

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 27 (2)

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2017

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 (2). / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – 180 с.

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

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

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

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

Редакційна колегія:

д. філол. н., проф. **В.А. Гусєв** (відп. ред.);
д. філол. н., 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, 2017

© Автори статей, 2017

А. Азизова-Мамедова
Баку (Азербайджан)

ПОИСКИ, ЭКСПЕРИМЕНТЫ, ОТКРЫТИЯ... ТВОРЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ЯРКАЯ ОСОБЕННОСТЬ ЛИЧНОСТИ

Творчий шлях Аріфа Азіза відрізняють пошуки, експерименти... Він з найбільшою силою втілює істотні моменти дуже мінливого сучасного йому історико-художнього процесу, знаходячи адекватні форми у своїй діяльності. Його творчість нерозривними узами пов'язана із зародженням та розвитком нових ідей, форм, функцій. Пробуючи сили в різних видах образотворчого мистецтва, Аріф Азіз здійснює програму, що підтверджує вироблену в культурно-історичному досвіді здатність мистецтва до найбільш повного втілення конструктивної творчої діяльності людини. Мистецтво розуміється ним як універсальний засіб формоутворення, вільний у своїй структурі і тому необмежений у можливостях художнього вираження. Коли розглядаються різні сфери художньої і теоретичної діяльності Аріфа Азіза, може здатися, що перед нами не один, а кілька художників. Дійсно, його діяльність надзвичайно широка. І тим не менш можна розглядати всі сфери діяльності Аріфа Азіза як різні грані його творчості. Зв'язки між прикладною, станковою, книжковою графікою, між графікою і живописом, педагогікою, теорією, художньо-оформлювальною діяльністю художника-дизайнера, художника-рекламіста, – всі вони народжені та пройняті одним устремлінням: Аріф Азіз всією душею, всіма творчими помислами знаходиться в пошуках художніх відкриттів.

Ключові слова: *Аріф Азіз, художник, освіта, генетичний, експеримент, концепція.*

Творческий путь Ариффа Азиза отличают поиски, эксперименты... Он с наибольшей силой воплощает существенные моменты столь переменчивого современного ему историко-художественного процесса, находя адекватные формы в своей деятельности. Его творчество нерасторжимыми узами связано с зарождением и развитием новых идей, форм, функций. Пробуя силы в различных видах изобразительного искусства, Ариф Азиз осуществляет программу, подтверждающую выработанную в культурно-историческом опыте способность искусства к наиболее полному воплощению конструктивной творческой деятельности человека. Искусство понимается им как универсальное средство формообразования, свободное внутри своей структуры и потому неограниченное в возможностях художественного выражения. Когда рассматриваются разные сферы художественной и теоретической деятельности Ариффа Азиза, может показаться, что перед нами не один, а несколько художников. Действительно, его деятельность чрезвычайно обширна. И тем не менее можно рассматривать все сферы деятельности Ариффа Азиза как различные грани его творчества. Связи между прикладной, станковой, книжной графикой, между графикой и живописью, педагогикой, теорией, художественно-оформительской деятельностью художника-дизайнера, художника-рекламиста, – все они рождены и проникнуты одним устремлением: Ариф Азиз всей душой, всеми творческими помыслами в поисках художественных открытий.

Ключевые слова: *Ариф Азиз, художник, образование, генетический, эксперимент, концепция.*

The creative path of Arif Aziz's art distinguishes him with a lot of different qualities. Deep searches, intensive experiments and inspirational discoveries are the most important features of artist. The greatest force of his career is that he can easily follow the changeable motion of modern art and always keep the track with a significant styles of contemporary world. He always applies his ideas in an adequate forms and functions. He tries himself in the various types of fine art Arif

Aziz is performing a form of art that is proved by cultural-historical experience. He supports a form of art that accepts human-activities in a constructive way. Art is accepted as a universal tool that is free within its structure, thus it is unlimited with an opportunities for artistic fantasy. When one after another are considered different areas of artistic and theoretical activity Arif Aziz may seem that this is not one, but several artists. Indeed, his work is extremely wide. And yet you can treat all areas of Arif Aziz as different facets of his work. The links between the application, easel, portrait drawing, between drawing and painting, pedagogy, theory, artistic and decorative artist-designer activity, advertiser artist - all of them born and imbued with one aspiration – Arif Aziz all my heart, all the creative thoughts in search of art discoveries.

Key words: Arif Aziz, artist, education, genetic, experience, conception.

Ариф Азиз относится к категории мастеров, творческие поиски которых идут не по прямой. Путь к осознанию творческой проблемы полон раздумий, возвратов, многочисленных переделок. Но при этом он с редким упорством неукоснительно двигается вперед, самоотверженно и решительно отказываясь от каких-то удач, как только открывается возможность разработки более сложной и перспективной художественной проблемы, пусть даже меняющей систему привычных взглядов. Доказательством служит вся творческая биография Арифа Азиза.

Перед молодым человеком с дипломом столь серьезного московского вуза, предоставляющего ему возможность работать в редкой в те времена профессии художника-дизайнера (в те годы даже само слово «дизайн» заменялось понятиями «художественное конструирование» и «художественное проектирование») открывались все дороги, ведущие в крупные центры – Москву, Ленинград, столицы прибалтийских республик, даже за рубеж (в 1970 году дипломант проходил в Польше преддипломную практику и получил приглашение на работу). Но и тогда Ариф Азиз прекрасно сознавал, что стержень, суть его души художника-творца – в неразрывном единстве с душой его народа, его земли, волшебными красками Апшерона, мерцающим блеском волн седого Каспия, и потому, не задумываясь, принял приглашение на работу в родном городе Баку, хотя соблазнительные предложения поступали отовсюду.

Рагиб Гусейнов – в то время ректор Азербайджанского государственного института искусств имени Мирзы Ага Алиева предлагает Арифу Азизу преподавать, и тот, первый профессионал в области дизайна, сразу же после окончания в 1971 году 1 сентября приступает в упомянутом высшем учебном заведении к обязанностям педагога по композиции. Следует подчеркнуть, что это предложение было неожиданным, поскольку он совсем не был готов к преподаванию и представлял себя свободным художником. Но у него в Строгановском училище преподавали такие именитые художники, как Г.И. Мотивилов [1, с. 38], Е.Ф. Белашова, Б.А. Смирнов [2], и это была настоящая живая художественная школа. Это были педагоги-творцы, прирожденные учителя и вместе с тем настоящие художники. Ариф Азиз с первых дней работы внедрял в сознание своих студентов все лучшее, что он сам впитал в стенах своей родной «строгановки». Он был твердо убежден, что привлекать к преподаванию следует людей творческих. Будь его

воля, он бы вообще «реанимировал» потерянную традицию ВХУТЕМАСа, когда ректора выбирали сами студенты, а среди лучших художников-педагогов студент был вправе сам решать, у кого учиться, когда учились рядом и живописцы, и керамисты, и архитекторы, а впоследствии вместе работали [3].

Впервые войдя в аудиторию, Ариф Азиз сразу же ввел свои собственные новые правила, рассадив своих студентов вокруг себя, предложив им чай или кофе, как своим будущим коллегам по искусству. Он сумел создать для них творческую атмосферу, приобщив к обстановке, когда студентам было позволено рисовать под звуки прекрасных народных азербайджанских мелодий, то есть он учил созиданию. А. Азиз добивался разрешения к концу учебного семестра проводить практические занятия в Москве, Ленинграде, городах Прибалтики, где знакомил своих студентов с лучшими музеями, памятниками старины и культуры. За сорок пять лет работы в одном и том же учебном заведении он от старшего преподавателя кафедры композиции поднялся до профессора, работал проректором, ныне возглавляет факультет декоративно-прикладного искусства. За долгие годы работы по инициативе А. Азиза и при его содействии в институте были открыты новые специальности художников-модельеров, художников-ювелиров, художников по ковру, каллиграфов, рекламистов, театральных декораторов, визажистов и т. д., таким образом, проявив себя как педагог-теоретик. Он составлял программы, разрабатывал новые принципы, создал целую систему преподавания, которая покоилась на твердых теоретических установках самого Арифа Азиза [4]. В творческой программе педагога совмещаются теория и практика. Им рассмотрены такие категории, как понятие декоративности, свойства фактуры, проанализированы средства выразительности, архитектоника, ритм, пластика, движение, масштаб, истолковано понятие синтеза, который на протяжении всей деятельности волновал его самого и как художника, и как теоретика. В архиве Арифа Азиза можно встретить наброски и конспекты лекций, в которых содержится общий материал, и здесь А. Азиз выступает не как реформатор, сметающий прошлое, а как теоретик, опирающийся на традицию с желанием изучать и истолковывать ее, чтобы использовать в практике. Особое место отводится композиции, ритму динамике, статике.

Все конспекты написаны Арифом Азизом на основе того опыта, который был накоплен им в педагогической работе. Главное для него – познание особенностей художественной формы, постижение основных категорий искусств, выработка принципов широкого, обобщенного пластического и пространственного мышления, без которого, по его мнению, не может сформироваться подлинный художник. Теперь, спустя сорок пять лет педагогической деятельности, можно с уверенностью сказать, что в Университете культуры и искусств сложилась школа Арифа Азиза. В его творческой мастерской шлифовали свое умение многие представители изобразительного искусства республики, ныне народные художники,

заслуженные деятели искусств, мастера своего дела. Большое внимание он уделяет талантливым детям, открыв для них школу в своей мастерской, когда два раза в неделю сюда приходили подростки, готовые вступить в мир большого искусства. Он всегда бережно относился к своим студентам, помогал им готовить их выставки, принимал участие в их оформлениях, был автором вступительного слова в каталогах к этим выставкам. На I и II форумах молодежи республики он собственноручно руководил оформлением экспозиции работ своих студентов и сам же представил эту экспозицию общенациональному лидеру, президенту Азербайджана прошлых лет Г.А. Алиеву.

Когда рассматриваются разные сферы художественной и теоретической деятельности Арифа Азиза, может показаться, что перед нами не один, а несколько художников. Действительно, его деятельность чрезвычайно обширна. К тому же отдельные виды искусства, в которых работал художник, подчас по-разному соотносились в его творчестве с современным, свойственным ему стилем. И тем не менее можно рассматривать все сферы деятельности Арифа Азиза как различные грани его творчества. Прикладная, станковая, книжная графика, живопись, педагогика, теория, художественно-оформительская деятельность художника-дизайнера, художника-рекламиста, – все они рождены и проникнуты одним устремлением: Ариф Азиз всей душой, всеми творческими помыслами в поисках художественных открытий. Прежде всего он – изобретатель, но новаторство его разумно. Он не отвергает традицию, а ищет способы соединения в своих теоретических изысканиях – в стремлении развивать теорию производственного искусства, не отвергая традиционных и в том числе станковых форм; он и в графике, и в живописи ищет органическую связь друг с другом. Природная одаренность и масштабность его личности никогда не оставались незамеченными. За заслуги в области педагогики и искусства Ариф Азиз в 1986 году был награжден орденом «Знак почета», а в 1992 году ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств. В натуре Арифа Азиза многие таланты соотносились друг с другом гармонически, помогая полноценно раскрыться в каждой из областей художественного творчества. В Институте искусств коллегами Арифа Азиза были не только крупнейшие художники, но и видные актеры, режиссеры, драматурги, сценаристы, музыканты, певцы, танцоры – одним словом, вся азербайджанская творческая элита, ведущие деятели культуры и искусств. Взаимное общение влияло и обоюдно обогащало и художника, и его коллег, так живо реагирующих на его творчество, на его разностороннюю одаренность.

Образно-пластическая система художника, передача красоты движения на полотнах А. Азиза, пластическая выразительность фигур, возможно, была навеяна впечатлениями от школ балета и танцев, возглавляемых известными балетмейстерами – постановщиками этих танцев. Безусловно было одно: пространство, в котором работал Ариф Азиз, обладало само по себе огромной силой экспрессии. То же можно сказать о театре. Непосредственное общение с

театром и не только в качестве зрителя, а свидетеля и очевидца его закулисной жизни, его «кухни», возможно, натолкнуло на мысль о театральной декорации, в которой он попробовал себя в одном из многочисленных поисков своего «я», хотя художник проявлял себя и в графике, и в плакате, участвуя с самого начала своего творческого пути во многих республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. Уже в 1972 году на выставке театральных художников, проходившей в Москве, Ариф Азиз отличается своим новым художественным мышлением, выявлением своего личного «я», богатой лексикой художественной условности, обращением к ассоциативному сознанию зрителя. Конструкция, материальные фактуры в своем разнообразии и в сочетании с большой образностью, с органично произрастающей метафорой, символом, аллегорией свидетельствовали о зарождении новой творческой генерации, которая не осталась незамеченной режиссером и народным артистом СССР А.А. Гончаровым, пригласившим тогда еще молодой талант осуществить художественную постановку трагикомедии Н. Эрсмана «Самоубийца». Известный режиссер разгадал уровень станковой культуры художника, то есть степень владения им своим ремеслом, уровень развития образного мышления и, наконец, степень личного присутствия художника в своих произведениях. Он почувствовал современное мышление, способное разрушить серость, невыразительность, обезличенность, то есть существующие в то время стереотипы, стандарты восприятия, уловил новаторство, дизайнерское чутье, необходимое и оказавшееся очень кстати для задуманной пьесы, которая по своему стилю, духу, идейно-эстетической направленности действительно впоследствии стала новым этапом сценографии, новым словом в искусстве театра. И художественные визуальные эффекты Арифа Азиза особо выделялись в ее постановке, однако пьеса вскоре сошла со сцены и продолжила свою сценическую жизнь лишь в театрах Прибалтики, поскольку московский зритель тех лет еще не совсем был готов к её восприятию [5; с. 46–50].

В начале своего творческого пути Ариф Азиз ищет себя во многих областях изобразительного искусства. Комплексная разработка фирменных элементов на высоком профессиональном уровне – первый шаг художника, специалиста в области промышленной графики и упаковки. Его привлекает работа в сфере полиграфических рекламных форм: торговые и промышленные фирменные знаки, товарные ярлыки, рекламные проспекты, каталоги, буклеты, бланки, конверты, бандероли – все это требовало поиски новых декоративных мотивов, новой символики, приемов разработки плоскости, одним словом, художественного конструирования – дизайна. Для рекламных работ того времени – плакатов, афиш, буклетов, листовок, исполненных Арифом Азизом, характерны яркая цветовая гамма, обобщенность силуэта, символика. Символика в понимании художника являлась одной из форм художественного образа, творчески им переосмысленная, свободно интерпретированная и декоративно переработанная. Он был глубоко убежден, что зритель правильно прореагирует на творимые им символы, что в знаке зритель прочтет идею,

даже если она лишена черт описательно-повествовательного изложения. Так, художник стремился расширить представления о коммуникативных возможностях графического искусства в рекламе, понимая: чтобы сделать настоящий шаг, ему необходимо освоить несравненно большее – весь комплекс функций рекламы и прикладной графики или, как ее тогда чаще называли, промышленной графики [5, с. 47]. Ариф Азиз, инстинктивно чувствуя недостаточность накопленного опыта, сталкиваясь со множеством трудностей, в 70-е годы прошлого столетия, пошел по пути обогащения средств изобразительного языка, сделав акцент на освоении изобразительной метафоры, на такие тенденции, как декоративность, острая выразительность, содержательность художественного образа, доведенного порой до знаковой формы, то есть при таком раскладе центральной фигурой становился художник, его творческая индивидуальность, интуиция, «нюх», помогающий уловить национальные традиции и использовать с достаточной мерой художественного такта в своем творчестве. Ариф Азизу было ясно одно: мысль, точная и красивая, должна обязательно присутствовать в любом его произведении – в плакате, в информационном буклете, в оформлении упаковки. Она должна реализовать себя в образах убедительных и запоминающихся, в решениях, органически отвечающих назначению предмета, его конструктивным характеристикам, влияющим на весь строй композиции. Ариф Азиз – новатор в любом деле, за которое брался, и эта область не стала исключением. Он создавал образцы промышленной графики, рассчитанной на зрителя, способного видеть в изображенном им предмете не только его товарную характеристику. Его продукция была поставлена на службу тех, кто не был равнодушен к эстетической стороне дела.

В решениях художника известную остроту и живость вносит использование древней символики, воспроизведение предметов национального быта, орнаментики. Иногда проблема становилась проблемой стиля и стилизации – очень характерный аспект, связанный с пересмотром Арифом Азизом установившейся в то время общепринятой художественно-воспитательной концепции [5, с. 47]. Он нередко попадал под шквал критики за то, что якобы в его работах присутствует только эстетическая цель, игнорируется идейно-воспитательная, будто бы он склонен только к эстетической структуре. Несмотря на это, художник продолжает свои поиски, обращает свой взор к символическим образам, вызывающим ассоциации. Он много экспериментирует, постепенно преодолевая увлечение чрезмерным усложнением, понимая, что усложнение превращает задуманное в загадку, а упрощение чревато монотонным варьированием нескольких набивших оскомину мотивов. Дизайн предполагает необходимость добиться изящества в решении смысловой стороны при виртуозности исполнения, и тогда складывается новый тип композиционного мышления. Изобразительный блок в элементарном виде – это просто изобразительный знак, то есть изображение отдельного предмета в его изолированной от среды предметной цельности. Тут происходит обнажение предметной и знаковой природы изображения, которое

стремится к безусловности и материально-предметного бытия и своего иллюзорного подобия реальности. Именно поэтому композиция должна быть не просто умозрительной знаковой конструкцией, а стилистической интерпретацией пластической цельности художественного пространства. Художник, отталкиваясь от какого-то одного мотива, взятого из народного орнамента или скомпонованного из символов, представляющих выпускаемую продукцию, ищет наиболее удачные средства разрешения композиции, образные ассоциации, нередко прибегает к изобразительно-декоративной или шрифтовой характеристике. В основе концепции лежит отношение художника к замкнутой имманентной структуре, образно-пластической и смысловой содержательности, которые слиты воедино. Художник удивляет своим разнообразным подходом к малой рекламной графике. Отсюда – полисемичность, связь с древними клеймами в древнетюркском мире, арабской вязью. В его работах можно увидеть отличные примеры концентрации в графическом образе сложных понятий, блестящие ассоциативные решения – тонкие, возведенные в поэтическую метафору.

Во время проведения «Дней РСФСР» в Азербайджане, приуроченных к пятидесятилетию вхождения в состав СССР, Ариф Азиз являлся исполнителем многочисленных эмблем, знаков, программ кинофестиваля, фотовыставки, пригласительных билетов, дипломов – то есть всей комплексной разработки малой рекламы – каталогов, проспектов и т.п. – всего пятьдесят четыре наименования, продемонстрировавших умение художника в спрессованном виде выразить сложные понятия и идеи.

В 1973 году к столетию Аздрамы Ариф Азиз также выступает автором эмблемы, театральной афиши, пригласительных билетов, программы спектакля, мелодрамы «Айгюн» С. Вургун. Музыка к балету «Читра» по мотивам поэмы Рабиндраната Тагора по заказу Куйбышевского театра оперы и балета в 1962 году была создана, как известно, азербайджанским композитором и дирижером Ниязи. В 1972 году балет получает свою новую редакцию для постановки на сцене азербайджанского театра, и художественное оформление поручается народному художнику М. Абдуллаеву, который своим ассистентом выбирает Арифа Азиза, предоставив ему выполнение афиши к балету, программу, пригласительные билеты и пр. Тяга молодого художника к образности воплотилась в наиболее естественной форме графической интерпретации оперы великого азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова «Аршин мал алан». Конверт и пакет к грамзаписи этого произведения был успешно выполнен им и вручен шахин шаху Ирана Мохаммеду Роза Пехлеви народным артистом Рашидом Бейбутовым во время гастролей азербайджанского певца в Иране. В 1978 г. к 600-летию великого азербайджанского поэта И. Насими Ариф Азиз был комплексным оформителем эмблем, значков, буклетов к юбилею поэта.

Особо запомнился 1982 год, когда ему было поручено исполнение высокого правительственного заказа – выполнение медали, почетной грамоты, «ключей» от города, врученных «почетному гражданину» города Баку

Генеральному Секретарю ЦК КПСС тех лет Л.И. Брежневу во время его визита. В 1989 году Арифом Азизом также были выполнены фирменная эмблема, каталог, программа, пригласительные билеты и афиша Биеннале Прикаспийских республик, прошедшей в Баку, за оформление которой он в качестве художника-дизайнера был удостоен диплома первой степени.

Ариф Азиз – автор эскизов оформления многих проводимых в Баку праздничных мероприятий новогодних, праздников Новруза, праздников цветов, в которых активное участие под его началом принимали и студенты. Он также являлся художником-дизайнером в оформлении выставок и музеев в Баку – в Министерстве иностранных дел (исторический музей), а также в Закаталах, Нахичевани и во многих других городах и районах Азербайджана.

Выставочные и музейные оформления Арифа Азиза отличает тщательная продуманность образно-смысловой концепции, четкость конструктивного решения, изобретательность и хороший вкус в выборе визуального языка, красочность и необычность пластического облика, лаконичная выразительность. Выработанные Арифом Азизом приемы оформления выставок, их особый колорит подводят нас к вопросу о творческом почерке, творческой индивидуальности художника. Он не ограничивает свою деятельность решением чисто декоративных и оформительских задач, его отличает глубокое проникновение в тему, единство образного решения, последовательно проводимое на всех структурных уровнях экспозиции, вызывающие у зрителя множество ассоциативных связей. Разнообразие красок, форм, зрелищность конструкций, использованных материалов, яркая образность, неожиданность пластических решений – все это подчеркивает собственно художественный характер деятельности художника-дизайнера Арифа Азиза.

Своеобразие творческого развития мастера, если творчество его действительно значительно, всегда в чем-то типично. Творческий путь Арифа Азиза отличают поиски, эксперименты, открытия... Возможно, это объясняется тем, что он с наибольшей силой воплощает существенные моменты столь переменчивого современного ему историко-художественного процесса, находя адекватные формы в своей деятельности. Творчество Арифа Азиза нерасторжимыми узами связано с зарождением и развитием новых идей, форм, функций декоративного искусства. Всей своей талантливой неутомимой деятельностью художник способствует росту декоративно-прикладного творчества, признанию его вклада в идейно-художественные завоевания изобразительного искусства в целом. Значение имеет не только собственно творческая, но и разносторонняя теоретическая и организационная работа Арифа Азиза. В этом единстве выражается особенность как самой творческой натуры художника, так и того искусства, которое, меняя свой облик в его творчестве, обретает в нем, в свою очередь, живительный источник. Пробуя силы в различных жанрах изобразительного искусства, Ариф Азиз осуществляет программу, подтверждающую выработанную в культурно-историческом опыте способность искусства к наиболее полному воплощению

конструктивной творческой деятельности человека. Искусство понимается им как универсальное средство формообразования, свободное внутри своей структуры и потому неограниченное в возможностях художественного выражения. Ариф Азиз выполнял эскизы оформления праздников, книжные и журнальные иллюстрации, образцы упаковок, рекламных афиш, признаваясь, что его влекло к искусству, «действующему в гуще напряженной жизни». Творческие успехи художника на определенном этапе его развития нельзя рассматривать однозначно и оценивать меркой, приложимой только к данному этапу. Развитие мастера неотделимо от условий и требований времени, но сила таланта, выявляясь в процессе этого воздействия, определяет результаты творчества, которые становятся не только достоянием современного искусства, но и важнейшим условием его последующего развития, став значительными вехами в творческой биографии [6]. Только таким образом, открывая новые творческие материки, обогащая мастерство постижения жизни и участия в ее создании, искусство способно осуществлять свое «восхождение» через творческую личность, через художественную индивидуальность созидателей, подобных Арифу Азизу – художника, педагога, общественного деятеля.

Библіографічні посилання

1. Кравченко К.С. Георгий Иванович Мотивилов. М.: Советский художник, 1969.
2. Галлеев Н., Еригов Г. Борис Александрович Смирнов. Фотография, 1930-1940, М.: Скорпион; Галлеев Галерея, 2007. 245 стр
3. Жадова Л.А. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИ Страницы истории // в журн. Декоративное искусство, 1970, № 11.
4. Азизов А.М. Плакат как вид искусства. Функциональное назначение плаката. Баку, Коммунист, 1985, 25 стр.; Азизов А.М. Искусство плаката. Баку, Коммунист, 1986, 26 стр.
5. Хəзəг Zeynalov. Nəğmələnən rənglər, в журн.: Qobustan "Apostrof" 2011(3/153) стр. 46-50 (на азерб. яз.).
6. Şəxsiyyətin və sənətin nuru. Bakı, Tural, 2003, 143 с. (на азерб. яз.).

Надійшла до редколегії 27 жовтня 2016 р.

УДК: 82.94

M. S. Allahquluyeva
Baku (Azerbaijan)

A NEW CONCEPT OF HUMAN IN AZERBAIJANI NOVELS DURING THE PERIOD OF INDEPENDENCE

Характерні особливості азербайджанських романів в роки незалежності уточнюють екзистенціальні відчуття людини, тим самим висвітлюючи значення і аспекти його життя, за винятком безпосередніх описів суспільства та історичного характеру, їх національних і соціальних ознаках. Наші письменники відрізняються різними і привабливими спробами опису героїв. Герої, які пройшли через всі труднощі і біль в роки незалежності, відрізняються від своїх попередників оригінальним стилем мислення, поширеними в наш час. Такі твори, як «Білий баран, чорний баран» Анар і «Свобода» за Афагом Масудом, особливо показові в цьому відношенні. Пожвавлення в галузі роману, яке спостерігалось з

перших років нового століття, також висунуло вимоги до сучасного роману з точки зору опису стабілізації громадських процесів, зниження розгубленості і напруженості, в кінцевому рахунку, соціально-політичних, культурних і моральних проблем. Головний аспект прози в той час полягав в першу чергу в тому, щоб в центрі уваги опинилася людина. Одним з головних досягнень нової ери азербайджанської прози є відхід від загальних описів, зображення людини та її внутрішнього світу. У 1991–2010 рр. питання раціональної особистості було нагальним в азербайджанських романах, а головною їхньою перевагою стала сучасність.

Ключові слова: тема, війна, роман, незалежність, характер.

Характерные особенности азербайджанских романов в годы независимости уточняют экзистенциальные ощущения человека, тем самым освещая значение и аспекты его жизни, за исключением непосредственных описаний общества и исторического характера, их национальных и социальных признаках. Наши писатели отличаются различными и привлекательными попытками описания героев. Герои, прошедшие через все трудности и боль в годы независимости, отличаются от своих предшественников оригинальным стилем мышления, распространенными в наше время. Такие произведения, как «Белый баран, черный баран» Анар и «Свобода» по Афаг Масуду, особенно показательны в этом отношении. Оживление в области романа, которое наблюдалось с первых лет нового века, также выдвинуло требования к современному роману с точки зрения описания стабилизации общественных процессов, снижения растерянности и напряженности, в конечном счете, социально-политических, культурных и нравственных проблем. Главный аспект прозы в то время заключался в первую очередь в том, чтобы в центре внимания оказался человек. Одним из главных достижений новой эры азербайджанской прозы является отход от общих описаний, изображение человека и его внутреннего мира. В 1991–2010 гг. вопрос рациональной личности был насущным в азербайджанских романах, а главным их преимуществом стала современность.

Ключевые слова: тема, война, роман, независимость, характер.

Characteristic peculiarities of Azerbaijani novels during the years of independence are specifying a person's existential sensations and lightening up every meaning and aspects of his life other than directly describing the public and historical character on national and social grounds. Our writers are distinguished by their different and appealing attempts so as to describe the heroes. Such heroes who went through all the hardships and pain during the years of independence are different from their predecessors with different thinking styles that are common in our time. The works "White ram, black ram" by Anar and "Freedom" by Afaq Masud are particularly common in this respect. The revival in the field of the novel that was observed from the first years of the new century also renewed the demands for the modern novel in terms of describing the stabilization of public processes, decline in confusion and tension, ultimately, the socio-political, cultural and moral problems. An outstanding aspect of the prose at that time was first of all putting a human on the spotlight. Avoiding from general description and turning back to the human and his internal and spiritual world is one of the main accomplishments of new era Azerbaijani prose. In 1991–2010 the issue of rational personality was a pressing subject matter in Azerbaijani novels. Modernity is chosen as the main advantage of this novel.

Keywords: subject, war, novel, independence, character.

The period from 1991 to 2010 is known as an outstanding stage in the development of Azerbaijani novels. These 20 years characterized by a drastic change in the history of Azerbaijan were also marked by significant alteration in imagination. Novels that were written during the years of independence are characterized by literary characters that reflect mental degradation. Similarly, the changing socio-cultural environment paved the way for the formation of new ideas

and views about a human. One of the most important issues of every literary movement is to examine the viewpoint towards a human.

The revival in the field of the novel that was observed from the first years of the new century also renewed the demands for the modern novel in terms of describing the stabilization of public processes, decline in confusion and tension, ultimately, the socio-political, cultural and moral problems. An outstanding aspect of the prose at that time was first of all putting a human on the spotlight. Avoiding from general description and turning back to the human and his internal and spiritual world is one of the main accomplishments of new era Azerbaijani prose. In 1991–2010 the issue of rational personality was a pressing subject matter in Azerbaijani novels. Modernity is chosen as the main advantage of this novel. To create a new hero, a new image, to be able to get to the heart of national life requires a new approach from the writer. In a given social environment the reflection of the people's life in a clear and lively way are carried out through literary characters. Different kinds of social conditions pave the way to the creation of different characters. Due to the attention paid to the human, his secular nature, inner-spiritual world by literature, manifestation of the characters' inner world through literary tricks and methods which was formed and developed under the specific historical conditions and social factors allowed the creation of new types of characters in the prose. Stressing a person's social content gave a rise not only to fighting heroes for changing the environment, but also to the influx of characters in literature that were crushed under the weight of the problems of socio-political environment.

Characteristic peculiarities of Azerbaijani novels during the years of independence are specifying a person's existential sensations and lightening up every meaning and aspects of his life other than directly describing the public and historical character on national and social grounds. Our writers are distinguished by their different and interesting attempts so as to describe the heroes. Such heroes who went through all the hardships and pain during the years of independence are different from their predecessors with different thinking styles that are common in our time.

Since the 90s, new literary heroes began to form and it is still successfully continuing. The people won in spiritual and economic revival, even though they lost the war. This duality appears in literature in various aspects as well. On the one hand, the life tragedies of the participants of the lost battles ("The Last", Afsun "Garagovag wilderness", Tabriz "Rebel"), on the other hand Military Commander, Dragon, Tiger ("Full"), Kamran Bey ("Burning snow") who fought with determination and overcame all kinds of hardships. Such heroes are characters that embody the spirit of independence. Thanks to these characters going through all the hardships of the transition period and war, we get familiarized with the different ways of thinking in our modern time. "White ram, black ram" characterized as "utopian and anti-utopian tales" by the author himself brought a unique atmosphere to our modern prose as a novel which is of utopian nature and was formed out of the unity of the historical and mythological events. The work which was written after the completion of the transition period and shook the memories of our history came

out as a result of citizen concern. Although small in size, reflecting the deep social and political issues of the time the novel shows the painful problems facing modern era not only in the eyes of the writer, but also a citizen .

Both the first and second part of the novel were written in the style of a fairy tale and based on the plot of the tale. Creatively using myth and fairy tale elements the writer began the novel with epigram from “Malikmammad fairytale” and divided it into two that contradict with each other. Both parts shed light on the bitter truth about the history, state and government of Azerbaijan accompanied by the author’s ideas, thoughts and concerns. In only eighty-four pages all problems from quite a long historical period being clarified purely and attentively which is common for Anar’s creativity is one of the main reasons for the novel to be of national value. In the background of the contrasts of the globalized world, the writer as a defender of distorted and destroyed national-spiritual values (in terms of both the genre and content) describes his own dreams and wishes about the future of Azerbaijan from two different aspects in “White ram, black ram”.

In the first part Malik Mammadli who wakes up from sleep to the national anthem on the day of Nowruz in a country that dreams come true witnesses the happiness of the white world, a happy country lightened up with white dreams, and lives happy moments of the bright world. The press, freedom of speech and political activity, welfare of the people due to the rational use of physical and spiritual resources, completely resolved economic and political problems, development of the industry thanks to the growing interest in the use of national products, the unity of not only Azerbaijan, but the whole Turkic world in an atmosphere of brotherhood, solution of important issues in the novel raise interest in the reader.

Though the first part shows a positive association of three ideas, in the second part a negative impression is discerned: destroyed national values, scattered citizens, three different languages, three different ideologies that are contrary to one another, three separated parts of one flag. Events that happen in the first and second part at the same time contradict with each other. In the second part which exhibits irony towards social-political life Malik Mammadli awakens to the sound of azan, not the national anthem. In the novel that is based on the contradiction between white and black, light and darkness there are two different kinds of state model: the desired ideal state model of Azerbaijan and the terrible one that people with malicious ideas want to build. The realities of Azerbaijan, political contradictions, gaps in the society, a reflection of the ongoing crisis and moral degradation are the red line of the novel. The phrase given in the second part “a fairytale is truer than the life itself” helps to fathom the structure and purpose of the novel. The novel which touches upon the past and future events is based on the both real facts and fantasies. We went through from one horrifying event to another one witnessing Baku Commune, Badukube and Baku City events. Events that befell in the second part are familiar to us. Ignorance of the pre-revolution period Beheshti-Badi Kube embodies the pre-revolution ignorance period, Baku commune enunciates the Soviet period lasted 70 years, Baku City reflects symbolic codes of modern Azerbaijani agenda.

The novel describes the concrete manifestation of the three important stages through which Azerbaijan went in the last century. It portrays the states with whom Azerbaijan was in contact for many years and underwent material and moral aggression. Azerbaijani people faced with the harshest facts of three separate periods. In order not to experience such things once again the influence and propaganda of the novel is undeniable. The real consequences for the people that fall apart from unified ideology are these: absurd results of ignorance, tyranny and total democracy.

Air traffic controllers make announcements in the cabin in three languages – English, Russian and Persian languages, not in Azerbaijani. Announcements that were written in Cyrillic, Arabic and English alphabets in the joint airport symbolize deplorable state of the country. The airport itself is called DKD (standing for religion, commune and democracy). Three different ideologies and policies reigns in one country, and there is no sign of Azerbaijan and the Azerbaijanis. The second zone called Baku Commune is a small model of the Soviet government. The only question is not about the harm of the Soviet ideology. The thing is that any wrong ideology makes dictatorship inevitable which is a threat to the freedom and independence of the people. The political face of the second zone dominated by the dictatorship was shown because of the possibility of the past being experienced one more time though under a different name. Despite of the slogans about equality and fraternity, familiar themes such as more than half of the population being hungry and yet participate in the party work, slogans for the glory of fellow Marat at schools, mistrust between father and son, murder of thousands of people for their political views, erecting a statue for Shaumyan who was guilty of mass killings of Azerbaijanis, prohibition of national literary arena under the guise of pan-Turkism. However, the theme here is not only limited to the bitter outcomes of the political regime. At the same time the tragedies that may cause mass destruction has been taken into account. Civil wars in Baku and regions, explosion of Ceyhan pipeline, Armenia and Karabakh being uninhabitable as a result of Armenian nuclear station explosion, the destruction of the Mingachevir dam causing flood in Aran, Azerbaijan being divided by world states are among today's pressing issues.

Baku City is the symbol of immortality and injustice under the guise of democracy. Malik was not pleased even in his daughter Burla's (or Bura's) luxury house. In Baku City there are no restrictions and prohibitions, freedom of speech is available. Burla is not eager to be in contact with his family, his brother and his mother, and uses his work as an excuse. National customs and traditions, the relationship between relatives have undergone debasement, and the European lifestyle has been duplicated in the worst way. Extreme democracy has given a rise to the moral degradation and extreme, immoral European ideas. Music, which was demonized and prohibited in the first zone, here was turned into completely strange and unrecognizable form. Casinos, discos, a house of prostitution became common in everywhere. Harmful habits such as smoking, chewing gum and drugs prevailed among women with strange, skimpy clothes and people whose sexual identity is

unknown. Bura who lives her glamorous life performs belly dance and takes nude photos now wants and believes to be elected a city mayor.

They are eager to move toward an unknown future by saying goodbye to the past, replacing graveyards with theme parks, burning their dead in crematory and forgetting their grandparents' burial place. Just as in other zones on one side there is a luxurious lifestyle, on the other side there are people who live in poverty, highly educated citizens that have been forced to rummage through a garbage dump. Thinking of our bright future and today's difficulties we are supposed to listen in to Anar's worries, to get united around the common goal and to do what Malik Mammadli could not do. This is the only possible way to get rid of the split.

Afaq Masud's novel "Freedom" brought a new vibe to modern Azerbaijani prose by demonstrating public and political problems of the modern era in a different and unique dialectical way. In this novel, which exhibits direct and open attitude, the prototype of humanist, plain-hearted president and the prototype of the general called the "Father of the Nation" are both familiar to the reader from the real life. Each character having specific peculiarities, individual traces, successfully showing the recent political changes in the country, extremely controversial political events and historic figures that had an important role in the events are significant features of the novel. It should be noted that the main artistic aim in the novel is creating the image of the president alongside with the description of political and social events. As a first step in the Azerbaijani literature in the novel "Freedom" by Afaq Masud the leader has been described with his feelings, hesitations and fluctuations, not like a schematic image that is either idolized or criticized. The writer did her best so as to avoid from stereotypes while creating the image of historic figures, the Father of the Nation – General, as well as chief officers around two presidents and the people. A description of the socio-political events of the nineties in the novel also serves this purpose: creating the integrity of the character in the background of the current events.

In the previous literary works ideal leader images were created by only evaluating their deeds and visible aspects of their life and character. Afaq Masud went beyond this boundary and created presidential images with psychological difficulties, social isolation and internal contradictions. Targeting socio-political events in recent history the writer displays her own attitude through president images. The writer both describes historic figures and try to show sympathy and understand them as a human being. "Freedom" created perfect president images by smashing taboos about the lives of people in power. Description of the socio-political events in the novel is not like in documentaries. That is why phrases like "they say so", "it is said" are quite common. However, it should be noted that the realization of the purpose in the novel happens on the basis of concrete and real events. In this way the author managed to properly assess the events by going into details. The novel is distinguished with its differences and originality in terms of genre and style. The first chapter mostly covers the socio-political view of the 90s. In this chapter of the narrative style socio-political events are thoroughly covered, and narrated from the third person as an observer for the correct assessment of the

events. In this chapter the “nation” and “freedom” are symbolized and interpreted from the viewpoint of national mentality, and answers are looked for to questions like “what is freedom?”, “how is it measured?”, “how is it valuable for the nation”, “does the nation need freedom or convenience?” In the novel which has five chapters Afaq Masud explains “freedom” from different aspects such as human, society and individual. The term “freedom” is interpreted in a few ways: freedom of a man, society and individual.

Confrontation between freedom and anarchy, freedom and independence which was gained at the expense of thousand compatriots' lives not being evaluated properly, turning it into a toy in the hands of inexperienced leaders, chaos, hunger and poverty appeared alongside with freedom changed the people's view towards the situation. Afaq Masud's “Freedom” is of utmost value for its artistic expression of Meydan movement and national freedom. The description of every piece of reality carries special importance. Even though blustering periods of Meydan movement, uncontrollable crowd turning into the people have been shown with ironic means of expression, the current problems, uncovered aspects of the struggle for national liberation, the socio-political reality of our country at that time have been genuinely portrayed.

Even though the author used the real prototypes in the novel, generalization prevails in his characters. Leaders in the novel are the product of the writer's imagination and serve the author's purpose. Despite the fact that real historical figures in the political scene – President Abulfaz Elchibey and Heydar Aliyev have been portrayed, the president images in the novel are the product of the author's generalization, not real descriptions. In the novel Abulfaz Elchibey is characterized with his humbleness, humanism, boundless confidence and trust in people around, unawareness of some political events, however, Heydar Aliyev with his ascendancy and awe, analytical and empirical way of thinking, the ability to draw accurate conclusions from what happened. All these features were used according to the author's purpose. The writer symbolizes badly managed political regime with good ideas in the first president's case, and in the face of the second one slavery and dependence created by the dictatorship. In the face of these two presidents the purpose of the author is disclosed: establishment of the right policy and ideas of freedom at the same time, the negative consequences of dictatorship and anarchy. Of course, the purpose of the author here is not only reflecting what is happening, but rather approaching processes with analytical thinking and revealing the author's attitude.

Bibliographical references

1. Anar. Azərbaycançılıq haqqında düşüncələr (1999-cu ilin noyabr ayında Bakıda Amerika Universitetində oxunan mühazirə)
2. Anar. Ağ qoç, qara qoç, Əsərləri. IV cild. Bakı, Nurlan, 2003, 503 s.
3. Bayram Parvana. Anar'ın ak qoç kara qoç adlı eserinde bir Azerbaycan ve Türk dünyası ütopyası. Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer 2011, p.585-600 Turkey
4. Cahangir Əsəd. Ağ saç, qara saç. Bakı. Nurlan, 2006, 173 s.
5. Cahangir Əsəd. Platondan Anara qədər. Körpü jurnalı, 2005, N2, s.56–85.

6. Elçin. Azərbaycan ədəbi tənqidinin və ədəbi prosesin problemləri. Bakı, Çinar-çap. 2003, 302 s.
 7. Əlişanoğlu Tehran. Müstəqillik illərində Azərbaycan ədəbiyyatı (dərslik). I hissə. (1990-cı illər). Bakı. Qanun, 2013, 216 s.
 8. Əlişanoğlu Tehran. Müasir nəsr Azərbaycançılıq ideyaları işığında. Ədəbiyyat qəzeti, 2015, 13 iyun.
 9. Xəlilov Buludxan. Azərbaycançılıq məfkurəsində yörgülmüş yazıçı (Anar).
 10. Şərifova Salidə. "Ağ qoç, qara qoç" əsərində milli yol axtarışı. Kredo qəzeti. 2009, 22-29 avqust, 5-12, 19-26 sentyabr.
 11. Salamoğlu Təyyar (Cavadov). Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Monoqrafiya və ədəbi tənqidi məqalələr. Bakı. BQU nəşriyyatı, 2008, 554 səh.
 12. Ulusel Rahid. Anar. Əsərlər. I cild, Nurlan, Bakı, 2003, 578 səh.
 13. Yusifli Vaqif. On il: Sözümlərin keçdiyi yol. Azərbaycan jurnalı, 1999, №6, s. 178–186.
 14. Məsud Afaq. Azadlıq. <http://afagmasud.blogspot.com/>
 15. Ənvəroğlu Himalay (Qasimov). Azərbaycan romanının inkişaf problemləri. Bakı, «Nurlan», 2008, 336 s. anl.az/el/alf7/eh_arip.pdf
- Надійшла до редколегії 20 жовтня 2016 р.*

УДК 821.161.2-14

М. М. Апанович

Київ

ОБРАЗ ЛІРИЧНОЇ ГЕРОЇНИ У ВІРШАХ ПРО КОХАННЯ ГАННИ ЧУБАЧ ТА ГАЛИНИ ТАЛАНОВОЇ

У статті проведено компаративне дослідження віршів про кохання української поетеси Ганни Чубач та російської авторки любовної лірики Галини Таланової. Матеріал для порівняльної характеристики склали два вірші: «А ти – не сад!» зі збірки Г. Чубач «Хустка тернова» та «В твоєм обещанье прочту...» з поетичної книги Г. Таланової «Сквозь снега, наметенные в веснах». Предметом аналізу став образ ліричної героїні – його ідейне наповнення та засоби художнього втілення. Доведено, що лірична героїня обох поетес – це сучасна жінка, сильна і самодостатня, розумна і вольова. Але у складовій її «осіннього» жіночого щастя не вистачає міцного чоловічого плеча. Водночас внутрішній світ ліричних героїнь української та російської поетес багато в чому й різниться. Жінка Г. Чубач більш схильна до високих душевних поривів і добросердного сприйняття небайдужого їй чоловіка, а героїня інтимної лірики Г. Таланової приховує за самоіронією розуміння того, що вона просто не здатна бути поряд із слабкодушним супутником життя. Засоби характеротворення у віршах Чубач і Таланової досить подібні: фрагментарна побудова творів, переплетення ліричної стихії з елементами фабульності, широка асоціативність, що знайшла своє вираження у метафорах та порівняннях.

Ключові слова: *компаративний аналіз, інтимна лірика, лірична героїня, композиція, елементи сюжету, індивідуальний стиль, метафора, порівняння, інверсія, анафора.*

В статье проведено компаративное исследование стихов о любви украинской поэтессы Ганны Чубач и российской автора любовной лирики Галины Талановой. Материал для сравнительной характеристики составили два стихотворения: «А ты – не сад!» из сборника Г. Чубач «Хустка тернова» и «В твоём обещанье прочту...» из

поэтической книги Г. Талановой «Сквозь снега, наметенные в веснах». Предметом анализа стал образ лирической героини – его идейное наполнение и средства художественного воплощения. Доказано, что лирическая героиня обеих поэтесс – это современная женщина, сильная и самодостаточная, умная и волевая. Но в составляющей ее «осеннего» женского счастья не хватает крепкого мужского плеча. В то же время внутренний мир лирических героинь украинской и российской поэтесс во многом и отличается. Женщина Г. Чубач более подвержена высоким душевным порывам и склонна к добросердечному восприятию небезразличного ей мужчины, а героиня интимной лирики Г. Талановой скрывает за самоиронией понимание того, что она просто не способна быть рядом со слабодушным спутником жизни. Средства создания характера в стихах Чубач и Талановой довольно похожи: фрагментарное построение произведений, переплетение лирической стихии с элементами фабульности, широкая ассоциативность, нашедшая свое выражение в метафорах и сравнениях.

Ключевые слова: компаративный анализ, интимная лирика, лирическая героиня, композиция, элементы сюжета, индивидуальный стиль, метафора, сравнение, инверсия, анафора.

This article provides a comparative study of love lyrics of the Ukrainian poet Anna Chubach and the Russian author Galina Talanova. The material of the comparative analysis consists of two verses “And You – Not the Garden” from G. Chubach’s collection “The Thorny Shawl” and “In Your Promise I’ll Read...” from the G. Talanova’s book of poetry “Through the piled up snow in the spring”. The image of the lyrical character, its ideological content, literary instruments of creation of the character became the subject of this research. It is shown that the lyrical character, common for both authors, is a modern, strong and self-sufficient, intelligent and strong-willed woman. But her “autumn” woman’s happiness is not complete without the strong man’s shoulder. At the same time, the Ukrainian and Russian poets’ lyrical characters’ inner worlds differ a lot. G. Chubach’s woman is more predisposed to high emotional outbursts and to kind-hearted perception of a man that is not indifferent for her. The main character of the G. Talanova’s intimate lyrics hides the understanding of her inability to be next to the faint-hearted partner behind the self-irony. The main instruments in creation of the character that Chubach and Talanova use are very similar, such as: the fragmentary construction of verses, interlaced lyrical and plot elements, wide associativity, expressed in metaphors and comparisons.

Keywords: comparative analysis, intimate lyrics, lyrical character, composition, story elements, individual style, metaphor, simile, inversion, anaphora.

Українка Ганна Чубач і росіянка Галина Таланова – поетеси різного соціального походження і різних поколінь. Але від того не менш цікавим є компаративний аналіз їх любовної лірики, адже він доводить, що жіноча сутність не підвладна жодним життєвим умовностям – вона існує поза часом і поза простором.

Об’єктом аналізу в нашій статті стали два вірші: «А ти – не сад!» зі збірки Г. Чубач «Хустка тернова» та «В твоєм обещанье прочту...» з поетичної книги Г. Таланової «Сквозь снега, наметенные в веснах». Ці твори об’єднані темою непростих стосунків між жінкою і чоловіком, у коханні яких вже гостро відчутний «присмак осені».

Вірш Ганни Чубач «А ти – не сад!» має епіграф із Ліни Костенко: «Чужі приходять в час твоїх щедрот, / А я прийшла у час твого смутку». Саме цими рядками поетеса визначила головну думку свого ліричного твору. Поезія написана у формі невимушеної розмови ліричної героїні з чоловіком, який вже дуже давно їй не байдужий. Точніше – це звернений до нього монолог, у якому

крок за кроком розкривається характер жінки, що здатна аналізувати минуле, об'єктивно оцінює нинішній стан відносин та логічно обґрунтовує, мотивує недоречність продовження стосунків. Майстерно втілена поетесою у художній світ вірша взаємодія часових пластів сприяє розширенню образної системи ліричного твору.

Вірш несподівано починається протиставним сполучником «а», що дає авторці змогу навмисне пропустити попередню ланку з історії любовного роману і відразу занурити читача в один із важливих моментів стосунків між ліричною героїнею і героєм. Фабульні елементи, традиційно притаманні багатьом поетичним творам Г. Чубач, у вірші «А ти – не сад!» відчутно витісняє оповідно-лірична стихія. Основу твору складає невимущена і в той же час динамічна розповідь про сьогоднішнє, в якому постало важливе запитання: «Чи варто героєві і героїні залишатися разом, чи є у них шанс на щастя у спільному житті?»

Ліричний герой починає розкриватися у перших рядках вірша через заперечне порівняння:

А ти – не сад, осінній і сумний!
 Ти просто знаєш, що минуло літо.
 Осінній біль твоєї сивини
 Ніхто, крім мене, в світі не помітив [3, с. 139].

Образ чоловіка, який уже зробив крок у осінь, змальований поетесою м'якими, пастельними фарбами. Він ще й сам не хоче до кінця усвідомлювати свій поважний вік, а тому й не став схожим на сумний осінній сад, бо не живе почуттями невідворотності старіння. Недаремно ж і для оточуючих його роки залишаються непомітними. Лише уважна і чутлива жінка, яка сприймає цього чоловіка всією глибиною душі, помічає осінній біль його сивини.

Словосполучення «осінній біль сивини» вражає своєю незвичністю. Воно побудоване на подвійній метафорі, кожна з частин якої розкриває оригінальність художнього мислення Г. Чубач: це і несподіване поєднання іменника «біль» не з якісним, а з відносним прикметником («осінній»), і індивідуально-авторське олюднення «біль сивини», що сприяє виведенню всього створеного образу на високий емоційний рівень. Більше того, цей образ посилюється контекстуальним антонімом «веселість» («Розніс веселість по чужих світах»), що у складі метафори розшифровується як молодість, необачно розтрачена людиною. Причому словосполучення «чужі світи» читач може сприймати і в прямому, і в переносному значенні – як спілкування ліричного героя з іншими жінками. Лірична героїня вірша – це не просто сильна жінка, це жінка-чарівниця, у владі якої – доля кохання. Але вона ще вагається, як вчинити зі своїми почуттями: заморозити їх зимовим холодом чи оживити весняним пташиним співом, промовивши лише єдине слово – «Люблю!»

Г. Чубач досить часто вдається до включення в ліричні вірші фрагментів прямої (або невластиво прямої) мови. Цей прийом знімає ознаки камерності, академічності з інтимної лірики і надає поетичному твору безпосередності, а змальованим почуттям – високої інтенсивності. У вірші «А ти – не сад»,

написаному під впливом поезії Ліни Костенко, саме у мовленні ліричної героїні відчутний і змістовий, і стилістичний зв'язок окремих рядків поетес:

Спини мене, спини і схамени,
Ще поки можу думати востаннє.
Ще поки можу... але вже не можу...

Ліна Костенко

[1, с. 301]

Але, скажи, для чого міражі?
Навіщо сни, красиві і тривожні?
Але, скажи... Нічого не кажи!

Ганна Чубач

[3, с. 139]

Але якщо у Ліни Костенко весь вірш «Спини мене. Отямся і отям...» написаний у формі цілісного монологу ліричної героїні, то Ганна Чубач у згаданій поезії дозволяє собі експериментувати із поєднанням стилів: вона переплітає ліричну оповідь із динамічними репліками, а глибинну медитацію про сенс життя – з насиченим, акварельним живописом. Живопис у віршах Г. Чубач і справді вражає своєю густотою, адже дає змогу авторці гранично сконцентрувати думку в кількох словах:

Яріє кров калини на вітрах.

Холодні тіні по садах блукають [3, с. 139].

Дієслово «яріти» у поєднанні з традиційною для української літератури метафорою «кров калини» розкриває свою семантику у всій повноті – випромінювати яскраве світло. Це скеровує читача до розуміння одного із сакраментальних для української ментальності значень символу калини – сонце і вогонь. Саме тому так гостро (на контрасті) сприймається побудований на метафорі наступний рядок – «Холодні тіні по садах блукають». Відділивши рядки пейзажної замальовки один від одного не комою, а крапкою, поетеса ніби концентрує увагу на двох протилежних сторонах кохання: жар пристрасті і холод відчуження.

Лірична героїня Г. Чубач здатна безпомилково зрозуміти причину розгубленості коханого, адже він відчуває свою провину за життя у «чужих світах», за необачно розтрачені почуття. Але в той час, коли розум переконує жінку облишити марні сподівання на продовження стосунків, її невгамовна душа не може забути ні солодких міражів, ні красивих і тривожних снів, що ще й досі бентежать жіночу уяву. Через це так сумбурно й нестримно вириваються на поверхню суперечливі жіночі емоції, з благанням звернені до коханого: «Але, скажи... Нічого не кажи!» Роздвоєність внутрішньої сутності ліричної героїні змушує її вагатися у своїх рішеннях, а з часом призводить до переконання, що кохання не підлягає жодним вимірам і поясненням, а відтак його «словами розказать не можна». До жінки з гіркотою приходить усвідомлення того, про що вона ще недавно не хотіла зізнаватися навіть собі: пізнє кохання – не для неї:

Серед усіх довірливих розмов,

Лише одна звучатиме таємно:

Ти не спізнився на мою любов,

То просто радість пізня не для мене [3, с. 139].

Як бачимо, лірична героїня не звинувачує коханого чоловіка у тому, що їхня любов не склалася, адже вона розуміє, що осінь ще могла б подарувати їй квіти. Та невпинний плин часу все більш безжалісно нагадує їй про жіночі роки, а тому вона відчуває такий душевний щем, як птаха перед відльотом у

вірш. В останніх рядках поезії за вдаваною байдужістю приховується глибоке розчарування:

То я невдячна осені за квіти.
 Ти не приніс ні спокою мені,
 Ні спогадів про щастя і про літо [3, с. 139].

На жаль, герой вірша не зумів по-справжньому розбудити в жіночому серці приспані невблаганним часом почуття. І хоча лірична героїня вважає цього чоловіка гідним кохання, все одно народжений довгою розлукою холод відчуженості не дозволяє їй зробити крок назустріч: мотив розставання стає наскрізним у художньому підтексті вірша.

Наявність певної сюжетної канви у вірші «А ти – не сад!» спонукає до роздумів про оригінальність композиції цього ліричного твору. Цікаво, що у двох розміщених поруч рядках («Ми так багато вміли і могли, / Та все минуло і пропало прахом») авторка досить несподівано поєднала затриману експозицію і передчасну розв'язку. Щоб чітко розставити смислові акценти на цих елементах сюжету, Г. Чубач подає їх у різному стильовому оформленні. Так, експозиція «Ми так багато вміли і могли» хоч і базується на дієсловах минулого часу, та все одно сповнена м'якою чуттєвістю і непримарною надією (адже герой і героїня «багато вміли і могли»). А розв'язка «Та все минуло і пропало прахом» завдяки включеному в неї фразеологічному вислову «пропало прахом» (що властивий, швидше, розмовному стилю) надає словам рішучості та особливої експресивності. Причому те, що ці рядки є розв'язкою, ми насправді починаємо розуміти, лише дочитавши вірш до кінця – коли вже повністю усвідомили і розвиток дії, і пережили її гостру кульмінацію («Але, скажи... Нічого не кажи!»).

Індивідуальність художнього стилю Ганни Чубач виявляється у тому, що образна система її віршів лише на перший погляд видається простою і відкритою. Насправді ж кожне слово в її поезіях наділене глибинним змістом, оскільки розкривається у талановито створеному контексті, що включає в себе розмаїття зображувально-виражальних засобів. Серед низки тропів поетеса надає перевагу метафоризації образів: біль сивини, кров калини, сумний сад, сумні дні, холодні тіні, заявляться сніги, тіні блукають тощо. З фігур поетичного синтаксису відзначимо інверсії, порівняння, повтори, риторичні запитання.

Вірш Галини Таланової «В твоєм обещанье прочту...» – це не менш вражаюча розповідь про життєву драму сильної жінки, яка прагне зрозуміти, чому вже вкотре свої стосунки з чоловіком вона мусить пояснювати фразою: «Ну что ж, не судьба...»

Для Таланової, біофізика за основним фахом, поезія завжди була перш за все можливістю дослухатися до себе, усвідомити той стан душі, що чимраз більше сягає крайнощів – від занурення у неосяжну глибину до запаморочливої висоти польоту. Саме через це лірична героїня поетеси – непростя особистість. Цільність її натури несподівано виявляється якраз у тому, що ця жінка зіткана із самих протиріч: вона то прагне бути поряд із

коханим, то раптом пишається своєю незалежністю; то болісно переживає невдачі у стосунках, а то з неприхованою іронією пускає все на самоплив.

Обраний нами для аналізу вірш, як і більшість поезій Г. Таланової, поєднує у собі побутово-життєвську і філософську лінію, що органічно розвиваються на тлі щоденниковості та сповідальності. Все це нагадує нам поетичну стилістику А. Ахматової, в основі якої – ступінчасте розкриття основної думки твору: від особистого до загальнолюдського, від тривіальних проблем до психологічної глибини у їх осмисленні.

Вірш «В твоєм обещанье прочту...» включає в себе фрагменти фабульності. Опускаючи експозицію, поетеса починає свій твір зав'язкою:

В твоєм обещанье прочту:
Не приедешь... [2, с. 161]

На цей елемент сюжету припадає важливе змістове навантаження, адже в перших двох рядках (а фактично в одному вірші, розбитому на 2 рядки) зроблено значущу характеристику і ліричного героя, і героїні. Вдала художня знахідка Г. Таланової полягає у тому, що вона будує початок вірша на смисловому парадоксі. Слабкодушний чоловік не наважується прямо сказати жінці про свої справжні плани – він обіцяє їй приїхати. Але в цій обіцянці лірична героїня дуже легко відчуває нещирість свого коханого. Психологічний стан жінки поетеса підкреслює спочатку імпліцитно (трьома крапками в кінці другого рядка), а потім і експліцитно в третьому і четвертому рядку:

Вздохну с облегченьем:
«Ну что ж, не судьба...» [2, с. 161]

Не можна не помітити, що третій рядок вірша теж побудований на парадоксі – цього разу контекстуальному. За логікою змісту, лірична героїня мала би, швидше, зітхнути не з полегшенням, а з розчаруванням (образою, зневірою, болем тощо). Та, як бачимо, оксюморонний стиль є своєрідною «візиткою» індивідуального почерку поетеси. У неприхованому тяжінні ліричної героїні до самоіронії Г. Таланова підкреслює її жіночу силу, мудрість і розум.

Ліричний герой вірша змальований дуже скупом – лише кількома штрихами. До його характеристики поетеса додає ще лише два рядки, на які покладено функцію експозиційних даних:

Травой, умытой росой, не бредишь,
Не снится поросшая мохом изба [2, с. 161].

Тепер читачеві стає зрозумілим, на чому ґрунтується конфлікт вірша: залюблена у сільську природу жінка і заручник цивілізації – чоловік. Але цікаво, що, здавалося б, пунктирно означений образ ліричного героя залишається незримо присутнім у всьому вірші. Це відбувається через приховане, внутрішнє протиставлення його ліричній героїні, характер якої розкривається поступово і сягає своєї глибини в кінці твору.

У звичній для себе манері Г. Таланова розбиває вірш «В твоєм обещанье прочту...» на окремі змістово-структурні частинки, що відображають фрагменти зовнішнього і внутрішнього життя ліричної героїні. Так, зав'язка

вірша і затримана експозиція поступаються місцем розвитку подій – поетеса розповідає про своє перебування за містом:

Мне отпуск опять куковать в одиночку,
Печалюсь, что время как поезд летит.
На простынь листа класть корявую строчку...
И в воду глядеть, что зовёт, как магнит.
И слушать, как ноют соседские дети.
И думать, что жизнь стороною прошла [2, с. 161].

Тон розповіді вражає відвертим скептицизмом. Цьому сприяє відбір лексичних засобів і перш за все вживання стилістично знижених розмовних висловів: «куковать в одиночку», «корявая строчка», «ноют дети». Ліричну героїню дратує і водночас пригнічує самотнє монотонне існування. Вона усвідомлює безповоротність часу, що летить, неначе поїзд. Може, саме тому їй улюблене заняття – писати вірші – стає для неї справжнім тягарем, адже перетворюється на вимучування кострубятих рядків, а в голову все частіше приходять думки про невдале життя. Змістове наповнення цієї частини вірша обумовило й застосування зумисне одноманітного синтаксичного малюнка: він підкреслений єднальним сполучником «і», що виконує функцію анафори. Серед зображувально-виражальних засобів відзначимо асоціативні ряди, побудовані як на традиційних (час – поїзд), так і на індивідуально-авторських паралелях (поклик води – магніт, листок паперу – простирадло).

Наступний змістовий блок вірша «В твоєм обещанье прочту...» відділений від попереднього трьома крапками. Прикметним є те, що цей розділовий знак не закінчує, а саме починає собою новий рядок: «...Сама я за серую повесть в ответе». У своїх поетичних творах Г. Таланова досить часто вдається до вживання трьох крапок. Вони слугують поетесі своєрідним маркером, за допомогою якого вона відокремлює один від одного зафіксовані на папері моменти душевних роздумів героїні – осмислення нею сенсу власного існування.

Роль емоційного підсилення художнього змісту знову відведена анафорі:

...Сама я за серую повесть в ответе,
За то, что в полётах была не смела,
За то, что в начале искала развязку
И видела только печальный итог,
За то, что сгущала я серую краску,
Себя на свиданье несла, как оброк [2, с. 161].

Лірична героїня Г. Таланової не звинувачує у своїй самотності чоловіка. Аналізуючи власні вчинки, вона складає логічний ланцюжок із подій власного життя і приходять до висновку, що на заваді її жіночого щастя завжди стояли нерішучість («в полетах была не смела»), запрограмованість на невдачу («в начале искала развязку / И видела только печальный итог») та схильність до перебільшення проблем («сгущала я серую краску»). Двічі вжитий поетесою прикметник «сірий» стає смисловою домінантою цитованих рядків, реалізуючись як у прямому («серая краска»), так і в переносному («серая повесть») значенні. Цікавою авторською знахідкою стає порівняння «себя на свиданье несла, как оброк», що додає ще один штрих до характеристики жінки,

яка хоч і прагне знайти сімейне щастя, але мимоволі понад усе цінує свою незалежність. Водночас у підтексті вірша прочитується дуже важливий нюанс: лірична героїня навряд чи вважала б зустрічі з чоловіком «побаченнями з примусу», якби він насправді був гідним такої жінки, як вона. І хоча елементи прямої характеристики ліричного героя ми знаходимо лише на початку вірша, та «німа присутність» цього чоловіка відчувається аж до останніх рядків поезії: він – той, кого досить легко проміняти на «глотание книг».

Уважний змістовий аналіз вірша дозволяє побачити, що його лірична героїня занурена одночасно у два світи – науковий («Шуршала бумагами скрытно как мышь, / В неверное слово часами уставясь») і художній («На простынь листа класть корявую строчку...»). Інтелектуалка, якій притаманний неабиякий творчий запал, не може собі дозволити марнувати час на тих, хто не вартий її уваги. До того ж часом вона взагалі втрачає відчуття реальності, забуваючи про те, як швидко спливають її роки. Ритм життя героїні вірша лише зрідка дозволяє їй натиснути на гальма, щоб зупинитися для осмислення вічних життєвських істин. І тому несподіваним є те, що у фіналі твору, коли роздуми ліричної героїні вже, здавалось би, сягають філософського рівня, Г. Таланова навмисне вдається до притаманної їй індивідуального стилю самоіронії:

...Не чувствовать возраст?
Но дети подруги
Напомнят, что молодость машет платком.
Вдогонку бежать? Как наивны потуги!
Душа обрастает степенно жирком [2, с. 161].

Останній смисловий блок вірша, що знову недвозначно починається з трьох крапок, містить у собі два структурних елементи сюжету – кульмінацію і розв'язку. Питальні речення загострюють проблематику твору до максимального рівня, але іронічна репліка «Как наивны потуги!» справляє ефект «шокової терапії», що підсилюється і навіть вражає незвичною метафорою: «Душа обрастает степенно жирком».

Проводячи паралель між проаналізованими віршами Г. Чубач та Г. Таланової, можна зробити кілька узагальнень.

Лірична героїня обох поетес – це сучасна жінка, сильна і самодостатня, розумна і вольова. Та у складовій її жіночого щастя так часто не вистачає міцного чоловічого плеча, на яке можна було б спертися у скрутні хвилини, щоб дозволити собі хоч інколи побути слабкою. Водночас внутрішній світ ліричних героїнь української та російської поетес багато в чому й різниться.

Так, героїні Г. Таланової властива неприхована самоіронія, яка впливає то з усвідомлення руйнівної сили сімейного побуту, що по-зрадницькому вбиває колишню свіжість почуттів, а то з розуміння того, що вона просто не здатна бути поряд із слабкодушним супутником життя.

Жінка Г. Чубач більш схильна до високих душевних поривів. Вона і сповна розуміє власну значущість, і в той же час цінує душевні і фізичні якості небайдужого їй чоловіка. Та все одно це не заважає їй відверто сказати: «...радість пізня не для мене».

