, совершаемые Марфой в финале пьесы, свидетельствуют, с одной стороны, о ее моральной «внутренней» кончине, исключенности из реалий бытия, ожидании скорой физической смерти. С другой – о явном, ярко выраженном желании отравить жизнь завоевателям. Известие о неожиданном убийстве сына вызывает у «посадницы» чувство облегчения, что «он не будет / Питаться кровью преданной отчизны. / Наш род корить его не станут счастьем!» [5, с. 394]. Затем Марфа бесстрашно препирается с допрашивающим ее боярином Образцом, фаворитом великого Московского князя. Она высказывает желание передать Иоанну III пророчество, услышанное от схимомонаха Зосимы Соловецкого, и «в последний день свободы новгородской» [5, с. 389] ставшее возможным к осуществлению. Оказывается, что у Великого Московского князя открывается весьма сложная жизненная перспектива. «Бог тебя накажет за измены», «счастия не чувствовать тебе», «в семействе у тебя раздор возникнет», «друзья далеко от тебя все станут», «потомки все твои в кровях погибнут», «род несчастный весь ваш изведется», «другой, блистая горней славой, <…>/<…> С твоих трудов, забот и попечений / Обильную он жатву соберет» [5, с. 402–403], – вещает Марфа. Иоанн III, уверенный в своей правоте, остается равнодушным к угрозам. «Что господу угодно – да свершится!» [5, с. 403], – ответствует он с мудростью философа, а не политика. Известный рассказ о пророчестве[18] схимононаха Зосимы Соловецкого (?–1478) несколько

[18] Соловецкий монастырь считал остров, на котором находился, своим достоянием, а жители поморья, привыкшие заниматься там ловлей рыбы, продолжали свои посещения. В числе посетителей, оспаривавших монастырское достояние, были люди боярыни Борецкой. Зосима отправился в Новгород хлопотать о неприкосновенности владений острова. Он обращался по этому делу к владыке Феофилу, настоятелю собора Святой Софии и к светским лицам, осуществлявшим управление республики. Боярыне Марфе, когда Зосима пришел жаловаться на ее людей, велела прогнать монаха. Он покачал головою и сказал сопровождавшим: «Вот наступают дни, когда на этом дворе исчезнет след жителей его, и затворятся двери дома сего и уже никогда не отворятся, и будет двор этот пуст». Тем временем владыка выхлопотал монастырю грамоту на владение

изменен Погодиным. В нем смещены акценты и введены новые мотивы, соединяющие падение Новгорода и личность и весь род великого князя Московского. Суть конфликта пьесы смещается от покорения прогрессирующей Москвой «утлого» Новгорода, наполняется новой семантикой – провиденциализмом.

Еще одним весомым доводом упадка республиканской государственности служит так называемый «польский вопрос» пьесы. Он значительно утрирован Погодиным относительно «Истории государства Российского», где идет речь о политическом партнерстве[19] с западным соседом (даже протекторатом это можно назвать с большой натяжкой), полном сохранении новгородского устройства и недопустимости каких-либо подвижек в религиозных вопросах. Но боярыня Борецкая, призывая соотечественников дать вооруженный отпор Иоанну III, о дальнейших перспективах говорит: «…устроим связь тесней и ближе с Польшей / И с Ригой – *сердце русское скрепивши, / Под их покров надежный предадимся»* [5, с. 345] (курсив наш – *Е.П.*). Марфа, рьяная защитница того, чтоб «Новгород остался б с прежней волей» [5, с. 348], понимает невозможность дальнейшего самостоятельного существования республики. Погодин усугубляет положение ее жителей, вводя мотивы противоречия вер в случае польско-литовского будущего. Таким образом, борьба с великим княжеством Московским, ведомая феодальной республикой, приобретает характер не только политической обреченности, но и нравственной бессмысленности, этнической (в смысле, человеческой) противоестественности.

**Библиографические ссылки**

1. Вацуро В.Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов / В.Э. Вацуро // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л.: Наука, 1982. – С. 327–367.

---

островом за печатями: своей, посадника, тысячского и пяти концов Великого Новгорода. Тогда раскаялась и Марфа: «Я напрасно гневалась, – сказала она, – мне наговорили, что он мою вотчину отнимает». Боярыня послала просить прощения у Зосимы и умоляла прибыть на обед. Он согласился. Марфа по этому поводу устроила пир и назвала гостей. Она встречала Зосиму с большим уважением, принимала от него благословение вместе с сынами и дочерьми. Зосима был посажен на первое место. Вдруг, посреди пира, он взглянул на шестерых бояр, сидевших за столом, затрепетал и заплакал. Можно было понять, что Зосима видел что-то страшное. Он больше не принимал пищи. По окончании стола Марфа еще раз просила у него прощения, завещала ему молить Бога за нее и за детей, поднесла ему дары и пожертвовала на монастырь свою деревню на реке Суме. Зосима простил Марфу, благодарил ее, но был очень грустен. По выходе из дома Марфы монах сказал сопровождавшему его ученику Даниилу: «Я видел страшное видение. Шестеро бояр сидели за трапезой без голов». Через некоторое время в уединенную обитель Зосимы дошли страшные вести. Новгородцы, защищавшие свою свободу, были поражены на Шелони; бояре, сидевшие с ним за столом у Марфы, были обезглавлены. Прошло еще несколько лет. Великий Новгород лишился своей самостоятельности; его богатства были разграблены; архиепископа Феофила низложили; множество бояр и богатых жителей, лишившись своего состояния, были отправлены на чужбину. В их числе вывезли из Новгорода боярыню Марфу с внуком. Дальнейшая ее судьба точно не известна. Пророчество Зосимы сбылось: двор Марфы опустел и пропал след его обитателей.

[19] Король польский и великий князь Литовский Казимир IV Ягеллончик (1427–92) предпочел отказаться от противостояния с Москвой и не оказал Новгороду помощи, предусмотренной соглашением между ними. Это привело к разгрому республиканских войск в Шелонской битве и дальнейшей зависимости Новгорода от великого княжества Московского.

2. Карамзин Н.М. История государства Российского: в 12 т., 4 кн. / Н.М. Карамзин. – Тула: Приокское кн. изд-во, 1990.
3. Погодин М.П. История в лицах о Димитрии Самозванце: [пьеса] / М.П. Погодин. – М.: Унив. тип., 1835. – 183с.
4. Погодин М.П. История в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове: [пьеса] / М.П. Погодин. – М.: тип. газ. «Русский», 1868. – 144с.
5. Погодин М.П. Марфа, посадница новгородская: трагедия в 5 д., в стихах / М.П. Погодин // Погодин М.П. Повести. Драма. – М. Сов. Россия, 1984. – С. 289-403.
6. Погодин М.П. Петр I: трагедия в 5 д., в стихах. 1831 / М.П. Погодин. – М.: тип. В.М. Фриш и С.П. Анненкова, 1873. – 161с.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: [в 17 т.] / А.С. Пушкин – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
8. Раскольников Ф. «Марфа Посадница» М. Погодина и исторические взгляды Пушкина: / Ф. Раскольников // Рус. лит. – 2003. – № 1. – С.3-15.
9. Розанова С. «Любезные разговоры» (Пушкин, Лев Толстой и Погодин) / С. Розанова // Вопросы лит. – 1993. – № 5. – С. 81–129.
10. Тойбин И.М. Пушкин и Погодин / И.М. Тойбин // Курский гос. пед. ин-т. Уч. зап. Вып. V (Гуманитарный цикл). – Курск: Курское кн. изд-во, 1956. – С.70–122.

*Надійшла до редколегії 28 січня 2016 р.*

УДК 821.161

**Н. М. Раковская**
*Одесса*

# Н. СТРАХОВ И АП. ГРИГОРЬЕВ. К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

*Актуалізація спадщини М. Страхова обумовлена суперечністю суджень про нього сучасних літературознавців. Ім'я М. Страхова не зайняло належного місця в системі досліджень історії критики середини XIX ст. До сьогоднішнього часу не зібрані та не систематизовані його оцінки російського літературного процесу II пололовини XIX ст. Не виявлена його особиста критична модель. У статті також аналізуються літературно-естетичні погляди М. Страхова. Робиться акцент на складних та суперечливих відносинах між М. Страховим та Ап. Григор'євим. Ставиться питання щодо самостійної позиції М. Страхова, яка відображає його критичну рефлексію.*

***Ключові слова**: критика, рефлексія, концепція, код часу.*

*Актуализация наследия Н. Страхова обусловлена противоречивостью суждений о нем современных литературоведов. Имя Н. Страхова не заняло должного места в системе литературоведческих исследований. До сегодняшнего времени не собраны и не систематизированы его оценки русского литературного процесса II пол. XIX в. Не выявлена его личностная критическая модель. В статье также анализируются литературно-эстетические взгляды Н. Страхова. Делается акцент на сложных и противоречивых отношениях между Н. Страховым и Ап. Григорьевым. Ставится вопрос о самостоятельной позиции Н. Страхова, отражающей его критическую рефлексию.*

***Ключевые слова**: критика, рефлексия, концепция, код времени.*

*Statement of a problem. Mainstreaming of N. Strakhov's heritage is caused by discrepancy of judgments of modern literary critics about him. The name of N. Strakhov didn't take a due place*

© Н. М. Раковская, 2016

*in system of literary researches. Till nowadays his marks of Russian literary process of the second part of the 19 century are not collected and systematized. His personal critical model isn't revealed. The aim of research is in making monitoring about philosophical and esthetic and literary positions of the critic. The tasks are in defining of essence of polemic of N. Strakhov with modern to him critics and to define his position in the context of a slavsfeel's and soil's critical reflection. Interpretative practice of N. Strakhov developed from the one side under the influence of the Ap. Grigoriev. From the other side it was determined by N. Strakhov's aspiration to take his outlook position. Because of the above «an anthological meeting» of two types of critical consciousness: soils' (Ap. Grigoriev) and slavfeels's (N. Strakhov) is established. N. Strakhov indicated his platform in the Zarya magazine where he conducted critical department in 1869–1871 as slavsfeels's. Counter with opinions of Ap. Grigoriev, N. Strakhov places the main emphasis on the proof of banality of "theorists" of their isolation from real Russian life. N. Strakhov disproved the point of view of Ap. Grigoriev that literature is a main power which can't be operated. From here is the rationalistic understanding of art, aspiration to reach the «thought idea» of the product. As a result of making research it is possible to summarize the following. Nigilists, according to N. Strakhov's opinion, rejected the words any independent ethics and every ethics in general, substituting moral categories with abstract categories of happiness or satisfaction. Paradox from his point of view that in the history of the Russian culture it was time of esthetic, philosophical and religious awakens. The received results caused the following conclusion. Problems which worried N. Strakhov were prompted by time and development of literary process therefore its correction of views of Ap. Grigoriev is quite natural.*

***Keywords**: criticism, reflection, concept, time code.*

**Постановка проблемы.** В 2013 году в Харькове вышла книга Л. Фризмана, Т. Ведерниковой «Уроки Страхова». С нашей точки зрения, этот факт весьма примечателен, ибо литературная критика 60-х гг. XIX века в украинском литературоведении до сих пор не вызывает интереса у исследователей. Книга насыщена биографическими данными и фактами истории русской критики середины XIX века. Вместе с тем в определенном плане в работе есть ряд неточностей, недоговоренностей. Так, скажем, нам трудно согласиться с интерпретацией статей Н. Страхова о И. Тургеневе, поверхностными оценками суждений критика о романах Л. Толстого. Неясно также, почему значительный объем посвящен А. Пушкину, при этом акцент делается не на концепции Н. Страхова, а на полемике вокруг творчества писателя в литературном процессе указанного времени. В то же самое время дидактический тон рецензии известного ученого С. Кормилова «Оправдание Страхова» нам не совсем ясен. Очевидно, что о Н. Страхове писали Н. Горбанев, Н. Скатов и ряд других авторов, но у всех были разные подходы к осмыслению противоречий в концепции критика. Как известно, в конце 60 – начале 70 гг. (после ухода из жизни Ап. Григорьева и появлением статей Н. Михайловского) Н. Страхов занимал ведущее место в литературно-критических отделах рядов журналов. Нам представляется, что этот факт связан с тем, что Н. Страхов пытался определить свое мировидение и позицию в разгар полемики между славянофилами и почвенниками; с другой стороны, Н. Страхова связывали глубоко личные отношения с Л. Толстым, поддержкой его критической концепции писателем, что стало очевидно после публикации эпистолярного наследия Н. Страхова литературоведом В. Тунимановым.

Безусловно Н. Страхов не был столь блестящим критиком, как Ап. Григорьев, которого он называл учителем, но он был личностью со своей авторской позицией, которую неоднократно высказывал в ряде статей о русских писателях II половины XIX века; более того, значимость его личности «высвечивалась» теми талантами, о творчестве которых он размышлял (имеем в виду его интерпретации романов Л. Толстого и Ф. Достоевского). Безусловно, время вносило свои коррективы, вследствие чего происходили сущностные расхождения между ним и его учителем (Ап. Григорьевым). В этом плане позволим себе высказать некоторые суждения. После смерти Ап. Григорьева наступает перелом в сознании и мировидении Н. Страхова. В отличие от Ап. Григорьева и Ф. Достоевского, считавших почвенничество новым направлением русской мысли, существующим самостоятельно от западничества и славянофильства, Н. Страхов был на этот счет другого мнения. В заключении к воспоминаниям о Ф. Достоевском он пишет о своей особой позиции по этому вопросу: «Мысль о новом направлении <...> сперва занимала меня, особенно вследствие влияния Ап. Григорьева, но очень скоро, может быть, по своему нерасположению к неопределенности, я порешил, что нужно прямо признать себя славянофилом...» [2, т. II, с. 167]. Свою платформу в журнале «Заря», где он в 1869–1871 гг. вел критический отдел, Н. Страхов обозначал как славянофильскую.

В связи с этим формировалось отношение Н. Страхова к вопросам о сущности и назначении искусства. Ап. Григорьев в ряде статей, наряду с суждениями о неприятии материалистической эстетики и «реальной критики», отвергал теорию «искусства для искусства». Произведения искусства он идентифицирует с жизнью живой природы, придавая им телесно-вещественную значимость. Ему, несомненно, близка натурфилософия и «органическая эстетика» Шеллинга. Н. Страхов не разделял этих взглядов учителя. Он не видел в искусстве его «царственного значения». Отсюда рационалистическое понимание искусства, стремление дойти до «мысли-идеи» произведения. В свое время Ап. Григорьев предостерегал Н. Страхова от чрезмерного рационализма: «Ты хочешь музыку лишить ее самостоятельности и поэзию тоже» [1, с. 152]. Н. Страхов, явно тяготеющий в период перелома своих взглядов к Гегелю, писал, что «органические категории ведут свое происхождение не от естественных наук, а от философии немецкого идеализма», что «сила наиболее органическая есть мысль» и что лучший образчик организма можно найти в каком-нибудь проявлении мысли, например, в логике Гегеля [2, т. II, с. 63]. Таким образом, Н. Страхов опровергал точку зрения Ап. Григорьева о том, что литература – это живая сила, которой нельзя управлять. Не принимал Н. Страхов и размышлений Ап. Григорьева об «органичности» искусства как мере жизненности явлений, сущность которых заключается в народной жизни, «в ее веянии».

Одно из первых свидетельств рационализма Н. Страхова – его полемика с Е. Эдельсоном, который в статье «Идея организма и ее приложение в различных сферах знания» выступил с предостережением от злоупотребления

понятиями «организм» и «органический» в истории, политической экономике и эстетике, где апелляция к ним зачастую подменяет конкретные исследования. В качестве примера продуктивного использования этих понятий и одновременно – чрезмерного увлечения ими, бывший соратник Ап. Григорьева по «молодой редакции» «Москвитянина» приводил его статьи: с одной стороны, «самый метод критики, прилагаемый им к оценкам современных литературных произведений, очевидно, превосходит широтою захвата методы наших критиков», а с другой – «блестящая формула ослепила ему глаза, как многим, заставила остановиться на полпути в исследованиях, довольно счастливо начатых» [4, с. 24]. Смысл возражений Н. Страхова в статье «Органические категории» сводился к тому, что органические категории ведут свое происхождение от логических, а не чувственных умонастроений [2, т. II, с. 96]. Что касается Ап. Григорьева (которого Эдельсон назвал «одним из самых глубоких, хотя в то же время и наиболее туманных современных наших критиков» [4]), то своими возражениями и замечаниями о содержании понятия «органическая критика» Н. Страхов, пожалуй, скорее полемизировал, чем опровергал мнение оппонента. Он писал: «Ап. Григорьев смотрит на литературу как на живую силу, которою управлять никому не дано, которую нельзя подводить под готовые понятия, но нужно понимать и истолковывать из нее самой». Подобный взгляд способен «дать приемам критики жизненную подвижность» [2, т. II, с. 49].

Вместе с тем, рассматривая особенности критического метода Ап. Григорьева в связи с его общими взглядами на искусство, Н. Страхов проявлял непоследовательность. Не называя формулы «искусства для искусства», Н. Страхов именно к ней сводит сущность эстетики учителя. Что касается метода Ап. Григорьева, то Н. Страхов, понимая важность проблемы (ибо в критике, как и в других «делах ума», «главная заслуга заключается не столько в результатах, столько в методе» [2, т. II, с. 68]), неоднократно предпринимал попытки анализировать «приемы нашего единственного критика», но ему это не всегда удавалось. Так, во второй статье о «Войне и мире» подходы Ап. Григорьева к литературе приравниваются к историко-литературному методу И. Тэна, что, безусловно, является парадоксом. И не только в теории, но и в критической практике Н. Страхов, по сути, игнорировал важнейший принцип и критерий «органической критики», который заключен в самом ее понятии и который был для Ап. Григорьева мерой вещей. Принцип этот – «органичность» явлений, критерий – мера жизненности явлений, того, насколько глубоко уходят они корнями в народную жизнь, в какой степени являются ее «веяниями» и «голосами». Из них вытекал своеобразный адогматизм критической мысли Ап. Григорьева, нередко вступавшего поэтому в конфликт с почвеннической схемой, склонность и способность критика к диалогу с оппонентами – коль скоро их позиция не отвечала критерию «органичности». В этом отношении критический метод Ап. Григорьева был близок художественным поискам Ф. Достоевского. Для Н. Страхова такие принципы и критерии были

неприемлемы. Борьба с западничеством (и его русским отражением – нигилизмом) постепенно становилась главной темой его статей и углом зрения на искусство. Вследствие чего отчетливо проявлялось различие между учителем и учеником.

Вразрез с подходом и мнениями учителя, Н. Страхов делает главный акцент на доказательстве беспочвенности «теоретиков», их оторванности от реальной русской жизни. Демократическое движение, по определению Г. Флоровского, для него – «воздушная революция», нечто «миражное», какая-то «фата-моргана», которая рассеялась при первом дуновении «свежего ветра» [3]. В связи с этим Н. Страхов упрощал взгляды Ап. Григорьева на место и роль А. Пушкина и, в частности, «белкинского» типа в послепушкинской литературе. Диалектически сложную и не лишенную реальной глубины типологию характеров, предложенную Ап. Григорьевым, критик свел к отрицанию «хищного» типа и к превознесению типа «смирного», что противоречило самой сути григорьевской концепции. В том же духе Н. Страхов «уточнял» взгляды Ап. Григорьева на творчество молодого Л.Толстого, суть которых состояла в предостережении писателя от чрезмерно негативного отношения к «блестящему» типу и от поэтизации типа «смирного». В страховской интерпретации все выглядело наоборот – и именно эту, свою, а не григорьевскую идею он положил в основу анализа образной структуры «Войны и мира», что существенно меняло как смысл историко-литературных идей Ап. Григорьева, так и смысл философско-исторической концепции романа Л. Толстого. Глубину расхождений между двумя критиками иллюстрирует и такая деталь. Если для Ап. Григорьева «единственное героическое лицо нашей литературы» – Александр Чацкий, «честная и деятельная натура, притом натура борца, то есть натура в высшей степени страстная» [1, т. II, с. 50], то для Н. Страхова характерно преклонение перед «героизмом смирения», идеальное воплощение которого он нашел в Платоне Каратаеве. Не случайно, конечно, симпатии критиков отданы столь разным характерам. Приведенные факты достаточно отчетливо выявляют грань между «органической критикой» Ап. Григорьева и «славянофильской» критикой Н. Страхова, характеризующейся в данном случае жесткой нормативностью. «Ибо есть какой-то тайный закон, по которому недолговечно все разметывающееся в ширину и коренится как дуб односторонняя глубина» [1, с. 417] – это горестное пророчество, высказанное Ап. Григорьевым за два года до смерти, невольно приходит на память при сопоставлении жизненных и литературных судеб Ап. Григорьева и Н. Страхова.

Таким образом, проблемы, которые занимали Н. Страхова, были подсказаны временем и развитием литературного процесса, поэтому его коррекция взглядов Ап. Григорьева вполне закономерна.

**Библиографические ссылки**

1. Григорьев Ап. Сочинения : в 2 т. / Ап. Григорьев. – СПб. : Изд. Н. Н. Страхова, 1875.
2. Страхов Н.Н. Критические статьи : в 2 т. / Н.Н. Страхов. – К. : Издание И. П. Матченко, 1902.

3. Флоровский Г. Пути русского богословия / Г. Флоровский. – Париж : YMCA-Press, 1983. – 700 с.
4. Эдельсон Е.Н. Идея организма и ее приложение в различных сферах знания / Е.Н. Эдельсон // Библиотека для чтения. – 1860. – № 3. – С. 22–31.

*Надійшла до редколегії 22 березня 2016 р.*

УДК 82

**С. Садыгова**
*Баку, Азербайджан*

# ЖАНР РУБАИ, ИСТОРИЯ ЕГО ПОЯВЛЕНИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

*У статті розглядається історія та теоретична основа і форми рубаї. Показується, що засновником цього метру був Гасан Гаттан, що жив у XII столітті, чиї твори не дійшли до наших часів. Однак їх бачив видатний арузознавець XIII століття Шамсаддін Мухаммад бін Гейс Рази і свої роздуми про рубаї описав у своєму творі «Аль-Моджам». Таким чином, сходознавці познайомилися із жанром і теоретичними основами рубаї саме завдяки «Аль-Моджам». У той же час стаття вносить певну ясність в терміни «рубаї», «тарана», «дубейті», досліджуються їх схожість і відмінність. Крім цього, наводяться деякі легенди про походження жанру рубаї. У статті також показується, що перша інформація про форми жанру рубаї була дана Шамсаддіном Гейсом Рази.*

***Ключові слова**: стаття, рубаї, тарана, дубейті, легенда, жанр.*

*В статье рассматривается история и теоретическая основа и формы рубаи. Показывается, что основателем этого метра был живший в XII веке Гасан Гаттан, чьи произведения не дошли до наших времен. Однако их видел видный арузовед XIII века Шамсаддин Мухаммад бин Гейс Рази и свои размышления о рубаи описал в своем произведении «Аль-Моджам». Таким образом, востоковеды познакомились с жанром и теоретическими основами рубаи благодаря «Аль-Моджам». В то же время статья вносит определенную ясность в термины «рубаи», «тарана», «дубейти», исследуются их сходство и различие. Помимо этого, приводятся некоторые легенды о происхождении жанра рубаи. В статье также показывается, что первая информация о формах жанра рубаи была дана Шамсаддином Гейсом Рази.*

***Ключевые слова**: статья, рубаи, тарана, дубейти, легенда, жанр.*

*The article deals with the history and theoretical basis and form Rubaie. It is shown that the founder of this genre has been lived in the XII century Gattai Hasan, whose works have not survived to our times. However, they saw a prominent scientist of XIII century Shamsaddin Muhammad bin Geys Razi and his reflections on Rubaie described in his work "Al-Modzham". Thus, the Orientalists became acquainted with the genre and theoretical foundations rubai thanks to the "Al-Modzham". At the same time article brings some clarity to the term "rubai", "tarana", "dubeyti" explores their similarities and differences. In addition, some are legends about the origin of the genre Rubaie. The article also shows that the first information about rubai genre forms were given Shamsaddin Geys Razi.*

***Keywords**: article, rubai, ram, dubeyti, legend, genre.*

Известно имя основателя науки еруз (мера в стихотворении), т. е. создателя теоретической основы еруза, – это Халил ибн Ахмад (718–791); имеются также и краткие сведения о его жизни. Имя создателя теории везна

© Саида Садыгова, 2016

рубаи также известно. Это, по мнению великого ученого-литературоведа XIII века, автора произведения «Аль-Моджам фи мааир ашар аль-Аджам» Шамсаддин Мухаммад бин Гейс ар-Рази, Хорасан Хаджа Имам Гасан Гаттан. Арузовед XX века Экрем Джафар, опираясь на труды иранского ученого Деххудайа, дает более подробную информацию об этой личности: «Гаттан Марвази или Гасан Гаттан (Ейнуззаман Имам Абу Али Хасан бин Али, 1072–1153) является автором ряда серьезных произведений, в том числе произведения об арузе. Используя его, Шамсаддин Мухаммад ибн Гейс аль-Рази написал свои суждения о рубаи. Гасан Гаттан, внимательно изучив жанры рубаи, написанные до ранее, исследовал метр аруза по деталям и, как результат, обнаружил двадцать четыре характеристики; затем он разделил их на две группы и определил наличие двенадцати шаблонов в каждой группе» [1]. Мы также, опираясь на Дейхуду, можем сделать небольшое дополнение к информации, предоставленной Акрамом Джафаром: Гасан Гаттан одновременно был видным врачом, астрологом и языковедом своего времени.

XI–XII века являются периодом интенсивного изучения персидского аруза. Основательно исследующий историю персидского арузоведения этого периода, доктор филологических наук Тарлан Гулиев пишет: «После арабского завоевания Ближнего Востока, приняв аруз как жанр, персидский народ первым использовал его в своей поэзии. До этого жанра персидские поэты после принятия аруза, почувствовав широкие возможности персидского языка для творчества в этом жанре, стали часто обращаться к нему, и, наконец, в последующих веках аруз стал основным метром персидской поэзии... Конечно, персидский аруз, по сути, не отличается от арабского, однако вследствие особенностей персидского языка и вкуса персидских поэтов, он приобрел новые качества. Первые персидские арузисты, хорошо понимающие сущность и теоретические основы жанра, увидели возможность использования в персидских стихах свойств аруза. Поэтому они для персидского аруза не создали новую теорию, а просто внесли небольшие изменения и дополнения в теоретическую основу арабского аруза, приспосабливая его к персидскому. С самого начала такие персидские ученые, как Бахрами Сарахси, Бузурджмехр Гасими, Абу Абдуллах Горши, Гасан Гаттан, Юсиф Арузи, Рашидаддин Ватват, Абул Ала Шуштери и другие, внедряя персидский язык в аруз, почувствовали обретение арузом новых свойств и постарались их обобщить» [2, с. 47–48]. По мнению Тарлана Гулиева, несмотря на то, что произведения этих ученых, представляющие первый этап изучения персидского аруза, не дошли до нас, в работах, появившихся позже, например в произведениях Низами Арузи Самарканди, Гейс Рази, Насреддина Туси, мы частично знакомимся с их творчеством. Среди этих ученых особенно выделяется Гейс Рази и его произведение «Аль-Моджем», в котором впервые представлена информация о рубаи. По мнению Акрама Джафара, Гейс Рази изучил произведение Гасана Гаттана о рубаи, арузе и точно переписал генеалогию рубаи. А по записям Тарлана Гулиева, «видный ученый своего времени, названный имамом и ходжой, Гасан Гаттан был современником видного ученого и общественного

деятеля своего времени Рашидаддина Ватвата (умер в 1177). Научному миру известна его переписка с Рашидаддином Ватватом» [2, с. 150]. Таким образом, по информации Шамсаддина Мухаммада бин Кайса аль-Рази, впервые жанр рубаи был систематизирован и теоретически описан видным арузоведом своего периода Гасаном Гаттаном. Гейс Рази в «Аль-Моджаме» дает информацию о формировании и теоретической основе рубаи: «Один из поэтов древнего Аджама, думаю, что Рудаки, только Бог знает правду, выводил этот жанр из ахрама и ахраба, назвав его рубаи. Действительно, принятый жанр является стихотворением, приносящим наслаждение и удовольствие, поэтому люди с изысканным вкусом их любят.

Говорят, что причиной появления этого жанра следующие. В один праздничный день Рудаки прошел по Газне, осматривая ее достопримечательности. Там были люди из всех слоев народа. Он остановился там, где дети играли в «орех». Здесь же собирались и молодые поэты. Он пошел туда и увидел красивого отрока:

Qəddi uca sərv və üzü bədirlənmiş ay,
Ruhdan xəlq olunub, əxlaqı müşki-ənbər
(Стройный, как высокий кипарис, и лицо – полная луна.
Создан из духа и похож на райские цветы.)

Рудаки был восхищен внешностью, ласкающей слух речью, приятным поведением людей. Юноша очаровал поэта, играя в «орех» и одновременно читая стихи. Тот бросил немного орехов, но понял, что это неуместно. Он был восхищен достоинством и характером речи юного поэта и жестом похвалил его. Еще один орех, брошенный Рудаки, упал и покатился обратно. Талантливый и умный юноша молвил:

Покатившись, он идет в свой корень.

Эти слова понравились поэту размером и приятной поэзией. Он обратился к законам аруза, вывел из его жанра хазадж и с помощью юноши нашел компактный стих. В результате этого счастливого случая Рудаки сам сократил куплет с ритмом и без ритма. Читавшего задушевное стихотворение красивого юношу называли мелодией (таранной). Люди были очарованы этим стихотворным жанром и буквально влюбились в эту поэзию. Даже не понимающие поэзию люди, могут танцевать под нее, принимая ее в качестве мелодии. Со временем эта форма стиха широко распространилась. Женщины и молодые девушки, напевая эту форму стихотворения, называли ее изобретателя, мальчика, игравшего в “орех”, “тараной” (мелодией)» [4]. Акрам Джафар, отмечает: «Сначала для жанра рубаи была придумана и определена общая формула. Если не во всех исследованиях, посвященных этой теме, то в большинстве из них просматривается эта формула: "Ла хавла ва ла гуввата илла биллах» (что означает: кроме силы и мощи Божьей нет другой силы и могущества). Это выражение на Востоке в мусульманских странах в религиозной и полурелигиозной среде является устойчивым выражением и произносится в моменты опасности и страха, когда человек бессилен перед ними. Конечно, это не имеет ничего общего с рубаи. Однако это арабское выражение было приспособлено и принято в жанре рубаи. Однако это

выражение может отражать только один жанр, и если мы захотим его заменить арузом, то это будет выглядеть так: "Ла хавла (маф'Улу) ва ла гувва (мафА'Илу) таилла бил (мафА'Илун) лах (фА')- маф'Улу мафА'Илу мафА'Илун фА'. Это, по научному языку аруза называется "ахраби-макфуфи-салими-азалл". Это один из двадцати четырех размеров рубаи, проработанных и определенных позже Гахтаном Марвази» [1].

Если мы посмотрим на все средневековые источники о рубаи, то увидим, что принимаемый нами сейчас как жанр рубаи в Средние века вовсе не назывался рубаи. То есть в средневековых источниках этот жанр называется то таранной (мелодией), то дубейти, то рубаи. Средневековые источники отличали эти термины и отмечали их особенности. В этом смысле термин «рубаи» и название жанра рубаи стали причиной путаницы и споров. Необходимо отметить, что эти споры продолжаются и по сей день. Например, видный арузовед XX века Акрам Джафар пишет: «Для того чтобы объяснить понятие рубаи от средневековья до наших дней, нет определенного термина. Это понятие в различных источниках выражается различными терминами» [1]. Таким образом, Гейс Рази первым затронул этот вопрос: «В самом деле, ни одна мера и ни один сказанный стих, созданный после Халила, не был так близок сердцу и восприятию. Композиторы создали великолепные мелодии. Поэтому когда появятся арабские куплеты этого вида, их назовут «говлами», а когда появятся персидские «гита», их назовут газелью. Ученые «музыку» этого жанра называют мелодией, а абстрактные стихи – дубейтами (куплетами), потому что в его основе не более двух бейтов (куплетов). Арабские ученые назвали его рубаи (четверостишием) – из-за того что размер хазадж в арабской поэзии состоит из четырех строк, а каждый куплет состоит из двух арабских куплетов. Тем не менее наблюдаемые здесь свойства в древности не были присущи арабским стихам. Теперь же художники слова его полностью принимают. Сейчас арабские рубаи широко распространены и используются во всех арабских провинциях [3, с. 112–115]. Таким образом, причину названия этого жанра дубейти или рубаи указать сложно. По данным многих источников, этот жанр арабской поэзии, выражаясь арабскими терминами мураббаул-аджза, разработана в четырехраздельной форме. А это означает, что в каждой строке стиха, написанного на арабском языке, имеется две «тафилы», а в куплете – четыре «тафилы». Несмотря на т, что источники широко не информируют о числе куплетов (бейтов), используемых в арабской поэзии формы рубаи, можно предположить, что в арабской поэзии, под названием рубаи в этом жанре было четыре куплета. При переходе на персидский язык персы каждый куплет этих стихов превратили в форму строки. Таким образом, они не увеличили объем стиха и, составляя его из двух куплетов, называли дубейти (два куплета). Говоря об этих метрах, Насреддин Туси писал: «Из-за того, что эти жанры являются одной строкой восьмерки, поэты мало пользовались ими. Тем не менее, древние поэты много писали в этом жанре и строки называли бейтами (куплетами) <...> Поэтому древние поэты считали тарану (мелодия) в четыре куплета и называли ее четырехбейтом (четырехкуплетным), а арабы –

рубаи. Однако поэты более позднего времени каждый из куплетов считали за одну строку, назвали рубаи дубейтами и считали необходимым привести к этому слогу третью строку» [5, с. 84].

