МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА
Кафедра зарубіжної літератури

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск XIX

Дніпропетровськ
«Ліра»
2015

УДК 821(4/8).09
ББК 83.3(4/8)-022
В 42

Друкується за рішенням вченої ради
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара
Протокол № 6 від 18.12.2014 р.

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. **Л. А. Мироненко**
д-р філол. наук, проф. **Г. А. Степанова**

Редакційна колегія:
д-р філол. наук, проф. **Т. М. Потніцева** (відп. редактор), д-р філол. наук, проф. **Л. І. Скуратовська**, д-р філол. наук, проф. **В. І. Ліпіна**, д-р філол. наук, проф. **В. Д. Демченко**, д-р філол. наук, проф. **В. Д. Нарівська**, д-р філол. наук, проф. **Л. А. Мироненко**, д-р філол. наук, проф. **М. Р. Коваль** (Польща), д-р філол. наук, проф. **Т. Сухарський** (Польща), канд. філол. наук, доц. **Ю. В. Стулов** (Білорусь), канд. філол. наук, доц. **С. О. Ватченко** (заст. відп. редактора), канд. філол. наук, доц. **Т. Є. Пічугіна**, канд. філол. наук, доц. **О. В. Максютенко** (відп. секретар)

Черговий випуск збірки «Від бароко до постмодернізму» містить статті учасників міжвузівської конференції «Класика та сучасність: дискурс діалогу» (XIII Шрейдерівські читання), в яких розглянуто актуальні проблеми теорії та методології літературознавства, досліджено маловивчені аспекти класичної поезії та прози, запропоновано оригінальне філологічне прочитання взірців модерністської та постмодерністської літератури.

Рекомендується фахівцям, науковцям, аспірантам та студентам, які працюють над науковими темами з історії зарубіжної літератури.

В 42 **Від бароко до постмодернізму** : [зб. наук. пр.] / редкол. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Ліра, 2015. – Вип. XIX. – 288 с.

ISSN 2312-3036

Очередной выпуск сборника «От барокко до постмодернизма» содержит статьи участников межвузовской конференции «Классика и современность: дискурс диалога» (XIII Шрейдеровские чтения), в которых рассмотрены актуальные проблемы теории и методологии литературоведения, исследованы малоизученные аспекты классической поэзии и прозы, предложено оригинальное филологическое прочтение образцов модернистской и постмодернистской литературы.

Рекомендуется специалистам, научным работникам, аспирантам и студентам, которые работают над научными темами по истории зарубежной литературы.

The journal of literary studies «From Baroque to Postmodernism» includes the collection of articles in which the participants of the Inter-University conference “Classics and the Present: the Discourse of the Dialogue” (XIII Shreider’s Readings) presented their views on contemporary problems of literary theory and methodology, highlighted little-known aspects of classical poetry and prose, proposed original philological interpretation of Modern and Postmodern literature.

It is recommended to experts, scholars, postgraduates and students who are majoring at the scientific topics connected with the history of world literature.

УДК 821 (4/8).09
ББК 83.3(4/8)-022

ISSN 2312-3036

© Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, 2015

ПЕРЕДМОВА

XIX випуск збірки наукових праць кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара знайомить читачів з доповідями учасників міжвузівської конференції «Класика та сучасність: дискурс діалогу» (XIII Шрейдерівські читання), яка відбулася 5–6 лютого 2015 р. у ДНУ.

Актуальність тематики, обраної для конференції, підтверджується численними аспектами її дослідження, що представлені у доповідях як відомих науковців, так і початківців. Стурбованість тим, що статус класичної книги і книги взагалі не тільки помітно знижується, а й кардинально змінюється у сучасному суспільстві, обумовила бажання дослідити чинники й перспективи цього процесу, а головне, виразити свою впевненість у невмирущому значенні та впливові класичної літератури на розвиток не лише сучасної літератури й культури, а також людини і суспільного життя.

Багато з доповідей переконують у тому, що класична культура і література завжди і тепер були і є підґрунтям розвитку сучасної літератури. Це проілюстровано розвідками дослідників про зв'язки сучасної літератури з Книгою Книг (О. Н. Безкровна), античністю (Н. В. Лайшен), про генеалогічні зв'язки усіх тих класичних культур, з яких склався сучасний «європейський світ» (В. П. Казарін, М. О. Новикова, Е. Р. Тулуп). Гра з класичною літературою, як відомо, стає впізнаваною ознакою літератури пост- і постпостмодернізму (Т. В. Прищепа, О. Є. Тупахіна, С. О. Сушко). Не оминають звернення до класики сучасна мала проза (Н. Г. Велігіна) та реклама (О. В. Пронкевич).