Поетику віршів Г. Чубач і Г. Таланової зближує тяжіння до метафоризації, але у поетичному синтаксисі поетеси мають свої смаки: Чубач частіше вдається до інверсій і повторів, у той час як Таланова полюбляє неповні речення (з пропущеним підметом) та анафори. Подібною є композиційна організація проаналізованих поетичних творів Чубач і Таланової. Вірші розбиті на окремі змістові фрагменти, кожен з яких отримав своє стилістичне забарвлення. Крім того, обидві поетеси віддали перевагу змішаному стилю, що поєднав у собі ліричну стихію і короткі фабульні елементи.

Бібліографічні посилання

1. Костенко Л.В. Вибране / Л.В. Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
 2. Таланова Г. Сквозь снега, наметенные в веснах... / Г. Таланова. – М.: ООО Группа компаний «РИПОЛ классик», 2015. – 400 с.
 3. Чубач Г.П. Хустка тернова / Г.П. Чубач. – К.: ПП. «Золоті ворота», 2009. – 336 с.
- Надійшла до редколегії 2 червня 2016 р.

УДК 82/821

A. Baghirova
Sumgayit (Azerbaijan)

TRACES OF THE “BOOK OF DEDE KORKUT” IN ALINJA TOPONYM USED IN ISA HUSEYNOV’S WORKS

У статті розглядається згадка фортеці Алінджа в «Книзі Деде Коркут». Цей топонім використовувався у творах видатного письменника Іси Гусейнова, що відображають походження нашого народу, національної та історичної культури. Як відомо, «Книга Деде Коркут» займає особливе місце в історії світової культури та літератури як чудова писемна пам'ятка тюрків, будучи багатим джерелом для вивчення наших предків, національної ідентичності, древніх топонімів. У статті наголошується, що у «Книзі Деде Коркут» слово «Алінджа» було згадано тричі – в оповіданні “Segrek Sin UshunKoja” (одному з дванадцяти оповідань, яке називається «Хлопчик»). Народна етимологія дає пояснення топоніма «Алінджа» як Əlincək, що означає “əliniçək” (руки геть). Це говорить про недоступність і неприступність фортеці. Деякі дослідники пов'язують цей топонім з древнетюркським словом «алан», що означає «простий», у той час як інші стверджують, що ця назва походить від назви племені elcihin (əlcihin). Як відомо, переважна більшість географічних назв у регіоні виникла від назв племен та етнічних груп, що жили там. Таким чином, дослідники ще раз доводять, що ім'я Аліна (“Əlincə”) пов'язане з ім'ям племені Ərincə – Əlincək. Близько двох тисяч років тому люди цього племені побудували Alinjagala і таким чином убезпечили себе.

Ключові слова: ономастика, географічні назви, топонім, оронім, Алінджа.

В статье рассматривается упоминание крепости Алинджа в «Книге Деде Коркут». Этот топоним использовался в произведениях выдающегося писателя Исы Гусейнова, отражающих происхождение нашего народа, национальной и исторической культуры. Как известно, «Книга Деде Коркут» занимает особое место в истории мировой культуры и литературы как великолепный письменный памятник тюрков, являясь богатым источником для изучения наших предков, национальной идентичности, древних топонимов. В статье отмечается, что в «Книге Деде Коркут» слово «Алинджа» было упомянуто трижды – в рассказе “Segrek Сын UshunKoja” (одном из двенадцати рассказов, который

называется «Мальчик»). Народная этимология дает объяснение топонима «Алинджа» как Əlincək, что означает "əliniçək" (руки прочь). Это говорит о недоступности и неприступности крепости. Некоторые исследователи связывают этот топоним с древнетюркским словом «алан», означающим «простой», в то время как другие утверждают, что это название происходит от названия племени elcihin (əlcihin). Как известно, подавляющее большинство географических названий в регионе возникло от названий племен и этнических групп, живших там. Таким образом, исследователи еще раз доказывают, что имя Алиня ("Əlincə") связано с именем племени Ərincə – Əlincək. Около двух тысяч лет назад люди этого племени построили Alinjagala и таким образом обезопасили себя.

Ключевые слова: ономастика, географические названия, топоним, ороним, Алинджа.

In this article, traces of "The Book of DedeKorkut" in Alinjatoponym, which was used in the works of outstanding writer Isa Huseynov reflecting our people's ancestry, national and historical culture, have been studied. As we know, "The Book of DedeKorkut", that has got its place in the history of world culture and literature as a magnificent written monument of Turks, is a reliable and rich source for studying our ancestors, national identity, ancient toponyms of our language. In the article, it was noted that the word Alinja was mentioned three times in "Segrek Son of UshunKoja" (one of twelve stories called boy) of "The Book of DedeKorkut". In the work of Isa Huseynov, it was written that the castle even impressed Amir Teymur with its strength, a person who defeated the most powerful military forces. Even the folk etymology gives the explanation to Alinja as Əlincək meaning "əliniçək" (hands off). This refers to unavailability and impregnability of the fortress. Some researchers associate this toponym with an ancient Turkic word alan meaning "plain", while others argue it comes from the tribe name elcihin (əlcihin). As we know, the vast majority of the place names in the region originated from tribes and ethnicities living there. Thus, researchers once again prove that the name Alinja("Əlincə") is associated with the name of the tribe Ərincə - Əlincək. Approximately two thousand years ago this tribe built Alinjagala and secured themselves in this way.

Keywords: onomastics, geographical names, toponym, oronym, Alinja.

Topography is a field of science that deals with geographical names. It is distinguished with the use of onomastics, and has a unique research subject, methods and principles. While topography, as a field of science, began in the late 19th century, information about different countries, settlements, rivers, mountains etc. had been given in the works of medieval era authors. "The names of geographical objects are moral legacy left by the past. Every name is a history, but toponyms are the mirror of the history" [3, p. 9]. Therefore T.I.Haciyev wrote: "Ethnicities come and go, however toponyms observe by staying in the same place, accept newcomers, farewell the ones who go, living with the first name given to him. Azerbaijani toponyms also convey the biography of the old land to us" [6].

In general, toponyms are considered an indispensable source to study formation, history and ancestors of peoples. Names of places, that are time-tested and keep even slightest traces belong to the people's history, pass on the deepest layers of the language to future generations. V.A. Nikonov noted that onomastic units carry the large amount of information about their creators. Since names belong to a certain place, it is possible to restore the ancient language and the borders of the territory the language spread [10, 11]. At this point, study of place names is one of the most important issues. As geographical names pass from mouth to mouth, from generation to generation, some of these names undergo distortion and different

considerations are put forward about them. One of these geographical names is the one we come across in the novel "Judgment Day" by Isa Huseynov, Alinja(*Əlinca*). Researchers have different opinions about this name. In the Medieval sources the name Alinja is considered as a name of a fortress, mountain and river. Most researchers think the Alinja River and Mountain have taken their names from Alinja castle [4, p. 20].

Thus, in the "Encyclopedic Dictionary of Azerbaijani Place Names" it has been written: "Alinja – a mountain located in the territory of Julfa, on the bank of the river with the same name. Volcanic mountain. Height 1811 m. The castle of Alinja is situated on the rocky mountain" [1, p. 181]. Varied versions of the name of the mountain are run across in different sources. So, the name of the mountain, which was mentioned in written sources beginning from the 10th century, is given as *Əlinca*, *Əlincəm*, *Aləncə*, *Alançuq*, *Alanca*, *Alançik*, *Yerənçaq* etc. Even in some sources it is *Erınca*. In the 8th century sources the name of the mountain was written as *Alınca*. *Alıncə* version is even stumbled across in modern Turkic literature.

In the 7th century sources the name was *Erincək*. According to some researchers, this name has been taken from the name of the feudal woman "Erincək" who built this castle so as to hide her treasure. Our distinguished professor M.Seyidov noted that the initial version of the name Alinja was "erinq // erenq". *Erıncaq* is a compound word consisting of two constituents. "*Erunq*" is an ambiguous word in many Turkic languages, and means "solid" (tverdiy), "force" (sila), "strong" (silniy), "state" (Vlast). "Cəq" is a suffix in Azerbaijani language meaning "place", "space". Thus, "*Erıncaq* // *Erincək*" *Əlinca* means "a place which is strong, powerful and has authority" [11, p. 88–89].

According to some researchers' considerations, this name comes from an ancient Azerbaijani word "*alan*" which means "plain", "square" in Turkic languages. In Azerbaijani Encyclopedia the name of the fortress is explained in relation with Alancik [1, p. 181]. In Mahmud Kashgari's XI century "*Divani lüğəti-it-türk*" (the Dictionary of Turkic Languages) the explanation for the word is "smooth flat area", "open space". M. Korpulu pointed out that the word "*alancuk*" belongs to selcukturks and means "small square". However, the word "alan" does not only belong to selcukturks, it is used in some other Turkic languages, including Azerbaijani. But in modern Azerbaijani language the word that means plain is "*aran*", not "*alan*". The letter "l" has been replaced by the letter "r" which is quite common for Turkic languages. "Alan" was used as "aran" in V–VI century sources, because in the medieval arab sources and others one can stumble across "Aran", "Arran" and "Alran". Arab historian Yaqut al-Hamavi who lived in the XIII century rightfully wrote in his book "Mujam al-buldan" that the word "Arran" is not an Arabic word, but the local one. Most likely, this word was taken from the Turkic languages. To give such a name to the castle is no coincidence, because "alan" means "plain", "square" in the ancient Turkic language. No doubt that this is because of the presence of the flat area on the top of the castle. However, in any case the transformation of "aran", "alan" to "*Əlinca*" does not sound plausible. The suffix "*cik*" in the name of the castle means reduction in the Turkic language. This

opinion is unacceptable, as the height of Alinja is 1811 meters, and is surrounded by steep rocks. Even Isa Huseynov described the castle this way: “In fact, he describes this kind of rest Alinja work Huseynov: “In a spring evening another man with a white horse showed up on the bank of the Alinja River in the eastern part of Alinjagala, in the green valley going alongside the way through rocky mountains under the supervision of guards with white horses, iron breast-collars, steep helmets” [9, p. 103]. However, it should also be noted that in the Turkic language there is a word “*alin*” meaning the top of the mountain and also “*alinc*” which means loot.

Some of the researchers think the name is related with the name of the tribe (elcihin) that participated in the Mongol invasion. According to Academic A.Akhundov’s opinion, the name of Alinjagala is connected with the name of originally Turkish tribe elcihin (also elcihin) [2, p. 34]. It is quite feasible to think that Alinja(*Əlincə*) was formed from *elcihin* through metathesis (transposition of sounds) and elision (omission of sounds). Researcher N.Mammadov also shares the same view noting that the name is used beginning from early centuries [8, p. 145]. However, Mongol invasion happened in the XIII century when the castle called Alinja already existed. İlhami Jafarsoy shows that some branches of Alinjak tribe joined Mongols and took some positions in Hulagu (Ilkhanate). One of them was AlinjakNoyon. According to Rashidaddin Fazlullah’s writings, Amir NowruzAlinjak, who was an *emir*, also came from this branch.”

Corresponding member of ANAS Adil Bagirov links the word “*Əlincə*” with the name of Noah Prophet’s granddaughter *Alınca* noting that the word underwent distortion in a spoken language as time passed and became “*Əlincə*”. Most probably, as Alinja Khan built this castle on the peak of the mountain in his reign, the name of the castle was named after him and called so for thousands of years [4, p. 19–21].

In "Oghuz epic" Alinja Khan is introduced as the 7th son of Noah. He is a descendant of Yafeth and Turks. His name was mentioned two times in “Family tree of Turks” (“*Şəcəreyi-Türk*”) by Abulqazi Bahadur Khan.

Researcher Aladdin Eyvazli said: “The word consists of “*əl*” and “*incə*”. In times when the territory of “*İlandağ*” was strategically important and had most villages (“*illər*”) within, Alinja was situated in the suburb (“*incə*”) of the same village (“*il*”). Then, the letter *i* has been replaced by *ə* (*İlincə-Əlincə*). We should also take into consideration that this replacement is because of the acoustic comfort of our language. It, as a turk-oghuztoponym, rhymes with huntonyms” [5, p. 35].

According to some considerations, alan is related with the tribe name.

It is possible to see traces of “The Book of Dede Korkut” in Alinja toponym which was used in the works of outstanding writer Isa Huseynov, and carried our national and historical culture. As we know, “The Book of Dede Korkut”, that has got its special place in the history of world culture and literature, and is a magnificent written monument of Turks, is a reliable and rich source for the studying ancient toponyms.

So, under the reign of Eldegizler state, in “The Book of Dede Korkut”, and also in “Judgment Day” by Isa Huseynov Alinja is described as a fortified castle.

The name of Alinja castle was mentioned three times in “Segrek Son of UshunKoja” (one of twelve stories called boy) of “The Book of Dede Korkut”. In the 10th story it is said: “Ayra got mad by Tarsuzamish’s words. He stood up, got his permission from Kazan Khan for the march. Permission was granted. Fighters were called and got together. Three hundred brave men with spears surrounded Ayra. Feast lasted five days at the tavern. Afterwards, they pillaged the whole area from Shirokuz to Lake Goycha, got great loot. Then Ayra went towards to Alinja castle” [7, p. 145]; “Six hundred black-dressed infidels attacked them killing the fighters. They got Ayra and imprisoned him in Alinja” [7, p. 145]; “If you have a courage, your brother is a captive in Alinja, free him” [7, p. 146].

In the “The Book of Dede Korkut” both Kazan Khan and Agrak (Aqaraq) were imprisoned in Alinja. A Turkish historian who saw the castle with his eyes wrote: “Alinja prison is a property”. The name of this castle is frequently used related to events happened in the reign of the Ilkhanate, The Jalayirids, Timurid Empire, Kara Koyunlu and AkKoyunlu. As a result of feudal intrigues and wars the castle was destroyed. Among historians Nasavi (XIII century), Sharafaddin Ali Yazdi (XV century), the Turkish traveler Evliya Chelebi (XVII century) and others gave information about the castle. In terms of its construction details they note Alinja belongs to the ancient period. Thus, according to the records of Qazvin ruins of Alanchik, Surmari, Taqmar and Faqnan still remain near Nakhchivan. A group of researchers have noted that the toponym Alinja has spread over a very wide area. Settlements called Alinja exist in Goycha, Arzurum, Tabriz, Aghbaba and Ahkiska where makhsetiturks live. Even in the book of Hamdullah Qazvini “*Nüzhetel-qulub*”, it was highlighted that the castle Alinja exists near Tabriz as well. Spanish diplomat, ambassador of the Kingdom of Castile to the Timurid Empire Rui Gonzales described the castle this way: “Alinjagala is located on the high and rocky mountain surrounded by walls and towers. Inside the walls, on the mountain slopes there are vineyards, orchards, fields, pastures, springs and pools. The castle or the fortress is situated on the top of the mountain” [10, p. 144].

Even though Alinja served different dynasties of Azerbaijan and Middle East for centuries, it is mostly known as the location and treasure of Atabegs of Azerbaijan (Eldiguzids) in the history. Just as mentioned in Isa Huseynov’s “*Məşhər*” this castle even impressed Amir Timur who defeated the most powerful forces of that time: “There was only one castle among so many castles that Timur could not conquer even after being kept under siege for many years. This castle is Alinja in Nakhchivan.” [9, 8] After more than a decade-long resistance stronghold of Alinja surrendered to Timur in 1401 and Amir Timur himself went to the castle so as to know the secret of its strength. In ancient sources the name Alinja is given in different versions such as *Alincak*, *Alancıq*, *Alancik*, in the next writings as *Əlincək* and *Əlincə*. Some researchers noted the word was used as “Alancik” and meant “open place (area)”. One of the most distinguished researchers of Middle East geography K. Strange said the real name of the castle is Alancik. This idea was also supported by Hamdullah Qazvini. According to his writings, the ruins of Alancik are still near Nakhchivan.

Among people this toponym is explained as “*əliniçək*” (“hands off”). This refers to impregnability and unavailability of the fortress. Mirkhond wrote the name of Alinjagala as *Əlincək* while talking about the events happened in 1225. The people of Alinjak settled in the territory of Syunik (north of the River Araz) in the early Medieval Ages, approximately III–V centuries. They obeyed the ruling dynasty of the province by retaining their internal independence. Stephan Orbeliani, who is originally from Urvat Turks, then converted to Christian, wrote: “Syunik consists of 12 provinces. One of them is Erincak”. The next historical sources show that Alinjak tribe moved to the south of Araz and settled in between Tabriz and Nakhchivan. According to the information given by Muhammadali Tarbiyat, Alinjak is one of Azerbaijani villages (*mahal*). Alinja village, which is called Alancha among local people, is located in the north-west of Tabriz 40 km far from the city. It becomes clear from this information that the people of Alinjak never went far from these areas where they first settled down. They sheltered in Alinja which they built on the top of rocky mountain while living in both South Caucasus and in banks of the Araz River. It is known that most of the place names were given by tribes and ethnicities in the region. In this sense it becomes clear that the name Alinja “*Əlincə*” is associated with the name of the tribe *Ərincə – Əlincək* that lived in these territories. Even in Mahmud Kashgari’s dictionary “*Divani-lügəti-it-türk*” there is a lexical unit such as *erincə -ərincə*. Approximately two thousand years ago this tribe constructed Alinjagala and provided their security.

Bibliographical references

1. Azərbaycan toponimlərinin ensiklopedik lüğəti. Bakı: Şərq-Qərb, 2007. 2 cildə. – 299 c.
 2. Axundov A. Torpağın köksündə tarixin izləri. Bakı, “Gənclik”, 1983. – 136 s.
 3. Bayramov A. Qədim Oğuz ellərinin-Ağbaba, Şörəyel və Pəmbək bölgələrinin yer-yurd adları, Bakı: Göytürk, 1996. – 242 s.
 4. Bağirov A. Naxçıvanın hidronimləri. Bakı: Elm, 2000. – 92 s.
 5. Eyvazlı Ə. Naxçıvan-qədim türk torpağıdır. Bakı: Elm, 2006. – 154 s.
 6. Hacıyev T.İ., Vəliyev K.N. Azərbaycan dili tarixi. Oçerklər və materiallar. Bakı: Maarif, 1983. – 186 s.
 7. “Kitabi-Dədə Qorqud”. Bakı: Öndər, 2004.-376
 8. Məmmədov N. Azərbaycanın yer-yurd adları. Bakı: Azər nəşr, 1993.- 184 s.
 9. Muğanna İ. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Avrasiya press, 2009. 6 cildə, III c. – 299 s.
 10. Nikonov V.A. Vvedenie v toponimiku. – M.: Nauka, 1965. – 179 s.
 11. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı: Yazıçı, 1989. – 496 s.
- Надійшла до редколегії 28 жовтня 2016 р.*

Ю. И. Беднова

Днепр

ФУНКЦИЯ ПОВТОРА В СОНЕТЕ І ЦИКЛА Ф. ГРЕВИЛЛА «СЕЛИКА»

Розглядається літературна діяльність англійського поета епохи Відродження Фулка Гревїлла, його дружні відносини та співпраця з Філіпом Сідні. Показано зв'язок його сонетного циклу «Селіка» з любовною лірикою Ф. Сідні. Характер цього дружнього суперництва розкривається в самих назвах сонетних циклів: кохана Сідні є єдиною зіркою (Stella); Гревїлл звертається в усіх своїх сонетах до усього неба (Caelica). Предметом дослідження у статті став повтор, як один із засобів стилістики поезії. Окреслено основні принципи організації поетичної мови у сонетному циклі Фулка Гревїлла «Селіка». Досліджено види і функції повтору у творенні образної системи сонета І. Проаналізовано способи зображення абстрактних понять, передачу експресивності через дублювання звуків, слів і словосполучень у різних комбінаціях. Робиться висновок, що наповненість, кількість та розташування повторів значно впливає на емоційну забарвленість образів.

Ключові слова: катрен, композиція сонета, означення, підмет, повтори слів, структурний рівень, синтаксис, функції повторів

В статье рассматривается литературная деятельность английского поэта эпохи Возрождения Фулка Гревилла, его дружеские отношения и сотрудничество с Филипом Сидни. Показана связь его сонетного цикла "Селика" с любовной лирикой Ф.Сидни. Характер этого дружеского соперничества раскрывается в самих названиях сонетных циклов: возлюбленная Сидни является единственной звездой (Stella); Гревилл обращается во всех своих сонетах ко всему небу (Caelica). Предметом рассмотрения статьи стали стилистические средства поэзии, в частности повторы. В статье обозначены основные принципы организации поэтической речи в сонетном цикле Фулка Гревилла «Селика». Исследованы виды и функции повтора в создании образной системы сонета І. Проанализированы способы изображения абстрактных понятий, передача экспрессивности через дублирование звуков, слов и словосочетаний в разных комбинациях. Автор приходит к выводу, что наполнение, количество и размещение повторов влияет на эмоциональную окраску образов.

Ключевые слова: катрен, композиция сонета, определение, подлежащее, повторы слов, структурный уровень, синтаксис, функция повторов.

The article discusses the literary work of the English poet of the Renaissance Fulk Greville, Lord Brooke. He held two important offices under Elizabeth's government, that of Secretary to the Principality of Wales, and that of Treasurer of Marine Causes. The poems of Lord Brooke, written for the most part 'in his youth and familiar exercise with Sir Philip Sidney,' have a real and permanent value. It is shown the connection between his sonnet sequence "Celica" with love lyrics of Philip Sidney. The character of this friendly rivalry is revealed in the names of sonnet sequences, where Sidney's beloved woman is the only star (Stella); Greville addresses to the whole sky (Caelica) in all his sonnets. In the article we have considered repetitions as stylistic figures of speech and means aimed to keep traditional forms and contents in sonnet I of Fulk Greville's "Caelica". Types and functions of components that took part in image system of short songs have been defined and reviewed. Under analytic study we have emphasised some ways of depiction for subjective and objective realities, transfer of expressiveness through duplication of sounds, sound combinations, words and phrases in various order. Influence of meaning, quantity and location of repetitions on emotional imagery have been presented. The author comes to the conclusion that

a repetition, as a figure of expressive syntax, is characterized by multifunctionality, supports the rhythm of the sonnet, reinforces semantic meaning of keywords in a poetic text.

Key words: *modifier, quatrain, repetitions of words, sonnets composition, structural level, syntax, places of repetitions in sonnets, subject, functions of repeats.*

Одной из самых ярких личностей английского Возрождения является Фулк Гревилл. Он служил королеве Елизавете I и был ее фаворитом. Многие поэты того времени были перед ним в долгу за его покровительство. Гревилл прожил своего рода жизнь канцеляриста: он 45 лет работал секретарем княжества Уэльс, был казначеем флота и канцлером. О себе писал так: «Слуга королевы Елизаветы – канцлер короля Якова – друг сэра Филипа Сидни».

Хронологию литературных произведений Фулка Гревилла проследить отнюдь непросто. Известно, что его ранняя литературная деятельность осуществлялась в сотрудничестве с Филиппом Сидни и, в меньшей степени, с сэром Эдвардом Дайером. Первые 78 сонетов цикла «Селика», по всей видимости, были написаны после 1577 года, когда трое друзей экспериментировали со стихотворной формой. Многие сонеты Гревилла можно рассматривать как ответ на любовную лирику Сидни. Характер этого дружеского соперничества раскрывается в самих названиях сонетных циклов: возлюбленная Сидни является единственной звездой (Stella); Гревилл обращается во всех своих сонетах ко всему небу (Caelica). Таким образом, сонеты Фулка Гревилла следует рассматривать в контексте творчества его друга Сидни [2, с. 64]. Однако нужно отметить, что сонетный цикл Фулка Гревилла «Селика» значительно отличается от сонетов Сидни. Они написаны не в форме рассказа только лишь о страстных отношениях возлюбленных. «Селика» скорее походит на альманах преимущественно коротких, часто самосозерцательных сонетов, в которых поэт описывает чувства к трем возлюбленным: Селике, Майре и Синтии [1, с. 78].

Гревилл использует уникальный стихотворный размер. Поэт отвергает традиционное представление о сонетной форме, которая состоит из 14 строк, образующих 2 катрена и 2 терцета. Оттолкнувшись от итальянской традиции, он смело экспериментирует с сонетной формой [1, с. 92]. Например, в первом сонете 18 строк, за каждым четверостишием следует заключительное двустишие, которое заканчивает так называемый «сонетный замок» или «катастрофическую строку». Это краткий, но мощный аккорд, венчающий сонет, он лаконичен и часто афористичен, что придает композиции сонета сходство с новеллой. Отчасти из 109 поэм в «Селике» лишь 41-я является настоящим сонетом. Остальные – это вариации форм: шестистрочная строфа с рифмой ababss, четверостишие, октава с рифмовкой abababss, четырехстопный хорей и т. д. Джефри Буллоу предположил, что «Селика» – это не истинно сонетный цикл, а скорее репозиторий всех тех его коротких поэм, которые он хотел спасти. В этом лирическом цикле есть несколько повествовательных линий, и сложно определить тип драматического архипелага. Здесь, безусловно, есть ряд героев: поэт, который в одном месте называется Мирафилл, а в другом – Филоцелл, и три его возлюбленные: Селика, Майра и

Синтия. Но их личности неясно определены: в сонете 48 Селика и Синтия очевидно идентичны, в сонете 37 Майра и Селика одинаковы, но в сонете 46 они разные.

Повтор является одним из основных принципов организации поэтической речи в сонетном цикле «Селика». Он прослеживается на всех ее структурных уровнях: фонетическом, лексическом, синтаксическом, ритмическом. В сонете 1 переплетаются несколько видов повтора. Этот сонет открывает цикл и задает его главную тему – рассказ лирического героя о своей любви. Сонет начинается словом «love», которое дает толчок развитию мысли: «Love, the delight of all well-thinking minds». Здесь мы видим сходное, параллельное построение строк. Каждая строка начинается с комплиментарной лексики: Love, Delight, Reason, Vertue. Они выступают семантическими синонимами. Первая строка катрена содержит синтаксическую конструкцию, в которой определяемое слово «love» предшествует определению: «the delight of all well-thinking minds». Такой синтаксис придает высказыванию торжественный, приподнятый характер. Слово «delight», которое в первой строке было определением подлежащего «love», во второй строке выносится на первое место – место подлежащего: «Delight, the fruit of vertue dearely lov'd». А существительное «vertue», которое определяло слово «delight» во второй строке, в третьей оказывается на заглавной позиции в качестве подлежащего: «Vertue, the highest good, that Reason finds». Существительное «reason», которое замыкает цепочку понятий, вводимых в первом катрене, и определяет слово «vertue», а в последней строке катрена становится подлежащим. Таким образом, повтор слов «delight», «vertue», «reason» и выдвижение их на первую позицию в системе параллельных синтаксических конструкций акцентирует ключевое значение этих понятий для автора и лирического героя «Селики». В двестишии, которое включает первый катрен, лирический герой говорит о том, что все эти возвышенные добродетели и свойства были отняты у мира Природой и сосредоточены ею в одном существе – возлюбленной лирического героя, которая предстает как возвышенная, надмирная дама в традициях Петрарки.

Во втором катрене поэт сохраняет тот же тип синтаксиса в двух первых строках, но вводит не одно, а два определения для каждого из ключевых свойств возлюбленной: «Beautie, её покров, глаз истинное наслаждение» («Beautie, her cover is, the eyes true pleasure»). «В ореоле чести она живет, для ушей сладчайшая мелодия» («In Honour's fame she lives, the eares' sweet musicke»). Повтор близких по смыслу словосочетаний «true pleasure», «sweet musicke» передают восторженное восприятие лирическим героем добродетелей леди, улаждающей и разум, и зрение, и слух. Этот «избыток восхищения проистекает от истинной ценности леди», – утверждает лирический герой в третьей строке: «Excesse of wonder growes from her true measure». Оканчивается второй катрен антитезой: ценность леди – это рана для страсти и это лекарство для страсти («Her worth is Passion's wound, and Passion's physicke»). В двух соседних словосочетаниях этой строки

использован подхват, который подчёркивает сложность чувства: лирический герой и ранен, и излечен страстью. В двустишии, завершающем второй катрен, лирический герой вносит еще один штрих в комплиментарный портрет своей возлюбленной. Он говорит о родниках мудрости, бьющих из ее сердца, отражающихся и в её словах, и в её делах, о которых знают мужчины: «From her true heart, cleare springs of wisdom flow, Which imag'd in her words and deeds, men know».

В третьем катрене эмоция восхищения возрастает и теперь охватывает все мироздание. Леди оказывается между персонифицированными небом и землей, жизнью и смертью, временем и пространством – все они принимают участие в ее судьбе и восхищаются ею. Время готово остановить свой бег, чтобы не расставаться с ней: «Time faine would stay, that she might never leave her». Пространство ликует от того, что она остается в его пределах: «Place doth reioyce, that she must needs containe her». Смерть требует от неба, чтобы оно помогло ей не похищать её: «Death craues of Heauen, that she may not bereaue her». А небеса сами знают это и опекают её: «The heauens know their owne, and doe maintaine her». В третьем катрене повторяются четыре однотипных предложения с повтором в эпифоре местоимения *her*. Повтор объединяет разные элементы и стихии мироздания вокруг возлюбленной лирического героя. Поэт не использует в этом сонете тропы. Главная мысль сонета передана через конвергенцию стилистических приёмов, и в первую очередь разнообразных повторов – это лексический, синонимический повтор, синтаксический повтор с анафорой и эпифорой, подхват или хиазм, фонетический повтор. В заключительном двустишии повтор основных понятий, характеризующих возвышенный, идеальный образ – *Delight, Love, Reason, Vertue* , – создает замкнутую, кольцевую композицию сонета.

Итак, вышеизложенное позволяет утверждать, что повтор как фигура экспрессивного синтаксиса характеризуется полифункциональностью, поддерживает ритм стихотворения, усиливает смысловую нагрузку ключевых слов поэтического текста.

Библиографические ссылки

1. Durham N. The works in verse and prose complete of the right honourable Fulk Greville, lord Brooke / N. Durham – Duke University Library, 1870 – 497 p.
2. Gouws J. Fact and Anecdote in Fulke Greville's Account of Sidney's Last Days in Sir Philip Sidney: 1586 and the Creation of a Legend, edited by Jan van Dorsten and others/ Leiden: E. J. Brill/Leiden University Press, 1986, pp. 62–82.

Надійшла до редколегії 02.09.2016.

Д. С. Бураго
Київ

**«ПРОФЕССОРСКАЯ КВАРТИРА» В МЕМУАРАХ АНДРЕЯ БЕЛОГО
КАК АНТИМИР ПОЭЗИИ
(на матеріалі книги «На рубеже двух столетий»)**

Образ рідної домівки в мемуарах Андрія Белого зазвичай трактується в категоріях того самого «професорського мислення», яке автором мемуарів так активно заперечується: тяжіє висхідне до романтичного архетипу протиставлення «філістера» і «генія». Страхи дитини тут відображають напруженість у відносинах її батьків і можуть трактуватися як символічне відображення бунту проти усталеної в родині структури влади. У сприйнятті юного Андрія Белого всі «професорські квартири» – частина мертвого снігового простору, де протоптуються самотні стежки серед заметів нерозуміння; в їх тіснєві неминує гасне домашнє вогнище. Батько Оповідача змальований як диригент цього хаосу, хоча він і намагається підпорядкувати його законам логіки. Потворному та дрібно-метушливому в побуті батькові-професору не пара дружина, красуня і музикантка, й свідомість дитини ірраціонально підбирає адекватну татусеві огидну «професорку», що насаджує тьмянний побут. Цей уявний союз як би ото приносить свої плоди – насіння пошлості. Батько Борінки Бугаєва хотів зробити з нього вченого – в дусі педагогіки XIX століття, яка вважала, що дитина мусить повторити особистість свого батька. Але у Белого фігура батька з його «прикріпленою» до зимового пейзажу квартирою семантично примикає до похмурого ряду «божеств зими», який приховується у колективному несвідомому північних народів, «сльотавих» божеств, приречених на знищення навесні. Визначив склад особистості майбутнього письменника все ж материнський вплив: лише казка і музика, пов'язані з образом матері, стали тут проривом із крижаного світу Батька у світ свободи і гармонії.

Ключові слова: «професорські квартири», побут, пошлість, Батько, Мати, Ініціація, божества зими, казка і музика.

Образ родного дома в мемуарах Андрія Белого обычно трактуется в категориях того самого «профессорского мышления», которое автором мемуаров столь активно отрицается: довлеет восходящий к романтизму архетип противопоставления «обывателя» и «гения». Страхи ребенка здесь отражают напряженность в отношениях его родителей и могут трактоваться как символическое отражение бунта против установившейся в семье структуры власти. В восприятии юного Андрія Белого все «профессорские квартиры» – часть мертвящего снежного пространства, где протоптываются одинокие тропки среди сугробов непонимания; в их тесноте неизбежно гаснет огонь домашнего очага. Отец Рассказчика обрисован как дирижер этого хаоса, хотя он и пытается подчинить его законам логики. Безобразному и мелко-суетливому в быту отцу-профессору не пара жена, красавица и музыкантиша, и сознание ребенка иррационально подбирает адекватную папеньке отвратительную «профессоришу», водворяющую тусклый быт. Этот воображаемый союз как бы приносит свои плоды – семена пошлости. Отец Бореньки Бугаева хотел сделать из него ученого – в духе педагогики XIX века, считавшей, что ребенок повторит личность своего отца. Но у Белого фигура отца с его «прикрепленной» к зимнему пейзажу квартирой семантически примыкает к сумрачному ряду «божеств зимы», таящемуся в коллективном бессознательном северных народов, «слякотных» божеств, обрекаемых уничтожению весной. Определило склад личности будущего писателя все же материнское влияние: лишь

сказка и музыка, связанные с образом матери, стали здесь прорывом из ледящего мира Отца в мир свободы и гармонии.

Ключевые слова: «профессорские квартиры», быт, пошлость, Отец, Мать, Инициация, божества зимы, сказка и музыка.

The image of the native house in memoirs by Andrey Bely are usually interpreted in the categories of that very “professor’s thinking”, which is actively contradicted by the author of those memoirs. The archetype of romantic contrast between “the average man” and the “genius” hangs over there. The poems, created by the child reflect the tension in the relationship between his parents and can be rendered as a symbolic reflection of his insurrection against the structure of power inside the family. In A. Bely’s perception all “professor’s apartments” – are a part of deadly ruinous snow space, with lonely connecting pathways among the snowdrifts of misunderstanding; in their tightness the fire of the family hearth dies out. The father of the narrator is pictured as a conductor of that chaos, though he tries to bend it to logic’s will. He is ugly and fussy in every day routine and is not a good match for his beautiful wife. He wanted his son, Borenka Bugayov, to grow into a scientist – in the spirit of Pedagogic directions of the XIX century according to which the child must embody the copy of the personality of his father. But A. Bely sees his father with his apartment in winter landscape semantically attached to the dreary group of “winter slushy gods” which try to annihilate spring. The structure of his personality was formed by his mother’s influence: fairy tale and music, connected with her image turned out to be the breakthrough from the father’s icy world to the reign of harmony and freedom.

Key words: “professor’s apartments”, everyday routine, banality, father, mother, initiation, winter gods, music, fairy tale.

Образ дома в мемуарах Андрея Белого обычно трактуется, как это ни странно, в категориях того самого «профессорского мышления», которое автором мемуаров столь активно отрицается. Дело в том, что в данном случае довлеет восходящий к романтизму начала XIX века архетип противопоставления «обывательской пошлости» и «полета гения».

Конфликт, возникший в сознании Белого-ребенка на почве ревнивого равнодушия к отношениям отца и матери, не требует комментариев: мальчик болезненно переживал разительный контраст между физическим уродством отца, известного ученого-математика, и матери, тревожащей ребенка своей красотой, матери, к которой он был крайне привязан. Еще более интересно, что Андрей Белый «писал о смысле интуитивной коллективной религиозности и о неисчерпаемом кладезе символов в 1909 году, более чем за десять лет до появления юнговских архетипов коллективного бессознательного и за три года даже до публикации первой оригинальной книги К. Г. Юнга “Метаморфозы и символы либидо”» [4, с. 5]. То есть в ситуации обнаруживается почва для определенных параллелей. Поэтому стоит более пристально взглянуть на образ «профессорской квартиры», в которой формировался Боря Бугаев. Общеизвестно, что детство будущего писателя протекало на фоне семейных драм, и это отразилось в его романах, которые строятся на его собственной мемуаристике как на некоем фундаменте. «Едва ли не все произведения Белого, – полагает А. Лавров, – насквозь автобиографичны, и эта их особенность настолько сильна и всепроникающа, настолько определяет характер обрисовки вымышленных героев, за которыми почти всегда скрываются конкретные прототипы, и выстраивание обстоятельств, за которыми встают реально пережитые коллизии, что их

автор, по праву приобретший репутацию дерзновенного новатора, создателя причудливых, фантазмагорических художественных миров, парадоксальным образом может быть охарактеризован как мастер, неспособный к художественному вымыслу как таковому, не проецированному на личные воспоминания и впечатления или на "чужие" тексты, на новый лад перетолкованные <...> Для самого Белого не существовало принципиальной разницы между собственно художественной прозой и мемуаристикой: рассказывая о годах младенчества в воспоминаниях "На рубеже двух столетий", он подкрепляет свои доводы цитатами из романа "Котик Летаев", используемого без каких-либо оговорок как мемуарный же текст...» [3, с. 8–10].

В. Ходасевич точно отметил: «...вчитываясь в позднюю прозу Белого, мы без труда открываем, что и в "Петербурге", и в "Котике Летаеве", и в "Преступлении Николая Летаева", и в "Крещеном китайце", и в "Московском чуде", и в "Москве под ударом" завязкою служит один и тот же семейный конфликт. Все это – варианты драмы, некогда разыгравшейся в семействе Бугаевых. Не только конфигурация действующих лиц, но и самые образы отца, матери и сына повторяются до мельчайших подробностей» [7, с. 73]. Более того, В. Ходасевич проницательно указывает на раннее детство Андрея Белого как на источник всю жизнь терзавших его комплексов, граничащих с психическим расстройством: «Потом он приходил ко мне – рассказывать о каких-то шпионах, провокаторах, темных личностях, преследовавших его и в Дорнахе, и во время переезда в Россию. За ним подглядывали, его выслеживали, его хотели сгубить в прямом смысле и еще в каких-то смыслах иных <...>. Эта тема, в сущности граничащая с манией преследования, была ему всегда близка. По моему глубокому убеждению, возникла она еще в детстве, когда казалось ему, что какие-то темные силы хотят его погубить, толкая на преступление против отца. Чудовищ, которые были и подстрекателями, и эриниями потенциального отцеубийства, Белый на самом деле носил в себе, но инстинкт самосохранения заставил его отыскивать их вовне, чтобы на них сваливать вину за свои самые темные помыслы, вожделения, импульсы» [7, с. 92].

Видимо, именно поэтому родная квартира как место, где властвовал отец, впоследствии воспринималась самим автором мемуаров крайне негативно. Впрочем, сохранившиеся до сих пор голубые стены материнской комнаты наводят на мысль о том, что мальчик в золотых локонах, неизменно ассоциирующий себя с солнечным началом, став поэтом, возьмет образ «золота в лазури», что называется, не с потолка. Но в целом перед нами некий шифр, скрывающий активнейшее неприятие и отторжение. И, читая мемуары Белого, следует не упускать из виду, что не *изображение* быта, а его *преображение* было задачей писателя. Это диктовалось особенностями его личного творческого метода: «Неизменно задающее тон всему повествованию личностное начало – отличительная примета воспоминаний Белого и в сопоставлении с мемуарными книгами других писателей-символистов <...>.

Белый с гораздо большей охотой отдается своим зачастую непредсказуемым ассоциациям, причудливым впечатлениям, метафорическим сопоставлениям, образотворчеству и мифотворчеству; в результате возникает не набор документально – или по замыслу – заведомо точных словесных фотографий, а некая новая суверенная художественно-документальная реальность, выстроенная по законам образного мышления и управляемая фантазией не в меньшей мере, чем императивными данными зрения, слуха и понимания <...> авторское восприятие порой претворяет достоверную реконструкцию фактов до известной степени в хронику никогда не бывших событий и панораму ярких художественных образов, существовавших в подобном виде лишь в восприятии и воображении Белого. Подлинные лица для этих образов служили лишь моделями» [3, с. 7–8]. Получавшее в эпоху Андрея Белого все более широкие права гражданства лиро-исповедальное начало литературы располагало автора ко все бóльшей откровенности. «Теперь – эпоха опубликования всякого рода дневников...», – замечает мемуарист [2, с. 38]. Это сопрягалось с возрастающей неприкрытостью переживаний лирического героя Андрея Белого, с разрушением любых трафаретов и стереотипов. Поражает беспримерное по своему трагедийному пафосу и образному решению стихотворение «Матери», в котором нет и намек на традиционные для темы «жизнеутверждающие начала»:

Я вышел из бедной могилы.
Никто меня не встречал –
Никто: только кустик хилый
Облетевшей веткой кивал.

Я сел на могильный камень...
Куда мне теперь идти?
Куда свой потухший пламень –
Потухший пламень...– нести.

Собрала их ко мне – могила.
Забыли все с того дня.
И та, что – быть может – любила,
Не узнает теперь меня.

Испугаю их темью впадин;
Постучусь – они дверь замкнут.
А здесь – от дождя и градин
Не укроет истлевший лоскут.

Нет. – Спрячусь под душевные плиты.
Могила, родная мать,
Ты одна венком разбитым
Не устанешь над сыном вздыхать [1, с. 141].

О бугаевской квартире как и впрямь о некоей «могиле», об «антимире поэтического писалось немало, и отдали дань этой теме многие серьезные люди, включая Н. Бердяева. Но при этом здесь доминирует традиционный для литературоведческой мысли XIX века социально-обличительный угол зрения,

определенный в чем-то и вынужденно социологизированой риторикой самого позднего Белого. Такой подход, в общем, суммирует во вступительной статье к трехтомнику воспоминаний писателя А. Лавров: «Белому важно было показать силу семейной культурной преемственности, прочные "кастовые" устои либерально-позитивистского мира, оставившие неизгладимый след в его биографии и биографии его поколения, — но написанное им по значимости выходит далеко за пределы анализа духовных и бытовых истоков собственной личности, приобретая самое широкое значение: недаром о Белом говорят как о полномочном историографе и бытописателе такого специфического социально-общественного явления, как "профессорская культура", историографе, указавшем и на "наступивший кризис этой культуры"» [3, с. 6]. И, в силу живучести неовикторианского литературного этикета советских лет, личная боль писателя, которой отчетливо проникнуты страницы мемуаров, все еще остается вне поля внимания исследователей.

Оттого-то, в силу явной исчерпанности социально-обличительного мотива, в последние десятилетия интерес к данной теме основательно поугас, и на первый план выдвигаются совершенно иные аспекты. Так, например, в недавней статье А. Сиклари исследуется ситуация использования мемуаристом герменевтического метода в истолковании фактов и исторических событий [5]. При этом автор статьи углублен исключительно в метод герменевтики как таковой; здесь подробно, скажем, излагается различие между герменевтикой Штейнера и герменевтикой Дильтея, но фактически сам материал мемуаров находится, в общем-то, вне поля зрения, кроме разве что интерпретации Андреем Белым личности Штейнера. Спору нет, писательская концепция действительности формировалась именно под влиянием Штейнера, в частности — под этим влиянием возник замысел эпопеи «Моя жизнь», в которой Андрей Белый намеревался развернуть панораму формирования собственного «Я», адсорбирующего мироздание. Но определение в статье А. Сиклари среды, в которой вырос поэт, буквально двумя словами — как «пустой культуры», — столь же верно, сколь и общеизвестно, так что полное равнодушие исследователя к «фактам и историческим событиям» в мемуарах представляется другой крайностью. Между тем конкретного анализа субъективно-преобразующего видения будущим поэтом родительской квартиры — пусть она и была конденсацией этой самой «пустой культуры» — до сих пор фактически так и не существует.

Собственно, сам автор мемуаров во многом определил невнимание будущих исследователей к реалиям своего детского гнезда. Основное внимание мемуариста принадлежало, конечно же, не вещам, а людям. «По широте охвата исторической жизни, обилию и яркости индивидуальных характеристик, полноте и подробности автобиографического исповедания мемуарный цикл Белого выдерживает сравнение, пожалуй, лишь с двумя аналогичными произведениями русских классиков — "Былым и думами" А.И. Герцена и "Историей моего современника" В. Г. Короленко» [3, с. 7]. И на три сотни страниц 1-й книги воспоминаний «На рубеже столетий»

приходится едва ли с десятков страниц, посвященных описанию собственно «профессорского быта».

К тому же исходный материал порождал у мемуариста впечатление *тесноты*, хотя многим нашим сегодняшним согражданам, испорченным квартирным вопросом, это впечатление может показаться странным. Воспользуемся сжатым пересказом М. Спивак, создательницы и заведующей «Мемориальной квартирой Андрея Белого», которой, к счастью, эта квартира тоже кажется «очень небольшой», что позволяет осознать основное – конфликт между реальным пространством бугаевской квартиры и тем полетом духа, который ощущал моментами замкнутый здесь юный поэт: «Квартира Бугаевых, так много и так многих в себя вместившая, была тем не менее очень небольшой. На лестничную площадку парадной лестницы выходила передняя. Из передней двери вели в столовую, в кухню и в узкий коридор. К лестнице примыкали уборная, чулан и коридор на кухню. Из кухни был выход на черную лестницу. Жилая часть состояла из пяти комнат <...> Вдоль по узкому коридору располагались крохотная детская комната, спальня родителей и кабинет отца» [6, с. 114]. Обратим внимание на явственно чреватую конфликтностью «по Фрейду» густую сконденсированность локализации отца, матери и сына. Вместе с тем выход из этого квартирному мирка представлялся юношескому сознанию воистину грандиозным: «В парадной половине находились столовая, обращенная окнами в Денежный переулок, и гостиная с балкончиком. С этого балкона открывался вид старой Москвы, Арбат лежал, как на ладони, просматривались купола собора Новодевичьего монастыря. Стоя на этом балконе, юный Боря Бугаев зачарованно наблюдал зори и закаты, видел в них символы и знамения наступающего преобразования мира, грядущего Царства Духа...» [6, с. 114].

Жилье человека взято в мемуарах Андрея Белого в особенном ракурсе, и не только пейзажи, включающие образ неба, призваны были расширить сознание. В восприятии юноши это не столько «квартиры», сколько некие островки жизни посреди мертвящего снежного простора, между которыми робко протаптываются тропки друг к другу, и этот метаобраз символически соединяет имплицитно доминирующий пейзажный фон и мертвящее «непонимание» старших: «В конце прошлого века сидим "мы" в подполье; в начале столетия выползаем на свет; завязываются знакомства, общения с подпольщиками; о которых вчера еще и не подозревали мы, что таились они где-то рядом; а мы их не видели; новое общение обрастает каждого из нас; появляются квартирники, кружочки, к которым ведут протоптанные стези, – одинокие тропки среди сугробов непонимания; у каждого из непонятых оказывается редкое местечко, где его понимают; и каждый, убегая от вчерашнего домашнего, но уже чужого очага, развивает с особой интимностью культ нового очага; относительно первого хорошо сказал Блок: "Что же делать? Что же делать? Нет больше домашнего очага!.. Радость остыла, потухли очаги... Двери открыты на выюжную площадь"» [2, с.

36]. И роль в художественном мире писателя таких сверхобразов, как *снег* или *пепел*, не требует особых комментариев.

Впечатление разреженности, обреченности всего материального подкрепляется лаконичным описанием «разрушения твердынь» отцовского мира: «Все это не могло не сказаться в том, что полуразрушенные бытом отцов дети рубежа до конца разрушили быт отцов, казавшихся такими твердокаменными и крепкими; кариатиды что-то уж слишком быстро рассыпались в порошок или покрылись мохом; а неказистые, с виду хилые, отнюдь не кариатиды, мы, именно поскольку мы были не твердыми, но текучими, протекли в твердыни, защищаемые против нас. Волей к переоценке и убежденностью в правоте нашей критики были сильны мы в то время; и эта критика наша быта отцов начертала нам схемы иных форм быта...» [2, с. 37].

Символически переосмысленные «мелочи быта», поднимаемые на щит поздними реалистами и натуралистами, становятся у Андрея Белого средством символического обобщения, первым, «натуральным» планом символа. Автор откровенно цитирует собственного «Крещеного китайца»: «Протертый профессорский стол с очень выцветшим серо-зеленым сукном, проседающий кучами книг <...>; падали: карандаши, карандашики, циркули, транспортиры, резиночки <...>; валялись листочки и письма с французскими, с шведскими, американскими марками, пачки повесток <...>, нераспечатанных и распечатанных книжечек, книжек и книжиц от Ланга, Готье <...>; составлялись огромные груды, грозящие частым обвалом, переносимые на пол, под стол и на окна, откуда они поднимались все выше, туша дневной свет и бросая угрюмые сумерки на пол, чтобы <...> подпрыгнуть на шкаф, очень туго набитый коричневыми переплетами, и посыпать густо сеемой пылью обои потертого, шоколадного цвета и – серого папочку» [2, с. 50]. Но именно «папочка» производит впечатление дирижера и вдохновителя этого пыльного хаоса, пытаясь подчинить себе любое, самое крохотное проявление витальной жизни в напрасном порыве сделать быт дома привлекательным и красивым.

«Не так-с надо чистить картофель: вот как-с!» [2, с. 52].

«Цифрами, формулами начинает выгравировать методы: чистки картофеля или морения тараканов, которые вдруг завелись; помню сцену: приехал к отцу математик по спешному делу из дальней провинции; мой же отец, стоя на табурете, имея по правую руку кухарку, по левую горничную со свечами, спринцовкой опрыскивал тараканов испуганных, с ужасом им вдруг в буфете открытых:

– Вот видите-с, – как-с: негодяй убегает, а я его – так-с.

И – пфф-пфф – в таракана спринцовкою; вспомнив, что математик приезжий стоит, рот раскрыв, с удивлением созерцая картину гонящегося спринцовкою за тараканом отца, угрожающего падением с табурета и развевающего полы халата, он бросил ему:

– Посидите тут, – вот, изволите видеть: морю тараканов; да-с, да-с – тараканы у нас развелись» [2, с. 52].

Безобразному и мелко-суетливому в быту отцу-профессору (сказанное, конечно, вовсе не зачеркивает того обстоятельства, что повзрослевшему Бореньке вполне ясна и роль отца «вне дома» – он явственно гордится им как крупным российским ученым и не скрывает этой гордости, но как раз это и способно затемнить ранний детский конфликт, доминирующий в описании родительского крова) не пара жена-красавица, жена-музыкантша, и вот сознание юного Бореньки иррационально подбирает адекватный папеньке *andant*: «И какой-нибудь серой, ободранной кошке, устанавливающей каноны квартирнок, неслися с трепетом всякие дани» [2, с. 41]. *Серая кошка* здесь – зоологизированный образ неких Матерей профессорского мира, заправляющих последним воистину в гетевском масштабе: «Кто выравнивал фланг бытовой? <...> В первую очередь выравнивала "профессорша"; много я типов видал; в многих бытах я жил; но такого ужасного, тусклого, неинтересного быта, какой водворила "профессорша" восьмидесятых годов, я, бежавший давно от профессорш, – могу смело сказать: не видывал я второго такого быта: купцы, офицеры, художники, революционеры, рабочие, крестьяне, попы жили красочней среднего профессора и средней профессорши; ни у кого "как у всех" не блюлось с такой твердостью; ни у кого отступление от "как у всех" не каралось с такой утонченной жестокостью (я на себе испытал ту жестокость)» [2, с. 68].

Портретная характеристика такой «профессорши» призвана подчеркнуть ее безликость, «роевое» начало. И прежде всего в этом пространном описании-обличении подчеркивается сущность *чужая*, «азиатская» (по наивно «обывательско-интеллигентскому» лексикону той поры – мол, *все они на одно лицо*). Мы вынуждены привести весьма пространную цитату целиком – из песни, что называется, слова не выкинешь: «Что-то в лице ее было якутское: скулы монгольские, малые щелочки глазок безвеких, всегда приседавших в морщиночки приторные; всосы темные на серомертвых щеках, сухой, черство зажавшийся рот, разъезжающийся в улыбку-гримасу, слезливую, сентиментальную, чтобы, разъехавшись, снова счерствиться безжалостно; жидкие, желто-зеленые, гладкие вовсе зачесы волос под наколочку черную; малый росток, худоба: совершенный одер; старомодное черное платье фасона древнейшего (пятидесятых годов?); очень узенькие нарукавчики, стягивающие кисти лапок лягушечьих; очень широкая юбка; распыленная тархтящей крахмальной белой исподнею юбкой; гордилась, что носит такую:

– Белье, дорогая моя, коль не белое, так значит грязное; на белом же и пылинка видна; на цветном, так и все, – фунты грязи... Не гигиенично: у вас, дорогая моя, юбка нижняя – шелковая, розовая? Так и все... Нет, уж я – вот в какой. – И вздерг юбок, чтоб матери протарахтеть своим жестким крахмалом в лицо; да и не только матери: отцу, Сергей Алексеичу Усову, сыну его, "Паше" Усову, кому угодно <...> И прюнелевые старомоднейшие ботинки, нарочно, чтобы ногой – прямо в нос: <...> Вот какие ношу, – так и все! И опять – вздерги юбок <...> Марью Ивановну чтили ужасно; пасла нас железным

жезлом; церемониймейстер профессорской жизни; вернее: церемониймейстер целого отделения физико-математического факультета <...> Войдя к ней в переднюю, оробевали: от строгости, от тишины, от нас всех потрясающей чистоты; старая прислуга, Аннушка Егоровна, палец полижет, присядет на корточки; и – убирает сориночки с пола; предметы стояли в десятках лет те же; и – так же: те ж алебастры, та ж люстра хрустальная в зале; и "Вестник Европы" развернутый – там же, в зеленой гостиной; читала его с основанья; читала до смерти; и больше она не читала уже ничего из журналов <...> Войдя в лакированную переднюю, отогревались сперва, чтоб хозяйке в лицо не пахнуть холодком: летом, весною, зимою поддерживалась температура на 16 по Реомюру; в 15 или в 17 градусах жить не могла: и жила таким способом лет тридцать пять» [2, с. 110].

Нивелированность личности, механическое выравнивание по среднему уровню – вот главный ужас этого руководства; здесь приметы среды – мебель, еда и одежда – становятся сигнификациями удушающей пошлости.

«Если у Анны Ивановны собираются по средам, а у Ивана Ивановича по четвергам, у Матвея Ионыча соберутся, будьте уверены, – в пятницу: пятница же – следующий по порядку день; и – как же иначе? Если у Анны Ивановны подают бутерброды с сыром, а у Ивана Ивановича с ветчиной, у Матвея Ионыча одна вторая бутербродов будет с сыром; одна вторая – с ветчиной; и – никогда с икрой: на каком основании?

И так – тридцать лет: безо всякого изменения.

Умопомрачительные скачки мысли над иррациональным "и"; а точка над "и", или жизнь, ставится в виде... бутерброда с сыром; вне математики разговоры – присыпочка тощая к бутерброду сухому; если у Анны Ивановны обсуждают мебель квартиры Ивана Ивановича, а у Иван Ивановича обсуждают мебель квартиры Анны Ивановны, то – дело ясное: тема журфиксной беседы Матвея Ионыча, математика, определилась на тридцать лет – с тем отличием, что будет выбрано из всех разговоров общее, неизменяемое и преснейшее; математики – обобщители; и будьте уверены, что лозунг квартиры профессорской, "как у других", – доведен ими до совершенства» [2, с. 72].

Этот воображаемый союз безобразного и докучливого папеньки со столь же безобразной и докучливой «профессоршей» как бы приносит свои плоды. Писатель смело претворяет «пыльную» картину профессорской жизни в символический образ *семян пошлости*, накапливаемых здесь: «Статика, предвзятость, рутина, пошлость, ограниченность кругозора, – вот что я вынес на рубеже двух столетий из быта жизни среднего московского профессора; и в средней средних растворялось не среднее <...> Сколько слов о добром и вечном сыпалось вокруг меня; сеялись семена; я ими был засыпан. Среди кого я рос? У кого сидел на коленях? У Максима Ковалевского: сидел, и поражался мягкостью его живота; и я игрывал... под животом Янжула; Жуковский, Павлов, Усов, Стороженко, Анучин, Веселовский, Иванюков, Троицкий, Грот, Умов, Горожанкин, Зернов и прочие, прочие, прочие из стаи славной роились

вокруг меня; не быт, а – "кладовая" с семенными мешками; но я, будучи "Боренькой", никак не мог развязать этих туго набитых семенами мешков; и весь перемазался пылью, их покрывающей; и эта пыль – быт квартир, в которых держались мешки с семенами; пыль была ужасна <...> Именно я изучил изжитость профессорской квартирочки, поднесенной мне, профессорскому сынку <...> "бяка" Боренька испытывал всю железность пяты, давящей профессорскую квартиру, – для меня: прынелевого башмака Марии Ивановны Лясковской <...> и уже пятиклассником я знал: жизнь славной квартиры – провалится; провалится и искусство, прославляемое этой квартирою: с Мачтетом и Потапенкой, с Клевером и Константином Маковским, с академиком Беклемишевым и с Надсоном вместо Пушкина; еще более оскандалится общественность этой квартиры, редко приподнятая над правым Кадетизмом» [2, с. 45].

Закрывающее этот пассаж обличение в «правом Кадетизме» особенно щемяще. Поэт, утративший квартиру отца, не нашел себя в революции: ему пришлось ютиться у знакомых и топить «буржуйку» своими рукописями. Он бежал в Германию, но и здесь не смог найти места – пришлось возвращаться на родину и применяться к ее реалиям. Реалии же были весьма суровы: достаточно вспомнить горячее стремление позднего Андрея Белого, бездомного в самом прямом смысле этого слова, «прописаться» по рангу советского писателя и получить от властей для начала хотя бы крышу над головой. Незабываема по своей трагикомичности сцена «митинга», который устроил под московским небом бесприютный поэт, кричащий до надутых жил на висках, что ему негде жить...

Многие, многие тогда отрекались от своих «буржуазных родителей», чтобы получить право на жизнь в новой, советской действительности. Но отречение Андрея Белого от собственного дома, этого источника темных комплексов, терзавших поэта на протяжении всей его жизни, не обернулось обретением нового, достойного дома, как и вообще не задалась его новая жизнь на фоне рассыпавшейся пеплом прежней России. Это определило нервность и рискованность манеры Белого-мемуариста. Триада – *Папенька* – *Профессорша* – *Семена́*, произвольно профанирующая традиционное Троическое Поклонение христианского сознания, создана во внутренне неуравновешенных, ломающихся контурах и плоскостях, в математически построенных необычных проекциях, которые заставляют вспомнить художественную практику авангардизма. Вот и А. Лавров, упомянув о мнении Н. Бердяева, утверждавшего, что Андрей Белый применяет к литературе «кубистический метод распластования всякого органического бытия», убедительно разворачивает эту мысль следующим образом: «В воспоминаниях Белого с их субъективной оптикой, свободным и непредсказуемым отбором материала, переключением внимания на жест, интонацию, различные поведенческие нюансы, фиксируемые как форма опосредованного выражения онтологической сущности человека, также сказывается своего рода кубистический метод: подобно тому, как в

кубистической картине сквозь видимый хаос проступают контуры фигур, разъятых на подвижные "молекулы" и аналитически воссозданных по законам фантазии...» [3, с. 26].

Отец Бореньки Бугаева хотел сделать из него ученого – в духе семейной педагогики XIX века, принципы которой зиждились на том, что взрослеющий ребенок должен до малейших деталей воспроизвести, повторить личность своего отца. Вот и по Юнгу архетип Инициации реализуется именно как *возмужание*, а именно – как выход из мира Матери в мир Отца. Но тут – все наоборот; определило склад личности будущего писателя все же материнское влияние: лишь *сказка* и *музыка*, связанные неразрывно с образом матери, стали прорывом из мира Отца в мир свободы и гармонии. С точки зрения юнгианцев, это – кричащий парадокс. Тем не менее есть серьезное основание рассматривать фигуру отца в мемуарах, с его как бы навеки «прикрепленной» к зимнему пейзажу квартирой, как образ не натуралистический, а весьма репрезентативный именно в ракурсе юнгианского мифологизма. Ведь, собственно, фигура отца семантически примыкает к сумрачному ряду «божеств зимы», чучела которых сжигались по весне на необъятных просторах индоарийского мира, ряду, таящемуся в коллективном бессознательном северных народов. Разумеется, это далеко не однозначная оценка: типичным воплощением фигур этого ряда является, например, «занудный», постоянно рефлектирующий Гамлет.

Библиографические ссылки

1. Белый А. Сочинения. В 2-х томах. / Андрей Белый. Т. 1. Поэзия; Проза – М.: Худож. лит., 1990. – 703 с.
2. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания / Андрей Белый. – В 3-х кн. Кн. 1 / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М.: Худож. лит., 1989. – 543 с.
3. Лавров А. В. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого / А. В. Лавров // Андрей Белый. – В 3-х кн. Кн. 1. На рубеже двух столетий. Воспоминания – М.: Худож. лит., 1989. – С. 5–32.
4. Лютова С.Н. Андрей Белый и К.Г. Юнг о кризисе культуры: на пересечении теорий: [Электронный режим] / С.Н. Лютова. – Режим доступа: cyberleninka.ru
5. Сиклари А.Д. Герменевтика в мемуарах Андрея Белого / А.Д. Сиклари // Вестник Мурманского государственного технического университета. Т. 11. – 2010. – № 2. – С. 310–315.
6. Спивак М. Три жизни. Мемориальная квартира Андрея Белого на Арбате / Моника Спивак. – М.: Наше Наследие: Иллюстрированный историко-культурный журнал. – 2005. – № 75-76. – С. 112–121.
7. Ходасевич В.Ф. Некрополь. Белый коридор / В.Ф. Ходасевич – М.: Директ-Медиа, 2016. – 687 с.

Надійшла до редколегії 21 листопада 2016 р.

М. В. Ветрова

Днепр

ФИЛОСОФСКИЙ ОПЫТ В РОМАНЕ А. КАРТЕР «ЛЮБОВЬ»

Постмодерністська творчість неординарної англійської письменниці-феміністки Анджели Картер періоду написання (1969) та видання (1971) роману «Любовь» свідчить про процес становлення її філософського дискурсу. Неоготичний фон роману разом із символізмом Сонця і Луни сприяють багатовекторному тлумаченню взаємин головних героїв, їх поведінки й реакції на несподівані ситуації. Склад трилогії – романи «Танець тіні», «Деякі відчуття» і «Любовь» – обґрунтовано загальними рисами формальних і тематичних елементів. Але ми наполягаємо на тому, що «Любовь» – це роман не стільки психологічний, тим паче не реалістичний, скільки філософський. Нами проаналізовано образи головних героїв «трикутних відносин» Лі-Аннабель-Базза щодо їхніх самоідентифікації, самосприйняття й міжособистісних стосунків. Здійснюється спроба проінспектувати роман на наявність окремих фундаментальних думок провідних філософів ХХ ст. – З. Фрейда, Ж. Лакана та К.Г. Юнга. Конкретними прикладами з роману продемонстровано використання А. Картер таких філософських категорій, як сублимація, едіпов комплекс, відносини другий/Другий, Анімус/Аніма та борроміїв вузел. Визначено, що головні герої відтворюють собою складові борромієвого вузла: Лі прийнято за «реалістичне», його брата Базза за «символічне», Аннабель за «уявне». Доведено впливовість ідей лаканівської теорії на «Любовь» А. Картер.

Ключові слова: Анджела Картер, архетип, борроміїв вузел, Лакан, Фрейд, Юнг.

Постмодернистское творчество неординарной английской писательницы-феминистки Анджелы Картер периода написания (1969) и выхода в свет (1971) романа «Любовь» свидетельствует о процессе становления ее философского дискурса. Неоготический фон романа вместе с символизмом Солнца и Луны способствуют многовекторному толкованию взаимоотношений главных героев, их поведения и реакции на неожиданные ситуации. Состав трилогии – романы «Танец тени», «Несколько ощущений» и «Любовь» – обоснован общностью формальных и тематических элементов. Однако мы настаиваем на том, что «Любовь» – это роман не столько психологический, тем более не реалистический, сколько философский. Мы проанализировали образы главных героев «треугольных отношений» Ли-Аннабель-Базза на предмет их самоидентификации, самовосприятия и межличностных отношений. Статья является попыткой проинспектировать этот роман на наличие отдельных фундаментальных мыслей ведущих философов ХХ в. – З. Фрейда, Ж. Лакана и К.Г. Юнга. Конкретными примерами из романа продемонстрировано использование А. Картер следующих философских категорий: сублимация, эдипов комплекс, отношения другой/Другой, Анимус/Анима и борромеев узел. Выяснено, что главные герои олицетворяют собой составные борромеевого узла: Ли принято за «Реалистичное», его брата Базза за «Символичное», Аннабель за «Воображаемое». Доказано влияние лакановской теории на «Любовь» А. Картер.

Ключевые слова: Анджела Картер, Архетип, борромеев узел, Лакан, Фрейд, Юнг.