Отметим, что эту же идею высказывал Гейс Рази, поскольку и он полагал, что рубаи в арабских стихах состоят из четырех куплетов: «Для того чтобы хаджазский тип в арабской поэзии превратился в “мураббауладжза”, каждый куплет этого жанра должен иметь два арабских куплета» [3, 112–115]. Поэтому этот метр в персидской поэзии в течение длительного времени параллельно назывался терминами «рубаи» и «дубейти». Однако в XV веке Гусейн Ваиз Кашифи, обобщая вышеуказанные вопросы, резюмирует следующим образом: «Рубаи является изобретением хаджазской формы. Называется рубаи потому, что форма хаджаз в арабской поэзии появляется в виде мураббаул-аджза – четырехчастный. Каждый куплет этой меры похож на два куплета четверки. В результате получается всего четыре куплета. По словам арабов, хазадж является мураббаул-аджза. Но персы это называют дубейтом» [6, с. 4а]. Таким образом, можно предположить, что причина принимаемых нами в нынешнем понимании рубаи (почему называется рубаи или дубейти) частично проясняется. Однако, как уже отмечалось, эту форму стихов называют и тараной (мелодией), и на то есть свои причины. Первая из них заключается в том, что этот жанр, услышанный из уст подростка, является поэтическим, а вторая – в том, что она может быть положена на музыку. Нам представляется, что лучшее объяснение этому дал Гейс Рази, который отмечает, что поющийся под музыку жанр в называется тараной (мелодией). Он также отмечает, что музыканты, композиторы писали красивые песни. Спустя несколько столетий Гусейн Ваиз Кашифи писал об этом термине: «Некоторые обладатели знаний его называют тараной (мелодией), потому что его создателем являлся некий подросток» [6, с. 4а]. Таким образом, мы считаем, что, хотя бы частично стала ясна причина того, почему этот метр был назван рубаи, тараной и дубейти. Но следует отметить, что и современные ученые тоже присоединились к терминологическому конфликту, начатому авторами Средних веков, и высказали свое мнение. Правда, несмотря на то, что они в основном повторяли мысли своих далеких предшественников, среди их суждений встречаются некоторые оригинальные выводы, на которые необходимо обратить внимание. В частности, широкое разъяснение терминов «рубаи», «тарана» и «дубейти» дано в работах современного иранского ученого доктора Сируса Шамисы «Словарь аруза» и «Знакомство с арузом и слогом. Говоря о таране, С. Шамиса тоже называет таранной мерой дубейт, произносящийся под музыку. Что же касается дубейти, то это, наоборот, мера тараны без музыки. Но, что интересно, С. Шамиса говорит и о других особенностях дубейти и тараны. Он пишет: «Тарана или дубейти является стихом, состоящим из четырех строк, используемым в регионах Ирана, с различным диалектом. Представителями этого стиха являются Баба Тахир, принадлежащий диалекту лори, и Фаиз Даштистани, принадлежащий диалекту дашти. Метр дубейти на самом деле не совсем аруз. Другими словами, древние образцы дубейти не поддаются анализу

в соответствии с официальными правилами аруза. Но с течением времени они, находясь под влиянием официального метра, превратились в аруз. В то же время они изменили свой язык и диалекты. Однако мы имеем старую форму тарана Баба Тахира, являющуюся не совсем арузом... В любом случае, мера тараны и дубейти сегодня является мафА'Илун мафА'Илун фа'Илун» [7, с. 87]. В «Словаре аруза» Сирус Шамиса указывает, что тарана ученые тоже относят к дубейти и ее меру тоже считают мафА'Илун мафА'Илун фа'Илун [8, с. 31]. Другой видный иранский ученый Джалаледдин Хумайи в работе «Науки риторики и литературные профессии» тоже отмечает, что дубейти в основном относятся к творчеству Баба Тахира и были написаны на диалекте лори и других местных языках [9, с. 155].

Говоря о рубаи, Сирус Шамиса отмечает, что арабоведы дубейти называют рубаи. Исследователь, повторяя средневековые источники напоминает, что хазаджская мера в арабской поэзии является мураббаул-аджза, а в персидских стихах используемые в арабских стихах четыре куплета превращаются в два куплета, и персы называют их дубейтами, а арабы – рубаи. Мы с этими мыслями, немного в другой форме, встречаемся и в произведениях других современных иранских ученых.

Таким образом, обобщая сказанное о рубаи как средневековыми, так и современными учеными, мы видим, что рубаи, состоящий из четырех куплетов, является формой стиха, применяемой в арабской поэзии. Позже персидские поэты, используя этот жанр, пишут арабский куплет в одну строку, в результате стих из четырех куплетов в персидских стихах возникает в форме двух куплетов. Персы свое изобретение назвали дубейти, а арабы – по-прежнему рубаи, т. е. «четверка». Необходимо отметить, что жанры рубаи начинаются или с маф'Улу, если применять арабские термины, – ахраба, или же с маф'Улуна ахрама. Позже Баба Тахир Хамадани и другие в виде другой формы – хазаджа – создали иную форму стихотворения и называли его дубейти. И в этом смысле Акрам Джафар действительно прав, потому что между терминами «рубаи», «дубейти» и «тарана» до сих пор остается терминологический конфликт. С информацией о теоретической основе метра рубаи мы впервые встречаемся в произведении Шамсаддина Мухаммада бин Гейса ар-Рази «Аль-Моджам фи маайир ашар аль-Аджам», в котором автор предоставляет сведения о создателе жанра рубаи – великом персидско-таджикском поэте Рудаки и создателе теоретической формы рубаи Гасане Гаттане. Обобщая сходство и различие дубейти, рубаи и тараны, он: «После того, как проясняется введение, затем начало строк, рубаи бывает или маф'Улу и называется ахраб, или маф'Улун и называется ахрам. И если начальная строка является маф'Улу, то второя строка бывает или мафА'Илун салим, или мафА'Илун магбуз, или мафА'Илу макфуф. И если начальная строка является маф'Улун, то вторая строка – или маф'Улун, или маф'Улу, или фа'илун, и это называется аштар. А если вторая строка мафА'Илун или маф'Улун, третья строка – маф'Улун или маф'Улу, а если вторая строка или мафА'илун, или фа'илун, или маф'Улу (или мафА'илу), третья строка мафА'Илун или мафА'Илу. Слог мафА'Илун и

маф’Илун является фа’ – это называется абтар, или фА – называется азал. А слоги мафА’Илу и маф’Илу являются фа’Ул, его называют ахтам, или фа’ал – называется маджбоб» [3, с. 115]. Как видно, Гейс Рази здесь в довольно сложной форме объяснил термины «ахрам» и «ахраб». Арузоведы вообще для отличия различных уровней аруза прибегали к сложным объяснениям. А это еще более усложняет освоение и без того сложных особенностей аруза.

Тем не менее в другом экземпляре произведения «Аль-Мосэм», опубликованном Мударрисом Разави, термины «ахрам» и «ахраб» описаны относительно просто: «Если начальная строка ахраба маф’Илу, его вторая строка бывает или мафА’Илун-салим, или мафА’илун-магбуз, или мафА’Илу-макфуф. И если вторая строка будет мафА’Илун-салим, то третья строка будет маф’Улу ахраб или маф’Илун муханнаг. И если вторая строка мафА’илун-магбуз, или мафА’Илу-макфуф, то третья строка бывает мафА’Илун-салим или мафА’Илу-макфуф. А если третья строка мафА’Илун-салим или маф’Улун муханнаг, то их слоги бывают фА’ азал или фА’ абтар. А если третья строка маф’Улу ахраб или мафА’Илу-макфуф, то тего слоги бывают фА’Ул-ахтам или фа’ал маджбоб.

Если посмотреть на форму ахрам, то его началом является маф’Улун. Вторая строка бывает или маф’Улун муханнаг, или маф’Улу ахраб, или фА’илун аштар. Если вторая строка маф’Улун, то третья строка будет маф’Улун муханнаг или маф’Улу ахраб. Если вторая строка маф’Улу ахраб или фА’илун аштар, то третья строка будет мафА’Илун-салим или мафА’Илу-макфуф. А если третья строка маф’Илун муханнаг или мафА’Илун-салим, то их слоги будут фА’ азал или фА’ абтар. И если третья строка маф’Улу ахраб, или мафА’Илу-макфуф, то их слоги будут фА’Ул-ахтам или фа’ал маджбоб» [3, с. 116]. Еще раз отметим, что последние представления о способах ахрам и ахраб более просты. Сложные объяснения создали проблемы не только для изучающих, но и для специалистов, подготовивших их для нового издания. Рассматривая и средневековые, и современные публикации, можно увидеть ряд недостатков. Таким образом, секретари и издатели перепутали близкие по содержанию и форме, штампы, что стало причиной неточного донесения метра рубаи до последующих поколений. Все эти создавало трудности в точном определении метра рубаи и его правильном понимании, что ясно видно на приведенном выше примере Гейса Рази. По его записям двумя строками и четырьмя куплетами возникают двадцать четыре типа дубейти (рубаи), из них двенадцать начинается с ахраба, а двенадцать – с ахрама. В то же время следует отметить, что современные иранские ученые, д-р Камил Ахмет Неджат и Шива Кемали Асл в книге «Аруз и слоги» указывают, что Гейс Рази в схему Гасана Гаттана добавил одну строку. Добавленные Гейсом Рази из Гасана Гаттана меры и стихи написанные в этой мере нижеследующие:

Ахраб

Гофтам ке саранджамат малумам шод

1. маф’Улу мафА’Илун маф’Улун фа’

Гофтам ке саранджамат малумам гешт

2. маф’Улу мафА’Илун маф’Улун фА '

Гофтам ке саранджамат малум нагешт
3. маф’Улу мафА’Илун маф’Улу фА'Ул
Гофтам ке саранджамат малум не шод
4. маф’Улу мафА’Илун маф’Улу фа'ал
Гофтам ке тора шавам негарина кей
5. маф’Улу мафА’илун мафА’Илун фа'
Гофтам ке тора шавам негарина зуд
6. маф’Улу мафА’илун мафА’Илун фА'
Гофтам ке тора шавам черайи то бе рандж
7. маф’Улу мафА’илун мафА’Илу фА'Ул
Гофтам ке тора шавам черайи то бе гам
8. маф’Улу мафА’илун мафА’Илу фа'ал
Гофтам ке зе ешге то хаджил гаштам дей
9. маф’Улу мафА’Илу мафА’Илун фа'
Гофтам ке зе ешге то хаджил гаштам душ
10. маф’Улу мафА’Илу мафА’Илун фА'
Гофтам ке зе ешге то делам гешт хаджел
11 маф’Улу мафА’Илу мафА’Илу фа'ал
Гофтам ке зе ешге то делам гешт малул
12. маф’Улу мафА’Илу мафА’Илу фА'Ул [3, с. 117–120]

Ахрам

Ба уарам ми гофтам ин джоврат бес
1. маф’Улун маф’Улун маф’Улун фа'
Ба уарам ми гофтам ин джоврат чанд
2. маф’Улун маф’Улун маф’Улун фА'
Ба уарам ми гофтам дер хашме мери
3. маф’Улун маф’Улун маф’Улу фа'ал
Ба уарам ми гофтам дер хеджр макуш
4. маф’Улун маф’Улун маф’Улу фа'Ул
Ба уарам дируз хами гофтам сер
5. маф’Улун маф’Улу мафА’Илун фа'
Ба уарам дируз хами гофтам раз
6. маф’Улун маф’Улу мафА’Илун фА'
Ба уарам дируз хами гофт делам
7. маф’Улун маф’Улу мафА’Илу фа'ал
Ба уарам дируз хами гофт фелан
8. маф’Улун маф’Улу мафА’Илу фа'Ул
Ба уарам дарде дел хами гофтам дей
9. маф’Улун фА’илун мафА’Илун фа'
Ба уарам дарде дел хами гофтам душ
10. маф’Улун фА’илун мафА’Илун фА'
Ба уарам дарде дел хами гофт делам
11. маф’Улун фА’илун мафА’Илу фа'ал
Ба уарам дарде дел хами гофт фелан
12. маф’Улун фА’илун мафА’Илу фа'Ул [10, с. 31–36]

Таким образом, можно сказать, что после Шамса Гейса Рази многие арузоведы, говоря о теоретических основах, повторяли его идеи. В этом смысле в произведениях живших и творивших в Средние века Вахида Тебризи, Абдуррахмана Джами, Гусейна Ваиз Каюифи, Амира Алишира Наваи, Захираддина Мухаммад Бабура, Мовланы Муфтий Садуллах Мурадабади или живших в XX веке Акрама Джафара и других арузоведов в определенном

смысле мы знакомимся с идеями Гейса Рази и благодаря этому – непосредственно с идеями создателя метра рубаи Гасана Гаттана.

**Библиографические ссылки**


1. Əkrəm C. Rübai / C. Əkrəm. – B.: Ədəbiyyat qəzeti, 22 yanvar, 1993-cü il.
2. Quliyev T. Əruz və qafiyəşünaslıq tarixi (VIII-XVI əsrlər) / T. Quliyev. – Bakı: Əbilov, Zeynalov və oğulları nəşriyyatı, 1998. – 226 c.
3. Şəmsəddin Məhəmməd bin Qeys ər-Razi. Əl-Möcəm fi məayir əşar əl-Əcəm / Tehran: İntişarate-zəvvar nəşriyyatı, 1387.
4. Mövlana Müfti Sədullah Muradavadi. Mizan əl-əfkar fi şərhi-Miyar əl-əşar mə risaleyi-rübai / Lakhnau: Daşbasma, 1282.
5. Nəsirəddin Tusi. Miyarül-əşar / Tusi Nəsirəddin. - Tehran: Cami nəşriyyatı, 1369.
6. Kəmaləddin Hüseyn Vaiz Kaşifi. Bədaye əl- əfkar fi sənaye əl-əşar. – M.: Nauka, 1977.
7. Sirus Şəmisa. Aşenayi ba əruz və qafiyə / Şəmisa Sirus.- Tehran: Firdous, 1375.
8. Sirus Şəmisa. Fərhənge-əruzi Şəmisa Sirus.- Tehran: Firdous, 1375.
9. Cəlaləddin Humayi. Finune-bəlağət və sənaate-ədəbi / Humayi Cəlaləddin. – Tehran: Huma, 1377.
10. Kamil Əhməd Nejad, Şiva Kəmali Əsl. Əruz və qafiyə / Tehran: Cami, 1385.


*Надійшла до редколегії 15 квітня 2016 р.*

УДК 821.161.1-2 Хлебников 09 : 821.133.1 (493) – 2 Метерлинк 09

**К. А. Самойленко**

*Харьков*

## «ОШИБКА СМЕРТИ» В. ХЛЕБНИКОВА КАК ПОЛЕМИКА С «МАЛЕНЬКИМИ ДРАМАМИ» М. МЕТЕРЛИНКА

*У статті йдеться про полемічний характер п'єси Вел. Хлєбнікова «Ошибка Смерти», що направлена проти опоетизації смерті в символістській естетиці. Засобами творчої полеміки, що використовуються у творі, іронічне зниження образу смерті та її атрибутів. Потойбічний світ перетворюється на шинок («харчевню»), його мешканці/відвідувачі веселі «мерці-трупи», що п'ють, співають і розважаються. Смерть у Вел. Хлєбнікова – не таємниче, містичне явище, а жалюгідний сліпий скелет із брудним носовичком замість голови. Автор наділив її рисами не надто освіченої людини (забобонність, використання нелітературних елементів у мовленні). Гра слів перетворює страхітливий атрибут смерті – «косу» – на жіночу зачіску (волосся, заплетене у коси). Концепція «перемоги над смертю» втілюється за допомогою зображення у п'єсі персонажу (Тринадцятий), що бореться зі злом та перемагає його (такий тип героя часто використовувався у балаганних виставах). Персоніфікація смерті дозволила В. Хлєбнікову дистанціюватись від неї як екзистенційного поняття, висміяти її та звергнути, перемогти. Щоб посилити ефект «перемоги над смертю», письменник зображує її не просто обманутою, а навіть «забирає життя» у смерті. Другим планом пародії п'єси виступає драматургія М. Метерлінка та п'єса Ф. Сологуба «Победа смерти». У статті осмислюються способи пародіювання засобів зображення смерті у п'єсах М. Метерлінка («Сліпі», «Там, усередині», «Непрошена»).*

***Ключові слова:*** *футуризм, символізм, пародія, другий план, опоетизація смерті.*

*В статье идет речь о полемическом характере пьесы Вел. Хлебникова «Ошибка смерти», направленной против опоэтизации смерти в символистской эстетике. Средствами творческой полемики является ироническое снижение образа смерти и ее*

© К. А. Самойленко, 2016

*атрибутов. Потусторонний мир становится «харчевней», ее обитатели / посетители – веселые «мертвецы-трупы», которые пьют, поют и веселятся. Смерть у Вел. Хлебникова – не таинственное мистическое и непостижимое явление, облаченное в белые одежды, а жалкий, слепой скелет с грязным носовым платком вместо головы, наделенный чертами недалекого малообразованного человека (суеверность, нелитературность речи). Игра слов превращает устрашающий атрибут смерти – «косу» – в деталь женской прически (волосы, заплетенные в косы). Концепция «победы над смертью» писателя реализуется посредством введения в пьесу персонажа (Тринадцатый), характерного для балаганных представлений, который противостоит злу и побеждает его. Персонификация смерти позволила Вел. Хлебникову дистанцироваться от нее как экзистенциального понятия, осмеять и низвергнуть. Чтобы усилить эффект низвержения смерти, автор изображает ее не просто обманутой – он «лишает жизни» смерть. Вторым планом пародии в пьесе Вел. Хлебникова являются драматургия М. Метерлинка и пьеса Ф. Сологуба «Победа смерти». В статье осмыслены способы пародирования средств изображения смерти в пьесах М. Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там внутри».*

***Ключевые слова:*** *футуризм, символизм, пародия, второй план, опоэтизация смерти.*

*The article is about the differences between Vel. Chlebnikov`s and other symbolists' views on an existential concept of «death». The play «Oshybka Smerti» («Ошибка Смерти») is a work where we can find evidence of V. Khlebnikov`s disagreement with other symbolists' aesthetics, particularly with M. Maeterlinc`s ideas which are included in his «little dramas» («Intruder», «The Blind», «Interieur») and F. Sologub`s «Pobeda smerti» («Победа смерти»). The author of the article shows how Vel. Chlebnikov parodies M. Maeterlinc`s plays. The afterword is shown as a hashery («харчевня»), it`s residents depicted as cheerful dead-corpses («мертвецы-трупы»), who drink, sing and have fun. Death is not a mysterious occurrence in this play, it is a despicable blind skeleton, which has a pocket-handkerchief instead of its head. It also has traits typical of undereducated people such as superstition and the use of colloquial language. The word-play transforms death`s frightening tool «scythe» («коса») into a woman`s «braid» («коса»). The conception «victory over death» is implemented through using a character, who tussles with evil and conquers it. Such types of characters were widely used in low farce/ skits and buffoonery («балаганное представление»). The prosopopoeia of Death is used throughout to mock it and deprive it of power. In order to intensify the impression of death`s failure («низвержение» смерти) Vel. Chlebnikov «deprives Death of life» (Death dies).*

***Key words:*** *futurism, symbolism, parody.*

«Ошибка Смерти» (1915) – единственная пьеса Вел. Хлебникова, которая была поставлена в театре при жизни писателя. По сравнению с другими драматическими произведениями (особенно с пьесами «Госпожа Ленин» и «Пружина чахотки») она наиболее отвечает требованиям сценичности. Эта пьеса написана в ироническом ключе и является пародией на эстетику символизма, и, в частности, на опоэтизацию образа смерти. Восприятие экзистенциального понятия смерти у Вел. Хлебникова отличается от символистского. Уже в произведении «Учитель и Ученик» (1912) он противопоставлял песню и народное слово литературе, называл писателей «мрачными лжецами» [8, с. 225], проповедующими смерть, а Ф. Сологуба обозвал «гробокопателем». Вел. Хлебников выразил мысль о том, что не хочет, чтобы «русское искусство шло впереди толп самоубийц» [8, с. 226]. Эта идея воплотилась в авторскую концепцию «победы над смертью» и нашла отражение в произведениях разных жанров и, в частности, в пьесе «Ошибка Смерти». В своем произведении автор изображает потусторонний мир не чем-

то ужасным, полным тайн: он предстает перед зрителем/читателем «харчевней», – «трактир низшего разряда, закусочное заведение с дешевыми и простыми кушаньями» [6], – хозяйка которой – персонифицированная смерть (Барышня Смерть), а ее обитатели – веселые «мертвецы-трупы», которые пьют, поют и веселятся. Образ умерших умышленно снижен и довольно ироничен: «Ударим, ударим опять в черепа / Безмясая пьяниц толпа. / Там, где вилось много вервий / Нежных около висков / Пусть поют отныне черви / Песней тонких голосков» [7, с. 227].

Вел. Хлебников называет Смерть «барышней». В «Толковом словаре живого великорусского языка» (1880) В.И. Даля это слово означает «девица благородного звания» [1 с. 50]. Такое толкование слова «барышня» позволяет говорить о, своего рода, оксюмороне: «Барышня Смерть» в образе молодой девушки барского происхождения находится на балу в обществе двенадцати гостей. Место действия (харчевня), строки из песни Запевалы («И между пирушки – старушка» [7, с. 228]), облик гостей («мертвецы» «с волынкой в зубах») обращение к ней Вошедшего («торговка смертью» [7, с. 230]) снижает этот образ. Как нам представляется, обращение Вошедшего к Барышни смерти «торговка» не случайно. В толковом словаре русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова (1935), помимо указанных выше трактовок слова «барышня», указано еще одно: «служащая в учреждении, в магазине (разг. дорев.)» [6], которое В. Хлебников использовал для дополнительного усложнения образа Смерти. Речь героини, которая изобилует просторечной лексикой и разговорными синтаксическими конструкциями («Ах ты, напасть какая» [7, с. 230], «Ну, чего смотришь, проклятый» [7, с. 231] и др.), ее суеверность («Нас всего…Четыре, пять… Он – тринадцатый, нельзя!» [7, с. 229]) усиливает иронию. В. Хлебников доводит образ до абсурда – Вошедший грозит Барышне Смерти лишить ее права «торговать смертью», если она не напоит его пивом мертвых, а так как стакана нет, Тринадцатый требует для этой цели ее череп. Героиня «валяется в ногах» у него и умоляет о пощаде: «Как женщина, когда ее ведут в застенок, обнимает ноги палача, так я обнимаю и целую твои» [7, с. 232], «Смотри: дочь могил – как березовый веник у твоих ног – молит и заклинает» [5, с. 232–233]. Такое изображение смерти можно считать полемичным по отношению к «маленьким драмам» М. Метерлинка, особенно к пьесе «Слепые» (1890). В произведении М. Метерлинка показаны слепые люди, которые «чего-то» ждут. Место действия мрачное и пугающее: Слепые сидят на обломках скал в темноте («На сцене необычайно темно, несмотря на лунный свет, который кое-где пытается хотя бы на мгновение пробиться сквозь листву и прорезать мрак.) в «старом-старом первобытном северном лесу», в «угрюмом» лесу, их окружают «высокие кладбищенские деревья» [4, с. 361]. Они сидят вокруг умершего священника, который «застыл в мертвой неподвижности», его «Немые остановившиеся глаза уже не смотрят по сю, видимую сторону вечности» [3, с. 361]. Возле мертвого священника растут асфодели – цветы, которые в древнегреческой мифологии были символом смерти и загробной жизни. Герои ждут своего поводыря, не зная, что он умер.

Оставшись без «руководителя», они стали окончательно дезориентированными, они пугаются каждого шороха. Внешний мир стал для них невыносимо враждебным, их бессилие что-то сделать самостоятельно рождает беспокойство, которое трансформируется в страх, а далее перерастает в мистический ужас, пиком которого становится «отчаянный крик» ребенка [4, с. 382], увидевшего то, что в действительности все ждали – приход Смерти. Ее образ очерчен лишь штрихами: Слепые слышат ее «легкие-легкие шаги» [4, с. 381], шорох ее платья, касающегося «мертвых сухих» [4, с. 381]. Однако много деталей говорит о смерти: «кладбищенские деревья», асфодели, «мертвая неподвижность» умершего поводыря, запах «мертвых листьев». Слова священника, переданные косвенной речью Слепых, тоже наводят на мысль о конце и смерти: «Говорил, что хочет посмотреть на остров при солнечном свете в последний раз до наступления зимы» [4, с. 364], «Он сказал, что уходит далеко» [4, с. 364], «Сказал, что царству стариков, видимо, приходит конец» [4, с. 364], «Уходя, он несколько раз повторил: “Покойной ночи!” – как будто отходил ко сну» [4, с. 365]. В маленьких драмах М. Метерлинка смерть отчасти персонифицируется. В пьесе «Слепые», как говорилось выше, герои слышат ее шаги и шелест платья, в произведении «Непрошенная» (1890) слепой Дед тоже слышит ее шаги, чувствует ее присутствие: «Мне показалось, что с нами еще кто-то сидит… Должно быть, мне не долго осталось жить…» [3, с. 354]. В обеих пьесах на приход смерти указывает крик ребенка. Только слепые и неразумные маленькие дети способны «видеть» и «понимать» больше «зрячих» и взрослых.

Полемизируя с М. Метерлинком, Вел. Хлебников персонифицирует смерть, подчеркнуто снижает этот образ, представляя ее жалким, слепым скелетом с грязным носовым платком вместо головы. Неизменный атрибут смерти – коса – благодаря игре слов превращается в волосы, заплетенные в косы. Автор также наделяет Барышню Смерть чертами недалекого малообразованного человека (она суеверна, в речи много просторечных элементов). Концепция «победы над смертью» реализуется посредством введения в пьесу персонажа (Тринадцатый), характерного для балаганных представлений, который и противостоит злу (часто мировое зло олицетворяет черт) и побеждает его. По нашему мнению, персонификация смерти позволила автору дистанцироваться от нее как экзистенциального понятия, что упростило возможность ее осмеять и низвергнуть. Чтобы усилить ощущение низвержения смерти, автор изображает ее не просто обманутой а даже «лишает жизни». Б. Леннквист полагала, что «Хлебников отталкивается от традиции русского народного театра, где борьба со смертью отмечена весельем, простым грубым языком и игрой слов» [2, с. 115]. Для создания комического эффекта автор использует приемы, присущие балагану, как омонимическая игра слов и обилие просторечной лексики, разговорных синтаксических конструкций.

В пьесе М. Метерлинка «Там внутри» (1894) смерть «врывается» в счастливую и размеренную жизнь человека. Главные действующие лица – Старик и Незнакомец – должны известить семью о смерти одной из дочерей.

Однако они не могут осмелиться принести страшную весть и наблюдают за членами семьи через окна дома. Ощущение ожидания, характерное для всех маленьких драм М. Метерлинка, передается с помощью последовательного описания происходящего «наблюдателями»: «*Мария*. Старшая уже не улыбается, дедушка... *Незнакомец*. Они отходят от окон... *Мария.* Они целуют мать... *Незнакомец*. Старшая гладит ребенка, а он не просыпается... *Мария*. Теперь отец просит, чтобы они и его поцеловали... *Незнакомец.* Воцарилось молчание... *Мария.* Они опять подходят к матери. *Незнакомец*. А отец смотрит на часы... *Мария.* Они точно молятся, сами не отдавая себе в этом отчета... *Незнакомец*. Они точно прислушиваются к своей душе...» [5, с. 390]. Благодаря такой передаче основных событий ощущение ожидания трансформируются в тревогу и далее в страх. В двух других маленьких трагедиях («Слепые» и «Непрошенная») большая часть действия сконцентрирована в словах, создается ощущение ожидания и страха. В пьесах М. Метерлинка человек – лишь одинокая страдающая песчинка, неспособная противостоять судьбе; окружающий героя мир враждебен и мрачен. Автор пытается оградить персонажей от него (в пьесах «Там внутри», «Непрошенная» действие происходит в одной закрытой комнате; в «Слепых» герои находятся на острове, на маленькой лесной полянке, окруженной деревьями), однако Смерть приходит, она неизбежна. Этот экзистенциальный конфликт, характерный для творчества М. Метерлинка и символисткой эстетики в целом, замещается у Вел. Хлебникова «балаганным препирательством жизни со смертью» [2, с. 115]. Если предположить, что Барышня Смерть олицетворяет собой смерть, а Тринадцатый – жизнь, то тип конфликта можно определить, как «герой-герой» и выражается в лингвистической западне, в которую Вошедший ловит Смерть: «*Тринадцатый*. Я, тринадцатый, спрашиваю – голова пустая? *Барышня Смерть*. Пустая, как стакан. *Тринадцатый*. Вот и стакан для меня! Дай твою голову» [7, с. 231]. Кажется, что к концу пьесы конфликт будет решен: Смерть одурачена, унижена и побеждена (ошибочно выпивает мертвой воды и умирает). Однако, умерев, она мгновенно оживает и говорит: «Дайте мне “Ошибку г-жи Смерти” (Перелистывает ее). Я все доиграла (Вскакивает с места) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!» [7, с. 233]. Процесс «умирания» Смерти («Я пью – ужасный вкус. Я падаю и засыпаю. Это называется ошибкой барышни Смерти. Я умираю (*Падает на подушки*)» [7, с. 233].), как и ее воскрешения, изображены с иронией. Разрешение конфликта было заменено балаганным приемом – омонимической игрой слов. «Победа над смертью» оказывается иллюзорной, как и все происходящее – только игрой. Обращение Вел. Хлебникова к приему «пьеса в пьесе», по нашему мнению, является ироническим преломлением тенденции «сближения театра с жизнью», к которой прибегали А. Блок, Ф. Сологуб, Н. Евреинов и др. Б. Леннквист писала, что «Хлебников вышучивает не только современное ему положение дел на сцене (“театр жизнеподобия”), но и драматическую структуру как таковую» [2, с. 115].

Подводя итоги, следует отметить, что «Ошибка Смерти» является пародической пьесой, направленной против одного из аспектов символистской эстетики – опоэтизации смерти. Персонификация этого экзистенциального понятия, введение персонажа, который борется со Смертью и побеждает ее, позволяет автору ее осмеять и реализовать концепцию «победы над смертью». В пьесе также высмеивается мироощущение символистов, их восприятие смерти, пафосность речи, тенденция сближения театра с жизнью.

**Библиографические ссылки**


1. Даль В.И. Толковый словарь живаго великорускаго языка: В 4 т. Т. 1: А-З / В.И. Даль. – М., СПб.: 1880. – 723 с.
2. Леннквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова / Пер. с англ. А.Ю. Кокотова / Б. Леннквист. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 237 с.
3. Метерлинк М. Непрошеная / Эмиль Верхарн: Стихотворения. Зори. Морис Метерлинк: Пьесы. Под ред. М. Ваксмахера. – М.: Изд-во «Художественная литература». – С. 345–358.
4. Метерлинк М. Слепые. / Эмиль Верхарн: Стихотворения. Зори. Морис Метерлинк: Пьесы. / Под ред. М. Ваксмахера. – М.: Изд-во «Художественная литература». – С. 361–382.
5. Метерлинк М. Там внутри / Эмиль Верхарн: Стихотворения. Зори. Морис Метерлинк: Пьесы. / Под ред. М. Ваксмахера. – М.: Изд-во «Художественная литература». – С. 385–394.
6. Толковый словарь русского языка: В 4 т.Т. 1: А – Кюрины [Электронный ресурс] / Сост. Г.О. Винокур, Б.А. Ларин, С.И. Ожегов и др.; Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. ин-т «Сов. Энцикл.»; ОГИЗ, 1935. – 1562 стб. –Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/0ush.htm
7. Хлебников В. Ошибка Смерти. Собр. соч.: в 6 т. / Велимир Хлебников; под ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003.– Т. 4. Драматические поэмы. Драмы. Сцены (1904 – 1922). – С. 227–233.
8. Хлебников В. Председатель земного шара: Стихотворения, поэмы, статьи, декларации, заметки. – СПб. : Издательский Дом «Азбука классики», 2008. – 288 с.


*Надійшла до редколегії 20 березня 2016 р.*

УДК 821.161.1.09

**Н. М. Сквіра**

*Київ*

# «ВСЕ МЫ БЕГУНЫ В ЭТОМ МИРЕ», АБО ПРО СПАСІННЯ «МЕРТВИХ ДУШ» У РОМАНІ В. ШАРОВА «ПОВЕРНЕННЯ В ЄГИПЕТ»

*У статті досліджуються поетологічні особливості роману В. Шарова «Повернення в Єгипет». Відзначено, що книга вирізняється відсутністю діалогів, а цитати та окремі думки з листів головного героя стають ядром актуальних гострих тем. Творча манера Шарова наближається до публіцистики, місцями відзначена повторами і навіть догматикою проповідництва. Автора цікавить творчий спадок Гоголя, його релігійний заряд і вселенська ідея спасіння. Головні твори письменника не тільки з'являються на сторінках роману, а й доосмислюються, стають сюжетами життя героїв. З-поміж головних тем*

© Н. М. Сквіра, 2016

*роману: тема Виходу, тема Бога, гріха, блудного сина, раю, пекла, страху, Страшного суду, молитви, яка допоможе звести Новий Єрусалим, сходів тощо. Окремий сюжет створює у книзі філософія бігунів, у якій головний герой знаходить спасіння від Антихриста і зла. Релігійна історія православ'я також відбита у фактурі роману. Кореспонденти висловлюють припущення про закінчення Гоголевого твору «Мертві душі», дискутують про шляхи переродження героїв. Образ Чичикова в романі Шарова укрупнюється за допомогою рис, наданих герою ще Гоголем. То в чому ж «правда Гоголя», які ж шляхи переродження суспільства, розмірковують читачі разом з автором, висновок якого однозначний: перед правдою Гоголя «наша правда должна склониться, как посохи жрецов перед посохом Моисея». Нова, «альтернативна» релігія немов би накручується на лещата суворої реальності. Але риторичне питання: «Доедет ли это колесо?..» – кожен має розв'язати сам.*

***Ключові слова:*** *цитата, тема, мотив, ідея спасіння.*

*В статье исследуются поэтологические особенности романа В. Шарова «Возвращение в Египет». Отмечено, что книга отличается отсутствием диалогов, а цитаты и отдельные мысли из писем главного героя составляют ядро актуальных острых тем. Творческая манера Шарова приближается к публицистике, местами отмечена повторами и даже догматикой проповедничества. Автора интересует творческое наследие Гоголя, его религиозный заряд и вселенская идея спасения. Главные произведения писателя не только появляются на страницах романа, но и переосмысливаются, становятся сюжетами жизни героев. Среди главных тем романа: тема Исхода, тема Бога, греха, блудного сына, рая, ада, страха, Страшного суда, молитвы, которая поможет построить Новый Иерусалим, лестницы. Отдельный сюжет создает в книге философия бегунов, в которой главный герой находит спасение от Антихриста и зла. Религиозная история православия также отражена в фактуре романа. Корреспонденты высказывают предположения об окончании гоголевского произведения «Мертвые души», дискутируют о путях перерождения героев. Образ Чичикова в романе Шарова укрупняется с помощью черт, предоставленных герою еще Гоголем. Так в чем же «правда Гоголя», какие пути возрождения общества, рассуждают читатели вместе с автором, вывод которого однозначен: перед правдой Гоголя «наша правда должна склониться, как посохи жрецов перед посохом Моисея». Новая, «альтернативная» религия словно накручивается на тиски суровой реальности. Но риторический вопрос: «Доедет ли это колесо?..» – каждый должен решить сам.*

***Ключевые слова:*** *цитата, тема, мотив, идея спасения.*

*The article focuses on exponential features of poetics of the novel «Return to Egypt» by Vladimir Sharov. N. Skvira notes the lack of dialogues in the book – quotes and ideas from the letters of the main character constitute the core of the current controversial topics. Sharov's creative manner is approaching to journalism, some abstracts are marked by repetitions and even dogma preaching. The author is interested in Gogol's creative heritage, his religious charge and universal idea of salvation. The main writer's works appear on the pages of the novel and are reinterpreted and become the stories of the characters' lives. Among the main themes of Sharov's novel are: the theme of Exodus, God, sin, the prodigal son, Paradise, hell, fear, The Last Judgment, the stairs, the prayer that will help to build the New Jerusalem. A separate plot in the book is forming by the philosophy of the runners which shows the main character how to find salvation from the Antichrist and evil. The religious history of Orthodoxy is also reflected in the texture of the novel. The correspondents express assumption about the completeness of Gogol's «Dead Souls», discuss about the ways of the heroes' revival. The image of Chichikov in Sharov's novel is being consolidated with the help of Gogol's traits. Readers and the author try to answer a question about «Gogol's truth» and the ways of regeneration of society. The author of the novel states that «our truth must bow, as the staves of the priests before the staff of Moses» before Gogol's truth. New, «alternative» religion is wound on the grip of our harsh reality. But the rhetorical question «Will this wheel reach?..» everyone has to solve for himself.*

***Key words:*** *quote, theme, motif, idea of salvation.*

Про незгасний інтерес сучасних письменників до класики, зокрема до її дописування, красномовно свідчать новоявлені твори, з-поміж них роман «Повернення в Єгипет» (лауреат премій «Російський Букер» (2014), «Велика книга» (2014), «Студентський Букер» (2014)) російського письменника, історика Володимира Шарова. Цей роман (до слова, означений у критиці як роман-притча, постмодерністський роман, альтернативна історія СРСР, «дуже серйозний, розумний і, що важливо, красивий твір» (Д. Драгунський) тощо) є спробою розгадати загадку Гоголя, а ще – квінтесенцією Святого Письма. Тут і діалоги з Богом, і розмисли про російську культуру, і екскурси в історію ХХ століття, і сплетення культурологічних та історіософських доктрин, переосмислення гоголівського спадку, а також продовження традицій епістолярного жанру («Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)». Читач поринає у світ листування Колі Бикова (Гоголя Второго), яким є славний нащадок великого українсько-російського письменника (народився 1920 р. і помер у 1990-х). Він пройшов через табори і шукає свій власний духовний шлях, котрий стане прикладом «спасіння» для всіх інших. Герой переконаний, що Росія на шляху «повернення в Єгипет». Кульмінаційною точкою «повернення» стала революція. «Вихід» можливий лише за умови дописання другого і третього томів «Мертвих душ», яке й має здійснити Коля.