Динаміку співвідношення класики і сучасності простежено на кожному зрізі історико-літературного розвитку, починаючи з епохи Середньовіччя та Відродження (Л. П. Привалова, Н. І. Власенко, О. В. Родний тощо), крізь XVII–XVIII ст. (І. В. Руських, А. В. Безруков тощо) і XIX століття (Т. М. Потніцева, Т. М. Аллахвердян тощо) до новітньої літератури XX і XXI ст. (С. О. Ватченко, Л. І. Скуратовська, О. В. Максютенко, Т. Є. Пічугіна тощо). В усіх цих доповідях розкрито або нові аспекти поетики й семантики відомих творів (О. В. Левченко, Н. В. Білоус, Н. В. Каліберда), або обрано нових авторів, нові твори, які ще не були у літературознавчому обігу (О. В. Григоренко, Я. В. Ковальова, Б. В. Стороха).

Збірку адресовано літературознавцям, фахівцям з історії світової літератури й усім тим, кого цікавлять проблеми класичної літератури сьогодні і хто розмірковує над її подальшою роллю, місцем у гуманітарній науці й у житті сучасного суспільства.

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ ФОРМ У ЗМІНІ ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИХ СТИЛІВ: РЕНЕСАНС, МАНЬЄРИЗМ, БАРОКО

УДК 821.111 – 13.09

Л. П. Привалова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОБРАЗ ЗАМКА ЛЕДИ АЛЬМЫ В «ЛЕГЕНДЕ О РЫЦАРЕ ГЮЙОНЕ» Э. СПЕНСЕРА

Головний герой книги II поеми Спенсера персоніфікує ідею помірності. Це одна з кардинальних чеснот античності. Її розуміли як гармонію або рівновагу між трьома частинами душі – вегетативною, почуттєвою та раціональною, як середину між крайнощами надміру та нестачі. Знаходження цієї чесноти вважали необхідним етапом у досягненні лицарського ідеалу. Ренесансні уявлення про помірність досить близькі до античних термінів krasis та akrasis. У пошуках рівноваги та гармонії лицарь Гюйон має отримати перемогу над злою чародійкою Акразією. Свій ідеал помірності Спенсер втілює в емблемному образі замку леді Альми. Аналогії між пропорціями замку та тілом людини були традиційними для літератури Відродження. Свою подорож замком Гюйон починає на нижчому рівні – у їдальні та кухні, які ототожнюються з вегетативною частиною душі. Потім Гюйон підіймається до вітальні-серця, де знаходяться пристрасті, емоції, усі почуттєві сприйняття людини. Кульмінація відбувається у вежі-голові. Тут мешкають три мудреця – фантазія, розум та пам'ять. Альма, як алегорія розуму, не має свого місця у замку, але ій підкоряються усі його мешканці.

Ключові слова: алегорія, емблема, помірність, krasis, Відродження, Єлизвета Тюдор.

Главный герой II книги поэмы Спенсера является аллегорией умеренности. Это одна из четырёх кардинальных добродетелей античности. Её осмысливали как гармонию или равновесие различных начал души – вегетативного, чувственного, рационального, как середину между крайностями избытка и недостатка. Обретение умеренности было необходимо для достижения рыцарского идеала, который культивировался при дворе Тюдоров. Ренессансные представления об умеренности близки античным понятиям krasis и akrasis. В поисках равновесия и меры сэр Гюйон должен победить злую волшебницу Акразию. Своё понимание умеренности Спенсер раскрывает через архитектурный образ – это топос замка леди Альмы. Аналогии между пропорциями храма и телом человека, достигшим гармонии, были очень популярны в эпоху Возрождения. Путешествие по замку Альмы представлено как восхождение от чрева, вместилища растительной части души (столовая и кухня Альмы) к груди, где сосредоточены чувства (гостиная, где собралась компания леди и кавалеров) и голове (высокая башня и три мудреца, которые в ней обитают). Мудрецы представляют аллегорию фантазии, разума и памяти.

Ключевые слова: аллегория, эмблема, умеренность, krasis, Возрождение, Елизавета Тюдор.