Postmodernism work of unordinary English feminist writer Angela Carter of the period of writing (1969) and publishing (1971) her novel «Love» testifies the process of development of her philosophical discourse. Neo-Gothic background of the novel is applied by the symbolism of the Sun and the Moon, all assist multivector interpretation of relationships of protagonists, their behavior and reaction to unexpected situations. It's unfair, that «Love» is the most unpopular novel among worldwide researchers; either they use English or Russian for their projects and articles. Marc O'Day labels «Love» as a part of 'Bristol Trilogy'. His idea was agreed by Carter's

friends and professional writers P. Baker & L. Sage. Parts of the Trilogy – «Shadow Dance», «Several Perceptions», «Love» – are collected by principle of the shared formal and thematic elements. But we insist that «Love» is not a psychological, or realistic, but philosophical novel. We have analyzed self-identification, self-perception and interpersonal relationships of the protagonists of «triangular relations» Li – Annabel – Buzz. This article is an attempt to inspect the novel on the fact of accumulation of some fundamental ideas of the leading philosophers of the XX century: S. Freud, J. Lacan and C.G. Jung. There demonstrated such philosophical categories, as Sublimation, Oedipus complex, relations other / Other, Animus / Anima and Borromean Knot. The protagonists set to personify compound elements of Borromean Knot: Li is taken as "Real", his brother Buzz as "Symbolic", Annabel as "Imaginary". There identified the Lacan theory influence with A. Carter's «Love».

Key words: *Angela Carter, Archetype, Borromean Knot, Lacan, Freud, Jung.*

Обладая зарубежным титулом «главная вдохновительница аспирантов, пишущих диссертации по новейшей литературе» [цит. по: 2, с. 452], Анджела Картер (1940–1992) медленно, но уверенно продолжает свое магическое внедрение в академические умы постсоветского пространства. В 70-х и 80-х о ней не знали и имя ее не упоминали, но уже с середины 70-х такими, как она, пугали: «Англия бьется в судорогах вседозволенности – permissiveness – снятия моральных запретов во имя мнимых свобод личности <...> в какой-то мере пир во время чумы! <...> Статьи, в которых серьезные люди – психиатры, историки, философы <...> с эпическим объективизмом обсуждали в начале 1972 года общественный смысл, значение (и происхождение) порнографии, показательны для определенных “делающих” современную культуру интеллектуалов» [3, с. 3].

И только в конце 90-х обнаружилось сознательное, не вызванное одной лишь эротической интригой желание постичь независимый постмодернистский вызов западных феминисток. Вероятно, независимость позиционирования страны вызывает полное, хотя и медленное, критическое переосмысление гражданами зависимого пути державы. С конца 90-х начались серьезные попытки феминизации украинского общества на базе уже готовых моделей западноевропейского образца. У нас по сей день наблюдается редкое для истории наук явление – не вникая в составляющие, опробовать продукт брожения и сразу внедрить в политическое употребление. Так, наскоро сделанные переводы ультрасовременных феминисток сравниваются с первой/второй волной феминизма и работами 60-летней давности. Мы считаем, что торопиться с таким глубоким и многоликим явлением, как феминизм, нельзя. Необходимо активно изучать литературные образцы феминистской мысли для органичного понимания и прослеживания их исторической функциональности и уже тогда формировать свой украинский феминистский подход. Нужно пересматривать и расширять списки литературы в высших учебных заведениях; так, творчество А. Картер в европейских странах входит в программные курсы английской новейшей литературы для всех специальностей. Например, в пединститутах Греции и Кипра будущие педагоги начальной школы изучают ее творчество и избранные произведения. В 2012 г. М. Тонкин (Maggie Tonkin) отметила, что творчество Картер “remains

controversial almost 20 years after her death” [22, p. 1] (*остается противоречивым даже спустя почти 20 лет с ее смерти*). Многогранность таланта писательницы не получила развернутой интерпретации и однозначной оценки критиками и до нынешнего, 2016 года. Романы и рассказы А. Картер заслуживают глубокого изучения исследователей не только с позиций литературоведения и социологии гендера, но и в целях определения элементов ведущих течений философской мысли.

Роман «Любовь» – хронологически пятое художественное произведение А. Картер – был написан в 1969 г., а опубликован в 1971. Впоследствии все переиздания этого романа идут в комплексе с написанным Картер в 1987 г. послесловием как цельное произведение. Такие исследователи, как З. Бреннан, Д. Кавалларо, П. Чайлдс, М. Костантини и С. Грус (Zoe Brennan, Dani Cavallaro, Peter Childs, Mariaconcetta Costantini, Susanne Gruss), упоминают «Любовь» как часть Бристольской трилогии ('Bristol Trilogy'), куда кроме рассматриваемого романа относят «Танец тени» (Shadow Dance, 1966) и «Несколько ощущений» (Several Perceptions, 1968) [12, 14, 15, 16, 18]. “...For though Bristol is never named as the city in which they are set, external evidence makes the autobiographical connection clear” [цит. по: 23, с. 70] (*хотя Бристоль никогда не называется как город, в котором они [события] происходят, внешняя очевидность указывает на автобиографическую связь*), – сформулировал и впервые предложил такое обобщение М. О’Дей (Marc O’Day). В Бристоле Картер училась и непосредственно была окружена провинциальной богемой 60-х, с ее привычками, увлечениями, вызывающим поведением. На Йоркской конференции 1994 г., посвященной картеровскому сборнику «Фейерверк», профессиональные писатели-литературоведы и к тому же ее близкие друзья П. Бейкер и Л. Сейдж (Paul Baker & Lorna Sage) согласились с таким объединением; примем его и мы, хотя, на наш взгляд, эти три произведения очень разнятся по жанру и авторскому послы. Состав трилогии обоснован М. О’Дейем общностью формальных и тематических элементов [23, с.70].

Роман является самым непопулярным среди исследовательских проектов и статей – как англоязычных, так и русскоязычных. Этот печальный факт отмечает и Эндрю Х.С. Нджи (Andrew Hock Soon Ng) в своей знаменательной статье 2008 г. «Субъективация пространства: *Любовь* Анджелы Картер»; здесь же он рассматривает это произведение как “realist novella” (*реалистическую новеллу*) [19, с. 415]. «Любовь» часто называют психологическим романом, отмечая в художественном творчестве «два разнородных друг от друга жанра романов Картер: психологический, решенный внешне в традиционном духе и научно-фантастический» [9]. Однако мы считаем, что «Любовь» – это роман не столько психологический, тем более не реалистический, сколько философский. Его появление отнюдь не было явлением случайным: роман стал закономерной ступенью творчества А. Картер для выхода на площадку глубинных философских концептов, вполне доступных изучению. Зная склонность писательницы к экспериментам, осмелимся обозначить его

удачной попыткой философского романа с элементами символизма, что и попытаемся доказать в рамках данной статьи. В.М. Толмачев отмечает, что «проза Картер рассматривается некоторыми критиками как приложение к постструктуралистской и постмодернистской теории (М. Фуко, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар) [2, с. 453]. Мы согласны с этим тезисом, но хотим расширить «послужной список» Картер именами З. Фрейда, К.Г. Юнга и Ж. Лакана. Цель статьи – обнаружить и определить зафиксированные Анджелой Картер философские концепты в романе «Любовь».

«Любовь» – наименьший по объему из всех романов Картер, но самый насыщенный. Добросовестное изучение образов главных героев и возникших между ними «треугольных отношений» заслуживает три разных исследования, каждое размером с монографию. Патриция Дж. Смит (Patricia Juliana Smith) справедливо отмечает, что “*Love is more likely to invoke fear and revulsion than tears and sympathy – and is, in its fatal consequences, a study in how not to deport oneself*” [21, p. 25] (*Любовь вызывает скорее страх и отвращение, чем слезы и сострадание – и своим фатальным последствием является исследование о том, как не предать себя*). Самыми последними русскоязычными попытками осмыслить авторский концепт этого романа можно считать две статьи 2016 г. Т.А. Бахор и Т.А. Царенко, изучающих мотив двойничества и использование антропонимов в «Любви». Так, в «неразъединенности братьев» Коллинз они видят отражение картеровского представления об «отсутствии цельности современного человека» [10, p. 126]; а одним из главных авторских посылов считают «предопределенность судьбы девушки, не сумевшей построить свою жизнь в соответствии с признаваемой окружающими нормой» [1, p. 35].

Дани Кавалларо определяет творчество Картер как интуитивное вместилище основополагающих идей структурализма и постструктурализма: “It would be foolish to ignore the existence of points of contact between Carter’s message and some of the major propositions advanced by structuralism and poststructuralism <...> In fact they are subtly implied by both her fiction and her nonfiction as an underlying body of thought which she appears to have consonant with ideas she had already intuited and tested in her own mind and writing” [14, p. 7] (*Было бы глупо игнорировать существование точек соприкосновения между посылом Картер и некоторыми главными идеями, предложенными структурализмом и постструктурализмом <...>. Фактически они тонко введены в ее художественные произведения и эссеистику, являясь базовыми мыслями, созвучными с идеями, постигнутыми интуитивно и прошедшими проверку ее умом и письмом*). Известно, что отношение к З. Фрейду и Ж. Лакану было у А. Картер неоднозначным. ““I love Freud,” Carter once told Lorna Sage, “as though he were an uncle” [17, p. 3] (*Однажды Картер сказала Лорне Сейдж: «Я люблю Фрейда, как если бы он был моим дядей»*); т. е. она любила его и как родственную душу и как родственную данность, когда любовь подразумевается самим фактом родства, – комментирует Скотт Димович. Исследуя произведения Картер на предмет использования знаний о психоанализе, он уточняет, что именно сборник «Кровавая комната» (1979)

представляет читателям “a condensed version of the transformation in Carter’s relation to psychoanalysis” [17, p. 5] (*сжатую версию трансформации отношения Картер к психоанализу*). Мы же считаем, что Картер активно использовала самые последние психоаналитические достижения своего времени, а иногда и терминологию уже с конца 1960-х гг., и роман «Любовь» это демонстрирует.

«Любовь» – результат реализации культурных напряжений 1960-х гг. в Западной Европе. Картер с первых же строк романа навязывает нам мелодичную грустную лирику «Аннабель Ли» (1849) Эдгара Аллана По [8, с. 585–586]. Образ безумной погибающей Девы у Картер также получился безупречно поэтичным. Однако Картер, заигрывая с нашими читательскими ожиданиями, деконструирует лирический образ возлюбленной и представляет на наш суд психоаналитическую причину ее присутствия в романе. Картер выводит на поверхность невидимое, искусно жонглируя древнейшими символами. Перед нами неожиданное сближение двух крайностей – Солнца и Луны. На главную героиню по имени Аннабель, подверженную эмоциональной и социальной нестабильности, неожиданно обрушивается предчувствие, словно откровение свыше: “One day, Annabel saw the sun and moon in the sky at the same time. <...> she had no instinct for self-preservation if she confronted by ambiguities” [13, p. 1] (*Однажды Аннабель увидела в небе сразу солнце и луну. <...> у нее не было инстинкта самосохранения, когда перед ней вставали двусмысленности*). Аннабель жила у Ли уже несколько недель; они начали жить вместе по глупой случайности, при этом физическая составляющая их сожительства сначала подчеркнуто отсутствовала. Постепенно у них возникает “unspoken contact” [13, p. 17] (*немой контакт*) и выстраиваются определенные любовные отношения; однако его не удовлетворяла “her strangeness which seemed to him qualitatively different but quantitatively akin to the strangeness he himself felt...” [13, p. 17] (*ее странность, которая казалась ему качественно иной, но количественно родственной той странности, которую испытывал он сам*).

Картер признавала, что именно Адольф из одноименного произведения 1816 г. Бенжамена Констан послужил идеей «Любви» и прототипом Ли [13, с. 113]. Характеристика Адольфа отлично комментирует поведение Ли: «Глупцы делают из своей морали нечто цельное и незыблемое для того, чтобы оно как можно меньше давило на их поступки и представляло бы им свободу во всех мелочах жизни» [4]. Однако Картер, описывая жизненную позицию Ли до встречи с Аннабель, углубляет характеристику своего героя, обосновывает глубинную причину его поведения сублимацией (психологический феномен, впервые описанный Ницше, подхваченный Фрейдом, взятый на вооружение Юнгом, а впоследствии уточненный и Лаканом). Так, он скрывает свою “sentimentality” (*сентиментальность*), которая «*found expression in the pursuit of a metaphysical concept of liberty*» [13, p. 14] (*нашла выход в поисках метафизической концепции вольности*), а именно: в нем сентиментальность преобразовывается в “desire for freedom”

(*страстное желание свободы*) и становится “his greatest virtue” (*его самым большим достоинством*); а “principal condition of freedom, it seemed to him, was lack of possessions <...>, freedom from responsibilities” [13, p. 14], (*главным условием свободы, казалось ему, может быть лишь отсутствие собственности <...>, свобода от обязательств*). Автор постоянно обращает наше внимание на слезящиеся (по причине хронического заболевания) глаза Ли. “In this sense *Love*, like other Carter texts, rewrites both E. T. A. Hoffman’s *The Sandman* and Freud’s commentary on its imagery of eyes” [20, p. 249] (*В этом смысле Любовь, как и другие тексты Картер, вмещает в себя одновременно Человека песка Э.Т.А. Гофмана и толкования Фрейда об образности глаз*), – отмечает Жаклин Пирсон в интересном исследовании об использовании аллюзий в ранних романах Картер. “...he did not appreciate shades of meaning. He thought a door must either be open or closed and that, in general, people meant what they said” [13, p. 22] (*...он не ценил оттенки значений. Он думал, что дверь должна быть либо открытой, либо закрытой и вообще, что люди подразумевали то, что произносили*) – мы принимаем Ли за «реальное» в схеме нашего исследования.

К этой непростой последовательности партнерских отношений с еще непризнанными изменами Ли и кровавым их результатом неожиданно присоединяется Базз, брат Ли по матери. Подробное описание братьев и их взаимодополняющего отношения друг к другу в детстве не сразу ставят акцент на их противопоставлении. Для того чтобы включилась функция взаимоотрицающего друг друга состояния, нужна была внешняя категория, которой окажется Аннабель: “both sun and moon gave forth an equal brilliance so the heavens contained two contrary states at once” [13, p. 2] (*и солнце и луна сияли так ярко и полноценно, что небеса еле удерживали два противоположных друг другу состояния сразу*). Спроецировать образы братьев на эти два светила (древнейших символа) удастся лишь к концу романа, нанизывая и анализируя характеристики жизненной позиции Базза, его интересов, привычек и самовосприятия. Базз обнаруживает себя антиподом Ли. Свихнувшаяся мать называла его “the Anti-Christ” [13, p. 56] (*Антихристом*) в детские годы. Нам известно, что Базз во многом пытался подражать брату, и всегда эти попытки заканчивались результатом «навыворот». Впоследствии мы узнаем о его сексуальных комплексах по отношению к противоположному полу: “He’s always been funny with girls...” [13, p. 98] (*Он всегда смешно себя вел с девочками*). В послесловии 1987 г. Картер однозначно подтвердит его гомосексуальную ориентацию.

Поначалу Аннабель испытывает к Баззу довольно прозаические чувства: у них общие интересы и увлечения, вместе они подворовывают по мелочам, понимают друг друга без слов, и о любви здесь речь как бы и не идет. Словно магическое заклинание, Аннабель твердит своему мужу Ли: “If you deceive me, I’ll die” [13, p. 38] (*Если ты меня обманешь, я умру*). Концепт Юнга мужского и женского начал, выраженный Анимусом (Логос) и Анимой (Эрос) [11], отражены во взаимодействии и играх Ли и Аннабель: “She plays chess from the

passions and I play it from logic and she usually wins” [13, p. 40] (*Она играет в шахматы по велению страстей, а я в игре пользуюсь логикой. Она [Аннабель] меня обычно обыгрывает*), – так компактно демонстрирует Картер концепты Логоса в образе Ли и Эроса в образе Аннабель, разводя их на разные полюса для наглядности.

Ли пытался уловить мысли возлюбленной, однако ее пристрастия, перемены настроения были вне его понимания. Их физические отношения претерпевали метаморфозы: изначальная выдержка перешла на уровень физического сближения при углубляющемся непонимании. Если бы не ультиматум родителей девушки, он вряд ли бы решился на узаконивание противоречивых и бессознательно отвергаемых им отношений с ней: “his Puritanism demanded he should be publicly responsible for her” [13, p. 30] (*его пуританское воспитание требовало публичной ответственности за нее*). Когда родители забрали девушку домой, не желая и слышать о сожительстве Аннабель и Ли, братья уже не представляли жизни без нее: “They felt incomplete without her presence; without any conscious volition of her own, by a species of osmosis, perhaps, since she was so insubstantial, somehow she had entered the circle of their self-containment” [13, p. 29] (*Они чувствовали себя неполноценными без нее; она, видимо, в силу сознательного неведения и бестелесности каким-то осмосом вошла в круг их самодостаточности*). Мы принимаем Аннабель за «доображаемое» в схеме нашего исследования.

Аннабель увидит собственными глазами Ли в объятиях другой женщины. Чувство вины и колебание в формулировках Ли в попытке определить, кем же для него являются другие женщины по отношению к Аннабель, описаны с использованием терминологического аппарата Лакана: “His other love – that is if Annabel were to be defined as his lover – anyway the other woman – and was she the Other Woman or simply another woman?” [13, p. 19] (*Его другая любовь – при условии, что Аннабель вообще определять как возлюбленную, – так или иначе другая женщина – а она Другая Женщина или просто другая женщина?..*). Оппозиция другой/Другой была определена и прокомментирована Лаканом в 1955 г. В его творчестве это различие станет центральным и самым сложным.

Аннабель бессознательно решает наказать своего возлюбленного, необычным способом – дидактическим применением эдипового комплекса: “‘Give me your ring’. He slipped his father’s silver ring on to her thin forefinger, <...> ‘Now I’m invisible,’ she said with satisfaction” [13, p. 44] (*‘Дай мне свое кольцо’. Он надел отцовский серебряный перстень на ее тонкий указательный палец <...> ‘Теперь я невидима’, – удовлетворенно сказала она.*). Эдипов комплекс был вначале описан Фрейдом, а потом уточнен и интерпретирован несколько иначе Лаканом. Проследить разницу использования можно, следуя логике Н.Г. Родионовой: «Если у Фрейда эдипов отец выступает в роли реального, биологического отца, то у Лакана он замещается символом-“именем отца”, т.е. опять ученый стремится вывести его за пределы фрейдовского психосексуализма» [9]. Картер использует эдипов комплекс в

лакановском варианте. Дидактическое использование «отцовского перстня» Аннабель мы демонстрируем прямым цитированием Лакана: «Имя Отца было призвано в это место для символического противостояния субъекту» [5, с.126].

Героиня тяжело переживает разочарование вследствие рухнувшего доверия к мужу, при этом описывается не реальный, но психоаналитический конфликт Другой женщины и Аннабель. С этого момента подсознание героини начинает медленно воплощать вторую часть магической «логической формулы». Болезненное психическое состояние Аннабель ухудшается присутствием брата Ли. Это заболевание отмечает врач-психиатр клиники, куда попала Аннабель после попытки суицида: “There is a condition of shared or, rather, mutually stimulated psychotic disorder known as “*folie à deux*”. Your brother and your wife would appear excellent candidates for it” [13, p. 60] (*Существует такое психотическое расстройство, коллективное или, точнее, взаимно стимулируемое, известное как «folie à deux». Ваш брат и ваша жена – отличные представители его*). Кардинально преобразившись, Аннабель меняет мир вокруг себя. Она пытается доказать себе, что еще жива: Аннабель обнаруживает, что «любит» обоих братьев, и умышленно создает ситуацию конфронтации Ли с его Другим. На авансцену выходит конфликт другого к Другому. Но в результате Аннабель пострадает больше всех, так как связь с Другим Ли (его братом Баззом) оборачивается для нее связью с Символическим Ли. Поэтому желаемое доказательство собственной жизнеспособности у нее не возникает. В силу психического заболевания Базз и Аннабель противопоставлены реальности. Базза мы принимаем за «символическое» в схеме нашего исследования.

Чтобы понять эти отношения нужно нарисовать вертикальную прямую, и, как в геометрии расположить точки «+1» и «-1» на любом расстоянии между собой, где «+1» будет Ли. Нам это подсказывает сама Картер, прописывая диалог героя в диспансере для психических больных, куда попадает Аннабель вследствие суицида, спровоцированного изменой мужа: “I have a brother who tried to kill me and a wife who tried to kill herself and I was searching, you know? For the causal link and so I found myself <...> ‘I’m the plus, aren’t I?’” [13, p. 60] (*У меня есть брат, который попытался меня убить, и есть жена, которая пыталась убить себя. И я искал, понимаете? Искал для причинного звена... и так обнаружил себя. <...> Ведь плюс – это я, не так ли?*). Соответственно «-1» будет Базз. Но для того чтобы оппозиция заработала, необходима была точка отсчета, именно ею и оказалась Аннабель. Картер описывает это очень символично: Аннабель проглатывает свое свадебное кольцо в клинике. Она как бы становится «0», точкой отсчета: “Me and my wife have fallen into the habit of performing symbolic actions with our wedding rings. She ate hers” [13, p. 101] (*У нас с женой появилась привычка совершать с обручальными кольцами символические действия. Она свое проглотила*). Но Картер использует ее как действующую силу, значит, Аннабель символизирует собой не буквальную **точку** отсчета, а активный пусковой механизм. В ярости и растерянности после рассуждений об измене

жены с братом Ли убегает от Аннабель, осознав реальную опасность поглощения себя своим же Воображаемым: “She carried on the metaphor by trying to eat me alive” [13, p. 101] (*Она расширила метафору тем, что попыталась сожрать меня заживо*) Здесь отражен семинар Ж. Лакана (1958–1959 гг.) под названием “Ты есть тот, кого готов ты ... есть” [6, p. 569].

Братья Коллинз с детства дополняли друг друга, они представляют собой одно целое, при этом важно учитывать, что две части этого целого – Реальное и Символическое – не взаимозаменяемы. При этом Ли для Базза является его Другим и наоборот. Братьям, которые являются Другим друг для друга, необходим был третий компонент в качестве точки отсчета для определения роли каждого исполнителя своей символической функции. Этим третьим компонентом явилась Аннабель. Она оказалась тем самым Воображаемым элементом.

Рассуждения Ли о Другой женщине и сравнения ее с Аннабель позволяют убедиться, что Картер отлично владела терминологическим аппаратом психоанализа. Поэтому и рассуждения Ж. Лакана, описанные им в семинарах и опубликованные в 1958 г., были ей знакомы. К узлам в психоанализе Лакан обращается с 1955 г., но он на тот момент еще не объединил понятия Реальное, Символическое и Воображаемое во взаимосвязанную узловую фигуру. В XX Книге его семинаров (1973) мы находим Треугольник отношений Реальное – Символическое – Воображаемое [7, с. 107], художественно описанный в «Любви» А. Картер в 1969 г. Свое интуитивное открытие Картер вложила в уста Ли, размышляющего в кабинете психиатра: “I am the plus, aren't I?”

‘The plus?’

‘One plus one equals two but first we must define the nature of “plus”. They have a world which they have made so they can understand it and it includes me at the center <...> ‘it’s a hermetic world, the three of you...» [13, p. 60] (*‘Я – плюс, не так ли?’ – ‘Плюс?’ – ‘Один плюс один равняется два, но сначала мы должны определить природу «плюса». У них есть мир, который они создали так, чтобы понимать его, и этот мир включает меня в центре <...> ‘вы трое, это герметичный мир’*).

Если мы продолжим начатую нами вертикальную линию, то, чтобы добиться условной точки «2» в системе координат и при этом не совместить ни с Реальным («+1»), ни с «-1» Символическим, нужно точку «2» поставить на два пункта вправо. Этой «2» и является Аннабель (Воображаемое).

Концепция Юнга относительно архетипичности образа матери [11] находит у Картер свое отражение в бессознательном наложении памяти образа матери на образ Аннабель: “the woman in the playground and the girl on the hill were already superimposed on one another in his mind so that to speak of his mother was to speak of Annabel” [13, p. 47] (*женщина на детской площадке и девушка на холме уже наложились друг на друга в его сознании, так, говоря о матери, он говорил об Аннабель*). Тот же самый эффект наложения, но еще более усиленный описан перед самой смертью Аннабель, когда на образы матери и

жены оказываются наложены и образы тети, воспитавшей братьев и психиатрессы: “By some extraordinary chance, she had chosen to colour her hair the same shade of polished brass the woman doctor in the hospital used but her black-rimmed eyes, <...> carmined lips and dark red fingernails were those of the earliest memories of his mother, <...> ; she wore a white dress cut like the nightdress in which his aunt had been buried...” [13, p. 103–104] (*По какой-то необычной случайности она выбрала для волос такой же оттенок полированной меди, что был у психиатрессы в клинике, но черные круги ее глаз, <...> карминный цвет губ и темно-красные ногти оживили в нем самые первые воспоминания о матери, <...>; белое платье Аннабель было того же покроя, что и ночная рубашка, в которой похоронили тетку...*).

Вывод. На уровне философских категорий мы рассмотрели Ли как Реальное, его брата Базза как Символическое, а Аннабель как Воображаемое. При попытке поменять функции этих категорий происходит конфликт. Так, обнаруживает себя конфликт к Другому другого. Феномен этот невозможно локализовать точно. Такие отношения сформулирует и опишет в 1972 г. Ж. Лакан и назовет «борромеев узел», в то время как А. Картер интуитивным путем и художественным талантом пришла к нему в 1969 г. в процессе написания романа «Любовь». Художественный дар писательницы, обостренный социальным конфликтом в романе «Любовь», блестяще отразил глубокий философский контекст. Мы считаем, что «Любовь» – это философский роман с элементами символизма. В рамках небольшой статьи нам удалось лишь схематично наметить связи между некоторыми философскими категориями и их демонстрацией в романе. Но и этот краткий обзор позволил убедиться: в романе «Любовь» отражены элементы ведущих течений философской мысли XX в. Мы считаем, что роман заслуживает глубокого изучения исследователей творчества писательницы, а также тех, кто занимается современной британской литературой и философией второй половины XX в.

Библиографические ссылки

1. Бахор Т.А., Цариненко Т.А. Изучение антропонимов как постижение авторской концепции (Роман А. Картер «Любовь») / Т.А. Бахор, Т.А. Цариненко // Исследование различных направлений развития психологии и педагогики: сборник статей Международной научно-практической конференции (10 янв. 2016 г., г. Самара). Ч.1. / ред. Асатур Альбертович Сукиасян. Уфа: ОМЕГА САЙНС, 2016. – С. 35–36.
2. Зарубежная литература XX века (Учеб. пособие) / ред. Василий Михайлович Толмачев. М.: Академия, 2003. – 640 с.
3. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании / Валентина Васильевна Ивашева. М.: Художественная литература, 1974. – 464 с.
4. Констан Б. Адольф (Пер. с фр.) [Электронный ресурс] / Бенжамен Констан. Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/KONSTAN/Konstan_Adolf.txt
5. Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда (Пер. с фр.) / Жак Лакан. М.: Логос, 1997. – 184 с.
6. Лакан Ж. Образование бессознательного (Семинары: Книга V (1957/1958)) (Пер. с фр.) / Жак Лакан. М.: Гнозис, Логос, 2002. – 608 с.

7. Лакан Ж. Ещё (Семинар, Книга XX (1972/73)) (Пер. с фр.) / Жак Лакан. М.: Гнозис, Логос, 2011. – 176 с.
8. По Э. А. Собрание сочинений в двух томах. Т.2. (Пер. с англ.) / Эдгар Алан По. Воронеж: Полиграф, 1995. – 640 с.
9. Родионова Н.Г. Поэтика жанра романа в творчестве Анджелы Картер [Электронный ресурс] : автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.03 / Наталия Гербертовна Родионова. М., 2001. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-zhanra-romana-v-tvorchestve-andzhely-karter#ixzz4AXAAG2zX>
10. Цариненко Т.А., Бахор Т.А. Мотив двойничества как компонент картины мира в романе А. Картер «Любовь» / Т.А. Цариненко, Т.А. Бахор // Исследование различных направлений развития психологии и педагогики: сборник статей Международной научно-практической конференции (10 янв. 2016 г., г. Самара). Ч.2 / ред. Асатур Альбертович Сукиасян. Уфа: ОМЕГА САЙНС, 2016. – С. 124–127.
11. Юнг К. Г. Архетип и символ. (Пер. с нем.) [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. Режим доступа: http://royallib.com/read/yung_karl/arhetip_i_simvol.html#20480
12. Brennan Z. Angela Carter's bohemian Bristol [online resource] / Zoe Brennan // Bristol Review of Books, 2012. – Access at: <http://eprints.uwe.ac.uk/19741>
13. Carter A. Love [novel] / Angela Carter. L.: Vintage, 1997. –120pp.
14. Cavallaro D. The World of Angela Carter: A Critical Investigation / Dani Cavallaro. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Co Inc., 2011. – 200 pp.
15. Childs P. Contemporary Novelists. British Fiction since 1970 / Peter Childs. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2005. – 287 pp.
16. Costantini M. Reconfiguring the Gothic Body in Postmodern Times. Angela Carter's Exposure of Flesh-Inscribed Stereotypes / Mariaconcetta Costantini // Gothic Studies. Vol. 4. Issue 1. EBSCO Publishing, 2002. – P. 14-27.
17. Dimovitz S. "I was the Subject of the Sentence Written on the Mirror": Angela Carter's Short Fiction and the Unwriting of the Psychoanalytic Subject / Scott Dimovitz // Literature Interpretation Theory. Vol. 21. Issue 1. L., N.Y.: Taylor & Francis Inc (Routledge), 2010. – P. 1–19.
18. Gruss S. "...into the Shadows": The Frailty of Masculinity in Angela Carter's "Bristol Trilogy": "Men and Madness: Representing Male Psychopathology and Mental Disorder in Modern and Contemporary Culture [Conference paper] / Susanne Gruss. Manchester Metropolitan University, 28-30 June 2007.
19. Ng A. H. S. Subjecting Spaces: Angela Carter's "Love" / Andrew Hock Soon Ng. Contemporary Literature. Vol. 49 Issue 3. Wisconsin University Press, 2008. – P. 413–438.
20. Pearson J. "These Tags of Literature": Some Uses of Allusion in the Early Novels of Angela Carter /, Jacqueline Pearson // Critique: Studies in Contemporary Fiction. Vol. 40. Issue 3. L., N.Y.: Taylor & Francis Inc (Routledge), 1999. – P. 248–256.
21. Smith P. J. All you need is Love: Angela Carter's novel of sixties sex and sensibility / Patricia Juliana Smith // The Review of Contemporary Fiction (Fall 1994): Angela Carter / Tadeusz Konwicki. Vol. 14. Issue 3. USA: Dalkey Archive Press, 1994. – P. 24–29.
22. Tonkin M. Angela Carter and Decadence: Critical Fictions/Fictional Critiques / Maggie Tonkin. Palgrave Macmillan, 2012. – 223 pp.
23. Watz A. Angela Carter & Surrealism: «A Feminist Libertarian Aesthetic» Studies in Surrealism / Anna Watz. N.Y.; Oxon: Routledge, 2016. – 216 pp.

Надійшла до редколегії 30 вересня 2016 р.

V. Gurbanova
Baku, Azerbaijan

ARCHAIC WORDS AND SUFFIXES IN THE WESTERN DIALECT OF AZERBAIJANI LANGUAGE IN "DIVANU LÛGAT-IT-TURK" BY M. KASHGHARI

«Дивану лугат-ит-тюрк» Махмуда Кашгар є історичною хронікою і пам'ятником писемності тюркських народів. Це дослідження, що почалося кілька століть назад, має велике значення для вивчення художнього смаку, традицій, морально-духовного світу і відваги огузьких племен. Крім того, в «Дивану лугат-ит-тюрк» є слова, які більше не використовуються в сучасній азербайджанській літературній мові. Основна причина цього полягає в тому, що самі слова замінюються синонімами, оскільки певні поняття втратили своє значення. Незважаючи на те що в літературній мові вони відсутні, їх все ще можна зустріти в різних діалектах. Зокрема, інтерес представляють дієслова, що використовуються в «Дивану лугат-ит-тюрк». Як відомо, дієслова в тюркських мовах в основному приходять з оригінального словника. Хоча більшість з них зберегли свою первинну версію, серед них є й такі, що характеризуються різними змінами у формі, флексіях і суфіксах, є архаїчними в західному діалекті (наприклад, слова в наказовому способі дієслова).

Ключові слова: дієслово, словник, діалекти, акценти, архаїзм.

«Дивану лугат-ит-тюрк» Махмуда Кашгари является исторической хроникой и памятником письменности тюркских народов. Это исследование, начавшееся несколько веков назад, имеет большое значение для изучения художественного вкуса, традиций, морально-духовного мира и отваги огузских племен. Кроме того, в «Дивану лугат-ит-тюрк» есть слова, которые больше не используются в современном азербайджанском литературном языке. Основная причина этого заключается в том, что сами слова заменяются синонимами, поскольку определенные понятия утратили свое значение. Несмотря на то что в литературном языке они отсутствуют, их все еще можно встретить в различных диалектах. В частности, интерес представляют глаголы, использующиеся в «Дивану лугат-ит-тюрк». Как известно, глаголы в тюркских языках в основном приходят из оригинального словаря. Хотя большинство из них сохранили свою первоначальную версию, среди них есть и такие, которые характеризуются различными изменениями в форме, флексиях и суффиксах, являющихся архаичными в западном диалекте (например, слова в повелительном наклонении глагола).

Ключевые слова: глагол, словарь, диалекты, акценты, архаизм.

"Divanu Lûgat-it-Turk" by Mahmoud Kashghari is the historic chronicle and mutual written monument of the Turkic peoples. This research that started a few centuries ago is of great importance for learning the artistic taste, traditions, moral-spiritual world and bravery of Oghuz tribes. In "Divanu Lûgat-it-Turk" there are also words that are no longer in use in the modern Azerbaijani literary language. The main reason for this is the very words being replaced by its synonyms or the thing or the concept they represent has lost its essence. Although these words are not in the literary language any longer, they still exist in different dialects. One of the reasons for "Divanu Lûgat-it-Turk" being in researchers' interest is the verbs which were used there. As is known, verbs in Turkic languages mainly come from the original vocabulary. Even though most of them kept its original version, there are some that are characterized by various changes in the form and endings. It is also observed in suffixes of verbs being archaic in the western dialect. For example, words in imperative mood of the verb are of this kind.

Keywords: verb, dictionary, dialects, accents, archaism.

Sources that give a chance to learn the history of a nation are rock engravings, chronicles and eposes. “Divanu Lûgat-it-Türk” by Mahmoud Kashghari is the historic chronicle and mutual written monument of the Turkic peoples. This research that started a few centuries ago is of great importance for learning the artistic taste, traditions, moral-spiritual world and bravery of Oghuz tribes. There is always a need for further investigations of this dictionary which hides a deep meaning and treasure in its each line. Investigating each word in “Divanu Lûgat-it-Türk” proves that Turkic languages are very wide-ranging. In “Divanu Lûgat-it-Türk” there are both archaic and non-archaic (*meşə* (forest), *oxumaq* (read), *təmiz* (clean), *pak* (clear)) words that are widely used and understood in daily life.

In “Divanu Lûgat-it-Türk” there are also words that are no longer in use in the modern Azerbaijani literary language. The main reason for this is the very words being replaced by its synonyms or the thing or the concept they represent has lost its essence. Although these words are not in the literary language any longer, they still exist in different dialects. They are used either with the same or different meaning or represent similar thing, action or event with slight differences (e.g. varying pronunciation). Let’s consider some of them:

Mədəd – mercy. (*Mədəd, aman, əlaman!*) In the dictionary *mədəd* means mercy. It is used in dialects with similar meaning. So, it means aid, to aid in Kazakh dialect. There is a word “*mədədçi*” in Western Azerbaijani dialect which means a person who helps.

Qucandı – to stir, to fidget (*Qız qucandı*. (The girl fidgeted.)) The word “*qucandı*” underwent pronunciation changes and carries similar content. In Oghuz dialect there are words “*qucutma*”, “*qucutma salmaq*” meaning “being naughty”. *Hampa* – partner, associate. (*Oğul sən qız diləməzsən, kəndinə bir hampa istəmişsən*. (Son, you don’t want a girl, but associate for yourself). This word doesn’t have the previous meaning in our dialects now. Thus, in Ganja dialect *hampa* means rich, wealthy, in Shamkir dialect it means the elder. *Ala* – high. (*Çətir otaq, ala seyvan dikdirdi*. (He built a sunshade room and high balcony)). In the dictionary the word means high, tall, in the current vocabulary of the language it is used in the sense of “color”, but in dialects it’s got a completely different meaning. In Goychay dialect which is among interim dialect groups and in Tovuz, Kazakh, Gadabay dialects which are included into Western group the word “*alaq*” is pronounced like “*ala*”. In Borchali accent *ala* means vegetables and greens. In Ganja dialect it means white spot came out as a result of a disease. In Derbend and Khachmaz dialects *ala* is a place for hens to sit on. *Yaşmaqlanmaq* – to cover, veil your face. This word still exists in our modern dialects keeping its meaning and representing our tradition. “*Yaşmax*” means “the part of the house made of cane which covers the front side of the attic” in Jabrail dialect which is included into interim and transitional dialects. (*Mən yaşmax toxumağı billəm*. I know how to build *yaşmax*).

Alıq – sackcloth that is put on the horse, ox and other animals. E.g. Put *alıq* on the horse and let’s bring grass.

Çeyillik – swamp. E.g.: - Be careful while going through *çeyillik*, you may sink.

Çeştə – taking the cattle to the meadow in the morning and bringing them back for milking. E.g.: Get up early in the morning, take the cattle to the meadow and bring back for *çeştə*.

Duvax – a special wood to flatten dough. E.g.: Dough is ready, bring the *duvax*, let's bake it.

Düsər – picker. E.g.: Where is the *düsər*?

Galavan – roof for gathering grass. E.g.: It's going to rain, we need to take the grass to the *galavan*.

Xorum – gathering the grass in the form of bundles. E.g.: Grass is dry, wrap the grass in *xorum*.

Kömbə - bread made of sheep's tail and baked on metal plate. E.g.: I've baked *kömbə*, take and let's eat it.

Kirkit – loop fastening tool. E.g.: Məs.: - I'm fastening the loop of the carpet, give me the *kirkit*.

Külfə – the part (hole) of the oven (oven made of clay in a hole in the earth) where smoke is going out. E.g.: Open the *külfə*, *let the smoke go out*.

Koğa – crooked tree for catching sheep. E.g.: Catch the sheep with *koğa*, I need to milk it.

Qəmalti - a large knife. E.g.: - Bring *qəmalti* for slicing bread.

Nəmi – warehouse. E.g.: - Bring butter, cheese from *nəmi* for lunch.

Olacaq - A dwelling house. E.g.: - Winter has come, let's gather in *olacaq*.

Örkən – belt for fastening horse-cloth. E.g. Give me *örkən*, I'll put the load on horse's back.

Pencə - grass that contains ten sheaves. E.g.: Your *pencə* is outside, put it on the horse and bring.

Şırran - waterfall. E.g.: - Go and wash carpets under *şırran*.

The area of Western dialect of Azerbaijani language has been considered the place of Turkic tribes since ancient times. It is clearly seen in linguistic features, as well as geographic units. Ancient Turkic basis of the western dialect proves it once again.

One of the reasons for “Divanu Lûgat-it-Turk” being in researchers’ interest is the verbs which were used there. As is known, verbs in Turkic languages mainly come from the original vocabulary. Even though most of them kept its original version, there are some that are characterized by various changes in the form and endings. It is also observed in suffixes of verbs being archaic in the western dialect. For example, words in imperative mood of the verb are of this kind.

First of all, it should be noted that the imperative mood of the verb forms commands, advice, requests, wishes, call, desire etc. There is no specific morphological indication for this mood. Professor B. Khalilov showed the morphological structure of the imperative mood in this way: verb root + endings according to persons (I, II, III person) + intonation. For example: *mən yazım* (let me write), *biz oxuyaq* (let us read), *siz gəlin* (come). H.Mirzazade noted that the

imperative mood of the verb means commands, requests, wishes etc. Its meaning goes into the future and changes according to persons. In ancient times, there were some visible signs according to persons which are now considered archaic. Until the beginning of the eighteenth century, as a rule, in II person singular suffixes -gil, -ğıl were used in imperative mood of the verb. For example: *Bəri gəlgi başım baxtı, evim taxtı* (Book of Dede Korkut). *Gəl, ey yanə, manə qılgi şafaət* (Fedai) (3-139) It is clear from these examples that suffixes -gil, -ğıl in the imperative mood of the verb were used in two forms: -gilən, -ginən, (-qınan). -gilən, -ginən which is a complex form of -gil, -ğıl started to be used in the written language from the 2nd half of the seventeenth century. It was interchangeably used with -gil, -ğıl for a while. Beginning from XVIII century -gil, -ğıl disappeared, and -gilən started to be used both in oral and written language. Suffixes -gil, -ğıl which are stumbled across in some poets of the nineteenth century were quite normal in the literary language at that time. -ginən is another form of -gilən. Since it was quite popular in oral language and dialects of the eastern groups, this case also affected the language of the poets of the nineteenth century. For example, *Açginən şahbaze bir şəhər. Etginən cami eşqi malamal* (Nabati).

This feature is observed in Baku dialect: *Atova diginən uni gözləyirəm*. (Tell your father that I am waiting for him) (3-139)

“Kəlsə kişi, atma anqar örtər külə”

Bakkıl anqar edhgülgün ağzın külə”

Yanına bir adam gəlsə, üzünə yanar kül atma,

Ağzın gülərək ona yaxşılıqla bax. (2-DLT, I, 186).

İlk sən barğıl = you go first (2-DLT, I, 116).

Kılğıl anqar oğurluk, Artut alqı anıñıl = Respect, buy a gift and get ready (2-DLT, I, 175). In samples from “Divanu Lûgat-it-Türk” as a morphological sign of the imperative mood we come across -ğıl; -gil; -ginən; - kıl (relevant ending is used according to vowels in the word). The fact proves that Turkic languages keep its grammatical rules from ancient times and M.Kashghari specially noted that.

The imperative mood in this section consists of two letters. “Bar”, “kəl” means “go” and “come”. Most of the Turks add -ğıl in singular to words which contains *ka* inside, and kıl to those which end with -ğ. If the word is followed by palatalized vowels, [-gil] is added. “*tağka ağkıl*”, “*aşgə kirgil*”, “*yarmak tərgil*” (2-DLT, II, 66). Other suffixes for the imperative mood are -alım, -əlim. These suffixes that were used until the beginning of the twentieth century did not go through the consistent development period. Sources show that they were not used in the same way. Modern live language did not penetrate into the spoken language either. These suffixes mostly show action or work done by two or more persons. This suffix is stumbled across in both “Divanu Lûgat-it-Türk” and in written samples from the medieval.

Sənin gövdənin yükünü xaçanadək çəkəlim və günlük şərbəti olalım (Vaqif), (3-140). *Eyliyalım cümləmiz tərki-ticarət gərək* (Babayi-Amir) (3-140).

“Tünlə bilə köçəlim, Yamar suşın keçəlim, Tərk- qük suşın içəlim, Yaşğa yağı uşılsun = Gecə ikən köçəlim, Yamar çayın keçəlim, Bulaq suyu içəlim, Yuxa yağı əzilsin” (2-DLT, II, 35).

-ğıl, -gil, -ginən, -kıl, -alım, -əlim are not used in modern Azerbaijani language as a sign of the morphological form.

In modern Azerbaijani language the imperative mood is shown as the form without morphological signs. Let's consider the following characteristics of the imperative form.

1) The imperative mood is changed in the following order:

Singular	Plural
I –ım ⁴	-aq ²
II –	-ın ⁴
III – sın ⁴	-sınlar ⁴

“İlk sən barğıl = go first” (2-DLT, I, 116).

As abovementioned, in this sample -ğıl is used, but in modern Azerbaijani language it is written and said without suffixes.

Katğu yağı yuşılsın = Let the solid butter soften (2-DLT, I, 430).

Küçi anınq kəşilsün = Let its power reduce (2-DLT, II, 42).

Barsun naru kadhğura, Sattı məninq ayımı = He sold my month, let him go wherever he wants (2-DLT, II, 204).

As shown in the examples from the book, there is no difference in the III person singular. In both of them the imperative mood is formed with -sın⁴.

*Otuz içip kıkralım,
Yakar kopup səgrəlim,
Arslan layu kökrəlim,
Kaçtı sakınç, səşnəliüm
Üç dəfə içib qışqıraq,
Yuxarı tullanaq,
Aslan kimi kükrəyək,
Qaçdı kədər, sevinək* (2-DLT, I, 198).

*Yigitlərig işlətü,
Yığac, yemiş yığatu,
Kulan, keyik aşlatu,
Bədhərəm kılqı aşnalım
İgidləri işlədək,
Ağac, meyvə silkədək
Qulan, geyik ovladaq
Bayram edib ovunaq* (2-DLT, I, 293).

Suffixes -alım, -əlim and -tı⁴ were used for making imperative mood in I person plural in written samples from the medieval. Even though -alım, -əlim suffixes are no longer in use in modern Azerbaijani language, it has been able to keep its traces in Turkish language. Now it is used in I person plural. Another suffix -tı⁴ is used in our language, yet not as a suffix for I person plural, but as verb

creating one which creates a derivative verb from a verb. In the work it is come across in samples of II and III person singular and I person plural.

2) The negative form of the imperative mood is formed with –ma2 (in a morphological way): *oxunmasın, yazılmasın*.

*“Türk-kün tapun, tənqrigə boynamağıl,
Korkup anqar eyməkü oynamağıl,
Gecə-gündüz tanrıya tapın, boyun qaçırma
Ondan qorxub çəkinərək oynama. (2-DLT, III, 326).
Karşıp adın üdürmə = Don't go against him, don't choose the other one (2-DLT, III, 18).
Başlığ közüg yapsama,
Yaşı onun saşrukar,
Yaralı gözü qapama,
Onun yaşı fısqırar. (2-DLT, I, 312).
Dəniz olup taşma,
Əlimdən gəlməyəcək işə tolaşma (4-106).
Sultan aydır vəzirə:
Çok söyləmə,
Qarşı durub bana cavab söyləmə (4-49).
Dürtüşürkən ala köndərin ufanmasın! (5-30).*

The negative form of the imperative mood was formed with –ma2 in “Divanu Lûgat-it-Türk”, as well as in other Turkic monuments “Oguzname”, “The Book of Dede Korkut” and “Mehri and Vəfa”. It should also be noted that in works that were written in Turkic languages creating negative form of verbs in morphological ways are common.

3) The imperative mood is associated with future tense, because the work that is commanded will be carried out in the future.

*“Kuşka” etin, kəlsə kalı kutluğ yay,
Tün, kün keçə alkınur ödhlək bilə ay”
Qışa hazırlaş sən, gəlsə qutlu yay,
Gecə-gündüz keçərək başa çatar zamanla ay (2-DLT, I, 418)
Təgür məninq saşını bilgələgə, ay = Deliver my speech to those who have
knowledge. (2-DLT, III, 158).*

Bibliographical references

1. Xəlilov B. “Müasir Azərbaycan dilinin morfolojiyası”, II hissə, Bakı, 2007.
 2. ”Divani lüğət-it-türk”, I cild, 2006.
 3. Mirzəzadə H. “Azərbaycan dilinin tarixi”, Bakı, 2010.
 4. Şərifli K, A.Şərifli “Mehri və Vəfa”, Bakı, 2001.
 5. “Kitabi-Dədə Qorqud”, Bakı, 1979.
- Надійшла до редколегії 20 жовтня 2016 р.*

V. H. Huseynzade
Baku (Azerbaijan)

ARTISTIC MANIFESTATION OF THE STRUGGLE FOR INDEPENDENCE IN AZERBAIJANI STORIES

У 1991 р. розпалася радянська ідеологічна система. На наступному історичному етапі виникла необхідність у нових поглядах на події, описані в літературі, як, втім, і в будь-якій іншій сфері. В той час жанр оповідання відіграє значну роль у літературному процесі Азербайджану. В цей бурхливий період художні прояви боротьби за незалежність звернули на себе особливу увагу, тому що люди, які отримали незалежність після багатьох років боротьби, боялися знову її втратити. Можливо, література була в числі найбільш значущих фронтів за незалежність. Жанр оповідання викликає інтерес у плані втілення подій, що розгортаються в роки незалежності. У літературі можливості цього жанру стали використовуватися досить широко, однак, поряд із досягненнями, проявилися й деякі його недоліки. Часом дилетанти стали називати себе «літераторами», публікуючи свої книги великими тиражами. Але коли кількість перевищує якість, виникає своєрідний хаос. Проте є також можливість і «просувати» твори, які претендують на публікацію.

Ключові слова: проза, історія, незалежність, ідеологія, жанр.

В 1991 г. распалась советская идеологическая система. На следующем историческом этапе возникла необходимость в новых взглядах на события, описанные в литературе, как, впрочем, и в любой другой сфере. В то время жанр рассказа играет значительную роль в литературном процессе Азербайджана. В этот бурный период художественные проявления борьбы за независимость обратили на себя особое внимание, поскольку люди, получившие независимость после многих лет борьбы, боялись снова ее потерять. Возможно, литература была в числе наиболее значимых фронтов за независимость. Жанр рассказа вызывает интерес в плане воплощения разворачивающихся событий в годы независимости. В литературе возможности этого жанра стали использоваться довольно широко, однако, наряду с достижениями, проявились и некоторые его недостатки. Порой дилетанты стали называть себя «литераторами», публикуя свои книги большими тиражами. Но когда количество превышает качество, возникает своеобразный хаос. Тем не менее есть также возможность и «просеивать» произведения, претендующие на публикацию.

Ключевые слова: проза, история, независимость, идеология, жанр.

In 1991 after the collapse of the Soviet ideological system the next stage of history made it inevitable to look at events in literature from new viewpoints, as in every sphere of life. At that time the genre of story, as the fastest one, played an irreplaceable role in terms of reaching out more people. At such turbulent period, artistic manifestation of the independence struggle drew special attention, because people who gained the independence after struggle of many years wanted to show it up wherever it is possible, they were afraid of losing it again. Perhaps, literature was among the most significant fronts for independence. Since the story is of small size, it was able to find its place everywhere. This genre which is of rich themes attracts interest in terms of embodying unfolding events during years of independence. The literature started to take advantage of these opportunities as much as possible, but it also brought some flaws, alongside with achievements. Dilettante ones began to name themselves as "a member of the literature". They published books in the media with their resources. When quantity exceeds quality, everything turns into chaos. However, there is a time sieve against this chaos. Those who cannot pass through this sieve are forced to get out.

Keywords: prose, story, independence, ideology, genre.

By monitoring the literary environment that occurred in the first years of independence, during the twenty-year period, it is impossible to be indifferent towards works which are common for this period and met with readers' interest. However, according to demands before the thesis, stories that mostly express motives of independence struggle have been put on the spotlight. There are some scientific and methodological difficulties for classifying stories that came out between years 1991–2011 in terms of its releasing date, genre, and content. In recent years, in terms of embodying the history of independence Sabir Ahmadli, Isa Mughanna, Anar Rzayev, Elchin Afandiyev, Huseynbala Miralamov, Agharahim Rahimov, Elchin Husseinbayli and others draw special attention with their creativity. However, to some extent some studies were carried out on these writers. However, most of them are about large-scale works. In the study we thought it is also crucial to include overshadowed works that were written in the genre of story. Even though each of these works is small, but reflects a certain page of our history. Considering the first ten years of independence we see socio-political crisis in literature as well. In the beginning, literary magazines called for enlightenment and fight for this ideal on the basis of national ideology. At that period "January Stories" (1990–1991) by Sabir Ahmedli, "Murder" (1991) by I. Shikhli, "There will be no reconciliation", "Black cloud" by Ali Samedli, "Death of Qachaq Suleyman" (1993) by S. Efendiyev, "Third anniversary" (1995) by Mehriban Vezir, "Logs in the road" (1991) by Fakhri Ughurlu, "Offspring of the wolf" (1996) by Agharahim Rahimov and other stories are like blossoms in the literature. Rightfully Tehran Alishanoglu writes: "the year 1997 can be seen as a turning point in the literary process not only due to rich samples, but also because the literature returned back to its current life. This made it possible to consciously experience and to digest the new historical conditions as the whole mechanism, not just its some traces. This year activeness was observed in all our writers' creativity without exception. And interestingly enough this is the case not only with new works, but also with unknown "manuscripts" came out of a folder. It is no coincidence that at the end of the year Azerbaijani writers called their next meeting for looking back at the past and evaluating the situation in the literature in terms of prose [2, p. 43]. Considering all, we can see the genre of story, as a flexible, playful one, did a lot for the literature in the situation. The literary process in 1997 is characterized by "the story boom", of course, the prose attempted to show real life events firstly with the help of small-size genre [2, p. 44].

The time period in question is characterized by new observations, searches, changes in quality and quantity, turning back to history, national and spiritual root in Azerbaijani literature. In a proper sense of word, free thoughts came out. The literature started to take advantage of these opportunities as much as possible, but it also brought some flaws, alongside with achievements. Dilettante ones began to name themselves as "a member of the literature". They published books in the media with their resources. When quantity exceeds quality, everything turns into chaos. However, there is a time sieve against this chaos. Those who cannot pass through this sieve are forced to get out. In this period elderly and young writers, as a citizen,

played a key role in the formation of a new literary stage. Successful works were created such as “January Stories”, “Refugees” which is series of stories by Elchin, “Red limousine”, “Panic” by Anar, “White and Black stories” by E.Husseinbayli and others by S. Ahmadli, R. Heydar, B. Bardali, M.Vezir, A.Qaradareli, A. Masud etc. Unlike the Soviet literature the direction of our literature completely changed. Living under the dictates of someone else’s was considered unbearable for the people who lived under the yoke of the empire for many years and suffered. Desire for independence which came out of this suffering ended up with writers creating works that express accumulated thoughts in their heart. One of the writers who contributed to the formation of a new era Azerbaijani literature is Sabir Ahmadli. His each work is met with the reader's interest, and also is of great importance for the literary process. Among all of Sabir Ahmadli works stories are unique. The pressing issues of the modern Azerbaijani prose are embodied in this genre. The writer’s story called “Voice coming from the sea” (from “January Stores”) reflects the suffering felt deeply by the writer. At first glance, the reader thinks that it is ordinary correspondence, but after reading each letter, identifying the character and understanding the content, he feels the same pain.

In terms of the structure, it was written in the third type of the story. Realities and dreams behind some situations which we see every day, but cannot fathom have been presented in an extraordinary way. We can say this about “Voice coming from the sea” for its literary features. In the story the impact of bloody and glorious 20 January, which was the final result of the national movement in 1990, on people’s life and its manifestation in the literature is quite impressive. In the context of the story it is clarified that independence which was gained after January 20, 1990 was realized at the expense of ordinary citizens’ lives. After the death of the teenager who was killed while demanding freedom his mother’s anxiety about the homeland and her imaginary letter is very impressive and painful. The witness’s letter which shows everything without exaggeration, in fact, is a written document for future generations. “We were standing in Tiflis avenue, near Bilajari uphill. When the army entered the city, it first saw us... Tanks were coming upon. None of us believed that, we thought they were trying to frighten us, and would stop. We thought bullets coming out of soldiers’ guns were firework. A few boys around me fell to the ground, again didn’t believe. I only believed when my chest got fired with bullets. Tanks passed roaring along the avenue and mowed down. Afterwards new units, machines came ... a few military-related cars stopped nearby. Soldiers got off and began tidying up. Among them there were swarthy young ones with beard. They were heartless. They were jumping into bushes, into dead bodies of the martyrs lying in the street, shooting with guns and rifles, and killing the dead again.

I heard voices: “*Bistro ubrat! Çtobi do utro niçeço ne ostalos. Çisto!*”

They gathered together, and started a fire...”

We were put into covered cars, and got out of there [4, p. 47]. Of course, for being poured into the sea. Stories that showed all these facts both supported the people that faced by a relentless test of history and also can be used as historical evidence. The author tries to convey some subjects to the reader with the language of

freedom fighters. Just like in this example: “Thus, the sea turned out to be our grave whose head is Astrakhan, end is Lankaran, dear mom... In the slope there is a Derbent beacon. I’m swimming towards the shore in the lap of waves. I put my trust in Allah. If inhabitants of ancient city of Azerbaijan see me, they’ll rescue me”. The ancient city of Derbent which was cut off from it also needs freedom and independence. That’s why worried person turns to Derbent. In the example of this story, “January Stories” expressed painful moments, sudden and unexpected harm and people’s reaction to it on the basis of bloody plots” [2, p. 13]. Events in the story have been showed in such a convincing way that the reader feels himself in the story. The author has described the hero with unique traits. Tricks and methods used by the author are not exhausting the reader, but rather give vitality.

Now let’s take a look at another work by another author written in the same motive, topic and period. If we look at “Logs in the road” published in “Ulduz” in 1991, we’ll see that grief coming out of this topic impresses the old and young in the same way. This story has been also written with the same pain and sorrow. The author tries to describe events which unfolded on the night of January 20, 1990, with the spiritual language of the young who was killed at that night. The hero emphasizes that this was no coincidence. “If I did not see boys, who spoke on behalf of the country’s respectful ones and called people to the streets, disappearing by getting in cars, I could save my life by hiding behind buildings, walls, but I chose dying to return their lost dignity back to them believing that one day those people will understand my death gave them noting – those that stabbed us at back, those that betrayed us, believing that one day they will also cry on the grave of one of them” [5, p. 10].

Unlike the abovementioned story by S. Ahmadli in this one the author wanted to clarify and to look at the independence struggle and ongoing processes from different viewpoint. The story shows the difficulties for gaining independence, freedom being obtained, and sometimes dying for the motherland is inevitable. Ali Samedli’s creativity which also manifests the theme of independence can be considered one of the interesting examples. In first years of the independence “There will be no reconciliation” and “Black cloud” by A. Samedli drew attention in terms of new context and plot. In both of these stories the writer turned to pressing issues and history reminding the reader of the root of the national struggle. The relationship between two characters in “There will be no reconciliation” – Sheikh Shamil and his mother is based on the relationship between mother-son and people-hero. The story deals with the struggle of the people for independence that lived under the yoke of oppression for years. This struggle is reflected in the face of Sh. Shamil, a national hero of Dagestan. Shamil is ready to sacrifice his own son for the national independence. He declines the reconciliation request by the enemy for freeing his captured son. He prefers the independence of the people over the freedom of his son, because he understands that after the agreement only his son will be free, but his people will suffer under the oppression again. The freedom of the people means freedom of many-many people. He does not think of taking a step back, “The enemy is cruel, stubborn. We are supposed to be crueler and more stubborn. Whoever

carries fear of Allah in his heart, he'll never give his piece of land to strangers! These hills, mountains, rocks and forests are our honor and faith! The enemy seeks reconciliation with different tricks. Agreement means defeat for us. Whoever says reconciliation will be punished by me!" [1, p. 72].

When his mother requests for reconciliation for her grandson, the reader sees Shamil as neither a father, nor a son. With his action he rises to the level of national hero once again. This is a real freedom fighter. He was even able to punish his own mother for the reconciliation request. His mother is punished with 100 bludgeons, and Shamil takes it on behalf of his mother. In this scene the reader sees him as a courageous son. The character created by the author is an ideal hero. For the national independence heroism is not enough, justice and kindness is also needed. Only in this case a person can be a national hero. The story ends in this context. Such an ending stems from the story told by the writer and seems to be real and expected. The story "Black cloud" by Ali Samedli has a unique place among prose samples in terms of its topic and plot. The story is based on history, and its author tries to convey his thoughts and purpose to the reader. The story deals with the struggle led by Ganja khan Javad Khan for his motherland. The Khan gets anxious because of two-head eagle-shaped clouds on the top of Kapaz mountain, and this is for the reason. The Russian general Sisianov needed Armenians' betrayal for invading Ganja. Behind this betrayal there was a dream of "Great Armenia". In the story two-head eagle-shaped cloud is symbolic. Russian-Armenian cooperation is repeated whenever it is needed. After a century later in "Red book" by Georgian socialist these words were written: "Until the appearance of Armenian revolutionists, especially Dashnaks, there was peace and tranquility in the Caucasus. There was no one that remembered even the shadow of bloody massacres between Turks and Armenians in this country. Armenians, Turks and Georgian lived together for many centuries. During this time no bloody incident was seen. And then Dashnaks came and wanted to create a land inhabited only by the Armenians. The Turks responded their patriarchal gun game in the same way".

If we divide samples that were created during a 20-year period into two decades, the first one can be characterized as the period of changes in literature and prose. First and foremost, it is directly related to profound changes in the socio-political life of Azerbaijan people, in historical and moral situation, gaining national independence, restoring statehood, integration into ongoing processes in the world.

Bibliographical references

1. Azərbaycan jurnalı, 1992, №5.
2. Əlişanoğlu T. Nəsrə Qarabağ müharibəsinin aspektləri". Monoqrafiya. - BQU nəşriyyatı, Bakı, 2013, 342 s.
3. Əlimirzəyev X. Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları, Bakı, Elm və Təhsil, 2011. – 416 s.
4. Əhmədli Sabir. Dənizdən gələn səda. Bakı, Nurlan, 2001, səh, 235.
5. Ulduz jurnalı, 1991, No-1 Səh.

Надійшла до редколегії 27 жовтня 2016 р.

В. А. Гусев

Днепр

**СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТРАЖЕНИЯ
СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА МЕЩАНСТВА В
МЕМУАРНОМ ЦИКЛЕ И. ШМЕЛЕВА
«КАК Я ВСТРЕЧАЛСЯ С ЧЕХОВЫМ»**

(автобиографический цикл И. Шмелева «Как я встречался с Чеховым»)

У статті розглядається, як органічно включена І. Шмельовим у мемуарному циклі «Як я зустрічався з Чеховим» фігура молодого письменника Антоши Чехонте в міщанський побут Замоскворіччя. Таке бачення Чехова не спотворює його образ; він дійсно там був, там жив, все це бачив, знав і писав про це. Але в його прозі все-таки зображення міщанського побуту не забарвлене такою любов'ю й теплотою, як у Шмєльова, і у прагненні Шмєльова зробити Чехова зовсім своїм у Замоскворіччі відчувається все ж певна авторська суб'єктивність, як і в критичних статтях про Чехова, де підкреслюється його глибока релігійність. І Шмєльов, і Чехов зображували побут і звичаї російського міщанства, але робили це по-різному. Міщанство як духовно-практичний феномен, безсумнівно, було близько І. Шмєльову. Особливо ретельно і з любов'ю деталі міщанського побуту відтворює письменник у «Літі Господньому». Причому він не протиставляє міщанське світобачення і православну духовність; вони у Шмєльова доповнюють один одного. Чехов же в російському міщанському побуті виділяє як позитивні, так і негативні аспекти, причому негативні переважають. Хоча, звичайно, стверджувати, що Чехов бачить у міщанстві лише втілення вульгарності і тому викриває його, невірно, і Шмєльов полемізує з подібним поглядом на письменника.

Ключові слова: мемуари, автобіографізм, оповідання, міщанство, релігійність, побут і звичаї.

В статье рассматривается, как органично включена И. Шмелевым в мемуарном цикле «Как я встречался с Чеховым» фигура молодого писателя Антоши Чехонте в мещанский быт Замоскворечья. Такое видение Чехова не искажает его образ; он действительно там был, там жил, все это видел, знал и писал об этом. Но в его прозе все-таки изображение мещанского быта не окрашено такой любовью и теплотой, как у Шмелева, и в стремлении Шмелева сделать Чехова совсем своим в Замоскворечье ощущается все же некая авторская субъективность, как и в критических статьях о Чехове, где подчеркивается его глубокая религиозность. И Шмелев, и Чехов изображали быт и нравы русского мещанства, но делали это по-разному. Мещанство как духовно-практический феномен, несомненно, было близко И. Шмелеву. Особенно тщательно и с любовью детали мещанского быта воспроизводит писатель в «Лете господнем». Причем он не противопоставляет мещанское мировидение и православную духовность; они у Шмелева дополняют друг друга. Чехов же в русском мещанском быте выделяет как позитивные, так и негативные аспекты, причем негативные преобладают. Хотя, конечно, утверждать, что Чехов видит в мещанстве только воплощение пошлости и потому обличает его, неверно, и Шмелев полемизирует с такого рода взглядом на писателя.

Ключевые слова: мемуары, автобиографизм, рассказы, мещанство, религиозность, быт и нравы.

In the article it is considered how organically a figure of the young writer Antosha Chekhonte was included in bourgeois life of Zamoskvorechie in a series of "How I met with Chekhov" in memoirs by I. Shmelev. This vision of Chekhov does not distort his image; Chekhov

was really there, he lived there, saw everything, knew and wrote about it. But in his prose the image of bourgeois life was not colored by so much love and warmth, compared to Shmelev's. Shmelev's effort to depict Chekhov as being local in Zamoskvorechie reveals certain author's subjectivity, as in his critical articles about Chekhov, in which his deep religiosity is stressed. I. Shmelev as well as Chekhov portrayed life and customs of Russian bourgeois class, but did it in a different way. Of course bourgeois society as a spiritual and practical phenomenon was close to I. Shmelev. He especially carefully portrayed the details of bourgeois life in the "Summer of the Lord". He does not oppose the philistine view to Orthodox spirituality; in Shmelev's vision these ideologies complement each other. As for Chekhov, he highlights positive and negative aspects of the Russian philistine life, and negative sides prevail. Although we can't assert that Chekhov considers philistinism only as the embodiment of vulgarity and convicts it. Shmelev insists that this is not right point of view as for Chekhov's work and mentality.