Володимир Шаров зізнається: «Мені здавалось, що вся історія Росії після Миколи Гоголя – це спроба дописати другий том його знаменитого роману. Адже в незавершених книгах є страшна річ – якесь об’явлення. Можливо, якби вони все ж таки були дописані, то ми змогли б зрозуміти, у чому сенс життя. У своєму романі я писав про те, як російська історія і культура намагались цей роман дописати. Чому роман називається “Повернення в Єгипет”? Гоголь був письменником біблійним. І мені здалося, що йдучи з Єгипту, ми в якийсь момент повернулись і пішли назад, опинившись в результаті знову в Єгипті. Наша історія ХХ століття, на мій погляд, – це і є повернення в Єгипет» [1]. Звісно, озвучена автором роману ідея не нова: вона суголосна думкам багатьох істориків, культурологів, письменників, літературних критиків Так, Д. Биков у своєму лекційному курсі неодноразово наголошував, що другий том «Мертвих душ» – це титанічна спроба Гоголя написати все, про що опісля напишуть Толстой, Тургенєв і Достоєвський, бажання побачити те, що станеться лише через 10 років. Та, ясна річ, що неможливо побачити те, чого ще нема. Та яке ж майбуття у Чичикова? Биков допускає, що герой залишив би Росію, адже стихія російського духу – дорога, найголовніше – рух як такий. Завершення нема, тому й не може бути духовного переродження. Можливо, на думку дослідника, і місія Росії – загубити чужі смисли, такі як комунізм, фашизм тощо. Ось чому м’ясорубка історії, натуралістично виписана в романі, немов виправдовується завісою біблійних постулатів. Натомість печально-проникливий погляд жебрака-мандрівника-бігуна на обкладинці книги говорить читачеві немало.

Книга В. Шарова багатопланова, складається з передмови і 25 папок кореспонденції 1956–1968 рр. Важливою є така заувага автора в Передмові: «…Нынешняя публикация составилась не из самих писем, а из цитат, в сущности, просто выписок, которые я делал по ходу чтения, и уже по одному этому отношения к научной она не имеет. Больше того, в своей массе выдержки (их около тысячи) кратки, посему редкий фрагмент что-то скажет о письме в целом. Они публикуются без точных дат (как правило), часто и без соблюдения хронологии» [3, с. 12]. Вже з перших сторінок цього мегароману читач знайомиться з «дантовими колами» (ГУЛАГ, війна, перипетії 50-60 рр.) долі Колі Гоголя (Другого) – двоюрідного праправнука великого письменника, який служив матросом під керівництвом кормчого і прагнув дописати «Мертві душі», що мали кардинально змінити хід розвитку Росії. Листи, які писав і надсилав поборник радянської влади, здали в архів.

Особливістю книги є відсутність діалогів, в основному це цитати та окремі думки з листів головного героя. Але вони і є ядром актуальних гострих тем. Творча манера Шарова наближається до публіцистики, місцями відзначена повторами і навіть догматикою проповідництва. Його цікавить творчий спадок Гоголя, релігійний заряд і вселенська ідея спасіння. Головні твори класика не тільки з’являються на сторінках роману, а й доосмислюються, стають сюжетами життя героїв. Неабиякий інтерес викликає бачення В. Шаровим і самого Миколи Васильовича.

Народження Гоголя автор роману тісно пов’язує з його вірою, месіанським покликанням, а крах другого тому «Мертвих душ» вбачає в невмінні виписати ідеальну людську природу через перевагу в ній злого, нечистого начала: «Гоголь родился там, где два христианства – католичество и православие – давно врастали друг в друга, где братья по крови: поляки, русские, украинцы – и братья по вере – и те и те христиане – враждовали ожесточеннее, в месте, где они убивали друг друга, – и в самом деле дьявольском. Украйна, бывшая окраиной и для Польши и для России, была рождена их смешением и их ненавистью. То буйство нечистой силы, какое у Гоголя, – из его веры, что на земле нет места, где бы нечистой силе было лучше и вольготнее, чем здесь <…> День рождения Гоголя по григорианскому календарю – первое апреля – точно середина между католическим и православным Благовещеньем, нутро смутного, глухого времени – времени всякой нечисти, но и та дата, где должен был бы находиться компромисс между двумя церквами. В этой мистике дат вера Гоголя, что он как мессия предназначен соединить католиков и православных, но также и безумие, и страх, и невозможность бежать от всякой чертовщины, которая искушала и окружала его. В книгах он хотел писать светлое и прекрасное, быть учителем, творцом идеального и чистого, а удавались ему карикатуры, нечистая сила во плоти, только зло удавалось ему писать талантливо, и когда перед смертью он сжег последнюю часть “Мертвых душ”, это было признанием, что писать и изображать он может лишь нечистое и неправедное в людях» [3, с. 35–37].

Біблійний пласт виразно явлений у романі. Більше того, він вплетений у історичне полотно. Так, Єгипет виступає акмеологічною сакральною вершиною, альфою і омегою. Тема Виходу, який можливий, доки «впереди нас идет Господь» [3, с. 405], пронизує твір. Автор проводить паралелі між Виходом із Єгипту і відміною кріпосного права в Росії. Революційний спалах і всі події після нього це, згідно з сюжетом книги, блукання пустелею. Навіть «Ревізор» – це не що інше, як «сказка об Исходе, о чуде и о чуде Исхода» [3, с. 123]: «Гоголь в роли Хлестакова… играл Исход – начало жизни, сейчас, когда он чиновник по именному повелению, его прибытие есть ее конец. Больше того, Страшный Суд над жизнью как таковой» [3, с. 150]. Ось чому «німа сцена» означена в романі як «пара великому полотну исторического живописца Иванова “Явление Христа народу”», котра також є «Исходом, началом откровения Господа человеку» [3, с. 154]. Чичиков же виступає турботливим спасителем, бо викуплені душі планує заселити на Святій землі.

У творі стверджується думка про те, що «и Египет, и Земля Обетованная – все внутри нас. Внутри Синайская пустиня и перекочевки, странствия по ней» [3, с. 557], також і «египетское рабство – в нас самих, потому и не дано от него убежать» [3, с. 658]. Ключові ідеї закладені у висловлюванні дядька Святослава: «У Гоголя вся Россия избранна и для спасения нет нужды в Исходе. Она Египет, пока забыли о Боге; но едва вспомним – снова Земля Обетованная. Для революционера Исход вообще неприемлем. Добро не может уповать лишь на чудо… Оно сила, от которой грех будет драпать, как заяц. Наш путь ясен. Решительно, бесповоротно изгоняем зло за море, после чего земля, орошаемая Нилом, сама собой становится Богоугодной» [3, с. 662].

Тема Виходу тісно пов’язана в романі з мотивом віддалення від Господа. Головна причина такого вибору, на думку героїв, у тому, що людина сама себе нині величає богом: «В общем мы решили, что человек лучше Всевышнего, добрее Его, милосерднее, оттого теперь мы Его и не слышим» [3, с. 207]. При цьому самовиправдовуючись: «Время без надежды, время изгнания и суда, когда, молись не молись, все равно никто не услышит, не отзовется. На небе Рай, на земле же ничего, кроме греха… Но ведь в этом всевластии зла, в невозможности ему противостоять, в Боге, которому ты больше не нужен, – оправдание человека» [3, с. 604].

Тим не менше, на сторінках роману звучить тема спасіння, а також виписані його шляхи: «Где бы человек ни был, стоит встать на путь Спасения, он уже не останется один» [3, с. 348], «Важнее не вера в Бога и в воскресение мертвых, а готовность, не жалея своего живота, то есть до конца, сражаться с антихристом» [3, с. 302], «Путь искупления человеческих грехов начат, идет полным ходом, и скоро по чуду Господню блудный сын вернется к Отцу… Расширение территории Святой Земли, царства добра и света (России) есть поражение сил зла, поражение мира, который добровольно отдался под власть сатаны… Россия присоединяет Украину, Прибалтику, Финляндию, затем Польшу, все Причерноморье, Кавказ, Хиву, Бухару и Коканд, таким образом, освящает их. То есть Египет делается законной частью Земли Обетованной, и

это оказывается непосильным соблазном» [3, с. 479]; «Каждый шаг ко Всевышнему должен стать для человека испытанием, даться ему трудом, потом, кровью… потому что мир так устроен, что человек, не идущий к Богу, есть правильная, законная добыча антихриста» [3, с. 275–276]; «Все мы блуждаем, влекомые нашим сердцем и глазами, а единственное, что способно вести человека правильной дорогой, – заповеди Господни» [3, с. 277].

Значне місце в романі приділено темі віри, яка безпосередньо співвідноситься з сенсом життя кожної людини: «Кормчий говорит, что история разворачивает веру, толкует ее и объясняет. Вне истории, вне пути из Египта в Землю Обетованную вера, будто дождь в пустыне, сразу уходит в песок. В этом и есть смысл жизни человека. Он примеряет на себя все добро и все зло, какие есть в мире, испытывает их и платит посную цену» [3, с. 551]; «Когда ее семя [віри. – Н. С.] попадает вовнутрь и начинает расти, меняется весь твой состав, оттого между человеком веры и человеком безверия – пропасть» [3, с. 352] тощо. Вироком вірі називає дядько Петро той факт, що Гоголь не зміг написати Небесний Єрусалим. Саме віра має переродити людину, воскресити її для нового життя [3, с. 355], і кожному вона дається по силам [3, с. 375].

З-поміж інших тем роману: тема Бога, втративши якого, ми «не умеем отличить правды от лжи, мечемся, мечемся туда-сюда, уходим, возвращаемся, снова уходим и уже давно не понимаем, зачем и откуда» [3, с. 430], гріха, блудного сина, раю, пекла, страху, Страшного суду, молитви, яка допоможе звести Новий Єрусалим, сходів, котрі є «потайным ходом для тех, кого ждет к Себе Господь» [3, с. 684], та ін.

Окремий сюжет вибудовує у творі філософія бігунів, у якій Коля знаходить спасіння від Антихриста і зла. Перебуваючи на службі матросом, головний герой «пізнає» бігунські настанови, сенс яких полягає у протистоянні гріху, злу, у виході на дорогу. Вислови кормчого (глави бігунів) містять головні постулати так званої бігунської доктрини: бігун – це той, «кто доверился промыслу Божию»; «вне общины бегунов все принадлежит антихристу»; «странники скитаются по миру все равно что евреи. Молясь, меряют ногами нескончаемую дорогу и ждут, что вот однажды вострубит великая труба. Тогда, отозвавшись на ее глас, «придут затерявшиеся в Ассирийской земле и изгнанные в землю Египетскую и поклонятся Господу на горе святой в Иерусалиме» [3, с. 47]; «чем больше в мире беженцев, скитальцев, странников, то есть людей, порвавши с землей, на которой они родились и выросли, исшедших из нее… тем ближе спасение» [3, с. 50]. Світ – це зло, і хто не біжить від нього – не спасеться. Означені мотиви дороги, мандрівника часто повторювані в романі і в окремих висловлюваннях героїв набувають значення афоризмів: «Борьба со злом – дурная утопия. От греха необходимо бежать» [3, с. 44]; «Странник, как речная вода, течет и течет мимо стоячих оседлых берегов, если же остановится – сразу загнивает» [3, с. 55] тощо.

У цілому ж роль бігунів, згідно з сюжетом роману, представлена у листі Колі до дядька Юрія: «Перед Страшным Судом Всевышний закинет в горькие

воды связанную бегунами сеть, свой улов он сложит в лодку, которая станет Ноевым ковчегом для всех раскаявшихся, обратившихся к Богу. Вновь собрав святость мира, корабль пристанет к горе Мориа, где на прежнем месте будет восстановлен Единый Храм Единого Бога – прообраз Небесного Иерусалима» [3, с. 727].

Коля зазначає, що, на думку Капралова (з ім'ям Лукіана Капралова пов'язане бігунство XIX ст.), і сам Гоголь «боком из бегунов», а Хлєстаков і Чичиков його учні, яких він навчав відчувати зло і навіть творити його: «Творить не раздумывая, не сожалея, весело и артистично» [3, с. 52].

Кореспонденти головного героя роману не лише висловлюють припущення про закінчення твору, але й дискутують про прийоми і шляхи переродження героїв. На думку дядька Святослава, необхідно створити так званий план земного Раю з детальним описом, з чим не погоджується дядько Петро, акцентуючи на духовній складовій: «В рукотворный Рай не верю… Когда бы дошло дело, Гоголь написал Эдем не от мира сего. Вспомни Хлобуева. Мот, сибарит, бездельник. Бывало, так протратится, что и детей кормить нечем. Глядишь – наследство. Единственный праведник на обе части поэмы, он не пахал и не сеял, однако Господь не забывал: кормил, поил как птичку небесную. На Святой земле Рай руками не строится, его только и можно что вымолить» [4, с. 334].

Незважаючи на дискусійну сутичку, все ж у романі звучить «виправдання» діяльності Чичикова, пов'язане передусім із роллю держави та «ревизскими сказками» – російською книгою життя»: адже, душі, які він скуповує, мертві лише для нашого мирського життя, для світу ж неземного вони живі, бо пан Чичиков за кожну душу платить податок. Тому у творі постулюється ідея про те, що «помещики есть необходимый, обязательный элемент спасительной конструкции…» [4, с. 426].

Образ самого Чичикова в романі Шарова укрупнюється за допомогою рис, наданих героєві ще Гоголем. Маємо на увазі асоціації Павла Івановича з «судном посреди морей, гонимому отовсюду вероломными ветрами» [2, с. 27] чи деталізацію його кольору фрака – «наваринского дыму с пламенем / пламени с дымом». Стосовно зміни кольору фрака слушною є думка Чинції де Лотто: «...зміна "наваринского дыма с пламенем" в "наваринское пламя с дымом" посилює і підтверджує саме цю ідею вічного перевтілення старого, тобто позірного руху, ілюзорності змін, які складаються лише з пустої перестановки акценту, нюансу, деталі чи навіть – в гоголівській екстримізації – одного слова» [3, с. 84].

Оригінальними у канві роману видаються також роздуми героїв про прототип Чичикова. У листі до дядька Ференца Коля зазначає: є підстави вважати, що сюжет поеми Гоголю підказав не Пушкін, і викладає історію про дворянина Олексія Івановича Чичагова, який свого часу був морським офіцером, брав участь у відомій Наваринській битві (герой відзначає, що саме з цієї причини можна вважати невипадковим колір чичиковського фрака), після чого поселився в Орловській губернії, де, як і Чичиков, скупив у місцевих

поміщиків кілька сотень ревізьких душ і отримав із казни майже тисячу десятин землі. Коли афера розкрилася, був засланий у Сибір, де займався письменницькою діяльністю на тему бігунства. Чичиков же, як відомо, на сторінках роману втілюється в єпископа староправославної церкви Павла, мандрівного старця, заповідає всі свої нажитки (!) товариству «Земля і воля».

«С начала и до конца “Мертвых душ” Чичиков как раз и действует в пространстве между двумя этими реальностями – формальной чиновничьей и обычной человеческой. Страница за страницей пытается соединить их, свести в одно. Выстроить общую теорию поля человеческой жизни. Для людей, знающих физику XX века, неудача Чичикова неудивительна» [3, с. 81]. Та чи вдається Чичикову вибудувати спільну для всіх «теорію поля людського життя»?

Узагальнюючий вирок лунає з вуст письменника. Кинутим в пустелі є сучасне людство, на волання якого вже ніхто не відгукнеться, бо воно забуло Бога: «В “Ревизоре” со страстью, а после “Мертвых душ” лишь с недоумением понимаем, что утратили вкус к жизни. Не радуют ни чины, ни адюльтер, ни взятки. Раньше мы относились к себе серьезно, что бы ни было, знали – мы избраны Богом и земля наша Святая. То есть умели отделить божественное от тварного, никогда одно с другим не мешали. А тут Бог будто привел в пустыню и бросил. Теперь кто мы, куда шли, зачем, и спросить не у кого» [3, с. 97].

То в чому ж «правда Гоголя», які ж шляхи переродження суспільства, розмірковують читачі разом з автором, висновок якого однозначний: перед правдою Гоголя «наша правда должна склониться, как посохи жрецов перед посохом Моисея», і «что бы кто ни говорил и как бы ни хотел в это верить Гоголь, пути назад нет. Оттого сами «Мертвые души» были и останутся книгой о грехопадении, об Исходе из Рая и из Земли Обетованной. Они останутся книгой о пути в Египет, в дом рабства, где мы будем пребывать до конца своих дней» [3, с. 323]. Нова, «альтернативна» релігія немов би накручується на лещата суворої реальності. Але риторичне питання «Доедет ли это колесо?..» кожен має розв’язати сам.

**Бібліографічні посилання**


1. Вручен «Русский Букер» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.colta.ru/news/5613.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 т. / Н.В. Гголь. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. – Т. 7. Мертвые души. Том второй. – 434 с.
3. Лотто Чинция де. Гоголь : одежда и мода / Чинция де Лотто // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя / Под ред. Манна Ю.В. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 79–86.
4. Шаров Владимир. Возвращение в Египет : [роман в письмах] / Владимир Шаров. – М.: АСТ, 2013. – 759 с.


*Надійшла до редколегії 30 квітня 2016 р.*

УДК 821.161.2_34 Р

**В. А. Спивачук**
*Хмельницкий*

# ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РАССКАЗОВ ПАНТЕЛЕЙМОНА РОМАНОВА

*У статті розглянуто твори письменника з урахуванням трьох типів сюжету: хронікального, концентричного і комбінованого. Під час аналізу було виявлено перевагу оповідань з хронікальним типом сюжету перед концентричним і комбінованим. Хронікальний тип сюжету дозволив П. Романову акцентувати увагу на події в її безпосередньому розвитку. Саме подія, конфліктність ситуації, а не персонаж або характер, насамперед, цікавили письменника. Герої оповідань П. Романова виступають як учасники події, а не як самодостатні моделі поведінки. Звичайно, письменника приваблювали гострі колізії між характерами і обставинами, а також усередині характеру. Але першорядне місце в оповіданнях П. Романова відводиться конфлікту, що виникає в процесі соціальної активності людини. Зовнішні та внутрішні перманентні сутички інтересів перебувають на межі загальнолюдських правил і норм. Подібні протиборства часто прямолінійні, у них важлива сполучна нитка між моментами зародження і згасання. Швидше за все, виходячи з таких передумов, П. Романов віддає перевагу хронікальному принципу організації сюжету.*

***Ключові слова:*** *оповідання, сюжет, подія.*

*В статье рассмотрены произведения писателя с учетом трех типов сюжета: хроникального, концентрического и комбинированного. При анализе было выявлено преимущество рассказов с хроникальным типу сюжета перед концентрическим и комбинированным. Хроникальный тип сюжета позволил П. Романову акцентировать внимание на события в ее непосредственном развитии. Именно событие, конфликтность ситуации, а не персонаж или характер, прежде всего, интересовали писателя. Герои рассказов П. Романова выступают как участники события, а не как самодостаточные поведенческие модели. Конечно, писателя интересовали острые коллизии между характерами и обстоятельствами, а также внутри характера. Но первостепенное место в рассказах П. Романова отводится конфликту, возникающему в процессе социальной активности человека. Внешние и внутренние перманентные столкновения интересов находятся на грани общечеловеческих правил и норм. Подобные противоборства часто прямолинейны, в них важна связующая нить между моментами зарождения и затухания. Скорее всего, исходя из таких предпосылок, П. Романов отдает предпочтение хроникальному принципу организации сюжета.*

***Ключевые слова:*** *рассказ, сюжет, событие.*

*In the article the writer's works are based on the story of three types: chronicle, concentric and combined. Analysis was revealed the advantage of chronicle type before the concentric and combined types. This type of the plot was allowed P. Romanov to focus on events in its immediate development. The writer is interested in an event of conflict situations, but not a character or story's heroes. The heroes of P. Romanov's stories act as participants of the event, but not as a self-contained behavioral pattern. Of course, the writer is interested in sharp conflict between the characters and circumstances. But the leading place in the stories P. Romanov is given to the conflict which arises in the process of social activity. External and internal permanent conflicts of interest are on the verge of universal human rules and regulations. Such confrontation is often straightforward in their important connecting thread between the moments of the birth and decay. P. Romanov's short stories are dedicated to the main task which is to reveal the national character. According to it, P. Romanov follows Chekhov's tradition, revealing the deep, sometimes*

© В. А. Спивачук, 2016

*philosophical content in household details. P. Romanov provides plot interpretation of the scene, which is based on the fable, discovers the true meaning of the life. It is determined that P. Romanov enhances the reader's attention to the main content of the event, using the basic techniques of the plot and composition. On the basis of such assumptions, P. Romanov prefers the principle of chronicle organization of the plot.*

***Keywords:*** *story, story, event.*

Литературно-художественное произведение можно считать состоявшимся только в том случае, если оно организовано как некое единство. Автономные, пусть даже блестящие сами по себе части в механическом сочетании такого единства еще не обеспечивают. Соединение частей или компонентов, их функционирование в качестве художественного целого обеспечивает композиция литературного произведения. В ходе развития сюжетологии Г. Абрамович, А. Галич, Е. Добин, С. Калачева, В. Кожинов, Л. Левитан и Л. Цилевич, А. Нямцу, А. Ткаченко, Б. Успенский, В. Хализев и многие другие стремились к выработке определения сюжета. Исследуя композицию сюжета в рассказах Пантелеймона Романова, можно говорить о том, что в основе сюжета его рассказов лежит событие, которое разворачивается в короткий промежуток времени. Сюжет строится на разных принципах соединения событий. В связи с этим различают хроникальные сюжеты и концентрические. В хроникальных сюжетах обеспечивается хронологическая последовательность событий, которая предполагает хронологическую упорядоченность. Необходимо заметить, что выделение трех типов сюжета несколько условно, потому что в чистом виде какой-либо из них может редко встречаться. Поэтому определение типа сюжета того или иного произведения следует производить по доминантному признаку. Основой типологии сюжетов является определенный характер последовательности и упорядоченности расположения действий, поступков, событий. В ходе анализа можно заметить, что общие особенности поэтики рассказов П. Романова получили конкретное воплощение в разнообразных способах и приемах сюжетно-композиционной организации материала. Писатель чаще других обращался к хроникальному типу сюжета, что позволило ему сосредоточить основное внимание на событии в его непосредственном развитии.

Анализ организации сюжета стал очень популярен в последние десятилетия. Однако в рассказах П. Романова специально он не исследовался. Поэтому цель данной статьи – определить особенности организации сюжета в произведениях П. Романова. В ходе рассмотрения рассказов можно заметить, что для П. Романова важно было показать, как шаг за шагом общество учится жить по-новому; отразить эпоху хронологически в том виде, в котором она на самом деле существовала и то, как она пагубно влияла на человека. Человек забывал о Боге, о душе («Хорошая наука. Этюд», 1918; «Светлые сны», 1919; «Куча разбойников», 1918) и превращался в зверя, бездуховное биологическое существо («Звери», 1918) – вот основной эволюционный путь, начертанный П. Романовым.

П. Романов «свою задачу как писателя видел в отражении жизни, в

привлечении внимания к проблемам, которые необходимо решать» [1, с. 386]. Критики отмечают, что «писательское кредо Романова писать об обыденном, обычном, знакомом всем, избегать сугубо личных мотивов, исключительных событий и характеров» [3, с. 5]. И в самом деле, герои его рассказов – самые обычные, простые люди: крестьяне, служащие, военные, торговцы, мешочники, мастеровые и т. д. Все они живут своей, чем-то особенной жизнью, решают собственные проблемы, которые все же соотносимы с вечными. Например, в рассказе «Дым» (1918) поднимается проблема пьянства, в «Пределах власти» (1918) – проблема быта, в рассказе «Без черемухи» (1926) – проблема любви. Однако есть некоторые рассказы П. Романова, которые имеют хроникальный тип сюжета, но внимание сосредоточивается на какой-то одной проблеме, которая вытесняет все остальные на второй план и становится главной. Так, в рассказах «Наследство» (1917), «Соболий воротник» (1918), «Родной язык» (1918), «Вредная штука» (1919), «Звери» и др. концентрический принцип организации сюжета отодвигает хроникальную упорядоченность на второй план. В этих рассказах временная последовательность не нарушена, но основная проблема рассказа привлекает внимание и поглощает поверхностный интерес к внешним атрибутам события. Вместо этого большую значимость приобретают истоки происходящего, то есть то, почему зарождаются те или иные явления, процессы.

В рассказе «Звери» использован прием композиционного кольца: начало конфликта определяется словом «звери» и заканчивается им же. Рассказ написан сжато и точно, фабульное время преобладает над сюжетным, нет ретардаций и ретроспекций, которые могут замедлять ход сюжетного действия. Писатель отказался от этих средств ради раскрытия проблемы, показа событий в максимальной близости к реальности. Автор обращает внимание на то, что в повседневной жизни, хронологически упорядоченной, порой бывают случаи, которые требуют интенсивного поиска и немедленного искоренения причин, их порождающих. Соотношение между концепцией человека и его изображением в рассказах П. Романова состоит в том, что человек предстает в них со всеми своими потребностями, стремлениями и неумением цивилизованно и культурно решать порой сложные бытовые проблемы, которые возникают в повседневной жизни. Главные средства художественного изображения – ирония, граничащая с сатирой.

Рассказов с концентрическим типом сюжета у П. Романова почти в четыре раза меньше, чем с хроникальным. Объясняется это тем, что тематика сатирических рассказов весьма разнообразна и предельно злободневна. При этом есть темы, к которым писатель обращается неоднократно (и в рассказах с хроникальным типом сюжета, и с концентрическим). П. Романов виртуозно владеет средствами воплощения в сатирических миниатюрах таких вечных тем, как стяжательство, корыстолюбие, разгильдяйство («Тринадцать бревен», 1918; «Три кита», 1918), сквернословие («Родная речь», 1918; «Технические слова», 1925), пьянство («Дым», 1911; «Заколдованные деревни», 1925; «Порядок», 1926). Для П. Романова важно, как то или иное событие происходило, в какой

последовательности, что этому предшествовало. В то же время не обратиться к причинам возникновения проблемы, не развить ее во временной последовательности означало для П. Романова пройти мимо квинтэссенции конкретного события. Ведь время П. Романова – это время, которое коверкало людей и ломало судьбы. П. Романов писал «о новом – страшном – времени» [6, с. 3]. Он «был летописцем формирования времени Великой лжи» [6, с. 3] и ему было важно показать это в рассказах. При этом отчетливо оформляется мысль о том, что «новые времена», «времена Великой лжи» творят все те же «старые люди». Мерилом их жизненной сущности для П. Романова становятся совершаемые действия. Это составляет стилевую доминанту всего творчества П. Романова. По словам А. Солженицына, у него действительно нет «никаких сложных изобретательных сюжетов» [4, с. 203]. Скорее всего, П. Романов сознательно от них отказывается. В «изобретательных сюжетах» читателя привлекало бы внешнесобытийное. П. Романов ощущает трагичность общечеловеческого (и в первую очередь – русского) бытия в простом и повседневном. Внешне упрощенная сюжетика рассказов писателя побуждает к поискам истоков и смысла «общего и частного существования» (Шубин).

Использование комбинированного типа сюжета обусловлено интересом писателя к жизни народа, стремлением раскрыть мотивы поведения простого человека в послереволюционное время. Герои рассказов П. Романова живут своей, чем-то особенной жизнью, решают свои проблемы, во многом предвещая появление персонажей В. Шукшина. Например, рассказ «Блаженные» (1917) обращен к проблеме воровства; «Три кита» (1918) – разгильдяйства; «Хороший характер» (1918) – сущности человека; «Козявки» (1923) – врачевания; «Художники» (1926) – бюрократизма; «Путаница» (1926) – измены и любви; «Печаль» (1927) – одиночества и любви. П. Романов стремился правдиво отразить эпоху и «служить новому строю своим пером, помогать преодолевать роковую российскую косность, отсталость, бестолковщину» [2, с. 12], «будучи последовательным реалистом, наследником традиций великой русской литературы XIX века, Романов стремился отражать реальность таковой, какова она есть» [2, с. 13]. Писатель показывал обыкновенного, среднего человека в обстоятельствах, обусловленных новым строем; и эти новые непривычные ситуации, а часто и новое социальное положение выявляли глубинные, сущностные черты народного характера, обнажали «человеческую душу» [3, с. 12]. И персонажи П. Романова предстают перед нами со всеми своими недостатками, бедами и жизненными трудностями. Многообразие и сложность ситуаций, требовавших художественного воплощения, побуждали П. Романова к использованию комбинированных сюжетов. Его рассказам присуща острая злободневность и скандальная популярность. Для писателя был характерен живой и быстрый отклик на злободневные события современности, на ключевые проблемы, особенно на изменение морально-этического кода культуры в первое десятилетие после революции.

Рассказы П. Романова, безусловно, обнаруживают в некоторых аспектах яркое сходство с анекдотом как «коротким устным смешным рассказом о вымышленном событии с неожиданной остроумной концовкой, в котором действуют постоянные персонажи, известные всем носителям русского языка» [5, с. 20]. Несмотря на то, что у персонажей рассказов П. Романова почти всегда отсутствует имя, а различаем мы их лишь по одежде или какой-либо вещи, при всем этом мы их отличаем от других по собственному голосу. Используя комбинированный тип сюжета, П. Романов стремится раскрыть сущность и постичь суть всех поступков русского человека и найти факторы, которые влияют на формирование национального характера. Использованные писателем приемы сюжетостроения призваны усилить внимание читателя к основному смыслу происходящего. Объединенные в хронологической последовательности произведения П. Романова создают своеобразную идейно-смысловую мозаику действий и событий, тем самым позволяя приблизиться к самой сути.

Благодаря сохранению фабульной хронологии некоторых рассказов Пантелеймона Романова устанавливаются типологические связи между различными ситуациями, перед читателем раскрываются тайны творческого замысла писателя в проекции ситуации на будущее за счет прошлого.

**Библиографические ссылки**


1. Никоненко С.С. Комментарии / Ст. Никоненко // Романов П.С. Избранные произведения. – М. : Художественная литература, 1988. – С. 382–398.
2. Никоненко С.С. Мудрость простоты / Ст. Никоненко // Библиотека Сатиры и Юмора. Пантелеймон Романов. – М. : Правда, 1991. – С. 5–22.
3. Никоненко С.С. Наука зрения П. Романова / Ст. Никоненко // Романов П. С. Повести и рассказы. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 3–18.
4. Солженицын А. Дневник писателя : Пантелеймон Романов. Рассказы советских лет / А. Солженицын // Новый мир. – 1999. – № 7. – С. 197–204.
5. Шмелева Е.Я. Русский анекдот. Текст и речевой жанр / Е.Я. Шмелева, А.Д. Шмелев. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 144 с.
6. Шухмин В. Кредо конформиста. О писателе, сказавшем эпохе то, что она и так знала / Владимир Шухмин // Первое сентября. – 1997. – 20 мая. – С. 3.


*Надійшла до редколегії 1 квітня 2016 р.*

УДК 82.09’82.14(4101)

**Л. П. Статкевич**

*Хмельницький*

# ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ У ПОЕЗІЯХ В. Ґ. ОДЕНА

*У статті аналізуються теоретичні передумови вивчення феномену «картина світу» у сфері філологічного дискурсу; розглянуто особливості організації поетичної картини світу В.Ґ. Одена; окреслюються індивідуально-авторські засоби формування поетичної картини світу. Доводиться, що «ошукане очікування», «створення нових*

© Л. П. Статкевич, 2016

*єдностей» та «поєднання непоєднуваного» засвідчує те, що Оден у своїй творчості був послідовним експериментатором та водночас прихильником традиції, започаткованої Йєйтсом та продовженої Еліотом. Засвідчується, що ефект прозаїзації у поезіях Одена формується на двох рівнях: лексичному і синтаксичному. І досягається він за рахунок використання внутрішніх діалогів, риторичних запитань, вигуків, та відсутності поетичності вербального рівня поезії. Також продемонстровано, як акцентний вірш відкривав перед поетом нові можливості вираження. «Монтування різнорідного матеріалу» в системі поетики Одена мотивоване улюбленою фразою Е. Паунда "Make it New". У найбільш новаторських зразках поезії Одена рельєфно проступають традиційні ознаки.*

***Ключові слова:*** *картина світу, художня картина світу, поетична картина світу, прозаїзація, алітеративна поезія.*

*В статье анализируются теоретические предпосылки изучения феномена «картина мира» в сфере филологического дискурса; рассмотрены особенности организации поэтической картины мира В.Ґ. Одена; выделены индивидуально-авторские средства формирования поэтической картины мира в поэзии автора. Доказано, что «эффект обманутого ожидания», «создание новых единств» и «сочетание несочетаемого» подтверждает, что Оден в своем творчестве был последовательным экспериментатором и одновременно сторонником традиции, начатой Йейтсом и продолженной Элиотом. Продемонстрировано, что эффект прозаизации поэтической речи в произведениях Одена формируется на двух уровнях – лексическом и синтаксическом. И достигается он за счет использования внутренних диалогов, риторических вопросов, восклицаний и отсутствия поэтического вербального уровня поэзии. Также показано, как акцентный стих открывал перед поэтом новые возможности выражения. «Монтаж разнородного материала» в системе поэтики Одена мотивировано любимой фразой Э. Паунда "Make it New". В наиболее новаторских образцах поэзии Одена рельефно проступают традиционные признаки.*

***Ключевые слова:*** *картина мира, художественная картина мира, поэтическая картина мира, прозаизация, алитеративная поэзия.*

*This paper deals with the theoretical prerequisite study of the phenomenon the "picture of the world" in the philological discourse; peculiarities of W. H. Auden's poetic picture of the world are examined; individual author's means of forming his individual poetic picture of the world are discovered as well. It is demonstrated that the effect of prozayizatsiyi in Auden's poetry is formed at two levels: lexical and syntactic. And it is achieved through the use of the inner dialogues, rhetorical questions, exclamations, and lack of verbal poetic level of the poetry. Also it is demonstrated that the poet's accent poem opens new possibilities of expression. "Mounting of heterogeneous material" in the system of Auden's poetry is motivated by favorite E. Pound's phrase "Make it New". Traditional signs clearly appear in the most groundbreaking Auden's samples of poetry.*

***Keywords****: picture of the world, art picture of the world, poetic picture of the world, prozayizatsiya, aliteratyvna poetry.*

**Постановка проблеми.** Філософське осмислення картини світу і важливість цього поняття для сучасного гуманітарного дискурсу вписані у контекст теорії постмодернізму. Ця теорія визначається як впливовий постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністський комплекс, що має ключове значення для культурного життя другої половини XX століття, коли сформувалося усвідомлення того, що людина живе в організованому просторі й часі світі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій**. У сучасному науковому міждисциплінарному дискурсі картина світу є предметом дослідження більше десяти наукових напрямів: загальна та когнітивна лінгвістика, психолінгвістика, стилістика, психологія, герменевтика, філософія та антропологія, культурологія, літературознавство, мистецтвознавство, соціологія та педагогіка вивчають цей феномен з різних точок зору, з використанням різного теоретико-методологічного апарату і мають наразі значні напрацювання. Зважаючи на недостатню визначеність як самого феномену, так і терміну на його позначення, було здійснено численні спроби його конкретизації та виокремлення різновидів картин світу. Ядром, незмінним для усіх інваріантів даного феномену, залишається його суб'єктивність, навколо якої чи за допомогою якої і формується картина світу.