In his quest sir Guyon tries to achieve Temperance. This is one of the four ancient cardinal virtues. Temperance was defined as a balance or harmony of all parts of the soul (vegetable, sensitive, rational) under the controll of reason. Virtue of Temperance governed the ethic of chivalry under the Tudors. In book II Spenser explores temperate body. The idea ofTemperance as the health of the soul and body is very close to the ancient term krasis which means mixing and right measure between the extremes of excess and defect. Bad mixture, intemperance is acrasia. Sir Guyon must overcome his main enemy enchant-

©Л. П. Привалова, 2015

ress Acrasia. Temperate body traditionally is seen as a temple. This tradition is biblical, but receives full treatment in Vitruvius' Ten books on Architecture. So Alma's castle is an embodiment of Christian temperance. This architectoral emblem appeares in canto IX because nine is the number of soul. The name Alma in Italian means soul. As the allegory of rational part of the soul she is mediating the opposities between Venus and Diana, Saturn and Mars. The journey through the body is a hierarchical ascent from belly – the organ of vegetable soul (dining room and kithen in Alma's castle) to the heart – the organ of sensitive soul (Alma's goodly Parlour), the seat of passions, outward and inward apprehending. In the parlour Guyon confronts his own moral nature embodied in the allegorical figure of Modesty or Shamefastness in its extreme form. The tour reaches its climax in the brain – the inward part of the apprehending faculty of the sensitive soul. Allegorically the head is represented as a turret with divers rooms but three of them were the chiefest. The first room is the home of ivagination and phantasy, the second room – of common sense or reason and in the back room memory is located. Phantasy and memory are Saturnian, but they are controlled by reason who is under the patronage of Jupiter. The castle of Alma allegorically is an ideal of temperate body. In terms of historicall allegory Alma is Elizabeth and her castle is an ideal commonwealth.

Keywords: allegory, emblem, temperance, krasis, Renaissance, Elizabeth Tudor.

Во II книге поэмы Э. Спенсера «Королева фей» («The Faerie Queene»,1590) повествуется о подвиге рыцаря королевы Глорианы сэра Гюйона, победившего волшебницу Акразию. Главный герой является аллегорией Умеренности – одной из четырёх античных кардинальных добродетелей. Платон в «Республике» писал, что наилучшим состоянием для государства и каждого отдельного человека является согласованность, естественное созвучие при котором «те струны, что слабо натянуты, и те, что сильно, и средние звучат согласно между собою, если угодно, с помощью разума…» [1, с. 159]. Аристотель считал, что Умеренность состоит в обладании серединой между избытком и недостатком. Баланс или гармония между различными жидкостями в организме человека (кровь, жёлтая желчь, чёрная желчь, флегма), определяющими тип темперамента, между различными началами души (вегетативная, чувственная, разумная) определялся термином krasis, отсутствие согласованности и гармонии, преобладание крайностей – acratos или acrasia. Главным врагом сэра Гюйона в его поисках Умеренности как раз и является волшебница Акразия. Спенсер находит разнообразные возможности для разъяснения читателю природы Умеренности. Он использует мифологические, астрологические, музыкальные, архитектурные образы, геометрические и нумерологические символы. В IX кантике он конструирует аллегорический топос замка леди Альмы как эмблему Умеренности. Обращаясь к читателю в первой станце кантики, Спенсер утверждает, что нет ничего более прекрасного из всех творений Бога, чем человеческое тело, пока им управляет с должной твёрдостью разум, и нет ничего более отвратительного, когда его разрушают бесконтрольность и неуправляемые страсти. Тело человека отождествляли с замком или строением. Впервые эта традиция была намечена в Библии и у Платона. Затем её подхватывает Витрувий, который стал соотносить пропорции человеческого тела с пропорциями античных храмов. Образ тела-замка появляется в IX кантике, поскольку число девять символизирует дущу – хозяйка замка леди Альма является аллегорией души.