Keywords: memoirs, autobiography, stories, bourgeois society, religion, life and customs.

В мемуарных рассказах И. Шмелева, составивших цикл «Как я встречался с Чеховым» (1934), возникает образ молодого писателя, которого мы видим в «гнезде» московского мещанства – Замоскворечье: в Мещанском саду, в «великолепной “мещанской библиотеке”» [8, с. 316], на Якиманке, в доме Клименкова, где жил Чехов и располагалось заведение «для свадеб и балов». Между тем чуть ли не два столетия русская общественная мысль формировала негативно-критическое отношение к мещанству, подчеркивая его косность и ограниченность, что нашло отражение и в суждениях о чеховском творчестве. И Чехова традиционно представляют обличителем этой социальной прослойки. Скажем, в Интернете легко обнаружить рефераты на эту тему: «Обличение пошлости и мещанства» [11], «Мещанство и пошлость – главные враги А.П. Чехова» [12] и т.п. Представление о Чехове как о бескомпромиссном борце с мещанской пошлостью превратилось в своего рода клише. Поэтому не случайно ссылки в Сети содержат не только определения термина «мещанство» (надо сказать, довольно однообразные), но и тематические коллажи, в которых можно встретить и изображение Чехова.





Даже те исследователи, которые обнаруживают у Чехова взгляды, близкие к этике «третьего сословия», не перестают твердить о его борьбе с мещанством и пошлостью. К примеру, М. Золотоносов отмечает: «Чехов вообще человек франклиновского типа – “self made man”, кстати, как и Франклин, он начал с нуля. Но если Франклин отрицал литературу как вид деятельности, то Чехов именно в этой деятельности добился славы и денег, и потому его “франклинизм” скорректирован борьбой с мещанством и пошлостью» [3, с. 111]. Не совсем понятно, почему борьба Чехова с мещанством и пошлостью могла скорректировать суровый франклинизм. Однако она упоминается и здесь. Но вот такого рола борьбы мы не найдем в шмелевском мемуарно-автобиографическом цикле. Более того, в нем идет речь о том, как органичен был Чехов в среде замоскворецких обывателей, как нет в нем отождествления мещанства с пошлостью.

Рассказы были созданы одновременно и в духе рассказов Антоши Чехонте, и поздних шмелевских описаний жизни в Замоскворечье. Об этом говорится уже в первом рассказе («За карасями»), открывающем цикл: «Это были встречи веселые, в духе рассказов Антоши Чехонте. Чехов был тогда еще А. Чехонте, а я – маленьким гимназистом. Было это в Москве, в Замоскворечье» [8, с. 309]. Автор вспоминает, что они с Женькой Пауновским не уехали на дачу, но выстроили вигвам и вели жизнь индейцев, занимаясь рыболовством в прудах Мещанского сада. Здесь мальчишки и встретились с высоким и голенастым молодым человеком, который тоже увлеченно ловил рыбу на прикормленном ими месте. В этот день друзьям не везло, они меняли место, приманку, но карась не клевал. В конце концов их лучший поплавок для ловли карасей, «дикобразово перо», зацепился, и леску было не вытащить. Ситуацию спас взрослый незнакомец, случайно проходивший мимо. Сразу поняв, в чем дело, он вошел в положение мальчишек и предложил свою леску и поплавок. Однако рыба была уже распугана. Узнав, что им караси «...для пеммикана надо» [6, с. 311], он снова смог оценить серьезность положения и

предложил свой немалый улов. После чего все в полном молчании, предполагаемом ритуалом, выкурили предложенную незнакомцем папиросу, символизировавшую, конечно, «трубку мира». Так у маленьких индейцев появился «большой брат», который, как они после узнали, писал под псевдонимом Антоша Чехонте рассказы «...про смешное, – здорово может прохватить!» [8, с. 312].

Интересен составленный из выразительных деталей портрет Чехова, каким его увидел и запомнил «маленький гимназист» Ваня Шмелев: «высокий, голенастый», с «приятным таким баском», «совсем молодой, усики только, лицо простое» («За карасями»), «высокий молодой человек с открытым лицом, в пенсне», «волосы были не ежом, а волнисто зачесаны назад, как у о. дьякона», глядит «с прищуром», «в пальто с барашком, высокий, с усмешливыми глазами за пенсне» («Книжники... но не фарисеи»), «в пенсне, с грустно-усмешливой улыбкой» («Веселенькая свадьба»).

Вновь с Чеховым «краснокожие братья» встретились в библиотеке Мещанского училища. Он их узнал и, ласково посмеиваясь, ведет с мальчиками беседу. «Мне опять понравилось добродушное его лицо, такое открытое, простое, как у нашего Макарки из бань, только волосы были не ежом, а волнисто зачесаны назад, как у о. дьякона. Вскидывая пенсне, он вдруг обратился к нам:

– А, господа рыболовы... братья-краснокожие! – сказал он, с усмешливой улыбкой, – вот где судьбе угодно было столкнуть нас лицом к лицу... – выговорил он особенным, книжным, языком. – Тут мы, кажется, не поссоримся, книг вдоволь [8, с. 317].

Чехов, поедая вкуснейшие пироги с кашей, которыми славилось Мещанское училище, вспоминает, как много читал он когда-то в детстве: «Бывало, в неделю по аршину читал», и рассказывает историю о старом библиотекаре, которому надоело искать книги, и он дал такому рекомендации юному читателю: «...“да чего там записочки, отхватывай с того уголка помаленьку, так всю читальню и прочитаешь. А лучше бы Костомарова читал!” Вот я и отхватывал по аршинчику в неделю... очень интересно выходило, все книжки перемешаны были, всякие неожиданности получались». Возник разговор о литературе, выяснилось, что «краснокожие братья» хорошо начитаны и что гимназист Шмелев читал не только Жюль Верна и Майн Рида, но и Загоскина, Мельникова-Печерского, и Чехов на прощание, шутя, пожелал мальчикам прочесть «все книги, какие имеются на свете» [8, с. 317]. Для русской литературы конца XIX века стал традиционным социально-психологический тип мещанина, который предполагает стремление к достатку, трудолюбие, бережливость, переходящую в скупость, осторожность, консерватизм, но никак не склонность к запойному чтению. Но к именно такому времяпрепровождению располагали огромные книжные шкафы «мещанской» библиотеки: «Библиотека знаменитая: много жертвовали купцы на просвещение, отказывали и призревавшие старички, старушки, – порой старинные, редкостные книги» [8, с. 316]. И вновь Ваня Шмелев встречает

Антон Чехов среди развалов старинных, редкостных книг в книжной лавочке Соколова, где тот искал Четьи-Минеи и перебирал стопочки «житий» святых. Писатель не заметил старого знакомого, а Ваня переглядел ту же стопочку: «ничего интересного, это я читал – про святых. Уже много после я понял, что было интересного в этих книжечках – для него. Много после мне вспоминалось, – отражение снов, как будто, – когда я читал Чехова: вспоминалось в словечках, в черточках, что-то знакомое такое...» [8, с. 321]. Антон Павлович здесь, рядом и потому понятен, да и знаком был Ваня с теми житиями, которые тот перелистывал. А позже Шмелев, сам уже ставший известным писателем, понимает Чехова глубже, да и написанное им воспринимает иначе. И. Шмелев утвердился во мнении, что Чехов был религиозным писателем. С. Гладышева в этой связи утверждает: «...в статьях о творчестве Чехова Шмелев верен своим религиозным воззрениям» [1, с. 55]. Этим воззрениям верен писатель и в своих мемуарных рассказах. «Возможность религиозного прочтения чеховского наследия и внутренняя убежденность И.С. Шмелева в духовно-религиозной содержательности чеховского творчества не только позволила ему почувствовать близкое внутреннее родство с любимым с детства писателем, но и стала главным “диалогизирующим” фактором, определившим характер его обращения к наследию А.П. Чехова» [5, с. 21], – справедливо полагает О. Платонова. Однако внутреннее родство Шмелева с любимым писателем обусловлено не только «религиозным прочтением чеховского наследия», но и ироническим видением русской действительности конца XIX века.

В рассказе «Веселенькая свадьба», завершающем цикл, и вовсе напоминает прозу раннего Чехова. Совершенно по-чеховски И. Шмелев показывает свадьбу дочери скорняка Фени и ученого землемера, которого она не любила, Фене нравился студент Иван Глебыч, он был шафером на ее свадьбе, и вышел из этого скандал. А свидетелем этого скандала стал сам Чехов, живший по соседству. Сюжет похож на чеховский, но в отличие от Чехова И. Шмелев стремится показать свадьбу во всех мельчайших деталях, в его рассказе возникаю развернутые описания, для прозы Чехова не характерные.

В письме О. Бредиус-Субботиной от 6 ноября 1941 г. И. Шмелев утверждает, что чеховская «Дама с собачкой» – слабый рассказ, в котором нет настоящей страсти. «Умный читатель (ты, например) дополнит все воображением. “Лакей” – хорошо, но как мало: ибо ее-то [страсти] не дано! <...> Словом – рассказ “наспех”, и все в нем наспех. Так трактовать огромную тему – слабым художественным зарядом, – недопустимо. Поднес Чехов ко рту твоему ложечку варенья, а распробовать не дал. А тут все дело – в распробовании. Эскизно» [10, с. 267]. В «Веселенькой свадьбе» И. Шмелев не ограничивается эскизными зарисовками, а дает читателю возможность все «распробовать», он обстоятельно описывает, что ели гости на свадьбе, на какой карете подъехала невеста, как были одеты присутствующие. Для него эти подробности мещанского уклада жизни в Замоскворечье важны, он

вспоминает дорогие для него детали ушедшего быта и увлекает читателя в этот мир. Он не был чужд и Чехову. Об этом, скажем, вспоминает С. Елпатьевский – как уговаривал Чехова не уезжать в марте из Ялты в Москву с ее скверным климатом и нелепым укладом жизни. Но чем больше неприятного о Москве говорил Елпатьевский, «...тем веселее и приятнее становится лицо Антона Павловича, тем чаще смеется он своим коротким чеховским смешком» [2, с. 557]. Москва была для него всем: «...и люди, и улицы, и звон разных Никол Мокрых, и Никол на Щепках, и классические московский извозчик, и вся московская бестолочь» [2, с. 557]. По сути, воплощением «московской бестолочи» является и свадьба, тщательно описанная Шмелевым. В этом описании такие нравственные ценности, традиционно приписываемые мещанству, как рационализм, умеренность, бережливость, склонность к компромиссам, потеснены русской нерасчетливой стихийностью. Однако она не разрушает сложную конструкцию торжественного обряда, подробно и тщательно воссозданную в рассказе.

По пригласительному билету «с золотым обрезом» вся Калужская собралась перед домом Клименкова. Тут и шаферы «в сияющих цилиндрах, в белых, как мел, перчатках». Невеста в свадебном наряде похожа на царевну. Ее отец, скорняк, напоминает барина. Здесь же оказываются Ваня и Женя. В подъезде Женя столкнулся с высоким человеком, в котором он узнал писателя-рыболова. «Я не верю... Не может быть! И радостно во мне: будто знакомый голос, баском таким “ах, простите, пожалуйста...” Надо сказать Фирсанову, угощал чтобы... и скорняку, что писатель у него на свадьбе. Все хотел – “живого бы писателя посмотреть, Загоскина бы”. Но тот уже помер, а это живой писатель» [8, с. 325]. Но Чехов вошел в подъезд и исчез. Мальчики ищут Чехова в заведении «для свадеб и балов». Однако того нигде нет, но возникает красочное описание готовящегося застолья.

«Нет его и в малиновой гостиной: старые дамы только, сонно сидят на креслах. Нет его и в ломберной – угловой, и в малой, где “прохладительное” для дам... нет и в буфетной, с “горячим” и “холодным”, где разноцветные стенки из бутылок, в которых плавают язычки огня, где всякие соблазнительные яства: пулярды в перьях, заливные поросята, осыпанные крошкой прозрачного желе, сочные розовые сиги, масляно-золотистые сардины, хрящи белужьи, бочоночки с зернистой, семги и балычки, салаты и всякие соленья, – хрустящая синяя капуста, огурчики-недоростки в перце, кисленькие гроздочки винограда, смородины красной венчики, “свирепая каена”, похожая на кирпичный соус, соляночки, сметочки, румяный картофель пушкинский... – и здесь даже нет его!» [8, с. 329]. Описание длинно, но прервать его трудно, не разрушив эту красочную панораму готовящегося свадебного пира. Но вот наконец открывается «вечерний стол» на сто пятьдесят персон. Когда шумное застолье завершается, начинаются танцы: пьяный студент Иван Глебыч танцует с Феней и пытается увести ее куда-то туда, где зреют «апельсины и лимоны», его оттаскивают и сталкивают с лестницы, выбрасывают в форточку шпагу, и Ваня слышит знакомый голос:

«Баском таким: “веселенькая свадьба”» [8, с. 329]. Это – Чехов. «В сером пиджаке, в пенсне, с грустно-усмешливой улыбкой. Кто-то еще за ним. Женька меня толкает – “там он... смотри...” – но дверь закрылась» [8, с. 329]. Мальчики прочитали на карточке, прикрепленной к двери: «“Антон Павлович Чехов, врач”. Он жил внизу, под вывеской – “для свадеб и балов”. Он видел! Может быть, и нас он видел. Много он видел» [8, с. 329]. Конечно, Чехов не смог бы стать талантливым рассказчиком, не будь он талантливым наблюдателем обыкновенной повседневной жизни, где соседствуют веселое и печальное, трагическое и комическое... Семья Чехова в середине 80-х годов жила на Большой Якиманке, в доме Клименкова, где на втором этаже находилось обширное помещение, предназначенное для свадеб и балов. В письме П. Билибину от 14 февраля 1886 г. Чехов упоминает об этом соседстве: «Надо мной сейчас играет свадебная музыка... Какие-то ослы женятся и стучат ногами, как лошади... Не дадут мне спать...» [П, т. 1, с. 197]. Это письмо было опубликовано в журнале «Театр и искусство» № 42 за 1910 год. И. Шмелев мог его прочесть, а Чехов действительно мог видеть события «веселенькой свадьбы», описанной в рассказе. Правда, человек в пенсне с грустно-усмешливой улыбкой больше похож на Чехова 90-х годов, чем на совсем молодого писателя Антошу Чехонте, недавно издавшего первую книжку своих рассказов.

Трудно судить, насколько достоверны автобиографически-мемуарные рассказы Шмелева и в какой степени документализм обращен в них в художественный прием. Шмелев пишет о событиях собственной жизни, однако, несомненно, в его рассказах и встречах с Чеховым значительную роль играет вымысел, который определяется позднейшими жизненными впечатлениями писателя. Он апеллирует прежде всего к чувствам читателя, сюжетно организуя текст, создавая выразительные художественные образы, но все же сохраняя установку на достоверность. И читатель верит, что Чехов в Замоскворечье свой, близкий и понятный окружающим. Так воспринимала писателя большая часть русской читающей публики конца XIX – начала XX века. В 1910 году, в «Юбилейном Чеховском Сборнике» В. Розанов публикует статью «Наш “Антоша Чехонте”», где речь идет о популярности писателя: он – «слишком наш брат», такой же, как и «мы, грешные». К тому же Чехов не только показывает читателю жизнь, которой тот живет и которую хорошо знает, но и напоминает, что «есть край иной». Поэтому, утверждает В. Розанов, «мы нашего “Антошу Чехонте” не забудем». Писателю принадлежала несомненная заслуга: «В Чехове Россия полюбила себя. Никто так не выразил ее собирательный тип, как он, не только в сочинениях своих, но, наконец, даже и в лице своем, фигуре, манере и, кажется, образе жизни и поведении» [6, с. 424]. И. Шмелев так же показывает привлекательность того собирательного типа, который воплотил всей своей жизнью Чехов. Но это был собирательный тип русского человека, а не воплощение пусть даже лучших специфических черт какой-то одной социальной группы, скажем, мещанства или интеллигенции.

И. Шмелев описывает мещанский быт Замоскворечья середины 80-х годов, стремясь воссоздать ушедшее время и включить в него фигуру молодого писателя. И не случайно первая встреча Вани Шмелева с Антоном Павловичем происходит на пруду в Мещанских садах. Затем речь идет о Мещанском училище, которое славилось своей библиотекой и пирогами, отмечается, что купцы много жертвовали на просвещение, говорится, как упорно осваивало русское купечество дальние края, постепенно продвигаясь к Китаю.

В 90-е годы XX века Чехова нередко стремятся представить сторонником русской буржуазии, русского мещанства – третьего сословия, этаким золотой середины общества. Скажем, Б. Парамонов полагает постмодернизм синонимом демократии: «Демократия и есть постмодернизм» [4, с. 5]. «Провозвестником буржуазной культуры» [4, с. 263], а значит, и демократии и постмодернизма, был Чехов. Б. Парамонов считает, что в Чехове интереснее всего русский провинциализм: «В поклонении интеллигентским фетишам его провинциализм сказывался наихудшим образом. Но провинциализм, мещанство Чехова имели и другое измерение. Это был резервуар его художественного творчества – и отнюдь не в сатирическом плане. Можно сказать, что лучшие вещи Чехова обязаны своим происхождением поэзии мещанского быта» [4, с. 261]. Правда, отмечает он, писатель все же над этим бытом поднялся и глядел на него свысока, как и значительная часть русской интеллигенции. Это-то и искажило болезненно путь исторического развития русской культуры. «Чехов был в России провозвестником буржуазной культуры. Это было как раз то, чего ей недоставало, – то, к чему вел ее Столыпин» [4, с. 263]. И поэтому, сетует Б. Парамонов, «беда русской жизни в том, что Чехов все-таки вышел в гении» [4, с. 263]. Да, жаль, но В. Розанов в свое время заметил: «С другим было бы удачнее, счастливее, благополучнее, но скучнее» [6, с. 424–425]. Действительно, Чехову удалось выйти в гении, но не уйти от своего читателя. Хотя дистанция между читателем и писателем, необходимая для учительства, действительно характерна для русской классической литературы, но не для Чехова, как и не для Шмелева. Даже там, где у Шмелева и звучат проповеднические интонации, он стремится их смягчить, погрузить в повседневность, соотнести бытие и быт. И, видимо, не случайно в любимой им Москве гимназист Шмелев встретил Чехова, а увидеться с Толстым ему не довелось. И его очерк «Как я ходил к Толстому» завершается также не случайной фразой: «Так я и не повидал Толстого. Не повидал и после» [9, с. 147]. Шмелев – современник, а в своем творчестве – преемник и последователь Чехова и Л. Толстого. Он рос в среде, во многом близкой к той, в которой жил молодой Чехов, и чрезвычайно далекой от той, что окружала знаменитого писателя графа Толстого: нравственные ценности мещанства, присущие ему жизненные практики значительно расходились как с дворянскими, так и крестьянскими. Правда, в автобиографии Шмелев отмечает, что чувство народности окончательно закрепил в нем Толстой. Но все же встретился он не

с ним, а с Чеховым, и эта случайная встреча через много лет стала казаться И. Шмелеву судьбоносной в выборе писательского пути. Его рассказы автобиографичны, в них он описывает свое становление во времени, и цикл рассказов завершает следующая автореференция: «Думал ли я тогда, что многое и я увижу – “веселенького”», – свадеб, похорон, всего. Думал ли я тогда, что многое узнаю, в душу свою приму, как все, обременяющее душу, – для чего?...» [8, с. 329]. Сходный вопрос нередко задают и персонажи чеховской прозы, и ее влияние в этих шмелевских рассказах ощутимо. Однако, в отличие от Шмелева, Чехов все-таки встретился с Л. Толстым и во многом разделял критический пафос в изображении русской жизни, присущий толстовскому творчеству. И Шмелев, и Чехов, каждый по-своему, изображают быт и нравы русского мещанства, как духовно-практический феномен оно в различной степени было близко обоим писателям. И все-таки Чехов в русском мещанском быте выделяет как позитивные, так и негативные аспекты, причем негативные преобладают.

И. Шмелев не только рисует Чехова на фоне быта мещанской Москвы – он включает его в этот мир. Такое видение Чехова не искажает его образ; он действительно там был, там жил, все это видел, знал и писал об этом. Но в его прозе все-таки изображение мещанского быта не окрашено такой любовью и теплотой, как у Шмелева, и в его желании сделать Чехова совсем своим в Замоскворечье ощущается все же некая авторская субъективность, как и в стремлении в своих критических статьях о Чехове обнаружить в его творчестве «целомудренную религиозность». Хотя, конечно, утверждать, что Чехов видит в мещанстве только воплощение пошлости и потому обличает его, неверно, и Шмелев полемизирует с такого рода взглядом на писателя в автобиографическом цикле «Как я встречался с Чеховым».

Библиографические ссылки

1. Гладышева С.Н. Творчество А.П. Чехова в оценке И.С. Шмелева / С.Н. Гладышева // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2005. – №1. – С. 50–53.
2. Елпатьевский С.Я. Антон Павлович Чехов / С.Я. Елпатьевский // Чехов в воспоминания современников / Вступ. статья А. Туркова; Сост., подгот. текста и коммент Н. Гитович. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 556–566.
3. Золотоносов М.Н. Другой Чехов: По ту сторону принципа женофобии / М.Н. Золотоносов. – М.: Ладомир, 2007. – 336 с. (Русская потаенная литература).
4. Парамонов Б. Провозвестник Чехов / Б. Парамонов // Конец стиля. – СПб.: Алетейя; М.: Аграф, 1997. – С. 254–266.
5. Платонова О.А. И.С. Шмелев и А.П. Чехов: творческий диалог / О.А. Платонова. – Автореф. дисс. ... к. филол. н. – Тверь, 2008. – 22 с.
6. Розанов В.В. Наш Антоша Чехонте / В.В. Розанов // Сочинения / Сост. и подгот. текста и коммент. А.Л. Налепина и Т.В. Померанской: Вступ. ст. А.Л. Налепина. – М.: Сов. Россия, 1990. – С. 421–426.
7. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1983.
8. Шмелев И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. / И.С. Шмелев. – М.: Русская книга, 1998. – 606 с.
9. Шмелев И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 6, дополн. / И.С. Шмелев. – М.: Русская книга, 1999. – 512 с.
10. Шмелев И.С. О творчестве и о себе / И.С. Шмелев // Вопр. лит. – 2004. – № 5. – С. 265–323.

11. <http://my-chekhov.ru/referats/030.shtml>
 12. <http://my-chekhov.ru/referats/poshlost.shtml>
 Надійшла до редколегії 10 грудня 2016 р.

УДК 821.222.1

Х. Гусейнова
 Гянджа (Азербайджан)

ПРОРОКИ В ТВОРЧЕСТВЕ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ

У статті досліджується проблема ставлення до пророків у творчості видатного поета Нізамі Гянджеві на основі матеріалів творів, що увійшли до «Хамса». Були також зіставлені імена пророків, зазначених у Корані та поетичній творчості Нізамі. У кожному творі поета особливе місце відводиться пророкам. Крім того, відповідно до ідеї Нізамі Гянджеві про створення «ідеальної людини» були вивчені різні релігійні джерела. Розвивати національно-духовні цінності – обов'язок «архітекторів» суспільства. Поет теж вважається таким для соціуму. Він, постійно апелюючи до людського серця, оспівує у своїй творчості національні й духовні цінності. Для суспільства в цілому спадщина будь-якого визнаного поета дуже значима. Спадщина ж Нізамі Гянджеві має величезне значення не тільки для Азербайджану. У своїх творах він рельєфно відображає властиві людині якості, окреслює взаємини людина-суспільство. У той же час у спадщині Нізамі виявляється глибоке почуття любові до людини, бо метою поета було створення досконалої людини. Як приклад Нізамі призводить життя пророків та оповідає про них у багатьох своїх творах. Особливе місце у своїй творчості він приділяє Мухаммеду (с.а.с.). У поемі «Скарбниця таємниць» представлені перекази «Про створення Адама», «Сказ про пророка Сулеймана і старого-орачі»; в «Іскандер-наме» – «Розповідь про повчання Хизир».

Ключові слова: Священний Коран, Пророки, N.Ganjavi, Хазрат Адам, пророк Нух, Хазрат Ібрагім, Хазрат Муса, Пророк Мухаммед.

В статье исследуется проблема отношения к пророкам в творчестве выдающегося поэта Низами Гянджеви на основе материалов произведений, вошедших в «Хамсе». Были также сопоставлены имена пророков, отмеченных в Коране и поэтическом творчестве Низами. В каждом произведении поэта особое место отводится пророкам. Кроме того, в соответствии с идеей Низами Гянджеви о создании «идеального человека» были изучены различные религиозные источники. Развивать национально-духовные ценности – обязанность «архитекторов» общества. Поэт тоже считается таковым для социума. Он, постоянно апеллируя к человеческому сердцу, воспекает в своем творчестве национальные и духовные ценности. Для общества в целом наследие любого признанного поэта весьма значимо. Наследие же Низами Гянджеви имеет огромное значение не только для Азербайджана. В своих произведениях он рельефно отражает присущие человеку качества, очерчивает взаимоотношения человек-общество. В то же время в наследии Низами обнаруживается глубокое чувство любви к человеку, ибо целью поэта являлось создание совершенного человека. В качестве примера Низами приводит жизни пророков и повествует о них во многих своих произведениях. Особое место в своем творчестве он уделяет Мухаммеду (с.а.с.). В поэме «Сокровищница тайн» представлены предания «О

сотворении Адама», «Сказ о пророке Сулеймане и старике-пахаре»; в «Искендер-наме» – «Рассказ о поучении Хызыра».

Ключевые слова: Священный Коран, Пророки, N.Ganjavi, Хазрат Адам, пророк Нух, Хазрат Ибрагим, Хазрат Муса, Пророк Мухаммед.

Mentioned prophets In Koran and "Khamse" of Nizami were compared. Each of the works of poets such as those mentioned in the article prophets were widely reported. As Nizami Ganjavi's goal was to create a mature person, so set the prophets an example for us. At the same time, in the article have been referred to other religious sources. Develop national and spiritual values, the duty of the architects of society. The poet, too, is considered as such for the society. He is constantly appealing to the human heart, sings the national and spiritual values in his work. The poet's legacy is very significant for the whole community. The legacy of the great poet Nizami Ganjavi, not only for Azerbaijan but also the whole of humanity is of great importance. In his works he vividly reflects the inherent quality of a person, outlines the relationship of the man-society. At the same time, looking round the heritage of Nizami, we note in his poems a profound feeling of love for the person, for the purpose of it was to create the perfect man. As an example, the poet leads the life of the prophets. Almost all the works, he tells them. Particularly important place in the works focuses Hazra. Muhammad (pbuh). In the poem "The Treasury of Mysteries" are legends "about the creation of Adam," "The Tale of the Prophet Suleiman and an old plowman"; in "Iskender-name" - "The story of the sermon Hızır"

Key words: Holy Koran, Prophets, N.Ganjavi, Hazrat Adam, Prophet Nuh, Hazrat Ibrahim, Hazrat Musa, Prophet Muhammed.

Поэт считается одним из «архитекторов» для социума, развивая его национально-духовные ценности. Для сообщества в целом поэтическое наследие весьма значимо. Наследие же гениального поэта Низами Гянджеви не только для Азербайджана, но и всего человечества имеет огромное значение. В своих произведениях он рельефно отражает присущие человеку качества, очерчивает взаимоотношения человек-общество. В то же время, окинув взором наследие Низами, замечаем в его поэмах глубокое чувство любви к человеку, ибо целью его являлось создание совершенного человека. В качестве примера поэт приводит жития пророков, повествуя о них почти во всех произведениях. Особо большое место в произведениях уделяет хазр. Мухаммеду (с.а.с.). В поэме «Сокровищница тайн» даны предания «О сотворении Адама», «Сказ о пророке Сулеймане и старике-пахаре»; в «Искендер-наме» – «Рассказ о поучении Хызыра».

Получившие от Аллаха божественным путем прозрение, призванные исполнять указы свыше и просвещать людей личности именуются пророками. Низами Гянджеви так пишет об этом:

Вера есть у верующего
У пророка-прозрение и вдохновение [7, с. 197].
Дарует ОН владычество и повеление,
Наитие шлет пророкам [6, с. 263].

В другом толковании говорится: «Аллах-Создатель среди прочих людей отмечает особых личностей, выделяющихся чистотой помыслов и деяний; посредством их доводятся до сознания людей определенные закономерности созидания. Эти личности именуются пророками» [8, с. 179]. В переводе с фарси «пейгамбар» /пророк/ означает «несущий весть». В Коране-Керим наряду со словом «пророк» употребляются также «наби», «расул» и «мюрсал». «Наби» в словаре – «приносящий известие», «возвышенный», «прямая дорога». Выражения «расул» и «мюрсал» тоже имеют значение «ниспосланный мужчина» [9]. Аллах-Творец начал пророчество с хазр. Адама (а.с.) и закончил хазр. Мухаммедом (а.с.) (1, 33/40). В промежутках между ними было ниспослано много других пророков (1,4/164_165;40_48). Каждому из них была вручена святая книга и мудрость. Ниспосланную пророкам веру нарек «вера-истина» (1,9/33;48/28), «вера-единая» (1,3/67) и ислам (1,3/85;5/3). Пророки считались прислужниками Аллаха. Они тоже люди, но по воле Аллаха готовы к воплощению своего высокого назначения. Аллах-Создатель указал на их равноправие в осуществлении своего высшего назначения – проповеди веры (1,2/285;3/84). Ниспославший последнего пророка Мухаммеда (с.а.с.) Аллах (дж. дж.) желал, чтобы предыдущие пророки уверовали в него, а также поведал им о его (с.а.с.) будущем. Точное число пророков неизвестно. Утверждают, что их было 124 тысячи. Из них 313 или 315 – расулы (26, 9). В Коране-Керим приводятся также пророки, имена и жития которых упоминаются в той или иной мере; но есть и совсем не упоминаемые. В Коране об этом говорится: «Клянусь, что и до Тебя послали Расулов. Среди них есть те, жития которые мы поведали Тебе. Имеются и те, о которых Тебе не поведали» (1,23/78). В Коране-Керим значится лишь 28 из них: Адам, Идрис, Нух, Салих, Ибрагим (Авраам), Исмаил, Исхаг, Лут, Ягуб (Иаков), Юсуф (Иосиф), Ейуб, Зулькифл, Эйюб, Муса, Гарун, Ильяс (Илья), Юнис, Давуд, Сулейман (Соломон), Логман (Лугман), Юзеир, Зульгарейна, Захария (Захарий), Яхья, Иса (Иисус), Салех и Мухаммед (25,10-11). Являются ли Логман, Зульгарейн и Юзеир пророками, неизвестно (25,11,27,9).

В произведениях Низами Гянджеви встречаются имена следующих пророков: Адам, Нух, Салех, Ибрагим, Исмаил, Исхак, Ягуб, Юсуф, Хызыр, Муса, Ильяс, Юнис, Давуд, Сулейман, Логман, Иса, Мухаммед. В то же время среди пророков встречаются истинные: Ной, Ибрагим, Моисей, Иисус, Мухаммед (25,10,11). Как отмечалось выше, поэт в каждой из своих поэм говорит о пророках. В соответствии с очередностью ниспослания пророков прокомментируем встречающиеся в произведениях эпизоды. Прежде всего обратимся к бейтам, повествующим об отце человечества – «Абуль-башар» (1,3/33) хазр. Адаме (а.с.):

Это создание – последнее дитя ангелов,
На земле он первый человек [2, с. 87].

По словам поэта, хазр. Адам (а.с.) – первый человек, сотворенный Аллахом (дж.дж.). Аллах-Творец так объясняет это: «(О Боже!) Твой Бог ангелам: «Я сотворил на земле живое существо, – изрек (ангелы): «Прославляемый нами, Ты желаешь сотворить существо, которое станет источником осложнений и пролития крови на земле? – сказали они. (Аллах им): Что ведаю я – вам неведомо!» – указал им (1,2/30).

В другом бейте поэт говорит:

Адама научил я именам, и сорок дней
Месил я глину – лишь во Славу Адама пришла айя [2, с. 88].

В Коране-Керим указывается: «(После сотворения Адама Аллахом) научил Адама наименованиям всего окружающего. После, показав это всем ангелам: «(Если верны притязания) назовите их имена Мне! – сказал» (1,2/31). Обратим внимание еще на один бейт:

Врата Адама не стали Меккой
Лишь безумный дьявол ему не поклонился [2, с. 89].

В Коране-Керим Аллах создатель указывает: «(О Пророк!) Мы ангелам: «Поклонитесь Адаму! – обратились. Кроме Дьявола (Все) преклонились. (Лишь) Он, в гордыне (преклониться) отказался и стал иноверцем» (1,2/34). Как и в Коране-Керим, поэт показывает, что в результате отказа от преклонения перед Адамом, Дьявол пошел против воли Аллаха (дж. дж.).

Обратимся к другим фактам осведомленности поэта в связи с Адамом:

Бросил железный диск в объятие земли
Вдавил печать непослушания в щеку Адама [2, с. 26].
Впал в соблазн ниспосланным ядром
Бросил свой очаг, и с раем распрощался [2, с. 88].
Куда пришел Адам из-за какого-то ядра
Куда попал из рая? В капкан мира сего [2, с. 90]

В Коране-Керим об этом указывается: «(После/Мы /Адаму/сказали: «Эй, Адам ты с женой (Евой) оставайтесь в Раю, в досталь вкушайте плодов, но к этому дереву (зерну) не приближайтесь! Не то обречете себя на мучения» (1,2/35). Шайтан попутал их (заставил вкусить запретный плод) и они отделились от обетованного места.

Мы же (Адаму, Еве, Шайтану): «Стали друг другу врагами (удалитесь отсюда и на землю опуститесь! На земле для вас до определенного времени (до скончания дней ваших) есть приют и средства пропитания», сказал (1,2/36).

В следующем бейте автор пишет:

От покояния даже горы расплавились,
И земля превратилась в халифат Аллаха [2, с. 9].

В Коране же указывается: «(Наконец) Адам у бога своего (особые) заучив выражения (при помощи этих молитв вместе с Евой), покаялся. Он (Аллах) и в самом деле принял покаяние, ибо он милосерден» (1,2/37).

Соотнося аяя из Корана с бейтами поэта видим, что все перечисленные эпизоды подробно излагаются в произведениях: сотворение хазр. Адама (а.с.), название имен окружающих вещей Творцом, отказ дьявола от поклонения хазр. Адаму (а.с.), искушение Его (а.с.), изгнание Адама (а.с.) и хазр. Евы (а.с.) из рая и, наконец их покаяние.

Одним из изображенных Низами Гянджеви пророков был хазр. Ной (а.с.), о нем говорится в 28-й суре Корана. Кроме того, 71-я сура Корана полностью посвящена хазр. Ною (а.с.) и от начала до конца повествует о пророке. Хазр. Ной (а.с.) призывает паству к истинной вере; видя их нежелание отречься от идолопоклонничества, молится Аллаху, прося о наказании отступников. (1,71/1-28). Аллах-Творец услышал молитву хазр. Ноя (а.с.) и прорек для людей его рода гибель в потопе. Для спасения его и верующих велел приготовить ковчег. (1,11/36-39) После постройки судна Он (а.с.) поместил туда каждой твари по паре и верующих. Кроме хазр. Ноя (а.с.) и верных ему, все остальные, его жена и сын утонули (1,11/40-47/,/11,226;25,,96-98;26,105-111).

Низами Гянджеви о хазар. Ное (а.с.) говорит так:

Жаждающий Ной приблизился к трапезе земной

Про источник он забыл, буря с головой его накрыла [2, с. 47].

В случившемся потопе был спокоен человек

Но поверь, Ной, возродившись, не остался бы в живых [2, с. 52].

Поэт также акцентирует внимание на том, что произошло с хазр. Ноем (а.с.) во время потопа.

Другой изображенный поэтом пророк-это хазр. Ибрагим (а.с.) – один из тех, о ком пространно рассказывается в Коране. Он (а.с.) как пророк поклоняется звездам и идолам. В то время во главе этого королевства был Намруд. Как отмечают мусульманские историки, оракулы, вожди и звездочеты предрекли появление на свет младенца Ибрагима, который положит конец проявлению Намруда. Поэтому Намруд приказал умерщвлять каждого новорожденного мальчика. После этого отец его Азер спрятал в пещере беременную хазр. Ибрагимом (а.с.) жену. Там он (а.с.) и появился на свет. Проведя в пещере 15 месяцев, он вышел на божий свет. К тому времени своим внешним видом и развитием походил на 15-летнего подростка. Выведенный из пещеры в сумерках хазр. Ибрагим (а.с.) вопрошал обо всем увиденном, о существовании некоего творца. Он (а.с.) задумался об обязательности существования для них некоего божества; увидя небо, солнце, звезды и луну,

сказал: «Это Бог»; когда же они угасали, отрицал их божественное начало: Я не люблю угасающих таким путем без сомнения, как поклоняющийся богу, обращаюсь ликом своим к моему Аллаху, я не из богохульников» (12)

Низами Гянджеви так показывает отступление хазр. Ибрагима (а.с.) от идолов и обращение к Аллаху:

Лелей ты идола, как Ибрагима,
Но идолище высвободи от него [3, с. 26].

В 131-й айе суры Багара об этом говорится: «Аллах Ибрагиму: «(Указу моему) покорись! – произнес он: «Я покорился творцу вселенной (стал мусульманином)! – ответил.

В другом бейте поэт говорит:

Ибрагим религию свою верной считает дорогой
Огнепоклонничество стер он с языков [6, с. 173].

Низами Гянджеви изображает, как хазр. Ибрагим (а.с.), бросившись в огонь, не сгорает там. В Коране-Керим об этом Аллах-Творец говорит: «Эй, огонь, будь для Ибрагима прохладой и дуновением; по велению этому огонь Ибрагима не сожжет» (1,12/68-70).

В ином же бейте Низами Гянджеви излагает:

Клянусь страницами писания от Ибрагима.
Да благословен Аллах во сто раз [6, с. 136].

Здесь поэт клянется святыми страницами хазр. Ибрагима (а.с.). Мусульманские историки утверждают о дарованных хазр. Ибрагиму (а.с.) десяти страниц, состоящих из примеров (12). Наряду с прочими пророками, Низами Гянджеви называет имена сыновей хазр. Ибрагима (а.с.) хазр. Исмаила (а.с.) и хазр. Исхага (а.с.). Об этих пророках поэт говорит:

Подобно Исмаилу, я учтив
Коль обижусь, пусть умру, подобно Исмаилу [5, с. 148].
Кудри Ибрагимовы, щеки – пламя Ибрагимова,
Очи – Исмаила, ресницы – кинжал его казни [2, с. 83].

В Коране-Керим имя хазр. Исмаила (а.с.) упоминается в 12-ти эпизодах. Хазр. Исмаил (а.с.) появился на свет, когда его отец находился в преклонном возрасте благодаря одной его молитве (1,14/39,37/100,101). В младенчестве отец положил Его (А.С.) на жертвенник в Мекке (1,14/37). Своим же отцом он был принесен в жертву (1,37/102,105). Затем вместе с отцом возвысил каноны жертвоприношения, был избран пророком и наравне с другими пророками был озарен предвидением (1,2/136,3/84,4/163/13).

Имя же хазр. Исхага (а.с.) в Коране-Керим упоминается 17 раз. В шести эпизодах в строгой последовательности перечисляются: Ибрагим, Исмаил, Исхаг (1,2/133,136,140,3/84,4/163,14/39). В Коране отмечается ниспослание хазр. Исхагу (а.с.) предвидения (1,4/163), прозрения (1,6/84), милосердия

(137/113), благостности людям его от появления и остальные его качества (1, 11/71;14). Поэт произносит также имя Ягуба, (а.с.), внука хазр. Ибрагима (а.с.), сына хазр. Исхага. В Коране-Керим повествуются о хазр. Ягубе (а.с.) как под этим именем, так и под именем Исраил. Как и остальным пророкам, на Него (а.с.) снизошло прозрение, а также Он (а.с.) являлся Наби (15). Низами Гянджеви превозносит имя хазр. Ягуба (а.с.) вместе с его внуком хазр. Юсуфом (а.с.):

Сына потерял старец Ягуб
В разлуке оставшись с красавцем свои Юсуфом [5, с. 162].
Правосудие, как Юсуф, покинуло суд
Время обрекло его на Ягубовы страдания
Не ведали, что коль Юсуф удалиться от него
Свет очей Ягуба унесет [3, с. 114].

Поэт в этих бейтах поведал о потере хазр. Ягубом (а.с.) сына хазр. Юсуфа (а.с.). Эта потеря стала невыносимой для хазр. Ягуба (а.с.): он ослеп и провел дни в вечном ожидании возвращения любимого сына. Низами дает широкие сведения о хазр. Юсуфе (а.с.). Если в Коране-Керим сведения об остальных пророках даны в различных сурах, то писание Юсуфе под названием «ахсанул-гасас» изложено в одной суре. Хазр. Ягуб (а.с.) среди детей своих больше всего любил хазр. Юсуфа (а.с.). Поэтому приревновавшие его братья решаются на расправу. Однажды хазр. Ягуб (а.с.) послал к братьям хазр. Юсуфа (а.с.) пасти овец. Те решают убить его (а.с.) и сбросить в колодец. Находящийся среди них Рубян, чтобы спасти брата, предлагает сбросить его (а.с.) туда живым. Сбросив хазр. Юсуфа (а.с.) в колодец, они ушли (16).

Низами Гянджеви так говорит о расправе с хазр. Юсуфа (а.с.):

Путник ночи тот подоспел
Юсуфа отражение увидел в колодце [5, с. 143]
Заря утренняя подобна волчьему дыханию
Засверкал на дне колодца, Как Юсуф [5, с. 186]
Подобно луне, из колодца вышел Юсуф
Светом озарил все, от колодца до небес [7, с. 20]
В колодце что нашел Юсуф? Лишь кувшин
И бечевку длинную на ней [2, с. 47].

Вскоре у колодца останавливается караван. По предложению одного из братьев, Яхуданина, было решено за 20 серебряников продать хазр. Юсуфа (а.с.) Исмаилли, отвезти его (а.с.) в Египет и перепродать начальнику охраны фараона и господину гарема Путифару. Хазр. Юсуф (а.с.) был настолько красив, что увидевшие его (а.с.) тут же очаровывались. Даже супруга Путифара Зулейха была сражена его (а.с.) красотой и прониклась к хазр. Юсуфу (а.с.) глубокой любовью [16].

Поэт это рассказывает так:

Юсуф смог выбраться из колодца, ибо благочестив был
Взор Египетского духа хранил его [2, с. 133].

Зулейха изъявила желание сблизиться с пророком Юсуфом, но он (а.с.) отверг ее. Из мести она оклеветала хазр. Юсуфа (а.с.), за что его (а.с.) заточили в темницу (16). Впоследствии сказание о Юсуфе и Зулейхе получило широкое распространение.

Низами Гянджеви так описывает заточение Юсуфа:

В заточении быть – честь для героя
Не напрасно Юсуф в темницу попал [2, с. 127]
Не обессудь, коль испугаюсь волков старых
Я ж кроткий Юсуф, пристанище мне колодец да темница [2, с. 172].

Одной из способностей хазр. Юсуфа (а.с.) были вещие сны. Так, верно истолковав сон фараона, он (а.с.) заслужил его доверие, поэтому тот назначил пророка вторым после себя человеком.

Об этом Низами Гянджеви пишет:

Если и вызубришь сто Юсифовых снов
Вновь тот же ты осел и Иса [3, с. 273].

И так, являясь пророком, хазр. Юсуф (а.с.) прожил до 110 лет [16].

Как видим, Низами Гянджеви, представляя поэтические «варианты» житий пророков, делает их ближе и понятнее внимательному читателю, не чуждому постоянного постижения мира.

Библиографические ссылки

1. Корани-Керим. – Баку: Ипек Йолу, 2007.
2. Гянджеви Н. Сокровищница тайн / Низами Гянджеви. – Баку: Лидер, 2004. – 261 с.
3. Гянджеви Н. Хосров и Ширин / Низами Гянджеви. – Баку: Лидер, 2004. / Низами Гянджеви. – 391 с.
4. Гянджеви Н. Семь красавиц / Низами Гянджеви. – Баку: Лидер, 2004.
5. Гянджеви Н. Лейли и Меджнун / Низами Гянджеви. – Баку: Лидер, 2004. – 303 с.
6. Гянджеви Н. Искандер-наме, Шараф-хали / Низами Гянджеви. – Баку: Лидер, 2004. – 427 с.
7. Гянджеви Н. Искандер-наме, Игбал-наме / Низами Гянджеви. – Баку: Лидер, 2004. – 254 с.
8. Ахмедов А. Низами-исследователь / А. Ахмедов. – Баку: Мёмикин, 2001. – 254 с.
9. Исламская Энциклопедия. Статья пророка, с. 257–262.
10. Исламская Энциклопедия. Статья Адама, с. 358–363.
11. Исламская Энциклопедия. Статья Ноя, с. 227–227.
12. Исламская Энциклопедия. Статья Ибрагима, с. 266–272.
13. Исламская Энциклопедия. Статья Исмаил, с. 76–80.
14. Исламская Энциклопедия. Статья Исаака, с. 519–521.
15. Исламская Энциклопедия. Статья Якова, с. 274–276.
16. Исламская Энциклопедия. Статья Иосифа, с. 1–5.
17. Кексал Асим М. История пророков / Асим М. Кексал. – Анкара. 2007. – 354 с.

Надійшла до редколегії 31 жовтня 2016 р.

В. П. Казарин, М. А. Новикова
Киев

«...ГРОЗНАЯ АНАФЕМА ГУДИТ»
(загадки одного ахматовского восьмистишия)

У статті розглядається не опублікований за життя експромт А.А. Ахматової 1959 року: одна з пізніх рефлексій поета на відому постанову ЦК ВКП(б) 1946 року, в якій піддано розгромній критиці творчість Анни Ахматової та Михайла Зощенка і яку не було скасовано аж до 1988 року. Прокоментовано в історико-соціальному й історико-літературному контекстах ключовий ахматовський символ «анафема» та ключові реалії-символи «Либава» і «Владивосток». Аналіз виявив, що зазначений восьмивірш наповнений численними інтертекстуальними, а також інтербіографічними зв'язками. Його асоціативно-історичне коло просторово розкинуте від Східної Пруссії та Литви на Заході Європи до Середньої Азії та Далекого Сходу, а в часі протягнуто від інквізиції середньовіччя через більшовизм як свого роду релігійну інституцію, через I світову війну й еміграцію, що для Ахматової стали ланками єдиної Російської Катастрофи, і далі через трагедію художників слова і у «граніті» імперії, і в «жорстокій тупості» репресивного режиму. На противагу цьому хронотопу забуття й смерті Ахматова створює хронотон вічно живих творців і друзів, що перемагають не насильством, а пам'яттю.

Ключові слова: А.А. Ахматова, М.М. Зощенко, М.Л. Лозинський, О.Е. Мандельштам, Б.Л. Пастернак, постанова ЦК ВКП(б) 1946 року, восьмивірш 1959 року, «анафема», реалії, символи, інтертекстуальні/інтербіографічні зв'язки, Ленінград/Петербург, Либава (Лієпая), Східна Пруссія, Литва, Середня Азія, Далекий Схід, I світова війна, Владивосток, «Реквієм», «Поема без героя», Північно-Західний Екход (Відхід) (1919), М.М. Юденич, Південно-Східний Екход (Відхід) (1920), П.М. Врангель, Східний Екход (Відхід) (1922), О.В. Колчак, Харбін, II світова війна, капітуляція Японії (1945), У. Черчилль, «холодна війна», I. Берлін, «відлига», мотив пам'яті/забуття як життя/смерті.

Аннотація: В статье рассматривается неопубликованный при жизни экспромт А.А. Ахматовой 1959 года: одна из поздних рефлексий поэта на известное постановление ЦК ВКП(б) 1946 года, подвергшее разгромной критике творчество Анны Ахматовой и Михаила Зощенко и не отмененное вплоть до 1988 года. Прокомментированы в историко-социальном и историко-литературном контекстах ключевой ахматовский символ «анафема» и ключевые реалии-символы «Либава» и «Владивосток». Анализ обнаружил, что указанное восьмистишие обладает огромными интертекстуальными, а также интербиографическими связями. Его ассоциативно-историческое поле пространственно раскинуто от Восточной Пруссии и Литвы в Европе до Средней Азии и Дальнего Востока, а во времени простирается от инквизиции средневековья через большевизм как своего рода религиозную институцию, через I мировую войну и Исход, воспринимаемые Ахматовой как звенья единой Российской Катастрофы, и далее через трагедию художников слова и в «граните» империи, и в «жестокое тупости» репрессивного режима. В противовес этому хронотопу забвения и смерти Ахматова создает хронотон вечно живых творцов и друзей, побеждающих не насилием, а памятью.

Ключевые слова: А.А. Ахматова, М.М. Зощенко, М.Л. Лозинский, О.Э. Мандельштам, Б.Л. Пастернак, постановление ЦК ВКП(б) 1946 года, восьмистишие 1959 года, «анафема», реалии, символы, интертекстуальные/интербиографические связи, Ленинград / Петербург, Либава (Лиепая), Восточная Пруссия, Литва, Средняя Азия,

Дальний Восток, I мировая война, Владивосток, «Реквием», «Поэма без героя», Северо-Западный Исход (1919), Н.Н. Юденич, Юго-Восточный Исход (1920), П.Н. Врангель, Восточный Исход (1922), А.В. Колчак, Харбин, II мировая война, капитуляция Японии (1945), У. Черчилль, «холодная война», И. Берлин, «оттепель», мотив памяти/забвения как жизни/смерти.

The paper examines the unpublished (within her life) verse by Anna A. Akhmatova (1959). It is one of the late poet's reflections on the ill-famed Soviet Communist Party's Central Committee Resolution (1946). This document contained pogrom-like criticism of Akhmatova's and Zoschenko's literary practice. It had not been denounced up to 1988.

Thus, Akhmatova's key symbol "anathema" and references "Libava (now Liepaja, former Libau)" and "Vladivostok" are commented in historical, social and literary contexts. The analysis proves that a visually small octet possesses immense intertextual and interbiographic links. Its associative field embraces topos from East Prussia and Litva in the European West to the Middle East and the Far East in Asia. As to its chronos, it involves the Middle Ages, with their Inquisition, then Bolshevism as a sort of religious institution, to World War I and the White Exodus (Outcoming, Emigration). Akhmatova had treated them as elements of the total Russian Catastrophe. To them she added the cultural tragedy, from both "the imperial granite" and "the heartless stupidity" of the repressive regime. As a contrast to this chronotopos of oblivion and death Akhmatova creates her own chronotopos, inhabited by the eternally alive artists and friends who win their victory not through violation, but through memory.

Key words: A. Akhmatova, M. Zoschenko, M. Lozinsky, O. Mandelstam, B. Pasternak, octet (1959), "the anaphema", references, symbols, ill-famed Soviet Communist Party's Central Committee Resolution (1946) intertextual and interbiographic links, Leningrad/Petersburg, Libava (Liepaja, Libau), East Prussia, Litva, Middle East, Far East, World War I, Vladivostok, "The Requiem", «The Poem without a Hero», the North-West Exodus (Emigration, 1919), N. Judenich, the South East Exodus (1920), P. Vranghel, the East Exodus (1922), A. Koltshak, Harbin, World War II, Japan capitulation (1945), sir W. Churchill, «the cold war», sir I. Berlin, "the thaw", memory/oblivion as an equivalent to life/death.

Прелиминарии. В 1959 году А.А. Ахматова написала восьмистишие-экспромт, который Р.Д. Тименчик называет «комаровским наброском» и датирует 14 августа [18, т. 1, с. 175]. С 1980 года это стихотворение стало печататься:

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 [2, т. 2, кн. 2, с. 34].

Нетрудно догадаться, что именно вспомнилось Ахматовой, что навеяло приведенные строки и почему однажды они будут опубликованы под коротким и тяжким (как удар топора) заглавием – «Анафема» [2, т. 2, кн. 2, с. 340]. Вспомнилось ей роковое «ждановское» постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года «О журналах "Звезда" и "Ленинград"». В нем от имени партии уничижительной (и уничтожающей) критике было подвергнуто творчество прозаика М.М. Зощенко и поэта А.А. Ахматовой. В постановлении дана намеренно оскорбительная характеристика «литературной и

общественно-политической физиономии» «писательницы Ахматовой», которая «является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии». «Ее стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, “искусства для искусства”, не желающей идти в ногу со своим народом, наносят вред делу воспитания нашей молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе» [5, с. 101].

Откуда и зачем прорвалась эта нарочитая, безапелляционная оскорбительность? Поищем ответ в последующих событиях.

15 августа секретарь ЦК ВКП(б) А.А. Жданов прибывает из Москвы в Ленинград и делает доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» на собрании партийного актива в Смольном. На следующий день с этим докладом он выступит на собрании ленинградских писателей и издательских работников. В докладе формулировки будут еще категоричней и грязней. Оказывается, истоки творчества Ахматовой следует искать в литературе 1907–1917 годов, когда «значительная часть интеллигенции отвернулась от революции, скатилась в болото реакционной мистики и порнографии». Вот почему и современная «тематика Ахматовой насквозь индивидуалистическая. До убожества ограничен диапазон ее поэзии, – поэзии взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и моленной». Ее героиня – «не то монахиня, не то блудница, а вернее, блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой» [6, с. 8–10]¹.

После того как Ленинграду в жесткой форме были разъяснены литературные оценки, обусловленные новой политикой партии, закрутился отлаженный механизм исполнения принятых решений. 21 августа 1946 года постановление ЦК ВКП(б) было опубликовано в газете «Правда», а еще через две недели Союз писателей СССР исключил из своих рядов М.М. Зощенко и А.А. Ахматову. Помимо всего прочего это исключение лишило их обоих права на получение хлебных карточек: карточки выдавались только «трудящимся».

Так зачем же все-таки именно в 1946 году, именно в Ленинграде и именно на писателей обрушилась эта громкая, демонстративная анафема? Где искать ее общие (а не только ахматовские) реальные (а не вымышленные) причины? Скорее всего, искать их надлежит близко по времени, но далеко по расстоянию.

5 марта того же 1946 года в Вестминстерском колледже американского городка Фултона бывший (1940–1945) и будущий (1951–1955) британский премьер-министр сэр Уинстон Леонард Спенсер Черчилль произнес в присутствии 33-го президента США Гарри С. Трумэна (уроженца этого города) свою знаменитую Фултонскую речь. В ней он обосновал необходимость новой, жесткой политики по отношению к СССР и фактически

¹ Броская эта формула родилась совсем не в докладе секретаря ЦК ВКП(б). Ее происхождение становилось уже предметом специального внимания ахматоведов [17, с. 47–61].

объявил начало «холодной войны» между вчерашними союзниками по антигитлеровской коалиции. Сталин и его окружение к такому повороту были не только готовы – они сами его подготавливали и ждали. Как западная, так и советская система не могли существовать без внешнего врага. В отсутствие разгромленной Германии эту роль должны были играть для СССР – США, для США – СССР. Между тем советские люди за годы войны действительно «прошагали пол-Европы, пол-Земли», повидали обитателей и западноевропейского, и «трансатлантического» миров, попривыкали к иностранной музыке, к иностранным кинофильмам, к иностранным журналистам. «Встреча на Эльбе» была для них не дежурным массмедийным штампом, а частью их личной биографии. Так что они-то к подобному политическому «похолоданию» были решительно не готовы.

Отодвинулся в тень за время войны и горький опыт репрессий 1930-х годов. Люди успели накопить не только общенациональное, но и личное чувство гордости – чувство победителей. Ленинградцев-блокадников, чей героизм заслужил мировое сочувствие и восхищение, это касалось в особенности. Писателей – живой голос Ленинграда – оно касалось тем паче.

Очень точно эти настроения передает в своих воспоминаниях К.М. Симонов: «В конце войны, и сразу после неё, и в сорок шестом году довольно широким кругам интеллигенции, во всяком случае, художественной интеллигенции, которую я знал ближе, казалось, что должно произойти нечто,двигающее нас в сторону либерализации, что ли, – не знаю, как это выразить не нынешними, а тогдашними словами, – послабления, большей простоты и легкости общения с интеллигенцией хотя бы тех стран, вместе с которыми мы воевали против общего противника. Кому-то казалось, что общение с иностранными корреспондентами, довольно широкое во время войны, будет непредвзятым и после войны, что будет много взаимных поездок, что будет много американских картин – не тех трофейных, что привезены из Германии, а и новых, – в общем, существовала атмосфера некой идеологической радужности <...>. Во всем этом присутствовала некая демонстративность, некая фронда, что ли, основанная и на неверной оценке обстановки, и на уверенности в молчаливо предполагавшихся расширении возможного и сужении запретного после войны» [5, с. 104–105].

Страну следовало переучивать, а Ленинград и его творческую интеллигенцию – переучивать радикально. Достаточно известные, но совершенно не официозные писатели М.М. Зощенко и А.А. Ахматова вполне годились как предупредительный пример для приведения к покорности остальных. И лишь после этого на повестку дня встанет вопрос «очищения партийных рядов» – показательного разгрома партийного аппарата города. Для этого уже понадобится специальное расстрельное «ленинградское дело».

Скажем несколько слов и о том, какую тактику нападения на Ахматову выбрали неведомые нам люди из аппарата А.А. Жданова – те, что готовили не только само постановление, но и предваряющий его доклад секретаря ЦК ВКП(б). С точки зрения «воздействия на массы», доклад был едва ли не

главным документом: не зря он дважды оглашался публично. Секретарю же лично нужно было любой ценой вернуть себе утрачиваемое доверие вождя. Поэтому он готов был пойти на самые жесткие карательные меры в отношении фигурантов постановления 1946 года, чтобы заслужить одобрение Сталина. Уж кто-кто, а Жданов – аппаратчик со стажем, возглавивший партийную организацию «города Ленина» после убийства Кирова, – точно знал: «ленинградское дело» не просто задумано – оно начало претворяться в жизнь. Жданову не нужно было гадать, что ждет его, секретаря ЦК, биография которого была «подмочена» многолетним ленинградским стажем, когда начнутся кровавые расправы над партийными и советскими работниками на всех уровнях и во всех регионах (вот уж точно – «от Либавы до Владивостока»), если те окажутся выходцами из «либеральной» северной столицы. Жил он в атмосфере смертельного ужаса. И совсем не случайно через два года после публичной гражданской казни М.М. Зощенко и А.А. Ахматовой и за полгода до начала практической реализации «ленинградского дела» сам Жданов в возрасте всего-то 52 лет умрёт от «продолжительной болезни сердца» (формула официального некролога). А ведь по медицинским стандартам подбора партийных кадров хронических сердечников в секретари ЦК не избирали.

Итак, что же нужно было лицам, готовившим доклад, «разоблачить» в творчестве Ахматовой прежде всего, чтобы заручиться одобрением Сталина и поддержкой «широких масс советских трудящихся»? Присмотримся к ключевым словам текста ждановского доклада.

«Будуар». В словаре В.И. Даля это слово французского происхождения растолковывается так: «Дамский кабинет; комната, где светская женщина проводит день свой и принимает близких; хозяйская, теремок, светёлка, горенка. Будуарные шашни» [4, т. I, с. 136]. О чем говорит далевское толкование? Во-первых, о том, что объясняемое слово «широким массам» непонятно. Во-вторых, что оно для них «буржуазное». В-третьих, что оно ассоциируется с «шашнями», а значит, поддерживает тему «блуда», публично вменяемого в вину Ахматовой. Далее, слово это тонко подчеркивает ахматовскую «нерусскость» (и само слово, и обозначаемая им реалья пришли из Франции). Наконец, у «будуара» еще и непролетарская семантика, это слово «чуждого сословия» (это кабинет «дамы», а дама принадлежит к «высшему свету»). Таким образом, само слово «будуар» – скрытое обвинение Ахматовой в: 1) порочности, 1) нерусскости, 2) иносословности.

Сегодня понятно, что все эти хитроумные коннотации не имеют к поэту никакого отношения. К «свету» Ахматова никогда не принадлежала. В «будуарных шашнях», таким образом, участвовать не могла. Ахматовские предки не в одном поколении являлись верными гражданами своей страны. Не было у нашего поэта не только «теремков», но и обыкновенной собственной квартиры. Бездомье – одна из постоянных черт ее жизненной судьбы. Мало того, что дом Ахматовой – это всегда «чужая» квартира; мало того, что и «ее» комната ей не принадлежала. Вдобавок «дом» Ахматовой еще и постоянно

«кочевал» в зависимости от житейских перипетий хозяина (Н.С. Гумилева, Н.Н. Пунина), или жены-хозяйки (И.Н. Пуниной), или всей их семьи (например, семейства Ардовых в Москве).

«Моленная». У В.И. Даля «моленная, молельня» – «особая комната в доме для молитвы; особое здание, помещение, для той же цели, по недостатку церкви, либо у иноверцев, у раскольников и пр.» [4, т. II, с. 342].

Тут нас тоже поджидают недоумения. И главное из них: кто же все-таки составлял доклад для А.А. Жданова? Кто был тот неизвестный, который оказался столь сведущим (вплоть до нюансов) в «старомосковской» – религиозной и светской – терминологии? Счет Ахматовой в докладе предьявлялся не как верующей. Этого в 1946 году делать было как раз нельзя. Сталин еще продолжал свою военно-послевоенную игру с Церковью и Патриархом. Достаточно вспомнить, что совсем недавно было восстановлено само Патриаршество, вновь открывались закрытые прежде храмы, духовенство получало ордена и медали за участие в Великой Отечественной войне. Все это также вызвало в обществе волну надежд. Поэтому счет предьявлялся не Ахматовой-«верующей», а «не нашей» верующей. «Не нашей» по нескольким признакам: она живет по-иностранному, не любит молиться в церкви, чужда русскому «соборному» укладу, то есть она или раскольница, или сектантка.

О «расколе» следует сказать особо. После кончины в 1925 году Патриарха Тихона и до 80-х годов XX века раскол Русской Православной Церкви на «тихоновцев» и «серианцев» был реальной и незаживающей раной. «Тихоновцы» заявляли о своем неподчинении советской власти, развернувшей масштабный террор против религии и духовенства, и о принадлежности к «катакомбной» (т.е. подпольной) Истинно-Православной церкви (ИПЦ). «Серианцы» (от митрополита Сергия Старгородского) составили основу «обновленной» Церкви Московского Патриархата, а она, в свою очередь, избрала путь сотрудничества с новым государством, хотя официально не подчинялась ему. Всех, кто не соглашался с таким новым курсом церковной политики, митрополит Сергий объявил «раскольниками» и «сектантами», а советская власть – антисоветскими и антисоциальными элементами и «врагами народа» [23, с. 51].

В конце 1920-х годов в ИПЦ входила значительная часть верующих по всей стране, а роль ее неформального центра играл как раз Ленинград. Полная невозможность для «тихоновцев» отправлять свои службы в действующих храмах вынуждала их собирать своих сторонников скрытным образом в самых разных помещениях – в тайных домовых храмах и «моленных». Впрочем, это было самой малой их бедой. Как враги советской власти, сторонники ИПЦ подлежали физическому устранению. Атмосферу этой борьбы передают воспоминания отбывавшего срок в лагере на Соловках в 1929–1931 годах академика Д.С. Лихачева, принадлежавшего, как и многие представители ленинградской интеллигенции, к потаенной ИПЦ: «Духовенство на Соловках делилось на “серианское”, принявшее декларацию митрополита Сергия о признании Церкви Советской власти, и “иосифлянское”, соглашавшееся с

митрополитом Иосифом, не признавшим декларации. Иосифлян было большинство. Вся верующая молодежь была с иосифлянами» [10, с. 255]. С иосифлянами, судя по всему, была и Ахматова. В научной литературе уже собрано достаточно много материалов на эту тему: от записи П.Н. Лукницким ее известного признания возле Никольского единоверческого храма ИПЦ в Ленинграде [11, с. 372; 21, с. 21] до свидетельств о посещении ею оптинского старца Нектария (Тихонова), благословившего поэта [см.: 14; 16; 23]. После декларации митрополита Сергия старец Нектарий прямо призывал своих духовных чад переходить в ИПЦ.

Неведомый составитель доклада наверняка припас для своего патрона и соответствующие стихотворные иллюстрации ахматовской «неканоничности», вроде: «Молюсь оконному лучу – / Он бледен, тонок, прям». Вместе с тайной «моленной» такие строки мостили дорогу к «анафеме» со стороны властей. За саму принадлежность к ИПЦ полагалась 58 статья УК РСФСР – «участие в антисоветской подпольной организации», а статья эта предусматривала наказание от 10 лет лагерей. И все же «анафема» готовилась и пострашней – со стороны «мнения народного».