Передумовою для виділення художньої та поетичної картин світу як іншого способу зображення світу є дослідження специфіки поетичного мислення, котрі проводилися у межах теорії постмодернізму. Водночас відбулася чергова спроба легалізації ірраціональних способів пізнання, оскільки «на межі століть і тисячоліть раціональна домінанта у філософії втрачає свою монументальність і стрімко витісняється емоційно-чуттєвими чинниками» [4]. На цьому фоні розпочалися і наразі продовжуються очевидні спроби розмежувати поетичний світ і світ прози, а отже, поезія визначається як особливий тип проекції реальності. Художня мова як інструмент і об'єкт мистецтва відображає буття особливим чином. У сучасному науковому дискурсі робляться спроби визначити специфіку художньої творчості і наявність концептуальних структур, репрезентованих у тексті художнього твору, виокремити механізми його створення та інтерпретації, при цьому дослідники виділяють художню картину світу [5, с. 37–73]. Художня картина світу (далі по тексту ХКС) завжди є проекцією індивідуальної картини світу автора. Попри постулювання у науковому дискурсі факту існування ХКС, досі відсутні системні дослідження цієї категорії як в аспекті можливості переосмислення буття автором, так і в аспекті здатності ХКС відображати певний спосіб сприйняття дійсності. Разом з тим ХКС не описана як системне явище відносно творчої мовленнєвої особистості. Здатність до художньої творчості є частиною емпіричної діяльності людини, і мова прозового чи поетичного тексту – одна з найбільш достовірних можливостей аналізу ментальних механізмів, складових творчого процесу. Однак при пильній увазі до мови прозового і поетичного тексту термін *художня картина світу* добачається недостатнім, тому що не відображає принципової різниці між мовою цих текстів. І все ж ця різниця є ні чим іншим як результатом істотних відмінностей ментальних структур, які репрезентується мовою прозового й поетичного текстів. Саме тому слід говорити про існування підструктури, що виділяється в межах ХКС – *поетичної картини світу* як ментальної основи поетичної творчості і як одного із базових понять, необхідних при вивченні поезії [3].

Поезія – це не стільки рефлексія на світ та оточуючу дійсність, скільки творча рефлексія на емоційний досвід, пов'язаний з існуванням у цьому світі, а також результат самої рефлексії, зафіксований у мові поетичного тексту. Унікальність поетичної мови засвідчує існування особливих ментальних структур, котрі уможливлюють продукування художніх образів та механізмів формування художнього смислу. Відтак **мета статті** полягає у визначенні особливостей організації поетичної картини світу В. Ґ. Одена ( 21.02.1907–29.09.1973)**.**

**Виклад основного матеріалу.** Аналіз поезії Одена добачається цікавим, оскільки вона є зразком складного філософсько-естетичного амальгамування у поетичній картині світу автора. У світогляді поета суперечливо перепліталися і взаємодіяли традиційні (християнство і середньовічна карнавальна культура) та сучасні, «модні» для його часу погляди – фройдизм, марксизм, екзистенціоналізм. Попри це Оден відчував і усвідомлював діаметральну світоглядну протилежність марксизму та фройдизму, хоча не полишав спроби відшукати значущі моменти їхньої взаємодії. З'ясуванню цих моментів поет присвятив есе «Прекрасне життя» (1935). Оден стверджував, що, примиривши два протилежні філософські напрями, кожен з яких претендує на те, щоб дати вичерпне пояснення дійсності, ми отримаємо повну картину світу [8, с. 17–18]. Цьому амальгамуванню відповідає складний комплекс поетики Одена, у котрого традиційні творчі методи (романтизм, елементи бароко, реалізму) поєднувалися з модерністськими тенденціями, рефлексія яких є результатом впливу на його поезію як творчості Т.С. Еліота, так і загальної атмосфери епохи. Саме таке поєднання непоєднуваного та монтування різнорідного матеріалу і викликало ефект ошуканого очікування, хоча не в такій мірі, як у творчості Еліота.

Поезії Одена характеризуються різноманітністю, відтак, вибрати одну поезію чи виокремити манеру письма як типову для усієї його поетичної творчості добачається неможливим. Адже розвиток індивідуальної творчої манери Одена вкрай важко відстежити; діапазон, у якому експериментує цей поет, настільки великий, що інколи виникає відчуття, що мінливість і віртуозність – єдині константи у творчості Одена. Одна з домінуючих формант такого стилістичного розмаїття полягає передусім у ставленні Одена до форми. І це ставлення добачається досить відмінним як від його сучасників, так і попередників. Як справедливо зауважує Е. Мендельсон, «у цьому сенсі збірки поезій Одена нагадують антології – у них можна знайти і класичну римську оду, і давньоанглійську сагу; Шекспір, Поуп, Блейк, Хопкінс, Йєйтс, Оуен, Еліот, Фрост, а також Горацій, Данте, Гете, Рільке – усі ці імена спадають на гадку при читанні Одена» [7]. Е. Мендельсон характеризує творчість Одена «як сміливу спробу підсумувати тисячолітню історію європейської літератури» [7, с. 17–18]. Разом з тим варто зауважити, що Оден уводить у контекст своїх творів не лише ідеї марксизму, фройдизму, а й останні досягнення науково-технічного прогресу, вестерни, детективи, а

також політику і навіть газетні заголовки. На початку минулого століття домінуючими були принципи, запропоновані імажистами (Паундом, Льюісом) та активно пропаговані Йєйтсом та Еліотом. Як відомо, у декларації імажистів під номером чотири було записано: «Давати образ (звідси і слово "імажист"). Ми не школа живописців, проте ми віримо, що поезія повинна точно передавати деталі і не займатися туманними абстракціями…» [2, с. 242]. Сам Еліот послідовно дотримувався цього принципу у власній поетичній творчості (для ілюстрації згадаємо рядок поезії "The Love Song of J. Alfred Prufrock": I have measured out my life with coffee spoons) та вимагав його дотримання від сучасників, поставивши за приклад поетику Данте. Як палкий прихильник і Данте, і Еліота, Оден, безумовно, не міг не експериментувати з поетичною формою. Разом з тим ще одна суттєва особливість поетики Одена зближує його з імажистами: поєднання у поетичному висловлюванні різнорідних реалій, що ґрунтуються на контрасті.

У своїх есе 1920-х років Еліот писав, що у свідомості поета усі складові його переживання «мають утворювати нову єдність» [6, с. 20], яка фіксується в художній формі. «Нова єдність» актуалізується у творах Одена насамперед на мовному рівні, маємо на увазі вимогу імажистів щодо «використання буденної розмовної мови»: «Використовувати повсякденну розмовну мову, використовувати завжди точне слово, а не майже точне чи декоративне» [2, с. 242]. Відповідно поет, на думку Еліота, відходить від традиційного сприйняття реальності та оцінює її немов із нового, незвичного ракурсу, відкриваючи непомітні раніше аспекти. Саме такий ефект ми спостерігаємо в Одена, адже у результаті перед нами не проза – перед нами все-таки поезія. Проте стиль цієї поезії не сплутати ні з чим іншим. Ефект прозаїзації у поезії Одена формується на двох рівнях – лексичному і синтаксичному. Для створення у читача бажаного відчуття поет активно використовує фразові розмовні штампи:

*Since you are going to begin today. / Let us consider what it is you do. / Consider this and in our time* [7].

Варто наголосити, що саме таким поєднанням різнорідного матеріалу поет домагається бажаного результату: створює ефект новизни та ошуканого читацького очікування. Від поезії читач сподівається отримати естетичну насолоду від незвичних образів, вишуканих мовних зворотів, натомість він наштовхується на зовсім не поетичні аспекти мови.

*Having abdicated with comparative ease / And dismissed the greater part of your friends <…> / Of course we shall mention / Your annual camp for the Tutbury glass workers…* [7].

Ще більш несподіваного звучання Оден досягає, коли відмовляється від верлібру:

*We made all possible preparations, / Drew up a list of firms, / Constantly revised our calculation / And allotted the farms, / Issued all the orders expedient /*

*In this kind of case; / Most, as expected, were obedient, / Though there were murmurs, of course* [7].

Цей фрагмент засвідчує відсутність поетичного вербального рівня поезії (прозаїзація: *kind of case, as expected, of course*) та тематичного: поет описує ділову рутину.

Окрім того, бажаного ефекту прозаїзації Оден досягає, використовуючи внутрішні діалоги, риторичні запитання, вигуки:

*An unknown tramp? A rich man? An enigma always / And with a buried past…*

*Yet on the last page just a lingering doubt / That verdict, was it just? The judge's nerves, / That clue, the protestation from the gallows, / And our own smile… why yes <…>* [7].

Ці фрагменти слугують яскравим зразком наближення поетичної мови до розмовно-побутового рівня; Оден не сприймав статус поезії як відособленого світу (храму, райського саду тощо), зі своїми законами та засобами вираження. Суть поезії Оден добачав не в преображенні світу, а в зображенні, заперечуючи претензії мистецтва на володіння абсолютним та істинним баченням. На відміну від М. Арнольда, який маніфестував поезію як *magister vitae*, Оден демонстрував зміну фокусу сприйняття і відображення поезією реальності та буття. Відтак, Муза, котра мешкає у місцевості телефонних стовпів, закинутих будівництв та аеродромів, мусить якщо не спілкуватися на місцевому діалекті, то бодай його знати. У творах Одена використання розмовної мови сприймається як єдиний природний для поезії процес:

*It is no use rising a shout. / No, Honey, you can cut that right out. / I do not want any more hugs; / Make me some fresh tea, fetch me some rugs* [7].

Цей чотиривірш звучить як «сучасна поезія» не лише завдяки розмовним зворотам, сучасним його робить і сучасність зображеної ситуації та емоційно-психологічний фон. Разом з тим попри усе стильове різноманіття добачається можливим виокремити декілька «канонів», характерних для ідіостилю Одена 1930-х років. Перший з них дослідник творчості Одена М. Спірс називає «нордичною маскою», яка найбільш яскраво проявляється у поезіях, стилізованих під давню алітеративну поезію. Вдалим прикладом для ілюстрації алітерації можуть слугувати рядки з поезії "The Wanderer":

**D**oom is **d**ark and **d**eeper than any sea-**d**ingle. / <…> / **W**hich of you **w**alk**ing** early and **w**atch**ing** daybreak / **W**ill not **h**aste**n** in **h**eart, **h**a**n**dsome aware of wo**n**der [7].

Складається враження, що для поезії Одена алітерація є не допоміжним, а головним засобом. У тексті вона виконує експресивну функцію: слова, що алітеруються поетом, роблять акцент на семантично значущих образах. Для ілюстрації візьмемо строфу з поезії, надрукованої у збірці "The Age of Anxiety". За допомогою алітерації автор фокусує увагу на примітивному світогляді бесідуючих, котрі після війни зустрілися в одному із нью-йоркських барів:

We would rather be ruined than changed / We would rather die in our dread / Than climb the cross of the moment / And let our illusion die [7].

Слова Одена є актуальними і зараз: більшість із нас *would rather be ruined than changed*, саме тому так багато людей в сучасному світі відчувають себе спустошеними (ruined). Ця строфа і образи, зображені у ній, перегукуються на образному рівні з відомою поезією Еліота “The Hollow Men” (1925):

We are the hollow men / We are the stuffed men

Наступну групу, яка виокремлюється у творчому доробку Одена, можна визначити як близьку поезіям, написаним під впливом ідіостилю англійського поета кінця XIX століття Джерарда Менлі Хопкінса (1844–1889).

Eye**s**, unwashe**d** jewel**s**, the **gla**ss **f**loor **s**lipping, **f**eel, know **D**ay, / Life **s**tripped to **g**irder**s**, monochrome, **D**eceit of in**st**inct / **F**igure**s**, **f**igure**s**, **f**rom irrelevant **di**sm**iss**e**d** <…> [7].

Як засвідчує обрана для прикладу строфа, алітерація може охоплювати кілька поетичних рядків, створюючи ефект плавності мовлення, водночас напруженість ритму посилює цей ефект. Отже, можна констатувати, що Оден захоплювався ритмічними та стилістичними особливостями, системою «перерваного ритму» (“sprung rhythm”), котрі вирізняли ідіостиль Д.М. Хопкінса оригінальністю та своєрідністю в контексті англійської поезії XIX століття. Запозичений у Хопкінса акцентний вірш відкривав перед поетом нові можливості вираження, яких був позбавлений силабо-тонічний вірш, котрий традиційно вважався нормою з часів Д. Чосера (1340/1345–1400). У 30-х роках Оден пише поезії, в яких вплив Хопкінса найбільш яскраво проявлений – “Calypso” та “The Wanderer”. Засвоєння цієї поетичної традиції мало для Одена експериментальний інтерес та активізувало інтенсивну роботу над власною поетичною технікою.

У третю групу можна виокремити поезії з коротким рядком, що засвідчують експерименти Одена на рівні форми:

This lunar beauty / Has no history / Is complete and early, / If beauty later / Bear any feature / It had a lover / And is another [7].

Безумовно, ми можемо лише здогадуватися про авторську інтенцію стосовно використання такого прийому, відтак можемо й припустити, що, по-перше, автор сподівався на те, що читач, зачепившись за такі формальні «аномалії», активізує в уяві образи твору та спробує їх декодувати. По-друге, такий прийом створює ефект стилізації сучасної мови під мову давньої поезії, змушуючи тим самим мову поезії звучати колоритніше. Водночас варто зазначити, що короткий рядок разом з багатою римою та еліпсом характерний і для любовної лірики раннього Одена. Разом з тим слід відзначити, що улюбленою поетичною формою Одена в 1930-х роках був сонет. Серед прототекстів оденівських сонетів дослідники його творчості називають сонети Р.М. Рільке (зокрема, «Сонет до Орфея»). Ця схожість є очевидною не лише на рівні форми: вони складаються з класичних

сонетівських 14 рядків, що розпадаються на два катрени і дві терцини. Разом з тим не можна полишати поза увагою той факт, що Оден перебував під впливом англійської традиції сонету від В. Шекспіра до Т. Ґарді та У.Е.С. Оуена. Рефлексія поета на рівні форми, безумовно, не зводилася та й не могла зводитися до копіювання чи запозичення. Поету були цікаві експерименти в межах заданої форми. Стосовно рими, рядка та строфи Оден поєднував академічність і новаторство на рівні експерименту. Поет рідко писав верлібром, він полюбляв експериментувати з ритмом – збільшував чи скорочував рядки: Certainly our city – with the byres of poverty down to / The river's edge, the cathedral, the engines, the dogs; / Here is a cosmopolitan cooking / And the light allows and the glass <…> [7].

У межах однієї строфи може шість разів змінюватися кількість стоп у строфі:

Certain it became while we were still incomplete /There were certain prizes for which we would never compete / A choice was killed by every childish illness / The boiling tears among hothouse plants, / The rigid promise fractured in the garden / And the long aunts <…> [7].

А наступний поетичний фрагмент засвідчує, як поет може маніфестувати своє ставлення до того, що відбувається шляхом порушення синтаксичних норм: *What's in your mind, my dove, my convey;/ Do thoughts grow like feather, the dead end of life; / It is making of love or counting of money, / Or raid on the jewels, the plans of a thief?* [7].

**Висновки.** Вважаємо, що доцільно буде припустити, що поет уводить у контекст поезії ці два синтаксично незграбні словосполучення, по-перше, щоб акцентувати образний ряд поезії поряд з досить яскравим образом «думок, які ростуть мов пір'я», по-друге, недоречне використання *of* опредмечує любов, ставить її в один ряд з мануфактурним процесом. Відтак, *of* засвідчує авторську іронічність і навіть певною мірою зневагу до фізіологічного акту кохання та водночас нівелює його духовну складову і, як результат, створює ефект «ошуканого очікування». Тож «ошукане очікування», «створення нових єдностей» та «поєднання непоєднуваного» засвідчує, що Оден у своїй творчості був послідовним експериментатором та прихильником традиції, започаткованої Йєйтсом та продовженої Еліотом. «Монтування» різнорідного матеріалу в системі поетики Одена мотивоване улюбленою фразою Е. Паунда «Make it New». Однак у найбільш новаторських зразках поезії Одена рельєфно проступають ознаки традиції.

**Бібліографічні посилання**


1. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В.С. Библер. – М: Политиздат, 1990. – 413 с.
2. Джимбинов С.Б. Проблема герметизма в поэзии Т.С. Элиота / С.Б. Джимбинов // Писатель и жизнь. Сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. – М. : Советский писатель, 1981. – С. 238–259.
3. Маслова Ж. Н. Когнитивная концепция поэтической картины мира / Ж.Н. Маслова. – М. : ФЛИНТА, 2012. – 420 с. – (монографія).

4. Морська Н. Л. Ірраціональне пізнання в філософській думці України 2003 года. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. н: спец. 09.00.05 “філософські науки” / Морська Н.Л. – Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2003.
5. Попова З.Д. Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат / З.Д. Попова, И.А. Стернин // Социальная психолингвистика. – М. : Лабиринт, 2007. – С. 336.
6. Элиот Т.С. Традиция и творческая ндивидуальность / Пер. А. Зверева / Т.С. Элиот // Писатели США о литературе. В 2 т. – М. : Прогресс, 1982. – Т. 2 – С. 12–19.
7. Auden W.H. Selected poems [Електронний ресурс] / W.H. Auden – Режим доступу: http://knigo.com/o/AUDEN/poems_engl.html.
8. Buell F. W. H. Auden as a Social Poet / Frederick Buell. – Ithaca and London, 1973. – (Cornell University Press).

*Надійшла до редколегії 23 березня 2016 р.*

821.111Шекспір + 82.22.

**С. О. Сушко**
*Краматорськ*

# ШЕКСПІРОВА ПРОБЛЕМАТИКА У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ МОДИФІКАЦІЇ ПІЗНІХ П’ЄС ШЕКСПІРА

*У статті виокремлено й проаналізовано ключові чинники структури й змістового плану двох ранніх комедій і двох пізніх п’єс Шекспіра. Попарний компаративний аналіз цих чотирьох п’єс здійснено з метою подальшого уточнення жанрової природи саме пізніх п’єс. Термінологічна варіативність їх жанрового визначення свідчить про їх відмінний статус у каноні шекспірівської комедії. Співставлення різнотипних комедій Шекспіра виявило більшу, чим очікувалось, спорідненість ранніх комедій і трагікомедій. Останнім властива висока міра театральності й умовності, імператив торжества справедливості, який реалізується через трагікомічний ефект. У статті пропонується низка альтернативних термінів для трагікомедії як жанрового різновиду шекспірівської комедії.*

***Ключові слова**: авторство, шекспірівський канон, жанр, жанровий, трагікомедія, романтична п'єса, ренесансна комедія, різнотипний, трагікомічний ефект.*

*В статье выделены и проанализированы ключевые компоненты структуры и содержательного плана двух ранних и двух поздних пьес Шекспира. Попарный компаративный анализ этих четырех пьес предпринимается с целью дальнейшего уточнения жанровой природы именно поздних пьес. Терминологическая вариативность их жанрового определения свидетельствует об их отличительном статусе в каноне шекспировской комедии. Сопоставление разнотипных комедий Шекспира показало большее, чем ожидалось, сходство ранних комедий и трагикомедий. Последним присуща высокая мера театральности и условности, императив торжества справедливости, который реализуется посредством трагикомического эффекта. В статье предлагается ряд альтернативных терминов для трагикомедии как жанровой разновидности шекспировской комедии.*

***Ключевые слова**: авторство, шекспировский канон, жанр, жанровый, трагикомедия, романтическая пьеса, ренессансная комедия, разнотипный, трагикомический эффект.*

*The article elucidates and analyses the key components of the structure and content of the two early and two late plays of Shakespeare. The purpose of the two-pair analysis of these four*

© С. О. Сушко, 2016

*plays is to clarify more precisely the genre nature the late plays proper. The terminological variance of the late plays' genre definition witnesses to their distinctive status in the Shakespearean comedy canon. Juxtaposition of the different-type Shakespearean comedies showed a greater than expected proximity and resemblance of the early comedies and tragicomedies. The latter feature a high degree of theatricality and conventions as well as an imperative of the justice triumpf, which is realized by means of the tragicomic effect. The article offers a number of alternative terms to define tragicomedy as a genre variety of the Shakespearean comedy. The research undertaken gives grounds to specify a sub-generic difference within the group of the late plays, one of the differences being that "The Tempest" falls definitely apart from the rest of the group for its fairy-tale-like framing. It allows to specify the play rather a dramatized allegoric fairy-tale than a tragicomedy. Likewise it was observed that the early Renaissance comedies resolve their conflicts with the help of the tragicomic effect similar to that found in tragicomedies.*

***Key words**: authorship, Shakespearean canon, genre, tragicomedy, romance, Renaissance comedy, different-type, tragicomic effect.*

> "*As Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latins, so Shakespeare among the English is the most excellent in both kinds for the stage...*"
>
> Francis Meres

Вивчаючи Шекспіра, важко залишатися байдужим до найпекучішої проблеми шекспірознавства – проблеми авторства Шекспіра, ідентичності Шекспіра саме як Шекспіра зі Стратфорду-на-Авоні, як Шекспіра, що писав драми, поеми й сонети під власним іменем. Визнаючи, що серед англійських авторів у жанрі комедії і трагедії Шекспір найкращий, так само, як свого часу для латинян були Плавт і Сенека, сучасник Шекспіра, Франсіс Мерес, напевне, не мав сумнівів щодо Шекспіра-автора. Попри всілякі «сенсаційні» знахідки й написані на їх основі книги, адепти оксфордіанських теорій авторства Шекспіра не спромоглися надати беззаперечних документованих доказів того, що п'єси Шекспіра написані іншими людьми, «серед яких Франсіс та Ентоні Бекони, граф Дербі, граф Ратленд, граф Оксфорд, граф Ессекс, граф Саутгемптон, граф Девон, сер Волтер Ралей, сер Ентоні Ширлі, леді Марі Сідней, Крістофер Марлоу, Роберт Сесіл, королева Єлизавета, Томас Деккер, сер Франсіс Дрейк та багато інших. <...> Лідерами на авторство у сучасному "альтернативному" шекспірознавстві є Едвард де Вер, 17 граф Оксфорд (1550–1604), Френсіс Бекон, герцог Верулам (1561–1626) та драматург Крістофер Марлоу (1564–1593)» [2].

У спробах ревізії авторства Шекспіра очевидною є насамперед оця невизначеність, розімкнутість зі списком на десятки імен, претендентів на написання шекспірівських текстів. Такий перебіг імен дезінтегрує саму ідею «альтернативного шекспірознавства», яка полягає у бажанні й надії знайти того автора чи авторів, що начебто писали під іменем Шекспіра. Неможливо також заперечити ще більш важливу обставину, а саме відсутність п р я м и х доказів авторства того чи іншого «кандидата» на Шекспіра. Доказова база антистратфордіанців є майже виключно опосередкованою, спекулятивною. Але чому ж тоді відмовляють стратфордіанцям у такій аргументації? Поділяючи

бажання двох, на даний час конкуруючих, гілок шекспірознавства розгадати «таємницю Шекспіра», підкреслимо нашу підтримку незрівнянно більш доказовому стратфордіанському шекспірознавству. Базуючись також на спекулятивній аргументації, вкажемо, щонайменше, на дві недоречності. Чому навіть у наш час, після відхиленої як недостовірної беконіанської версії, його, Френсіса Бекона, кандидатура продовжує обговорюватися? Чому прихильникам цієї версії не спадає на думку алогічність цього припущення, елементарна несумісність дискурсивного мислення Бекона-філософа з методом і світобаченням Шекспіра-художника? Чому Шекспіру, з причин його незнатності та відсутності формальної вищої освіти, відмовляють у авторстві, тоді як при цьому Бекона, очевидно надмірно навантажують – окрім своїх філософських праць, він, виявляється мав геніальний хист до поезії, драми, знав всі тонкощі театру? Чому – як це має місце у випадку з Беконом та іншими кандидатами на написання шекспірівських текстів – не знайдено рукописів шекспірових текстів в архівах цих кандидатів (відсутність рукописів ставлять у найбільшу «провину» Шекспіру), а їхні потомки протягом віків взагалі не переймаються цим питанням? Дійсно, якщо у заповіті Шекспіра немає згадки про власні твори й рукописи, тоді чому такої згадки не знайдено у заповітах тих, кого так палко пропонують на місце анонімного Шекспіра, «псевдо-Шекспіра»?

Привертає до себе увагу дещо інша, здавалося б, більш виважена позиція: «Просто нет доказательств того, что он точно был автором, хотя нет окончательных доказательств и обратного. Нет доказательств, что какой-то определенный другой человек был автором шекспировского канона. Пока нет, а возможно, никогда и не будет. Но в судьбе человека из Стратфорда это мало что меняет: он остается вероятностным кандидатом на авторство, как и другие» [3] Тобто зі всього того, що відомо про Шекспіра зі Стратфорда, недостатньо доказів, що саме він є автором шекспірівських творів. Дійсно, відсутність рукописів текстів п’єс, відсутність згадки у заповіті про свою літературну спадщину, «темні роки» в біографії Шекспіра, відсутність університетської освіти, віддаленість за походженням від аристократії й королівського двору, масив припущень біографів надають підстави для сумнівів у авторстві Шекспіра, а також відкривають простір для вигаданих біографій Шекспіра (Е. Берджес, П. Акройд та ін.), навіть екранізацій («Анонім», 2011, реж. Р. Еммеріх). Але куди при цьому подіти сотні відомих, доведених фактів про Шекспіра? Якщо це факти не про Шекспіра зі Стратфорда, тоді про кого вони? Як могла помилятися ціла літературна епоха стосовно ідентичності свого сучасника? Як бути зі свідченнями сучасників Шекспіра? Як, наприклад, Бен Джонсон міг не знати особу, яку він назвав «людиною на всі часи» (a man for all ages)? Чому літературні містифікації Макферсона і Чаттертона було викрито порівняно швидко, а віднайти факти й прямі докази не-авторства Шекспіра зі Стратфорда не вдається? Кому, нарешті, встановлено бюст із надписом “William Shakespeare” у Кутку поетів у Вестмінстерському абатстві? Як могли

не знати укладачі першого (1623) й наступних фоліо п'єс Шекспіра, чиї твори вони приготували до публікації?

На нашу думку, зовсім некоректно стверджувати, що Шекспір «залишається ймовірним кандидатом на авторство, як і інші» Погодимося з думкою літературознавця Вл. Лукова стосовно шекспірівського питання: «Двухсотлетний спор все более и более убеждает в принадлежности шекспировского творчества самому Шекспиру. Однако попытки разрешить "шекспировский вопрос" вовсе не бесплодны для науки: в результате этих споров об эпохе Шекспира сегодня известно больше, чем о любой другой культурной эпохе» [1]. На наше глибоке переконання, неможливо розпочинати аналіз тієї чи іншої проблеми у царині шекспірознавства, не визначившись із власним ставленням до шекспірівського питання. Важко уявити, як можуть аналізувати Шекспірові твори ті, хто заперечує, що вони написані Шекспіром, але при цьому, ймовірно, опирається на великий масив досягнень саме шекспіріани. З переконанням, що комедії Шекспіра написані Шекспіром, а не анонімним автором, перейдемо до розгляду суттєвої проблеми, яку утворює жанрова специфіка пізніх комедій Шекспіра. Її актуальність формує різнобічність поглядів на жанрову природу чотирьох останніх комедій драматурга, поліфонізм категорії комічного, термінологічний перебіг, імплікована філософія провини та спокути, нарешті, висока міра театральності й сукупного драматургічного ефекту. Унікальність шекспірівської комедії влучно виражає відома у шекспірознавстві цитата, автора якої не встановлено: "There is hardly a Shakespearean tragedy in which the sound of laughter is not heard, hardly a comedy in which there is not at least the shadow of impending disaster".

Із шекспірівського канону з 38 п'єс на комедії припадає 18, майже половина драматургічного добутку автора. За чотири століття у шекспірознавстві практично досконало проаналізовано кожну окрему п'єсу драматурга, кожний окремий сонет поета. Проте специфіка сприйняття художньої творчості, розбудованого у творі фікціонального світу є такою, що нові покоління дослідників доповнюють парадигму інтерпретацій окремого шекспірівського твору та взагалі шекспірівського методу все новими рисами. Доречним з цього приводу є спостереження відомого англійського шекспірознавця Стенлі Велса (Stanley Wells) стосовно, скажімо, безмежної дослідницької уяви: "During the centuries that they were written the plays have accumulated a range of meanings that can never have occurred to their author" [12, p. 1]. У світовому шекспірознавстві ґрунтовно, у десятках книг, визначено шекспірівське новаторство, шекспірівський внесок у теорію і практику єлизаветинської драми, зокрема комедії. Цей внесок відстежується у співставленні останньої з Новою комедією античного театру, яка прийшла на зміну давньоаттичній комедії Арістофана. Попередні, дошекспірівські етапи жанрової теорії драми відокремлювали комедію від трагедії на принципах опозиції. Ця традиція бере початок ще від граматистів Доната та Евантія (друга половина IV ст.), які у своїх есеях до комедій Теренція вказували на відмінності цих жанрів. "Comedies take their plots from fiction, tragedies from history. Comedy

involves men of middling estate; its perils are small-scale, its outcomes peaceful. In tragedy, 'omnia contra', the persons and issues are exalted and they end unhappily. Comedy, beginning in turmoil but ending in harmony, celebrates life; but tragedy's course from prosperity to calamity expresses rejection of life" [11]. – Комедії беруть свої сюжети зі сфери вигаданого, трагедії – з історії. Комедія зображує людей середнього стану; її загрози не першорядні, а розв'язки мирні. У трагедії, навпаки, персонажі належать до високого стану, а конфлікти високі, небуденні й закінчуються нещасливо. Розпочинаючись із розпачу й завершуючись у гармонії, комедія прославляє торжество життя; але хід трагедії від процвітання до катастрофи виражає відторгнення життя.

У першому (до 1594 р.) і другому (1594–1600) періодах творчості Шекспір у своїх п'єсах, здавалося б, доволі точно відтворює цю парадигму. Але вже у багатьох комедіях, що відносять до цих періодів, все помітнішою стає така риса творчого методу Шекспіра, як ускладнення, драматизація комічної експозиції й зав'язки вочевидь трагічним елементом. Поряд із гамою інших чинників ця риса формує відмінний від єлизаветинської драми драматургічний метод, який термінологічно увиразнено у таких поняттях, як «Шекспірова драма», «шекспірівський театр». У одній з найкращих ранніх комедій, «Сон у літню ніч», текстовий та позатекстовий драматизм на початку п'єси заявляє про себе у рішучості Егея, батька Герміони, застосувати афінський закон до непокірливої дочки, у мудрій настанові правителя Афін Тезея, у нездатності Хелени приборкати своє кохання, відмовитися від Деметрія. У комедії «Як вам це сподобається» експозиція та зав'язка ще трагічніші, чим у першій п'єсі: старший брат Олівер, не виконуючи волю батька, принижує свого молодшого брат Орландо і навіть планує позбавити його життя.

В англомовній шекспіріані чотири останні п'єси – "Pericle", "Cymbelin", "The Winter's Tale", "The Tempest" – отримали декілька термінологічних найменувань: **romances**, **romantic tragicomedies**, **tragicomedies, reconciliation comedies**. Романтичними п'єсами (romances) їх вперше назвав ірландський критик Едвард Дауден завдяки досягнутому в їх фіналі примиренню, на відміну від попередніх трагедій: "The dissonances are resolved into harmony; the spirit of the plays is one of large benignity; they tell of the blessedness of the forgiveness of injuries; they show how the broken bonds between heart and heart may be repaired and reunited; each play closes with a victory of love" [5] – Дисонанси отримують гармонійне завершення; дух п'єс визначає добросердечність; вони повістують про блаженство прощення за образи; вони показують як розірвані зв'язки між серцем і серцем можна відновити; кожна п'єса завершується перемогою кохання.