Когда рыцарь Гюйон и сопровождающий его принц Артур приблизились к воротом её замка, они оказались в окружении толпы, вооружённой дубинами, палками и ржавыми ножами. Угрюмыми и непреклонными были лица оборванцев, будто «дикие волы уставились они пустыми глазами» на незваных гостей. Яростно и жестоко обоих рыцарей они атаковали и вынудили отступить, но вско-

ре их силы начали таять, и рыцари своим натиском вынудили вилланов к бегству, «как овец, которые рассыпаются по лесу, завидев льва или тигра» (II. 9: 14)[2]. Будто рой комаров (это устойчивый образ зла у Спенсера) поднимается с болот и кажется, что туча закрыла небо. Ни человек, ни зверь не могут спастись от их жалящих укусов, пока яростный ветер с севера (север – метафора Сатаны) не разгонит их прочь. Враги, осадившие замок, персонифицируют низменные соблазны и вожделения, атакующие человеческую душу-Альму. Спенсер изображает её как прекрасную деву, ещё не испытавшую ярость Купидона. В белоснежное платье она была одета, ниспадавшее от плеч до самых пят. Шлейф от платья простирался далеко позади неё, расшитый золотом и жемчугом. Его несли две дамы, обученные, как это делать. Её золотые волосы были уложены в локоны, никакой другой короны на её голове не было, кроме венка из роз. Альма представляет высшее, рациональное начало души, которое господствует над двумя другими её началами. В её портрете Спенсер сочетает черты девственной чистоты (жемчуг, белоснежное одеяние) с атрибутами Венеры (золотые локоны, венок из роз), однако её волосы «аккуратно уложены в локоны» – эта деталь подчёркивает умеренность Альмы (распущенные и развевающиеся по ветру волосы были атрибутом менад и вакханок). Как воплощение Умеренности, Альма соединяет черты Дианы и Венеры, уравновешивает крайности Марса и Сатурна [4, с. 162].

Описав внешность Альмы, Спенсер переходит к изображению её замка. Сначала она ведёт гостей на стену, которая была такой высокой, что враг не смог бы на неё взобраться. Стена была сложена не из кирпича или камня, но из материала, похожего на египетский ил, из которого царь Нин построил Вавилонскую башню. Как жаль, – восклицает Спенсер, – что это прекрасное строение – стена, вскоре сравняется с землёй, ведь ни одна из земных вещей не может быть вечной. Тема бренности земных городов и сооружений приходит от античных поэтов, необычным было то, что башня построена из египетского ила. Средневековая поэтическая фантазия, как правило, подчёркивала лёгкость и прозрачность архитектурных сооружений, созданных из алмаза, хрусталя, драгоценных камней [2, с. 312]. Спенсер ассоциирует стены замка леди Альмы с материей, с «плодородным семенем» Нила, с творением человека из грязи земной, подчёркивая параллель между человеческим телом и архитектурным образом. Эту параллель он развивает в последующих станцах, где обращается к описанию общего плана всей постройки. В основе плана замка леди Альмы (слово «frame» переводится как «костяк», «остов», «каркас» сооружения и как «скелет» человека) лежит частично круг, частично треугольник (античные греки создавали прямоугольные в плане храмы, а теоретики Возрождения – круглые [2, с. 364]). Спенсер считал круг фигурой совершенства и вечности, это форма Солнца, символ духовности, круг соответствовал небу и мужскому началу. Треугольник воплощает несовершенство телесной природы человека и соответствует женскому началу. Между кругом и треугольником лежит квадрат, который связывали с землёй, материальным миром, четырьмя элементами творения и четырьмя соками организма (в соответствии с представлениями пифагорейцев и платоников). Круг как сфера духа соответствует голове, треугольник – нижним конечностям, а квадрат – торсу человека. В замке было двое ворот, через которые все внутрь попадали (губы). Порог (верхняя губа) был искусно высечен из камня, более ценного, чем агат или мрамор, привезенного из Ирландии. Над порогом вилась виноградная лоза, которая переплелась со своенравныи плющом (усы). А над порогом свисала опускная

[1] Здесь и далее текст цит. по: [5], в скобках указаны номер книги, кантики и станцы.

решётка замка (нос). Внутри барбикана (башня, обороняющая подъёмный мост) сидел стражник (язык), который следил, чтобы ни одно существо и ни одно слово не покинуло ворота без должного почтения. Он изгонял из замка тех, кто разглашал секреты и громко галдел. Вокруг порога с каждой стороны разместились по 16 стражников (зубы), облачённые в блистающие доспехи. Это были высокие и сильные йомены, готовые к битве в любой момент. Когда Альма проходила мимо них со своими гостями, они кланялись ей смиренно.