«Взбесившаяся барынька». Следует задуматься над демонстративной грубостью формул, адресованных Ахматовой в ждановском докладе. Возможно, перед нами сознательный прием перехода на общедоступный, крепкий «язык масс» – прием, который будет потом широко эксплуатировать Н.С. Хрущев. Однако тот ни разу не был замечен в формульности своих выражений. Тем меньше владел он искусством пародии. Между тем «взбесившаяся барынька» – это не элементарная грубость. Это злая пародия на два доподлинных лейтмотива лирического, литературного (и даже поведенческого, житейского) стиля Ахматовой. Первый лейтмотив – **безумие**. Оно подстерегало героиню Ахматовой в наиболее напряженные моменты ее душевной биографии. Вторым лейтмотив – **царственность, величие**. Оттого Ахматова никогда не выглядела ни вульгарной «фам фаталь» в молодости [см.: 8, с. 34–36], ни вызывающей жалость «жертвой режима» в зрелости. Из вписанной в доклад фразы о «взбесившейся барыньке» можно сделать несколько исследовательских выводов – разумеется, предварительных. У фрагмента из доклада, касающегося Ахматовой, было несколько целей. Цели общие – припугнуть ленинградцев (а в их лице – все поколение, разбуженное военными испытаниями и Победой). Самый опасный его слой представляли партийные работники: они ближе всех стояли к реальным рычагам власти на местах, быстрее всех могли осуществлять (или, наоборот, блокировать) социальные перемены. Следующие за ними по степени опасности – представители «творческой интеллигенции». Похоже, партия не забыла ни горьковской формулы о писателях – «инженерах человеческих душ», ни мечты В.В. Маяковского, «чтоб к штыку приравняли перо». Приравняли – с соответствующими оргвыводами.

Выбор конкретных писательских фигур, публичную экзекуцию которых сделали уроком для других, основывался, думается, на двух критериях.

Выбирались мастера слова, мало защищенные: не обладавшие ни весомыми регалиями, ни высокими покровителями. Одновременно они были достаточно заметны: один (М.М. Зощенко) как сатирик, другая (А.А. Ахматова) как лирик. Оба, таким образом, владели механизмами наиболее сильного воздействия на читателя: способностью вызывать смех – и слезы. И все же загадки остались. Для «партмальчика» А.А. Жданова – не слишком ли тонкий выбор объектов экзекуции и изощренная процедура устрашения? Похоже, помимо названных нами целей, были еще две. Одна – явная и идеологическая. Другая – самая личная и потому самая затаенная.

Ахматову хотели, во-первых, демонстративно оторвать от «советского народа», во-вторых, – публично унизить. Ни у одного партийного функционера, от 1946 года до года 1959-го, этой последней цели быть не могло. Подобную цель мог преследовать только кто-то из «своих», из «ближнего круга», из «творческой интеллигенции». Кто-то хорошо знавший не одну лишь современную ситуацию, но также историю и предысторию советской литературы (в частности, ее Серебряный век и 1920-е годы). Ясно понимавший истинный масштаб обоих – избранных для аутодафе – художников слова. Поэтому вряд ли случайно в «партдоклад» были вставлены раскавыченные отсылки к ахматовским строкам о «бражниках» и «блудницах» или о «беснующейся совести» из стихотворений 1913 и 1916 годов, которые так странно и трагически отозвались спустя 30 и более лет. Д.Л. Быков справедливо заметил по поводу ждановского доклада, что его «аналитическая часть <...> восходила к самым грубым фельетонам десятых годов» [3, с. 805].

Не будем строить догадок, кто бы мог быть этим секретным ждановским соавтором. Здесь желательны безусловные данные. Однако само направление исследовательского поиска, с нашей точки зрения, не может не учитывать следов, оставленных неведомым (пока!) персональным ненавистником – или завистником? – Ахматовой. Причем посвященным в некоторые потаенные особенности ее внутреннего мира и даже религиозных предпочтений (все то же обвинение в посещениях «моленной»!).

Итак, некоторые из заданных нами вопросов получили ответ. Обратимся теперь к другим вопросам, тоже требующим объяснения. Почему восьмистишие Ахматовой родилось именно в 1959 году? Какие обстоятельства заставили поэта вспомнить об «анафеме» именно в ту пору? Откуда пришли в октет два топонима в предпоследней строке: Либава и Владивосток? Что они означают в ахматовском историко-биографическом и историко-литературном контексте?

Анафема. Начнем со слова наиболее экзотичного, прежде других притягивающего читательское внимание, – с «анафемы». Уместно ли оно применительно к партийной критике? Слово это греческого происхождения и в буквальном смысле означает «изгнание», «проклятие». В христианстве анафема – оглашенное вслух отлучение человека от Церкви, отвержение его обществом верующих, но от имени самого Бога [15, с. 48; 4, т. I, с. 16]. Окончательно догматическое значение слова было установлено IV

Халкидонским Вселенским собором в 451 году. Анафема предполагает запрет на совершение над отверженным Таинств (причастия, соборования, отпевания) и поминовений (о здравии, а после смерти – за упокой). Таким образом, верующий теряет всякий шанс на спасение души, поскольку до и помимо анафемы он сам своими действиями поставил себя вне Церкви.

Анафема за «антихристовы деяния» накладывалась, например, на Гришку Отрепьева (1604 г.), на старообрядцев (Соборы 1656, 1666 и 1667 гг., снята в 1929 и 1971 гг.), на Стеньку Разина (1671 г.) и Ивана Мазепу (1708 г.), на Емельяна Пугачева (1775 г.) и декабристов (1825 г.), на Льва Толстого (1901 г., эта анафема не была оглашена, значит, не была и реализована) и на В.И. Ленина (Русской Православной Церковью за границей в 1970 г.). На Западе, кроме многих иных случаев, анафеме были преданы на Ватиканском соборе (1870 г.) материализм и атеизм.

Хотя доктринально и на христианском Западе, и на христианском Востоке анафема лишь официально констатировала отпадение человека от Церкви и являлась чисто религиозным актом, на практике она часто использовалась как политическое наказание. В теократических государствах исключение человека из церковной общины, запрет на религиозный контакт с ним подразумевают невозможность для отверженного выполнять какие-либо гражданские юридические процедуры. Тем самым они ставят человека вне закона. То же самое происходило с М.М. Зощенко и А.А. Ахматовой в СССР как партократическом государстве. Их идеологическое «отлучение» в результате постановления 1946 года формально не лишало писателей права работать и получать хлебные карточки. Но ровно через две недели двух отщепенцев, «не желающих идти в ногу со своим народом», исключают из Союза писателей СССР. А вот это уже оставит их обоих и без профессионального заработка, и без хлеба.

Важно помнить, что анафема – это не просто ритуализированное проклятие-заклятие, оглашаемое устами священнослужителей. Главное для упорствующего в грехе состоит в том, что его проклятие – вечное, оно не смываемо. Вероятно, потому Ахматова и назвала осудительные документы 1946 года «анафемой»: отлучением «всесоюзным» географически и «вечным» исторически. Как всегда, слова свои она употребила точно. Постановление переживет поэт и будет отменено лишь через 22 года после ее смерти.

Однако не преувеличивает ли поэт резонанса этой анафемы? Действительно ли она «гудела» на шестой части планеты Земля – на огромном пространстве Советского Союза? Нет, Ахматова не преувеличивает. И достигалось это «грозное гудение» хорошо отлаженным способом: через всепроникающую систему школьного и вузовского гуманитарного образования, через партийные и комсомольские печатные органы, через густую сеть «политпросвещения» и «университетов марксизма-ленинизма» (а они имели собственную систему печатных изданий), также через отделения общества «Знание» и многочисленные Бюро пропаганды советской литературы. Вся эта громада в полном смысле охватывала целую страну.

Подтверждается это библиографически. Достаточно пересмотреть ежегодные переиздания (причем огромными тиражами!) разного рода обществоведческих учебников и учебных пособий, хрестоматий и «блокнотов агитатора», включавших в себя как постановление 1946 года, так и доклад А.А. Жданова. Помимо этого, сам доклад (и тоже ежегодно) переиздавался Госполитиздатом отдельной брошюрой, и не только в Москве, а и в столицах союзных республик, и в областных центрах. Так, даже спустя 6 лет, в августе 1952 года, доклад вышел в столице страны изданием, тираж которого составлял 500 000 экземпляров. Совокупному же тиражу ждановского доклада – всех форм и лет издания – могли бы позавидовать А.С. Пушкин вместе с Л.Н. Толстым и Ф.М. Достоевским.

Пропагандистская кампания, связанная с «антиахматовским» постановлением, оставила долгий след в памяти школьников и студентов 1940–1960-х годов. Сама Ахматова в 1959 году заносит в рабочую тетрадь такое свидетельство: «...уже тринадцать раз во всех учебных заведениях Союза от Мурманска до Термеза и от Владивостока до Калининграда в мае, перед концом учебного года в лекции (или уроке) об акмеизме мое имя предается анафеме. Таким образом молодежь, выслушавшая этот урок в 10-м классе (как моя Аня [А.Г. Каминская, дочь И.Н. Пуниной. – *Авт.*] в прошлом году), снова слушает ту же лекцию через год-два в своём ВУЗе (как Боря Ардов третьего дня)» [2, т. 2, кн. 2, с. 340].

Аналогичное свидетельство того, как штудировали постановление школьники украинского города Николаева оставила нам двоюродная племянница Ахматовой по линии отца – С.А. Пеганова. Приводит его евпаторийский краевед Л.Л. Никифорова [12, с. 155]. Об оценке «отлично», выставлявшейся школьникам Молдавии за знание того же постановления, рассказывает Т.А. Жирмунская [7, с. 8]. Да любой ахматовед, поговорив с коллегами, которые получали среднее образование в 1950-е, 1960-е и даже в 1970-е годы, услышит похожие примеры.

Такова была «география отвержения» Ахматовой «обществом верующих» в слово партии. В своем восьмистишии поэт лишь отметит ее границы: анафема гудела «от Либавы» (крайний Запад) – «до Владивостока» (крайний Восток). (А в дневниковом варианте еще и «от Мурманска» (крайний Север) – «до Термеза» (крайний Юг).) Структурно – эти формулы повторяют лозунг «великопольских державников»: «Польша от моря и до моря!». Впоследствии та же формула будет часто встречаться в массовых советских песнях: «С южных гор до северных морей...». Все эти «географические» клише восходят к мифопоэтическому взгляду на родное пространство как бы с высоты птичьего полета. Подобная особенность была отмечена еще в литературе Киевской Руси («Слово о полку Игореве», «Слово о законе и благодати» и др.) академиком Д.С. Лихачевым и другими медиевистами [9; 22]. Но, может быть, партийная «анафема» начала стихать хотя бы к «хрущевскому» 1959 году? Стоило ли именно в этом году вспоминать о ней патетично, всерьез, как это сделала Ахматова? Поищем отгадку в ближайших

ахматовских контекстах – историко-социальном и историко-литературном. Возьмем хотя бы предшествующий 1958 год.

Апрель – начинает выходить газета «Литература и жизнь», будущая «Литературная Россия». Ахматову она уже не громит. Но и не печатает.

Сентябрь – открывается IV Международный съезд славистов в Москве. По сути, это первый интернациональный славистический конгресс после эпохи «железного занавеса». Показательно, что он же был и первым съездом славистов после войны: попытка проведения конгресса в 1948 году сорвалась из-за разрыва советско-югославских отношений. Докладов об Ахматовой-поэте на IV съезде нет. Тогда, быть может, они есть об Ахматовой – переводчице славянских национальных классиков? Болгарки Елисаветы Багряны (1893–1991), поляка Владислава Броневского (1897–1962), украинца Ивана Франко (1856–1916)?.. Нет, и о такой Ахматовой докладов нет тоже.

Аналогичным был и сентябрь предыдущего, 1957 года. В этом месяце пройдет дискуссия о поэзии между русскими и итальянскими писателями (Рим – Москва). Приглашена ли на нее автор работ о Данте, переводчица Джакомо Леопарди (1798–1837), побывавшая в Италии еще в 1912 году – раньше, чем кто-либо из советских участников этой дискуссии? Итальянцами приглашена, советским руководством в состав делегации не включена. Декабрь все того же 1958 года – собирается Учредительный съезд создаваемого (наконец-то!) Союза писателей РСФСР. Он также проходит без Ахматовой.

Таковы «нуль-факты» литературной хроники 1958 года. Так выглядит «анафема» через 12 лет после постановления 1946 года. Теперь Ахматову не проклинают, ибо на литературной карте страны ее просто нет². Зато есть факты иного порядка.

В 1953 году ведущая партийная газета страны «Правда» начинает печатать главы из новой поэмы Александра Твардовского «За далью даль». Среди них есть главка «Так это было» – о смерти Сталина. И другая главка – о встрече где-то на далеком полуостанке с безымянным другом. Пропавшим на много лет, а теперь случайно увиденным – в ватнике, с деревянным ящичком-чемоданчиком и пепельным взглядом не до конца воскресших глаз.

Впервые не одним лишь «простым советским» читателям, а и непростому Президиуму ЦК КПСС и Правительству СССР поэт прямо напомнил, что Смерть умеет входить без пропусков даже в Кремль. Мало того: напомнил, что существует (по-лермонтовски говоря) «Божий суд», на котором никого из лишенных личного имени, личного голоса и даже личной могилы уже нельзя заставить замолчать. Но разве не то же утверждал ахматовский

²Визуальная аналогия подобного безмолвно вопиющего «пробела», оставленного (перефразируя Б.Л. Пастернака) и «в судьбе», и «среди бумаг», – тогдашняя карта РСФСР (см., напр., [1, с. 5–6]). Вся северная и северо-восточная зона лагерей – от востока Кольского полуострова, от Ненецкого и Ханты-Мансийского автономных округов и до севера Чукотского автономного округа и востока Хабаровского края – зияет девственной пустотой. На карте в этих местах словно бы нет ничего и никого. Причем так будет в изданиях даже 1970-х годов.

«Реквием»? Оконченный давным-давно, еще в 1940 году, однако не опубликованный ни 13 лет, ни 19 лет спустя.

Начиная с 1940-х, духовное пространство СССР заполняется поэзией, прозой, драматургией фронтовиков, партизан и блокадников. Не все из них доживут до Победы, а кто и доживет, зачастую вернутся инвалидами. От этого вес их художественного слова многократно возрастет. Нет, они не «отменяют» Ахматову – ни ее позднего трагизма, ни ее поздней «новой классичности». Как не отменяют ее строк ни вышедшие в 1957 году стихотворения репрессанта Н.А. Заболоцкого, ни колымская проза В.Т. Шаламова, ни ГУЛАГовская публицистика А.И. Солженицына. Как не заслонит «Поэмы без героя» ни лирический историзм Я.В. Смелякова, ни «пушкинизм» Д.С. Самойлова, ни гротескный, горчащий юмор позднего М.А. Светлова и других воротившихся из забвения «стариков». Но все они стали в конце 1950-х фактом – и фактором – живого литературного процесса. Пускай с опозданием, пускай урывками или через «самиздат» и «тамиздат». Они – стали. Она – нет. Это позволит Р.Д. Тименчику жестко, но точно заметить про эпоху конца 1950-х: «Ахматовские стихи в это время становятся каталогом обид» [18, т. 1, с. 134]. И тогда же случились два события, несомненно, всколыхнувшие ахматовскую память об «анафеме». Одно событие большая страна вряд ли заметила. Второе не сходило с газетных полос и действительно «гудело» на всех трудовых, партийных и комсомольских собраниях «Страны Советов». Скорее всего, второе событие послужило причиной первого.

В 1958 году умер Михаил Зощенко – младший «товарищ» Ахматовой по Петербургу-Ленинграду, «по музам» и «по судьбе». Один из двух персональных адресатов постановления 1946 года (а по очередности нападок – первый).

После начала хрущевской «оттепели» М.М. Зощенко мог надеяться на отмену «анафемы». Но «оттепельные» надежды похоронило другое, куда более громкое событие. Появился новый, гораздо более опасный «еретик» – Борис Пастернак. В 1957 году его роман «Доктор Живаго» был опубликован за границей – сначала в Италии, потом в Голландии и Великобритании (при содействии философа и дипломата, давнего знакомого Анны Ахматовой, «гостя из будущего» в ее «Поэме без героя», сэра Исая Берлина). За короткое время книга была переведена на многие языки. 23 октября 1958 года автору романа была присуждена Нобелевская премия. Немедленно в советской прессе появились «письма трудящихся», требовавших, чтобы «литературного власовца» лишили советского гражданства и выслали за границу. Пастернак, первоначально поблагодаривший Нобелевский комитет за премию, через четыре дня вынужден был от нее публично отказаться. Это, однако, ничего не изменило. Поэт был исключен из Союза писателей СССР, шумные собрания и громкая травля в прессе продолжались. 30 мая 1960 года Борис Пастернак умер от скоротечного рака легких.

Далеко не всегда при анализе творчества какого-либо поэта исследователи учитывают этот «живой контекст» – присутствие в его судьбе и

поэтике творческих судеб других художников слова. Речь не только о сугубо литературной традиции: об учителях или преемниках, о соратниках или соперниках. Речь именно о людях – с их поступками и проступками, с их собственными драмами и победами, бросающими отблеск на драмы и победы каждого, кто живет рядом. Такой диалог судеб между А.А. Ахматовой и Б.Л. Пастернаком шел годами – незримо и нелегко. Все в том же 1959 году двум поэтам довелось встретиться напрямую, в обществе людей, обоим им симпатичных и симпатизирующих. Отмечался день рождения (21 августа) сына Всеволода Иванова – Вячеслава Всеволодовича («Комы», как звали его близкие). Ахматова (по воспоминаниям Е.Б. Пастернака) поделилась новостью: она, «непечатная», получила приглашение из газеты «Правда» прислать свои стихи. Стихи послала, их не опубликовали. Ахматову спросили: какое же стихотворение она послала? В ответ та прочла «Летний сад». После чего Борис Пастернак сказал, «что если бы “Правда” напечатала это стихотворение, она должна была бы совершенно перемениться с этого дня, а литературная страница – выходить в кружевных оборках или вся розовая» [19, с. 538].

Сама Ахматова пересказывала этот эпизод несколько иначе. После того как она прочитала свои стихи, Борис Пастернак (сидевший от нее вдали) будто бы спросил «во весь голос через весь стол: “Что вы делаете со своими стихами? Раздаете друзьям?”» [20, с. 274].

Возможно, оба варианта пастернаковской реплики прозвучали на самом деле не столь бестактно, как оно выглядит в пересказе. Быть может, в первом случае он всего-навсего хотел сказать, что стихи Ахматовой в «Правде» смотрелись бы невероятно – как сама главная партийная газета страны, если бы она выходила на розовой бумаге и в оборочках. А во втором варианте Б.Л. Пастернак, опять-таки, мог всего-навсего поинтересоваться, где Ахматова хранит свои неопубликованные произведения: у себя дома или у друзей? Однако и тогда была бы в глаза разница между Пастернаком, с его широким («Не надо заводить архива, / Над рукописями трястись», 1956) жестом человека, печатающегося достаточно регулярно, – и Ахматовой, чей «Реквием» нельзя было хранить даже «в архиве». Можно было только самым надежным друзьям выучить текст поэмы по кусочкам наизусть, а остальные тексты – от 1920-х (!) годов и до годов 1960-х (!) – и впрямь держать в «рукописях». Задеть Ахматову могла не «бестактность», а детски простодушная забывчивость Б.Л. Пастернака. Уже попавшего под собственную «анафему», но все равно явно не соизмерявшего свое писательское положение с положением ахматовским.

Смерть Б.Л. Пастернака выровняла масштабы их социального неблагополучия. После этого обиды у Ахматовой уже не осталось – осталось стихотворение «Смерть поэта». Очень тихое, очень «пейзажное». От цензуры Ахматова зашифровала его трижды: безымянностью адресата, отсутствием политических реалий и нарочито «неправильной», сдвинутой датировкой текста. Перекликались, правда, два названия – ахматовской тихой элегии и

лермонтовской громокипящей инвективы. Там и там стихи назывались «Смерть поэта»; в обоих названиях звучала «грозная анафема» всем, «жадной толпой» стоявшим «у трона». К счастью, в 1960-м году власти об этом многозначительном сходстве названий едва ли подумали...

Остается сказать об ахматовских топонимах. В рабочей записи перечислены четыре города (Мурманск, Термез, Владивосток, Калининград), и это география (север, юг, восток, запад). В восьмистишии городов всего два (Либава и Владивосток), но это уже история. История страны, история ее культуры и литературы.

Либава. Это название ведет нас в дореволюционное прошлое. После 1917 года появляется современный топоним (урбаноним) Лиепая, обозначающий город на юго-западе Латвии. У прежнего топонима был параллельный немецкий вариант именования – Либау, напоминающий нам, что в координатах германской истории это город на северо-востоке Пруссии. Три варианта одного имени отражают сложную историю города и всего края. Его древнейшее население, пруссы, – балтийское племя летской группы. Прусы были завоеваны Тевтонским орденом и германизированы. Позднее его земли вошли в состав Королевства Пруссии, затем Германской империи, потом Латвийской Республики, наконец Латвийской ССР. Дальнейшая история Либавы-Лиепай выходит за границы жизни Ахматовой.

Какое же отношение имел этот балтийский город к ахматовской биографии? И не просто к биографии, но к одной из наиболее драматичных её страниц?

В хронике Первой мировой войны небольшой городок на Балтийском взморье занимает свое время и место. Время это – 1914 год. Место – поля сражений восточноевропейского фронта. В августе-сентябре 1914 года русская армия вела ожесточенные бои против германских и австро-венгерских войск в Восточной Пруссии и Галиции. В этот же период добился своей отправки на фронт муж Ахматовой Н.С. Гумилев и остро стоял вопрос о призыве на военную службу ее близкого друга М.Л. Лозинского. В итоге на фронт его не возьмут по состоянию здоровья. Все это наполняло Ахматову предощущением беды, что получило отражение в написанном тогда же стихотворении «Утешение». Адресатом его, как обоснованно полагает О.Е. Рубинчик, был именно М.Л. Лозинский: «“Утешение” задает архетипическую ситуацию. И строки “В объятой пожарами, скорбной Польше / Не найдешь могилы его” стоит рассматривать с этой точки зрения. Дата под первыми строфами стихотворения – 19 августа 1914 – отмечает ровно месяц с момента, когда (по старому стилю) Германия объявила войну России. В это время уже шли бои русских войск с австро-венгерскими на территории Польши. Потери русских были велики, так что Ахматовой, не раз в своей творческой биографии бравшей на себя «роль рокового хора», было кого оплакивать» [13, с. 111].

Так восстанавливается живая, притом личная связь между 1914 годом (топоним), 1946-м («анафема») и годом 1959-м (оставшийся в архиве экспромт). Как мы не раз уже убеждались, такого рода межвременные связи у

нашего поэта – явление характерное. Историзм Ахматовой обостренно автобиографичен. Зато и биографизм, и лиризм ее художественного мышления подчеркнута историчны. Думается, как раз потому история по-ахматовски так часто и так стремительно перетекает в «личный миф».

Не менее сложна, многослойна адресация анализируемого экспромта – его диалогизм.

Неоднократно Ахматова проецировала сугубо личные, порой интимные сюжеты своего житья-бытья на самые грандиозные катаклизмы отечественной и мировой истории. Скажем, уезжает за границу друг и поклонник Ахматовой художник Борис фон Анреп. Происходит это в канун революции и гражданской войны; ничего удивительного, мифологического или мистического в его отъезде нет. Несмотря на неизбежный привкус политизма, в целом событие это скорее из области гастарбайтерства (Анреп станет в Западной Европе успешным мозаичистом), чем политэмиграции.

Не то видим и слышим мы в стихах Ахматовой, отразивших Анрепов отъезд («Мне голос был. Он звал утешно...», 1917). Конкретный человек по имени Борис, по фамилии Анреп из текста исчезает. Он истончается до бесплотного «Голоса». Голос этот звучит, опять-таки, не в каком-либо из бытовых регистров. Он доносится из неких «областей заочных» как глас неземного Искусителя. Диалог Его с Ахматовой происходит на фоне апокалиптического пейзажа «приневской столицы»: Петербурга, доживающего последние имперские дни. Магнетизм ритмики и фоники этого Голоса прямо напоминает монолог-колыбельную лермонтовского Демона. Однако и Ахматова как лирическая героиня не остается одинокой, «частной» женщиной. Структурно и эмоционально она объединяется в стихотворении с Россией, а ее частная любовная история превращается в легендарно-мифологическую Историю века. Такую же метаморфозу претерпели другие ахматовские истории, другие диалоги: с Николаем Гумилевым, Александром Блоком, Осипом Мандельштамом, Николаем Пуниным, Исайей Берлиным...

Многие годы, даже десятилетия, Ахматова ощущала поддержку и помощь «друга всей жизни» (как скажет она на юбилейном вечере Данте) М.Л. Лозинского. В 1959-м его рядом с ней не было уже четыре года. Однако не вспоминать об их дружбе и сотрудничестве она не могла. Стихи «Утешение» – поразительный документ их юности, их совместного творчества, но и войны, и «объятой пожарами» Польши (точнее, Пруссии и Галиции): фронта, на который ушел муж Ахматовой, Николай Гумилев, и должен был уйти ее верный рыцарь Михаил Лозинский. «Либава» – короткое, старомодное слово-напоминание, слово-пароль и пропуск в ту войну, в ту юность. Оно, с одной стороны, поддержало горечь эпиграммы-экспромта 1959 года, подчеркнуло всю фальшь обвинений Ахматовой в нехватке верности, достоинства и патриотизма. С другой стороны, это слово, поставленное в начале строки, на сильную позицию, – слово, внятное лишь своим, не запятнавшим собственной чести, – объединило живую (но как бы заживо

похороненную) Ахматову с мертвыми (но уже вечно живыми) поэтами, переводчиками, художниками, филологами.

Если Либава – это память о М.Л. Лозинском, то Владивосток, как нам думается, – это память, с одной стороны, о младшем брате поэта – Викторе Горенко. Мичман Черноморского флота, покинувший Севастополь в ночь перед началом массовых расправ с офицерами, после долгой дороги прибывает в этот город в марте 1918 года. В.А. Горенко оставит Владивосток с приходом красных в 1922 году, перебравшись сначала на Сахалин, а потом через Китай в США. Через тихоокеанскую столицу России покидали страну во время гражданской войны многие представители творческой интеллигенции из окружения Ахматовой.

С другой стороны, Владивосток – это память об О.Э. Мандельштаме. Именно в этом городе, в пересыльном лагере на Второй речке оставит в 1938 году земной мир младший друг и современник Ахматовой.

«Не бойся; подойди...» – окликнул Анну Ахматову в 1916 году Николай Недоброво, уходя «в царство тени». И она не испугалась. В 1959 году Ахматова не испугалась снова. Она опять смогла подойти к роковой черте и ответить на оклик оттуда – собственным мужеством и собственным творчеством.

Библиографические ссылки

1. Атлас СССР. – 2-е изд. – М.: Главное управление геодезии и картографии МВД СССР, 1955. – 147 с.
2. Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 тт. / А.А. Ахматова. – М.: Эллис Лак, 1998–2002; Т. 7 (дополн.). – 2004.
3. Быков Д.Л. Борис Пастернак / Д.Л. Быков. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 839 с., ил. – (Серия «Жизнь замечательных людей»).
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I–IV / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 1978–1980.
5. Дружинин П.А. Идеология и филология: Ленинград, 1950-е годы: Документальное исследование. Т. 1 / П.А. Дружинин. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 588 с.
6. Жданов А.А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» / А.А. Жданов. – М.: Госполитиздат, 1952. – 32 с.
7. Жирмунская Т.А. «Во мне печаль, которой царь Давид / По-царски одарил тысячелетия...» (А. Ахматова) / Т.А. Жирмунская // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. – Симферополь: Крымский Архив, 2010. – С. 6–33.
8. Казарин В.П., Новикова М.А. Стихотворение А.А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможей...»: (Опыты реального и поэтологического комментария) / В.П. Казарин, М.А. Новикова. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. – 49 с., ил.
9. Лихачев Д.С. Исторический и политический кругозор автора «Слова о полку Игореве» / Д.С. Лихачев // Слово о полку Игореве: Сборник исследований и статей / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. – М.; Л.: АН СССР, 1950. – С. 5–52.
10. Лихачев Д.С. Воспоминания / Д.С. Лихачев. – СПб.: Logos, 1995. – 519 с., ил.
11. Лукницкий П.Н. Дневник 1928 года. Асуміана. 1928–1929 / Публикация и комментарии Т. М. Двинятиной / П.Н. Лукницкий // Лица: Биографический альманах. Т. 9. – СПб. – 2002.
12. Никифорова Л.Л. Анна Ахматова в истории одной крымской семьи / Л.Л. Никифорова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский

- Ахматовский научный сборник. Вып. 9. – Симферополь: Крымский Архив, 2011. – С. 150–157.
13. Рубинчик О.Е. «Уж не Лозинский ли?»: Об адресате ряда стихотворений Анны Ахматовой / О.Е. Рубинчик // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 12. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. – С. 107–117.
 14. Руденко М.С. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой / М.С. Руденко // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. – 1995. – № 4. – С. 66–77.
 15. Словарь иностранных слов. Издание 3-е, перераб. и расш. – М.: Издательство иностранных и национальных словарей, 1949. – 804 с.
 16. Схимонахиня Николая. Великая страдальца и молитвенница Анна Ахматова – духовная дочь праведного старца Николая (Гурьянова). – Сайт «Русский вестник» (rv.ru). – 26.06.2011.
 17. Темненко Г.М. Анна Ахматова: Опыты интертекстуальных и имманентных прочтений / Г.М. Темненко. – Симферополь: ИТ «Ариал», 2013. – 475 с.
 18. Тименчик Р.Д. Последний поэт: Анна Ахматова в 60-е годы. Тт. 1-2. Изд. 2-е, испр. и расш. / Р.Д. Тименчик. – М.; Иерусалим: Мосты культуры/Гешарим, 2014–2015.
 19. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966. Изд. 2-е, испр. и доп. / В.А. Черных. – М.: Индрик, 2008. – 768 с., ил.
 20. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952–1962. Изд. Испр. и доп. / Л.К. Чуковская. – СПб.: Журнал «Нева»; Харьков: Фолио, 1996. – 656 с.
 21. Шкаровский М.В. Община Никольской единоверческой церкви Петрограда в 1920-е – начале 1930-х гг. / М.В. Шкаровский // Правда Православия. – 2013. – № 1 (74).
 22. Шохин К.В. Очерк истории развития эстетической мысли в России: (Древнерусская эстетика XI–XVII вв.) / К.В. Шохин. – М.: Высш. школа, 1963. – С. 10, 41–42.
 23. Шумило С.В. В катакомбах: Православное подполье в СССР / С.В. Шумило. – Луцк: Терен, 2011. – 272 с.
- Надійшла до редколегії 11 грудня 2016 р.*

УДК 821.111-311.3.09

Н. В. Калиберда
Днепр

О ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОТОТИПЕ ГЕРОИННИ РОМАНА С. РИЧАРДСОНА «ПАМЕЛА»

У статті розглядаються тематичні, сюжетні, мотивні сходження романів «Нова Аркадія» Сідні та «Памела» Річардсона. Наведено думки дослідників про витоки зближення текстів англійських класиків, описується подвоєння сюжетних ситуацій, дзеркальність любовної інтриги, включення в «Памелу» Річардсона потоку алюзій на сіднієвський текст. У «Памелі» Річардсона відчутна свідомо установка автора на змішання жанрових форм, де світ novel театралізується вишуканими декораціями романсе, який у XVIII ст. торкає чутливе жіноче серце, але зустрічає стримано-поблажливе ставлення читачів-чоловіків. Так само схоже складеться доля творів Сідні й Річардсона в історії національної культури: вони будуть існувати в декількох літературних версіях, перероблятися творцями, викличуть низку наслідувань і продовжень.

Ключові слова: жанри «romanse» і «novel», любовна інтрига, сюжет-випробування, літературна маска, гра з читачем.

В статье рассматриваются тематические, сюжетные, мотивные сходжения романов «Новая Аркадия» Сидни и «Памела» Ричардсона. Приведены мнения исследователей об истоках сближения текстов английских классиков, описывается удвоение сюжетных ситуаций, зеркальность любовной интриги, включение в «Памелу» Ричардсона потока аллюзий на сидниевский текст. В «Памеле» Ричардсона ощутима сознательная установка автора на смешение жанровых форм, где мир *novel* театрализуется изысканными декорациями *romance*, который в XVIII ст. трогает чувствительное женское сердце, но встречает сдержанно-снисходительное отношение читателей-мужчин. Похоже сложится судьба произведений Сидни и Ричардсона в истории национальной культуры: они будут существовать в нескольких литературных версиях, перерабатываться писателями, вызовут череду подражаний и продолжений.

Ключевые слова: жанры "romance" и "novel", любовная интрига, сюжет-испытание, литературная маска, игра с читателем.

The article deals with the thematic, narrative, motivic likeness of the novels "New Arcadia" by Sidney and "Pamela" by Richardson. The researchers' opinions are given about the origins of the convergence of the English classics' texts, the doubling of plot situations, the mirroring of a love affair, the inclusion of the allusions to Sidney's text in Richardson's "Pamela". In Richardson's "Pamela" the author's intention of mixing the poetics of genres is obvious, where the world of "novel" is theatricalized with the refined scenery of "romance", which touches a sensitive woman's heart in 18-th century but it meets the restrained indulgent attitude of male readers. Nevertheless the critics leave the question open whether Richardson rejects the poetics of romance or transforms and renews it. The future of Sidney and Richardson's texts in the history of the national culture will be similar: they will exist in several literary versions, be reworked by the writers, cause a series of imitations and continuations.

Keywords: "romance" and "novel" genres, a love affair, the plot-trial, a literary mask, playing with the reader.

Героине романа Сэмюэла Ричардсона Памеле Эндрюс суждено пережить драматические повороты в судьбе: бедность родителей, разлуку с ними, жизнь в услужении у леди, которая поддержит ее в трудную минуту, станет доброжелательной покровительницей, однако, заболев, покинет мир и оставит девушку, превратившуюся в красавицу, в одиночестве противостоять своеволию молодого хозяина, вознамерившегося погубить юную белошвейку. Вопреки обстоятельствам, испытав унижение, непонимание, пройдя через клевету, обвинение в притворстве, низких недостойных желаниях, Памела Эндрюс выстоит, обретет опыт различения добра и зла, не изменит себе, отточит свой ум, укрепит характер, заслужит уважение окружающих и удивительным образом, разрушив сословные границы, «взлетит» по социальной лестнице, окажется на ее вершине, превратившись из служанки в леди.

Путь к счастью не будет легким, Памеле придется познакомиться с разными людьми, узнать их обычаи, усвоить манеры, привычки, а также осознать, что внешний мир, среда предлагает мужчинам и женщинам различные роли, и умение их осознать, примерить на себя рождает житейский опыт, который постоянно расширяется, прирастает событиями, предоставляет возможность реализации себя.

За небольшой период времени, а любовная история Памелы длится чуть более года, Памела предстает перед читателем, сквайром Б., друзьями и

недругами в разных амплуа: неловкой девушки-подростка, образованной, хорошенькой, обладающей приятными манерами воспитанницы провинциальной леди, обольстительной юной белошвейки, щеголяющей в Бэдфордшире в господских нарядах, бунтарки-фермерши, противостоящей строгостью наряда двусмысленному положению, навязанному молодым безрассудным повесой, пленницы, мечтающей выбраться из заточения, и, наконец, после недоразумений и преодоления недоверия, юной женщины, осознающей свои права, исполненной внутренней гармонии и красоты.

Метаморфоза облика Памелы, ее социального положения, сопровождающаяся нарочито театрализованной сменой платья, переодеваниями героини, меняющей наряд леди на одежду служанки, представляются многим литературным критикам игрою автора с мотивами знаменитого романа «Аркадия» (1580) Филиппа Сидни (1554–1586).

Содержательная переключка романов Сидни и Ричардсона убеждает в том, что автор «Памелы» читал «Аркадию», тем более известно, что его издательство в 1724–25 гг. выпустило в свет сочинения Сидни. Джилиан Биэр уточняет, что Ричардсон знал текст, который сейчас называют «Новой Аркадией», содержащей вновь отредактированный автором фрагмент романа, а также дополненный книгами, подвергшимися правкам его сестры, графини Пэмбрук, вошедшими в фолио 1593 г., и появившимся несколько позже пассажем Уильяма Александра, включенным в пятое издание «Аркадии» 1621 г. [6, с. 24]. Любопытно, что подобно «Памеле», отмечает Дж. Биэр, «Аркадия» представляет собою текст, постоянно обновляемый и совершенствуемый автором, учитывающим вкусы читателей. Полагают, что более пристальное и глубокое сопоставление «Аркадии» и «Памелы» ещё предстоит. Вероятно, отношения между литературным опытом Сидни и Ричардсона не стоит оценивать, по мнению критиков, только в русле влияния одного художника на другого и почтительного наследования традиций. Скорее думают, что Ричардсон не только воскрешал память об «Аркадии» Сидни на страницах романа и не просто использовал поэтологию соответствий между ними, но и включал в своё произведение продуманную и гибкую полемику [6, с. 24]. Современники Ричардсона более тонко улавливали связь текстов, испытывали особое наслаждение, сопоставляя художественное мастерство авторов. В 1973 г. Дж. Лид в небольшом очерке обобщил характерологические совпадения образов героинь и сюжетные переключки в романах. К своему удивлению, он обнаружил необыкновенное сходство в натурах женских персонажей Сидни и Ричардсона. Юная служанка Памела такая же яркая, обладающая достоинством героиня, как и принцесса Памела из «Аркадии». Исследователь выделяет событийные параллели их судеб; так, девушкам суждено стать пленницами, они обе придут в отчаяние от уготованного им брака, полюбят молодых людей, которые отдалены от них социальным положением, и Памела Сидни, и Памела Ричардсона готовы пойти на роковой шаг: ценою гибели обрести свободу. За ними постоянно присматривают

неприятные им наперсницы – в одном случае Цекропия, в другом – миссис Джукс [7, с. 241].

Дж. Биэр не только подметит установку Ричардсона на удвоение сюжетной ситуации, зеркальность отдельных сцен, характеров «Памелы», отражающих в себе мир сидниевских героев, но и откроет удивительное подобие любовной линии принцессы Памелы и Мусидоруса, а также служанки с душой принцессы и сквайра Б. Любовная история персонажей не только наполнена внешними превратностями, мнимыми или подлинными социальными барьерами, но и являет собою образец интеллектуального поединка героев, достойных друг друга, обладающих сильными, цельными чувствами и проявляющих себя как изобретательные остроумцы, противостояние которых превращается в занимательное театрализованное действо.

Однако Дж. Биэр убеждена, что похожесть аркадийской принцессы и служанки из Линкольншира не была причиной обращения Ричардсона к тексту Сидни. Ключ к различию романов находится не столько в сословном неравенстве влюбленных пар, сколько указывает на особое предназначение героини Ричардсона. Ей выпадет изменить обстоятельства жизни, отбросив смиренное прошлое, стать избранницей сквайра и госпожой. Если Дж. Лид сосредоточится на зеркальности миров «Аркадии» и «Памелы», то Дж. Биэр увидит у Ричардсона попытку преобразить характеры и сюжетные перипетии претекста. Случайно, либо, напротив, сознательно Ричардсон наделит Памелу Эндрюс свойствами аркадийских сестёр-принцесс. От одной из них она унаследует величие добродетели (*«the majesty of virtue»*), а от другой, Филоклеи, – игривость натуры и участливость к близким. Эти качества писатель смешает и одарит ими безродную белошвейку, которую поначалу молодой хозяин Линкольншира будет воспринимать как «дерзкое невоспитанное существо», тем не менее обладающее непреклонным характером [6, с. 25]. Ричардсон пойдет далее, подсказывает Дж. Биэр. Он напомнит читателю о происхождении Памелы не только из-за порою неприятных, иногда комичных происшествий в романе, но и придаст речи героини очарование забавных оговорок, от чего она избавится спустя время: автор соотнесет образы Памелы Эндрюс и нелепо-смешной пастушки Мопсы из «Аркадии» [6, с. 25].

Вероятно, жанровая рефлексия и аллюзии на «Аркадию» Сидни сложны и двойственны. Ричардсон не просто «снижает» возвышенный жанр пасторали и изысканную поэтику маньеристического *romance*, но он их как бы «сохраняет» для современников, запечатлев в памяти вневременную красоту сидниевского текста. Биэр допускает, что, назвав свою героиню Памелой, Ричардсон обращает внимание на романическое измерение сюжета. Проблемы жанра, гендера и класса переплелись и были вызваны решением автора прибегнуть к имени Памела (*“...in calling his heroine Pamela, Richardson draws attention to a romance dimension of his tale ... Questions of genre, gender, and social class are all raised by denominating his heroine as “Pamela”*”) [5, p. 43].

Дж. Биэр предположит, что, несмотря на дистанцию во времени, Сидни и Ричардсон виртуозно выстроят свои отношения не только с героями текста романов, но и читателями, скорее с аудиторией читательниц, хранящих приверженность непреходящим ценностям «гомансе» [6, с. 25].

Известно, что издательство Сэмюэла Ричардсона, уважаемого лондонского печатника, в 1724–25 гг. выпустило в свет сочинения Сидни. Биэр отметит, что первые два тома включали в себя пять книг «Аркадии» графини Пембрук», а третий том открывался шестой книгой «Аркадии» графини Пембрук», написанной неким Р. Б. из Линкольн-инн, эсквайром. Появившийся в 1726 г. текст неизвестного автора подхватил пожелания Сидни продолжить с бóльшим мастерством сочиненную им историю, с тем чтобы освежить ее несколько поблекшие краски, так как прежнее вдохновение автора исчерпалось. Некто Р. Б. «принимает совет» Сидни и открывает «книгу-продолжение» венчанием героев – Памелы и Мусидоруса. Читателей уведомят, что наконец наступил день свадьбы и аркадийская принцесса предстанет в ореоле красоты, добродетели ума, упроченных испытаниями, которые, к счастью, завершатся брачной церемонией в храме [6, с. 23].

Дж. Биэр заметит, что упоминания о «добродетели» ума мнимой пастушки таит в себе отсылку к свойству натуры ричардсоновской Памелы, которую с неодобрением и холодностью воспримут многие современники романиста. Сидниевская принцесса и ее тезка-служанка обладают чувством собственного достоинства и способностью умно, язвительно и резко отстоять свои права. По мнению Дж. Биэр, имя, данное Ричардсоном героине, поневоле заставляет аудиторию воскресить в памяти образ своевольной старшей дочери Базилия и Гинисии из «Аркадии» [6, с. 23]. Критики не упускают из виду сближение героинь Сидни и Ричардсона, находят в преднамеренном приеме интересующее обоих романистов развертывание темы превратности судьбы, сложности смешения в человеке естественности натуры и социальной маски, что проступает в обстоятельствах жизненного пути персонажей, выстроенного как испытание в пространстве чуждого социума, способствующего постижению себя и неизвестных прежде обычаев и нравов.

Напомним, что история Памелы и влюбленного в нее Мусидоруса представляет одну из сюжетных линий романа Сидни. Персонажам суждено пройти через непредвиденные трудности общения, непонимание, многое преодолеть и воссоединиться. Принц, влюбленный в старшую дочь Базилия, пытается приспособиться к ее миру, выдав себя за пастуха Доруса. Когда Памела ответит на его любовное чувство, юноша уговорит ее бежать, но внезапно они будут арестованы, приговорены к смерти, однако после чудесного воскрешения Базилия освобождены. Завершает роман восстановление гармонии отношений, счастливые любовные союзы, воцарившийся мир и покой среди подданных властителя Аркадии.

«Памела» Ричардсона благодаря богатству аллюзий на сидниевский роман «прирастает» заданной автором тонкой смысловой игрой. Возвышенный книжный мир здесь причудливо сопряжен с обыденным

течением событий «novel». Читатель вынужден не только следить за драматическим противостоянием Памелы и сквайра, но и сверять любовные перипетии с аркадийским фоном, где жест, поступок, избранный наряд, отправленные послания, имя юной служанки буквально соотносятся с её прототипом, благородной принцессой, чья судьба уже стала легендой, а роль – востребованной в набиравших популярность в Англии XVIII в. праздничных маскарадах, в которых примет участие в будущем Памела и сквайр Б., когда отбросят предрассудки и по-настоящему узнают друг друга.

Вероятно, Ричардсон не случайно подарит юной белошвейке имя Памелы (возможно, из греч. “pan” – все, весь; “meli” – мед), как предполагают, придуманное Сидни, однако ставшее любимым и популярным среди англичанок благодаря автору романа XVIII ст., чье появление сравнивали с природным потрясением. О сидниевской Памеле вспомнит и сама героиня романа, когда, испытав унижение и обиды со стороны молодого владельца Бэдфордшира, воскликнет: «...Моя душа не уступает душе принцессы...» (“...my soul is of equal importance with the soul of a princess...”) [9, p. 197]. Исследователи уверены, что характер Памелы Эндрюс из усадьбы Бэдфордшир близок Памеле из «Аркадии», возлюбленный которой, странствующий принц Мусидорус, переодевается в костюм пастуха, с тем чтобы наравне общаться со своей возлюбленной.

Сквайр Б., увлекшись Памелой, также вынужден будет снизойти до нее, чтобы не только восхититься красотой девушки, но и разглядеть благородство ее души. Тема смены платья, мотив переодевания сопровождает и сидниевскую, и ричардсоновскую Памелу, становится символическим сюжетным действием, заостряет проблему значимости природного начала, сращения либо отторжения ими социальных масок. Памела Сидни и Памела Ричардсона предстают то в безыскусном наряде пастушки, то в платьях высокородных леди, оттеняющих их достоинство и благородство. Образ Памелы Эндрюс, одетой в грубое деревенское платье, заставляет Кэтлин Оливер вспомнить «об аркадийском романе Сидни»: “*Pamela’s rustic dress ... refers obliquely to aristocratic virtue through its allusive link to Sidney’s Arcadian romance*” [8, p. 80].

Схождения между «Аркадией» и «Памелой» улавливает проницательный читатель и по-своему интерпретирует заданные автором смысловые переклички: так же, как и семья Базилия, вынужденная на время забыть об утраченном великолепии царского дворца, отец и мать Памелы претерпевают лишения, вынуждены стойко сносить удары судьбы. Житейские повороты, в которых оказываются героини «Аркадии» и «Памелы», хотя и контрастны, однако, по сути равноценно драматичны и сложны. Сидниевская Памела проводит дни вдали от двора отца, пытаясь предотвратить предзнаменования оракула. Памела Ричардсона, переживающая разлуку с родителями, также страдает в чуждой среде. И лишь благожелательность покровительницы защитит ее от унижений, подарит ей исключительную роль любимицы, почти приемной дочери, которую допустят в круг людей, социально ее

превосходящих. Обе Памелы необыкновенны по внутренним свойствам, дарованиям, к ним благоволит Провидение, героини красивы, умны, добродетельны, а посему не будут обойдены вниманием как друзей, так и врагов. Они встретят свою любовь, вынесут неволю, преследования, клевету, непонимание, достигнут высокого социального статуса и обретут счастье. Во многом и сидниевская, и ричардсоновская Памелы приходят к взаимопониманию с теми, кто им дорог, благодаря силе характера, уму, целостности духа.

Вероятно, Ричардсон намеренно обращается к «маскам» сидниевского романа. В «Памеле» ощутима сознательная установка автора на смешение жанров, здесь мир «novel» существует в декорациях «romance», и оказывается, что возвышенная природа «romance» не чужда обыденности «novel». Романические мотивы узнаваемы теми, кто хранит память о Памеле Сидни. Это воспринимается как причудливый поэтологический ход, когда «Аркадия» Сидни, став классикой, скорее трогает женское сердце, но встречает снисходительно пренебрежительное отношение со стороны читателей-мужчин.

Джилиан Биэр, хотя и воспользуется изысканной похвалой-метафорой В. Вулф, уподобившей «Аркадию» Сидни «мерцающей сфере» (“luminous globe”), таящей в себе пока еще не взметнувшиеся огнем искры всей английской литературы будущего [6, с. 34], все же отвергнет слепое ученическое подражание Ричардсона ренессансному кумиру. Исследователь не только назовет версию «Аркадии» Сидни, которую предпочтет Ричардсон, но и напомнит о любопытном эпизоде творчества Сидни и Ричардсона. По несовпадающим причинам тексты «Аркадии» и «Памелы» будут существовать как вариации исходных произведений – «Старая Аркадия», «Новая Аркадия» Сидни; «Памела», а затем ее продолжение «Памела-2», предстающих в бесконечной веренице авторских правок.

Библиографические ссылки

1. Ватченко С. А. «Рамочный текст» «Памелы» С. Ричардсона / С. А. Ватченко. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/35_OINBG_2010/Philologia/75388.doc.htm
2. Мусвик В. А. "Новая Аркадия" Ф. Сидни в контексте культуры рубежа XVI–XVII вв.: дис ... канд. филол. наук: 10.01.05 / В. А. Мусвик. – М., 2000. – 331 с.
3. Халтрин-Халтурина Е. В. Антология поэтических форм в «Старой Аркадии» Филиппа Сидни / Е. В. Халтрин-Халтурина // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения / [под ред. Л. В. Евдокимовой]. – М.: Наука, 2006. – С. 117–136.
4. Чаплин С. В. Роман Ф. Сидни "Аркадия" в контексте литературного самосознания английского Ренессанса: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03 / С. В. Чаплин. – Ростов-на-Дону, 2002. – 203 с.
5. Beer G. Pamela and Arcadia: Reading Class, Genre, Gender / G. Beer // Arguing with the Past. Essays in Narrative from Woolf to Sidney / G. Beer. – L., N.Y.: Routledge, 1989. – P. 34–62.

6. Beer G. Pamela: Rethinking Arcadia / G. Beer // Samuel Richardson. Tercentenary Essays / [ed. by M. Doody, P. Sabor]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – P. 23–40.
7. Leed J. Richardson's Pamela and Sidney's // Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association. – 1973. – № 40. – P. 240–245.
8. Oliver K. Samuel Richardson, Dress, and Discourse / K. Oliver. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2008. – P. 1–89.
9. Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded. – L.: Penguin Books, 1985. – 539 p.
10. Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded: Volume 2. – Lexington: SMK Books, 2014. – 492 p.
11. Sabor P. Samuel Richardson / P. Sabor // The Cambridge Companion to English Novelists / [ed. by A. Poole]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 31–48.
12. Sidney Ph. The Countess of Pembroke's Arcadia: The New Arcadia / [ed. by V. Skretkiewicz]. – Oxford: Clarendon Press; N. Y.: Oxford University Press, 1987. – 622 p.
13. Womick S. Fashioning Feminities: Sartorial Literacy in English Domestic Fiction, 1740 – 1853 / S. Womick: PhD Dissertation. – University of North Carolina, 2011. – P. 1–50.

Надійшла до редколегії 12 вересня 2016 р.

УДК 821.111+821.161.2]-31.091

Ю. О. Лаптеєва

Дніпро

СУБ'ЄКТНІСТЬ ОБРАЗУ МІСТА У РОМАНАХ П. АКРОЙДА «ЛОНДОН: БІОГРАФІЯ» ТА С. ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ»

Стаття присвячена аналізу образу міста у романах Пітера Акройда «Лондон: Біографія» та Сергія Жадана «Месопотамія». Визначається роль образу міста в наративній структурі кожного з досліджуваних творів та співвіднесеність міста з категорією суб'єктності. Також аналізується міфологічність, загадковість образу міста. Міфологічність образу Лондона в романі Пітера Акройда визначається сплетенням у ньому реальних і міфологічних образів, при цьому міфологізуються конкретні чуттєві об'єкти. Попри те, що лондонський простір – це обмежений фрагмент міфологізованого простору, водночас є підстави говорити про це місто і як про самодостатній персонаж. Лондон у романі Пітера Акройда постає як самостійний персонаж, головна та чи не єдина дійова особа, чия біографія є предметом оповіді. Відтак, можна говорити про категорію суб'єктності, притаманну образу Лондона. У романі Сергія Жадана зображуване місто, на противагу «Лондону: Біографії», позиціонується як доволі конкретний простір, у якому досить чітко простежується за конкретними топосами міфологізований образ сучасного Харкова. Міфологізація міста реалізовується за допомогою наскрізних мікрообразів глини й піску, що є фрагментарними вкрапленнями в тексті. Харків-Месопотамія протистає персонажам роману, але в той же час виступає і тлом дії, і самостійним образом, що визначає спосіб мислення й подальшу долю дійових осіб. Месопотамія в однойменному романі – це самодостатній символ, що впливає на структурування оповіді й особливості

розгортання численних переплєтєних між собою сюжетних ліній. Тож можна стверджувати, що в обох романах поєднується суб'єктне й об'єктне розуміння образу Міста.

Ключові слова: роман, образ міста, суб'єктність, символ, топос, міфологізація.

Стаття посвячена аналізу образу города в романах Питера Акройда «Лондон: Биография» и Сергея Жадана «Месопотамия». Определяется роль образа города в нарративной структуре каждого из исследуемых произведений и соотносённость города с категорией субъектности. Также анализируется мифологичность, загадочность образа города. Мифологичность образа Лондона в романе Питера Акройда определяется переплетением в нем реальных и мифологических образов, при этом мифологизируются конкретные чувственные объекты. Несмотря на то, что лондонское пространство – это ограниченный фрагмент мифологизированного пространства, в то же время есть основания говорить об этом городе и как о самодостаточном персонаже. Лондон в романе Питера Акройда выступает как самостоятельный персонаж, главное и чуть ли не единственное действующее лицо, чья биография является предметом рассказа. Таким образом, можно говорить о категории субъектности, свойственной образу Лондона. В романе Сергея Жадана изображаемый город, в отличие от «Лондона: Биографии», позиционируется как довольно конкретное пространство, в котором достаточно четко прослеживается за конкретными топосами мифологизированный образ современного Харькова. Мифологизация образа реализуется с помощью сквозных микрообразов глины и песка, которые являются фрагментарными вкраплениями в тексте. Харьков-Месопотамия противопоставит персонажам романа, но в то же время выступает и фоном действия, и самостоятельным образом, который определяет способ мышления и дальнейшую судьбу действующих лиц. Месопотамия в одноименном романе – это самодостаточный символ, который влияет на структурирование повествования и особенности разворачивания многочисленных переплетенных между собой сюжетных линий. Следовательно, можно утверждать, что в обоих романах соединяется субъектное и объектное понимание образа Города.

Ключевые слова: роман, образ города, субъектность, символ, топос, мифологизация.

Міське культурне середовище сформувалося історично та продовжує формуватися далі. Його особливості визначаються передусім фізичними й екологічними характеристиками міських поселень, проте не менш важливим є вплив і різноманітних інформаційних потоків, що проходять через місто, їх спрямованість, розмаїття соціальної структури тощо, що й дає підстави говорити про існування поняття «міська культура», або ж «урбаністична культура». Урбаністична культура – це культура, що зародилася і сформувалася в містах, в її основі лежать соціальні практики городян, які діють та вступають у взаємини один з одним в особливому матеріальному й економічному середовищі [1, с. 13]. Саме поєднання цих двох складових витворює специфічний міський стиль життя, що є способом організації існування індивіда й соціальних груп в урбаністичному середовищі, яке характеризується високим ступенем суб'єктної, предметної та інформаційно-комунікаційної щільності [2, с. 339]. Тож не дивно, що місто завжди цікавило літературу, оскільки воно є не лише одним зі способів організації фізичного простору, а й виступає носієм певного культурного типу, однією з форм вираження людської свідомості. Так, з одного боку, місто формує певний тип людини, наділяючи її певним комплексом рис, що в подальшому

відрізнятимуть її від жителів інших місцевостей. З іншого ж боку, місто досить часто розглядається як самодостатня істота, наділена власною свідомістю чи й надсвідомістю, що має такі ж права, як і її жителі. Способи відтворення міста в літературному творі різноманітні, що зумовлено передусім неоднозначністю цього об'єкта, його багатозначністю й багатофункціональністю.

У першу чергу місто – це конкретний топос, один із різновидів пейзажу (так званий урбаністичний пейзаж), місце, в якому відбувається дія певного літературного твору. Нерідко конкретна локація перетворюється на більш узагальнений, іноді й символічний об'єкт. У такому випадку місто стає не просто тлом подій, що розгортаються у творі, а саме переходить до категорії персонажів. Місто наділяється міфологічними, архетипними рисами, виразно антропологізується – порівнюється з живою істотою, що має самостійний розум. Така міфологізація місця подій може призвести до кардинального переакцентування ситуації: місто стає не просто однією з дійових осіб твору, а головним його персонажем, що, власне, й продемонстрував Пітер Акройд у своєму романі «Лондон: Біографія».

Спершу місто постає виключно предметним образом, далі вимальовується суб'єкт, а відтак – і категорія суб'єктності; міфологічність образу визначається сплетенням у ньому реальних і міфологічних образів, при цьому міфологізуються конкретні чуттєві об'єкти (наприклад, камінь, міст як виключно предметні образи, як міфологеми самі по собі і як типово лондонські знаки). Тож Лондон постає як сукупність символічних знаків. Проте варто наголосити на тому, що саме місто більше за арифметичну суму всіх символів, причому як результат цього сполучення виходить не надзнак, надоб'єкт чи узагальнюючий символ, а суб'єкт: “London was the great prize, and three years later Alfred obtained it. It was, in fact, in the city itself that his sovereignty over the whole region was formally advertised, when “all the English people that were not under subjection to the Danes submitted to him”. London was still the emblem of power, in other words, even after its occupation by the Norsemen” [Ackroyd]. Це живий організм, що поглинає все, що знаходиться поблизу: “Yet if London needs nobody in particular, it requires everything to sustain its momentum. It draws in commodities, and markets, and goods” [5]. Простір міста замкнений у собі, він може розширюватися, поглинаючи території довкола, притягуючи все, що знаходиться поблизу, проте він ніколи не стане відкритою системою: все, що потрапляє у сферу його впливу, вже не має можливості вийти назовні: “It has been said that no stone ever leaves London but is reused and redeployed, adding to that great pile upon which the city rests. The paradox here is of continual change and constant underlying identity; it is at the core of the antiquarian passion for a continually altering and expanding city which nevertheless remains an echo chamber for stray memories and unfulfilled desires” [5]. Тут виразно проступає притягальна сила міста, що утримує все навколо у сфері свого впливу, на своєрідній орбіті, поступово його поглинаючи. У цьому контексті образ міста співвідносний з міфічним образом смерті, що так само невідворотна і якої

неможливо уникнути. Місто стає серцем величезної імперії, включаючи не тільки велич, а й пороки цілої держави. Відтепер Лондон поглинає й перетворює не тільки те, що перебуває у відносній близькості до нього, а стягає та з'єднує фрагменти всієї країни. Тож можна виділити ще одну характерну рису лондонського простору – еклектичність, різностильове наслідування в архітектурі, що витворює не схожий ні на що оригінальний образ столиці, яка акумулює в собі все культурне розмаїття імперії: “So great was London that it seemed to contain within itself all previous civilisations. Babylon was then joined with other empires. The naves and transepts of Westminster Abbey were compared to the City of the Dead beyond Cairo, while the railway terminus at Paddington invoked images of the pyramid of Cheops. Nineteenth-century architects, in their fantastic images of London, created pyramids for Trafalgar Square and Shooters Hill while also designing great pyramidal cemeteries beside Primrose Hill. Here we see the power of imperial London creating a cult of death as well as of magnificence” [5]. Звідси також робимо висновок, що головний персонаж твору – це міський простір загалом, його буття й функціонування загалом. Замкнений у собі фрагмент простору цілком автономний, він сприймається як самодостатній суб’єкт, що складається з поєднаних різних фрагментів у цілісний образ, проте в той же час Лондон у тексті – це не більше, аніж обмежений фрагмент простору в обмеженому відрізку часу.

На відміну від роману Акройда «Лондон: Біографія», де саме місто є експліцитно вираженим – і єдиним – персонажем, «Месопотамія» С. Жадана, на перший погляд, – це історія про жителів самого міста, це 9 історій, персонажі яких мандрують з одного оповідання в інше. Детальніший аналіз структури цього твору дає підстави стверджувати, що «Месопотамія» – книга одного міста, образ якого у творі має подвійне прочитання, оскільки може розглядатися не тільки як конкретно визначений топос, а й як певний символ. Простір, у якому перебувають герої книги, є замкненим, дія кожного фрагменту розташована в певному, конкретно означеному топосі в межах Харкова. Виняток становить лише оповідання «Боб», головний герой якого поїхав у подорож до родичів до Сполучених Штатів Америки, а також фрагмент «Лука», події в якому перенесені за місто, тобто формально – за межі Харкова. Але навіть якщо дія відбувається не безпосередньо в місті, кожен персонаж «Месопотамії» знаходиться в його силовому полі: місто не може й не хоче відпускати нікого зі своїх жителів, прив’язуючи їх до себе назавжди.

Загалом, варто зауважити, що в романі наявне виразне протиставлення часопростору Міста й часопростору окремої людини, часопростору Іншого. Як відомо, Інший – одна з основних категорій сучасної філософії, що виникла у зв’язку з так званим антропологічним і лінгвістичним поворотом. Інший протистоїть особистісному «Я», знаходиться по інший бік «моїх» цінностей, «мого» світогляду, але в той же час він такий самий, як і «Я», оскільки виконує подібні функції: Інший мислить, відчуває тощо. Поняття Іншого є визначальним у працях таких мислителів, як М. Хайдеггер, М. Бубер, Ж.-П. Сартр, Е. Гуссерль, Ф. Ніцше, З. Фрейд, М. Мерло-Понті, Е. Левінас,

Ж. Лакан, Б. Вальденфельс та багатьох інших. Так, центральна ідея філософії Мартіна Бубера – фундаментальна ситуація співіснування «Я» з іншою особистістю, існування як «спів-буття» з іншими людьми. У своїй праці «Я і Ти» мислитель протиставляє співвіднесення «Я – Ти» і «Я – Воно», де перше – це своєрідний «любовний» діалог, жива міжособистісна взаємодія, а друге – щоденне утилітарне ставлення до людини, що відповідає аристотелівській логіці. М. Бубер вважав, що співвідношення «Я – Ти» можливе не тільки в системі людських взаємин, а взагалі з будь-якою живою істотою, і визначальними в такому разі будуть не біологічні чи фізичні, а ціннісні характеристики, духовна природа істоти [3]. Такі два різні типи світосприйняття відображають два кардинально відмінні образи світу. Саме в системі координат «Я – Ти» відбуваються намагання Фоми (героя однойменного оповідання) пізнати світ Іншого – Олі. Спершу Оля цікавить Фому просто як об'єкт («Воно», за Бубером), цим і пояснюється його бажання проникнути в її життя, пізнати Олю, освоїти її часопростір, залишити там певним чином свій слід і відтак – заявити власні права. І лише згодом, коли звичайний інтерес і бажання володіти минають, змінюється сам характер співвіднесення – з «Я – Воно» на «Я – Ти». Блукання життєвим простором Олі нічого не дають Фомі; лише після того як трансформується його ставлення до жінки з об'єктного на суб'єктне, відбуваються зміни й у самому персонажі. Таким чином, у книзі реалізовується мотив подорожі, спрямованої на освоєння життєвого простору Іншого. Жінка слугує поводитирем, вона відкриває невідомі, приховані раніше образи Міста та його таємниці, допомагає чоловікові орієнтуватися в цьому «світі піску й глини».

За конкретно означеним простором Харкова, що його намагаються пізнати жителі міста й освоїти – прибульці, постає образ містичний, образ міфологічного Міста – Месопотамії. Натяки на справжню, приховану сутність міста оприявлені в таких мікрообразах, як глина й пісок, що є фрагментарними вкрапленнями в усьому тексті. У глині поховані мерці, це опосередковане відсилання до образу смерті: «...ніби там, де закінчувалося світло, куди не добивали жовті лампи, їй доводилося дихати попелом і глиною і розмовляти з померлими, які в цій глині ховалися» [4, с. 22]. Найбільш яскраво образ Месопотамії проступає у фрагменті «Фома»: «Глина, було багато глини, ніби тут щось мали випалювати на вогні. Ніби тут ніколи нічого не росло й ночами сюди приходили померлі, тамуючи голод сухим глиняним груддям. Чорні скати, вкопані вздовж дороги, безкінечна біла цегляна стіна, рясно списана біблійними цитатами – під ногами розсипалася глина, над головою палало сонце, у траві лежали газети й мертві коти, пахло пеклом і річковою водою. В'їзд було перекрито іржавим шлагбаумом, поруч стояла будка вахтера – тріснуте скло, календарики, листівки, перемотаний ізоляційною стрічкою шматок шланга, прочинені двері, чорна кров, що в'їлася в цементну долівку» [4, с. 227]. Герой оповідання зіткнувся з невідомим, він перебуває на межі змін у своєму житті, оскільки пошуки брата коханої привели його зовсім до іншого світу, світу архаїчного, в якому тільки глина й застиглий час. Гаражі, в які

потрапляє Фіма, є символічним місцем переходу до світу, в якому діють зовсім інші закони, непідвладні людській логіці й розумінню.

Безумовно, можна стверджувати, що в обох аналізованих творах місто постає не тільки просторовим об'єктом. Ні Лондон, ні Харків-Месопотамія (в тексті роману «Месопотамія» жодного разу не згадується власне назва міста, проте її легко встановити зі згадок у творі, що стосуються конкретних реалій Харкова) не є виключно тлом, на якому розгортаються певні події. Обидва міста постають автономними суб'єктами дії, проте в кожного з них своя роль у романній структурі досліджуваних творів. Так, Лондон є самоцінним суб'єктом, головним персонажем, чия метафорична біографія як живої істоти і є предметом оповіді роману «Лондон: Біографія», у той час як Харків – це образ-символ, що тяжіє над свідомістю кожного з персонажів та визначає їхню долю. Таким чином, в образі Харкова в «Месопотамії» поєднується суб'єктне й об'єктне розуміння Міста.