Окреслимо обставини виникнення цих генологічних термінів (перших трьох). Вони виникли як неочікуваний наслідок зовсім іншого дослідження, не пов'язаного з їх жанровим визначенням. Створене у 1874 р. «Нове Шекспірове Товариство» (New Shakspere Society) мало своєю метою досконале вивчення метричних і фразеологічних особливостей Шекспіра, а також встановлення якомога точної хронології написання п'єс. Е. Дауден у своїй праці

“Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art” (1875) приводить перші результати дослідження, вказуючи на наявність ознак того, що «Цимбелін», «Зимова казка» й «Буря» були створені приблизно в один і той же час. Але він наголошує при цьому на наступному: “But the ties of deepest kinship between them are spiritual. There is a certain romantic element in each”. У 1877 р. він додає «Перікла» до цього списку й пише: “There is a romantic element about these plays. In all there is the same romantic incident of lost children recovered by those to whom they are dear. In all there is a beautiful romantic background of sea or mountain. The dramas have a grave beauty, a. sweet serenity, which seem to render the name "comedies" inappropriate <...> Let us, then, name this group, consisting of four plays, <...> Romances (Dowden 1877: 55–6) [6]. Відомий американський щекспіролог перших десятиліть попереднього століття Ешлі Хорас Торндайк (1872–1933) сприймає генологічний термін *romance* й поширює його на трагікомедії і трагедії Бомонта і Флетчера. Проте Торндайк полемізує з Дауденом стосовно мотивів Шекспіра до написання «романтичних» п’єс: “…"It is stated," Thorndike writes, that [Shakespeare] passed out of a period of life, gloomy, passionate, foil of suffering, into one of philosophic calm, renewed optimism, and final reconciliation: or as Mr. Dowden puts it, he passed "out of the depths" and rested "on the heights". While "it would be stupid to deny the possibility of such a change," he continues, "we are on far safer grounds when we study objective influences" (p. 6). He found such influences primarily in the dramas of Beaumont and Fletcher, but he also urged the influence of the court masque and the significance of the new Blackfriars venue...” [6]. Термін «трагікомедія» у застосуванні до пізніх п’єс Шекспіра починає витісняти попередній термін *romance* у перші десятиліття XX ст. на тій підставі, що він краще виражає спільні риси цих п’єс з драмами Бомонта і Флетчера (деякі з останніх будо названо трагікомедіями у фоліо 1679 р.) [див. 6]. Але пошук термінологічної визначеності жанрової природи останніх чотирьох п’єс Шекспіра продовжується і в наш час. Виявляється, що терміни «романтична п’єса/історія» і «трагікомедія» не цілковито виокремлюють генологічні ознаки й художні прикмети цих п’єс у порівнянні з рештою шекспірівського канону у жанрі комедії. “The names *romance* and *tragicomedy,* then, do not place the plays in recognizable categories of Jacobean drama, nor do they fully distinguish the late plays from Shakespeare's works in general. <…> and critics from Samuel Johnson to W. B. Yeats have pointed out that all of Shakespeare's plays are, in effect, tragicomedies” [6]. Барбара Мохат (Barbara Mohat) пропонує свій термін для визначення жанрової природи пізніх п’єс Шекспіра, а саме *dramatic romances*, *dramatized romances* – драматичні романтичні історії. Вона вкладає в це термінологічне визначення (розвиваючи думку інших дослідників – A. Fowler, M. Doran та ін.) невід’ємний генетичний зв’язок трагікомедій Шекспіра з «літературною традицією» середньовічного жанру *romance*, складовою частиною якого є, зокрема, «послідовність успадкованих кодів» (a "sequence of inherited codes", A. Fowler). Певна неадекватність терміну «трагікомедія» для найменування жанрової специфіки пізніх п’єс Шекспіра пояснюється тим, що він «не виражає складної художньої специфіки, зокрема психологізму, чотирьох останніх

комедій. <…> Як для термінологічної експлікації жанрових різновидів шекспірової комедії, так і для визначення принципових типологічних відмінностей трагікомедії від “веселої”, або “святкової”, комедії необхідно, на нашу думку, саме поштучне зіставлення різнотипових шекспірівських комедій» [4, с.100]. Вважаємо такий підхід до порівняння шекспірівських комедій продуктивним, він забезпечує експлікацію споріднених і відмінних рис різнотипових комедій. У нашій попередній публікації до проблеми жанрового визначення пізніх п’єс Шекспіра ми сформулювали декілька спільних визначальних рис двох різнотипових комедій – «Дванадцята ніч, або Як собі хочете» і «Буря». Характеристика цих рис водночас ілюструє відмінності у художньому коді обох п’єс [див.: 4].

У даній статті проаналізуємо – на значно ширшій, відмінній основі – дві інші пари різнотипових шекспірівських п’єс на предмет виокремлення споріднених і відмінних рис їх поетики. Зауважимо, що у табличному форматі ми надаємо здебільшого вже готовий результат цього аналізу, але важливо вказати, що розробка й укладання цих таблиць, пошук прикладів були також суттєвою частиною, п р о ц е с о м цього аналізу.

**Спільні риси структури й змістові відмінності комедій «Сон у літню ніч» і «Зимова казка»**

| | | |
|---|---|---|
| 1. Експозиція, ретроспективний план (виклад попередніх подій і обставин ) | **«Сон у літню ніч»**<br>два плани: зовсім короткий – Тезея й Іпполіти:<br>“*Hippolyta, I woo'd thee with my sword, And won thy love, doing thee injuries*;”<br>й розгорнутий – Егея:<br>“*Stand forth, Demetrius. My noble lord,/This man hath my consent to marry her./Stand forth, Lysander: and my gracious duke,/This man hath bewitch'd the bosom of my child*” | **«Зимова казка»**<br>два плани: розмова царедворців Каміло й Архідама про Мамілія, маленького сина Леонта й Герміони (прозою),<br>спогади Поліксена, короля Богемії, зведеного брата Леонта, короля Сицілії, про дитячі роки, прожиті під одним дахом:<br>“*We were, fair queen, /Two lads that thought there was no more behind / But such a day to-morrow as to-day*” |
| 2. Зав’язка конфлікту | – в експозиції і безпосередньо у сценічній дії (відмова Гермії дослухатися батька й герцога)<br>“*So will I grow, so live, so die, my lord, / Ere I will my virgin patent up / Unto his lordship, whose unwished yoke / My soul consents not to give sovereignty*.” | – лише у сценічній дії (більша кмітливість і переконливість Герміони, коли вона на прохання Леонта умовляє Поліксена погостити у них ще з неділю. Це викликає підозру Леонта:<br>“[Aside]. *Too hot, too hot! To mingle friendship far is mingling bloods*.)” |
| 3. Персонажне увиразнення конфлікту | 1. Лізандр:<br>*And, which is more than all these boasts can be, / I am beloved of beauteous Hermia:/Why should not I then prosecute my right?*<br>2. Хелена:<br>*How happy some o'er other some* | 1. Леонт:<br>“*О ревность, как впиваешься ты в сердце! Немыслимое делаешь возможным И явью - сон. Откуда власть твоя? Мелькнувший призрак одеваешь плотью - И человек погублен*.”<br>2. Герміона: … mistake me not; no |

| | | |
|---|---|---|
| | *can be! / Through Athens I am thought as fair as she.*<br>*But what of that? Demetrius thinks not so;* | life, / I prize it not a straw, but for mine honour, / Which I would free, if I shall be condemn'd / Upon surmises, all proofs sleeping else / But what your jealousies awake, … |
| 4. Ускладнення конфлікту | 1. Втеча Лізандра і Гермії з Афін, Хелена розповідає Деметрію про план закоханих, Деметрій переслідує їх, Хелена біжить за ним в Арденський ліс.<br>2. Помилка Пека, коли він збризнув соком чарівної квітки в очі сплячому Лізандру, а не Деметрію. | 1. Втеча Поліксена і Камілло з Сицилії, що підкріплює підозри Леонта.<br>2. Удаване судилище над Герміоною, наказ Леонта віднести новонароджену дитину у віддалене безлюдне місце (*to some remote and desert place quite out of our dominions*) |
| 5. Перипетії п'єси | **комічно забарвлені й драматично загострені**:<br>HERMIA: *God speed fair Helena! whither away?*<br>HELENA:<br>*Call you me fair? that fair again unsay. / Demetrius loves your fair: O happy fair!*<br>HELENA:<br>*O spite! O hell! I see you all are bent / To set against me for your merriment: / If you were civil and knew courtesy, / You would not do me thus much injury.* | **дотепні й кмітливі**:<br>*…but I, / Though you would seek to unsphere the stars with oaths, / Should yet say 'Sir, no going.' Verily, / You shall not go: a lady's 'Verily' 's / As potent as a lord's.*<br>**драматично загострені**: почувши звістку, що його син Мамілій помер, Леонт відразу ж кається:<br>*Apollo, pardon / My great profaneness 'gainst thine oracle! / I'll reconcile me to Polixenes, / New woo my queen, recall the good Camillo*, |
| 6. Паралельні сюжети та лінії | 1. Оберон і Тітанія<br>2. майстрові (mechanicals)<br>3. міфологічно-фольклорна | 1. Флорізель і Утрата<br>2. лінія Автоліка і поселян |
| 7. Метаморфози персонажів | 1. Лізандр, прокинувшись, бачить Хелену й зізнається їй у коханні (помилка Пека)<br>2. Витівник Пек перетворює Основу на людину з ослиною головою.<br>3. Тітанія не помічає ослиної голови ткаля, освічується йому у коханні. | 1. неймовірні зміни у свідомості Леонта, викликані його безмежними ревнощами<br>2. спокута і каяття Леонта (минуло шістнадцять років)<br>3. Флорізель і Автолік обмінюються одежею.<br>4. псевдо-статуя Герміони «оживає». |
| 8. «п'єса у п'єсі» та прийом *mis-en-abim* | 1. аматорська постанова трагедії про Пірама і Фісбу. | 1. "постановка" Поліни, що віддзеркалює чистоту й невинуватість Герміони (*Music, awake her; strike!*). |
| 9. Розв'язка конфлікту / трагі-комічний ефект | 1.Оберон квіткою Діани відміняє чаклунство над Тітанією.<br>2. Пек виправляє свою помилку, збризнувши соком квітки в очі сплячому Лізандру. | 1. Пастух, що знайшов немовля й виростив, як власну дочку, надає докази королям, що пастушка – це принцеса Утрата, дочка Леонта.<br>2. Королі благословляють Утрату і Флорізеля на щасливий шлюб. |

| | | |
|---|---|---|
| | 3. ***трагікомічний ефект***: у назві «п'єси у п'єсі», коментарях глядачів (Тезея, Іпполіти, Деметрія, Лізандра) вистави "механіків" (mechanicals) | 3. Розв'язка конфлікту і трагікомічний ефект *співпадають*: Поліна інсценує "оживлення" статуї Герміони, починаючи з: *As she lived peerless, / So her dead likeness, I do well believe, / Excels whatever yet you look'd upon / Or hand of man hath done;* |
| 10. Ключові монологи | 1. Гермія і Лізандр про мінливості долі на шляху кохання<br>2. HELENA'S lament: *How happy some o'er other some can be!*<br>3. TITANIA: These are the forgeries of jealousy: 4. **Prologue**: / If we offend, it is with our good will. / That you should think, we come not to offend, | 1. HERMIONE: Since what I am to say must be but that / Which contradicts my accusation …<br>2. PAULINA: What studied torments, tyrant, hast for me? / What wheels? racks? fires? what flaying? boiling?<br>3. **Time** / I, that please some, try all, both joy and terror / Of good and bad, that makes and unfolds error, / Now take upon me, in the name of Time, / To use my wings. |

Проаналізуємо наведену порівняльну таблицю. В першу чергу вона ілюструє чимало спільних драматургічних рис обох п'єс на рівнях композиції і художньої структури. Як ранній «комедії зеленого лісу», так і «романтичній трагікомедії», притаманна п'ятиактна композиція та всі десять визначених нами компонентів художньої структури. Наведені для кожного з цих компонентів приклади з тексту п'єс свідчать про спорідненість художнього мислення, прихильність автора до однотипного жанрового фрейму в цих двох п'єсах, перша з яких увиразнює «ранню», «веселу», «святкову» ренесансну комедію Шекспіра, а друга – пізні п'єси. Концептуально важливими спільними атрибутами, художніми константами однієї і другої п'єси є метаморфози персонажів, «п'єса у п'єсі», трагікомічний ефект. Виявляється, що останній є сутнісною рисою Шекспірової ренесансної комедії також. Трагікомічність конфлікту у «Сні» створює легка, без жодних перешкод втеча Гермії з Лізандром, псевдодраматизм сімейної свари Оберона й Іпполіти, комічна форма «помсти» Оберона дружині, освідчення Хелені у коханні з боку Лізандра і Деметрія водночас, яке Хелена сприймає як витончене знущання. У цій п'єсі у функції трагікомічного ефекту виступає чарівна сила квітки. І це ефект комедійного ґатунку, на відміну від ефекту драматичної інсценізації, яким є трагікомічний ефект пізніх п'єс Шекспіра.

Порівняємо дві інші різнотипові комедії Шекспіра, «Як вам це сподобається» та «Буря». Зауважимо, що приклади з англійських текстів комедій Шекспіра цитуються за електронними текстами відповідних комедій, які у джерелах до статті позначено за номерами 7-10.

**Спільні риси структури й змістові відмінності комедій «Як вам це сподобається» і «Буря»**

| **«Як вам це сподобається»** | **«Буря»** |
|---|---|

| | |
|---|---|
| **Експозиція, ретроспективний план**.<br>1. У формі звернення-скарги до слуги Адама Орландо наводить факти приниження й зневаги з боку свого брата Олівера.<br>2. Вигнання старого герцога молодшим братом. | 1. Розгорнуте на цілу сцену зображення шторму, у якому «гине» корабель з вінценосними особами на борту.<br>2. Розповідь Просперо своїй дочці Міранді про те, як вони опинилися на віддаленому острові.<br>3. Передісторія Аріеля і Калібана. |
| **Зав'язка конфлікту**.<br>1. Вимога Орландо до свого брата виконати волю батька.<br>2. Погроза Розалінді з боку герцога Фредеріка, Розалінда залишає замок герцога. | «Штучний» морський шторм, розпорошені кораблі, Просперо влаштовує зустріч Міранди і Фердінандо. |
| **Персонажне увиразнення конфлікту**.<br>Орландо: *allow me such exercises as may become a gentleman,/ or give me the poor allottery my father left me by testament*; | Просперо: *By accident most strange, bountiful Fortune, / Now my dear lady, hath mine enemies / Brought to this shore; and by my prescience / I find my zenith doth depend upon / A most auspicious star,* |
| **Ускладнення конфлікту**.<br>1. Селія, дочка самозванця-герцога, залишає батьківський замок разом з Розаліндою.<br>2. Орландо зі слугою Адамом також тікають до лісу з міста. | 1. Випробовування Фердінанда на шляху кохання, які створює йому Просперо.<br>2. План помсти Просперо з боку Калібана. |
| **Перипетії п'єси**.<br>Підступна змова Олівера і Жака-борця. | Після «рукотворного» шторму, який влаштував Просперо, Аріель розкидає знатних осіб по острову, а Фердінанда висаджує одного у важкодоступне місце. |
| **Паралельні сюжети та лінії**.<br>Брусок і Одрі; Сільвій і Феба | Комічна лінія змови Калібана, Стефано і Трінкуло проти Просперо. |
| **Метаморфози персонажів**.<br>1. Селія переодягається у бідну поселянку, перебруднивши собі обличчя, а Розалінда одягається у чоловічу одежу; тепер вони Алієна і Ганімед, відповідно.<br>2. Помножене двійництво Розалінди: видає себе за юнака Ганімеда і водночас за брата Алієни, а також за людину, що володіє чарами.<br>3. Олівер і герцог Фредерік спокутують свої злочинні наміри і вчинки і добровільно віддають свої володіння законним власникам. | 1. Просперо позбавляє розуму трьох вінценосних бранців (*The king, / His brother and yours, abide all three distracted / And the remainder mourning over them*)<br>2. Численні перетворення Аріеля.<br>3. Алонзо, король неаполітанський, визнає свою провину перед Просперо.<br>4. Метаморфоза Просперо:<br>*But this rough magic*<br>*I here abjure, and, when I have required*<br>*Some heavenly music, which even now I do,*<br>*To work mine end upon their senses that*<br>*This airy charm is for, I'll break my staff,*<br>*Bury it certain fathoms in the earth, …* |
| **«п'єса у п'єсі» та прийом *mis-en-abim***<br>Ганімед-Розалінда обіцяє закоханим – Оліверу й Алієні, Сільвію і Фібі, Одрі й Бруску, а також Орландо – поєднати їх у шлюбі –і вона виконує це у формі вистави з 'розпорядником' Гіменеєм (Enter HYMEN, ROSALIND, and CELIA. Still Music.) | Просперо влаштовує виставу для Фердінанда і Міранди, яких він шойно благословив (… *for I must / Bestow upon the eyes of this young couple / Some vanity of mine art: it is my promise, / And they expect it from me. …*<br>*These our actors, / As I foretold you, were all spirits and / Are melted into air, …*) |

| | |
|---|---|
| **Розв'язка конфлікту / трагікомічний ефект**.<br>Старий герцог: *First, in this forest, let us do those ends / That here were well begun and well begot: / And after, every of this happy number / That have endured shrewd days and nights with us / Shall share the good of our returned fortune, / According to the measure of their states.* | Просперо:<br>*Flesh and blood,*<br>*You, brother mine, that entertain'd ambition, Expell'd remorse and nature; who, with Sebastian, / Whose inward pinches therefore are most strong, / Would here have kill'd your king; I do forgive thee, /Unnatural though thou art.* |
| **Ключові сцени й монологи**.<br>1. монолог Жака: *All the world is theatre …*<br>2. 'таксономічні' монологи Бруска про неправду й порядні манери. | Монологи Просперо:<br>1. *We are such stuff / As dreams are made on*<br>2. *Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves,* |

Другий розгорнутий приклад порівняння двох шекспірових комедій знову надає підстави вбачати у різнотипних комедіях більше спільних рис, чим відмінних. В обох п'єсах мають місце численні метаморфози персонажів. У комедії «Як вам це сподобається» Розалінду, дочку старого герцога, законного володаря країни, виганяє з замку узурпувавший владу молодший брат герцога. Розалінді співчуває подруга й двоюрідна сестра Селія, дочка герцога-узурпатора. Селія вирішує залишити замок разом з Розаліндою, але спочатку, щоб уникнути неприємностей у подорожі, їм потрібно змінити зовнішність, видати себе за інших осіб. Так подруги приходять до думки про переодягання, а у п'єсі виникає сюжетна лінія двійництва. Прийом маски взагалі є системним для комедій Шекспіра, він є ефективним засобом вирішення конфліктних ситуацій. В образі Розалінди цей прийом є ефектною пружиною сценічної дії. Перипетії ренесансної комедії, якою є «Як вам це сподобається», мають чимало спільного із середньовічним лицарським романом: пасторальні мотиви, подорожі, зустрічі, пригоди, загрози, запізніле прозріння. Геніальність Шекспіра полягає у здатності трансформувати ці чинники і колізії у жанрові форми комедії, коли, здавалося б, гостродраматичні колізії не сприймаються як такі. Перипетії «Бурі», на відміну від колізій у комедії «Як вам це сподобається», більш умовні, нереалістичні, казкові. Проте метаморфози персонажів у «Бурі» мають більш драматичне підґрунтя, яке базується на очевидних реаліях, у тому числі й політичних та морганатичних. Художньою вершиною й окрасою плану метаморфоз «Бурі» є самозречення Просперо від володіння магією й чаклунством. Можна лише гадати, яким непростим мало бути це рішення, при тому, що таким «обміном» Просперо досягає, здавалося б, усього, що він запланував і бажав. Безумовно чарівною, але не принципово недоказовою є відома у шекспірознавстві версія, що у сцені прощання Просперо з магією він алегорично зображує власне прощання з театром, ставить остаточну крапку у своїй творчості.

ВИСНОВКИ.

1. Таблична форма є продуктивним алгоритмом співставлення жанрово однотипних та різнотипних комедій Шекспіра. Елементи порівняння обраних комедій Шекспіра відображають як базові компоненти структури п'єс, так і власне шекспірівський етап, а р х і т е к т о н і к у шекспірівської

комедії. Пошук відповідних ілюстративних прикладів виявився результативним і несподівано надав підстави вбачати більше споріднених, ніж відмінних рис саме у художньому просторі різнотипових Шекспірових комедій, а не лише у їх структурі.

2. В аспекті нашої теми цінним добутком сучасної шекспіріани є аргументація на користь вітчизняних, англійських джерел у художньому методі трагікомедій Шекспіра, а не лише традиційне визнання запозичень з італійської комедії del arte. В останні десятиріччя шекспірівську драму вивчають у значно ширшому літературному контексті, чим раніше, залучаючи для цього не лише епоху єлизаветинської драми, але також інші літературні епохи і напрямки.

3. На даний час існує наступна термінологічна парадигма стосовно жанрової специфіки пізніх п'єс Шекспіра: *dramatic romance, romances, tragicomic romances, romantic tragicomedies, tragicomedies, reconciliation comedies* – драматична романтична п'єса/історія, романтичні п'єси/історії, трагікомічні романтичні п'єси, романтичні трагікомедії, трагікомедії, комедії примирення. Цю загальноприйняту, але, напевне, неповну жанрову таксономію доповнюємо такими визначеннями: *«комедії людської омани та спокути», «філософсько-етичні драми», «альтернативні трагедії», «комедії людської мудрості», «комедії безчестя та людської гідності».*

4. Жанрова своєрідність чотирьох останніх п'єс Шекспіра є «продуктом» впливу таких жанрових форм драми (попередніх і сучасних Шекспіру), як англійські чудодійні п'єси (miracle plays), субжанр флетчеріанської трагікомедії, середньовічний лицарський романтичний роман (romance), драма королівського палацу (court mask).

5. Проведений компаративний аналіз двох пар різнотипових комедій дозволяє нам висловити тезу стосовно р і з н о т и п о в о с т і, або ж а н р о в о ї в і д м і н н о с т і, у групі чотирьох трагікомедій Шекспіра. Вважаємо, що термін «трагікомедія» менш за все виражає художню сутність «Бурі». Казковість і сценічність «Бурі» є найвищими з чотирьох порівнюваних п'єс, й саме ці чинники є для неї жанроутворюючими. «Буря» – це драма-казка, драма-алегорія (шторм, Аріель, Калібан), драма-квест (географічні відкриття, спокуса владою, випробування почуттів, альтернатива Просперо).

Структурний і змістовий плани ранньої, веселої комедії «Сон у літню ніч» надають підстави виокремити в ній т р а г і к о м і ч н и й е ф е к т, який традиційно пов'язують лише з трагікомедіями. Але цей ефект у ренесансній комедії має розважальний характер, тоді як градація та імплікації трагікомічного ефекту пізніх п'єс мають інший, драматичний характер. У фіналі «Зимової казки» ми не спостерігаємо наміру Герміони пробачити свого чоловіка, вона звертається лише до дочки.

6. Дослідження генологічної своєрідності, унікальності пізніх п'єс Шекспіра заслуговує на продовження. Перспективним може бути зіставлення інших двох трагікомедій, «Перікл» і «Цімбелін», як з розглянутими ранніми

комедіями, так і з іншими. Безумовно доречним буде зіставлення трагікомедій Шекспіра як з його окремими трагедіями, так і з жанрово спорідненими п'єсами драматургів – сучасників великого Барда та з творами, що тією чи іншою мірою послужили сюжетним джерелом для трагікомедій Шекспіра.

**Бібліографічні посилання**


1. Захаров Н.В. Гений на века. Шекспир в европейской культуре: [Электронный ресурс] / Н.В. Захаров, Вл. Луков. – Режим доступа: http://www.academia.edu/
2. Сінкевич К.Є. Розвиток проблеми авторства Шекспірових творів: [Електронний ресурс] / К. Сінкевич. – Режим доступу: http://shakespeare.zp.ua/texts.item.232.ukrainian/
3. Пешков И. Мировое шекспироведение во внутренних противоречиях и, возможно, накануне решительных перемен: [Электронный ресурс] / Игорь Пешков. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/p22.html
4. Сушко С.О. До типології жанрових різновидів шекспірової комедії / С.О. Сушко // Україна в контексті інноваційного розвитку економіки, техніки та суспільства : матеріали науково-практичної конференції. За ред.. А.В. Лісового. Ірпінь : Національний університет ДПС України, 2011. – С. 99–102.
5. Dutton, Richard, Howard, Jean Elizabeth. A Companion to Shakespeare's Works: Poems, problem comedies, late plays.: [Електронний ресурс] / R. Dutton, Jean Howard. – Режим доступу: http://books.google.com.ua/
6. Mowat, Barbara A,. What's in a Name? Tragicomedy, Romance, or Late Comedy : [Електронний ресурс] / Barbara A Mowat: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://books.google.com.ua/
7. Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream : [Електронний ресурс] / William Shakespeare. – Режим доступу: http://shakespeare.mit.edu/midsummer/full.html
8. Shakespeare W. As You Like It : [Електронний ресурс] / William Shakespeare. – Режим доступу: http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/full.html
9. Shakespeare W. The Tempest. – [Електронний ресурс] William Shakespeare. – Режим доступу: http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html
10. Shakespeare W. The Winter's Tale: [Електронний ресурс] / William Shakespeare / Режим доступу: http://shakespeare.mit.edu/winters_tale/full.html
11. Snyder, Susan. The Genres of Shakespeare's Plays : [Електронний ресурс] / Susan Snyder // Grazia, Margreta de. The Cambridge Companion to Shakespeare. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id
12. Wells, Stanley. Shakespeare: The Poet and His Plays / Stanley Wells. – London: Methuen, 1997. Print. – 411 p.


*Надійшла до редколегії 30 квітня 2016 р.*

УДК 821.161.1-21Сологуб.09:82-995

**А. И. Трофимова-Герман**
*Харьков*

## СТИЛИЗАЦИЯ В ТРАГЕДИИ Ф. СОЛОГУБА «ПОБЕДА СМЕРТИ»

*У статті розглядаються особливості стилізації у п'єсі Ф. Сологуба «Победа смерти» та такого її різновиду, як варіація. Встановлюються претексти твору, виявляються форми творчого діалогу драматурга з творами його попередників і сучасників.*

© А. И. Трофимова-Герман, 2016

*Оскільки у п'єсі Ф. Сологуба відчутна контамінація елементів декількох текстів, у статті окреслюються деякі з них та особливості втілення в іншому тексті. Деякі образи і мотиви претекстів переосмислені й трансформовані відповідно до художнього задуму автора та його вищої естетичної мети – ствердження Краси, Любові та сили мистецтва. Воскресіння головної героїні в кінці п'єси, незважаючи на її фізичну смерть, символізує перемогу прекрасного над низьким, любові над ворожістю, мистецтва над самим життям. Аналіз відгуків на прем'єру п'єси свідчить, що рецензенти відчули намагання автора і режисера піднятися над побутовим театром і створити містерію на кшталт античної. Таке перетворення театру вбачалося Ф. Сологубу необхідним, оскільки він вважав, що глядач є активнішим за читача, а отже, театральна вистава, особливо містеріальна, може бути могутнім інструментом впливу на свідомість.*

***Ключові слова:*** *стилізація, варіація, алюзія, претекст, інтертекст.*

*В статье рассматриваются особенности стилизации в пьесе Ф. Сологуба «Победа смерти» и такого ее типа, как вариация. Устанавливаются претексты произведения, определяются формы творческого диалога драматурга с произведениями его предшественников и современников. Поскольку в пьесе Ф. Сологуба ощущается контаминация элементов нескольких текстов, в статье описаны некоторые из них и особенности их воплощения в другом тексте. Некоторые образы и мотивы претекстов переосмыслены и трансформированы согласно художественному замыслу автора и его высокой эстетической цели – утверждения Красоты, Любви и силы искусства. Воскрешение главной героини в конце пьесы, несмотря на ее физическую смерть, символизирует победу прекрасного над низким, любви над враждебностью, искусства над самой жизнью. Анализ отзывов о премьере пьесы свидетельствует о том, что рецензенты почувствовали попытку автора и режиссера подняться над бытовым театром и создать мистерию по типу античной. Такое превращение театра казалось Ф. Сологубу необходимым, поскольку он считал, что зритель – активнее читателя, и, следовательно, театральное представление, особенно мистериальное, может быть мощным инструментом влияния на сознание.*

***Ключевые слова:*** *стилизация, вариация, аллюзия, претекст, интертекст.*

*The article is about the peculiarities of stylization and its type called variation in 'The Triumph of Death' by Fedor Sologub. The pretexts of the play are set and the forms of a creative dialogue between F. Sologub and his contemporaries are discussed. As the play is considered to be a blending of the elements of several texts the article describes some of them and the peculiarities of their implementation in the other texts. Some images and motives, borrowed from the pretexts are, however, reconsidered and transformed in accordance to the artistic idea of the author and his high esthetic goal – of Beauty, Love and the power of art. Raising the physically dead main heroine in the end of the play symbolizes the triumph of beauty over ugliness, love over hostility, art over life itself. The analysis of the comments on the play's first night assumes that the critics appreciated the trying of the author and director to overcome the kitchen-sink theatre and create a kind of an antique mystery play. F. Sologub considered necessary such a transformation of the theatre because he was sure that a viewer is more active than a reader and thus a theatrical performance, especially a mystery play, can be a powerful tool of influencing people's consciousness.*

***Keywords:*** *stylization, variation, allusion, pretext, intertext.*

Трагедия в трех действиях с прологом «Победа смерти» была написана Ф. Сологубом в 1907 году и сразу же поставлена Вс. Мейерхольдом на сцене петербургского Драматического театра В. Комиссаржевской. На следующий же день после премьеры газеты пестрили рецензиями и статьями об увиденном спектакле. Рецензия Влад. Азова была в целом позитивной: «Драматург ли нашел своего режиссера, режиссер ли обрел своего драматурга – не знаю, не особенно хочу знать. Хочу воздать должное прекрасной декорации <…> Хочу

поведать о жутком ужасе, с которым я следил за финалом второго акта, за этой безумной толпой, влекущей на казнь агнца. <…> Хочу повторить в воображении глубоко задуманную постановку третьего акта – эту каденцию оцепенения» [1]. Г. Чулков восторженно отзывался о премьере: «На этот раз театру удалось поставить трагедию. <…> Спектакль имел успех. После второго акта и после окончания пьесы автора шумно приветствовали и поднесли ему лавровый венок» [8]. Как справедливо отмечает Г. Титова, «старший символист Сологуб был художник романтического склада, а значит, одной с Мейерхольдом эстетической группы крови. <…> В театре-храме Сологуба правился культ искусства, и Мейерхольд был здесь званым гостем» [5, с. 119]. Благодаря творческому созвучию режиссера с автором спектакль стал воплощением одной из идей жизнетворчества, предполагающей пересоздание жизни в искусство. Средством этого мыслилось возрождение жанра античной мистерии, непосредственное участие зрителя в происходящем на сцене. Именно этим, по мнению многих исследователей, было обусловлено неожиданное, но органичное, обращение уже известных символистов-поэтов и прозаиков к драме.

Как писал Ф. Сологуб в эссе «Эстетика мечты» (1915), «…волевым характером театра в большой степени заражается и пассивно воспринимающий, зритель. Зритель активнее читателя; он определённее отзывается на зрелище, чем читатель на читаемое, и настойчивее выражает свою волю и свое суждение, – осуждение или похвалу» [5]. Думается, позитивные отклики о премьере трагедии были вызваны новым для русского бытового репертуара видением театральной эстетики: «…самый последний момент оргиастического исступления толпы вокруг прекрасной Альгисты заключал в себе чары настоящего театра, – замечал Г. Чулков. – По-видимому, автор хотел в этом моменте переступить заветную черту, “разрушить рампу”. И это было бы возможно осуществить не только в зрелище, но и в действии, продолжив лестницу сцены до уровня зрительного зала, совершив трагическую игру в круге зрителей. Но – разумеется – в наши дни, при условиях данной культуры, это исполнить невозможно» [8]. Г. Чулков в своем отклике, по сути, предвосхитил ближайшие искания русского театра, которые в полной мере реализованы лишь в наши дни. Вс. Мейерхольду частично удалось реализовать идею о перенесении действия с подмостков в зрительный зал. Во время спектакля в Минске режиссер, исполняющий роль Поэта в Прологе трагедии, с Дамой (актрисой В. Веригиной) проходили по дорожке партера, останавливались на ступеньках лесенки за пределами рампы и вели диалог, стоя спиной к публике. Зрители восприняли это с недоумением, однако такой постановочный подход был шагом к реализации замысла театра как мистериального.

Возрождение мистерии требовало соответствующего сюжета. В Примечании к «Победе смерти» автор отмечал, что «содержание этой трагедии заимствовано в общих чертах из предания о королеве Берте Длинноногой, матери Карла Великого» [4, с. 71]. Источником предания было издание

Г. Потанина «Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе» (1899), и Сологуб точно указал страницы в нем: «с. 5–7» [2]. Вместе с тем было бы неверно полагать, что драматург опирался лишь на указанный им источник сюжета. Появлению сологубовской трагедии хронологически предшествовали драматическая поэма С. Пшибышевского «Вечная сказка» (1905) и драма А. Блока «Король на площади» (1906). В первом десятилетии XX века творчество С. Пшибышевского было чрезвычайно популярным в России и оказало немалое влияние на творчество русских символистов. Не только книги С. Пшибышевского читались с заинтересованностью: в декабре 1906 года состоялась премьера «Вечной сказки», поставленной В. Мейерхольдом на сцене театра В.Ф. Комиссаржевской. Можно предположить, что А. Блок и Ф. Сологуб могли видеть эту пьесу и были знакомы с его произведениями.

Дж. Меррилл, анализируя эти произведения, делает следующий вывод: «Хотя Сологуб в конечном итоге решает сообщить публике, что в основе его драмы лежит историческая легенда, его “Победа смерти” является также дискуссией между современными ему произведениями об актуальном вопросе» [9, с.127] (перевод с англ. – *А.Т.-Г.*). Исследователь подчеркивает, что в черновых вариантах трагедии содержится «Необходимое Объяснение», в котором автор указывает на сходства и различия с пьесами Пшибышевского и Блока. Как полагает Дж. Меррилл, решение Сологуба избежать подобных упоминаний в издании его «Собрания сочинений» (1910) и сослаться на книгу Г. Потанина было спровоцировано обвинением драматурга в плагиате в 1909 году. Эта участь постигла не только «Победу смерти», но и другие его пьесы, вследствие чего драматург был вынужден добавить к каждой из них примечание с уточнением источника. Между тем, как справедливо замечает исследователь, подобные примечания не могут однозначно расцениваться как указание истинного претекста, поскольку подобным действием автор только «использовал возможность продолжить свою (интер)текстуальную игру с публикой» [9, с. 116].