Путешествие по замку-телу Спенсер, в соответствии с идеями Платона, представляет как восхождение от чрева – вместилища растительной части души и четырёх соков организма, к груди, где сосредоточена чувственность, и к голове – сфере разума, памяти, фантазии и воображения. Чрево представлено как величественный зал со множеством столов, покрытых богатыми тканями, уставленных яствами. Здесь находился одетый с головы до пят в красное один миловидный человек. В руке он держал белый жезл. Имя этого дворецкого – Диета. Он был в летах и давал мудрые советы. По залу прохаживался весёлый йомен по имени Аппетит. Он знал, как поддерживать порядок без всякого шума. И Диета, и Аппетит служили Альме, которая, пройдя мимо них, повела своих гостей в кухню. Это был подвал со множеством печей, расположенных вдоль стен. Через один большой дымоход дым выходил из кухни. В центре находился огромный котёл, бурлящий над ярко горящим очагом. Спенсер сравнивает его с вулканической Этной как метафорой пищеварения. Но чтобы огонь не превратился в пожар, здесь разумно использовали ручные кузнечные мехи, с помощью которых управляли пламенем. Возле котла суетились повара с ножами и половниками, покрываясь потом от своего тяжкого труда. Главного повара звали Стряпня, а его помощника – Пищеварение. Он следил, чтобы повара вовремя снимали пену и удаляли из кухни отходы. Всё непригодное для еды они помещали в круглый сосуд, а затем удаляли через трубу акведука и доставляли к задним воротам замка, которые назывались Port Esquiline (анус), оттуда их незаметно выбрасывали. Кухня леди Альмы, превращающая пищу в соки, питающие организм, концентрирует жизненную энергию. Спенсер акцентирует совершенство человеческого тела даже на низших его уровнях, когда все, кто принимает участие в процессе питания, пищеварения, действуют согласованно, подчиняясь воле хозяйки замка и её мудрым законам. Описывая устройство кухни, Спенсер постоянно повторяет такие эпитеты как «goodly ordinaunce», «goodly order», «great workmans skill», подчёркивая гармонию низших начал души и разума.

Вслед за кухней леди Альма ведёт Гюйона и Артура в свою гостиную, расположенную на более высоком уровне. В анатомическом плане – сердце, где сосредоточены чувства, страсти, аффекты – всё то, что заставляет нас радоваться или страдать. Здесь над человеком властвуют Венера, Сатурн, Марс. В центре гостиной прямо на полу расположилась компания прекрасных леди, за которыми вежливо ухаживали их кавалеры. В этой компании, где «Купидон играл в свои распутные игры», царит любовь, желание и удовольствие. Все они испытывают влияние Венеры. Однако в гостиной были и те, кто не испытывал ни радости, ни любви, ни удовольствия. Некоторые из них были равнодушны ко всему, другие скучали и тосковали, третьи сидели с недовольным видом или краснели от стыда, а некоторые казались завистливыми и злобными и жевали тростник (признак ярости). Печальные, меланхоличные и гневные находились под властью Сатурна и Марса. Однако эти разные группы персонажей уравновешивали друг друга и

подчинялись леди Альме – в этой гостиной не было крайних проявлений похоти или жестокости.

Расположившись в гостиной-сердце, каждый из рыцарей выбрал для себя леди. Принц Артур выбрал ту, которая была чем-то очень озабочена и грустна. Облачённая в длинную пурпурную мантию, леди держала в руке тополиную ветвь (эмблема героической добродетели и Геркулеса). Печаль леди проистекала из её огромного желания славы, о чём говорило её значащее имя (Prays-desire), а презрительный тон в разговоре с принцем объяснялся тем, что он не замечал этих же чувств – печали, отчаяния, грусти – в себе самом. Рыцарь-эльф ухаживал за другой дамой из этой компании, она отличалась не только красотой, но и стыдливостью, и слишком часто меняла свой природный цвет лица. Странным казался её головной убор и одеяние, собранное во множество складок вокруг фигуры. На её кулаке сидела птица в ярком оперении, которая пряталась от человеческого взгляда, будто стесняясь того, что Пан дал ей такую яркую окраску. И всё то время, пока Гюйон с ней беседовал, её глаза были устремлены в пол, а кровь алым румянцем окрашивала белоснежные щёки, так что они стали похожи на полированную слоновую кость, покрытую киноварью рукой искусного ремесленника. Как и принц Артур, Гюйон был немало удивлён странностями в поведении своей леди, чьё имя – Стыдливость (Shamefastnes), потому что она – источник скромности и стыдливости Гюйона. Обе леди являются префигурациями, отражающими внутренние конфликты главных героев в их поисках славы и героических подвигов. Принц Артур в своих безуспешных попытках найти королеву Глориану (Славу) испытывает отчаяние, меланхолию, грусть. Сэр Гюйон постоянно колеблется из страха совершить недостойный поступок. Рыцарский кодекс поведения, который культивировался при елизаветинском дворе, предполагал обретение Умеренности, середины между крайностями Марса (воинственность) и Сатурна (печаль, меланхолия), обязательной для идеального рыцаря.