Бібліографічні посилання

1. Акалелова Т. Антропологические характеристики урбанистической культуры / Т. Акалелова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 6. – Ч. 1. – С. 13–15.
2. Балдандоржиев Ж. Город как объект культурологического исследования / Ж. Балдандоржиев // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – 2010. – № 126. – С. 337–343.
3. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер. – М.: Высшая школа, 1993. – 175 с.
4. Жадан С. Месопотамія: збірка оповідань і віршів / С. Жадан. – Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2014. – 368 с.
5. Ackroyd P. London: The Biography: [Електронний ресурс] / P. Ackroyd. – London: Chatto & Windus, 2000. – 848 p. – Режим доступу: http://royallib.com/read/Ackroyd_Peter/London_The_Biography.html.

Надійшла до редколегії 5 грудня 2016 р.

УДК 821.16

В. В. Лобанова

Днепр

ФИЛОСОФИЯ ЛУНЫ И ПРИЗРАКИ В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ И А. БЛОКА

У статті представлений аналіз «місячного» і «примарного» субстратів у блоковських і цвєтаєвських текстах різних років у контексті реконструкції образу ліричного героя та його вкраплення у трансцендентний діалог. Доводиться, що тема місячності та примарності в обох авторів займає серйозний пласт і є ще одним елементом мозаїки їх філософського світогляду та загальної літературної концепції. Якщо у Цвєтаєвої місяць персоніфікований і виступає провідником у потойбічний світ, що мислиться як рай, то у Блока, навпаки, привид, який вступає у контакт із земним світом, олюднюється.

Ключові слова: *метафізичний аспект, фольклорна традиція, триєдине ціле, персоніфікація, контекст.*

В статье представлен анализ «лунного» и «призрачного» субстратов в блоковских и цветаевских текстах разных лет в контексте реконструкции образа лирического героя и его включенности в трансцендентный диалог. Доказывается, что тема лунности и призрачности у обоих авторов занимает серьезный пласт и является еще одним элементом мозаики их философского мировоззрения и общей литературной концепции. Если у Цветаевой луна персонифицирована и выступает проводником в потусторонний мир, который мыслится как рай, то у Блока, наоборот, призрак, вступивший в контакт с земным миром, вочеловечивается.

Ключевые слова: метафизический аспект, фольклорная традиция, триединое целое, персонификация, контекст.

The metaphysical aspect of the poetic heritage of Marina Tsvetaeva and Alexander Blok has frequently been the subject of a special study (N.A. Shlemova "Transcendental aesthetics in the works of Marina Tsvetaeva", Moscow, 2007; S.Z. Makasheva "Creative Evolution of M.I. Tsvetaeva: ontology, the concept of personality", Moscow, 2006; S.V. Ruchko "Metaphysical foundation of A. Blok's creativity", etc.). At the same time, while studying transcendental motives, researchers tend to focus on existential, religious, spiritual and philosophical issues. The subjects of "moon" and "ghost" that permeate all the creative heritage of the Silver Age poets, in contrast, has been slightly investigated in the context of other research tasks. The aim of the present paper is the analysis of "moon" and "ghostly" substrates in the texts by Alexander Blok and Marina Tsvetaeva of different years in the context of the reconstruction of the image of the lyrical character and the involvement in a transcendental dialogue. The topic of "moon" and "transparency" in poetry of Alexander Blok and Marina Tsvetaeva takes a serious formation and becomes another element of the mosaic of their philosophical outlook and a common literary concept. In Tsvetaeva's case the moon appears to be a guide to the underworld, which is conceived as a paradise, when in Blok's poetry, on the contrary, a ghost, which comes into contact with the earthly world, anthropomorphizes. For both poets, water, ghosts and the moon are the triune whole, which is often associated with death and suicide. Ghosts of Marina Tsvetaeva are, as a rule, light, have mermaidian properties, tend to beckon the lyric character and is closely intertwined with folk tradition. The spirits of Alexander Blok, on the contrary, bear the classical negative connotations, unless they are associated with the image of the World Soul, Beautiful Lady. The prospects for further investigation, we consider in a profound study of the role of the astrological signs and cosmic bodies as space-time coordinates in the works by Alexander Blok and Marina Tsvetaeva.

Keywords: metaphysical aspect, folk tradition, a triune entity, personification, context.

Метафизический аспект в поэтическом наследии как М. Цветаевой, так и А. Блока неоднократно становился предметом специального исследования (Н.А. Шлемова «Эстетика трансцендентного в творчестве Марины Цветаевой», С.Ж. Макашева «Творческая эволюция М.И. Цветаевой: онтология, концепция личности», С.В. Ручко «Метафизическое основание творчества Блока», и проч.). При этом, изучая трансцендентные мотивы, исследователи, как правило, фокусируются на вопросах бытийных, религиозных, духовно-философских. Тематика лунности и призрачности, пронизывающая все творчество указанных поэтов Серебряного века, напротив, лишь косвенно затрагивается в контексте других исследовательских задач.

Целью данной работы является интерпретационный анализ «лунного» и «призрачного» субстратов в блоковских и цветаевских текстах разных лет в контексте реконструкции образа лирического героя и его включенности в трансцендентный диалог.

Лунность и призрачность были неизменными спутниками обоих поэтов, как в годы раннего творчества, так и в зрелый период. У М. Цветаевой «одержимость» луной выражена особенно. Так, по мнению Р.С. Войтехович, выраженному в работе «Цветаева и Штайнер: заметки на полях одной книги» (2001), лунатизм тесно переплетен с образом лирического героя: «Луна в ряде текстов Цветаевой отчетливо связана с душой (Психеей), которая вообще у Цветаевой «лунатичка» (ср. «Луна – лунатику», 1923)» [1]. Подчеркивается мистицизм лунности, которая приобретает некую мифичность и символичность. Р.С. Войтехович отмечает: «Легко проследить магическую и оккультную линию в использовании мотива Луны у Цветаевой. В пьесах цикла “Романтика” 1918–1919 гг. мы находим сложную мифологическую символику, в которой Луна занимает одно из центральных мест. <...> В пьесах цикла “Романтика” реконструируется общий метасюжет – платонизированная версия мифа об Амуре и Психее. Особенно ярко это видно в сцене “Метель” и в дилогии о Казанове. Тут регулярно происходит метемпсихоз: Генриэтта исчезает, потом появляется во образе Девчонки, а затем “саламандры” Франциски. Герои встречаются, разлучаются, ищут, забывают, вспоминают друг друга. Все это происходит как бы под управлением Луны, которая появляется в самые решительные моменты. Луна – как бы родина двух главных героев» [1]. Помимо того, что «Луна» выступает в качестве родины разлученных «платоновых половин», символом гармоничного сочетания «мужского» и «женского» в человеке, луна еще и родина людей в прямом смысле. Таким образом, отмечает Войтехович, «в пьесах цикла “Романтика” отразилась идея Луны как “родины” современного человечества, память о которой доступна духовно одаренным “андрогинным” персонажам, к числу которых принадлежат Генриэтта, Князь Луны и другие персонажи Цветаевой» [1].

Луна у Цветаева персонифицирована, что в первую очередь выражается в написании ее как имени с большой буквы и неизменно связана с недобрым, чарами, сумасшествием, смертью: «Рот как кровь, а глаза зелены, // И улыбка измученно-злая... // О, не скроешь, теперь поняла я: // Ты возлюбленный бледной Луны» («Чародею»). Так, поэта Цветаева называет чародеем, а затем «возлюбленным бледной Луны» («Чародею» // «Вечерний альбом»). Интересно сочетание «бледной Луны», которое становится понятным при дальнейшем прочтении, ведь Луна – это дева: «Оттого тебе искры бокала // И дурман наслаждений бледны: // Ты возлюбленный Девы-Луны, // Ты из тех, что Луна приласкала» («Чародею»)⁴.

Луна выступает собеседницей, свидетельницей и сопроводительницей нелёгких судеб: «Я увидел монахинь бледных, // Земли отверженных детей, // <...> И в складках траурных нарядов // К луне идущий, долгий вздох. // Скажи, луна, за что страдали // Они в плену своих светлиц? // Чему в угоду погибали //

⁴ Здесь и далее цит. по изданию: Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. // М.И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994–1995.

<...> – И был луны ответ печален // В стенах угрюмого Кремля» («В Кремле», 1908 // «Вечерний альбом»).

С луной у Цветаевой связана тематика призраков, которые, в свою очередь, классифицируются следующим образом: призраки-дети, зовущие к себе живых тоскующих родителей; призраки полудети, вернувшиеся в мир живых; призраки-родители, возвращающиеся к детям («Самоубийство»), призраки-старые знакомцы, тени: «Я буду беседовать с тенью» («На прощанье»); «...в тени обожаемый лик» («Кроме любви»); «В Париже». При этом одним из постоянно присутствующих образов-теней является не кто иной, как Орфей – первый в мире певец: «Орфея тень им зажигает взор...» («Невестам мудрецов»). Такая аллюзия не случайна, как и любые мельчайшие детали у Цветаевой. Орфей был не только «первым певцом», хотя грекам были известны поэмы, им сочиненные, считавшиеся ими гораздо более древними, чем Гомеровские. О цветаевском Орфее исследователи говорят следующее: «Орфей был, по мнению древних, “богословом”, по преимуществу, учредителем мистерий (таинств), обеспечивавших спасение людям, и, что весьма существенно, истолкователем воли богов... Действительно, орфизм не только глубоко проник в литературу, философию и искусство античного мира, но он даже пережил их. Образ Орфея, чарующего животных звуками своей лиры, является единственным мифологическим мотивом, несколько раз изображавшимся в христианских катакомбах. Отцы Церкви... видели в нем “образ” или, вернее, “праобраз” Иисуса, так как он тоже, придя, чтобы научить людей, был одновременно и их благодетелем, и их жертвою... Между орфизмом и христианством существовали аналогии столь явные, столь определённые, что трудно было приписать их случайности; предполагали, что у них существовала древняя общность вдохновения» [2, с. 5]. Таким образом, цветаевский орфизм является одним из элементов мозаики, характеризующих особую религиозность поэтессы, ее нестандартное понимание рая. При этом интересно само понимание теней, пришедших из мира умерших – они мыслятся как благословенные: «Священны в жизни только тени» («Лучший союз»). Они – постоянные спутники лирического героя: «мне свидетели тени» («Путь креста»); «Мы тенью Шиллера клялись» («Тройственный союз»); «Чья-то тень замелькала в окне» («Привет из башни»).

Себя саму поэтесса интерпретирует как будущую тень, а свою поэзию – как ее обращение к живым в перспективе будущего, когда она сама станет тенью: «Мои стихи – дневник, моя поэзия – поэзия собственных имен. // Все мы пройдем. Через пятьдесят лет все мы будем в земле. Будут новые лица под вечным небом. И мне хочется крикнуть всем еще живым» («Из двух книг: Юношеские стихи», Москва, 16 января 1913 г., среда). Для теней Цветаевой характерно постоянное возвращение либо контакт с миром людей, с теми, кто еще не стал тенью. В условии, когда призрак не проникает в мир живых физически, может иметь место его голос, представленный как зов и обращенный к близкому человеку по отношению к покойнику. Функция данного зова – уговорить живого уйти в «лунный свет» как лучший мир, рай.

Потусторонний мир интерпретируется как свет, дающий упокоение духу, и поэтому даже сам Христос мыслится инициатором зова мертвого к живому: «И сказал Христос, отец любви: // «По тебе внизу тоскует мама, // В ней душа грустней пустого храма, // Грустен мир. К себе ее зови»» («Сереже»). При этом, наряду с указанным выше пониманием, в своем произведении лирический герой защищается от призрака все тем же именем Господним: «Милый призрак! // Я знаю, что все мне снится. // Сделай милость: // Аминь, аминь, рассыпья! // Аминь» («Нежный призрак», 1 мая 1916, из цикла «К Блоку»).

Сам же потусторонний мир понимается как «страна утомленной луны» («Как простор наших горестных нив»), а призраки возникают в ее сиянии: «Кто-то плачет в лунном свете» («В Шенбрунне») или в него уходят: «Прощай же, мой рыцарь, я в небо умчусь // Сегодня на лунном коне!» («Колдунья»).

Призрак Цветаевой поначалу предстает бесполом: «Вдруг промелькнул, прозрачней анемоны, // В одном из окон полудетский лик» («Встреча»). Затем приходит понимание причины его присутствия: «Я сдержала крик: // Мне стало ясно в этот краткий миг, // Что пробуждают мертвых наших стоны» («Встреча»). Любопытно, что цветаевские призраки нередко узнаваемы для лирического героя: «С той девушкой у темного окна // – Виденьем рая в сутолке вокзальной – // Не раз встречалась я в долинах сна» («Встреча»). При этом теме призраков и мертвых неизменно сопутствует тематика рая как лучшего мира для ушедших: «Вы чисты, и далекого рая // Вам откроется светлая дверь» («Как простор наших горестных нив»).

Цветовая гамма, участвующая в создании образа потусторонней сущности почивши, варьируется – белый, лазурный, бледный, светлый, облачно-светлый: «Вы стали до скончанья лет // Жених и бледная невеста, // Хоть не был изречен обет. // Стоите: в траурном наряде, // В волнах прически темной – ты, // Он – в ореоле светлых прядей» («Камерата»). «Облачно-лиловая» гамма возникает уже под воздействием творчества Александра Блока, у которого сизый, лиловый, сиреневый относятся к inferнальным цветам.

Для Цветаевой присуще такое понятие, как «отмеченный луной» или «предан лучу»: «С таким лицом и в худших безднах // Бывают преданны лучу» («Вокзальный силуэт»). Это, как правило, люди нелегкой судьбы: «Вы окутан грустною дымкой // Вы живете для всех невидимкой, // Слишком много в груди схоронив» («Как простор наших горестных нив»). Это люди (нередко девы или матери), часто находящиеся на грани безумия и будущие самоубийцы. При этом самоубийство мыслится легко, чисто, нередко совершается под луной и понимается как исчезновение. Такая интерпретация вполне понятна. Если рассматривать творчество Цветаевой во всей его совокупности, а не как отдельные работы, то становится ясно, что луна мыслится как родина – прародительница ница данного типа людей, поэтому и возвращение к ней лишено страданий: «Из страны утомленной луны // Вы спустились на тоненькой нитке» («Как простор наших горестных нив»).

В контексте мифичности у Цветаевой выступает все та же луна, под светом которой гибнут человеческие души и совершаются самоубийства и которой нередко сопутствует огонь зрачков, часто зеленый: «Лунной ночи колдовство. // В зеркалах при лунном свете // Снова жив огонь зрачков, // И недвижим на паркете // След остывших башмачков» («Волей луны»). Сами же мертвые меняют цветовую палитру и приобретают лунный цвет: «Девочка цвета луны» («Сумерки. Медленно в воду вошла»). И снова те же зеленые глаза, присущие призракам и несущие танатологическую семантику: «Вся – как наяда. Глаза зелены, // Стеблем меж вод расцвела. // Сумеркам – верность, им, нежным, хвала» («Сумерки. Медленно в воду вошла»). При этом у Цветаевой неизменно наблюдается связь детей, женщин и светил, астрологических модулей, а также вещей, которые в фольклорной традиции издревле связаны с колдовством, гаданием, чарами. Среди них особое место занимают вода и зеркала. При этом солнце мыслится в контексте негативном: «Дети от солнца больны» («Сумерки. Медленно в воду вошла»). Вода же и луна, наоборот, являются убежищем, зовущим измученные, утомленные души: «Скоро вечер: за лесом луна загорится, // На плотях заблестят огоньки... // Наша мама сегодня царица, // На головке у мамы венки» («Мы на даче: за лугом Ока серебрится»); «Луна омывала холодный паркет // Молочной и ровной волной. // К горячей щеке прижимая букет, // Я сладко дремал под луной. // Сияньем и сном растревожен вдвойне, // Я сонные глазки открыл, // И девочка-смерть наклонилась ко мне, // Как розовый ангел без крыл. // <...> Я молча ей подал букет... // Молочной и ровной, холодной волной // Луна омывала паркет» («Девочка-смерть»); «Здесь сгоришь на болотном огне! // Беззащитные руки ломая» («Призрак Царевны»).

Другой контекст, в котором возникают призраки у Цветаевой, является любовь: «Нежный призрак, // Рыцарь без укоризны, // Кем ты призван // В мою молодую жизнь? // Во мгле сизой // Стоишь, ризой // Снеговой одет» («Нежный призрак»).

Символически и тематически сближенной является отдельный пласт творчества Марии Цветаевой по отношению Александру Блоку, что вылилось в целый цикл «К Блоку». При этом многие цвета и образы этого периода являются не столько позаимствованными, сколько переосмысленными.

У Блока призрачного порядка выступает в первую очередь образ Прекрасной Дамы. Если для цветаевских призраков характерна лунность, кристальная бледность, зелень зрачков, то блоковские образы, как правило, сопровождает палитра красного и алого цветов. При этом звуки, сопровождающие излюбленную тень блоковской поэзии, никогда не являются зовом или словами. Это звуки предметов одежды: «Ты уходишь в сумрак алый, // В бесконечные круги. // Я слышал отзвук малый – // отдаленные шаги. // Близко ты, или далече // Затерялась в вышине? // Ждать или нет внезапной встречи // В этой звучной тишине?» («Ты отходишь в сумрак

алый)⁵. Но как у Цветаевой, так и у Блока контакт с призраком мыслится как встреча. Таким образом, призрак мыслится в контексте любви, а приход – как ответ на ожидания зовущего: «Я жду призыва, ищу ответа, // Немеет небо, земля в молчаньи, // За желтой нивой – далеко где-то – // На миг проснулось моё воззванье» («Я жду призыва, ищу ответа»). При этом, как и у Цветаевой, встреча сопровождается определенной цветовой палитрой, в которой нередко присутствует элемент зеленого света как семантически значимого: «В щите моем камень зеленый зажжен. // <...> Ей в мире оставляю мою свечу» («Я – меч, заостренный с обеих сторон»). В то же время, если тени Марии Цветаевой пытаются увести живых за собой, зовут к себе, являются устремленными ввысь, к Богу и Раю, то призрак Александра Блока, наоборот, спускаясь на землю, вочеловечивается.

Помимо классической для Блока тематики прихода Девы в красном свете, встречаются призраки в их традиционном понимании: «Бродит призрак бледнолицый // На полях моей страны, // И поля во тьме великой // Чужды, хладны и темны» («О.М. Соловьевой»). Наряду с ним присутствует образ некоего «незнакомца с бледным лицом» («Потемнели, поблекли залы»).

Смерть и самоубийство у Блока, так же как и у Цветаевой, ассоциируется с водой, но приобретает различное осмысление. Блоковский призрак обладает некой карнавальностью, утрачивает легкость и больше ассоциируется с карликом, демоном, мерзким старичком: «...красный карлик не дает проходу, // Пляшет, брызжет воду, платье мочит. // <...> Девушку манит и пугает отраженье. // Издали мигнул одинокий фонарь. // Красное солнце село за строенье. // Хохот. Всплески. Брызги. Фабричная гарь. // <...> Безжизненно цепляются холодные руки.... // В расширенных глазах не видно зрачка» («Обман»). При этом сочетание луны и тени у поэта все-таки присутствует, хотя и в несколько апокалиптическом плане: «И слушал я – услышал: // Среди дрожащих лунных пятен // Далеко звонко конь скакал, // И легкий посвист был понятен. // <...> И вот, слышнее звон копыт, // И белый конь ко мне несется. // И стало ясно, кто молчит // И на пустом седле смеется» («Я вышел в ночь – узнать, понять»). Таким образом, луна сопровождает всадника смерти. И ее бледность – гибельная.

Если же вернуться к любовному плану, можно заметить следующее различие в цветаевской и блоковской поэзии. Если в категории призрака мыслится для Цветаевой возлюбленный, нередко покинутый, то у Блока сам лирический герой является призраком по отношению к объекту обожания: «Безмолвный призрак в терему, // Я – черный раб проклятой крови. // Я соблюдаю полутьму // В Ее нетронutom алькове» («Безмолвный призрак в терему»). Таким образом, тема лунности и призрачности в поэзии как Александра Блока, так и Марины Цветаевой, занимает серьезный пласт и является еще одним элементом мозаики их философского мировоззрения и

⁵ Здесь и далее – цит. по изданию: Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. // А.А. Блок / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.; Л.: ГИХЛ, 1962.

общей литературной концепции. При этом если у Цветаевой луна выступает проводником в потусторонний мир, что мыслится как рай, то у Блока, наоборот, призрак, вступивший в контакт с земным миром, вочеловечивается. У обоих поэтов вода, призрачность и луна являются триединым целым и нередко ассоциируются со смертью и самоубийством. Призраки Марины Цветаевой, как правило, легкие, русальные, зовущие вслед за собой и тесно сплетены с фольклорной традицией. У Александра Блока, наоборот, призрак несет классическую негативную коннотацию, если не связан с образом Души Мира, Прекрасной Дамы.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в более глубоком изучении роли астрологических знаков и космических светил как пространственно-временных координат в творчестве А. Блока и М. Цветаевой.

Библіографічні посилання

1. Войтехович Р.С. Цветаева и Штайнер: заметки на полях одной книги [Электронный ресурс]. / Р.С. Войтехович. – Режим доступа : <http://flatik.ru/cvetaeva-i-shtajner-zametki-na-polyah-odnoj-knigi>.
2. Дзюба В.Е. Концепты жизнь и смерть в поэзии М.И. Цветаевой / В.Е. Дзюба. Дисс. ... к. филол. н.: спец. 10.02.01. – Екатеринбург, 2001. – 255 с.

Надійшла до редколегії 19 жовтня 2016 р.

УДК 821.133.1-343.09"11/19"

Г. Є. Нікітіна

Дніпро

ВІД КРАЇНИ КОКАНЬ ДО ПРЯНИЧНОГО БУДИНОЧКА: ІСТОРІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ ТОПОСУ ЇСТИВНОГО ПОМЕШКАННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ КАЗЦІ РОКОКО

Стаття задумана в контексті вивчення трансформацій, яких зазнає традиційна казкова образність у придворній культурі рококо, та шляхів медіації від нині маловідомих широкому загалу зразків жанру conte de fée до масової культури ХХ ст. У центрі дослідження – топос їстівного помешкання, відомий насамперед за казкою братів Грімм «Гензель і Гретель» та середньовічним мандрівним сюжетом про країну Кокань, образи якої у різні часи надихали Джованні Боккаччо, Ганса Сакса, Пітера Брейгеля, Франсуа Рабле, Лопе де Рueda, мадам д'Онуа, Маргариту де Любер, Е.Т.А. Гофмана та Уолта Діснея і дійшли до сьогодення навіть у жартівливому віршику для дітей «Крихітка Піпін» з англійської збірки народної поезії «Пісні Матінки Гуски», що свідчить про його виняткове місце в європейському уявленні. Така багата історія дозволяє виявити відбиток, який накладає окрема епоха, національна традиція та середовище, в якому функціонує досліджуваний топос, а також причини, через які в колективній пам'яті старовинні образи будівель із хліба, ковбас і паштетів потіснив образ будиночка із солодоців.

Ключові слова: рококо, чарівна казка, утопія, пряничний будиночок, країна Кокань, мадам д'Онуа, Маргарита де Любер, Я. та В. Грімм, Е.Т.А. Гофман.

Статья задумана в контексте изучения трансформаций, которые претерпевает традиционная сказочная образность в придворной культуре рококо, и путей медиации от теперь малоизвестных широкому читательскому кругу образцов жанра conte de fée к массовой культуре ХХ века. В центре исследования – топос съедобного жилища,

известный преимущественно по сказке братьев Гримм о Гензеле и Гретель и средневековому бродячему сюжету о стране Кокань, образы которой в разное время вдохновляли Джованни Боккаччо, Ганса Сакса, Питера Брейгеля, Франсуа Рабле, Лопе де Руэда, мадам д'Онуа, Маргариты де Любер, Э.Т.А. Гофмана, Уолта Диснея и дошли до современности даже в шуточном стихотворении для детей «Крошка Пипин» из английского сборника народной поэзии «Песенки Матушки Гусыни», что свидетельствует о его исключительном месте в европейском воображаемом. Такая богатая история позволяет выявить отпечаток отдельной эпохи, национальной традиции и социальной среды, в которой функционирует исследуемый топос, а также причины, по которым в коллективной памяти старинные образы зданий из хлеба, колбас и паштетов потеснил образ домика из сладостей.

Ключевые слова: рококо, волшебная сказка, утопия, пряничный домик, страна Кокань, мадам д'Онуа, Маргарита де Любер, Я. и В. Гримм, Э.Т.А. Гофман.

The following article represents a part of the research in transformations of traditional fairy tales' imagery in rococo culture and their mediation from 18th century French conte de fée mostly unrenowned by today's reader, except for its few samples by Ch. Perrault, countess d'Aulnoy and J.M. Leprince de Beaumont, to 20th century popular culture. The article focuses on eatable habitation commonplace. It is well-known due to German fairy tale "Hansel and Gretel" recorded by Brothers Grimm and medieval tale of The Land of Cockaigne, which imagery was inspiring through centuries Giovanni Boccaccio, Hans Sachs, Pieter Brueghel, François Rabelais, Lope de Rueda, countess d'Aulnoy, Marguerite de Lubert, anonymous author of "Little King Pipin" nursery rhyme, E.T.A. Hoffmann and Walt Disney, that shows out the importance of this topos in European imaginary. Such a long and rich history may reveal changes it undergoes in different epochs, national traditions and social estates, as well as causes which led to the substitution of housings made of sausages and meat pies from old French, German and British utopias of Cockaigne by a house built of pastries and candies in collective memory.

Keywords: rococo, fairy tale, utopia, gingerbread house, the Land of Cockaigne, countess d'Aulnoy, Marguerite de Lubert, Brothers Grimm, E.T.A. Hoffmann.

При згадці про пряничний будиночок із казки про Гензеля та Гретель в уяві сучасного читача вимальовується образ будиночка із солодошів, закарбований масовою культурою ХХ ст. і, зокрема, таким її явищем, як мультиплікація. Саме таким, із льодяників, карамелей, марципанів, мармеладу, калачів, пирогів із джемом, іменинних тортів зі свічками, тістечок із кремом і навіть ріжків морозива, його зображує Уолт Дісней у короткометражній стрічці «Дітлахи в лісі» (1932) з циклу «Silly Symphonies», де, так само як і в казці братів Гримм, він виявляється помешканням злої відьми. Однак у німецьких фольклористів, котрі понад усе дбали про те, щоб зберегти казку в, так би мовити, «первозданному» вигляді, в якому вона передається із уст в уста, – що свого часу послужило причиною суперечки, в якій, на противагу Вільгельму, Якоб виключав можливість навіть незначної обробки, покликаної нівелювати стилістичну строкатість першоджерела [12, с. 467], – йдеться про «хлібний будиночок з дахом із печива (пряників) і шибками з цукру» [3, с. 102]. І хоча не можна повністю виключати пояснення заміни хлібного будиночка на будиночок із солодошів суто зображальними міркуваннями – семантичний зсув, можливий завдяки звуженню значення, що вкладається в поняття «печива», від збирального для випічки в цілому (незалежно від того, прісна вона чи солодка) до конкретного різновиду кондитерських виробів,

дозволив ілюстраторам дитячих книжок і мультиплікаторам прорисувати до найдрібніших деталей мальовничий образ, у якому сполучаються солодощі найрізноманітніших форм і кольорів, – зіставлення обох з аналогічними образами в літературі попередніх епох виявляє суттєві зрушення в європейському уявлюваному.

З погляду структури, трансформація, якої зазнає образ пряничного будиночка у Діснея порівняно з аналогічним образом у братів Грімм, належить до розряду ампліфікацій. Як показав В.Я. Пропп у праці «Трансформації чарівних казок» (1928), додавання одних елементів неминуче супроводжується відкиданням інших [10, с. 162], в даному випадку втратою зв'язку з концептосферою хліба. Втім навіть образ будиночка з хлібними стінами, пряничним дахом і цукровими віконцями здається ампліфікованим, адже чим старший образ, тим простішим він має бути за своєю морфологією, що мало б означати суцільність. Для порівняння, в одному з трьох варіантів слов'янської кумулятивної казки про теремок, представлених у збірці Афанасьєва, він виявляється їстівним – це кінська голова (череп / остов) або хлібина (м'якуш / кваша), образи, безсумнівно, старші за загублений глечик (дану заміну легко пояснити етимологічно, деривацією череп → черепки), рукавичку чи сито, і, тим паче, оселю, яку будує собі сама муха. Зважаючи на те, що закладені в наративну структуру кумулятивної казки реліктові форми мислення, які виявляються в потребі раз у раз перераховувати всі попередні ланки розповіді (наприклад, усіх мешканців теремка), щоб дістатися наступної, свого часу дозволили Проппу визнати її найдавнішим жанровим різновидом казки [9, с. 334], можна помітити, наскільки рано топос їстівного помешкання виявляє здатність видозмінюватися за смаком тих, кого воно має приваблювати.

Попри відповідності побутовим реаліям селянського життя в тому, що пряники були чи не єдиними солодощами, які бідняк міг уявити на вигляд і смак, що мало б свідчити про автентичність образу у казці братів Грімм, він все ж містить в собі непомітну, на перший погляд, суперечність. У казці про Гензеля і Гретель головною рушійною силою дії виступає голод: через нього батько змушений покинути дітей у лісі; птахи скльовують крихти, що мали вказати зворотній шлях; діти, не задумуючись про небезпеку, відламують шматочки від їстівного будиночка. Але, на подив, Гензель обирає собі пряничний дах і пропонує Гретель скуштувати солодке цукрове віконечко [3, с. 102], вчиняючи як дитина, а не як змучена голодом людина, котра, прагнучи насититися, безперечно, обрала б хліб.

Для порівняння, людині середньовіччя голод навіював зовсім інакші видіння. Зокрема у французькому фавліо про країну Кокань (XII ст.) – дивовижному краю, де що не день, то свято чи неділя, де в році по чотири Різдва, Великодня й Масляні, а Великий Піст – тільки раз на двадцять років [13, р. 35], де в полях ростуть кошелі із золотими [13, р. 36], жирні гуски самі обсмажуються на вертелах, щедро поливаючись жиром і приправляючись часником [13, р. 32], і течуть ріки найкращого вина, що саме наливається в кубки [13, р. 33], – стіни будинків складають з окунів, лососей та оселедців, за

стропила правлять осетри, дахи криють салом, перегородки роблять із ковбасок, а пшеничні поля розмежують парканами зі смаженого м'яса і шинки [13, р. 32]. Це утопія, народжена свідомістю, в якій осмислення постів і розговінь набуває алегоричної подоби в мотиві двообою Масляної і Поста, як на однойменному полотні голландського майстра XVI ст. Пітера Брейгеля Старшого, прозваного «Мужицьким», або в розповіді про війну ліверних і кров'яних ковбас проти Безскоромника за фортеці Квасник і Ковбик у четвертій книзі діянь Пантагрюеля Франсуа Рабле [11, с. 551–552].

Місце, яке країна Кокань займала в уяві середньовічного Заходу, важко переоцінити. Розповідь про неї є одним із найпоширеніших мандрівних сюжетів, народжених у пізньому середньовіччі в тому числі під впливом старозавітних текстів, де про землю обітувану говориться, що в ній «тече молоко і мед» (Вихід 13:5, 33:3; Левіт 20:24; Повторення закону 6:3; Єзекіїль 20:6), судячи навіть із географічного розповсюдження Європою транслітерацій її французької назви *Cocagne* (Зп'ятогонадесяття) – *Coquagne* / *Cockaigne* в Англії, *Cusaña* в Іспанії, *Cussagna* в Італії, – котрі побутували наряду із німецькою *Schlaraffenland* – Шлараффія (Ледачія) і голландською *Luillekerland* – Лейлеккерланд (Байдикія) [5, с. 110]. Проте, цілком передбачувано, в кожній країні її уявляли по-своєму. Найбільше схожі між собою французька Кокань і німецька Шлараффія зі шванку 1546 р. німецького поета Ганса Сакса – країна, куди можна потрапити, лишень з'ївши за один присід гору манної каші, тут дахи криють пирогами, вулиці мостять сирними головами, паркани роблять із ковбас, на деревах ростуть калачі, на лугах пасеться печеня, у ставках плаває готова юшка, зграї смажених гусок летять прямо до рота, смажені поросята бігають з ножем і виделкою у спині, тече молочна ріка, йдуть медові дощі, а в колодязях – самісіньке вино [17]. Вочевидь, саме ця версія послужила джерелом натхнення для сучасника Ганса Сакса, голландця Пітера Брейгеля, який на полотні «Країна Кокань» (1567 р.) відтворює гору каші, дерево, на якому росте обідній стіл із наїдками, смажене порося з ножем у боці і яйце, що черпає себе на бігу. Єдина відмінність – будинок із дахом, критим не пирогами, а млинцями (образ достатку із фламандських прислів'їв, які Брейгель увічнив на полотні 1559 р.). Натомість, в англійській поемі «Країна Кокейн» (XIV ст.) йдеться про мури з паштетів, дахи з коржів і вежі з пудингів [13, р. 269]. В тому, наскільки глибоко ці образи закарбувалися в народній пам'яті, можна пересвідчитись на прикладі віршика зі збірки «Пісеньки Матінки Гуски», котрий жартома приписує французькому королю Піпіну зведення диво-замку зі стінами з пирогів і хлібних корочок, вікнами з чорного й білого пудингів, що насправді є різновидами ковбас (англ. *pudding* походить від фр. *boudin* – кров'яна ковбаса) – власне кров'янкою і ковбасою зі свинячого фаршу, жиру, вівсяної крупи та спецій, – і дахом із млинців [8, с. 8]:

Little King Pipin
He built a fine hall,
Pie-crust and pastry-crust
That was the wall;
The windows were made

Of black pudding and white,
And slated with pancakes,
You never saw the like.

Італієць Боккаччо у третій новелі восьмого дня «Декамерона» розповідає про країну Berlinzone (Вракію – в перекладі Любимова, Навербігрушію – в перекладі Лукаша), де є гора тертого пармезану, на якій у бульйоні з каплуна варять локшину й равіолі, де тече молочна ріка і б'є джерело вина верначчі [1, с. 474]. У творі іспанського поета Лопе де Руеда «Край достатку» (1547–1567), йдеться про ріки меду й молока, які сполучає міст із вершкового масла, дерева зі стовбурами із сала, цукровим листям і плодами-оладками, і вулички, мощені яєчними жовтками і пирогами зі шкварками [16].

Одержимість думками про таке жадане насичення дійшла до того, що на замовлення антверпенської гільдії м'ясників у все тому ж XVI ст. було зведено справжню «м'ясну» будівлю, яку можна побачити і тепер: у візерунку її кладки багряна та біла цегла чергуються так само, як м'якоть і жир у свинячій шинці, – що саме по собі мало слугувати свого роду вивіскою. У Франції один із різновидів традиційного пісочного печива досі носить назву «tuiles» – черепиця. Показово, що і в Новому Світі, де європейці очікували знайти втілення найнеймовірніших своїх сподівань, першим поселенцям обриси гори нагадали цукрову голову.

Вже у середньовіччі ландшафт країни Кокань видозмінюється і в залежності від середовища, до якого потрапляє сюжет про неї. Так, в англійській поемі «Країна Кокейн» (XIV ст.) йдеться про абатство, яке своїм уставом нагадує Телемську обитель Рабле, що, зважаючи на вченість та обізнаність її автора з монастирським уставом, з одного боку, і нетипове для послушника вільнодумство – з іншого, дозволяє приписати цей текст котромусь із учорашніх школярів, який за браком приходу поповнив лави голіардів [13, р. 262]. Але найцікавіше – те, що на зміну деревам, на яких ростуть ковбаси і булки, приходить образ дерева прянощів, що має корені з імбиру, пагони з валеріани, квіти з мускатного горіху, кору з кориці та плоди з гвоздики [13, р. 270]. Зважаючи на рідкісність і дороговизну прянощів у середньовічній Європі, йдеться про розкіш, яку могли дозволити собі лише найзаможніші, до яких, утім, були вхожі всі без винятку представники духовенства. Останнє пояснює, чому, зокрема, на картині Брейгеля «Країна Кокань» монаха немає поруч із охопленими голодним маренням солдатом, селянином і студентом, що лежать довкола дерева, на якому ростуть нечисленні і напрочуд скромні як на утопію наїдки (хліб, юшка, козячий сир, засмажена гуска), здатні вдовольнити лише найменш вибагливих, – так, звертаючись до популярного у пізньому середньовіччі жанру видіння, художник композиційно окреслює коло тих, кому воно являється найчастіше.

Як зауважує А.Л. Мортон, Кокань – це насамперед «бідняцький» земний рай [7, с. 17–18]. Такий, яким його уявляли собі середньовічні придворні, він постає на центральній частині триптиху «Сад земних насолод» (1500–1510) Ієроніма Босха, співвітчизника і старшого сучасника Пітера Брейгеля. Це населений звірями, що зійшли зі сторінок середньовічних бестіаріїв, сад

чуттєвих насолод і любовних втіх, яким безтурботні пари віддаються серед велетенських заморських полуниць, персиків, фізаліса й інжиру та чудернацьких плодів, вигаданих самим Босхом, дарів моря (мідій, креветок, риб), яєць, метеликів і співучих птахів. «Сад земних насолод» належить тому ж уявлюваному, що й породжені куртуазною культурою Роман про Троянду і цикл із шести шпалер «Дама з Єдинорогом»: з останнім він перекликається алегоричним зображенням п'яти чуттів – зору, слуху, смаку, запаху, дотику, – яке у Босха перетворюється на свято, де оповите загадковістю у французького майстра кінця XV ст. «À mon seul désir» («За моїм єдиним бажанням») дістає тілесність. Оскільки «Дама з Єдинорогом», будучи твором придворного мистецтва, не просто виражає сучасні їй вподобання аристократичного середовища, а й багато в чому визначає їх наперед, не можна оминати увагою той факт, що її творець, щоб зобразити смак, зупиняє свій вибір на вишуканому образі бонбон'єрки з цукровим драже.

Рафінованість придворної культури, яка зближує куртуазну добу з добою Короля-Сонця, зумовлює нову хвилю естетизації делікатесів і, зокрема, солодоців, у другій половині XVII ст., – що знаходить відображення в новомодному жанрі *conte de fée*. Тоді, як у підкреслено селянських «Смішних бажаннях» (1693) Перро лісоруб не знаходить кращого застосування одному з трьох подарованих йому бажань, ніж попросити кров'яної ковбаски [15, р. 195], у казках мадам д'Онуа принцеси, як може здатися, харчуються виключно вишуканими ласощами, серед яких чільне місце належить модним при дворі Людовіка XIV мигдалевим драже у цукрі й конфітюрам. Коли настає час перекусу, принцесі Привабниці з казки «Привабниця і Персінет» приносять вазочки, наповнені драже, і «десятки зо два горщиків варення» [6, с. 11]. З нагоди майбутнього весілля принцеси Розет із королем павичів влаштовують триденне святкування, в ході якого підданців частують цукерками, цукром, хлібом з маслом і варенням та глінтвейном [6, с. 118]. Навіть тварини поділяють цю пристрасть до солодкого. Придворні короля баранчика з однойменної казки, замість того щоб щипати травичку, смакують каву, шербет, лимонад, морозиво, полуницю з вершками і конфітюри [6, с. 218–219]. Найцінніше, що король Макак надсилає придворній мавпочці Забавці (принцесі, яку ще немовлям зачарувала заздрісна фея Рюш), «щоб засвідчити свою палку прив'язаність» і попросити її руки – дванадцять ящиків варення і кришталеву скриньку, в якій, наче коштовності, зберігаються горішок ліщини й оливка [6, с. 317]. Але найбільшими ласунками у казках XVII–XVIII ст. виявляються капризні феї і навіть людоджерки. Батьки принцеси Веснянки, героїні однойменної казки мадам д'Онуа, намагаються задобрити лиху Карабос п'ятдесятьма ліврами конфітюрів і стількома ж рафінованого цукру [6, с. 104]. У казці «Принцеса Шкаралупка і Принц Льодяник» (1745) Маргарити де Любер людоджерка Канкан так псує зуби вафлями і трубочками з кремом, що змушена відмовитися від маленьких дітей і харчуватися виключно солодкою кашею [14, р. 44–45].

Звідси перетворення, яких зазнає в цей час топос країни Кокань. Зокрема, в казці «Баранчик» (1697) мадам д'Онуа знаходимо такий її опис: «Цю долину омивала річка померанцевої води. З-під землі фонтанами били іспанське вино, розаліда, глінтвейн і ще тисяча інших напоїв – одні утворювали водоспади, інші дзюркотили чарівними струмочками. Всюди росли дивовижні дерева, що утворювали цілі алеї: на одній з гілок звисали куріпочки, нашпиговані і підсмажені ліпше, ніж у Гербуа, на інших прямо на деревах росли смажені перепілки і кролики, кури та індички, фазани й горобці. Місцями, де на небо набігали хмаринки, дощем сипалися ракові шийки, наваристі бульйони, гусяча печінка, теляче рагу, білі кров'яні ковбаски, сосиски, пироги з м'ясною начинкою, паштети, варення та цукати, а ще – луїдори, екю, перли і діаманти» [6, с. 220]. Можна помітити, що тут поруч із образами, котрі цілком скидаються на ті, що могли бути запозичені з народних джерел, до яких мадам д'Онуа звертається, як і решта казкарів цього покоління (Шарль Перро, мадемуазель Лерітьє, мадам Ла Форс), – бульйонами, паштетами, ковбасками, пирогами з м'ясною начинкою – з'являються страви з королівського бенкету: дичина (із середньовіччя полювання є водночас привілеєм і однією з улюблених розваг знаті), делікатеси на кшталт ракових шийок і фуа-гра чи солодоші – померанцева вода, варення і цукати.

Пізніше, в казці Маргарити де Любер «Принцеса Шкаралупка і принц Льодяник» (1745) з'являється алюзивний образ озера солодкої каші [14, р. 40], яке людоджерка Канкан намагається відібрати у короля Щигля [14, р. 44], що відсилає до гір каші у шванку про Кокань Ганса Сакса і на полотні Брейгеля, а також королівство Марципанія (в оригіналі Франжипанія) на чолі з королем Макароном і його спадкоємцем принцом Льодяником [14, р. 101–102], котрим письменниця протиставляє королеву Есенцію та правителя острова Засіл, принца Хека. В їхній ворожнечі неважко впізнати нову алегорію битви Масляної і Поста, щоправда, замість звичних ситості й голоду тут на герці сходяться гарний і поганий смак у прямому і переносному сенсі, уособлювані відповідно солодощами, які так полюбилися людині XVIII ст. (льодяником та вишуканим тістечком макароном), і зіпсутим хеком (письменниця принагідно підкреслює, що правитель острова Засіл «тхне гірше за тухлу рибину» [14, р. 50]) та оцтовою есенцією, що, як відомо, є прокислим вином, – в чому дається взнаки невід'ємна від відчуття переситу перебірливість придворної культури рококо.

Принц Льодяник постає перед принцесою Шкаралупкою у блискучому обладунку з карамелей та плащі кольору лимонних цукатів, верхи на коні з сідлом із пряників, стременами з апельсинових корочок і цукровою вуздечкою [14, р. 87], чим нагадує портрети пензля італійського маньєриста XVI ст. Джузеппе Арчімбольдо, що являють собою вигадливі композиції з квітів, ягід, овочів, фруктів, грибів, гілля, діжок (цикл «Пори року»), посуду («Кухар») і навіть книг («Бібліотекар»), серед яких вирізняються обманки «Кошик з фруктами», «Садівник» і «Кухар», котрі, за задумом художника, при повороті на 180° з натюрморту перетворюються на портрет, і «їстівний» портрет

монаршої особи, імператора Священної Римської Імперії Рудольфа II у подібні Вертумна, – паралель, цікава тим, що йдеться не про запозичення готового образу, а про спадкоємність між художнім мисленням маньєризму як витоку бароко, і рококо як пізнім стильовим напрямом останнього, що зумовлює здатність породжувати ідентичні образи. Як і Джузеппе Арчімбольдо, чия «Весна» являє собою мозаїку з кількох сотень видів квітів, Маргарита де Любер намагається втілити в образі Льодяника все розмаїття смаків солодоців, в чому їй допомагає свита із шістдесяти вершників: «Кожен з них тримає по сплетеному з лимонної цедри кошику, доверху наповненому різноманітними драже, горішками в цукрі, карамельками, пастилою, праліне, глазурованими фруктами, цукатами, желе, марципанами, меренгами, ромовими бабами, еклерами, вафлями, трубочками з кремом, корзинками зі збитими вершками» [14, р. 87–88]. Не забуває письменниця і про солодоці, відомі кожному французу, – анісове монпансьє з Вердена, чорнослив з Тура, пряники з Реймса, бісквіти з Гавра, – до яких, захопившись перерахуванням, додає місцеві смаколики, на кшталт ковбасок з вулиці де Бар і голландського сиру, і навіть зовсім неістівне мило з Булоні [14, р. 87–88]. При цьому Маргарита де Любер запозичує у Рабле прийом «рядів», який застосовує також у побудованих із прислів'їв та ігор розповідях про мудреця на ім'я Зімкнене Око [14, р. 9–16] і про дитинство принца Льодяника [14, р. 106–108], котрі являють собою пастиш глав про дитинство [11, с. 57–58] й ігри Гаргантюа [11, с. 80–82] відповідно, – тим самим виявляючи спільне для укладачів так званих «сум» теології, логіки, музики, арифметики, віршоскладання, що з'явилися у пізньому середньовіччі, та для захоплених колекціонуванням різного роду гарних дрібничок придворних доби рококо прагнення до вичерпності й докладності, яке помітно слабшає вже у братів Грімм, в чийій версії розповіді про Кокань колишнє розмаїття образів їжі зводиться до медової річки та лип, на яких ростуть оладки [4, с. 264–265].

У XIX ст. традиція, що йде від нині маловідомої широкому читацькому загалу французької казки доби рококо, дістане продовження в різдвяній фантазії Е.Т.А. Гофмана «Лускунчик» (1816): у Ляльковому королівстві, яким править головний герой, є льодяниковий луг з мигдалево-родзинковою брамою, різдвяний ліс, де з гілок прикрашених золотою мішурою ялинок звисають бонбоньєрки, помаранчевий струмок і лимонадний потік, що впадають в озеро мигдалевого молока, медова ріка, на берегах якої розкинулося пряничне селище зі строкато розписаними глазур'ю брунатними будівлями, цукатний гай та укріплене шоколадними плитками столичне місто Цукеркенхаузен із марципановим замком і глазурованим солодким пирогом в оточенні наповнених збитими вершками фонтанів, з яких б'ють лимонад і оршад, посеред ринкової площі [2, с. 140–146]. Своєрідною поступкою цій традиції є і пряничний будиночок у казці про Гензеля та Гретель братів Грімм, добре знайомих із зібранням «Le Cabinet de Fées».

Не останню роль в тому, що Цукеркенхаузен потіснив у європейському уявлюваному старовинну Кокань, відіграв балет за мотивами казки Гофмана

на музику П.І. Чайковського, друга дія якого цілковито присвячена ідилії Конфітюренбурга: за задумом автора лібрето Маріуса Петіпа, це дивертисмент із танців шоколаду, кави, чаю, карамельної тростинки і марципану та ліричне па-де-де принца Оршада і феї Драже, в образах яких постають Лускунчик і Марі. Показово, що Чайковський і Петіпа-балетмейстер принагідно акцентують зв'язок із XVIII ст. музичними і сценічними засобами, на кшталт арабського танцю або підкреслено орнаментальних образів китайських болванчиків і маленьких пастушків, що мали нагадати про захоплення казками «1001 ночі», моду на *chinoiserie* і галантні свята-пасторалі. Зважаючи на те, що музика із балету «Лускунчик» (1892) надихнула Уолта Діснея на створення одного з епізодів експериментальної стрічки «Фантазія» (1940), саме з цим твором слід пов'язувати згаданий на початку образ будиночка із солодошів зі стрічки «Дітлахи в лісі» (1932) та печивне місто, в якому проходить парад солодошів, із «Карнавалу тістечок» (1935) – так, опосередковано, сама того не підозрюючи, масова культура XX ст. апелює до образності казки рококо.

Бібліографічні посилання

1. Боккаччо Дж. Декамерон / Дж. Боккаччо; [пер. с ит. Н. Любимова] // Библиотека Всемирной литературы. Сер. I. Т. 29 – М.: Худож. лит., 1970. – 703 с.
2. Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышиный король / Э.Т.А. Гофман; [пер. с нем. И. Татариновой] // Гофман Э.Т.А. Новеллы / Сост., вступ. статья и примеч. С. Шапоберской. – М.: Худож.лит., 1983. – С. 107–150.
3. Гримм В., Я. Сказки / В., Я. Гримм // Гримм В., Я. Собрание сказок в 2 т. / Пер. под ред. П. Полевого, вступ. ст. В. Неустроева. – М.: Литература, Престиж Бук, 2007. – Т.1.– 408 с.
4. Гримм В., Я. Сказки; Детские легенды / В., Я. Гримм // Гримм В., Я. Собрание сказок в 2 т. / Пер. под ред. П. Полевого, вступ. ст. В. Неустроева. – М.: Литература, Престиж Бук, 2007. – Т. 2. – 464 с.
5. Ле Гофф Ж. Герои и чудеса Средних веков / Ж. Ле Гофф / Пер. с фр. Д. Савосина. – М.: Текст, 2011. – 220 с.
6. Мадам д'Онуа Кабинет фей / Мадам д'Онуа [пер. с фр.] // Литературные памятники. – М.: Ладомир: Наука, 2015. – 1000 с.
7. Мортон А.Л. Английская утопия / А.Л. Мортон; [пер. с англ. О.В. Волкова] / Под ред. и со вступ. ст. В.Ф. Семенова. – М.: Издательство иностранной литературы, 1956. – 278 с.
8. Песни Матушки Гусыни / Пер. с англ. Г. Варденги. – СПб.: Азбука, 2012. – 192 с.
9. Пропп В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2008. – 384 с.
10. Пропп В.Я. Трансформации волшебных сказок / В.Я. Пропп // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – С. 153–173.
11. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Ф. Рабле; [пер. с фр. Н. Любимова]. – М.: Рипол Классик, 2003. – 816 с.
12. Шевченко Г. Послесловие / Г. Шевченко // Гримм В., Я. Сказки [пер. с нем. Г. Петникова] / Сост. И. Солодуниной. – М.: Правда, 1989. – 480 с.
13. Junior H.F. Cocagne. Histoire d'un pays imaginaire / H.F. Junior. – Paris : Arkhê, 2013. – 384 p.
14. Lubert M. de La Princesse Coque d'Œuf et le Prince Bonbon / M. de Lubert. – La Haye : Éd. Jean Néaulme, 1745. – 216 p.
15. Perrault Ch. Les Souhaits Ridicules / Ch. Perrault // Le Nouveau cabinet de fées : en 18 vol. – Genève : Slatkine, 1978. – P. 193–198.
16. Rueda L. de La Tierra de Jauja / L. de Rueda // Rueda L. de Pasos / Ed. V. Tusón et F.G. Ollé. – Madrid : Cátedra, 1992. – P. 162–165.

УДК 821.161.1:82-13

Е. А. Прокофьева*Днепр***ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ КАК ПОЛИТИЧЕСКОЕ БАНКРОТСТВО
ВЕНЦЕНОСЦА («ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ» А.К. ТОЛСТОГО)**

У статті аналізується трагедія у віршах «Цар Федір Іоанович» – один з найбільш значних драматургічних творів О.К. Толстого. В ньому автор звертається до популярної в російській літературі теми розвитку абсолютизму та протистояння гуманізму й надлюдських державних інтересів. Вона отримує у О.К. Толстого складне історіософське осмислення. В основу сюжетного ряду твору покладено реальні події, переважно описані в «Історії держави Російської» М.М. Карамзіна. Трагедії О.К. Толстого «Смерть Іоана Грозного» (1864), «Цар Федір Іоанович» (1868) і «Цар Борис» (1869) – три, в принципі, самостійних твори. Тим не менш вони логічно об'єднуються в драматичну трилогію, оскільки подібні проблематикою, хронологією, дійовими особами та колізіями, що переходять з однієї п'єси в іншу або красномовно дидактично повторюваними. Завдяки цьому їх зміст прочитується не як ряд окремих випадків з життя російських середньовічних царських сімей, а у вигляді позачасовий етичної універсалії, що осмислює взаємозв'язок державного обов'язку, історичної і політичної доцільності, легітимзації влади і людяності.

Ключові слова: О.К. Толстой, «Цар Федір Іоанович», п'єса, конфлікт, держава, людина.

В статті аналізується трагедія в стихах «Царь Федор Иоаннович» – одно из наиболее значительных драматургических сочинений А.К. Толстого. В нем автор обращается к популярной в русской литературе теме развития абсолютизма и противоборства гуманизма и сверхчеловеческих государственных интересов. Она получает у А.К. Толстого сложное историософское осмысление. В основу сюжетного ряда произведения положены реальные события, преимущественно описанные в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Трагедии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1864), «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1869) – три, в принципе, самостоятельных произведения. Тем не менее они логично объединяются в драматическую трилогию, поскольку сходны проблематикой, хронологией, действующими лицами и коллизиями, переходящими из одной пьесы в другую или красноречиво дидактически повторяющимися. Благодаря этому их содержание прочитывается не как ряд частных случаев из жизни русских средневековых царских семей, а в виде вневременной этической універсалії, осмысляющей взаимосвязь государственного долга, исторической и политической целесообразности, легитимации власти и человечности.

Ключевые слова: А.К. Толстой, «Царь Федор Иоаннович», пьеса, конфликт, государство, человек.

The article examines the tragedy in verse "Tsar Fyodor Ioannovich" – one of the most significant dramatic works by A.K. Tolstoy. In it the author refers to the popular in Russian literature of the development of absolutism and confrontation of humanity and superhuman state interests. She gets in A. K. Tolstoy difficult historiosophic reflection. In the heart of the story of a

number of works based on real events, mostly described in the "History of the Russian state" N.M. Karamzin. Tragedy A.K. Tolstoy "death of Ivan the terrible" (1864), "Tsar Fyodor Ioannovich" (1868) and "Tsar Boris" (1869) – three, basically, independent works. However, they are logically combined in the dramatic trilogy because of similar issues, chronology, actors and conflicts, turning from one piece to another, or eloquently didactically repetitive. Due to this, their content can be read not as a series of individual cases from the life of Russian medieval Royal families, but in the form of timeless universal ethical o the relationship of the public debt, historical and political expediency, the legitimating of power and humanity.

Key words: A.K. Tolstoy "Tsar Fyodor Ioannovich", the play, the conflict, the state, person.

Трагедии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1864), «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1869) – три, в принципе, самостоятельных произведения. Тем не менее они логично объединяются в драматическую трилогию, поскольку сходны проблематикой, хронологией, действующими лицами и коллизиями, переходящими из одной пьесы в другую или красноречиво дидактически повторяющимися. Благодаря этому их содержание прочитывается не как ряд частных случаев из жизни русских средневековых царских семей, а в виде вневременной этической универсалии, осмысляющей взаимосвязь государственного долга, исторической и политической целесообразности, легитимации власти и человечности.

Царь Федор наделен прямо противоположными стремлениями, нежели его отец. Этот герой отстаивает право быть человеком – свою личную независимость от политических выгод и частную жизнь. Но он на протяжении всей второй трагедии и частично в первой пребывает в конфронтации практически со всеми персонажами. Сначала, в «Смерти Иоанна Грозного», царевич Федор, устранившись от неожиданно *сваливающейся* монаршей обязанности, не дает отцу ответа касательно войны или мира с Польшей в случае смерти последнего. Н.А. Якоби решает, что этот герой, «...забитый, запуганный, вызывает чувство сожаления. Детство его прошло в обстановке беспощадного угнетения. Федор привык к беспрекословному повиновению отцу» [4, с. 266]. На наш взгляд, поступки героя свидетельствуют о хорошо организованной самозащите, активной реализации своего нежелания. Федор еще при жизни Иоанна Грозного договаривается с Борисом, что тот займется государственными делами в его царствование. В дом Годунова он приходит один, без Ирины, жены-друга, постоянной советчицы, преданной помощницы и связующего звена между Федором и Борисом.

Затем, в «Царе Федоре Иоанновиче», в поведении главного героя, кроме самоустранения от политики, есть и еще нечто: «...желая свалить бремя власти на другого, он слишком быстро готов от всего отделаться, слишком поспешно хватается за Бориса» [3, с. 3]. И особенно стремительно – в тех случаях, когда требуется принятие так называемой непопулярной меры. На любой державный вопрос Федор смотрит как на приватный, относящийся к узкому кругу хорошо знакомых ему лиц. Это, как считает автор, *смешное, но заслуживающее улыбку*, а не *осмеяние*, пребывание на вершине общественной иерархии составляет важнейший принцип деятельности царя.

Отношения правителя Годунова, активно реформирующего страну, и князя Ивана Петровича Шуйского, главы бояр-реакционеров, для Федора всего лишь «напрасная вражда», а «благим делом» будет ее устранение. «Для него примирить враждующих – есть не только долг, но и наслаждение» [2, т. 3, с. 516], – определяет А.К. Толстой во втором «Проекте постановки». После формального рукопожатия противников, инспирированного Борисом и крайне неохотного со стороны Шуйского, царь откровенно игнорирует подданных, просящих у него защиты. Окончание второго действия, где Федор затыкает себе уши пальцами и так уходит, чрезвычайно выразительно внешне и удивительно по психологической нюансировке характера героя. А.К. Толстой поясняет, что Федор «...в этой сцене должен быть изображен ребенком в самом хорошем значении слова». Читатели (зрители) успеют полюбить героя и посочувствовать «...неловкому положению, в которое он себя поставил» [2, т.3, с. 518]. Федор получил *наслаждение* от *разрешения* конфликта, касающийся только его самого, Годунова и Шуйского. Царь откровенно не понимает, чего именно хотят выборные. Обманутые сторонники Шуйского, по его мнению, ни к *наслаждению*, ни к *разрешению* конфликта не имеют никакого отношения.

После ареста выборных, совершенного по приказу правителя, Федору кажется, что достаточно освободить их и тем самым исчерпается новое противоречие. «Да я ведь уж исправил / Его вину перед тобой? Чего же / Тебе еще? Ничем он не доволен!» [2, т.2, с. 344], – недоуменно сокрушается герой. Ему представляется, что идейных политических противников можно посемейному пожурить: «Ну, а теперь, как я вас помирил, / Так полно вам сердиться друг на друга! / Ну, полно, шурин! Полно, князь! Довольно! / Ну, поцелуйтесь! Ну!» [2, т. 2, с. 343]. В подобной же – родственной – манере Федор пытается решать и другие стоящие перед страной проблемы. «Дмитрия к себе / Из Углича я выпишу сюда! / И мачеху, и мачехиных братьев, / Всех выпишу!» [2, т. 2, с. 343], – восклицает он по поводу наиболее сложного вопроса своего царствования – династического. Федор упорно *не замечает* двойственного положения, занимаемого в существующей государственной системе родом Нагих, и того, что в Москве их столкновения с Годуновым чреваты гражданской войной. В итоге это стоит царевичу Дмитрию жизни.

Принятие в русское подданство Иверии сопровождается царскими комментариями в адрес ее властителя: «...вот чудака! / Что вздумалось ему?» и «...знаешь, шурин, надо бы ему / Подарок приготовить» [2, т. 2, с. 334–335]. Предложение баллотироваться в короли Польши не встречает у Федора должного энтузиазма: «...своих хлопот довольно», «...паны корону суют», «...что я с ней делать буду?» [2, т. 2, с. 335–336]. Возвращение бояр, бежавших при Иоанне Грозном за границу, кажется простым путешествием, переездом с места на место, оплаченным из казны: «...я им обещаю / Земли и денег, если пожелают / Вернуться к нам» [2, т. 2, с. 336]. Разногласия с собственным правителем, его отстранение принимают затем неожиданный оборот: «...неужель Борис / Не помирится, если я скажу, / Что виноват?» [2, т. 2,

с. 365]. Реакция Федора на измену Шуйского, на заговор с целью низложения: «...иди, иди! Разделай, что ты сделал!» [2, т. 2, с. 371]. Распоряжения о расследовании смерти брата сосредоточиваются на указании: выяснить, успел ли он получить посланные «на той неделе» игрушки. И такие проявления героя – поступки, более подходящие частному человеку, нежели монарху – целенаправленны и, в общем-то, в трагедии не исключительны. Самой серьезной провинностью, толкающей царя к крутой мере, оказывается открывшийся комплот с намерением отправить в монастырь его горячо любимую жену. Федор, не колеблясь, заключает заговорщиков в тюрьму, отдает их в руки Бориса, фактически убивает. Возможно, он поступает так под влиянием минутного возмущения. Но, тем не менее, вопрос частного лица – в данном случае не развод, а отмщение обиды – здесь решается методом, доступным только царю. И получается, что Федор «...не постоянно держится своего призвания быть человеком» [2, т. 3, с. 517]. Это делается главной его ошибкой и наибольшей опасностью для окружающих.

Обращает на себя внимание удивительно точно найденная А.К. Толстым деталь, маркирующая «переход» Федора от человека, отстаивающего достоинства и права свободной личности, к венценосцу. Особенность русского делопроизводства во время, изображенное в трилогии, составляло то, что главой державы подписывались только внешнеполитические акты. Все остальные документы, внутренние, вступали в силу, подписанные чиновником-дьяком. То есть указом царя было его *устное распоряжение*. В третьем действии «Царя Федора Иоанновича» можно наблюдать процесс документального оформления государственных решений. Годунов приходит в покой своего августейшего родственника, согласно ремарке, «...в сопровождении дьяка, который кладет на стол связку бумаг и две государственных печати, большую и малую» [2, т. 2, с. 331]. В течение сцены правитель – снова ремарки – будет вынимать из связки «бумаги», уже полностью готовые документы, и показывать их Федору. Царь, соглашаясь с Борисом в конкретных вопросах и демонстрируя, как он тяготеет происходящим, отдает иронические указания «...ну, хорошо, привешивай печать», «...прихлопни их», «...прихлопни ж и ее», «...ну, хлоп по ней» [2, т. 2, с. 334–336]. Дьяк исполняет сказанное – скрепляет документы печатями, а по завершении дел «...берет печати, собирает бумаги и уходит» [2, т. 2, с. 337]. А читатель (зритель) получает представление о характере Федора и способе действия государственной машины.

В четвертом действии к царю с приказом о взятии под стражу заговорщиков Шуйских – условия Годунова вернуться к обязанностям правителя – приходит Клешнин. «Прикажи мне приложить печать» [2, т. 2, с. 365], – предлагает он. Затем, после саморазоблачения Шуйского, признания в намерениях низложить Федора и провозгласить царем его брата, стоя с печатью в руках, Клешнин дважды настаивает: «...прихлопнуть, что ль, приказ?», «царь-батюшка, вели скрепить приказ!» [2, т. 2, с. 370–371]. Но Федор не позволяет: «Шуйский нам не враг!» [2, т. 2, с. 372], – и без царского

согласия вопрос не получает разрешения. И вот Федор с явным опозданием узнает еще об одной интриге: «...ты новый брак прими, великий царь, / ... Ирину ж Годунову отпусти / Во иноческий чин» [2, т. 2, с. 374]. Теперь он сам «...бежит к столу и прикладывает печать к приказу» [2, т. 2, с. 375]. Хотя Клешнин находится здесь же, но устной директивы Федору недостаточно. Он хочет *собственноручно* привести в действие тот механизм, который определит судьбу Шуйских. Далее Федор *распоряжается* отдать приказ Годунову. Слова «...Борис вас разберет», «...всех разберет он» [2, т. 2, с. 376], – становятся приговором Шуйским. Причем он выносится царем. Месть же или политическая сообразность – аргумент правителя – здесь рационально используется венценосцем.

Впоследствии мы видим отчаянное раскаяние Федора: «...моей виной случилось все!» [2, т. 2, с. 400]. Одновременно приходят известия о татарах под Москвой и насильственных смертях царевича Дмитрия и князя Шуйского. Царь осознает катастрофичность положения страны: «Род мой вместе / Со мной умрет. Когда бы князь Иван / Петрович Шуйский жив был, я б ему / Мой завещал престол; теперь же он / Бог весть кому достанется!» [2, т. 2, с. 400]. С.Н. Березина отмечает, что, показывая Федора, сильного только одним нравственным чувством, автор представляет несостоятельного главу державы. «Отсутствие ума, воли, последовательности в достижении цели, мягкотелость и наряду с этим мучительное, напряженное искание правды, тоска по ней, утверждение ее, пусть практически и беспомощное, – сочетание всего этого позволило драматургу изобразить своего любимого героя безнадежно обреченным политическим банкротом» [1, с. 104]. Потому завершает трагедию горестное восклицание Федора «Боже, Боже! / За что меня поставил ты царем!» [2, т. 2, с. 400]. В пределах трилогии его борьба за право оставаться человеком проигрывается. Развязка – надежда на покаяние, ропот, признание своей неправоты – закономерно переносится А.К. Толстым на трансцендентную сферу.

Библиографические ссылки

1. Березина С.Н. Из цензурной истории трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» // Науч. докл. высш. школы. Филологич. науки. – 1975. – №4. – С. 102–107.
2. Толстой А.К. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Худож. лит., 1963–1964.
3. Храмова С.И. Драматургия А.К. Толстого // Рус. яз. и лит. в учеб. заведениях. – 1997. – №7-8. – С. 1–6.
4. Якоби Н.А. Трагедия А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Основные идеи и характеры // Московский обл. пед. ин-т им. Н.К. Крупской. Традиции и новаторство в русской литературе: Сб. трудов. [Вып.2]. – М.: б/и, 1973. – С. 217–242.