По нашему мнению, «Победа смерти» представляет собой такой тип стилизации, как вариация, где используется «чужой» текст для реализации собственного художественного замысла. Как известно, в современной науке существует несколько определений стилизации, большинство из которых считают ее главной целью пародирование литературного претекста. Однако применительно к анализируемой нами трагедии Ф. Сологуба наиболее точным, на наш взгляд, является определение Н. Пьеге-Гро. Она полагает, что «[п]одражатель должен следовать мелодии песни, а не ее словам. Поэтому стилизация всегда в той или иной степени выполняет критическую функцию» [3, с. 104]. На этом основании, например, Дж. Меррилл называет «Победу смерти» «исправленной версией» [9, с. 113] произведений современников автора. «В “Победе смерти” Сологуб придерживается золотой середины между относительным оптимизмом Пшибышевского и пессимизмом Блока, – замечает исследователь, – и возвращается к классической модернистской парадигме. Он продолжает поиск Вечной Женственности [Красоты], убежденный, что она

существует и может быть видимой, и она может творить чудеса, если будет возвенчана, в тоже время он уверен, что она еще не найдена. Ее идеал еще не воплотился из-за того, что мир людей, который представлен королем и его подчиненными, не может иначе взглянуть на свои ценности и познать правду, которую представляет собой Альгиста, хотя она почти достигла своей цели и поспособствовала значительным [положительным] изменениям [в жизни королевства], пока была на троне [9, с.127] (перевод с англ. – *А.Т.-Г.*). Как нам представляется, исследователь описал такой вид стилизации претекста, как вариация. Н. Фатеева писала, что «…в случае вариации эксплуатируется или стиль, или определенный художественный “макет” (Ю.Н. Тынянов), который служит удобным фоном для развертывания нового смыслового измерения найденной предшественником темы» [7, с. 144]. В пьесе Ф. Сологуб следует схеме, представленной у его современников. В каждом из анализируемых произведений создан образ молодой красивой женщины как воплощение некоего идеала Красоты и образ короля, который является ее необходимым спутником, олицетворяющим власть. Это обусловлено потребностью красоты быть «возвенчаной», то есть безусловно признанной большим количеством людей, чтобы иметь способность изменить мир к лучшему и тем самым спасти его. Однако финалы этих драм различны. У Пшибышевского король следует за своей возлюбленной, тем самым оставив попытки преобразить непокорную толпу, у Блока безудержное стадо людей разрушает каменного Короля и хоронит под его осколками Дочь Зодчего, призывающую к свободе. Сологуб изображает короля постепенно каменеющим по своей собственной воле, то есть неспособным преобразить свою душу. В тексте «Победы смерти» очевидна контаминация элементов нескольких текстов, с которыми Ф. Сологуб вступает в творческую полемику. Его целью было воспеть веру в Красоту, Добро и Любовь, которые помогают человеку обрести духовную целостность, гармонию, надежду. Об этом твердит Дульцинея, именуемая Альдонсою, в Прологе к трагедии: «*Дульцинея*. Я жду короля и поэта, которые увенчают меня. Увенчают красоту и низвергнут безобразие. Отринут обычное и к невозможному устремятся» [4, с. 42]. Уже в Прологе ощутим мотив двойничества, свойственный поэтике символизма. Альдонса во внешней ремарке – списке действующих лиц – именуется королевой Ортрудой, а Дульцинея – Альдонсой, различение которых зависит от способности разделять мир объективный и субъективный. Так, Поэт не узнает сидящего на ступенях короля, принимая его за швейцара, а сени королевского замка – за ресторан. В конце пьесы восставшая из мертвых Альгиста поставила Хлодвега перед выбором между миром мнимым и реальным, а король, неспособный поверить в обещаемый Альгистой «счастливый и вольный мир» [4, с. 71], под властью законов толпы отрекается от любви.

Одним из элементов вариации является аллюзия: нигде, кроме обращения к преданию, изложенному Г. Потаниным, в Примечании в конце пьесы не называется ни страна, ни город, указывающий на пространство. Тем не менее драматург имитирует пространство Франции благодаря некоторым приемам.

Так, он использует характерные имена героев: Берта, Карл, а также имена одной из франкских династий. Так называемый «меровингский период» в истории Франции начинается с короля Хлодвига I, у Ф. Сологуба – король Хлодвег. Правнуком Хлодвига I был Дагоберт I. Это имя носит паж в Прологе трагедии. Имя правнука Догаберта I – Хильперик. Им назван сын служанки Альгисты и короля Хлодвега. Имя брата королевы Берты Этельберта восходит к имени Этельберта I, короля королевства Кент и супруга Берты Кентской, которая была дочерью Хариберта I, также представителя династии Меровингов. Как известно, сюжет о подмененной невесте, лежащий в основе пьесы Сологуба, распространен во французском фольклоре. Существует более двадцати его версий, ощутимо различающихся в деталях. Обычно подмена осуществляется благодаря тайному заговору, окруженному множеством слухов и домыслов. В тексте трагедии также использованы названия придворных должностей, характерных для средневековой Франции: паж, рыцарь, сенешаль [4, с. 54], названия предметов быта, одежды, комнат дворца, мебели, оружия в духе средневековья: чаша, сосуд, факел, златотканая/длинная вуаль, большой темный плащ, мантия, копья, кинжал, обнаженный меч.

Второе действие трагедии открывает баллада брата королевы Берты, где он разоблачает заговор служанок. Этот лирический жанр был чрезвычайно популярен в средневековой литературе, когда странствующие трубадуры и труверы исполняли под музыку простые стихи, а позже баллады. Ф. Сологубом соблюдено только количество строф, но схема рифмовки изменена. Лексика, однако, существенно отличается от языка средневековой баллады и содержит романтические маркеры: «седой колдун, отродье колдуна, волшебник» [4, с. 58–59].

В третьем действии трагедии драматург воплощает мотив восстания из мертвых. Казненная Альгиста и ее сын Хильперик восстают из мертвых, чтобы еще раз поставить короля перед выбором его дальнейшего пути. Возможно, здесь Ф. Сологубом проведена параллель с образом Святой Софии Вл. Соловьева, что могло быть связано, как верно замечает Дж. Меррилл, с именем главной героини «Вечной сказки» С. Пшибышевского (ее звали Сонка, вероятно, производное от имени София). В связи с этим можно предположить, что Альгиста воскресла, как и подобает святым, чтобы и после смерти нести в себе Прекрасное (т. е. Любовь). Король каменеет и остается неподвижным в этом материальном мире: «…Каменей, король, холодным камнем стой, пока не изгложет и тебя время» [4, с. 71]. Ведь все материальное тленно, даже камень, а Прекрасное существует вне времени. «И верьте – Смертию побеждает Любовь, Любовь и смерть – одно», – заканчивает пьесу бесстрастный голос [4, с. 71].

Обращаясь к «чужим» текстам, трансформируя их и наполняя новым художественным смыслом, Сологуб-драматург создает вариацию, с помощью которой реализует свой замысел мистериального театра. Стилизация, созданная подобным образом, позволяет автору синтезировать переосмысленные образы и мотивы, заимствованные из других литературных произведений, оставаясь верным собственной концепции. В «Победе смерти» он ставит и решает те же

эстетические задачи, что и в других сторонах своего творчества, воспевая Красоту, Любовь и веру в силу искусства.

**Библиографические ссылки**


1. Азов В. [Ашкинази А.А.] «Победа смерти». Трагедия Ф.Сологуба / В. Азов // Речь. 1907. № 264. 8 ноября. Электронный ресурс. Режим доступа к статье: http://www.fsologub.ru/o-sologube/azov_pobeda-smerti-tragediya-sologuba.html
2. Потанин Г.Н. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе / Г.Н. Потанин. – М.: 1899. – 894 с.
3. Пьеге-Гро Н. Введение в историю интертекстуальности. История и теории. Типология. Поэтика. [Пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова. Общ. ред. Г.К. Косикова] / Н. Пьер-Гро. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
4. Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. Т.5. Литургия мне: Мистерии. Драмы. Повести. Рассказы / Ф.Сологуб; [сост., примеч. Т.Ф. Прокопова]. – М.: НПК «Интелвак», 2002. – 688 с.
5. Сологуб Ф. Эстетика мечты / Федор Сологуб // Театр и искусство. – 1915. – № 5. – 1 февраля. Электронный ресурс. Режим доступа к статье: http://sologub.narod.ru/texts/articles_estetika.htm
6. Титова Г.В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру / Г.В. Титова. – СПб.: СПбГАТИ, 2006. – 175 с.
7. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности. Или интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
8. Чулков Г.И. Театр В.Ф. Комиссаржевской. «Победа смерти». Трагедия Ф. Сологуба / Г.И. Чулков // Товарищ. 1907. 8 ноября. Электронный ресурс. Режим доступа к статье: http://mydocx.ru/5-106478.html
9. Merrill J. «Revealed» Sources and Hidden Intertextual Dialogue in Sologub's Pobeda Smerti / J. Merrill // Russian Literature. 2006. – LIX. – I. – Pp. 113–134.


*Надійшла до редколегії 20 березня 2016 р.*

УДК 82

**М. Чобанов**

*Баку, Азербайджан*

# ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В ГРУЗИИ

*У статті представлений огляд азербайджанської драматургії в Грузії. Йдеться про напрямки її розвитку. Розкриваються причини затримки розвитку цього жанру по відношенню до інших літературних жанрів. Посилаючись на літературні матеріали, розкривається коло ідей і тем азербайджанської драматургії в Грузії. Роз'яснюються художні проблеми, порушені в п'єсах. Хоча основа національної драми була закладена у Тбілісі ще в 1872 році, на жаль, на наступних етапах подальшого розвитку вона не отримала. Однією з головних причин цього, звичайно, була відсутність тут національного театру, оскільки в 1944 році внаслідок «прохолодних» відносин було безпідставно закрито Тбіліський державний азербайджанський драматичний театр імені М.Ф. Ахундова, що негативно вплинуло на розвиток тут драматичного жанру. Після закриття театру та у зв'язку з переїздом багатьох його творців до Баку та інших міст, у тодішньому азербайджанському літературному середовищі драматургія ослабла. Цікаво, що, якщо звернути увагу на азербайджанське літературне середовище в Грузії в 1960–1980 рр., то у друкованих літературних виданнях того часу зовсім невідомі драматичні або комічні твори. Нарешті, слід зазначити, що відсутність протягом тривалого часу азербайджанського національного театру в Грузії негативно позначилася на драматургічному напрямку*

© Мушвиг Чобанов, 2016

*азербайджанської літератури. В Азербайджані також драматургія по відношенню до прози і поезії була розвинена слабко. Але в останні роки написані в Грузії твори обнадіюють та свідчать про перспективність азербайджанської драматургії.*

***Ключові слова**: драматургія, театр, Грузія, п'єси, література.*

*В статье представлен обзор азербайджанской драматургии в Грузии. Речь идет о направлениях ее развития. Раскрываются причины задержки развития этого жанра по отношению к другим литературным жанрам. Со ссылками на литературные материалы раскрывается круг идей и тем азербайджанской драматургии в Грузии. Разъясняются художественные проблемы, затронутые в пьесах. Хотя основа национальной драмы была заложена в Тбилиси еще в 1872 году, к сожалению, на следующих этапах дальнейшего развития она не получила. Одной из главных причин этого, конечно, было отсутствие здесь национального театра, поскольку в 1944 году в результате «прохладных» отношений был безосновательно закрыт Тбилисский государственный азербайджанский драматический театр имени М.Ф. Ахундова, что негативно сказалось на развитии здесь драматического жанра. После закрытия театра и в связи с переездом многих его создателей театра в Баку и другие города, в тогдашней азербайджанской литературной среде драматургия ослабла. Интересно, что, если обратить внимание на азербайджанское литературную среду в Грузии в 1960–1980 гг., то в печатных литературных изданиях того времени совершенно неизвестны драматические или комические произведения. Наконец, следует отметить, что отсутствие в течение длительного времени азербайджанского национального театра в Грузии негативно сказалась на драматургическом направлении азербайджанской литературы. В Азербайджане также драматургия по сравнению с прозой и поэзией была развита слабо. Но в последние годы написанные в Грузии произведения обнадеживают и свидетельствуют о перспективности азербайджанской драматургии.*

***Ключевые слова**: драматургия, театр, Грузия, пьесы, литература.*

*The article presents the literary landscape of Azerbaijan drama in Georgia This is a dramatic development directions. Reveals the reasons for the delay of this genre in relation to other literary genres. Referring to the literary material, discloses the idea of a circle-theme drama Azerbaijan in Georgia. An explanation of the artistic problems touched in the plays. Although the basis of the national drama is put in Tbilisi in 1872, unfortunately, in the subsequent stages of this development did not go in ascending line. One of the main reasons for this, of course, was the absence of here for a while, the national theater. Since, as a result of parallel problems born from non-native relations, then - closing bezosnovaniya, 1944 Tbilisi State Azerbaijan Drama Theatre named after MF Akhundov had a negative impact on the development of the genre of drama here. After the closure of the Tbilisi Theatre of Azerbaijan in connection with the relocation of many creators of theater in Baku and other cities of Azerbaijan in the local environment of the literary drama has subsided. Interestingly, if you look at the Azerbaijan literary environment in Georgia in 1960-1980, respectively, in local print literary journals, literary agencies do not meet the dramatic or comic works. Finally, it should be noted that the absence of a long time Azerbaijan National Theatre in Georgia, has made it clear to himself and the dramatic trend of the Azerbaijan literature in relation to other genres are poorly developed. If we consider that in Azerbaijan dramaturgy towards prose and poetry was poorly developed, then everything becomes clear. But in recent years, written in Georgian works are encouraging and they inform about the prosperous future of Azerbaijan playwrights.*

***Key words**: drama, theater, Georgia, pieces, literature*

Хотя основа национальной драмы положена в Тбилиси в 1872 году, к сожалению, на последующих этапах она должного развития не получила. Одной из главных причин этого, конечно, было отсутствие здесь некоторое время национального театра, так как в 1944 году был безосновательно закрыт Тбилисский государственный азербайджанский драматический театр имени

М.Ф. Ахундова, что оказало отрицательное влияние на развитие здесь драматического жанра. После закрытия театра, в связи с переездом многих создателей театра в Баку и другие города в здешней азербайджанской литературной среде драматургия заметно ослабла. Интересно, что если обратить внимание на азербайджанскую литературную среду в Грузии в 1960–1980 гг., то можно заметить, что в здешних печатных литературных изданиях не встречаются драматические или комические произведения. В Грузии в 1980–1990 гг. в литературных сборниках и альманахах были опубликованы всего два драматических произведения. Пьеса Азима Исмаилы «Пара фиалок» (из четырех актов, семи картин), напечатанная в литературном сборнике «Чешме», рассказывает о событиях Второй мировой войны [1]. Вторая пьеса, одноактная («Мертвые и живые»), опубликованная в литературном сборнике «Утренняя звезда» (1989), была написана Мирза Джалилом, который через сто лет в воспоминаниях встречается со своими героями [2]. Как видно, успехи поэзии и прозы в конце XX века в области в области драматургии не наблюдались. И поэтому нужно согласиться с идеей литературоведа Ш. Шамоглу, что «в литературной среде Борчалы драматургия никогда ведущим жанром не была» [5, с. 104]. А после ремонта и восстановления, при поддержке фонда Гейдара Алиева, в начале XXI века – в 2004 году Грузинского государственного азербайджанского драматического театра имени М.Ф. Ахундзаде у азербайджанских мастеров пера, живущих в Грузии, вновь появился большой интерес к драматургии. В последние годы один за другим издавались и ставились на сцене пьесы таких драматургов, как М.Х. Бахтиярлы, Азим Исмаиллы, Дунямалы Карам, Алхан Биннатоглу, Имир Мамедли, Муса Заргерли, Азиз Даливелли и других. Стихотворная драма М.Х. Бахтиярлы «Сабир», комедия Имира Мамедли «Ключ», музыкальные комедии Мусы Заргерли «Сон», «Зор-ребенка зор беда», «Пусть приходит начальник», драмы Азиза Даливелли «Судьба одной семьи» и «Дни страдания», стихотворная пьеса «Кровь мучеников не остается на земле» и др. были встречены читателями с большим интересом. Некоторые из этих произведений были поставлены в Тбилисском драматическом театре. А. Исмаилы, еще в 1980-е испытавший свое перо в драматургии, впоследствии написал несколько драм. Его пьесы «Слезы радости» и «Тени светятся» были представлены публике в Мингячевирском государственном драматическом театре им. Давудова [3].

Будучи известным как поэт, Дунямалы Карам, обратясь также и к драматургии, написал пьесы под названием «Сватовство» и «Операция очищения», впоследствии включенные в книгу драматурга «Пьесы» (2004) [4]. В комедии «Сватовство», состоящей из 5-и актов и 7-и сцен, говорится о том, как на рубеже XX–XXI вв. спекулянты из районных исполнительных властей (гамгеоба), сельсоветов (сагре-було) во время проведения земельной реформы занимались куплей-продажей земли. Территория, где происходят эти события, и все персонажи основаны на реальных фактах. Это спекулянты, имеющие родственников-депутатов. Под предлогом «покупки» приватизируют плодородные и орошаемые пахотные земли, где компактно проживают

азербайджанцы. Создают «СПС» – крупные предприятия. Их лидеры – представители господствующей нации – каждый гектар земли за 500 (пятьсот) долларов в год сдают в аренду безземельным крестьянам-азербайджанцам. Каждой главе семьи показухи ради за 200 (двести) долларов продают 0,20-0,25 га садовой площади.

Драматург в пьесе «Сватовство» разоблачает таких проходимцев, как Муслим, отсталого, безграмотного, занимающегося мошенничеством Мохсуна, бесчестного, проматывающего народное добро, скот, порубивших виноградники руководителей совхозов. Драма «Операция очищения» из 5-ти актов и 14-ти сцен описывает антигуманные акции, проводимые Коммунистической партией в 20–30-х гг. под лозунгом «Ликвидировать помещиков как класс». В произведении разоблачаются аномалии решения, принятого XVI партийной конференцией под названием «очистить ряды партии от троцкистов-зиновьевцев». Позже это решение будет применяться ко всем трудящимся, рабочим, крестьянам и интеллигенции. Все перечисленные в пьесе топонимы и имена персонажей, события основаны на реальности. Главный герой произведения Джошгун – сам писатель, Кебир –его отец, женщина с родинкой – его мать Хатун. Драматург написал о трагических днях, которых пережила его семья в те годы, и это ему вполне удалось. Автор в своем произведении также показывает, что наряду с карьеристами – коммунистами и комсомольцами – были и мужественные и гуманные большевики, протягивающие руку помощи беспомощным, оклеветанным честным людям. Как говорится, иногда в колючках и розы растут. Скажем, житель села Гжлынджлы дед Наиб (Насиб Набиоглы), поговорив с начальником районного отдела НКВД Люксембургского (ныне Болниси) района, доставляет Кабира в НКВД, сдает его винтовку и выпускает на свободу. В советские годы была поговорка: «Советская власть кролика ловит повозкой». На самом деле, не прошло и 7-8 месяцев, как Кабира арестовали как «врага народа», сослали в Сибирь, откуда он больше не вернулся [6]. Один из персонажей, привлекший внимание, – дед Наиб. Он является живым образом, проживавшего в селе писателя Насиба Набиоглу. Его по настоянию местных маргиналов обвинили в неправильном распределении пшеницы в соответствии с трудоднями и сняли с должности председателя колхоза. Однако, учитывая отличную репутацию среди людей, его снова избрали председателем. Наиб вместе с секретарем первичной партийной организации Асланом, директором школы Джошгуном выводят колхоз в передовики. Несмотря на то, что в пьесе Алхана Биннатоглу «Камень для посланника» (2006) автор обращается к прошлому, в ней не указывается конкретное историческое время и место, в определенной степени допускается анахронизм. Основной целью этой исторической драмы, состоящей из четырех актов, является искренняя любовь к Родине, связь с народом, патриотизм, освобождение от зависимости от чужих стран. В драме кроме 14-ти главных персонажей имеются девочки-танцовщицы, музыканты, горожане, заключенные, солдаты, дворцовые люди, храбрецы – одним словом, имеется богатая галерея персонажей [8]. Профессор Мадад Чобанов

написанные поэтом драматургические произведения, отличающиеся емким содержанием и высокой историчностью, не считая это случайностью пишет: «…если глубже рассматривать его поэтические произведения, в большинстве его стихов можно было почувствовать элементы драматизма. А с другой стороны, прочитанных им драматических произведений немало, и это создало условия для того, чтобы он когда-нибудь выступил как драматург [6, с. 53]. А руководитель художественной части Тбилисского государственного азербайджанского драматического театра Эмин Махмудов выступление А. Биннатоглу как драматурга связывает с развитием театра: «Восстановленный и снова начавший работать, имеющий славную историю театр, – это работа, проделанная в течение года и приносящая свои плоды. И эта драма А. Биннатоглу оставляет символическое впечатление первой ласточки, предвещая, что в будущем возникнет много таких драм.

...С точки зрения актуальности темы, сложности периода сегодня азербайджанской сцене нужны лишь произведения, наполненные такими патриотическими чувствами. Только поэтому я считаю возможным и важным подготовку драмы "Камень для посланника" к представлению» [7, с. 166]. Если сюда добавить и существующие в Грузии абхазский, самачаблонский конфликты, то нет никакой необходимости серьезно разъяснять, что она превратится в любимое публикой, усиливающее чувство патриотизма представление. Широкое использование наших старинных музыкальных инструментов, песен еще более усиливает воздействие на зрителя, и это может привести к самому высокому результату. Е. Махмудов это произведение считает достойным быть в одном ряду с историческими произведениями, созданными И. Эфендиевым, Бахтияром Вагабзаде, Нариманом Гасанзаде и другими выдающимися драматургами.

В драме Алхана Биннатоглу «Камень для посланника» находит свое широкое художественное отражение историческое прошлое наших предков – «Сага о Билгамыше», «Книга Деде Коркут» и эпос о Манасе, знаменитые письменные памятники «Орхан-Енисей», «Огузнаме», а также прошедший испытание историей боевой путь турецко-шумерского мира, патриотический дух и чувство приверженности земле, отчизне, традициям, борьба добра и зла, советы и благословения мудрых отцов и матерей, древний дух Отца Шамана, батальные сцены доблестных сыновей, а также Джаваншир, Бабек, Узун Гасан, Хатаи, Джавад-хан, Кероглу, Мехрали-бей, Самадага, генерал Шихлинский, генерал Самедбей Мехмандаров, генерал Ази Асланов, потрясший Европу «Михайло».

В «Камне для посланника» место и время происходящих событий конкретно не указано. В драме показаны культура и возрождение народов Межречья – шумэров и древних тюрков, родственным по происхождению, языку, обычаям. Исторически отличающиеся друг от друга времена в общем сюжете и содержании даны так системно и последовательно, что читатель или зритель представляет, что события происходят в одно и то же время. Например, несмотря на то, что Отец Шаман относится к периоду до н.э., дочь Священника

и сын Халвачы из поколения Низами, представлены как живущие в XII–XIII вв. Образы дочери Священника и Отца Шамана – очень живые и интересные образы. По мере раскрытия их внутреннего мира, читатель (а в будущем, дай бог, зритель) искренне верит тому, что мудрые как сама жизнь, знающие тайны небес и земли шумерские сыны являются его предками и он принадлежит древнему турецкому поколению, испытывая тем самым законную гордость. Изучение корней нашего народа – идея продолжения поэтического наследия Ильяса Юсифоглу в творчестве Халвачыоглу, что является основной заслугой драмы. Произведение построено вокруг интересных сюжетов. Разговорный язык между Отцом Шаманом и дочерью Священника – шумерский – представлен как язык наших предков, как свой турецкий язык. Еще один аспект также представляет интерес. Автор в своей книге, являющейся продуктом художественного мышления, смело высказывая такую историческую мысль, безусловно, взял за основу объективные суждения ученых – шумерологов и тюркологов мира и опирался на суждения исследователей С.Н. Крамера, С. Ллайда, Г. Чаулды, Г. Винклера, Е. Реклю, Д. Редера, Ахмета Джавата, О. Сулейманова, Е. Алибекзаде, А. Мамедов и других. По его мнению, они, предполагающие, что «культура начинается от шумеров», не ошибались. Таким образом, по происхождению шумеры являются родственниками тюрков, кроме того с генеалогической и типологической точки зрения их языки тоже родственные. Эта смелая идея автора тоже достойна высокой оценки, поскольку так проявляется самосознание и возвращение к своим корням. В центре всех эпизодов, описанных в произведении, стоит идея и дух тюркизма и азербайджанизма и интересы народа всегда выдвигаются на первый план. Себялюбие, равнодушие к интересам страны, народа ради личных интересов отрицаются. А с точки зрения современности и актуальности значение драмы заключается в том, что в ходе различных событий было достигнуто четыре победы кряду. Наконец, следует отметить, что вследствие отсутствия в течение длительного времени азербайджанского национального театра в Грузии и драматургическое направление азербайджанской литературы по отношению к другим жанрам здесь развито явно недостаточно. Однако созданные в последние годы в Грузии произведения вселяют надежду о будущих перспективах азербайджанской драматурги.

**Библиографические ссылки**

1. Çeşmə. – Tbilisi: Merani, 1980 .– 7 с.
2. Dan ulduzu. - Ədəbi məcmuə / II kitab / Tbilisi: Merani, 1989
3. İsmayıllı Ə. Dünənki anım / Ə. İsmayıllı. – Tbilisi: Merani, 1989.- 299 с.
4. Dünyamalı K. Pyeslər / K. Dünyamalı.- Bakı: Borçalı, 2004. -147 с.
5. Binnətoğlu Ə. Elçi daşı / Ə. Binnətoğlu.- Bakı: Borçalı, 2006.- 120 с.
6. Şamıoğlu Ş. “Qızıl dövr”dən sonraki ədəbiyyat/ Ş. Şamıoğlu Bakı: Elm və təhsil, 2009. 104. - 207 с.
7. Çobanlı M.M. Dünyamalı Kərəmin poeziya dünyası / M.M. Çobanlı. - Bakı: Borçalı 2010. - 256 с.
8. Çobanlı M.M. «Şairlər Dünyanın söz Allahıdır!..» (Alxan Binnətoğlunun yaradıcılığı haqqında) / M.M. Çobanlı. - Bakı: Borçalı 2010. 166 с.

*Надійшла до редколегії 25 березня 2016 р.*

УДК 821.111-2.091"1890/1910"

**Ю. В. Штельмухова**
*Одесса*

# ТЕАТРАЛЬНОЕ ОКРУЖЕНИЕ Б. ШОУ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX ВВ.)

*У статті досліджуються закономірності спадковості й формування авторських рис «нової драми» у драматургії Б. Шоу. Зазначено вплив драм А.П. Чехова на європейську драму початку XX століття як непорушного факту, який залишився поза увагою англійських дослідників. Зазначено, що європейська драматургія почала демонструвати ознаки естетичного реформування з часу постановки драм К. Гамсуна, Г. Гауптмана і М Метерлінка. Поруч з ними зростав талант Г. Ібсена, який надихав сучасників на подальші експерименти. Його прихильником і найнаполегливішим учнем незабаром став Б. Шоу. Процесом протистояння двох художніх напрямків – реалізму і символізму, а іноді і їх співіснування, позначила себе англійська драма і англійський театр рубежу XIX–XX ст. Незважаючи на складність названих процесів, драматургічна творчість Б. Шоу багато в чому визначила собою розвиток англійського театру на рубежі XIX і XX століть, а також в перші десятиліття XX в. Англомовна критика не змогла виробити однозначної позиції щодо жанрової приналежності драми Б. Шоу і одностайно висловитися про реформу театральної дії та інші досягнення Б. Шоу – творця свого варіанту «нового театру». Багато писали про наміри англійця, багато сперечалися про еволюційні процеси в англійській драмі початку XX століття, говорили про саму можливість звести відкриття в єдину систему. Але питання це, стверджує автор статті, і сьогодні залишається відкритим.*

***Ключові слова**: реформування, «нова драма», п'єса, чеховська традиція, театральне мистецтво.*

*В статье исследуются закономерности наследования и формирования авторских черт «новой драмы» в драматургии Б. Шоу. Указано влияние драм А.П. Чехова на европейскую драму начала XX века как непреложного факта, который остался вне внимания английских исследователей. Отмечается, что европейская драматургия начала демонстрировать признаки эстетического реформирования со времени постановки драм К. Гамсуна, Г. Гауптмана и М. Метерлинка. Рядом с ними рос талант Г. Ибсена, который вдохновлял современников на дальнейшие эксперименты. Его поклонником и самым упорным учеником вскоре стал Б. Шоу. Процессом противостояния двух художественных направлений – реализма и символизма, а иногда и их сосуществования, обозначила себя английская драма и английский театр рубежа XIX–XX вв. Несмотря на сложность названных процессов, драматургическое творчество Б. Шоу во многом определило собой развитие английского театра на рубеже XIX и XX веков, а также в первые десятилетия XX в. Англоязычная критика не смогла выработать однозначной позиции относительно жанровой принадлежности драмы Б. Шоу и единодушно высказаться о реформе театрального действия и других достижениях Б. Шоу – создателя своего варианта «нового театра». Многие писали о намерениях англичанина, много спорили об эволюционных процессах в английской драме начала XX века, говорили о самой возможности свести открытия в единую систему. Но вопрос этот, утверждает автор статьи, и сегодня остается открытым.*

***Ключевые слова**: реформирование, «новая драма», пьеса, чеховская традиция, театральное искусство.*

© Ю. В. Штельмухова, 2016

*The article examines the inheritance patterns and the formation of author's features of Shaw's «new drama». The impact of A. P. Chekhov's dramas on the European drama of the early twentieth century is identified as an indisputable fact, which remained outside the attention of British researchers. The article underlines that the European drama began to show signs of aesthetic reformation since staging K. Hamsun's, G. Hauptmann's and M. Maeterlinck's dramas. Alongside with them grew H. Ibsen's talent, who inspired his contemporaries in their further experiments. His admirer and the most stubborn pupil was B. Shaw. The process of confrontation between two artistic movements – realism and symbolism, and sometimes their coexistence, showed itself in the English drama and English theater at the turn of XIX – XX centuries. Despite the complexity of these processes, the dramatic work of Shaw largely determined the development of the English theater at the turn of the XIX and XX centuries, as well as in the first decades of the XX century. The English critics have failed to develop a clear position regarding Shaw's dramatic genre and haven't agreed on the position of theatrical activities reformer and other Shaw's achievements as the creator of his own «new theater» version. Much was written about the Englishman's intentions, many points were argued about the evolutionary processes in the English drama of the early twentieth century, much was said about possibilities of blending the discoveries into a single system. But the question remains unanswered, says the author.*

***Key words**: reformation, «new drama», play, Chekhov's tradition, performing arts.*

Характерной чертой переходного эстетического и культурного периода всегда является старение общепринятых подходов к искусству и появление новых, сначала разрушительных, а затем и положительно важных для следующего этапа форм отражения. Именно этим обозначил себя и рубеж XIX – начала XX вв. в искусстве вообще и в театральном искусстве в частности. Эта закономерность заявляла о себе в литературах почти всех стран, включая литературу Великобритании. Выбор темы обусловлен необходимостью объяснить появление «новой драмы» на английских подмостках конца XIX века, в том числе очертив ее истоки и указав на творцов «новой драмы», благодаря которым была осуществлена английская театрально-сценическая революция. Наиболее продуктивными в этой связи являются современные англоязычные исследования, вошедшие в сборник «The Cambridge Campanion to Bernard Shaw», в особенности работы Чарльза Берста (Charles A. Berst) [5], Кристофера Иннеса (Christopher Innes) [7], Рональда Брайдена (Ronald Bryden) [6] и Джен МакДональд (Jan McDonald) [8], дающие возможность оценить степень влияния зарубежных авторов и современников на становление манеры Б. Шоу как драматурга-новатора.

Европейская драматургия начала демонстрировать признаки эстетической переориентации со времени постановки драм К. Гамсуна, Г. Гауптмана и М. Метерлинка. Рядом с ними рос талант Г. Ибсена, который вдохновлял современников на дальнейшие эксперименты. Его поклонником и самым настойчивым учеником вскоре стал Бернард Шоу, чье творчество как раз и демонстрирует процессы переформатирования стойкой традиции. Общую особенность происходящего в драматургии названного периода сформулировала исследовательница А.Г. Образцова. Она объединила разновекторные поиски художников рубежа веков и определила следующую закономерность творческого движения: «Создатели "новой драмы" – Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Шоу, Стриндберг, Чехов – во многом не были похожи

<...> В то же время драматурги дополняли друг друга, как будто сразу сознательно распределили между собой обязанности и роли в общей борьбе за современное содержание и формы драматургии» [2, с. 10].

В театральной жизни Великобритании названные процессы отразились приблизительно так. В начале 1890-х годов произошел мощный подъем драматургической литературы – и это именно тогда, когда состоялись премьеры ранних «неприятных» и «приятных» пьес Б. Шоу. Почти одновременно на английской сцене появились произведения О. Уайльда. Несколько позже складываются основные черты творческого метода Джона Голсуорси-драматурга. Начали спорить между собой два художественных направления – реализм и символизм. Этим процессом их противостояния, а иногда и сосуществования обозначила себя английская драма и английский театр рубежа XIX–XX вв. Реалистической воспринималась драматургия Б. Шоу и Д. Голсуорси, подкрепленная деятельностью «Независимого театра» и «Сценического общества». Символистские искания обусловили содержание и форму ряда пьес О. Уайльда и постановок актера, режиссера и художника театра Гордона Крэга.Несмотря на сложность и очевидную «пестроту» названных процессов, все же драматургическое творчество Б. Шоу во многом определило собой развитие английского театра на рубеже XIX и XX веков, а также в первые десятилетия XX в.

Б. Шоу известен как активный поклонник «новой драмы». Эта «новая драма» составляла репертуар так называемых «свободных театров». К основным принципам развития «свободных театров» А.Г. Образцова относит борьбу «за современный репертуар, актерский ансамбль, глубокую, оригинальную режиссерскую интерпретацию пьес» [3, с. 220]. Будучи ярким явлением драматургического искусства, «новая драма» в Англии связана с возникновением национальных театров, воспринимавшихся как трибуны идей «новых драматургов». Причем режиссерам уже тогда разрешалось полемизировать с авторами пьес. В первую очередь это относится к Дж. Т. Грейну, Б. Шоу и Х. Гренвилл-Баркеру. Ведущие черты «новой драмы» и «нового театра» адсорбировались постепенно. Выделить их было сложно, но уже в XXI веке исследовательница Н.Г. Меркулова предлагает схему, содержание которой мы приводим ниже. Итак, показателями «новой драмы» начала XX в. можно считать следующие:

– способ отображения действительности: критический реализм, парадоксальность мыслительного акта.

– проблематика: современная, рационалистическая и общественно значимая, демонстрирующая изменения в обществе.

– конфликты: социально-детерминированные (оппозиция, которая определяется противостоянием социальных и политических идей отдельных групп и слоев).

– композиция: отображает взгляд «автора, опережающего время».

– характер действия: дискуссия (представляются разные точки зрения на жизнь и на то, что происходит).

– характеры персонажей: герои – носители национальной идеи.

– изобразительно-выразительные средства создания: усиление роли ремарки; оформление подтекста; появление реалистической символики [1, с. 159].

Факт подъема английской сцены, начиная с середины XIX века, неоднократно отмечали и критики-англичане: «*Accordingly, from 1851 to 1899 London's theatres proliferated from nineteen to sixty-one and became ever more luxurious in decor, seating, lighting, and elaborate stage machinery*» [5, с. 59]. («Соответственно, с 1851 до 1899 количество лондонских театров возросло с девятнадцати до шестидесяти одного. Театры стали даже более роскошными в декорировании, размещении, освещении и сложной сценической технике». – Перевод наш, *Ю.Ш.*). Но, написав об этом, театральные критики добавляли: единственное, на чем изменения отразились негативно, был театральный репертуар. Каждый из столичных театров давал достаточно большое количество постановок в неделю. Но господствующее место в репертуаре теперь заняли слезливые мелодрамы, бытовые пьесы и другие «легкие» сюжеты. Именно поэтому «новые драмы», показанные в Лондоне в 1890-х, вызвали удивление, а потом и возмущение: публика довольно долго не воспринимала новаций и откровенных экспериментов тех, кого потом назвали «богами сцены». Такое отношение к новому можно объяснить традиционной консервативностью английских зрителей. Напомним, как комментировались «новые пьесы», которые кто-то осмеливался называть «революционным театральным явлением»: «*Historic revolutions in industry, society, politics, science, trade, and economics in nineteenth-century England had scarcely been matched by important events in its theatre until this occasion. But now, against all expectations, a Norwegian, a Scotsman, a Dutchman, and an Irishman jolted Victorian conventions, morals, and ideals, jumpstarting a thrust toward modern drama*» [5, с. 55]. («Исторические революции в промышленности, обществе, политике, науке, в торговле и экономике в Англии девятнадцатого века почти не были подкреплены большими достижениями в театре до этого случая [имеется в виду в постановка «Привидений» Г. Ибсена]. Но теперь, вопреки всему, норвежец, шотландец, голландец и ирландец пошатнули викторианские условности, мораль и идеалы, ринувшись к новой драматургии». – Перевод наш, *Ю. Ш.*).