Чувственная часть души, метафорой которой стала гостиная, включает не только страсти и эмоции, но и те впечатления, которые человек получает через органы чувств: зрение, слух, обоняние и т.д. Стены в гостиной были украшены гобеленами, на которых не изображались ни портреты, ни действия, чтобы не отягощать смотрящего на них мыслью, поскольку речь идёт о чувственных ощущениях от образов внешнего мира. Однако помимо впечатлений, которые поступают через 5 органов чувств, с этой частью души связаны воображение, фантазия, память и разум. Спенсер размещает их в башне своего замка (голова), к которой ведут десять ступеней (10 – число совершенства, соответствующее кругу). Вознесённая высоко над твердью земли, эта башня не была похожа ни на одну из существующих. Она не была похожа на ту, которую построил Кадм в Фивах, поразившую воображение Александра; ни на гордую башню в Трое, покрытую золотом, где жестокие греки пролили кровь юного Гектора (Астионакс, сын Гектора, был сброшен с башни, откуда он наблюдал за поединками своего отца). Свод башни был изогнут в форме арки, украшенной цветами и травами. Два факела, установленные там, где находилась стража, освещали всё вокруг. Это был живой огонь, горящий в подставках из серебра. В любой момент факелы можно было закрыть или открыть при помощи специальных колпаков, сделанных очень изобретательно. «О, кто же сможет воздать хвалу такому мастерству!», – восклицает Спенсер. Он не сдерживает поток восторженных слов, чтобы описать искусство создателей башни. Её можно сравнить только с одним сооружением – тем, которое построил Бог на небе. В этой земной башне было множество комнат, но три,

самые важные, поэт решает описать более подробно. В них обитали три мужа, чью мудрость Спенсер подчёркивает с помощью отрицательных сравнений: их нельзя сравнить ни с тем, кого греки считали умнейшим из всех людей (Сократ), ни с тем, кто прожил три века, отведенных человеку, и подсказывал грекам, как победить Трою (Нестор). Эти три мужа были советниками Альмы. Первый из них мог предвидеть будущее, второй судил о настоящем, а третий держал в памяти прошлое. Первый мудрец занимал комнату у самого входа в башню, у него был живой и быстрый ум, который никогда не отдыхал. На стенах его комнаты были нарисованы различными красками множество форм вещей без определённых очертаний. Некоторые из них никто никогда не видел и человеческий ум не мог их представить. Другие были известны как те, что мелькают в ленивой фантазии – это ведьмы, кентавры, крылатые кони, совы, ослы, львы, влюблённые, дети, женщины… И вся комната была наполнена мухами, которые жужжали, будто пчелиный рой. Это были грёзы, фантазии, мечты, видения и пророчества – всё, что может создать фантазия. И среди них сидел мудрец по имени Phantastes. Он был в годах, но выглядел молодо, очень смуглый. Всё указывало на меланхоличный склад его натуры: изогнутые, нависшие над глубоко посаженными глазами брови, из-под которых сверкал пронизывающий взгляд, похожий на взгляд безумца. Казалось, он родился под неблагосклонными небесами, когда Сатурн находился в «зоне агонии». В соответствии с представлениями своего времени Спенсер разделяет умственные способности человека на три сферы: первая из них – фантазия, воображение – находится в передней части мозга (cellula phantastica), так как наиболее тесно связана с инстинктами, физической природой человека. Фантазия наиболее активна во время сна, когда рождаются странные, причудливые образы, поэтому Phantastes окружают бесформенные рисунки. По традиции фантазию представляли в облике меланхолика, а видения, грёзы, иллюзии – как мушиный рой, окруживший голову спящего человека [4, с. 24]. В рассказе о первом мудреце Спенсер вместо глагола «быть» использует глагол «казаться» (казалось, он родился под недобрыми небесами, он казался безумцем..), подчёркивая неуловимость, неустойчивость, иллюзорность фантазмов. Средняя часть мозга – cellula logistica, считалась вместилищем разума. Во второй комнате находится мудрец, созерцающий фрески, на которых изображены достопамятные деяния, суд, приговоры, декреты, законы, общество и государство, все науки, искусства, философия – т.е. то, что было создано человеком с помощью разума. Размышляя над увиденными картинами, «goodly reason» советует, как поступать в настоящем. Третья, последняя комната, в которой находился Память, была наполнена рукописями и древними свитками – письмо считалось более тесно связанным с интеллектом, чем рисование. Комната, в которой обитал Память, была очень старой, и сам он был дряхлый телом, но его разум не разрушило время, мощный вдвойне, он хранил все события прошлого, начиная с войн царя Нина, Ассаракуса – предка Энея, и Айнахуса, основателя Аргоса. Возраст Нестора и Мафусаила ничего не значил для него, так как он помнил их детство. Он восседал в кресле, без конца перебирая истлевшие папирусы, и когда он сам уже не мог достать нужный свиток, ему прислуживал мальчик по имени Anamnestes. Р. Бертон в «Анатомии меланхолии» (1621) писал, что память накапливает все впечатления, которые доставляют органы чувств, фиксирует их, чтобы они предстали, когда это необходимо, перед воображением или разумом [4, с. 169]. Поэтому имя мальчика в пер. с греч. означает «обращающийся к разуму».