Надійшла до редколегії 10 грудня 2016 р.

И. В. Русских
Днепр

ПОСЛЕДНЯЯ «ЭКСПЕДИЦИЯ» МЭТЬЮ БРАМБЛА: ОДЕРЖИМОСТЬ ДОРОГОЙ И СОЧИНИТЕЛЬСТВОМ ПИСЕМ

Розглядається динаміка історико-літературного сприйняття останнього твору Т. Дж. Смоллета, який гідно завершує свій шлях романіста. Несподіваний та незвичайний за формою, «Хамфрі Клінкер» виявиться цікавим рішенням, де подорож вигаданих літературних героїв стане «вікном» у реальність, представлену у вигляді подорожніх нарисів свого часу з описами міст і провінцій, замальовками історичних осіб і реальних фігур. Смоллет виступить тим автором, який буде розмірковувати про важливі зміни, що відбуваються у Британії, письменником, зайнятим вивченням єдності та відмінностей між регіонами. Відпустивши своїх театральних смішних персонажів у світ сучасних йому реалій, парадоксально назвавши книгу ім'ям героя, який листів не пише, Смоллет не відмовиться від панорамного погляду на світ, створивши епістолярну комедію огляду звичаїв.

Ключові слова: епістолярний роман, британськість, роман-подорож, герої-концепції, духовне перетворення героя.

Рассматривается динамика историко-литературного восприятия последнего произведения Т. Дж. Смоллета, который достойно завершает свой путь романиста. Неожиданный и необычный по форме, «Хамфри Клинкер» окажется любопытным решением, где путешествие вымышленных литературных героев станет «окном» в реальность, представленную в виде путевых очерков своего времени, где даны описания городов и провинции, зарисовки исторических лиц и реальных фигур. Смоллет выступит тем автором, который будет размышлять о важных изменениях, происходящих в Британии, писателем, занятым изучением единства и различия регионов. Отпустив своих театральных смешных персонажей в мир современных ему реалий, парадоксально назвав книгу именем героя, который писем не пишет, Смоллет не откажется от панорамного взгляда на мир, создав эпистолярную комедию обозрения нравов.

Ключевые слова: эпистолярный роман, британскость, роман-путешествие, герои-концепции, духовное преображение героя.

The article investigates the dynamics of the literary-historical perception of the final work by T. G. Smollett who finishes his way of the novelist with dignity. Unexpected and unusual in form 'Humphry Clinker' becomes a curious decision where the journey of fictional literary characters is viewed as a 'window' to reality presented in the form of travelers' sketches of the epoch, with the descriptions of the city and the province, the sketches of historical figures and the real figures. Smollett presents himself as the author, who reflects on the important changes taking place in the UK, the writer engaged in the study of unity and differences of the regions. Having released his theatrical funny characters into the world of contemporary realities, having given a paradoxical title to the book named after the hero who does not write letters, Smollett does not give up the panoramic view of the world, creating epistolary comedy-review of morals and manners.

Key words: epistolary novel, Britishness, travelogue, heroes-concepts, spiritual transformation of the hero.

Известный журналист, редактор, историк, критик и памфлетист, вовлеченный в издательскую и политическую деятельность, все чаще

обращающийся к жанру романа в качестве передышки, Смоллет вернется к читателю в успешной роли автора «Хамфри Клинкера» ('The Expedition of Humphry Clinker', 1771), произведения, завершающего его судьбу романиста. Широкий профессиональный и личный драматический опыт приведет писателя к весьма неожиданному и необычному решению, которое будет оцениваться и как «книга-сенсация» талантливого и неутомимо изобретательного Смоллета, чей успех напомнит о признании его как создателя «Родрика Рэндома» и «Перегринна Пикля», (прошедшего путь взлетов и падений в духе буквы V); и как книга-«искупление» «раскаявшегося грешника», укротившего в себе свифтианские ноты; и как «урок мужества» страдающего и познавшего много утрат человека; и как изъяснение мизантропа в своей любви к Шотландии, и наконец, как книжная версия расставания с литературой художника, сумевшего достойно попрощаться с ценителями своего творчества [2, p. 28–29], [3, p. 251], [8, p. 323].

«Один из лучших английских романов», «последний и самый бессмертный», любимый многими, «Хамфри Клинкер» окажется «логической кульминацией зрелого Смоллета, его личности и мастерства» и едва ли «редкостным и необъяснимым чудом» [6, p. 474], [8, p. 321]. Об этой «удивительной» работе, завершенной в 1770 г. в Италии, много напишут литераторы, увидевшие в ней «самую забавную историю...» (У. Теккерея), прекрасное, «как музыки стихающие звуки» сочинение (В. Скотт). Не покупаясь на похвалы и «лучшие критики» (Дж. Грей), восхищающиеся «голосом и крепкой писательской рукой» Смоллета (Клиланд), не уступающего в изобретательности самому Шекспиру (У. Мадфорд). Много обзоров появится в периодических изданиях: они не только не пожалеют своего внимания, «благосклонного отношения», но и «вместо принятых кратких заметок почтут развернутыми статьями», нередко перепечатывая из романа целые отрывки ('Hiberian Magazine', 'Court and City Magazine', 'Town and Country Magazine'), опровергая заявление враждебно настроенного «Ежемесячного Обозрения» (№ 88) о том, что «ничто на страницах "Хамфри Клинкера" не вселит в читателя желания купить книгу» [2, p. 29, 31]. О «шедевре, признанном как читателями, так и критиками», который к концу XIX в. по популярности обгонит высоко ценимого «Родрика Рэндома», не найдется ничего сказать против даже самой придирчивой публике [8, p. 321], [15, p. 127], [5, p. 140]. С одной стороны, она назовет его «текстом для досуга, не заставляющим думать», а с другой – «сборником трудов на различные темы» ('Gentleman's Magazine', 1771) писателя, демонстрирующего «силу интеллекта большую, чем в любой своей предшествующей работе» (У. Мадфорд) [5, p. 140], [2, p. 30].

Любопытно, что, создав литературную семью, путешествующую по Англии и Шотландии, Смоллет пригласит современников понаблюдать за «изменениями величайшей исторической важности», выступит хронистом формирования британской нации, «постепенного создания Соединенного королевства» [9, p. 4]. Как автор «Полной истории Англии», который еще

летом 1771 г. трудился над исправленным изданием «Универсальной истории», Смоллет не равнодушен к «историческому письму» [9, р. 8]. «История, прошлое и настоящее входят во все его романы» (Дж. Бизли, 1998). Если в «Фердинанде Фатоме художника интересует европейская история и история зла, в «Ланселоте Гривзе» – история литературной традиции кихотизма, то в «Хамфри Клинкере», в котором видят «адаптацию романной формы к тематическим и историческим интересам разнообразных смоллетовских историографических попыток» – история Британии [9, р. 1]. Не случайно персонажами «Хамфри Клинкера» как «обобщенного видения Британского королевства», романа, который уже «за столетие до итогового создания Британской империи «поднимал вопросы и тревожил воображение», оказываются валлийцы, шотландцы, англичане, люди складывающейся транснациональной идентичности [6, р. 47], [4, р. 484].

Исследователи полагают, что Смоллет пишет «Хамфри Клинкера» как параллель «Путешествию по Франции и Италии», где заявлены общие темы («тирады, направленные против роскоши и искусственности, чрезвычайная чувствительность к запахам, похвала простоте сельской жизни, прославление дружбы»), в том числе и проблема британскости, получившая ранее более позитивную трактовку [14, р. 187]. Если в «Путешествии» Смоллет судит о европейскости, исходя из либеральных свобод Англии, то в «Хамфри Клинкере», «вероятно первом абсолютно британском романе» (Р. Кроуфорд), он скорее размышляет над позитивными и сомнительными сторонами колониальной экспансии страны.

Используя перевернутую ситуацию «Путешествия» (где один корреспондент пишет разным людям), Смоллет в «Хамфри Клинкере» введет много авторов, каждый из которых будет адресовать письма одному постоянному получателю. Писатель заменит «одиочную» точку зрения своих предыдущих романов на «призматическое видение» персонажей, по-своему «преломляющих свет», описывающих события, исходя из «личного внешнего и внутреннего мира» [3, р. 199]. «Искусная многофокусность», напоминающая то ли «удачный синтез», то ли «сомнительный баланс», то ли «мастерское сдерживание едва примиримых сил», станет ключом к разноречию, ‘discordia concors’ («разногласное согласие») (Р. Фолкенфлик, 1974), который Смоллет будет так настойчиво искать [14, р. 188]. Воспользовавшись преимуществами стиля («разнообразие, множественность точек зрения, свободная композиция»), он развернет «эпистолярные тонкости в постоянно меняющуюся игру в разоблачения, ретроспективные эпизоды и повторы, рисующие узор в письмах и движение в сторону литературного калейдоскопа» [5, р. 141], [3, р. 193]. Так, все пять корреспондентов, отличные по характеру и взглядам, будут связаны общим валлийским происхождением, которое «не является результатом чисто литературной случайности» [3, р. 203]. Испытывающий алиенацию даже в стране, которая была якобы его домом, проживший в зрелые годы во Франции и Италии больше времени, чем в Шотландии, Смоллет не мог не обратиться к нации, близкой и англичанам, и

шотландцам, «не ощущающей недостатка в этническом и лингвистическом родстве» [14, р. 202], [3, р. 203].

Сюжет «Хамфри Клинкера», который, по мнению Р.Д. Спектора, напоминает «Родрика Рэндома», где сохраняются мотивы «обретения отца», «воссоединения возлюбленных», «восстановления родового гнезда», «итонового вознаграждения и счастья», «сводится к двум основным линиям» – «поиску Мэтью Брамблом физического здоровья вместе с психологическим и моральным равновесием» и попытками Табиты, Лидии и Уинифред найти мужей [15, р. 128], [3, р. 203]. «Свободный и эпизодический», он прерывается происшествиями, ретроспекциями, вставными историями (Джерри о мистере Серле и Паунсфорде), появлением персонажей из предшествующих романов Смоллета (аптекаря Грива, в прошлом Фердинанда Фатома) [13, р. 146–147], [1, с. 89–93, 192]. Девятимесячное путешествие (с апреля по рождество) Брамбла и его семейства через Глостер, Клифтон и Бристоль в Бат и Лондон, через графство Йоркшир в Эдинбург и высокогорную Шотландию и их предполагаемое возвращение в Уэльс через Глазго, Карлайл и Манчестер представлено в 82 письмах, 27 из которых принадлежат Мэтью Брамблу, пятидесятипятилетнему сквайру, «угрюмому, но щедрому мизантропу» [3, р. 196], 28 – Джерри Мелфорду, выпускнику колледжа Иисуса в Оксфорде, 11 – юной воспитаннице пансионата Лидии Мелфорд, 10 – горничной Уинифред и 6 – сорокапятилетней старой деве Табите Брамбл.

Рассматривая «Хамфри Клинкера» как «наиболее всеобъемлющее и полное отслеживание важных тенденций культуры», М. Розенблум выделит внутри текста несколько типов движения: «водоворот» – хаотическое перемещение по городам Бата и Лондона, предполагаемое «возвращение в имение» (отправление персонажей из Уэльса и их возвращение обратно прямо не представлено) и круговое движение через Англию и Шотландию – «турне» по Британии, напоминающее совершенную Перегрином Пиклем поездку на континент, которое и становится рамой романа. Подобно дебютному произведению Смоллета его последняя работа – это история провинциального британца, Мэтью Брамбла, покинувшего родную землю и путешествующего по стране [12, р. 185], [6, р. 25]. Однако «его вынужденные скитания мотивированы причинами нездоровья, а не вызваны социальными условиями» [5, р. 148]. Он в меньшей степени «чужестранец», нежели Родрик, из-за своего статуса джентльмена, который дает ему право всесторонне представлять и описывать «поезд событий» [14, р. 192]. В отличие от Родрика Рэндома, Фердинанда Фатома и Перегрин Пикля герои «Хамфри Клинкера» не ищут ни покровительства, ни работы, оказываясь близки праздным путешественникам Гранд-тура, но только «домашнего».

Любопытно, что по количеству персонажей «Хамфри Клинкер» (233) превосходит в два раза большего по объему «Перегрин Пикля» (226). Неслучайно, отправляя в путь забавных героев, знакомых со страниц журналов, Смоллет «окунет» их в реалии современной Британии, создавая эпистолярную комедию обозрения нравов. Смоллет «вознаградит читательские

ожидания изображением современности» [13, р. 146–147]. Описывая превращающееся в «семейную одиссею» движение литературных героев, в своих дорожных очерках комментирующих мир, Смоллет создаст «роман наоборот», который Хэзлит назовет ‘the pleasantest gossiping novel ever written’ [5, р. 140; 6, р. 47]. Мир, где движутся смоллетовские персонажи, окажется, как затем у Теккерея в «Ярмарке тщеславия», отнюдь не фоном, а главным героем, открывающим окно в реальность, предоставляющим «доступ к изменениям, происходившим в культуре ранней современной Британии» [12, р. 177]. Словно проверяя, поймет ли читатель, что роман не о вымышленных протагонистах, а о том, что они увидят, Смоллет предложит фигуры-концепции, которые «находятся в поисках себя так же как читатели в поисках пяти персонажей [3, р. 199]. «Текст-квест», в котором Брамбл ищет исцеления, Джерри – «собственную идентичность», признание и зрелость, Лидия – романические отношения, Уинифред – социальный статус, Табита – вторую половинку, а сам Смоллет «новую парадигму для романа», так и останется загадкой, и забавляя и вместе с тем раздражая, «разрушая и расстраивая определенные ожидания» [13, р. 146, 151], [15, р. 15], [5, р. 140].

Исследователи разделят «Хамфри Клинкера» на три части, вместе с социо-экономическим, психологическим, моральным аспектами, выделяют «антитетичные образы жизни» Англии и Шотландии и их итоговое примирение (последние 18 писем) как «решение-синтез», которое предлагает Смоллет [3, р. 206], [7, р. 175–176]. Первые письма «кругового движения, не имеющего ни начала, ни конца» [3, р. 202], отправлены из Глостера (2 апреля), где вместе оказываются абсолютно разные персонажи, хотя и связанные семейными узами: раздражительный из-за неважного здоровья Мэтью Брамбл, угрюмый, ворчливый, «мягкосердечный», «благодарный», «своенравный чудак», заботящийся о домочадцах, который сетует о поведении собственных племянников, «ветреных мальчишек и девчонок», и вместе с тем переживает об их судьбе; «сквайр Джерри, дерзкий щеголь <...> спесивый, как немецкий граф, и такой же горячий и запальчивый, как валлийский горец», и его сестра Лидия, «добрая простушка, мягкая как воск, <...> весьма чувствительная» и доверчивая, мисс Табита Брамбл, «своенравная», «жеманная, суетная и смешная» старая дева и ее горничная, «добрая девушка» Уинифред Дженкинс [1, с. 50, 62, 30, 33–34, 32]. После «приключений в Глостере», где раскрывается тайная переписка юной мисс Мелфорд с «одним из актеров», «странствующим комедиантом» «по фамилии Уилсон», прерванная вмешательством брата, передвижение героев, направляющихся в Бристоль, приостанавливается (в Клифтоне) из-за внезапной болезни Лидии [1, с. 34–36]. Из писем пяти корреспондентов возникает «панорамная картина», написанная в согласии с ранней эстетикой Смоллета [13, р. 146]. Единодушные в восхищении «уэльской простотой», по мере приближения к Бату и Лондону, в своих наблюдениях они по-разному отнесутся к «английской множественности и разнообразию» [7, р. 161]. Если для молодых персонажей Англия представится как открывающая возможности страна, то для Мэтью Брамбла она окажется

«самым худшим»: в Бате, который Лидия назовет «поистине земным раем», он увидит социальный хаос и архитектурный беспорядок; сопоставляя город тридцатилетней давности с его современной версией, будет раздражаться «крутыми» улицами, «нездоровым воздухом», «ненадежно построенными» домами, «некрасивым внешним видом и несоразмерностью частей» новых зданий [1, с. 61, 56–58]. Любопытно, что «там, где Мэтью Брамбл раздражается, Джерри забавляется» [12, р. 186] (именно он возьмется описывать начатые в Бате Табитой поиски мужа, прокомментирует эпизод спасения Клинкером якобы утопающего хозяина), «все нелепости, от которых хандра <...> дядюшки усиливается», у него «вызывают смех» [1, с. 206, 71].

Сатирические образы «джентльменов-обозревателей» не новы у Смоллета [12, р. 186]. Р. Полсан полагает, что «после «Перегрин Пикля» каждый из его романов – это поиск сатирической фигуры, изучение функции и значения сатирика» [10, р. 1]. Представляя в «Хамфри Клинкере» «драматическое эссе о ценностях различных видов сатиры», Смоллет расщепит одного и того же персонажа на два «доминантных и авторитетных голоса», августианинца-неоклассика, Джерри, и ювенала-обличителя, Мэтью Брамбла, в последнем увидят очередную авторскую маску, предложенную писателем еще в «Перегрине Пикле» (глава LXXI) в образе мизантропа Кэдуоледера Крэбтри и дополненную в «Путешествии» [12, р. 186], [10, р. 8–9], [14, р. 196].

«Терапевтическая функция путешествия» по Британии не пройдет мимо ни одного персонажа: ни «воспринимающего жизнь как фарс или любую другую форму театрального представления» (Р. Фолкенфлик, 1974), как Демокрит, смеющегося над пороками мира Джерри, «слегка утратившего социальный, интеллектуальный, психологический снобизм», готового «умерить поиск разнообразия»; ни Брамбла, который в отличие от своего племянника, держащегося «в стороне от событий и человеческих проблем с тем, чтобы лучше их наблюдать», «поменяет свою роль наблюдателя на участника», «познает необходимость разнообразия и изменения» [3, р. 204–205], [11, р. 111], [7, р. 178–179]. «Психологическая эволюция» Мэтью Брамбла [3, р. 193] окажется очевидной в его обращениях, которые смягчаются от отрывистого «доктор» до более вежливых и сердечных: «любезный Льюис», «дорогой Дик», «дорогой доктор» [1, с. 33, 124, 67, 108]. «Полуавтобиографический протагонист», которого, как и Родрика Рэндома, признавали смоллетовским двойником, «его идеализированной версией», а также «расширенной трактовкой образа раздражительного путешественника» из «Путешествия по Франции и Италии», не исцелится до тех пор, пока не достигнет взаимодействия между телесной и духовной субстанциями [12, р. 150], [3, р. 62], [11, р. 107]. Помня о том, что Смоллет – врач, ставящий в «Хамфри Клинкере» «диагноз антисанитарным условиям Лондона и Бата», следующий популярной медицинской теории XVIII в. о взаимосвязи душевного и физического здоровья, Дж. Руссе обратит внимание на начальные

буквы в имени Мэтью Брамбла (**Matthew Bramble**), страдающего и «и духом, и телом» (*‘mind and body’*) [8, p. 32], [13, p. 150], [1, с. 27].

«Нравственное» путешествие персонажей, неотделимое от «географического», считает Р. Гиддингс, достигнет кульминации в «освобождении Хамфри Клинкера от оков бедности и безымянности» [5, p. 149]. В романе не будет как ранее свойственной смоллетовским текстам модели взлетов и падений, так и откровенного героя-злодея, однако Смоллет продолжит представлять два мира – благополучия и бедности, которые окажутся сведены случаем. Так, бедняк Хамфри Клинкер попадет в мир добра не столько благодаря «чувствительности сердца» Мэтью Брамбла, сколько благодаря уловке. Безродного юношу, который, казалось бы, должен повторить судьбу Родрика, Перегринна и Фердинанда (лишенных отцовской любви и опеки), будут прочить в бастарды благородному человеку, что станет и «последней вариацией сцены обретения отца» (*‘father-son recognition scenes’*), и пародией на первых героев, и «литературной шуткой» Смоллета, в которую любили поиграть романисты XVIII в. По типу героя Смоллету «подходит» Хамфри Клинкер: лишенного дома, одинокого и вынужденного, как пикаро, «скитаться в поисках средств существования» [5, p. 148], его ожидает судьба авантюриста. «Загадочное появление» Хамфри Клинкера, у которого при всей обветшалой внешности («лохмотья еле-еле прикрывали те части тела, которые приличие требовало скрыть») «кожа белая как алебастр», произойдет по дороге в Лондон (на пути в Мальборо), куда из Бата в конце мая (24 мая) направятся Брамбл и его семейство (30 письмо / 9 письмо Джерри Мелфорда) [1, с. 103]. Подобно Перегрину Пиклю, обладающему непрерывной «физической мобильностью», двадцатилетнему Хамфри Клинкеру нельзя отказать в «социальной подвижности» [1, с. 103], [14, p. 204]. На протяжении романа он будет находиться «в постоянном состоянии метаморфозы» и, как заметит Дж. Ричетти, окажется подвержен и «идеологической трансформации» (из бродяги в слугу), и «более экстравагантному литературному преображению» (из слуги в сына), где Брамбл (из жалости принимающий его) «буквально выступит в роли отца и покровителя, которая подразумевается его статусом землевладельца» [1, с. 105], [12, p. 189].

Изначально облаченный в лохмотья «деревенский оборванец» станет «опрятно одетым фореитором», лакеем «в новой ливрее», проповедником-методистом, читающим «поучение собравшимся» в молитвенном доме, арестантом, задержанным «по обвинению в разбое», «праведником» и владеющим даром убеждения «витией», выступающим перед «сборищем гремящих цепями преступников» в Клеркенуэллской тюрьме, и наконец поменяет свой неопределенный статус слуги на статус «полу-джентльмена» (*‘not-quite-gentleman’*), «полу-наследника» (*‘not-quite-heir’*) [1, с. 103, 105, 108, 158, 166, 172–173; 12, p. 189]. Подобно Родрику Рэндому, который настолько часто примерял личины, амплуа, что общество не могло определить истинное лицо героя, Хамфри Клинкер вовсе «не такой, каким кажется»: он «либо лицемер и плут, либо одержимый» (Брамбл), человек, «удивительным образом

сочетающий в себе умницу и простофилю» (Джерри) [3, р. 199], [1, с. 160, 206–207]. Даже сам Брамбл в такой череде преображений не знает, как с ним быть: сделать его кузнецом, аптекарем (как раскаявшийся Фердинанд Фатом) или «приходским клерком» [1, с. 132].

Среди героев романа, скрывающихся за масками, исполняющих роли в театре жизни, «ни один из них не вызывает доверия», особенно Хамфри Клинкер, именем которого и названа книга [11, р. 111]. Пытаясь найти объяснение смоллетовскому выбору, исследователи предположат, что, обращаясь к незначительному персонажу, которому так и не дадут ничего сказать (он писем не пишет), «Смоллет избегает чрезмерного акцента на одном из пяти протагонистов», вместо этого «переключается на причины их изменений» [7, р. 153], [3, р. 249]. Клинкер-найденый, хоть и входит в роман как ‘bumbler’ («тот, что плохо справляется с чем-либо, портит что-либо») (изначально его обвиняют в наготы, оскорбляющей «благородных леди, особенно девиц не первой молодости»; он роняет фарфоровое блюдо, наступает на собаку Табиты, Чаудера), все же становится «важной, символической фигурой» (М. Розенблум), «центром, объединяющим всех персонажей романа» (Р. Фолкенфлик), «нравственным катализатором» (П.-Г. Бусе), «универсальным гением», который, подобно Стрэпу (в «Родрике Рэндоме») и Пайпсу (в «Перегрине Пикле»), выполняет роль человека, способного уладить любую проблему (‘figure of competence’) (М. Розенблум) [1, с. 104, 106], [12, р. 190], [3, р. 249]. Герой-уловка и герой-провокация, с чьей помощью автор выстраивает собственную концепцию, Хамфри Клинкер, совершит свою «славную экспедицию», «удавшуюся компанию», станет главной шутовской маской среди тех, кто пишет книгу обзрений.

Библиографические ссылки

1. Смоллет Т. Путешествие Хамфри Клинкера ; Векфильдский священник / Т. Смоллет, О. Голдсмит. – М. : Худ. лит., 1972. – 567 с. – (Библиотека Всемирной литературы ; серия первая. Т. 60).
2. Boege F. Smollett's Reputation as a Novelist / F. Boege. – Princeton, N. Y. : Princeton University Press, 1947. – 175 p.
3. Bouce P.-G. The Novels of Tobias Smollett / P.-G. Bouce ; translated by Antonia White in collaboration with the author. – Lnd, N. Y. : Longman, 1976. – 406 p.
4. Evans J. E. ‘An honest scar received in the service of my country’: Lismahago's Colonial Perspective in ‘Humphry Clinker’ / J. E. Evans // *Philological Quarterly*. – Iowa : The University of Iowa, 2000. – Vol. 79. – Number 4. – P. 483-499.
5. Giddings R. The Tradition of Smollett / R. Giddings. – Lnd. : Methuen & Co, Ltd., 1967. – 215 p.
6. Giddings R. Tobias George Smollett / R. Giddings. – Lnd. : Greenwich Exchange, 1995. – 76 p.
7. Goldberg M. A. Smollett and the Scottish School. Studies in eighteenth-century thought / M. A. Goldberg. – Albuquerque : University of New Mexico Press, 1959. – 191 p.
8. Knapp L. M. Tobias Smollett. Doctor of Men and Manners / L. M. Knapp. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1949. – 362 p.
9. Mayer R. History, ‘Humphry Clinker’ and the Novel / R. Mayer // *Eighteenth-Century Fiction*. – 1992. – Vol. 4. – No. 3, April. – P. 239-255.

10. Paulsan R. Smollett: The Satirist as a Character Type / R. Paulson // R. Paulsan Satire and the Novel in Eighteenth-Century England. – Yale University Press, 1967. – P. 186-208.
11. Preston Th. R. Not in Timon's Manner. Feeling, Misanthropy, and Satire in Eighteenth-Century England / Th. R. Preston // Studies in Humanities. Literature. # 9. – Alabama: The University of Alabama Press, 1975. – P. 69-120.
12. Rosenblum M. Smollett's 'Humphry Clinker' / M. Rosenblum // The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel / [edited by J. Richetti]. – Lnd. : Cambridge University Press, 1996. – P. 175-197.
13. Rousseau G. S. From Swift to Smollett: the satirical tradition in prose narrative / G. S. Rousseau // The Columbia History of the British Novel / [edited by J. Richetti]. - N. Y. : Columbia University Press, 1994. – P. 126-152.
14. Skinner J. Constructions of Smollett: a study of genre and gender / J. Skinner. – Newark, Lnd. : University of Delaware Press, 1996. – 267 p.
15. Spector R. D. Tobias George Smollett / R. D. Spector. – N. Y. : Long Island University, Twayne Publishers, Inc., 1968. – 175 p.

Надійшла до редколегії 10 вересня 2016 р.

УДК 821.161. 1-2 Хлебников. 09 : 821.

К. А. Самойленко

Харьков

«ОШИБКА СМЕРТИ» ВЕЛ. ХЛЕБНИКОВА: ПОЛЕМИКА С СИМВОЛИЗМОМ

Статья посвящена рассмотрению характера связей пьесы «Ошибка Смерти» Вел. Хлебникова как полемических с эстетикой символизма и, в частности, с трагедией Ф. Сологуба «Победа смерти». Произведение футуриста направлено против черт, которые, по его мнению, «обветшали», не соответствовали целям нового искусства, таких как опоэтизация смерти, излишняя мистификация, высокопарность речи, присущих эстетике символизма, однако неприемлемых, по мнению Вел. Хлебникова, в рамках нового прогрессивного искусства. Анализируется мотивный уровень пьес, который наиболее ярко отражает творческий диалог писателей. В статье рассматривается мотив сна, выбора, смерти/воскрешения, победы/поражения, обмана и ошибки. Изучается значение мотива сна в произведениях Ф. Сологуба. Предпринимается попытка осмысления способов литературной борьбы, используемых драматургом. Как наиболее значимое можно отметить обращение писателя к традиции народного балагана. Вел. Хлебников использует омонимическую игру слов, разговорно-просторечные элементы, схематизм в изображении героев и событий, традиционный сюжет (герой борется со злом), абсурдизацию, высмеивание метафизических/религиозных концептов (смерть, воскрешение). Благодаря указанным «элементам» драматург иронизирует над чертами символистской эстетики, которые, по его мнению, изжили себя и требуют обновления. Внимание также уделено изучению сходств места действия в пьесах Ф. Сологуба и Вел. Хлебникова.

Ключевые слова: футуризм, символизм, творческая полемика, мотив

Стаття присвячена вивченню полемічного характеру п'єс Вел. Хлебнікова. «Ошибка Смерти» – спроба письменника висловити своє ставлення до деяких притаманних символізму рис. Твір направлено проти опоетизації смерті, надмірної містифікації, пишномовності, що широко використовувались символістами та, зокрема, Ф. Сологубом у творі «Победа смерти». У науковій розвідці досліджується мотивний рівень п'єс, що найбільш яскраво відображає творчий діалог письменників. Автор статті вивчає мотив

сну, вибору, смерті/воскресіння, перемоги/поразки, обману, помилки та способи їх втілення у текстах обох письменників. Вивчається також значення мотиву сну у творчості Ф. Сологуба. Автор наукової розвідки намагається осмислити способи творчої боротьби, що використовує Вел. Хлебников. До найбільш значимих можна віднести звернення письменника до традицій народного балагану. Драматург використовує омонімічну гру слів, знижену лексику та розмовні синтаксичні конструкції, схематизовано зображує героїв та події, звертається до традиційних сюжетних ліній (герой бореться зі злом), висміює метафізичні/релігійні концепти (смерть, воскресіння), використовує прийом абсурдизації. Увага приділяється місцю дії у п'єсах, оскільки їх схожість не випадкова, а слугує ще одним засобом літературної боротьби.

Ключові слова: футуризм, символізм, творча полеміка, мотив

The article concentrates on polemic nature of Vel. Chlebnikov's plays. The author of the article points out at bright and very important for understanding differences between Vel. Chlebnikov's and symbolists' views on an existential concept of «death». For symbolists' it was one of the most significant and mystical image. But the famous futurist was trying to stop glorifying concept of «death». He did it with the help of parody. The play «Oshybka Smerti» («Ошибка Смерти») is a work where we can find evidence of Vel. Chlebnikov's disagreement with symbolists' aesthetics and particularly with F. Sologub's «Pobeda smerti» («Победа смерти»). The futurist wrote it against such symbolists' features as glorification of death, superfluous mystification, magniloquence of language. The author analyses motives which reflect dialog between dramatists such as «dream», «choice», «death» / «raising from the dead», «victory» / «defeat», «deception», «mistake». Also paid attention to methods which Vel. Chlebnikov used for showing contention with F. Sologub's aesthetics. The most important method is usage folk theatre traditions. The writer utilized a homonymic word-play, colloquial speech. He also depicted heroes and events in schematic way, used typical plot (protagonist tussles with evil), created absurd situation and satirized metaphysical and religious concepts (death / raising from the dead.). All these methods helped Vel. Chlebnikov to controvert symbolists' aesthetics and particularly F. Sologub's point of view in «Pobeda smerti»

Key words: futurism, symbolism, polemic, motif.

«Ошибка смерти» (1915) – одно из интересных и сложных произведений Вел. Хлебникова. Некоторые литературоведы (Б. Леннkvист, Р. Дуганов) считали, что эта пьеса ведет свою «родословную» от пьесы Ф. Сологуба «Победа смерти» (1907). Р. Дуганов полагал, что, называя свою пьесу «победой над смертью», Вел. Хлебников подчеркивал ее полемическую соотнесенность с пьесой предшественника [1, с. 180]. На наш взгляд, в «Ошибке Смерти» ощутима и полемика Вел. Хлебникова с М. Метерлинком, А. Блоком и Н. Евреиновым. Однако в данной статье предпринимается попытка осмыслить характер связей этой пьесы с «Победой смерти» Ф. Сологуба как полемических.

Наиболее ярко творческая полемика проявилась на мотивном уровне произведений. Рассмотрим подробнее сходные мотивы и способы их выражения в тексте. Сначала обратимся к мотиву сна. В прологе пьесы Ф. Сологуба Король, очарованный «змеиным взором» Альгисты, произносит слова, которые подготавливают читателя к тому, что происходящее далее – сон: «И сладким сном становится все предстоящее. Золотым сном» [3, с. 46]. Поэт и Дама, отказавшись воспеть Альгисту, попадают под ее чары и «смотрят на зрелище как на золотой сон» [3, с. 46]. Паж Дагоберт не признает в Дульцинею, считая ее Альгистой, очарован «змеиноокой» и «дремлет» в

обнимку со своей любовницей Ортрудою. У Ф. Сологуба мотив сна связан с колдовством, он мистифицирован. Сон является таинством, и реальность превращается в сон. В пьесе Вел. Хлебникова, напротив, засыпающие (мертвецы) изображены с иронией: «Приходит сон: одни ложатся и шепчут “няня”, другие – “братец” и что-то бормочут и ворчат» [4, с. 230]. Благодаря тому что писатель использует глагол «приходит» относительно ко сну, он олицетворяется, а это, в свою очередь, позволяет отбросить символистский ореол таинственности и воспринимать сон как нечто более вещественное, чем метафизическое.

По мнению Н.В. Кузьмичевой, мотив сна занимает одно из центральных мест в творчестве Ф. Сологуба. Исследовательница выделяет такие его разновидности: «сновидение как альтернатива реальности», «путешествие души», «искушение» [2]. Н.В. Кузьмичева также указывает на наличие мотива «сна природы», «смерти как сна», «вещного сна», мотивы бессонницы, засыпания и пробуждения, которые близки названным [2]. Опираясь на эту классификацию, отметим, что в пьесе «Победа смерти» обнаруживается сочетание мотивов «сновидения как альтернативной реальности» и «сновидения как творимой легенды», которые, в свою очередь, реализуются в прием «пьеса в пьесе». В прологе все герои, кроме Дульцинеи, засыпают по очереди под действием ее чар и «смотрят зрелище», описанное в основном тексте трагедии. Знаковым является диалог между Поэтом и Дульцинеей: «*Дульцинея.* Сядьте на ступени и смотрите, что здесь произойдет. *Поэт.* Я чувствую странную усталость. Сядемте здесь, моя госпожа; эта странная девица обещает нам зрелище. *Дульцинея.* От вас самих зависит, чтобы это было только зрелище или чтобы это стало мистерией. *Поэт.* Она говорит об интимном театре. Посмотрим» [3, с. 46]. Далее, в ремарке указано, что Королева склоняется рядом с королем на ступени и «зачарованным взглядом смотрит на зрелище» [3, с. 47]. После того как все действующие лица засыпают, Дульцинея говорит, что «зрелище остается зрелищем и не становится мистерией» [3, с. 47], и начинается трагедия. Мотив сна, таким образом, является сюжетообразующим.

Вел. Хлебников ограничился лишь небольшим ироничным упоминанием, которое является полемичным не только по отношению к конкретной пьесе Ф. Сологуба, но и к эстетике символизма, в которой мотив сна играл важную роль. Прием «пьеса в пьесе» у Вел. Хлебникова использован в конце пьесы. То, что происходящее – игра, выясняется в финальной реплике Барышни Смерти: «Дайте мне “Ошибку г-жи Смерти” (Перелистывает ее). Я все доиграла (Вскакивает с места) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!» [4, с. 233]. Этот эпизод, в отличие от излюбленной Ф. Сологубом мистификации, выполнен в балаганной манере и содержит прямую отсылку к тексту, с которым драматург вступает в творческую полемику.

Далее рассмотрим мотив выбора. В пьесе Ф. Сологуба героям постоянно предоставляется выбор: Поэту – поверить или не поверить, что Альдонса не служанка, а королева; воспевать или не воспевать ее; Королю дважды

приходится выбирать между законной, но уродливой женой, и красивой Альгистой; избирать жизнь или смерть; Дагоберту – выбрать между Дульцинеей и Ортрудою и др. Сюжет пьесы строится на выборе действующих лиц. Процесс выбора обычно изображен пафосно, с использованием высокого слога («...избери наш путь к жизни или смерти по своей воле, иди со мной живою, люби меня – или останься здесь, но и здесь со мною, с мертвою мною» [3, с. 69]).

В «Ошибке Смерти» выбирать приходится лишь один раз, однако этот выбор определяет развязку пьесы. В отличие от пьесы Ф. Сологуба, в которой выбор определяет жизнь или смерть, у Вел. Хлебникова он иронически снижен и представлен как препирательство: *Барышня Смерть*. Я налью две чаши – жизни и смерти – и сделаюсь иной, невкусной беленой у дороги. Теперь выбирай. *Тринадцатый*. Сама выбери. *Барышня смерть*. Я слепа. *Тринадцатый*. Поэтому и выбери [4, с. 233]. В пьесе Вел. Хлебникова ощутима аллюзия на выбор Хильперика, сына Альгисты (Ср. «Альгиста. Смотри, – вот два пути, – он выберет один из них. *Жива ли я, мертва ли я...* (Медленно поднимается и зовет) *Жив ли ты, мертв ли ты*, сын мой Хильперик, встань» [3, с. 66] (курсив наш – К.А.). «*Жив ли ты, труп ли ты, пой-ка!* Да славится наша попойка, Да славится наша пирушка...» [4, с. 227]). Вел. Хлебников иронизирует, изображает переход от жизни к смерти «новосельем», которое отмечается «попойкой», а образ смерти явно снижает: «между пирушки – старушка» [4, с. 228].

Следующей мотив, плодотворный для обеих пьес, – смерти и воскрешения. В пьесе Ф. Сологуба воскрешение убитой Альгисты окутано ореолом таинственности, место действия мрачно: «Ночь. Слышен вой собак. Полная луна бросает ясную полосу света на верхние ступени и на край площадки, оставляя остальное место в тени» [3, с. 65]. Над изувеченным «озаренным луною» телом девушки «причитает» безутешная мать [3, с. 65]. Ее речь высокопарна, близка к плачу: «К молодой луне и к ясному небу восходит моя тоска. Воят псы, юная кровь ласковой госпожи, – и я завою на месте, где в землю впиталась ее обильно пролитая кровь» [3, с. 65]. Альгиста «поднимается». На вопрос матери «Дочь моя, милая, ты жива?», – она отвечает: «В этот страшный час только мертвые живы» [3, с. 66]. Она призывает убитого вместе с ней сына «встать», и он «поднимается». Мистичности этому эпизоду придают возгласы Альгисты: «Спящие, встаньте!», озвученные трижды, и вопросы жителей замка, не понимающих, что происходит: «– Не мертвые ли встали? – Не трубу ли архангелы мы слышали, зовущую на страшный суд?» [3, с. 67]. В противовес мрачности, мистичности и религиозности Вел. Хлебников изображает потусторонний мир харчевней, где пируют «живые» мертвецы под предводительством олицетворенной Смерти. К христианской тематике отсылает образ Тринадцатого (намек на апостола), однако герой изображен в традициях ярмарочных представлений – напористый, непочтительно требовательный. Именно он вовлекает Смерть в игру, делает ставку, как в азартной игре,

которые были популярны во время народных празднеств: «Ставка на глупость смерти» [4, с. 231], и подталкивает ее к роковой ошибке: выбрав чашу смерти, Смерть умирает. Однако, картинно упав на подушки, героиня тот час же воскресает, поскольку смерть Смерти является абсурдной и превращается в языковую игру. И смерть, и воскрешение представлены в балаганной манере.

Мотив обмана и ошибки также присущ обоим произведениям. В пьесе «Победа смерти» обманутый Король выбирает Альгисту вместо законной жены Берты, а после того как узнал правду, меняет свое решение, за что и умирает от чар Альгисты: «Холодным камнем среди камней стоишь ты передо мною. Каменей, король, холодным камнем стой, пока не изложет и тебя время» [3, с. 70]. Из-за «неправильного» выбора короля умирают все действующие лица, «уподобясь иссеченному из камня изваянию» [3, с. 71]. В пьесе Вел. Хлебникова, одураченная языковой ловушкой, Барышня Смерть «отвинчивает» и отдает свою голову Тринадцатому. Из-за этого ей приходится делать выбор между чашей жизни и смерти вслепую, что и приводит ее к ошибке («*Барышня Смерть*. <...> Голову я потеряла. *Тринадцатый*. Я, тринадцатый, спрашиваю – голова пустая? *Барышня Смерть*. Пустая как стакан. *Тринадцатый*. Вот и стакан для меня! Дай твою голову» [4, с. 231]). Балаганности этому эпизоду придают не только абсурдность происходящего, но и оркестр скелетов, играющих на лютнях и балалайках, а в завершение – падение Барышни смерти на подушки и ее ненастоящая смерть.

Мотив победы/поражения. Героиня пьесы Ф. Сологуба Дульцинея, именуемая Альдонсою, в прологе произносит высокопарный монолог, в котором звучат такие слова: «Только я жива в жизни и в смерти, только во мне жизнь, *только мне последняя победа* <...> Победа ли жизни, победа ли смерти, но *победа будет моя*» [3, с. 48] (курсив наш – К.С.). Несмотря на эти заявления, Дульцинея/Альгиста отвергнута Королем, растерзана до смерти толпой. Даже то, что она смогла на какое-то время «воскреснуть», не сделало ее победительницей. В финале все присутствующие на сцене герои умерли, превратившись в каменные изваяния, а последние слова Голоса: «И верьте, – Смертью побеждает Любовь...» [3, с. 71] – не вытекают из логики происходящего, Любовь, вернувшая на некоторое время героиню к жизни, не только не смогла победить смерть, но даже стала ее причиной. Согласно логике произведения правдивой оказывается окончание фразы Голоса: «Любовь и Смерть – одно» [3, с. 71]. Побеждает смерть, равновеликая Любви, что отвечает концепции драматурга-символиста.

Этому эпизоду Вел. Хлебников противопоставляет иронично изображенное обращение Барышни Смерти к Тринадцатому перед выбором чаши: «Но где мой череп? Где глаза? Слушай, я знаю, ты победил (Ищет голову). Что теперь мне подскажет мой носовой платок? – ничего! *Я победила или умираю?*» [4, с. 233]. Несмотря на допущенную ошибку, Барышня смерть «оживает», «*вскакивает с места*», как будто ничего не произошло, и приветствует публику. Результат авторской концепции победы над смертью

оказался недолговечным. Отметим некоторое сходство места действия в этих пьесах. Поэт у Ф. Сологуба воспринимает зал приемов в замке как «кабачок», Короля – швейцаром, непризнанную королеву Дульцинею – прислугой, подающей на стол, а живую и мертвую воду, которую она принесла в ведрах, – красным и белым вином. Это подчеркивает идею двойственности мира. Вел. Хлебников, откликаясь на эту метафору, отказывается от перенесения смысла и представляет потусторонний мир «харчевней», где метафизический концепт смерти представлен в образе Барышни Смерти (скелет с двумя заплетенными косами вместо вызывающего ужас атрибута – косы). Барышня Смерть, как и Дульцинея, может угостить чашей жизни или смерти. У Ф. Сологуба чаша представлена ведром с живой и мертвой водой. Поэт воспринимает живую воду красным вином, а мертвую – белым, и делает выбор в пользу белого. Символисты часто использовали в произведениях образ-символ «вино», обыгрывая его в различных значениях (кровь, солнце, сила жизни, опьянение, воссоединение с божеством и др.). В пьесе Вел. Хлебникова используется много названий сосудов: стакан, кубок, череп, пол-ореха, чаша. Все они были предназначены для испития напитка мертвых в пьесе. Однако Тринадцатый требует у Смерти не вина, а «пива мертвых», Смерть пьет вишневый сок из стеклянного стакана, а не из чаши или кубка, а у двенадцати гостей в стаканах что-то красное и темное. Столь часто используемый и почитаемый символистами образ-символ вина подменяется пивом или соком, что тоже, как нам представляется, говорит о полемичности пьесы Вел. Хлебникова по отношению к эстетике символизма.

В обеих анализируемых пьесах используется прием омонимической игры слов. Однако у Ф. Сологуба он представлен единожды: «Дульцинея. Вы пришли сюда в глубину времен... Поэт (даме) Этот кабачок называется “В глубине времен”» [3, с. 45], чтобы отделить грубый и плотский мир пролога от возвышенного мира трагедии. В пьесе В. Хлебникова это прием является одним из наиболее важных: многозначности, метафоричности символистского письма противопоставлены прямые значения слов и понятий, что дает возможность вести языковую игру, нередко обнаруживающую иной, комический взгляд на проблему жизни и смерти.

Библиографические ссылки

1. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества / Р.В. Дуганов. – М.: Советский писатель, 1990. – 352 с.
2. Кузьмичева Н. В. Мотив сна в поэзии русских символистов : На материале поэзии Ф. Сологуба : дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. : 10.01.01 – русская литература / Н.В. Кузьмичева. – Ярославль, 2005. – 176 с.
3. Сологуб Ф. Победа смерти / Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. – Т. 5. Литургия мне: Мистерии. Драмы. Повести. Рассказы [сост., примеч. Т.Ф. Прокопова]. – М.: НПК «Интелвак», 2002. – С. 40–71.
4. Хлебников В. Ошибка смерти / Велимир Хлебников. Собр. соч.: В 6 т. [под ред. Р.В. Дуганова]. – Т. 4. Драматические поэмы. Драмы. Сцены (1904 – 1922). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 227–233.

Надійшла до редколегії 25 серпня 2016 р.

А. Саттарова
Сумгаит (Азербайджан)

КОМИЗМ И ЖИЗНЬ

У статті комізм представлений як художня форма сміху, досліджуються зв'язки художнього змісту і характеру сміху із життєвим сміхом. Дослідники цих зв'язків посиляються на фізіономічну природу, філософічне значення сміху. Звертаючи увагу на різницю, виражену у змісті значення життєвого сміху, автор зупиняється на сміху, що перетворюється на комізм. Можна дійти висновку, що комізм є засобом вираження не змісту предмету, а своєрідним ракурсом ставлення автора до зображуваного. Метою критики комізму є потворність, а естетичний ідеал являє краса. Значить, джерелом матеріалу для комізму є потворність. Проте потворність є не тільки матеріалом для комізму – вона може також стати матеріалом для драматизму і трагізму. Це не означає, що комізм – це зображення реального життя. Звичайно, і тут, як у драматичному і трагічному рішенні, життєвий матеріал стає художнім, проте в комізмі відстань між художністю і життєвістю коротша, предмет, що переходить із життя в художній текст, зберігає свою первинну форму і зміст. Слід зазначити й те, що комізм – це незлий, добрий сміх, і незалежно від того, які персонажі є його метою, доброта його не пропадає.

Ключові слова: комізм, каліцтво, краса, сміх, реальність, життя, дослідження.

В статье комизм представлен как художественная форма смеха, исследуются связи художественного содержания и характера смеха с жизненным смехом. Исследователи этих связей ссылаются на физиономическую природу, философическое значение смеха. Обращая внимание на разницу, выраженную в содержании значения жизненного смеха, автор останавливается на смехе, превращающемся в комизм. Можно прийти к выводу, что комизм является средством выражения не содержания предмета, а своеобразным ракурсом отношения автора к изображаемому. Целью критики комизма является уродство, а эстетический идеал представляет красота. Значит, источником материала для комизма является уродство. Тем не менее уродство является не только материалом для комизма – оно может также стать материалом для драматизма и трагизма. Это не значит, что комизм – это реальное изображение жизни. Конечно, и здесь, как в драматическом и трагическом решении, жизненный материал становится художественным, однако в комизме расстояние между художественностью и жизненностью более короткое, предмет, переходящий из жизни в художественный текст, сохраняет свою первичную форму и содержание. Следует отметить и то, что комизм – это незлой, добрый смех, и независимо от того, какие персонажи являются его целью, доброта его не пропадает.

Ключевые слова: комизм, уродство, красота, смех, реальность, жизнь, исследование.

In the article the comic is taken as one kind of laughter and his art form. We study the relation of art to acquire the content and nature of laughter to the life of laughter. In studies these linkages refers to physiognomic nature, philosophic value of laughter. Drawing attention to the difference, expressed in the contents of the value of life with laughter, is stopped at the laughter, prevraschaeschemsya in the comic. This prevrashenii on the road, where life goes on laughing laughter art, widely commented on the ongoing processes. At the end we can conclude that the comic is a means of expression is not the content of the subject, as well as the emergent angle relationship of the author. The purpose of criticism is the comic deformity, and the aesthetic ideal is beauty. This means that the source material for the comic is a deformity. However, not only the

deformities of comedy material, it is known that it can be material for drama, and tragedy. This does not mean that this image comic life. Of course, here as in the dramatic and tragic decision to become an artistic material life, but in the comic Ruston between art and life shorter, the subject of a challenge in the life of a literary text retains its initial form and content. It should be noted also that the comic gentle laughter. Regardless of what the characters are his aim, his tenderness is not lost.

Key words: *comic, ugliness, beauty, laughter, reality, life, study.*

Что такое комизм? Первый ответ на этот вопрос – смех. Однако Ю. Боров пишет, что комизм – это смешное, но не каждое смешное – комизм [1, с. 73]. Значит, согласно Ю. Борову, смешное – более широкое понятие, чем комизм, поэтому мы не можем считать каждое смешное комизмом, а каждый комизм можем назвать смешным. По мнению великого немецкого философа Гегеля, комизм и смешное – это разные вещи. «Часто путают смешное и собственно комическое. Смешно может быть всякий контраст существенного и его явления, цели и средств, противоречие, благодаря которому явление снимает себя в самом себе, а цель в своей реализации упускает себя. К комическому же мы должны предъявить еще одно, более глубокое требование. Пороки людей, например, не комичны. Сатира, резкими красками живописующая противоречие действительного мира тому, чем должен был бы быть добродетельный человек, дает нам весьма сухое доказательство этого положения. Глупости, нелепости, Заблуждения сами по себе тоже. Далеко не комичны, как бы ни смеялись мы над ними» [4, с. 579]. По нашему мнению, смешное – это еще необработанный жизненный материал, а комизм – отполированная форма этого материала, результат мастерства. Мы согласны с утверждением Ю. Борева, что каждое смешное – это еще не комизм, не всякое смешное можно перенести в художественное произведение. Тогда возникает вопрос: какие проявления смешного могут быть материалом для художественного произведения, а какие нет? Над чем в жизни мы смеемся? Например, шутка вызывает смех. Однако не случайно, что само это понятие имеет две формы: содержательная шутка и легкомысленная шутка. Правда, в обоих случаях мы смеемся, однако первый вызывает здоровый смех, а второй – ранищий. Мы смеемся и над чьей-то наивностью, безграмотностью, растерянностью, шутим и над дурными поступками, неэтичными жестами, неуместными остротами и банальными разговорами. Конечно, сами по себе легкомысленные шутки не способны содержать какой-либо эстетический идеал, они лишь развлекают. Однако смех, вызванный комизмом, не способствует развлечению, настроению. Комизм – это смех, заставляющий думать, служащий идеалу. В каждом явлении, над которым мы смеемся, нет содержания, заставляющего думать, и серьезной сути. Однако следует отметить, что и смех, не способствующий развлечению, не может быть материалом для комизма. Комизм – это смех, в содержании которого имеется критика, а в настроении – порой горе.

Исследователь И. Магеррамова пишет: «Между обычным смехом и комизмом имеется важная разница в качестве. Смех выражает существенное,

физиологическое функции каждого человека, его субъективное отношение к впечатлению. А комизм больше всего носит общее, объективное содержание. Это высшая ступень смеха. Комизм выражает общественное отношение людей к реальному миру. Вызванный им смех превращается в общественное сознание, средство общественного осуждения» [2, с. 190]. Наблюдения и обобщения И. Магеррамовой весьма точны и верны. Комизм – это художественный смех. А жизненный смех возникает в двух моментах – когда мы смеемся над чем-то и когда смеемся от радости. Первый момент может стать материалом для художественного произведения потому, что если мы смеемся над чем-то, значит в его составе имеется какое-то уродство, а во втором моменте чувство радости говорит о том, что насколько смех далек от уродства.

Мы в жизни смеемся и над хорошим, и над плохим. По отношению к явлениям, вызывающим смех, иногда мы правы, а иногда нет. Однако комизм никогда над хорошим не смеется, никогда не занимает несправедливую позицию. Потому что это улыбка не индивидуума, а социума. Комизм также является образом мышления общества, к которому он принадлежит. В этом выражении имеется два нюанса: первый – может ли общество смеяться, второй – над чем оно смеется. Великий русский писатель Ф. Достоевский писал: «Если вы хотите изучить душу человека, то избегайте моменты молчания, разговора, плача, даже волнения от высоких идей, было бы лучше, посмотреть на них когда они смеются, когда смеются...» [5, с. 255]. Как известно, Достоевский был замечательным исследователем и знатоком человеческой психологии. И его довод о том, что смех является лучшим средством изучения людей и общества не может быть случайным.

Если субъект комизма понимать как общество, тогда можно сказать мысль об образе сознания общества. В XIX веке комедии М. Ф. Ахундзаде или сатиры Сеид Азима Ширвани представляют формы мышления не только этих авторов, но и всего азербайджанского общества XIX века в целом. Первый момент, связанный с обществом этого периода, – то, что это общество может смеяться, если может смеяться, значит, способно думать, критически относиться к себе. Не случайно комизм в нашей литературе, а также в восточной литературе вообще появился поздно. Конечно, мы не думаем, что до появления комизма, т. е. до XIX века наша литература не принимала и не отражала комичное. Однако в ней наблюдается своеобразная монотонность, инерция, недостаточно активная позиция общества, отсутствие самокритики. А в XIX веке общество стало более глубоко анализировать предметы и явления, рассматривать их с разных точек зрения. В результате оно пришло к такой точке мышления, где было в состоянии смеяться. Отблески смеха в произведении Физули «Шикаятнаме» превратились в комедиях М.Ф. Ахундзаде в содержательный комизм. Заметим, что комизм XIX века носит довольно мягкий характер. А в XX веке смех, выраженный в комедиях, рассказах Дж. Мамедкулизаде и сатирах М.А. Сабира, более, так сказать, жесткий. Этот меняющийся характер комизма не является вымыслом

писателей. Он был вызван меняющимся мышлением общества XIX и XX столетий. Общество XIX века мыслило идеями просвещения, а общество XX – революционными идеями.

В современный период вина широкого распространения различных легкомысленных, легкого смеха лежит не только на авторах, но и на публике, требующей именно такой смех. Невозможно отрицать и то, что комический смех сегодня становится несостоятельным. В чем причина этого? На данный момент вспомним идею Достоевского – связь смеха с человеческой душой – и признаем, что сегодня искусство все меньше говорит на языке души, тогда и причина истощения смеха становится ясна. Эта бездуховность – беда не только современного искусства, но и всего современного общества, и эта беда лишает его способности смеяться. Кроме того, надо учитывать и то, над чем смеется общество. Предмет смеха показывает его способность анализировать и оценивать себя. Например, совершенство комизма в сатирах Сабира является показателем степени умения увидеть и анализировать предмет. В сатирах его переименника Закира комизм опять-таки появился как результат способности автора анализировать. Следует отметить и то, что комизм – это добрый смех. Независимо от того, какие персонажи являются его целью, его доброта не теряется.

Для решения вопроса «что такой комизм?» Ю. Борев собрал пояснения отдельных исследователей вопроса: «Комизм является результатом столкновения противоположностей – уродства с красотой (Аристотель), нестоящего – с добротой (Кант), глупости с сознательностью (Жан-Поль Шопенгауэр), безграничной веры к неожиданным происшествиям с безграничной свободой (Шеллинг), автоматизма с активностью (Бергсон), лжи, поддельной сути с величием, стабильностью и правдивостью (Гегель), внутренней пустоты с явью, претендующей на величие (Чернышевский), ниже среднего с уровнем выше среднего (Н. Хартман)» [1, с. 73]. На самом деле в этих пояснениях под разными названиями говорится об одном и том же – о столкновении положительного с отрицательным. Очевидно, что «положительный» и «отрицательный» – понятия широкие, они могут включать много явлений с различным содержанием и характером. Поэтому, на наш взгляд, более точное объяснение понятия «комизм» дано Аристотелем. Целью критики комизма является уродство, а в эстетический идеал представляет красота. Следовательно, источником материала для комизма является уродство. Тем не менее уродств не только материал для комизма. Известно, что оно может стать материалом и для драматизма, и для трагизма. Тогда возникает вопрос, когда уродство становится материалом для комизма, то есть в его контексте имеется смех, или же этот смех возникает во время художественной обработки материала. Конкретизируем свои мысли примерами. Почему тема произведения Н. Везирова «Трагедия Фахраддина» – кровная вражда между семьями – дала писателю материал для трагедии? Не могла ли возникать комедия на эту тему? Или, скажем произведение Дж. Мамедкулизаде «Мертвые»; почему мысли живых, верящих в то, что

мертвые смогут ожить, породили комизм? Известно, что Н. Везиров является также автором комедий. Таким образом, рождение не комедии, а трагедии из факта кровной вражды между семьями не могло быть обусловлено лишь талантом автора. Значит, ответ на вопрос: трагизм или комизм – необходимо искать между содержанием жизненного факта и писательским ракурсом и подходом. Кровная вражда, передаваемая наследственно, – это уродство, и первичная информация, и впечатления, передаваемые ею, отягчены трагизмом. Тем не менее детали содержания этого факта не только трагические, они имеют и комическую нагрузку. Возьмем в качестве примера образы, стоящие в центре критики этого произведения, – Рустам бека и Мелек ханум. Их тупые претензии, понимающие месть как смысл жизни, природа, может быть материалом и для комического решения. Над попытками людей убивать друг друга можно и смеяться. На эту тему имеется множество комедий в мировом искусстве.

Как известно, в пьесе «Трагедия Фахраддина» художественное решение темы завершается смертью. Однако в комическом решении этой темы обычно попытка убивать превращается в неосуществившееся событие. И в мыслях живых, верящих в воскресение мертвых, имеется комизм. Тем не менее в контексте этого факта, есть трагическая ситуация и достаточный материал для создания образа трагического героя. И получается, что разработка факта уродства в комическом, драматическом или трагическом плане является результатом авторского выбора. Если автор рассматривает уродство в более открытой форме, проникнут пессимизмом, он высмеивает уродство. Поэтому комедию мы считаем пессимистическим жанром, а трагедию – оптимистическим.

В комизме большое расстояние между эстетическим идеалом-красотой и уродством. Герои не знают об этом идеале и порой так остаются в неведении о нем. Например, в «Трагедии Фахраддина» герои, Фахраддин и Саадат, очень близки к этому идеалу. В конце произведения даже символизирующие уродство такие персонажи, как Рустем бей и Мелек ханум, приближаются к идеалу, начинают его понимать. А герои комедии М.Ф. Ахундзаде «Приключения Месье Жордан хакими-набатат и дервиш Мастали шах джадукуни-машхур» Шахрабану ханум и Шарафниса до конца не знают о том, что они обмануты, и верят, что с магией Мастали шаха Париж будет разрушен. Как видно, несмотря на то, что это само по себе вызывает смех, возникает довольно грустная ситуация.

Одним из эпизодов, наблюдаемых в связи между комизмом и жизненным фактом, является то, что комическое решение факта ближе к реалии, т.е. своему началу. Обратим внимание и на то, что трагическое и драматическое решения имеют реалистическую и романтическую формы, а в комическом решении такого разделения не существует. Это объясняется тем, что комизм никогда не выходит в романтическую плоскость, где реальность подвергается большим изменениям. Не случайно М.Ф. Ахундзаде первым обратился к комедии, а не другим жанрам драматургии. Это нельзя отнести только лишь к

творческой стихии литератора. Известно, что Ахундзаде волновало неумение выходить из-под влияния романтической восточной литературы современников, и поэтому он не стеснялся критиковать творчество великого Физули, поскольку Ахундзаде был сторонником и пропагандистом художественного творчества, близкого к жизни и ее реалиям. Поэтому для того, чтобы быть ближе к жизни, более четко обрисовать ее реалии он обратился к комическому решению ситуации. Н. Нариманов писал: «Думают, что комедия – это только смех. Имеющие такое мнение допускают большую ошибку, потому что комедия является зеркалом жизни» [3, с. 272].

Это не значит, что комизм – это «фотография» жизни. Конечно, и здесь, как в драматическом или трагическом решении, жизненный материал становится художественным, однако в комизме расстояние между художественностью и жизненностью более короткое, а предмет, переходящий из жизни в художественный текст, сохраняет свою первичную форму и содержание.

Библиографические ссылки

1. Borev Y. Estetika. Bakı: Gənclik, 1980, 223s.
2. Məhərrəmov İ. "Komediya yaradıcılığı və komiklik kateqoriyası" // Dil və ədəbiyyat (Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal) 1(77), Bakı – 2011, 124 s.
3. Nərimanov N. Əsərləri, Bakı, Azərnəşr, 1956, 322 s.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т. III. – 518 с.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1971. – Т. 13. – 469 с.

Надійшла до редколегії 31 жовтня 2016 р.

УДК 821.161.1

Н.А. Скрынник
Харьков

ТЕМА ПРОИЗВОЛА В ПЬЕСЕ А.Ф. ПИСЕМСКОГО «БЫВЫЕ СОКОЛЫ»

Драматургія О.Ф. Писемського – найменш вивчений аспект його творчої спадщини. Увага дослідників прикута, як правило, до п'єси «Гірка доля». Одна з п'єс драматурга 60-х років XIX століття – «Биві соколи» – не отримала належного висвітлення в науці і вимагає глибокого і усебічного дослідження. О.Ф. Писемський в п'єсі розкриває актуальні для свого часу теми. Серед них особливе місце займає тема свавілля, яка завжди залишалася в центрі уваги громадської думки. Тож стаття присвячена своєрідності розкриття теми свавілля в п'єсі О.Ф. Писемського «Биві соколи». У центрі уваги письменника – проблема чиновницького, поміщицького, сімейного свавілля, яка розкривається через взаємовідносини між суддями і чиновниками, суддями і членами суспільства, між багатими поміщиками і збіднілими дворянами, між поміщиками і кріпаками, через кровозмішення, що відбувається в сім'ї. У драмі «Биві соколи» ми знаходимо риси «тверезого реалізму» О.Ф. Писемського – засудження зловживань кріпацтва, дикості устоїв. Моральна деградація вищих верств маєткового дворянства, на думку О.Ф. Писемського, – процес фізичного і морального

звиродіння. Подальше вивчення теми свавілля в п'єсі О.Ф. Писемського «Биві соколи» дозволить оцінити внесок її автора у розвиток російської драматургії.

Ключові слова: п'єса, тема, трагедія, драматизм, свавілля, моральна деградація.

Драматургія А.Ф. Писемського – найменше изучений аспект его творческого наследия. Внимание исследователей приковано, как правило, к пьесе «Горькая судьбина». Одна из пьес драматурга 60-х годов XIX века – «Бывые соколы» – не получила должного освещения в науке и требует глубокого и всестороннего исследования. А.Ф. Писемский в пьесе раскрывает актуальные для своего времени темы. Среди них особое место занимает тема произвола, которая всегда оставалась в центре внимания общественной мысли. Наша статья посвящена своеобразию раскрытия темы произвола в пьесе А.Ф. Писемского «Бывые соколы». В центре внимания писателя – проблема чиновничьего, помещичьего, семейного произвола, которая раскрывается через взаимоотношения между судьями и чиновниками, судьями и членами общества, между богатыми помещиками и обедневшими дворянами, между помещиками и крепостными, через кровосмешение, происходящее в семье. В драме «Бывые соколы» мы находим черты «трезвого реализма» А.Ф. Писемского – осуждение злоупотреблений крепостничества, дикости нравов. Моральная деградация высших слоев поместного дворянства, по мнению А.Ф. Писемского, – процесс физического и морального вырождения. Дальнейшее изучение темы произвола в пьесе А.Ф. Писемского «Бывые соколы» позволит оценить вклад ее автора в развитие русской драматургии.

Ключевые слова: пьеса, тема, трагедия, драматизм, произвол, моральная деградация.

Dramaturgy of A.F. Pisemsky – the least studied aspect of his artistic heritage. The attention of researchers focused on, as a rule, to the play «Bitter Fate». One of the plays of the dramatist of 60-s of XIX century – «Former Falcons» – did not get adequate coverage in science and requires a thorough and comprehensive investigation. A.F. Pisemsky in the play reveals the current theme for its time. Among them a special place is occupied by the arbitrariness theme that has always remained the focus of public opinion. This article is sanctified to arbitrariness theme peculiarity in the play of A.F. Pisemsky «Former falcons». The focus of the writer – the problem of bureaucratic, squire, domestic tyranny, that exposes through the relationship between judges and government officials, judges and members of society, between the rich landowners and impoverished nobles, between landowners and serfs, through the incest that occurs in the family. In the drama «Former Falcons» we find the features of the «sober realism» of A.F. Pisemsky – condemnation of serfdom abuses, the savagery of manners. The moral degradation of the higher stratum of the landed gentry, according to A.F. Pisemsky – the process of physical and moral degeneracy. Further study of arbitrariness theme in the play of A.F. Pisemsky «Former Falcons» will enable to assess the contribution of the author in the development of Russian drama.

Keywords: play, theme, tragedy, drama, arbitrariness, moral degradation.

Драматургія А.Ф. Писемського – найменше изучений аспект его творческого наследия. Внимание исследователей приковано, как правило, к пьесе «Горькая судьбина». Одна из пьес драматурга 60-х годов XIX века – «Бывые соколы» – не получила должного освещения в науке и требует глубокого и всестороннего исследования. А.Ф. Писемский в пьесе раскрывает актуальные для своего времени темы. Среди них особое место занимает тема произвола, которая всегда оставалась в центре внимания общественной мысли. Таким образом, актуальность темы данной статьи обусловлена рядом культурных, духовных, социально-политических факторов.