Кем же были эти загадочные иностранцы, так неожиданно разрушившие незыблемые традиции викторианской драмы? Чарльз Берст объясняет: норвежец – Генрик Ибсен, шотландец – Уильям Арчер (переводчик ибсеновских пьес и близкий друг Б. Шоу), голландец – Джекоб Томас Грейн (основатель лондонского «Независимого театра»), а также ирландец Бернард Шоу. Дополнительная ироническая ремарка сопровождает дальнейший текст статьи: «*To the credit of England's honor and virtue, none of these troublemakers was English*» [5, с. 55]. («К чести и достоинству Англии, ни один из этих нарушителей не был англичанином». – Перевод наш, *Ю. Ш.*). Новаторство Б. Шоу, как на этом настаивают литературоведы, состояло в том, что автор «ввел в литературный обиход понятие "норвежская школа", имея в виду школу

драматургии. К этой школе он отнес Стриндберга, Толстого, Горького, Чехова, Брие, иногда называл также Тургенева» [4, с. 75]. То есть определение «норвежская» было не более чем «точкой отсчета» для Б. Шоу и ориентировало читателей и зрителей только на родину Г. Ибсена. И все же четкого территориального принципа при определении этой «новой школы» Б. Шоу не придерживался. «Новой» для Б. Шоу ибсеновская драма стала благодаря своей новаторской психологической природе.

Новыми качествами отпугивала, а затем привлекала знатоков-критиков и жанровая форма пьес Б. Шоу. Об экспериментах драматурга в этой сфере английские исследователи пишут следующее: «*Shaw was continually experimenting with theatrical form throughout his long career as a playwright: inverting melodrama, reshaping the historical chronicle-play, exploring musical structures, creating social and subliminal parallels in the outer and inner plays of Man and Superman, expanding the limits of performance in his eight-hour "metabiological pentateuch" Back to Methuselah*» [7, с. 163]. («Шоу непрерывно экспериментировал с театральной формой в течение его долгой карьеры драматурга: инвертируя мелодраму, перестраивая историческую хронику, исследуя музыкальные структуры, создавая социальные и подсознательные параллели во внешних и внутренних пьесах "Человека и сверхчеловека", раздвигая границы представления в его восьмичасовом "метабиологическом Пятикнижии" "Назад к Мафусаилу"». – Перевод наш, *Ю. Ш.*). Таким образом, становится понятно, что переосмысление старых форм и создание индивидуальной авторской «дискуссионной пьесы» готовилось постепенно и на протяжении нескольких десятилетий.

Ведущим признаком драм Б. Шоу стала их дискуссионная нацеленность. Приемы выстраивания литературного (драматургического) спора до его обострения в кульминационном моменте пьесы были отмечены им, как утверждал сам Б. Шоу, в «Кукольном доме» Г. Ибсена. Но, исследуя манеру Б. Шоу, можно констатировать, что норвежский драматург только вдохновил (или подтолкнул) его на дальнейший поиск. Достижением Б. Шоу стало то, что он связал развитие сюжетного действия не с событиями как таковыми, а с *обсуждением* этих событий. Как оказалось, такой способ реализации конфликта снимал вопрос о его окончательном разрешении: дискуссия считается успешной, если она заставляет зрителя задуматься и убеждает его в необходимости самому искать ответ на поставленный автором вопрос. Если так, то финалу драмы суждено было измениться. Так и произошло – финал становится «открытым». Но было ли это только находкой Б. Шоу? Нет, именно такое решение сюжетного действия сближало Б. Шоу с драматургом А.П. Чеховым. Тезис российского автора о «правильной постановке вопросов», а не их обязательном решении, реализовался в реформировании сюжетного действия драмы.

Что касается пьесы «Дом, где разбиваются сердца», то Б. Шоу утверждал, что он писал ее очень медленно, выверяя каждое слово и каждую строку. На то, как выяснилось, были свои причины. Исследователи творчества А.П. Чехова,

зная о его кропотливой работе именно над текстами пьес, могут сравнить англичанина и россиянина и на этом поприще. Правы те, кто утверждает, что «пьеса в русском духе на английскую тему» давалась Б. Шоу трудно, потому что нужно было уловить этот «русский дух», а он реализовывался как в настроении чеховского текста, так и в характерах персонажей, а также в микроэлементах сюжетного действия. Еще одну причину замедления работы Б. Шоу над названной драмой называет Р. Брайден*: «It seems clear that much of his difficulty in writing it came from trying to reconcile the wartime experiences which gave him its ending»* [6, с. 181]. («Кажется очевидным, что большинство проблем в ее написании идет от попытки принять опыт войны, который дал ему [Б. Шоу] ее [пьесы] окончание». – Перевод наш, *Ю. Ш.*). А вот что отмечает Р. Брайден о чеховском влиянии, ощутимом в драме Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца»: «*One of those plays was to be a variation on English themes in the manner of Chekhov. Shaw acknowledged this intention in his subtitle for the play, "A Fantasia in the Russian Manner on English Themes," but in the finished play his intention is clearer than Chekhov's direct influence*» [6, с. 182]. («Одна из этих пьес должна была стать английской вариацией чеховской манеры. Шоу отметил это намерение в подзаголовке к пьесе: "Фантазия в русском стиле на английские темы", но в законченной пьесе реализованное намерение кажется более весомым, чем прямое влияние Чехова». – Перевод наш, *Ю. Ш.*).

При исследовании указанной проблемы, можно сделать заключение, что большинство представителей англоязычной критики пыталась преуменьшить влияние А.П. Чехова на творчество драматурга Б. Шоу. Но все же бесспорным остается тот факт, что в период с 1905 по 1914 гг. Б. Шоу ознакомился с драматургическим достоянием А.П. Чехова в достаточном объеме, чтобы признаться себе: после знакомства с произведениями российского автора ему хочется разорвать свои собственные творения. Вполне понятно, что такие желания и высказывания в целом присущи только тем, кто упорно идет к реформированию искусства и боится сделать это неудачно. Можно утверждать, что не только в Г. Ибсене, но и в А.П. Чехове Б. Шоу нашел того, кто вдохновил его на дальнейший поиск. Добавим, что это констатирует и уже цитированный нами критик Р. Брайден: «*Because The Cherry Orchard is the Chekhov play invoked most specifically in Shaw's preface, and because of a few obvious parallels – bankrupt house, undisciplined servants, impending disaster – it is the work by Chekhov to which Heartbreak House has been most frequently compared*» [6, с. 183]. («Из-за того, что пьеса "Вишневый сад" конкретно упомянута в предисловии, а еще из-за нескольких в целом очевидных параллелей – обанкротившийся дом, невоспитанные слуги, надвигающаяся катастрофа – именно с этой работой Чехова часто сравнивают "Дом, где разбиваются сердца"». – Перевод наш, *Ю. Ш.*). Дополнительно Р. Брайден настаивает еще и на том, что Б. Шоу использовал имя А.П. Чехова для оправдания своих авторских целей: «*Shaw obviously used the label "in the Russian manner" as a license for writing a play in which nothing seems to happen, but he was perfectly aware that beneath the apparent boredom of Chekhov's inconsequent*

*conversations, hearts are broken, lives blighted, and hopes destroyed just as dramatically as in any Pinero melodrama*» [6, с. 189]. («Шоу явно использовал ярлык "в русском стиле" как разрешение написать пьесу, в которой, как кажется, ничего не происходит. Но совершенно очевидно, что он знал, как под влиянием скучных и непоследовательных разговоров чеховских героев разбиваются сердца, увечатся судьбы, а надежды рушатся так же драматично, как в любой мелодраме Пинеро». – Перевод наш, *Ю. Ш.*).

Новаторство А.П. Чехова, как и новаторство Б. Шоу, довольно долго оставалось непонятым. Как следствие, оба драматурга были вынуждены «режиссировать» свои пьесы. Это известный факт в чеховедении, это же констатирует и Джен МакДональд, говоря о постановках Б. Шоу: «*He directed his own work, advised on the direction of others, on the choice of repertoire and other artistic matters, and from time to time took a practical interest in the theatre's finance and administration*» [8, с. 265]. («Он был режиссером для своих произведений, давал другим советы по режиссерской работе, по выбору репертуара и другим художественным вопросам, а иногда проявлял практический интерес к финансированию и администрации театра». – Перевод наш, *Ю. Ш.*). Новой в английском драматургии начала XX в. оказалась и манера Б. Шоу использовать пространные предисловия к пьесам. Несмотря на то, что очень часто они были далеки от непосредственного текста драмы (таким, например, оказался комментарий о дарвинизме, предшествовавший тексту пьесы «Назад к Мафусаилу»), все предисловия драматурга включают в себя авторские замечания на тему существующего социального устройства, морали, политики и смысла жизни в целом. Итак, Б. Шоу интересуют не только дела театральные, а жизнь во всей своей сути. Он считал, что постановка вопросов, которые предлагают людям время, история и общество, являются самыми важными для художника.

После всех приведенных нами высказываний и комментариев очевидным становится то, что англоязычная критика не смогла выработать однозначной позиции относительно жанровой принадлежности драмы Б. Шоу и единодушно высказаться о реформах Б. Шоу. Многие писали о намерениях англичанина, много спорили об эволюционных процессах в английской драме первой трети XX века, страстно говорили о самой возможности свести открытия в единую систему. Отсюда и недоверие к реформам, желание «не заметить» кардинальных отличий «новой драмы» их соотечественника.

**Библиографические ссылки**

1. Меркулова М.Г. Английская «новая драма» конца XIX – начала XX века: становление национальной модели драматургии / М.Г. Меркулов // Филология и культура. Philology and culture. – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 2013. – № 2 (32). – С. 157–160.
2. Образцова А.Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX – XX веков / А.Г. Образцова. – М. : Наука, 1974. – 392 с.
3. Образцова А.Г. Английский театр / А.Г. Образцова // История зарубежного театра. – Ч. 2. Театр Западной Европы XIX – начала XX века. 1789–1917 / [под ред. Г.Н. Бояджиева и др.]. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1984. – С. 202–230.

4. Образцова А.Г. Бернард Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX и XX вв. / А.Г. Образцова. – М. : Наука, 1992. – 240 с.
5. Berst C. A. New theatres for old / Charles A. Berst // The Cambridge companion to George Bernard Shaw. – Cambridge : Cambridge UP, 1998. – P. 55–75.
6. Bryden R. The Roads to Hertbreak House / Ronald Bryden // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. – Cambridge : Cambridge UP, 1998. – P. 180–194.
7. Innes C. Discussion Plays and the making of modern drama/ Christopher Innes // The Cambridge companion to George Bernard Shaw. – Cambridge : Cambridge UP, 1998. – P. 162–179.
8. McDonald J. Shaw and the Court Theatre / Jan McDonald // The Cambridge companion to George Bernard Shaw. – Cambridge : Cambridge UP, 1998. – P. 261–282.

*Надійшла до редколегії 18 березня 2016 р.*

УДК 821.133.1-312

**О. В. Юферева**
*Запорожье*

# ЭСТЕТИЗАЦИЯ «ЖИЗНЕТЕКСТА» И ТРЭВЕЛ-БЛОГ В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

*У статті аналізується блог мандрівника Олексія Коровіна з інтермедіальної перспективи. Важливим завданням дослідження є вивчення того, як проявляється символічна глибина відображеного у буденному тексті. Автор праці доходить висновку, що інтенсивність лінії внутрішніх переживань, ліризація подорожнього дискурсу зумовлює домінанту словесної складової текстів тревел-блогу. Розглядаються засоби естетизації «життєтексту», які розвиваються із засвоєнням елементів кіномовлення, перекладу вербального повідомлення на аудіальну «мову».*

***Ключові слова:*** *блог, травелог, екранний текст, аудіовізуальність, інтермедіальність.*

*В статье анализируется блог путешественника Алексея Коровина в интермедиальной перспективе. Важная задача исследования – обнаружение того, как проявляется символическая глубина отображенного в обыденном тексте. Автор работы приходит к заключению, что интенсивность линии внутренних переживаний, лиризация путевого дискурса обусловливает доминанту словесной составляющей текстов трэвел-блога. Рассматриваются способы эстетизации «жизнетекста», которые развиваются с усвоением элементов киноречи, перевода вербального сообщения на аудиовизуальный «язык».*

***Ключевые слова****: блог, травелог, экранный текст, аудиовизуальность, интермедиальность.*

*The object of study in this work is travel blog, which develops in transsemiotic zone: the essence is that film text was added to photo and verbal expression, which have already become traditional elements of journey narration. Each online diary made individual search of its interaction with the orientation, as the authors state, in the "best examples" of documentaries, journalism and literature. The "complete" travel blog by Alexei Korovin was chosen for the analysis. It gives the opportunity to analyse "life text" in its entirety – from the birth of the idea of pilgrimage (single long mototravelling) to the author's death in 2014 in Egypt. An important objective of this study is the discovery of how to manifest a symbolic depth displayed in the ordinary text. The image of Alexey Korovin is a kind of the collective representation antithesis representing today's "wanderer" or "long" travelers. The intensity of the inner experiences line, lirisation leads to the dominant verbal component. Linear development of the story which is typical for the literary*

© Е. В. Юферева, 2016

*travelogue, keeps the verbal structure in film. Prevalence of narration, abstract reasoning of Alexey Korovin suppresses the expression of cinematic material. Poverty of technique methods, angles (the farthest (for roads) and the largest (self-portrait), which are at the disposal of a single traveler, are the kind of compositional means of revealing the basic conflict of the blog – the struggle of man and the circumstances. Approaching the travelogue as a screen product, refusal of non-verbal primary bases, in particular, online books, generates expression means of the author's image in the screen space. The aesthetization of the "life text" is developing as the assimilation of cinematic elements, the translation of the verbal message to the audiovisual "language", the use of shaped auditory potential side, switching of non-chronological syntagmas which expand the connotative range of films.*

***Key words:*** *blog, travel-blog, screen text, audiovisuality, intermediality.*

Экранное произведение, особенности экранного образа – проблематика, традиционно относящаяся к сфере интересов киноведов, искусствоведов и культурологов. Но с новым этапом развития экранной культуры и реализации возможностей интернет-технологий литературоведы также приобщаются к осмыслению актуальных тенденций, влияние которых на систему литературы уже не вызывает сомнений. Закономерно, что в историографии вопроса преобладают исследования о соотношении экрана и кино, о чем свидетельствуют подробные и разноплановые работы Е. Ищенко, Ю. Лотмана, П. Огурчикова, В. Познина, С. Потемкина, Г. Прожико, К. Разлогова, Ю. Цивьяна. В рамках теории об экранной культуре, ее конвергентной природе открываются неизвестные стороны «аудиовизуальности» [18], в методологии изучения которой, по аналогии с анализом кинотекста, обозначились нарративный (семантический аспект) и ненарративный (экранные средства выразительности) подходы. Рассмотрение взаимодействия экранного и письменного текста может стать продуктивным направлением современной компаративистики, ведь, как верно было замечено, «экранная культура способна многократно усиливать возможности книжной» [5], но и, добавим, существенно трансформировать.

Экранный принцип окна, демонстрирующий изменение формы сообщения [4], дает толчок к оживлению путевого дискурса, модификации травелога. Закрепление признаков мультимодальности в организации медиатравелога подталкивает к необходимости истолкования экранного образа путешествия. Отмечаются первые попытки и результаты его освоения в контексте кинотворчества (см. об этом статьи Е. Болдырева [1], М. Микэм [22]). Например, М. Микем в ходе экскурса в историю воплощения путешествия в кино, которая берет начало в кинематографических опытах братьев Люмьер, предлагает типологию современных документальных фильмов о перемещении в пространстве, прослеживает их литературные источники и ориентиры. Исследователь акцентирует внимание на изменениях, которые вносит туристическая индустрия в кинотравелог как документальный жанр [22].

К новым факторам трансформации травелога относится распространение трэвел-блогов, «любительского» аудиовизуального творчества. Так, по мнению Ю. Булдаковой, в литературном травелоге под воздействием авторского непрофессионализма формируются новые свойства: установка на ценности массовой культуры, равенство автора и читателя, нацеленность на юмор и

иронию, устойчивые сюжетные повороты и сцены [2, с. 87]. Нужно заметить, что отмеченные подвижки в экранном поле становятся выразительнее. Этот процесс конкретизирует В. Познин: «Современные средства информации (и, прежде всего, телевидение) создают экранный продукт, который начинает восприниматься массовым зрителем одновременно как искусство (даже тогда, когда этот продукт имеет мало что общего с понятием искусства), как новая мифология и как познание мира, причем экранный эрзац мира, его сотворенная модель все чаще воспринимаются пользователем даже более реально, чем мир настоящий» [19, с. 10]. Исследователь приходит к выводу, что поляризация на массовый и элитарный продукт в плоскости экранной культуры детерминирует разнонаправленность творческих решений, и тогда первый тяготеет к нарративности и минимализации художественных средств выразительности, а второй – к ненарративности, внедрения киноизобразительных единиц [19, с. 10].

Таким образом, более точное описание векторов динамики травелога и, шире, перспектив путевого письма зависит от наблюдений за нестабильной и подвижной блогосферой, для которой феномен непрофессионального авторства является отличительным свойством. Трэвел-блог – сложное образование (к фотографии и вербальному выражению, ставшими постоянными элементами повествования о путешествии, добавляется кинотекст), которое находится в становлении, поэтому «облик» блога, особенности его контента определяются в индивидуальном творческом поиске. В каждом из блогов задействуются «лучшие», как признаются авторы, образцы кинодокументалистики, журналистики и литературы. По многим признакам очевидно, что трэвел-блог продолжает традиции литературы путешествий, а значит, целесообразно обратиться к рассмотрению особенностей вербальной стороны в ее корреляции с иконическим и аудиальным компонентами киновыражения. Под вербальностью в данном случае понимается словесный текст о путешествии в его графическом воплощении, а также формы участия слова в экранном произведении.

Особый интерес представляет то, как проступает символическая глубина отображенного в обыденном тексте, откуда он «получает тенденцию насыщаться дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами» [15, с. 589]. Интермедиальность в этом контексте выступает средством эстетизации внехудожественного дискурса, в котором дневниковые интенции выдвигаются на первый план сюжета реконструкции личного опыта.

Для анализа был избран блог харьковского путешественника Алексея Коровина – уникальный для блогосферы случай, потому что является завершенным и, следовательно, позволяет рассмотреть жизнетекст в его целостности и эволюции: от зарождения идеи странничества (одиночного длительного мотопутешествия), первых попыток съемки в дороге, испытаний в различных странах, континентах до внезапной гибели блогера в 2014 г. в Египте. В лиде блога А. Коровин замечает, что с 2010 г. «окунулся в создание

фильмов и книг по мотивам своих путешествий» и «пытается передать внутренние ощущения жизни, наполненной приключениями» [6]. Между временами глаголов нет согласованности. Создается впечатление, что это не только стилистическая погрешность. В какой-то мере перед нами авторская догадка о раскрытии разных принципов передачи путевых впечатлений, о чем и пойдет речь ниже.

Постепенно фрагментарное повествование интернет-дневника А. Коровина смещается к аудиовизуальному документу. Появляются циклы путешествий по Монголии, Европе, США, Австралии, в каждом из которых автор осмысляет идею «микс-жизни» – гармоничного сочетания творчества и бизнеса. Структурно-тематически летопись кинопутешествия А. Коровина отвечает документальному телесериалу, поэтому каждая серия – короткий метр, не превышающей 30-40 минут, – представляет собой очерк с отдельной логикой, конфликтом и итогом, моралью-выводом.

Посты о путешествиях вырастают в онлайн-книги, а также фильмы. К примеру, 175 страниц разряженного фотографиями текста книги «Состояние шшш… В Монлогию на двух колесах» укладываются в 34 минуты одноименного фильма. Структура первых кинематографических опытов опирается на приемы телевизионной съемки: на запись рассказа о путешествии нанизываются эпизоды-иллюстрации, снятые в процессе прохождения маршрута. Сюжетная модель этих травелогов подобна путевому отчету, в котором преобладает информативный стиль повествования, документирование наиболее сложных, ответственных участков путешествия. Но уже в ранних травелогах А. Коровина значительное место отводится не столько наблюдению окружающего мира, сколько фиксации собственных реакций на связанные с дорогой обстоятельства: холод, усталость, одиночество и т.д.

В последней из законченных работ – «В поисках MIXжизни. Из Европы в Австралию» (по другой авторской версии цикл называется «К себе через полмира») – блогер отказывается от книжного формата, обогащает телевизионные техники, образуя трансмедиальный нарратив. Главное отличие этого травелога как экранного текста заключается не просто в большем хронометраже и детализированной аудиовизуальной информации, но в удалении от журналистки объективированного освещения событий путешествия, эстетизации жизнетекста, что становится возможными благодаря взаимодействию различных медиа. Преобразовательные импульсы сходятся в содержательной тенденции – утверждении авторского образа в травелоге, а также средств раскрытия личностной точки зрения.

Сюжет «жизни», вращаясь вокруг нарративной ситуации «одиночное путешествие», складывается ретроспективно. Драматизм этого трэвел-блога вытекает из традиционного для путевого дневника духовного поиска, испытания, ведущего к самосовершенствованию. Однако в зрительском восприятии возникает ощутимое противоречие между отсутствием стремительной интриги и драматичностью в фильмах, между доминирующей линией «кино без обмана», с присущими ему жанрами видового фильма

(показом природных, ландшафтных особенностей того или иного региона), фильма-портрета, домашнего видео, репортажа, и выдвижением образотворческой интенции, авторепрезентацией.

В одной из книг-травелогов блогер замечает: «Съемка фильма чем-то напомнила путешествие: вроде есть сценарий (маршрут), но каждый день находишься в состоянии неопределенности и постоянно решаешь новые задачи – сплошное творчество» [9, с.18]. Проводя параллель между путешествием и процессом съемки, А. Коровин манифестирует творческую основу своей деятельности и создает экранное произведение, которое, несмотря на разность техник, средств, подчинено образу путешествующего в его целостности. Образ А. Коровина – своеобразная антитеза собирательному представлению о современных «странниках» или «длительных» путешественниках, отказывающихся от «дома», чтобы дрейфовать в пространстве, перемещаться от одной географической точки к другой. В анализируемых травелогах черта «легкости» в приспособлении и смене мест жительства, ставшая типичной для путешественников-блогеров, отсутствует. Концепция А. Коровина о путешествии как испытании, труде соединяется с идеализацией дороги, в которой пробуждается и освобождается внутренний человек, а стремление знакомства с окружающим миром граничит с самоуглублением и самопознанием. Его безудержно тянет в путь, в котором он тоскует по дому. Мысль о возвращении станет последним, о чем напишет блогер за несколько дней до смерти. Эта двойственность формирует внутреннюю пружину кинонарратива. Сфокусированность на себе, внимательное слежение за малейшими нюансами ощущений приглушает коммуникативные проблемы травелога. Примечательно, что даже попутчики и встречаемые «другие» – практически немые свидетели символического подвига путешественника. В центр повествования перемещается образ путешествующего.

Четкий план действий, подчиненных определенной стратегии, строгая упорядоченность, самодисциплина, тщательная подготовка наряду с авторефлексией – черты повышения знаковости поведения автора, сближающие его с человеком, строящим жизнь с помощью расстояния. Несмотря на скрупулезно просчитанный маршрут, путешественник сбивается с дороги, теряется – повторящийся мотив в травелогах А. Коровина, олицетворяющий поиск пути «к себе». Автор проговаривает «пограничность» своего состояния, ожидая выхода из него и обретения нового знания: «Путешествие – это время познания жизни», «Путешествия дают возможность стать настоящим» [10], «Испытания как костыль, который помогает мне избавиться от волнений. Надо просто идти и наслаждаться» [11], «Человек должен жить на границе между комфортом и экстримом» [12]. Символическая граница, которую пересекает блогер (дорожный период именуется «новой» жизнью), вступая на путь испытаний, проявляется и в переключении жанровых регистров: драматургия кинематографии меняется от телевизионного фильма-портрета с продуманным сценарием к репортажу спонтанного действия.

Действие кинотравелогов в их содержательном сходстве организуется вокруг преодоления внушительных расстояний. Поэтому в оптику камеры редко попадают достопримечательности, нет и словесных детальных описаний. А. Коровин редко говорит о внешнем мире в дороге, не прибегает к описательности, а оценки увиденного скупы и размыты. Аллегоричность стиля мышления, минимум конкретизации повседневных деталей, максимально сдержанная, однообразная оценочность («невероятно красиво»), рассуждения, вместо ожидаемой для травелога изобразительности, приводят к очищению текста и кадра от «действительности», и, кажется, снижают информативный потенциал аудиовизуального документа. Панорамность и обощенность образа пространства воплощает статику, что контрастирует со скоростью движения мотоцикла.

Снимая камерой, прикрепленной к мотоциклу, автор показывает только обозримые контуры дороги, быстро исчезающие из поля зрения. Семантическим свойством съемки с движения, в которой визуальный облик уступает место событию, является уклон к вербальной линейности трактовки сообщения. В изображении отсутствует то, о чем можно слышать за кадром. Будучи непосредственным участником происходящего, блогер многое не может зафиксировать на камеру. Наиболее яркие случаи он пересказывает, эмоционально переживая события и драматизируя их. К примеру, со слов автора мы узнаем о нападении талибов в горах Пакистана [12]. Камера включается уже после случившегося, перенося функциональную нагрузку на словесный текст. То, что съемка происходит не «изнутри» события, привносит ощущение дистанцированности, отстраненности автора.

Отмеченные признаки и содержательно-стилевые доминанты экранного травелога прослеживаются на протяжении всей работы блогера. Вместе с тем он пробует преодолеть нейтральную плоскостность съемки, не отвечающей главной творческой задаче, – отразить отношение к наблюдаемому и переживаемому, что влечет за собой внедрение эстетических приемов в экранный текст, изменение принципов повествования. Некоторые трансформации путевого документа, по нашему мнению, объясняются техническими условиями создания экранного текста. Но повторение одних и тех же средств, их сочетание собирается в определенную модель запечатления, смещает ракурс восприятия, обозначая для зрителя процесс извлечения автором смысла из хроникальности событий. Например, плоское изображение, отсутствие различия четкости между фоном и снимаемым объектом отличает видео от кинопроизводства [20, с. 285] и компенсируется чередованием крупного и дальнего планов как одной из опорных схем организации экранного действия. Скудость технических приемов, например ракурсов (дальний (для дороги) и крупный (для себя), которые находятся в распоряжении одиночного путешественника, превращаются в композиционный контраст, способ раскрытия центрального конфликта травелога А. Коровина – борьбы человека и обстоятельств. Дальний план становится неотъемлемой частью создания образа духовного горизонта, к которому стремится путник, а одноликость трассы –

зрительной метафорой преодолеваемой унылости и предсказуемости человеческой жизни.

В шестом и заключительном опыте фильмографии А. Коровина («К себе через полмира») происходит уплотнение структуры аудиовизуального документа, в частности, исключение длинных планов (непрерывного показа трассы) и ритмизация действия с помощью монтажа. Если в первом фильме («Вокруг черного моря») диктовка закадрового текста в киноповествовании дублирует записи в блоге, а визуальная часть функционирует в качестве иллюстрации вербальной [8], то позже – использование синхрона, одновременности аудиального и зрительного ряда, приводит к переключению внимания с дороги на образ автора и переподчинению изображения предметов и явлений внешнего мира образу «Я». С каждым новым фильмом А. Коровин расширяет арсенал способов интеграции вербальных выражений в визуальное пространство. Причиной наблюдаемых перемен является реализация требования «наличности», взгляда «здесь-и-сейчас», неоднократно декларируемом путешественником как кредо самоощущения.

Блогер перестраивает композицию фильма о путешествии в Австралию, который уже трудно связать аналогией с путевым отчетом. Отрефлектированный закадровый текст субъективируется с помощью визуализации автора, комментирующего то или иное происшествие с позиции знания о последующих событиях и, таким образом, выделяющего в фабульном движении ленты определенный эпизод. Своеобразный темпоральный переброс можно квалифицировать как прием драматизации. Монтажное соединение различных пространственно-временных отрезков сообщает многомерность временному плану фильма, акцентирует фактор «текущего» состояния человека в дороге. К примеру, в пятой серии австралийского путешествия («Лаосская развилка») путник сталкивается со сложной ситуацией: нужно перетащить мотоцикл через неглубокую, но быструю реку. Он просит помощи у оказавшихся рядом местных жителей, но никто не реагирует, возможно, не понимая, что хочет «чужой» человек. Их безучастность очень рассердила уставшего путешественника. В психологически острый момент в киноповествование вклинивается позже снятый эпизод, в котором автор обращается к самому себе: «Почему ты психуешь? Это их жизнь. Хотят – помогают, хотят – нет» [13].

Появление автора-путешественника в двух ракурсах влечет за собой разветвление функций образа повествователя: один из них – образ идущего, переживающего и преодолевающего человека, второй – всезнающего дидактичного автора. Контрастирует и способ съемки. В первом случае – изображение трясущееся, размытое, во втором – статичное, четкое. Примечательно, что и первый и второй ряд реализует дневниковые интенции, автокоммуникативное начало. Отсюда возникает отличие фильмов А. Коровина от телевизионных проектов, которое заключается в изменении функциональности «общения» с камерой: это не только обращение к зрителю, но и к самому себе. Так происходит фиксация внутреннего опыта автора,

углубление исповедальности, а также, что не менее важно для выяснения форм эстетизации этого травелога, наблюдается превращение документалиста, воспроизводящего совершившееся, как в первых фильмах, в «героя» повествования о приключениях.

Ю. Лотман и Ю. Цивьян в пионерской книге «Диалог с экраном» определяют специфику влияния литературного сюжета на кинематографическое действие, которая состоит в том, что словесная структура «неизбежно связывает эпизоды во временной последовательности», линейное развертывание [16]. Попытки «зрительного обоснования героя» приводят к тому, что в линеарный ход фильмов А. Коровина, выстроенных хронологически согласно маршруту пути, вписываются «нехронологические синтагмы» (К. Метц). В них заложена коннотативная нагрузка. Отмечаются эпизоды параллельного монтажа, при которых «монтаж сближает и дает вперебивку несколько "мотивов", между которыми не устанавливается никакой определенной (ни временной, ни пространственной) связи, во всяком случае на уровне денотации, а потому и смысл этой фигуры оказывается чисто символическим» [17, с. 113]. Например, смежность кадров похоронной процессии и спящего на полу путника, прерывающих повествование о прохождении маршрута, визуализирует и придает образность авторским взглядам на путешествие как переходное состояние человека, преодолев которое «становишься настоящим» [11].

К этому кинематографическому приему обращается А. Коровин, создавая зрительные метафоры, которые размывают однозначность словесного текста. Именно так раскрываются ощущения оторванности от цивилизации, возвращения к истокам, подсказанные островной топикой (серия 7 «Индонезия. Прыжки по островам»). Тема робинзонады согласуется и с концептуальным уровнем текста: повторяющиеся в травелогах блогера и типичные для литературной традиции путешествий мотивы «жизни вне общества». Закадровый текст: «Солнце. Океан. Песок. Настоящее место для Робинзона Крузо». Параллельный визуальный ряд кадров (кроссовки на песке на фоне океана, разбросанная на ветках для сушки одежда, похлебка на огне), связанных ассоциативно, повышает эмоциональную емкость эпизода [14].

В кинотравелоге «К себе через полмира» изменяется наполнение звуковой дорожки. В первых фильмах блогера вербальная доминанта является следствием устранения звуковой аналогии: маскировки шумов окружающего мира, звука мотоцикла музыкальным фоном и, чаще, наложением закадрового текста. Редкие и неразвернутые диалоги усиливали впечатление монологичности. В сериях австралийского путешествия автор избегает словесных описаний и характеристик, передающих его отношение, замещая их диегетическими звуками – звуками, «которые непосредственно соответствуют и сообразуются с происходящим на экране событием; звуки, источники которых можно увидеть на экране или увидеть знаки, позволяющие определить эти источники как присутствующие в экранном действии» [3]. К примеру, звучание учащенного дыхания, нарастающий шум двигателя вместо слов

сопровождают показ сложных участков пути. Акцент переносится на ощущения тревоги, трудности, работы в дороге, что осуществляет функцию погружения зрителя в действительность.

Специфика мышления автора, причем автора наивного, неискушенного не только в письме, но и съемке, обусловливает ключевые особенности травелога А. Коровина. Развертывание образа переживания следует умозрительной схеме и раскрывается с помощью эксплицированного внутреннего монолога, манифестации жизненной стратегии, смысла испытаний. Вовлеченность зрителя в дорожную рутину, монотонность трассы, смену однотипных ситуаций – примечательные черты кинодокументалистики блогера, которые свидетельствует о вытеснении на периферию типичного для трэвел-блогов синтеза прагматичности, «полезной» информации, и экзотичности.

В первых авторских фильмах о путешествии вербальный ряд выступает автономным элементом, более независимым от изобразительного. Снова и снова возвращаясь к постигаемым понятиям, блогер упрочивает словесную основу кинонарратива. Абстрактность визуальной части фильмов согласуется с выразительными стилистическими чертами словесной части, отвечает концептуальной заданности этого путешествия.

Переход к травелогу как экранному произведению, отказ от первичной вербальной основы, в частности, онлайн-книги, генерирует средства выразительности воплощения образа автора в экранном пространстве. Эстетизация «жизнетекста» развивается по мере усвоения элементов киноречи, перевода вербального сообщения на визуальный «язык», использования образного потенциала аудиальной стороны, включения нехронологических синтагм, расширяющих коннотативный спектр фильмов.