Цель статьи – выявить своеобразие раскрытия темы произвола в пьесе А.Ф. Писемского «Бывые соколы».

К пьесе «Бывые соколы» обращались В.Я. Лакшин [3], А.А. Рошаль [7], М.П. Еремін [1], М.П. Могилянський [5], Л.М. Лотман [4], Е.Н. Круглова [2],

Л.Н. Синякова [8]. Однако они затрагивали лишь отдельные ее аспекты. Вне поля зрения исследователей оказались многие проблемы, поднятые в произведении, в том числе и проблемы произвола – чиновничьего, помещичьего, семейного. В нашей статье предпринята первая попытка освещения данной проблемы.

Драматургия А.Ф. Писемского 60-х г. XIX века была тесно связана с широко распространенной во второй половине 1850-х гг. «обличительной» литературой и отражала проблемы своей эпохи. Именно нравственные уродства эпохи, по мнению А.Ф. Писемского, служат проявлением законов общественного бытия. Эта идея лежит в основе его драматической дилогии «Бывые соколы» (1864) и «Птенцы последнего слета» (1865). Жизненный материал в дилогии относится к разным историческим эпохам: в «Бывых соколах» действие отнесено в прошлое – во времена николаевского и павловского царствования, в «Птенцах последнего слета» действие происходит уже после реформы 1861 года.

В центре трагедии «Бывые соколы» – семья статского советника, богатого помещика Евграфа Осиповича Бакреева, его дочерей – Софьи, двадцатипятилетней Веры и сына Веры – семилетнего Миши; сына Бакреева – Бориса. Второстепенные персонажи – отставной военный Лука Кузьмич Цаплинов, приятель и управляющий у старика Бакреева; приятель Бориса – обер-секретарь Сената Петр Николоевич Сашанский и другие «вращаются» вокруг семьи. Прислуга – Агафья, ключница в доме, молодая дворовая женщина. Ее муж – ткач Егор, лакей, конюх, пара старух, дворовые бабы и мужики. Действие происходит в Подмосковной Бакреева.

Главной темой «Бывых соколов» является тема произвола. От нее тянутся нити к постановке волнующих автора проблем: чиновничьего, помещичьего и семейного произвола.

Чиновничий произвол отражается во взаимоотношениях между представителями судебной системы и членами общества. Так, в драме поднимается вопрос о произволе в судебной системе, которая, с одной стороны, является следствием особенности государственного устройства, а с другой – причиной трагедии судеб многих людей. Так, говоря о законности в «Бывых соколах», один из героев трагедии Борис Бакреев спрашивает у своего приятеля, обер-секретаря Сената Сашанского о существовании закона, с помощью которого можно было бы упрятать его отца в тюрьму: *«Ты теперь юрист, – научи, где у нас законы, которые бы в подобных обстоятельствах спасали от подобных родителей?»*, – на что юрист отвечает: *«Закон есть...но путем суда, как ты думаешь, это невозможно...если он (отец — по С.Н.) станет упорствовать, так попугал бы его»* [6, с. 36]. В пьесе подчеркивается мысль о том, что и новая, и старая законодательные системы были неэффективны. Старик Бакреев с тоской говорит о старых жестоких законах, действовавших в царствование Алексея Михайловича: *«<...> крупица хлеба и жемчужина так едино стоит. Укравиший ее – тать!... Каторга ему. <...> При царе Алексее Михайловиче девку, с придурью от рождения, за то, что она*

на денежку, которую ей дали на свечку, купила себе калач, судили и били кнутьями беспощадно, то были религия и судьи, а нынче судят все мальчишки молокососы» [6, с. 12–13]. Заседатель Московского земского суда характеризует не только Сенат, но и всю судебную систему: «Известен тоже Сенат наш вдоль и поперек, к кому и как ходят <...>» [6, с. 40]. О своем бедственном положении говорит и заседатель в суде: «Положение полицейского чиновника хуже собачьего, ей Богу: и губернаторов-то бойся, и начальству угождай» [6, с. 41]. Таким образом, А.Ф. Писемский акцентирует внимание на слабости судебной системы, нарушениях законности и о судейском произволе пореформенной эпохи.

Помещичий произвол передается в пьесе через раскрытие взаимоотношений, с одной стороны, между богатыми помещиками и обедневшими дворянами, с другой – между помещиками и крепостными. В пьесе подчеркивается мысль о том, что деспотичность и безнаказанность помещиков напрямую зависят от их положения в обществе, выгодных знакомств. Фальшью и лицемерием прикрывается равнодушие помещиков к своим подданным, которые вызывают господ к милости, поддержке их материального положения, а в ответ получают циничные распоряжения. Так, старик Бакреев распорядился пожаловать полтинник вдове чиновнице с десятью детьми.

В драме «Бывшие соколы» мы находим черты «трезвого реализма» А.Ф. Писемского – осуждение злоупотреблений крепостничества, дикости нравов. Взаимоотношения между стариком Бакреевым и женой Егора, ключницей Агафьей носят принудительный характер. В течение последних лет Бакреев не оставляет ее в покое, об этом знают все крепостные, в том числе и ее муж. За то, что ключница любит и жалеет своего мужа, Бакреев «гневаться еще больше изволят». Месть старика не знает границ, он говорит Егору: «<...> не дорожи я твоею женою, я бы тебя давно в Сибирь сослал, – не надобен ты мне совершенно... а если хоть слово мне дерзкое скажешь, буду сечь, не милую, не щадя, каждый день» [6, с. 45–46]. О деспотичности, нечеловеческой жестокости, характерной для всех пьес 60-х годов, свидетельствует реплика Агафьи: «На одной неделе третий раз хлещут человека; спина-то у него и то уж, точно у татарской лошади, не заживает даже. Терпим, терпим, да и жаловаться пойдем», – но и сама понимает, что жаловаться некому и некуда [6, с. 22–23]. Когда привели Егора просить прощения у барина, он, не выдержав очередных насмешек и издевательств, убил и старика Бакреева, и пытавшегося его защитить Цаплинова.

А.Ф. Писемский как писатель-реалист вскрывает аморальность общества. В пьесе он изображает семейный произвол, дошедший до невероятных крайностей – низших форм сожительства отца с дочерью. Мотив кровосмешения, обозначенный в трагедии, по-своему раскрывает характер всех действующих лиц: одни только шептались о связи старика Бакреева с Верой, другие догадывались о ней, третьи осуждали, негодовали, но молчали. «Какую я теперь про него штуку подозреваю, – давно бы наказану ему надо

быть, а делать нечего – молчи <...>», – рассуждает Цаплинов и приходит к выводу: «<...> но если бы еще сто лет пришлось мне прожить на свете и каждый день я мог надругаться и казнить этого человека, так сотней доли ему не отплатил бы за себя и за других <...>» [6, с. 21].

Библейская истина о греховности человека для А.Ф. Писемского является аксиомой. Он принимает ее как неизбежную, неприятную, но и непреодолимую данность: так уж устроен мир, таков человек в нем. Это вносит в драматургию А.Ф. Писемского трагическую ноту. Так, Вера, рано оставшись без матери, испытывает дочернюю любовь к отцу, и только. Именно такого чувства Веры не понимает ее брат Борис, но это и не смягчает вины героини, первоначально рождает у читателей и зрителей осуждение, но впоследствии вызывает определенное сочувствие. Слова осуждения писатель вкладывает в уста Бориса: *«Я тебя считал за ангела чистоты, а ты преступница, которой имени нет!...»* [6, с. 53]. Не в силах вынести подобный позор, Борис отрекается от отца: *«<...> мне стыдно стен, гадко собственное тело, потому что оно состоит из одних частичек с ним <...>»* [6, с. 35]. Своего отца он называет не иначе, как *«старый хрыч»* [6, с. 15].

Единственное, что остается Вере в ее положении, – молить всех матерей с просьбой если не понять ее грех, то хотя бы проявить сочувствие к появлению на свет ее ребенка. Она надеется, что только «матери всей земли» смогут ее понять и простить. Противоречия между духовным обликом Веры и аморальностью ее отца выводят на конфликтные уровни трагедии в целом – это антитезы разума и предрассудка, любви и долга, покорности отцу и свободного мышления, слепой веры, сомнения и раскаяния.

А.Ф. Писемский не оправдывает свою героиню, земную и грешную, но и не упрекает ее в легкомыслии. Ее представления о любви серьезны и целомудренны, но, оставаясь неизменно доверчивой и доброй, она жертвует своим покоем и счастьем, уйдя в монастырь, раскаявшись в том, чего не совершила, *«сама в свою живую могилу – в келью...»* [6, с. 58]. Все же Вера молит не о прощении собственных грехов, а просит снисхождения к судьбе своего ребенка и решается обратиться к брату за помощью: *«попросить его (Бориса) об ребенке и сказать ему все, как было... Это значит, дать ему повод обременять свою душу еще новым проклятием меня и отца... Но уж Бог с ним, пусть бы только ребенку простил его несчастное рождение»* [6, с. 52]. После рождения Миша был отдан на воспитание обедневшей дворянке Крапивиной, что было характерно в дворянских семьях, в которых рождались незаконнорожденные дети.

А.Ф. Писемский остро чувствует «поврежденность» человеческой природы, обращается в трагедии к религиозным чувствам действующих лиц, однако не для всех они играют первостепенную роль в пьесе. Так, центральным, заключающим в себе исповедальное начало, является монолог Бакреева о грехе, в котором автор передает раскаяние деспотичной натуры в содеянных поступках: *«Человек думает, что он царь земли, а он такая же слабая былинка, как и последняя гадина морская; одно дуновение Божие – и*

нет его!.. Я вот величаюсь перед людьми, когда разговариваю с ними; а сам с собой в душе моей думаю другое... Вере я сказал, что молюсь, – а много ли?... минуты молитвы... а целые дни плотоугодья, злобы, отчаяния!.. Дьявол словно по стопам моим ходит и шепчет мне: “ты грешник нераскаянный; тебе не отпустятся твои грехи. Делай всё, – тебе всё равно!..” Какой-то огонь горит во мне против всех и всего, потому что я знаю, что эти все и всё тоже против меня» [6, с. 45]. Автор намеренно смешивает в образе Бакреева «низкое» и «высокое», оправдывая его сильную и страстную натуру.

Таким образом, моральная деградация высших слоев поместного дворянства, процесс физического и морального вырождения – основная линия повествования драматурга – тесно связаны с темой произвола (чиновничьего, помещичьего и семейного). Ее раскрытие носит в произведении противоречивый характер. Своеобразие этой темы в пьесе А.Ф. Писемского «Бывшие соколы» раскрывается через взаимоотношения между судьями и чиновниками, судьями и членами общества, между богатыми помещиками и обедневшими дворянами, между помещиками и крепостными, через кровосмешение, происходящее в семье.

Дальнейшее изучение темы произвола в пьесе А.Ф. Писемского «Бывшие соколы» позволит оценить вклад ее автора в развитие русской драматургии.

Библиографические ссылки

1. Еремин М.П. Писемский – драматург / М.П. Еремин // Писемский А.Ф. Пьесы / А.Ф. Писемский – М.: Искусство, 1958. – С. 5 – 36.
2. Круглова Е.Н. Художественная позиция А.Ф. Писемского в литературном процессе 1840–60-х годов: дис. ... канд. филол. наук / Е.Н. Круглова. – Кострома, 2008. – 209 с.
3. Лакшин В.Я. Спор о Писемском-драматурге / В.Я. Лакшин // Театр, 1959, №4. – М.: Изд-во «Искусство» – С.94-97.
4. Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. / Л.М.Лотман. – М. - Л.: Издательство АН СССР, 1961. – 360 с.
5. Могилянский А.П. Писемский. Жизнь и творчество / А.П. Могилянский – Л.: ЛИО Редактор, 1991. – 158 с.
6. Писемский А.Ф. Бывшие соколы / А.Ф. Писемский. – Пг. : Изд-е Театр. отд. нар. ком. по просвещению, 1919. – 65 с.
7. Рошаль А.А. Писемский и революционная демократия / А.А. Рошаль – Баку: Азернешр, 1971. – 126 с.
8. Синякова Л.Н. Проза А.Ф. Писемского в контексте развития русской литературы 1840-1870-х гг.: Проблемы художественной антропологии / Л.Н. Синякова: дис. ... докт. фил. наук, 10.01.01 – русская литература. – Новосибирск, 2009. – 396 с.

Надійшла до редколегії 20 жовтня 2016 р.

О. О. Смольницька

Київ

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЛІРИКИ ВІРИ ВОВК: ДІОНІСІЙСТВО, ОРФІЗМ, ЕКФРАСИС У КІНЕМАТОГРАФІЧНОМУ АСПЕКТІ

Стаття висвітлює інтермедіальність як одну з особливостей вибраної поезії української письменниці в Бразилії Віри Вовк (Селянської). Зокрема, розглядається зв'язок лірики з ліро-епосом, вербального мистецтва з невербальним: танцем, театром, кінематографом. Для теоретичного і практичного підґрунтя експериментально задіяно досвід С. Ейзенштейна: принципи монтажу, спогади про мексиканську мандрівку, аналіз засад латиноамериканського мислення, увага до сакральної архітектури, наголос на Страстях Христових. Наголошено на зв'язку вербальної творчості В. Вовк з візуальною, зокрема народним орнаментом (гуцульським, ацтекським тощо). Творчість В. Вовк пов'язана з українським, бразильським і взагалі латиноамериканським контекстом, а також із античною, германською та іншими культурами. З огляду на це аналізуються діонісійство, орфізм, мексиканське мистецтво, також відображене у творчості авторки. Досліджено мотиви насильства, спокути, танатології (наявних у дійстві карнавалу), католицького містицизму на прикладі зображень святих і зв'язок таких уявлень з живописними. Висвітлено не досліджувані раніше елементи творчого методу В. Вовк: вуличний бразильський фольклор, кельтська культура (бретонський народний католицизм), кривий танець. Також розглянуто питання екфрасису, христології, мариології.

Ключові слова: інтермедіальність, діонісійство, орфізм, екфрасис, кінематограф, народний католицизм, неоміфологізм, магічний реалізм, ритуальна гра, театр, Віра Вовк.

Статья освещает интермедиальность как одну из особенностей избранной поэзии украинской писательницы в Бразилии Веры Вовк (Селянской). В частности, рассматривается связь лирики с лиро-эпосом, вербального искусства с невербальным: танцем, театром, кинематографом. Для теоретического и практического доказательства экспериментально задействован опыт С. Эйзенштейна: принципы монтажа, воспоминания о мексиканском путешествии, анализ принципов латиноамериканского мышления, внимание к сакральной архитектуре, акцент на Страстях Христовых. Отмечена связь вербального творчества В. Вовк с визуальным, в частности народным орнаментом (гуцульским, ацтекским и др.). Творчество В. Вовк связано с украинским, бразильским и вообще латиноамериканским контекстом, а также с античной, германской и другими культурами. Учитывая это, анализируются дионисийство, орфизм, мексиканское искусство, также отраженные в творчестве автора. Исследованы мотивы насилия, искупления, танатологии (присутствующие в действе карнавала), католического мистицизма на примере изображений святых и связь таких представлений с живописными. Освещены не исследованные ранее элементы творческого метода В. Вовк: уличный бразильский фольклор, кельтская культура (бретонский народный католицизм), кривой танец. Также рассмотрены вопросы экфрасиса, христологии, мариологии.

Ключевые слова: интермедиальность, дионисийство, орфизм, экфрасис, кинематограф, народный католицизм, неомифологизм, магический реализм, ритуальная игра, театр, Вера Вовк.

The article presents intermediality as one of the main specific features of selected poetry of Ukrainian writer in Brazil Vira Vovk (Selanski). Especially, the research makes a connection with her lyrics and lyric-epic, a connection with verbal and non-verbal art (which embraces dance,

theater and cinema). To the theoretical and practical evidence of the experience of Sergei Eisenstein is experimentally involved. There are: the principles of video-tape editing (montage), memories of the Mexican tour, the analysis of the principles of the Latin American thinking, attention to the sacral architecture and the emphasis on the Passion of Christ. The verbal communication of V. Vovk with visual, in particular national ornament (Hutsulian, Aztec, etc.), is emphasized. The creativity of V. Vovk is due to the Ukrainian, Brazilian and Latin American context in general, as well as ancient, Germanic and other cultures. Taking this into account, the Dionysian, Orphism (Orphicism), Mexican art, as reflected in the author's work, are analyzed. The motives of violence, redemption, Thanatology (that is presented in the actions of carnival), Catholic mysticism by the example of holy images, and communication of such representations with the picturesque, are investigated. The elements of the creative method V. Vovk which had not been explored before are lighted up. There are: Street Brazilian folklore, Celtic culture (Breton folk Catholicism), crooked dance. The questions of ekphrasis, Chrystology, Mariology are accented.

Key words: *intermediality, the Dionysian, Orphicism, ekphrasis, cinema, folk Catholicism, neomythologism, magic realism, ritual game, theatre, Vira Vovk.*

Інтермедіальність як суміжна категорія, взаємозв'язок різних елементів мистецтв плідно розробляється в сучасній українській гуманітаристиці (О. Бровко, В. Будний, М. Воробйова, І. Драч, Л. Закалюжний, Д. Наливайко, В. Просалова та ін.). З огляду на це можна відзначити перспективні твори, в яких наявний синтез мистецтва (вербального і невербального – музичного, образотворчого). Зокрема, це творчість української письменниці в Ріо-де-Жанейро Віри Вовк (автонім Віра-Лідія-Катерина Селянська – Wira Selanski, 1926 р.н., Борислав, з 1939 р. в еміграції). В. Вовк можна назвати homo universalis, людиною доби Відродження, оскільки ця діячка досі плідно виступає як поетеса, прозаїк, драматург, музиколог, літературознавець, літературний критик, публіцист, художниця, композиторка. Тексти В. Вовк як елітарні, складні, насичені архетипами, імпліцитними символами і знаками, неодноразово досліджувалися; це праці Н. Анісімової, О. Астаф'єва, Б. Бойчука, Ю. Григорчук, І. Жодані, Л. Залеської-Онишкевич, І. Калинця, Т. Карабовича, М. Коцюбинської, С. Майданської, С. Ожарівської, Б. Рубчака, Л. Тарнашинської, З. Чирук, В. Шевчука та ін. Але в полі зору поставали переважно або біографія, або проза, або аналіз лірики В. Вовк у контексті Нью-Йоркської групи (НЙГ), причому переважно не новітньої. Інтермедіальність творів В. Вовк досліджувалась О. Бровко, В. Просаловою, проте акцент робився на прозі (циклі оповідань «Святий гай», навіяному скульптурами Юрія Соловія). Але поетичний доробок авторки також являє собою інтерес для аналізу в названому аспекті, що зумовлює **актуальність** дослідження. Зокрема, це питання **діонійства, орфізму** (що постає у драматургії як містеріях), **екфрасису**. Метою статті є аналіз інтермедіальності творів В. Вовк, причому в кінематографічному аспекті. Запропонована мета передбачає розв'язання таких **завдань**: 1) окреслити специфіку творчого методу В. Вовк; 2) здійснити латиноамериканський контекст формування стилю авторки; 3) виокремити діонісійство в народному католицизмі на прикладі художніх текстів. **Об'єктом** дослідження постає вибрана поезія

В. Вовк, **предмет** становлять діонісійство, орфізм і екфрасис у названій авторки.

Творчість В. Вовк будується на принципах неоміфологізму і магічного реалізму, що можна схарактеризувати цитованою авторкою в збірці «Напис на скарабею» (2007) іспанською приповідкою: «Не вірю в відьом, але, безперечно, вони існують»⁷ [3, с. 49; 117] (переклад В. Вовк) – тобто наявний оксюморон «звичайного чуда». Один з базових принципів побудови текстів В. Вовк (як і взагалі магічного реалізму) – це народна релігійність, причому переважно народний католицизм. Цей релігійний дуалізм слід враховувати при аналізі текстів письменниці. Оскільки латиноамериканський шар у творчості В. Вовк репрезентований не лише на бразильському матеріалі, але залучає контексти інших країн (Мексика, Перу, Сальвадор тощо), то варто звернути увагу на інші ібероамериканські мотиви, базовані на синтезі іспаномовного (та іспанокультурного) та індіанського (ширше – креольського) аспектів.

Згадуючи Мексику та її символи, обряди, ритуали, відбиті в творах В. Вовк, слід зупинитися на ментальних особливостях цієї країни, відбитих у кінематографі. Вони були влучно схарактеризовані, зокрема, С. Ейзенштейном – як враження від його подорожі по цій країні, зі згадкою про історичні події, аналізом ментальності та культури мексиканців (у тому числі феномена народного католицизму). Оскільки творчість В. Вовк містить апелювання до здобутків образотворчого, музичного і кінематографічного мистецтва, то цікаво зіставити метод і стиль письменниці з принципами згаданого кінорежисера, чий праці так само інтермедіальні – а саме, широко ґрунтовані на здобутках словесності. Наприклад, С. Ейзенштейн убачав принципи монтажу в класичній поезії, і навіть можна виокремити взаємовпливи текстів режисера та його сучасників з ОПОЯЗу – В. Шкловського.

У статті режисера «Композиция и концепция» згадується робота над фільмом “Que viva Mexico!”. До нього не ввійшов епізод “La Soldadera” (дослівно – «подруга солдата»), технічно цікавий тим, що, за словами режисера, «він будувався як намисто або як черезсмужне яскраве забарвлення мексиканських плащів – сарапе» (тут і далі переклад з російської мій. – О. С.) [9, с. 91]. Отже, наочні вподібнення різних невербальних мистецтв, тяжіння до національного орнаменту, витриманість твору в певному стилі. У В. Вовк також спостерігається стилізація – в її випадку зміщення площин поезії і ритуалу, поезії і образотворчого (або хореографічного) мистецтва. Проте не кожен символ набуває в поетеси самостійної ролі. Скажімо, популярні в бразильських індіанців орнаменти у вигляді змій або кажанів В. Вовк переважно не практикує в словесних текстах, хоча сам орнамент як явище неодноразово згадується, причому читач має домислити сам візуальний ряд, імпліцитно закодований у тексті: «Твій перстень з ацтекським узором / У золоті кути / Упав у море» [1, с. 41] (збірка «Будова», 2015, вірш «Перстень»). Це

⁷ Докладніше на тему галісійських відьом (мейґ) і зв'язку з магічним реалізмом див. у статті: Смольницька О. «Тотем скальних соколів» Віри Вовк як приклад українського магічного реалізму [Віра Вовк. Тотем скальних соколів] / Ольга Смольницька / Рецензії // Слово і час. – № 12 (600). – Грудень 2010. – С. 105–109.

може бути цілком конкретний артефакт – і водночас потужний візуальний символ. Авторська символіка більше флористична, тотемічно-зооморфна, солярна, лунарна, виразно архетипова (мандала – збірка «Мандала»), хоч авторка знаходить спільні мотиви в українському (зокрема, гуцульському) і бразильському мистецтві через архаїку та відносну ізоляцію. З християнської це христологічна символіка, а також маріо- та ангелогічна, причому вживання її передбачає ерудицію від читача – тобто відбувається культурний діалог між автором і реципієнтом, або навіть постановка завдання самим автором-деміургом перед читачем, пропозиція співтворчості.

Пов'язаність орнаменту і музичного ритму, причому архаїчної простоти, спостерігається в текстах. Це помітно в поезіях В. Вовк. С. Ейзенштейн під час аналізу метру і ритму в композиції пояснював: «Чим далі від витоків, тим вишуканіше ритмічний малюнок поєднання рухів і переміщень групами слів, з'єднаних у комплекси смислових образів. Чим ближче до витоків, тим грубіша метрична «нарізка»...» [9, с. 313], і як приклад цілковитого збігу словесних відрізків із відрізками переміщення наводить колективні танці в Мексиці на тему завоювання іспанцями цієї країни, і називає стрій цих танців «архаїчним примітивом». Для режисера це «найпервісніша форма віршоведення, коли вірш і перенесення ще перебувають у нерозривній єдності; мало того, коли перелами вірша з рядка в рядок, з *versus* у *versus* представлені тим самим рухом, поворотом шеренги танцюристів, які визначили цим подрібнення пісні в рядку віршів і збагатили ці обрізки тою назвою, яка точно зберегла в собі історію свого походження – *versus*» [9, с. 314]. У перших двох випадках *versus* означає «вірш», в останньому – «поворот». Вочевидь, витoki проаналізованих танців коріняться ще в індіанському театрі, невіддільному від ритуалу [6, с. 149].

Кінорежисер наводить і текстологічний приклад – народної пісні. Аналогічний підхід у В. Вовк – **синтез мистецтв**, але у словесному творі: поєднання вербального і музичного (у тому числі хореографічного) аспектів, а також залучення архітектурного (і взагалі образотворчого) **екфрасису** (описи католицьких соборів у різних країнах, причому побачені В. Вовк особисто; статуетки святих у господі, тощо).

У віршованій вставці (збірка «Коляда на Щедрий Вечір») прикметний такий фрагмент неоміфологічного монологу: «Тобі сказано довго блукати / меандрами білого світу, / твоє життя – кривий танець, / циганська дорога, а мусиш / дійти до мети, що призначена / ще від години зачаття» [2, с. 79]. Архетиповий мотив мандрів (часто вимушених), прощі, одисеї, конкістадорських пошуків (у тому числі Грааля) амбівалентний: це і вигнання, проклятий шлях («Вічні бездомні, / Пілігрими Святої Землі / В чоботях Марка Проклятого» [1, с. 32] – вірш «Конкістадори»), і водночас благо, яке лірична героїня знаходить для себе, проходячи ініціацію. Меандр як орнамент також часто повторюваний у В. Вовк і пов'язується з дорогою. Водночас названі мотиви апелюють до **орфізму**, причому спів (звук) накладається (зливається) з природою.

Народний латиноамериканський театр, як відомо, базується на оригінальному синтезі європейського, індіанського та африканського начал. Паралелі з античним театром (фатум, трагічність) знаменують індіанський театр Мексики [6, с. 149] – але ж такі принципи часто спостерігаються взагалі при аналізі архаїчного світогляду. До того ж варто виокремити поєднання бурлеску і трагедії в синтезованому мистецтві різних колонізованих народів. У творчості В. Вовк також помітне тяжіння до принципів гуцульського вертепу та – ширше – барокового театру України.

Синкретичне мистецтво, причому не формально стилізоване, а інтуїтивно глибоке, виявляється у В. Вовк на матеріалі вірувань різних народів і племен, у тому числі мезоамериканських. Твір будується часто як містерія. Свідчення цьому, зокрема, – «Баллада про Чака» (божество дощу в майя). Розрахована на слухове сприйняття (згідно з фольклорними традиціями), ця балада містить фонічний ряд, зокрема алітерацію «Чак – чаклун», яка постійно повторюється з метою нагнітання магічно-тривожного ефекту. Вимолювання дощу в бога-громовика у цьому творі має епічний характер, а градація сприяє підсиленню атмосфери невпевненості за реакцію Чака. Плем'я, яке має прагматичну мету (дощ), змушене пожертвувати красою – «дівою з косою до пояса» [4, с. 196], яку треба кинути у провалля для офіри Чакові. За законами епічного жанру усна оповідь, як правило, не передбачає авторського коментаря: наратор сприймає сюжет відсторонено, анонімно. Але після слів чаклуна про офіру Чакові вплітається алітераційний коментар: «(Хижість кохання / на жертovníм столі / жорстоких богів)» [4, с. 197]. (Треба зазначити, що В. Вовк ніколи не прагне моралізаторства.) Імпліцитно у вірші мається на увазі, що ця невинна жертва була коханою короля. Влада жерців, яка в індіанських та інших племенах (як-от слов'янських чи кельтських) стояла вище, ніж королівська, тут підкреслює фаталізм, приреченість героїв: король не може опиратися волі чаклуна. Власне, вся балада побудована на словах чаклуна, який інтерпретує волю божества (сам Чак не з'являється, тобто поезія – відгомін ритуалу: божество і взагалі сакральна постать, як вождь чи цар, невидимі профанам, тобто непосвяченим, і дивитися на сакральне звичайним людям – табу). Твір завершується рефреном: «Де срібний дощ?» [4, с. 197], що висловлює безнадію. Не містячи зайвих слів, цей вірш підказує: принесена божеству жертва була даремною. Цим досягається трагізм твору.

Стиль балади нагадує українську ритуальну гру «Подоланочка», і авторка не випадково дотримується саме такої архітекtonіки. У В. Вовк повторюється рефрен: «Туди вона бігла, / Віття за стан ловило, / Вітер гнав – не догнав» [4, с. 196]. У пісні «Подоланочка»: «Ой тут була подоланочка, / Ой тут була молодесенька. / Тут вона стала, / Тут вона впала, / До землі припала...». Схожа структура тексту наявна в багатьох найдавніших витворах фольклору різних народів.

Дійство як алегорія, причому неоміфологічна, пов'язана у В. Вовк з маскарадом і карнавалом. Карнавал як частина теми у В. Вовк будується на

принципах народного католицизму⁸. Це традиції місіонерських ауто, середньовічних і барокових містерій, ритуальних дійств індіанців і афроамериканців, бразильських вуличних подій, Вальпуржиної ночі, великосвітських вечірок і разом з тим – український контекст. Дійство, яке переростає в священнодійство (корида, автодафе тощо), розглядається авторкою в двох площинах: католицизму святих подвижників (св. Франциска Ассізького) і пізнішому (інквізиції). У С. Ейзенштейна з'являється згадка про принцип василади (vasilada) – суміші високого і низького, «вульгарності і чистоти, краси і потворності, духовного і тваринного...» [9, с. 93]; європейські цінності тут спотворюються [8, с. 94] для збереження унікальності мексиканського начала. Але той самий принцип діє в культурах інших народів Латинської Америки, у тому числі бразильців, проявляючись у магічному реалізмі та неоміфологізмі. Отже, слід казати про загальну тенденцію, один з виявів яких – мексиканська василада.

Ставлення до смерті й навіть певне діонісійство підкреслюється С. Ейзенштейном у переліку національних мексиканських предметів і страв під час свят: «Глеки – черепи. Солодощі – черепи... “Я був тобою – ти станеш мною”» [9, с. 94]. Це можна розглядати як язичницький відгомін, причому специфічне ставлення до Танатосу притаманне під час підготовки до ініціації. «Ріо – небезпечне місто, дуже багато прошаків. Там щодня гине людей більше, ніж на війні у В'єтнамі. Нещодавно перед моїм будинком убили 14-річного хлопця, він торгував наркотиками. Спочатку я подумала, що це стріляють петардами на футболі» [8]. Або у збірці «Коляда на Щедрий Вечір» (2007), де прозові оповіді перемежовані віршованими монологами (узагалі це авторський стиль В. Вовк): верлібр про «обідраного вуличника» [2, с. 78], жебрака, який живе у фавелі (обійсті бідних бразильських афроамериканців), виявляється Ісусом Христом. Вірш побудований як бувальщина або міська легенда (поширене явище у В. Вовк та у бразильській літературі). Проте далі сказано: «Як легко такий чорний Ісусик може перетворитися на розповсюджувача наркотиків... Щоденно в цьому місті гине більше людей, ніж під час війни у В'єтнамі чи Кореї... Смерть приймається як щось нормальне, навіть таку несправедливу, брутальну» [2, с. 78]. Отже, мова йде про латиноамериканське сприйняття смерті взагалі. Сакральне і профанне синтезовані: профанна особистість, часто знана автору (чи ліричному герою, чи просто багатьом), може стати сакральною, чи навпаки – сакральна знижується до профанної. Це нагадує два (чи кілька) ликів або іпостасей божества чи одного й того самого героя казки. Таким чином, образ героя В. Вовк амбівалентний.

Бразильський спосіб життя (і, відповідно, світогляд) у репрезентації В. Вовк виявляється в описі карнавалу, де постають біблійні герої – це помітно в перекладі авторкою народної пісні (збірка «Напис на скарабею», твір

⁸ Докладніше про це див. в статті: Смольницька О. Гендерна інтерпретація у збірці Віри Вовк *Карнавал*: міфологічний аспект / Ольга Смольницька // *Ukraina: narracje, języki, historie*, red. nauk. M. Gaczkowski, red. prow. J. Klyus; rec. G. Hryciuk, P. Józwickiewicz, K. Kusał, A. Matusiak; Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2015. – S. 83 – 94.

«Самба»): «На чолі глек із водою; / Іде Марія, іде Марія, / На гору йде, шкандибас, – / Там дитя її чекає. / Іде Марія. / Пере білизну на горі Марія, / Бо хліб щоденний – пісня невесела, / І про життя внизу безжурно мріє, / Що мре, де починається фавеля» [3, с. 11]. У бразильських традиціях Богоматір часто уявляється звичайною бідною жінкою, а вертеп замінюється на знайому реалію – фавелю.

Апелювання В. Вовк до знаних їй реалій і пошук Бога у звичайній людині відсилають до християнських принципів. Водночас це закорінено у фольклорній традиції різних народів: звичайний мандрівник (гість, або прохач, або просто пересічна людина) виявляється сакральною постаттю – божеством чи духом (наприклад, у кельтів – фейрі). Це Христос, Богородиця і святі (які мандрують по землі, перевіряючи смертних) у слов'янському, германському, прибалтійському, кельтському або латиноамериканському фольклорі, Один і Тор у скандинавів, Уастирджи на Кавказі, тощо.

В. Вовк розгортає сакральний образ, відштовхуючись від реальності. Так, знайома письменниці по Ріо-де-Жанейро, унікальна особистість, урсулінка мати Евхаристія була за походженням бретонкою [2, с. 73, 76–77]. Так народжується віршований підсумок знайомства з героїчною черницею – у формі неоміфологізму та магічного реалізму: «Колись перетне твою стежку / богиня Атена, в подібі старої бретонки, / і скаже, простягнувши десницю: / – Туди твоя путь до Ітаки!» [2, с. 79]. Образ бретонки тут зумовлений і особистим досвідом авторки (дружбою), і традиціями народного католицизму. Наприклад, як зазначає кельтолог А. Мурадова, у Бретані надзвичайну популярність має поклоніння святій Анні (матері Пречистої Діви), причому місцеве населення часто вірить у бретонське походження святої – покровительки цього регіону [7, с. 197] – звідси поширеність імені «Анна» у Бретані.

Атена згадана у вірші відповідно до міфу про Язона, якому явилася ця богиня у вигляді жебрачки, щоб перевірити героя. Він переніс богиню через річку, загубивши одну сандалю. Проте згадана Ітака відсилає, звичайно, до Одиссея: мотив мандрівки або прощі у В. Вовк наскрізний.

В описі підготовки до зйомок С. Ейзенштейн зупиняється на танатологічній символіці, важливої для фільму. Наприклад, він звертає увагу на череп – емблему святого Франциска Ассізького [9, с. 95] (узагалі череп як *temento* мої фігурує на картинах із зображеннями апостола Павла, св. Єроніма, покаяння св. Марії Магдалини тощо). Зокрема, відома барокова картина Франсіско де Сурбарана (1635) «Святой Франциск Ассізький, який стоїть і споглядає череп» (герой тримає в руках цей символ).

Контекстуальне знання важливе для режисера при зйомці танцю смерті – карнавалу, де персонажі носять маски-черепи: «Це спадання машкари (обличчя) усередині самої сутності (черепа), яка зберігає ту саму подобу, у даному випадку – подобу смерті...» [9, с. 95]. Ця візуальна подоба смерті (наприклад, ожилі скелети) взята з народних традицій латиноамериканського театру, причому не винятково мексиканського. Практикування народної

танатологічної символіки в мистецтві ХХ ст. і пізнішому – узагалі тенденція експериментаторства. Наприклад, відомі постановки Університетського театру в Мехіко «Калавери» (художник Хосе Посада), де практикувалися танці з убраними як скелети акторами, співи балад тощо [6, с. 150].

Отже, у вічі впадає синтез мистецтв. Аналогічно письменник як режисер творить світ, дійство і містерію, синтезуючи різні принципи. Це стосується творчості В. Вовк. Водночас і Бразилію, й інші країни Латинської Америки (Аргентину, Венесуелу, Мексику тощо) характеризує вміння радіти життю. Таке сплетення агресії й водночас естетичної радості, що від дитячого захвату переходить у гедонізм, а також легке сприйняття реальності через специфічний побут нагадує традиції лацароні. Про бразильців В. Вовк стверджувала: «У Бразилії люди віддають перевагу танцям, музиці. Вони особливий народ, їм не треба літо працювати, аби зиму пережити. Миску рису і якогось банана тобі кожен дасть» [8]. Можна сказати, що через інший спосіб життя вони начебто перебувають в іншій реальності зі своїми законами.

Характеризуючи народний католицизм, С. Ейзенштейн спирався на конкретні відвідувані місця – наприклад, центр паломництва Амека-Мека: «Як і більшість католицьких церков у Мексиці, і ця церква поставлена на місці давнього язичницького храму. Мудрі колонізатори і місіонери це робили для того, щоб з новою вірою не втратити популярності вже наїждженого місця... Тому ця церква, як і багато інших, виявляється розташованою на високому пірамідальному пагорбі» [9, с. 122] – справжній піраміді. Цей архітектурний екфрасис збігається з принципами стилю В. Вовк.

З огляду на це можна виокремити не лише народне православ'я чи народний католицизм, але дивитися на це явище ширше: адже існує народне лютеранство (або народний протестантизм) – у Німеччині (де він особливо помітний у лужичан), Скандинавії тощо. Отже, у цілому наявний феномен народного християнства, народної релігійності. Також якщо продовжувати цю тему, то можна вичленувати народний буддизм (тибетську трансформацію) і народний іслам (наприклад, шаманські відгомони в казахів, киргизів та ін., контамінація мотивів ісламу чи християнства з язичницькими віруваннями на Кавказі тощо).

Інше питання – композиція в творах В. Вовк. Тут помітне тяжіння до традицій образотворчого мистецтва (часто несвідоме), причому саме релігійного. Зокрема, у вічі впадають Страсті Христові (то прямо названі, то імпліцитні, на матеріалі подій ХХ–ХХІ ст.), викладені пофазово. С. Ейзенштейн наводить приклад таких фаз, аналізуючи поліптих Г. Мемлінга «Страсті Христові»: «Тут наявна потрійна традиція: 1) архітектурна...; 2) церковна, де практикувалось і практикується проходження через дванадцять стадій страждань Христа по собору чи священній дорозі в гору з поминанням на кожній з них тої фази страстей, крізь які пройшов Христос; 3) театральна, оскільки середньовічна сцена цілком так само вигороджувала це місто з різними місцями дії, від пекла і до раю «за флангами» цього міста...» [9, с.

160]. Таких прикладів у творчості В. Вовк, підкріплених особистим досвідом письменниці, багато. Так, відвідавши Бретань після смерті матері Евхаристії, В. Вовк, за власними словами, поїхала туди «в розшуках за пізньоготичними “кальвер”, камінними групами фігур довкола хреста» [2, с. 77]. Ці композиції вплинули на її творчість. Названа традиція народного католицизму помітна й у збірці «Карнавал». Ю. Григорчук аналізує таку євангельську специфіку на прикладі новели «Розп'яття»: «Постать Учителя і його оточення: Матері (Консейсан), Магдалини (Аманди), улюбленого учня (Жоана), передсмертні слова розкаяного розбійника... алюзійно експлікують біблійний контекст. Водночас заміна сакрального образу хреста образом телеграфного стовпа (урбаністичним атрибутом сучасної цивілізації) акцентує сьогочасність всесвітньої трагедії, сьогочасність смерті Бога і непізнаності Його світом» [5, с. 36]. Аналогічно – сучасні профанні реалії у В. Вовк, які можуть бути сакральними символами (підноситися до іншої площини), або ж, навпаки, сакральність зміщується на профанність.

Отже, можемо зробити **висновки**, що поетична творчість В. Вовк містить інтермедіальні риси, причому кінематографічні (у річищі магічного реалізму). Як візуальна і водночас орієнтована на архаїчне звукове сприйняття, вона пов'язана з фольклором, романтизмом, авангардизмом, проте ні в якому разі не наслідує жодного готового зразка. Діонійство, розглянуте на прикладі карнавалу, у письменниці врівноважується орфізмом, а широко наявний екфрасис (богородичний, христологічний тощо) доповнює світогляд народного католицизму. Перспективним є дослідження зв'язку поезії В. Вовк з бразильським ритуалом, а також детальніший розгляд архітектурного екфрасису.

Бібліографічні посилання

1. Вовк В. Будова / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро : Contraste, 2015. – 84 с.: іл.
2. Вовк В. Коляда на Щедрий Вечір / Віра Вовк. – Львів : БаК, 2007. – 120 с.
3. Вовк В. Напис на скарабею / Віра Вовк. – Львів : БаК, 2007. – 124 с.
4. Вовк В. Поезії / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2000. – 422 с.
5. Григорчук Ю.М. Реалізація опозиції сакральне / профанне у мотивах новелістичних циклів Віри Вовк «Карнавал» і «Сьома печать» / Ю.М. Григорчук // Наукові праці: науково-метод. журнал. – Миколаїв, 2013. – Т. 224. – Вип. 212: Філологія. Літературознавство. – С. 36.
6. Латинской Америки театр // Энциклопедический словарь юного зрителя. – М. : Педагогика, 1989. – С. 149 – 150.
7. Мурадова А. Кельты в анфас и в профиль / Анна Мурадова. – М. : Ломоносовъ, 2010. – 256 с. (История. География. Этнография).
8. Столярчук І. «Україна має отримати премію Нобеля» : [інтерв'ю з Вірою Вовк] / Іван Столярчук // Газета по-українськи. – Четвер, 27 березня 2008. 19:25. – [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. — Режим доступу: http://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_ukrayina-maye-otrimati-premiyu-nobelya/217695?mobile=true. – укр. мовою.
9. Эйзенштейн С. М. Монтаж / Сергей Михайлович Эйзенштейн. – М. : Эйзенштейн-центр ; Музей кино, 2000. – 592 с.; ил.

Надійшла до редколегії 30 вересня 2016 р.

Е. В. Хинкиладзе
Харьков

О ФУНКЦИИ ВСТАВНОГО ЭПИЗОДА В РОМАНЕ В.П. КРЫМОВА «СИДОРОВО УЧЕНЬЕ»

У статті вводиться до наукового обігу забутий роман В.П. Кримова «Сидорова наука» і здійснюється спроба виявити функції вставного епізоду в ньому. Показано, що він виконує істотну функцію. У ньому розповідається про дитинство героя, який прийняв рішення в корені змінити своє життя і вирватися з убогості. В розповіді про своє дитинство Арсен не пізнає себе, а фіксує скупі події, окремі спогади, які виникають із темних кутків його пам'яті. Виростаючи в забобонах, в постійному страху смерті, він із заздрістю дивився на тих, хто зумів зробити статок, жив на широку, за його уявленнями, ногу. Це пояснює рішучість героя стати мільйонером, боротьбу зі всепоглинаючим страхом, викликаним навіюваними йому релігійними уявленнями, мотивує його поведінку в подальшій розповіді. Мабуть, не випадково автор спочатку планував назвати роман «Бог і гроші», оскільки його герой змушений вибирати між цими найважливішими для нього поняттями.

Ключові слова: вставний епізод, автобіографічна проза, ідилічний хронотон дворянської садиби, натуралістичний хронотон купецького будинку, проза російського зарубіжжя.

В статье вводится в научный оборот забытый роман В.П. Крымова «Сидорово ученье» и предпринимается попытка выявить функции вставного эпизода в нем. Показано, что он выполняет существенную функцию. В нем повествуется о детстве героя, который принял решение в корне изменить свою жизнь и вырваться из нищеты. В рассказе о своем детстве Арсений не познает себя, а фиксирует скудные события, отдельные воспоминания, которые возникают из темных уголков его памяти. Вырастая в предрассудках, в постоянном страхе смерти, он с завистью смотрел на тех, кто сумел сделать состояние, жил на широкую, по его представлениям, ногу. Это объясняет решимость героя стать миллионером, борьбу со всепоглощающим страхом, вызванным внушенными ему религиозными представлениями, мотивирует его поведение в дальнейшем повествовании. Видимо, не случайно автор первоначально планировать назвать роман «Бог и деньги», поскольку его герой вынужден выбирать между этими важнейшими для него понятиями.

Ключевые слова: вставной эпизод, автобиографическая проза, идиллический хронотон дворянской усадьбы, натуралистический хронотон купеческого дома, проза русского Зарубежья.

The article is introduced into scientific circulation forgotten novel by V.P. Krymov "Sidorov's apprenticed " and is assumed an attempt to identify the function of the insert scene in it. It is shown that it performs an essential function. It tells the story of his hero's childhood, who has decided to radically change his life and escape of poverty. In the story about his childhood Arseny did not know himself, and fixes doling events, individual memories, which arise out of the dark corners of his mind. Growing up in prejudice, in constant fear of death, he looked enviously at those who managed to make a fortune, lived in a grand style, according to his ideas. This explains his determination to become a millionaire, the fight against all-consuming fear caused by the promptings of his religious beliefs, motivates his behavior in the future narrative. Probably not coincidentally the author of the original plan called the novel "God and Money", because his character is forced to choose between the two most important concepts for him.

Keywords: *parenthesis, autobiographical prose, idyllic chronotope noble estate, naturalistic chronotope merchant's house, prose Russian abroad.*

Трилогию В.П. Крымова «За миллионами» по праву можно назвать неизвестной книгой. Она создавалась писателем в эмиграции, издавалась в Германии и Франции. Сегодня в российских библиотеках есть несколько ее экземпляров. В нашем распоряжении – издание начала 1930-х гг., осуществленное в берлинском издательстве «Петрополис». Это хорошо изданный трехтомник, в каждом томе которого на шмуцтитуле перечисляются романы, вошедшие в трилогию. Есть немало оснований считать это произведение именно трилогией, однако сам автор настаивал, что это не совсем так. В предисловии к третьему тому он, в частности, писал: «Хотя три тома названы “трилогией”, но это один роман – цельны только все части вместе». В.П. Крымов утверждал, что его главный герой не гонялся за богатством, а «большим трудом, почти страданием, в течение десятков лет доходит до примирения с самим собою, до приемлющего жизнь оптимизма... Даже в начале третьего тома еще ночь – еще не брезжит рассвет. Радостные лучи проникают, наконец, в его душу только во второй половине последней книги... Но рассвет третьего тома был бы непонятен, неценен, не говорил бы ничего, если бы перед этим не было бы семисот страниц ночи... В описании этого завоевания права жизни, радости жизни, процесса долгого и мучительного, главная цель романа... Совсем ложное представление может получиться об основной мысли романа, если прочесть только отдельный том» [4, с. 5]. В словах автора, думается, выражен его замысел, окончательно сложившийся уже к окончанию работы. Вначале он свою задачу видел, видимо, несколько иначе. Во всяком случае, в первом томе («Сидорово ученье») ощущается, что он «даль свободного романа» еще не «ясно ощущал». Одним из свидетельств этому, по нашему мнению, является вставной эпизод «Детство Арсения (его исправленная рукопись)».

Повествование в романе ведется от третьего лица. Автор описывает чрезвычайно унижительное положение героя – нищего студента, стремящегося дружить с состоятельными однокашниками и испытывающего страдания от своей бедности. Единственным утешением для него является записная книжка, в которую он заносит «воспоминания» о своем детстве. На первой странице рукописи, как сообщает повествователь, рукой молодого автора написано «Обмокни перо в свое сердце и пиши» [3, с. 39]. Трудно с уверенностью утверждать, но это высказывание может быть реминисценцией афоризма Д. Дидро «Когда хочешь писать о женщине, обмакни перо в радугу и стряхни пыль с крыльев бабочки...», однако во вставном эпизоде тема любви к женщине занимает далеко не первостепенное место: путь к завоеванию женщины лежит через получение миллионов. Цель данной статьи состоит в том, чтобы установить функцию вставного эпизода в романе «Сидорово ученье». Эта проблема еще не становилась предметом изучения, как, впрочем, и все творчество писателя.

В.П. Крымов, видимо, понимал особый характер этого фрагмента, потому счел возможным опубликовать его отдельно под названием «Детство Аристархова (главы из романа)» (Берлин, 1924) [2]. Его специфика состоит в том, что он создан автором произведения, но «приписан» персонажу, который пишет «документальный» по своему характеру текст. Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа и С.Н. Бройтман справедливо отмечают, что обычно выделяют две основные группы типов высказывания: «...высказывания, созданные автором произведения и приписанные им “вторичным” речевым субъектам (включая повествователя), с одной стороны, и высказывания, не включенные в кругозор персонажей и повествователя (полностью или частично), а иногда и не созданные автором, – с другой. Первые – это прямая речь персонажей, внешняя и внутренняя; собственно повествование, описание, характеристика; вставные рассказы и письма, также “произведения” героев (например, стихи)» [6, с. 286]. В случае с романом В.П. Крымова мы имеем дело именно с первым типом высказывания, созданного автором произведения и отличающегося от второго типа «границей кругозора персонажей» [6, с. 286]: в эпический художественный текст вводится фрагмент, который является произведением, «написанным» героем. В связи с этим меняются и особенности повествования. Роман написан от третьего лица, и все происходящее освещено преимущественно точкой зрения повествователя. В «Детстве Арсения» рассказ ведется от первого лица, синтаксис упрощается, имитируя особенности восприятия мира ребенком. Впрочем, здесь очевидно противоречие: «воспоминания» написаны молодым человеком, а в самом тексте представлена упрощенная интерпретация событий, свойственная ребенку.

В.П. Крымову мастерски удастся имитация не мемуаристики («воспоминания»), а русской автобиографической прозы, вернее, одной из ее тенденций. Его произведения, несомненно, относятся к массовой литературе, которая учитывала не только особенности предшествующей ей литературы, эксплуатируя их, но и горизонт ожидания читателя. Давая вставному эпизоду «говорящее» название «Детство Арсения», автор отсылает его к хорошо известному, можно сказать, классическому ряду – «Детские годы Багрова-внука» С. Аксакова, «Детство» Л.Н. Толстого, «Детство Никиты» А. Толстого, «Детство Тёмы» Н. Гарина-Михайловского, «Детство» М. Горького, не говоря уже о множестве произведений, не содержащих в своем заглавии слова «детство», но использующих жанровую форму автобиографии: «Юнкера» А. Куприна, «Взвихренная Русь» А. Ремизова, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина и мн. др. Напомним, что и позднее, в середине XX в., этот жанр тоже был достаточно плодотворен.

Видимо, чтобы определить основные особенности вставного эпизода в романе «Сидорово ученье», следует учитывать теорию автобиографического жанра, сегодня достаточно хорошо разработанную, принимая, однако, во внимание, что «Детство Арсения» не является собственно автобиографическим повествованием: автор использует его форму и особенности. А. Яркова полагает, что история развития автобиографического

жанра дает возможность выделить две тенденции: «автобиография-результат», т.е. произведение, написанное в поздние годы и проливающее новый свет на события далекого прошлого, и автобиографии, являющиеся актом саморефлексии, когда одновременно с созданием произведения осуществляется самопознание. Как пишет А. Яркова, в художественных автобиографиях первой линии центральным является «взаимодействие личности и среды (бытовой, социальной, культурной)» [7], что характерно для автобиографических произведений XIX века. Н. Гарин-Михайловский, опираясь на мощную традицию, предложил несколько иной вариант автобиографического повествования. Оставляя в центре произведения проблему становления личности, он максимально приблизил автобиографию к романному жанру, ввел повествование от третьего лица, соединил исторический и бытовой планы, обновил стиль. В этом же ряду А. Яркова рассматривает и трилогию М. Горького.

Однако Н.А. Николина, на наш взгляд, дает более подробную и точную классификацию, которая учитывает все многообразие вариантов русской автобиографической прозы. Она предлагает выделять «собственно автобиографии – документальные тексты, представляющие собой краткие и формализованные жизнеописания и относящиеся к официально-деловому стилю; автобиографические тексты, включающие одновременно развернутые *воспоминания* о прошлом, связанных с ними реалиях, лицах и т.п.; автобиографии и воспоминания, тяготеющие к беллетризированной форме (содержащие, например, образные характеристики описываемых реалий); художественные произведения, использующие жанровую форму автобиографии и опирающиеся на реальные факты жизни автора (см., например, повесть С.Т. Аксакова “Детские годы Багрова-внука”, роман И.А. Бунина “Жизнь Арсеньева”, тетralогию Б.А. Зайцева “Путешествие Глеба”» [5, с. 12]. Думается, вставной эпизод в романе «Сидорово ученье» может быть охарактеризован как имитация художественного произведения, использующего жанровую форму автобиографии. Сложно судить, насколько впечатления детства героя являются автобиографическими для самого автора. Но форма, избранная им для введения в мир детства Арсения, открыла перед ним большие возможности. В.П. Крымов расположил этот эпизод в середине повествования о молодости героя (напомним, что Н.В. Гоголь переместил рассказ о детстве Чичикова в 11-ю главу). Ему предшествовало описание бедности и унижений Арсения, за ним последовал рассказ о его вхождении в мир дельцов и предпринимателей. Таким образом, оказываются мотивированными невероятное упорство, трудолюбие героя, преодолевающего огромные сложности на пути к своему первому миллиону.

«Детство Арсения» является незавершенной «рукописью», в которой повествование начинается с его самых ранних лет. Читатель вводится в мир старообрядческой семьи, из которой выделились, «перекрестясь», родители героя. Единственное чувство, которое испытывает Арсений, – чувство страха перед концом света. Детали быта, обстановки, нравов, показанные в эпизоде, с

одной стороны, поясняют студенческие его страдания, а с другой – характеризуют умирание старообрядческого уклада. В этой связи, особенно показательное сопоставление эпизода с первым романом многотомника Г. Гребенщикова «Чураевы» [1], в котором также изображен старообрядческий быт. Автор создает образы крепких, мощных, успешных людей, ведущих радостный образ жизни, горячо уверенных в своей правоте. Они успешно ведут предпринимательство, и только прогресс губит их уклад, разрушает семейные устои.

У В.П. Крымова старообрядчество – темный и грязный мир, построенный на религиозном страхе и предрассудках. Он использует убедительный образ слепоты, в которую погружается ребенок: в доме настолько мало света, что с течением времени Арсений теряет остроту зрения и становится близоруким, надевает очки с толстыми стеклами. Второй образ также противоположен миру старообрядцев у Г. Гребенщикова: его герои живут на берегу широкой реки, которую нельзя переплыть и сплав по которой представляет опасность для жизни. На ее берегах расположены бескрайние русские просторы, символизирующие мощь и размах великой державы. У В.П. Крымова единственным развлечением маленького героя является возня в помойной луже, где он пускает свои первые кораблики: «Помои у нас сливались в большой обрез от ворвани, – это был мой пруд. В дождь его опрокидывали, получалась большая вонючая лужа, – на ней я устраивал плотины и пускал корабли <...>. Там же, где брали воду для питья, стирали белье: тут же стояла баня, и грязная вода текла в озеро. Тут же поили и купали скот. В результате у всех были глисты, и от них лечили, ставя на живот горшки...» [3, с. 43, 46]. Для старообрядцев Г. Гребенщикова предпринимательство и богатство – это знак их верности избранному пути, показатель добропорядочности. Для Арсения Аристархова миллионы – навязчивая мысль и недостижимый идеал, стремление навсегда порвать с прежней жизнью и быть одним из тех, кто вершит судьбы мира: «Мне никогда не хочется, как другим, вернуться к детству» [3, с. 41], – признается он.

В повествование о первом опыте познания мира В.П. Крымов вводит «гоголевский» мотив всевластия нечистой силы. Маленькому Арсению преподается урок общения с чертом: «Есть еще светящиеся гнилые пни, но тоже видно только по ночам. На Ивана Купала папоротник цветет. <...> Вы, дядя Гаврила, видели, как папоротник цветет? – Я не видал... Другие видали. Видали, да не схватили. Под им ведь клад. – Клад? – Клад. Только простыми руками не возьмешь, заговор на ём. – А заговор знает кто-нибудь? – Кто знает? Колдуны знают, которые нечистику душу продали. – А что, если бы продать душу нечистику, вот было бы интересно, – думал я в это время, но дяде, понятно, не говорил. – Нет, потом на том свете вечно мучиться. Нет, сохрани Бог и помилуй. А стал бы богатым – сколько угодно золота, все клады мог бы вырыть! Почему другие родились детьми богатых, а я нет? Как им хорошо!.. А еще лучше царским детям или великих князей. <...> Через некоторое время мрачное настроение проходило. Я решал: Во что бы то ни стало буду

миллионером... Буду, буду... буду...» [3, с. 46]. Это высказывание становится лейтмотивом первого романа трилогии.

Как и в других художественных произведениях, использующих форму автобиографии, в «Детстве Арсения» показано прежде всего деревенское лето, правда, не в идиллическом его варианте, как у его выдающихся предшественников, а с описанием ужасных подробностей полудикой и темной жизни, а затем — гимназическая пора героя, изображенная как цепь мучительных и страшных для Арсения испытаний. Своего рода бегством из этого постылого мира является его поездка в Европу с мизерной суммой денег. Именно этот поворот в судьбе героя оказывается незавершенным, рукопись обрывается, и Арсений Аристархов показан уже партнером своего дяди Сидора по строительному делу. Отметим, что, в отличие от классических произведений, созданных в форме автобиографии, у В.П. Крымова гимназические годы героя подробно не описаны.

Вставной эпизод в романе «Сидорово ученье» выполняет важную функцию. В нем повествуется о детстве героя, который принял решение в корне изменить свою жизнь и вырваться из нищеты. В рассказе о детстве Арсений не познает себя, а фиксирует скудные события, отдельные воспоминания, которые возникают из темных уголков его памяти. Вырастая в предрассудках, в постоянном страхе смерти, он с завистью смотрел на тех, кто сумел сделать состояние, жил на широкую, по его представлениям, ногу, ел сласти и радовался бытию. Это объясняет его решимость стать миллионером, преодолеть всепоглощающий страх, вызванный внушенными религиозными представлениями, мотивирует его поведение в дальнейшем повествовании. Видимо, не случайно автор первоначально планировал назвать роман «Бог и деньги», поскольку его герой мечется между этими важнейшими для него понятиями.

Во вставном эпизоде В.П. Крымов вступает в противоречие с большой традицией описания детства в русской литературе. Вместо идиллического хронотопа дворянской усадьбы, присущего автобиографическим произведениям XIX в., он создает натуралистический хронотоп купеческого дома, подчеркивая низменные инстинкты и неприглядные стороны быта. В каком-то смысле эти описания близки горьковскому «Детству». Однако выход за его пределы (отъезд ребенка в гимназию) создан по шаблону описаний гимназической жизни автобиографического героя с меньшей прописанностью происходящих там событий. Исчерпанность этой линии сюжета, очевидность которой ощущается в конце вставного эпизода, вероятно, и послужила причиной его незавершенности.

Библиографические ссылки

1. Гребенщиков Г.Д. Чураевы / Г.Д. Гребенщиков. 2-е изд. — New-York: Atlas, 1925. — 229 с.
2. Крымов В.П. Детство Аристархова (главы из романа) // Виктор Петрович Крымов. — Берлин: [Б.и.], 1924. — 94 с.
3. Крымов В.П. Сидорово ученье / Виктор Петрович Крымов. — Берлин: Петрополис, 1933. — 317 с.

4. Крымов В.П. Дьяволенок под столом / Виктор Петрович Крымов. – Берлин: Петрополис, 1933. – 329 с.
5. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие / Н.А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с. (Серия: «Филологический анализ текста»).
6. Тamarченко Н.Д. Теория литературы. Учебное пособие: В 2 т. / Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – 2-е изд. – Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. [Под ред. Н.Д. Тamarченко]. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 512 с.
7. Яркова А.В. Тетралогия Б.К. Зайцева «Путешествие Глеба» в контексте русской автобиографической прозы (к вопросу о жанровой специфике произведения) : [Электронный ресурс] / А.В. Яркова. – Режим доступа: <http://www.yarkova.lodya.ru/Alla57.htm>.

Надійшла до редколегії 25 вересня 2016 р.

А. Азизова-Мамедова

(Баку)

ПОИСКИ, ЭКСПЕРИМЕНТЫ, ОТКРЫТИЯ... ТВОРЧЕСКИЙ

ХАРАКТЕР ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ЯРКАЯ ОСОБЕННОСТЬ ЛИЧНОСТИ.....3

M. S. Allahquluyeva

(Baku)

A NEW CONCEPT OF HUMAN IN AZERBAIJANI NOVELS DURING THE PERIOD
OF INDEPENDENCE.....11**М. М. Апанович**

(Київ)

ОБРАЗ ЛІРИЧНОЇ ГЕРОЇНИ У ВІРШАХ ПРО КОХАННЯ ГАННИ ЧУБАЧ

ТА ГАЛИНИ ТАЛАНОВОЇ.....18

A. Baghirova

(Sumgayit)

TRACES OF THE "BOOK OF DEDE KORKUT" IN ALINJA TOPONYM USED

IN ISA HUSEYNOV'S WORKS.....26

Ю. И. Беднова

(Днепр)

ФУНКЦИЯ ПОВТОРА В СОНЕТЕ І ЦИКЛА Ф. ГРЕВИЛЛА «СЕЛИКА».....32

Д. С. Бураго

(Киев)

«ПРОФЕССОРСКАЯ КВАРТИРА» В МЕМУАРАХ АНДРЕЯ БЕЛОГО

КАК АНТИМИР ПОЭЗИИ (на материале книги «На рубеже двух столетий»).....36

М. В. Ветрова

(Днепр)

ФИЛОСОФСКИЙ ОПЫТ В РОМАНЕ А. КАРТЕР «ЛЮБОВЬ».....47

V. Gurbanova

(Baku)

ARCHAIC WORDS AND SUFFIXES IN THE WESTERN DIALECT OF

AZERBAIJANI LANGUAGE IN "DIVANU LÛGAT-IT-TURK" BY M. KASHGHARI.....58

V. H. Huseynzade

(Baku)

ARTISTIC MANIFESTATION OF THE STRUGGLE FOR INDEPENDENCE

IN AZERBAIJANI STORIES.....64

В. А. Гусев

(Днепр)

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТРАЖЕНИЯ

СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА МЕЩАНСТВА В МЕМУАРНОМ

ЦИКЛЕ И. ШМЕЛЕВА «КАК Я ВСТРЕЧАЛСЯ С ЧЕХОВЫМ».....69

Х. Гусейнова

(Гянджа)

ПРОРОКИ В ТВОРЧЕСТВЕ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ.....78

В. П. Казарин, М. А. Новикова

(Киев)

«...ГРОЗНАЯ АНАФЕМА ГУДИТ» (загадки одного ахматовского восьмистишия).....86

Н. В. Калиберда

(Днепр)

О ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОТОТИПЕ ГЕРОИНИ РОМАНА

С. РИЧАРДСОНА «ПАМЕЛА».....102

Ю. О. Лаптєєва

(Дніпро)

СУБ'ЄКТНІСТЬ ОБРАЗУ МІСТА У РОМАНАХ П. АКРОЙДА

«ЛОНДОН: БІОГРАФІЯ» ТА С. ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ».....109

В. В. Лобанова

(Днепр)

ФИЛОСОФИЯ ЛУНЫ И ПРИЗРАКИ В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ И А. БЛОКА.....114

Г. Є. Нікітіна

(Дніпро)

ВІД КРАЇНИ КОКАНЬ ДО ПРЯНИЧНОГО БУДИНОЧКА: ІСТОРІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ

ТОПОСУ ЇСТИВНОГО ПОМЕШКАННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ КАЗЦІ РОКОКО.....121

Е. А. Прокофьева

(Днепр)

ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ КАК ПОЛИТИЧЕСКОЕ БАНКРОТСТВО ВЕНЦЕНОСЦА

(«ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ» А.К. ТОЛСТОГО).....130

И. В. Русских

(Днепр)

ПОСЛЕДНЯЯ «ЭКСПЕДИЦИЯ» МЭТЬЮ БРАМБЛА:

ОДЕРЖИМОСТЬ ДОРОГОЙ И СОЧИНИТЕЛЬСТВОМ ПИСЕМ.....135

К. А. Самойленко

(Харьков)

«ОШИБКА СМЕРТИ» ВЕЛ. ХЛЕБНИКОВА: ПОЛЕМИКА С СИМВОЛИЗМОМ.....143

А. Саттарова

(Сумгаит)

КОМИЗМ И ЖИЗНЬ.....149

Н. А. Скрынник

(Харьков)

ТЕМА ПРОИЗВОЛА В ПЬЕСЕ А.Ф. ПИСЕМСКОГО «БЫВЫЕ СОКОЛЫ».....154

О. О. Смольницька

(Київ)

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЛІРИКИ ВІРИ ВОВК: ДІОНІСІЙСТВО, ОРФІЗМ,
ЕКФРАСИС У КІНЕМАТОГРАФІЧНОМУ АСПЕКТІ.....160

Е. В. Хинкиладзе

(Харьков)

О ФУНКЦИИ ВСТАВНОГО ЭПИЗОДА В РОМАНЕ
В.П. КРЫМОВА «СИДОРОВО УЧЕНИЕ».....169

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 27 (2)

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редагування

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

Здано на складання 16.12.2016 р. Підписано до друку 19.12.2016 р. Формат 60х84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк.
Тираж 100 прим. Зам. № 1528-2

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28; 227-38-48; e-mail: info@burago.com.ua

www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41