**Библиографические ссылки**


1. Болдырева Е.А. Куда едем? Тема дороги в современном кино / Е.А. Болдырева // Культура и искусство. – 2012. – № 2 (8). – С. 70–77.
2. Булдакова Ю. В. Автодокументалистика и тексты интернет-словесности: точки взаимовлияния / Ю. В. Булдакова // Филология и культура. – 2014. – №3(37). – С. 85–90.
3. Деникин А.А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа [Электронный ресурс] / А.А. Деникин // Медиамузыка : электронный научный журнал. – Режим доступа : http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html
4. Ищенко Е.В. Принцип окна в современной экранной культуре : дис. ... к. культурологических наук : 24.00.01 «теория и история культуры» / Е.В. Ищенко. – М, 2006. – 247 с.
5. Кисилева Т. Г. Экранная культура в меняющемся мире [Электронный ресурс] / Т. Г. Кисилева. – Режим доступа : http://gpntb.ru/win/interevents/crimea2003/trud/tom3/posl2/Doc36.HTML
6. Коровин А. Книги и фильмы [Электронный ресурс] / А. Коровин. – Режим доступа : http://a-korovin.com/books-and-films/
7. Коровин А. Дневник мотомонаха. Вокруг Черного моря [Электронный ресурс] / А. Коровин. – Режим доступа : http://a-korovin.com/motomonahs-treve/

8. Коровин А. Фильм о мотопутешествии «Вокруг Черного моря» [Электронный ресурс] / А. Коровин. – Режим доступа : https://www.youtube.com/watch?v=4bkNaDSSBEo&feature=youtu.be
9. Коровин А. Состояние шшш… В Монголию на двух колесах [Электронный ресурс] / А. Коровин. – Режим доступа : http://a-korovin.com/books-and-films/
10. Коровин А. Старт // К себе через полмира. 1 серия [Электронный ресурс] / А. Коровин. – Режим доступа : https://www.youtube.com/watch?v=x0q1ZXwn7zM&list=PLdHgFdcef7L3zUaOLUih2v6dZSAX_0l03&index=1
11. Коровин А. Иранские истории // К себе через полмира. 2 серия [Электронный ресурс] / А. Коровин. – Режим доступа : https://www.youtube.com/watch?v=fRxILTfdfng&index=3&list=PLdHgFdcef7L3zUaOLUih2v6dZSAX_0l03
12. Коровин А. Непредсказуемый Пакистан // К себе через полмира. 3 серия [Электронный ресурс] / А. Коровин. – Режим доступа : https://www.youtube.com/watch?v=LRCqS8zRjQM&index=4&list=PLdHgFdcef7L3zUaOLUih2v6dZSAX_0l03
13. Коровин А. Лаосская развилка // К себе через полмира. 5 серия [Электронный ресурс] / А. Коровин. – Режим доступа : https://www.youtube.com/watch?v=DVIYBEcAiFs&index=6&list=PLdHgFdcef7L3zUaOLUih2v6dZSAX_0l03
14. Коровин А. Прыжки по островам // К себе через полмира. 7 серия [Электронный ресурс] / А. Коровин. – Режим доступа : https://www.youtube.com/watch?v=miboDvpJtxE&index=9&list=PLdHgFdcef7L3zUaOLUih2v6dZSAX_0l03
15. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство – СПБ, 2005. – 704 с.
16. Лотман Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. – Таллин : Александра, 1994. – 116 с.
17. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / К. Метц // Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана : Сб. ст. – М. : Радуга, 1985. – С. 102 – 133.
18. Новые аудиовизуальные технологии : Учебное пособие / отв. ред. К. Разлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 484 с.
19. Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты : автореферат дисс… д. искусствоведения : спец. 17.00.09 «теория и история искусства» / В.Ф. Познин. – СПб., 2009. – 44 с.
20. Потемкин С.Н. Эстетика видео, телевидения и язык кино / С.Н. Потемкин // Экранная культура в XXI веке /под ред. В.В. Виноградов, К.К. Огнев. – М. : ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. – С. 276–357.
21. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожико – М. : ВГИК, 2004. – 454 с.
22. Mecham M. The documentarian as tourist: travel and representation in documentary [Electronic Resource] / M. Mecham // Aperture : Journal of Media Arts. – The mode of access : http://film.byu.edu/aperture/?p=185

*Надійшла до редколегії 30 квітня 2016 р.*

## *РЕЦЕНЗІЇ*

**В. А. Гусев**
*Днепропетровск*

© В. А. Гусев, 2016

# ИЗУЧЕНИЕ БЕЛЛЕТРИСТИКИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
## Рецензия на монографию Е. В. Хинкиладзе «Литература за границами высокой словесности: Беллетристика в литературе русского Зарубежья 1920-х – 1930-х гг.»
**(К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2016. – 356 с.)**

*Розглядається монографія К.В. Хінкіладзе «Література за межами високою словесності: Белетристика в літературі російського зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр.». У рецензії відзначається, що в центрі уваги і критиків, і істориків літератури завжди виявляється висока література, в якій втілюється новий духовний досвід у відповідній йому нової художньої формі. Серединна література існуючі художні конвенції, як правило, не порушує, від крайнощів далека (на те вона й серединна) і, можливо, тому в меншій мірі цікавить літературознавців. Між тим про необхідність вивчення літератури другого ряду говорилося неодноразово, та й зроблено в цьому плані, мабуть, досить. Але не в області російської емігрантської літератури першої хвилі. Вона не перевидавалася і не досліджена, і К.В. Хінкіладзе чи не вперше спробувала її представити у своїй монографії, в якій зібраний і осмислений великий і різноманітний матеріал. Однак недостатньо проясненими залишаються питання структурно-функціональних особливостей емігрантської белетристики. Звичайно, зараз непросто відтворити й визначити характер її функціонування, але цей аспект все ж міг бути освітлений більш докладно. Детальніше можна було б говорити про співвідношення белетристики з літературою високою і літературою масовою, яка почала затверджуватися на авансцені літературного розвитку саме в ці десятиліття. В цілому ж загальна ідея дослідження, безсумнівно, є продуктивною, є в ньому ряд цікавих спостережень, актуалізуючи творчість майже забутих письменників. Книга К.В. Хінкіладзе «Література за межами високою словесності: Белетристика в літературі російського зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр.» є оригінальним і перспективним дослідженням, яке намічає новий підхід у вивченні російської емігрантської літератури.*

***Ключові слова**: белетристика, традиція, проза російської еміграції, претекст.*

*Рассматривается монография Е.В. Хинкиладзе «Литература за границами высокой словесности: Беллетристика в литературе русского Зарубежья 1920-х – 1930-х гг.». В рецензии отмечается, что в центре внимания и критиков, и историков литературы всегда оказывается высокая литература, в которой воплощается новый духовный опыт в соответствующей ему новой художественной форме. Серединная литература существующие художественные конвенции, как правило, не нарушает, от крайностей далека (на то она и серединная) и, возможно, поэтому в меньшей степени интересует литературоведов. Между тем о необходимости изучения литературы второго ряда говорилось неоднократно, да и сделано в этом плане, пожалуй, достаточно. Но не в области русской эмигрантской литературы первой волны. Она не переиздавалась и не исследована, и Е.В. Хинкиладзе едва ли не впервые попыталась ее представить в своей монографии, в которой собран и осмыслен большой и разнообразный материал. Однако недостаточно проясненными остаются вопросы структурно-функциональных особенностей эмигрантской беллетристики. Конечно, сейчас непросто воссоздать и определить характер ее функционирования, но этот аспект все же мог быть освещен более обстоятельно. Подробнее можно было бы говорить о соотношении беллетристики с литературой высокой и литературой массовой, которая начала утверждаться на авансцене литературного развития именно в эти десятилетия. В целом же общая идея исследования, несомненно, продуктивна, есть в нем ряд интересных наблюдений, актуализирующих творчество почти забытых писателей. Книга Е.В. Хинкиладзе «Литература за границами высокой словесности: Беллетристика в литературе русского*

*Зарубежья 1920-х – 1930-х гг.» является оригинальным и перспективным исследованием и намечает новый подход в изучении русской эмигрантской литературы.*

***Ключевые слова**: беллетристика, традиция, проза русской эмиграции, претекст.*

*The monograph of E.V. Hinkiladze "Literature beyond high literature boundaries: Russian fiction of emigre community in the 1920s - 1930s." is considered. The review notes that the focus of literature critics and historians is usually high literature which embodies a new spiritual experience in its new art form. As a rule the middle literature does not contradict the present artistic conventions, it is far from the extremes (and that's why it is the middle literature), and therefore it may be less interesting for literary critics. Meanwhile, the necessity to study such literature is obvious, on the whole much was done and said about it. The first wave of Russian emigre literature is the exception. This literature was not republished or investigated, and E.V. Hinkiladze is almost the first who tried to analyze it in her monograph. In her book a large and diverse material is compiled and interpreted. However, the questions of structural and functional features of the emigre fiction aren't enough clarified and remain unsolved. Of course, it is not easy to recreate and determine the nature of this literature, but this aspect could still be illuminated in more details. More could have been said about the relationship of popular fiction with high and mass literature, which began to assert itself in the foreground of literary development during those decades. On the whole, the general idea of the study, of course, is productive, it has a number of interesting observations, actualizing the works of almost forgotten writers. The book by E.V. Hinkiladze "Literature beyond high literature boundaries: Russian fiction of emigre community in the 1920s - 1930s" is an original and promising research, it outlines a new approach to the study of Russian emigre literature.*

***Keywords**: fiction, tradition, Russian emigration prose, a pretext.*

Термин «беллетристика» в последнее десятилетие употребляется нечасто. Однако пишущие о современной литературе, как правило, начинают с констатации ее сложности, многослойности и выделяют ее три основные составляющие – высокую экспериментальную, беллетристику (миддл) и массовую литературу. В последние десятилетия ее феномен был рассмотрен обстоятельно. И, конечно, в центре внимания и критиков, и историков литературы всегда находилась высокая литература, в которой воплощается новый духовный опыт в соответствующей ему новой художественной форме. Серединная литература существующие художественные конвенции, как правило, не нарушает, от крайностей далека (на то она и серединная) и, возможно, поэтому в меньшей степени интересует литературоведов. Последний заметный всплеск интереса к миддл-литературе возник в середине «нулевых» годов [см., напр.: 2, 3, 4, 5]. Между тем о необходимости изучения литературы второго ряда говорилось неоднократно, да и сделано в этом плане, пожалуй, достаточно. Но не в области русской эмигрантской литературы, вследствие чего целые ее пласты, по сути дела, остались неизвестными современным читателям. Она не переиздавалась и не исследовалась, и Е.В. Хинкиладзе едва ли не впервые попыталась ее представить в своей монографии.

В первой главе дан обширный обзор истории изучения литературы русского Зарубежья, описаны основные справочные и учебные издания, а также представлены концепции истории литературы в изгнании. Среди них, в частности, свое место занимают суждения Г. Струве и Ю. Терапиано о соотношении литературы в Советской России и эмиграции как две части единого литературного потока, – точка зрения, сегодня ставшая

преобладающей. Автор справедливо обращает внимание на то, что в целом литература русского зарубежья в 1920–1930-х гг. существовала по тем же законам, что были присущи ей до эмиграции, и свое место в ней занимала и беллетристика, развивавшаяся в русле традиционных литературных конвенций.

В книге пять глав, в которых произведения Г. Гребенщикова, С. Минцлова, А. Ренникова, П. Краснова, В. Крымова осмыслены в аспекте продолжения и трансформации традиций русской повествовательной прозы. Роман Г. Гребенщикова «Чураевы» автор соотносит с народнической прозой и жанром семейного романа-«хроники». Е.В. Хинкиладзе удалось увидеть роман Г. Гребенщикова как успешно использующий художественные достижения его предшественников. Она справедливо полагает, что «если взглянуть на роман, как на произведение, использующее и адаптирующее достижения “высокой” литературы, то окажется, что писатель, как В. Крымов и другие писатели-эмигранты, учитывал горизонт ожиданий читателей, выразил, как С. Минцлов и Е. Чириков, некоторые тенденции литературы своего времени, прежде всего, бытовую, а также воплотил своеобычное представление об исторических судьбах России. К тому же ему удалось создать, в целом, занимательное произведение, в котором, используя выражение Г. Струве, есть и свой “символизм”» [1, с. 79]. Вообще обращение к малоизвестным произведениям, еще не публиковавшимся на родине писателей, является несомненным достоинством работы.

В главе, посвященной судьбе утопии 1920–1930-х гг., речь идет о тренде литературы той поры. Автор пишет, что, созданные по обе стороны границы, произведения с разными утопическими концепция в общем виде отражали реакцию на новый социальный проект, на кардинальные изменения социокультурной ситуации. Роман А. Ренникова «Диктатор мира» рассматривается как пародия на коммунистическую утопию и сопоставляется с романами В. Итина «Открытии Риэля» («Страна Гонгури»), Я. Окунева «Грядущий мир. 1923–2123» (1923), произведениями А. Толстого, П. Краснова, Н. Брешко-Брешковского и мн. др. Е.В. Хинкиладзе приходит к выводу о том, что в них выражены разные утопические концепции: коммунистическая (В. Итин, Я. Окунев) и антикоммунистическая (А. Ренников, П. Краснов, Н. Брешко-Брешковский). «Лишь одна из них была направлена на преображение человека и отвечала критериям собственно утопи («Страна Гонгури»), остальные были сосредоточены на переделке внешнего мира» (с. 159). В утопических романах 1930-х гг. автор обнаруживает изменения, связанные со снижением публицистичности, отсутствием оперативной реакции на события действительность. Материалом для изучения утопии той поры становится неизвестный современному читателю роман в романе В. Крымова «Фуга», в котором Е.В. Хинкиладзе справедливо обнаруживает переклички с «Гиперболоидом инженера Гарина» А. Толстого. Она полагает, что «в утопических произведениях 1930-х гг. усилен морально-нравственный аспект. Идеологическое противостояние вытесняется поисками универсальных средств улучшения человечества, одним из которых осознаются новые типы оружия,

сильная власть, преодоление национальных и государственных границ. И если в романе А. Ренникова идея диктаторства иронически снижена, то в «романе в романе» В. Крымова она получает философское обоснование» (с. 177).

Еще один аспект беллетристики осмыслен в следующей главе, посвященной повести С. Минцлова, романам и повестям А. Ренникова в их ориентации на классические образцы, прежде всего, на творчество Гоголя. Писатели прямо указывают на те тексты-предшественники, которые стали для них творческим ориентиром («За мертвыми душами», «Души живые», «Будущие ревизоры» и пр.), с помощью различных форм интертекста вступают в своеобразный диалог с предшествующими текстами, актуализируя те или иные их аспекты. Автор монографии выявляет гоголевские реминисценции и аллюзии, анализирует способы трансформации предшествующего сюжета, отвечает на вопрос о целях писателей-беллетристов, эксплуатирующих особенности текста-образца. Она полагает, что «диалогические связи между классическими претекстами и новыми произведениями имеют характер идеализации и присвоения, в которых обнаруживается и отношение авторов к прежним текстам, и редукция их смысла, связанная с иными художественными задачами и учетом горизонта ожиданий читателя-эмигранта. <…> В произведениях, объединенных нами в эту группу, проявилась результатирующая функция беллетристики, обнаруживается оригинальная попытка продолжения традиции и своеобразного отталкивания от нее. Писатели открыто заявляют связь своего текста с определенным текстом-предшественником и, вместе с тем, используют его как отправную точку, решая собственные творческие задачи» (с. 209 – 210).

Наиболее интересной главой монографии, на наш взгляд, является пятая глава, посвященная творчеству В. Крымова, писателя, входившего в окружение А.С. Суворина. Особенности беллетристики писателя автор связывает с журналистским опытом В. Крымова и показывает, как в его романах используется та или иная жанровая доминанта. Е.В. Хинкиладзе полагает, что особенности романов трилогии «За миллионами» обусловлены «памятью жанра» плутовского романа, удачным использованием поэтики автобиографизма, возможностей романа с ключом и психологического романа, романа о писателе и утопии. Потому беллетристическое творчество писателя она связывает с синтезом разных жанров. Анализ романов ведется в широком историко-литературном контексте, автор привлекает малоизвестные материалы о биографии писателя, его круге общения, устанавливает прототипы его персонажей и т.д. Говоря о суворинской «эстетике», она обращается к истории газеты «Новое время»; соотнося описания старообрядческого быта и нравов с тем, как они показаны в романах Г. Гребенщикова, приходит к справедливым выводам об использовании особенностей семейно-бытового романа; говорит о неудавшейся попытке писателя создать психологический роман и пр.

Анализ произведений русского Зарубежья 1920-х – 1930-х гг., предложенный в монографии Е.В. Хинкиладзе, восполняет существенный пробел в изучении эмигрантской литературы. Автор полагает, что

«создававшаяся наряду с произведениями «высокой» словесности, она по-своему осмысляла и истолковывала события действительности, судьбу покинутой ими родины. «Утверждавшая гуманистический идеал, беллетристика той поры опиралась на достижения предшествующей ей литературы, разрабатывала традиционные романные формы и популярную тематику, однако порой пролагая пути и для «высокой» литературы. Ее вклад в развитие «литературы в изгнании» несомненен и свидетельствует о сохранении основных особенностей ее развития даже в неблагоприятной социокультурной ситуации» [1, с. 305].

В монографии собран и осмыслен большой и разнообразный материал. Однако недостаточно проясненными остаются вопросы структурно-функциональных особенностей эмигрантской беллетристики. Конечно, сейчас непросто воссоздать и определить характер ее функционирования, но этот аспект все же мог быть освещен более обстоятельно. Подробнее можно было бы говорить и о соотношении беллетристики не только с литературой высокой, но и литературой массовой, которая развивалась именно в эти десятилетия. В целом же общая идея рецензируемой книги, несомненно, продуктивна, есть в нем ряд интересных наблюдений, актуализирующих творчество почти забытых писателей. Ее автор щедро делится плодами своего пристального чтения произведений по-своему интересных писателей, создателей «серединной» литературы русского зарубежья, и нам остается ожидать дальнейших исследований Е.В. Хинкиладзе, посвященных этой проблеме.

**Библиографические ссылки**


1. Хинкиладзе Е.В. Литература за границами высокой словесности: Беллетристика в литературе русского Зарубежья 1920-х – 1930-х гг. : монография / Е.В. Хинкиладзе. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2016. – 356 с.
2. Циплаков Г. Битва за гору Миддл [Электронный ресурс] / Георгий Циплаков // Знамя. – 2006. – №8. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2006/8/cy11.html
3. Циплаков Г. При чем тут маркетинг? / Георгий Циплаков // Знамя. – 2006. – №4. – С. 179–191.
4. Чупринин С. Звоном щита / Сергей Чупринин // Знамя. – 2004. – №11. – С. 147–159.
5. Чупринин С. Миддл-литература / С. Чупринин // Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – С. 312–315.


*Надійшла до редколегії 30 квітня 2016 р.*

**Ю. О. Шепель**
*Дніпропетровськ*

## РЕЦЕНЗІЯ
## на літературно-художнє видання «Ліра Прометея». Вип. 3. – Дніпродзержинськ : ДДТУ, 2015.

*У рецензії наводиться критичний огляд поданої до друку збірки поезій поетів-аматорів Дніпродзержинського державного технічного університету. Визначаються позитивні й невдалі сторони поетичної майстерності поетів, серед яких викладачі та*

© Ю. О. Шепель, 2016

*студенти. У статті аналізується як змістовний бік поезій, так і майстерність виконання саме віршів. Теми збірки торкаються життєвих і кричущих питань і відносин: сучасники пишуть про особисті переживання, про любов/кохання, про розлуку, про війни минулого і сьогодення, про природу та проблеми екології, про рідні місця й подорожі, про щастя і добро, про пори року, про дружбу, про душу та ін. Є також багато присвят. Зазначається, що задум був досить симпатичний. Але, коли щиро, то трохи по-дитячому наївний. Відчувається, що автори хотіли вкласти у свої твори певні почуття та емоції, але то вийшло трохи скуто, наче їх втиснули у банку й закрили. Хотілося б побачити більший чуттєвий вияв, більше емоцій, експресії, барв, аби відчути зміст «на дотик, смак» тощо..*

*Проте від оригінальної поетичної манери, побудованої різноквіттям мовних засобів, що найчастіше передають глибину почувань закоханої, розчарованої, а то й здетермінованої людини, поети переходять до загальних тем нашого громадського, повного проблем світу.*

*Представлено поверхово записані враження від збірки, в якій поєднана певна культура форми з певним ідейним змістом. Читачі-колеги, напевне, зустрінуть цю збірку як святкову появу в календарі «підлих і скупих часів».*

***Ключові слова:*** *поезія, майстерність, авторство, почуття, емоції, глибинність , пристрасть.*

*В рецензии приводится критический обзор представленного в печать сборника стихов поэтов-любителей Днепродзержинского государственного технического университета. Определяются положительные и неудачные стороны поэтического мастерства поэтов, среди которых преподаватели и студенты. В статье анализируется как содержательная сторона стихов, так и мастерство именно поэтов. Темы сборника касаются жизненных и кричащих вопросов и отношений: современники пишут о личных переживаниях, о любви, о разлуке, о войнах прошлого и настоящего, о природе и проблемах экологии, о родных местах и путешествиях, о счастье и добре, о временах года, о дружбе, о душе и др. Есть также много посвящений. Отмечается, что замысел был довольно симпатичный. Но, если честно, то немного по-детски наивен. Чувствуется, что авторы хотели вложить в свои произведения определенные чувства и эмоции, но это получилось немного скованно, словно их втиснули в банку и закрыли. Хотелось бы увидеть больше чувственных проявлений, больше эмоций, экспрессии, красок, чтобы почувствовать содержание «на ощупь, вкус» и т.д. ...*

*Однако от оригинальной поэтической манеры, построенной разноцветьем языковых средств, которые чаще всего передают глубину чувств влюбленного, разочарованного, а то и сдетерминованного человека, поэты переходят к общим темам нашего общественного, полного проблем мира.*

*Представлены поверхностно записанные впечатления от сборника, в котором соединена определенная культура формы определенным идейным содержанием. Читатели-коллеги, наверное, встретят этот сборник как праздничное явление в календаре «подлых и скупых времен».*

***Ключевые слова****: поэзия, мастерство, авторство, чувства, эмоции, глубинность, страсть.*

*The review provides a critical review submitted to the collection of poems by poets print-lovers Dneprodzerzhinsk State Technical University. Defines the positive and bad sides of the poetic skill of poets, among them teachers and students. The article examines how the content side of poetry, and that is why the skill. Themes collection relating to life and the screaming of issues and relationships: contemporaries write about personal experiences, about love and separation, of wars past and present, of the nature and environmental problems of the native places and travel, the happiness and the good, the times of the year, about friendship, soul, and others. There are also many initiations. It is noted that the idea was pretty cute. But, to be honest, a bit childishly naive. It is felt that the authors would like to invest in their works certain feelings and emotions, but it is a*

*bit awkward, as if they squeezed into the jar and closed. I would like to see more sensual expression, more emotion, expression, color, content to feel "to the touch, the taste," etc. ..*

*However, the original poetic manner, built raznotsvetem language means that often convey the depth of feeling in love, disappointed, and even sdeterminovanogo person, so the transition to the common themes of our social, full of Peace.*

*Presented superficially recorded impressions of the collection, which is connected to a certain culture specific forms of ideological content. The readers, colleagues, probably, will meet this collection as a festive event in the calendar of "dastardly and mean time".*

***Keywords:*** *poetry, skill, authorship, feelings, emotions, depth, passion.*

Щасливою є та людина, якій вдалося віднайти душевний рай на Землі. Подвійно щасливою виявляється людина, якщо вона має можливість розповісти іншим про куточок, для себе обітований, при бажанні, звичайно.

Отож, почну зі свого розуміння назви збірки.

Мені назва здається чудовою через її багатошаровість. Якщо абстрагуватись від особистого ставлення, найчастіше поверхневого, то кожен, хто хоч щось взагалі розуміє в літературі, змушений буде визнати, що назва збірки просто доладна, але...

Зміст рецензованої збірки різноманітний і за жанрами, і за тематикою. Теми торкаються життєвих і кричущих питань й відносин: сучасники пишуть про особисті переживання, про любов / кохання, про розлуку, про війни минулого і сьогодення, про природу та проблеми екології, про рідні місця і подорожі, про щастя і добро, про пори року, про дружбу, про душу та ін. Є також багато присвят.

До поданих у збірці поетичних творів постає, безумовно, багато питань. Вони стосуються як змістовного боку, так і майстерності виконання саме віршів. Звичайно, можна було б сказати, що не судіть суворо, перед вами проба пера, але це не буде правдивим. Точніше, це не завжди буде правда. У спільноті авторів «Ліри Прометея» є «поети» з певними регаліями і амбіціями, їм відповідними. Тому критичні зауваження можуть бути суворі та вимоги до авторів серйозні.

Неупереджений аналіз творчості, представленої у збірці, дозволяє зробити наступні ***висновки***.

1. Не завжди, обравши тему вірша, автори до кінця розкривають її. Звичайно, тема може бути широка, як, наприклад, тема історії, війни та ін. Але, обравши окремий епізод, авторам варто було максимально наситити вірш образами та емоційним станом героя(їв) тієї чи тієї події. Не завжди авторам це вдається.

2. Особливо невдалими можна назвати посвяти. Здавалося б, ну що чіплятися до таких віршів! Але це не вірші. Це домашня творчість, яка повинна залишитися в листівках і привітальних адресах тих, кому / для кого писалося. На жаль, деякі автори цього не розуміють.

3. Окремі автори з римами не в ладу. Багато неточних рим, спостерігається інколи їх відсутність, коли в тому самому вірші присутні і римовані рядки.

Хотілося особливо зауважити на тому, що вільне римування можуть дозволити собі тільки віртуози, чиї рядки чарують своїми метафорами й епітетами, чия тема захоплює настільки, що просто забуваєш про рими. Адже рима нагадує читачеві щось важливе, сказане в попередніх рядках. Вона посилює смислове навантаження рядків. Це важливо пам'ятати. Білих віршів і верлібрів у збірнику немає. Але віршів з ритмами, що хитаються, і поганими римами достатньо.

4. У збірці багато відверто невдалих віршів, але це моя особиста думка, а ділитися своїми неприємними відкриттями я не буду, оскільки вважаю, що кожен повинен робити такі відкриття самостійно. Підозрюю, що й самі автори знають про свої невдачі, а так як вони багато в чому «поети» вже досить досвідчені, то, сподіваюся, подолають у собі невдачі та розвинуть успіхи – врешті-решт, це їхня особиста справа.

Якщо вам в руки попадеться збірка «Ліра Прометея», то, чесно, я не впевнений, що ви зможете погодитися з усім мною написаним за умови, якщо не брати багато чого до серця, а вважати її як певний намір авторів, то ... Якщо сприймати форму як відступ від канонів, а не живе биття серця на папері ... Якщо кожну думку вважати не болем авторів, а простим бажанням щось прикрасити... Навряд чи ви зрозумієте ... Та й я навряд чи все зрозумів, що хотіли сказати деякі автори в невеликій книжечці. Адже про поезію важко писати, в ній вже все само про себе сказано.

У цілому вважаю, що збірка поезії викладачів, співробітників і студентів Дніпродзержинського державного технічного університету має право на існування, тим більше що це вже третє видання, приурочене до 95-річчя Alma Mater.

**ЗМІСТ**

**G. Aliyeva**
(Baku)
LIFE REALITIES AND LITERARY TRUTH IN THE WORKS OF MIRZA IBRAHIMOV……3

**Р. Алиева**
(Баку)
ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ОБРАЩЕНИЯ К УСТНОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА ВО II ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА……8

**Ш. Алиева**
(Нахчыван)
ТРАДИЦИИ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ……15

**I. Ahmadova**
(Baku)
ARCHETYPES IN THE WORKS OF ISA HUSEYNOV (MUGHANNA)…….19

**S. Bayramova**
(Baku)
IN THE 20th CENTURY AZERBAIJANI LITERATURE THE USE OF FAIRYTALE AS A TOOL FOR SUBLIMINAL MESSAGES……24

**І. А. Блинова**
(Київ)
РЕАЛІЗАЦІЯ САТИРИ У ТВОРАХ КУРТА ВОННЕГУТА…….31

**А. А. Бондаренко**
(Харьков)
ФУНКЦИИ ПЕСНИ И ПЕНИЯ В РАССКАЗЕ М. ГОРЬКОГО «НА ЧАНГУЛЕ»……38

**Д. С. Бураго**
(Киев)
«ЭХ, ЭХ, БЕЗ КРЕСТА…» (эсхатологический ракурс в «Петербургских зимах» Г. Иванова)……48

**М. В. Ветрова**
(Днепропетровск)
АРХЕТИПЫ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ВОЛЧЬЕЙ ТРИЛОГИИ ИЗ СБОРНИКА «КРОВАВАЯ КОМНАТА» АНДЖЕЛЫ КАРТЕР…….....57

**В. В. Виниченко**
(Харьков)
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ФОН И МИФОПОЭТИКА ПОВЕСТИ Н. БАРШЕВА «БОЛЬШИЕ ПУЗЫРЬКИ»……69

**Г. Ю. Гаджиєва**
(Дніпропетровськ)
ОБРАЗ МІСТА В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ……77

**Е. А. Гусева**
(Днепропетровск)
ПУТЕВЫЕ ОЧЕРКИ М. ВОЛОШИНА И Н. ГУМИЛЕВА……80

**Ф. Джафарова, А. Джаббарлы**
(Нахчыван)
«КИТАБИ ДЕДЕ ГОРГУД» ГЛАЗАМИ РУССКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ……86

**И. П. Зайцева**
(Киев)
ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СКАЗКИ РАДИЯ ПОГОДИНА
«ПРО ДЕВОЧКУ ПОЛЕЧКУ И ЕЕ ОДИНОКУЮ ЖИЗНЬ»…….91

**Н. М. Захарчук**
(Одесса)
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ ЧАКА ПАЛАНИКА “FIGHT CLUB”……..100

**В. П. Казарин, М. А. Новикова**
(Киев)
АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ (Статья 2)……..105

**О. Л. Калашникова**
(Днепропетровск)
«БУМАЖНЫЙ ЧЕЛОВЕК»: ПРЕТЕКСТЫ Г. МЮССО
И ФЕНОМЕН ЧИТАТЕЛЬСКОЙ ПОПУЛЯРНОСТИ……115

**О. А. Кирпа**
(Днепропетровск)
КРУГ ЧТЕНИЯ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ В ДНЕПРОПЕТРОВСКЕ……..124

**Г. С. Клюйко**
(Дніпропетровськ)
БІЛЯ ВИТОКІВ ІСТОРИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ: ТВОРЧІСТЬ ДЖ. Д. КАРРА……129

**Ю. В. Кобзар**
(Київ)
ВПЛИВ ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДУ НА САТИРИЧНЕ ПИСЬМО ЮРИ ЗОЙФЕРА…….133

**Н.А. Кобилко**, **Н.І. Кириленко**
(Суми)
СИМВОЛІКА ОБРАЗУ ДОРОГИ В РОМАНІ
ОЛЕКСАНДРА ІЛЬЧЕНКА «КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА ПЕРЕВОДУ…»……..140

**С. А. Комаров**
(Бахмут)
ЖАНР ФЕЛЬЕТОНА В ТВОРЧЕСТВЕ А. В. АМФИТЕАТРОВА:
К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА…….144

**Б. В. Корнелюк**
(Запоріжжя)
VIDERE ET PERVIDERE: ВІЗУАЛЬНА ДЕ/РЕКОНСТРУКЦІЯ
ТЕКСТОВИХ ТОПОСІВ У ЕКРАНІЗАЦІЇ Р. ЛОНКРЕЙНА «РИЧАРД ІІІ»…….151

**О. А. Крикун**
(Бахмут)
ГОЛДЕН КОЛФІЛД ЯК АМЕРИКАНСЬКИЙ ГЕРОЙ……158

**К. В. Лабай**
(Чернівці)
УГОДА З ДИЯВОЛОМ ЯК ОСНОВА ФАУСТІВСЬКОГО СЮЖЕТУ……..163

**М. Магеррамова**
(Сумгаит)
ИЗУЧЕНИЕ СЕМАНТИКИ В КОГНИТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ……169

**Е. А. Мащенко**
(Днепропетровск)
ГИШ ДЖЕН: БУДУЩИЕ ГОРИЗОНТЫ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ……..175

**Т. Л. Мищур**
(Мукачево)
«ПУТЬ ПОЭТА – ЭТО ПУТЬ КОМЕТ» (РЕЦЕПЦИЯ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ЦВЕТАЕВОЙ)……180

**К. Г. Мурашевич**
(Київ)
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНІХ ТА КРИТИЧНИХ
ТВОРІВ КИТАЙСЬКОЮ МОВОЮ У XIX ТА XX СТ. ……188

**Г. Є. Нікітіна**
(Дніпропетровськ)
ПОЕТИКА МЕТОНІМІЇ: ДО ВИТОКІВ «РЕЧИЗМУ» В ЕСТЕТИЦІ РОКОКО……194

**Ю. А. Помогайбо**
(Одесса)
НЕМЕЦКИЙ МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ РОМАН (Г. МЮЛЛЕР, «КАЧЕЛИ ДЫХАНИЯ»)…202

**Т. Н. Потницева**
(Днепропетровск)
МИФЫ И ОБРАЗЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ
В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА……211

**Е. А. Прокофьева**
(Днепропетровск)
МИФ ОБ «УТЛОЙ ВОЛЬНОСТИ НОВГОРОДСКОЙ»
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИКА……225

**Н. М. Раковская**
(Одесса)
Н. СТРАХОВ И АП. ГРИГОРЬЕВ.
К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ……..237

**С. Садыгова**
(Баку)
ЖАНР РУБАИ, ИСТОРИЯ ЕГО ПОЯВЛЕНИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ……241

**К. А. Самойленко**
(Харьков)
«ОШИБКА СМЕРТИ» В. ХЛЕБНИКОВА КАК ПОЛЕМИКА
С «МАЛЕНЬКИМИ ДРАМАМИ» М. МЕТЕРЛИНКА……....250

**Н. М. Сквіра**
(Київ)
«ВСЕ МЫ БЕГУНЫ В ЭТОМ МИРЕ», АБО ПРО СПАСІННЯ
«МЕРТВИХ ДУШ» У РОМАНІ В. ШАРОВА «ПОВЕРНЕННЯ В ЄГИПЕТ»……..255

**В. А. Спивачук**
(Хмельницкий)
ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РАССКАЗОВ
ПАНТЕЛЕЙМОНА РОМАНОВА……..262

**Л. П. Статкевич**
(Хмельницький)
ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОЇ
КАРТИНИ СВІТУ У ПОЕЗІЯХ В. Ґ. ОДЕНА……..267

**С. О. Сушко**
(Краматорськ)
ШЕКСПІРОВА ПРОБЛЕМАТИКА У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ:
ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ МОДИФІКАЦІЇ ПІЗНІХ П’ЄС ШЕКСПІРА…….274

**А. И. Трофимова-Герман**
(Харьков)
СТИЛИЗАЦИЯ В ТРАГЕДИИ Ф. СОЛОГУБА «ПОБЕДА СМЕРТИ»…….287

**М. Чобанов**
(Баку)
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ
ДРАМАТУРГИИ В ГРУЗИИ……..293

**Ю. В. Штельмухова**
(Одесса)
ТЕАТРАЛЬНОЕ ОКРУЖЕНИЕ Б. ШОУ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX ВВ.)……..298

**Е. В. Юферева**
(Запорожье)
ЭСТЕТИЗАЦИЯ «ЖИЗНЕТЕКСТА» И ТРЭВЕЛ-БЛОГ
В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ…….305

***РЕЦЕНЗІЇ***

**В. А. Гусев**
(Днепропетровск)
ИЗУЧЕНИЕ БЕЛЛЕТРИСТИКИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ……..315

**Ю. О. Шепель**
(Дніпропетровськ)
РЕЦЕНЗІЯ НА ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЄ ВИДАННЯ «ЛІРА ПРОМЕТЕЯ»……320

Наукове видання

# Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 27

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 25.05.2016 р. Підписано до друку 01.06.2016 р. Формат 60х84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк.
Тираж 100 прим. Зам. № 1528

**Видавничий дім Дмитра Бураго**

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28; 227-38-48; e-mail: conf@graffiti.kiev.ua

www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41