Оба рыцаря, путешествуя по замку Альмы, не только открывают свои внутренние противоречия, свидетельствующие о несовершенстве их человеческой природы, но и находят свою историю. В комнате старика Память принц Артур видит древнюю книгу Briton Moniments, которая описывала первое завоевание его родной земли и разделение её на отдельные королевства. А сэр Гюйон обнаружил другую книгу под названием Antiquitee of Faery lond с подробным рассказом о родословной эльфов и фей. И оба рыцаря, горя нетерпением погрузиться в историю своих предков, простились с леди Альмой для того, чтобы погрузиться в чтение книг.

Как и Phantastes, третий мудрец подвержен влиянию Сатурна, покровителя стариков и крепкой памяти. Второй мудрец связан с Юпитером, который даёт людям математические и поэтические способности, уравновешивая крайности Сатурна. Таким образом, в идеальном замке Альмы все три мудреца – фантазия, разум, память – действуют согласованно, подчиняясь своей хозяйке, воплощающей высшее начало – интеллект. У Альмы нет закреплённого за ней места, она путешествует по всему замку, являясь его верховной владычицей. В тропологическом плане многослойного аллегорического контекста поэмы Альма персонифицирует Умеренность, а на уровне исторической аллегории Альма – это Глориана-Елизавета, обретшая равновесие между Венерой и Дианой и осуществляющая справедливое правление в замке-государстве.

Библиографические ссылки

1. *Платон.* Диалоги [Текст] / Платон / [пер. с древнегреч]. – Х. : Фолио, 2001. – 384 с.
2. *Таруашвили Л. И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: к вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества [Текст] / Л. И. Таруашвили. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 376 с.
3. *Berger H.* The Allegorical Temper: Vision and Reality in Book II of Spenser's Faerie Queene [Text] / Harry Berger. – Yale Univ. Press, 1967. – 378 p.
4. *Brooks-Davies D.* Spenser's Faerie Queene. A Critical Commentary on Books I and II [Text] / D. Brooks-Davies. – Manchester Univ. Press, 1977. – 310 p.
5. *Spenser E.* The Second Book of The Faerie Queene Containing The Legend of Sir Guyon, or of Temperance [Text] / E. Spenser // Works of Edmund Spenser; ed. by R. Morris. – Lnd. : Macmillan, 1906. – P. 79–154.
6. *Wells R. H.* Spenser's Faerie Queene and the Cult of Elizabeth [Text] / R. H. Wells. – Lnd., 1983. – P. 52–73.

Надійшла до редколегії 15.04.2015 р.

УДК 821.111-1 «13».09

К. А. Вельчева

Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля

АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ СЦЕНЫ ТРАПЕЗЫ В ПОЭМЕ У. ЛЕНГЛЕНДА «ВИДЕНИЕ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ»

Розглянуто сцену трапези в поемі В. Ленґленда «Видіння про Петра Орача» (XIV ст.), мало вивченій в українській науці. Проаналізовано алегоричну образність і мотив застільної бесіди в контексті середньовічної карнавальної культури, концепцію якої розробляв М. М. Бахтін. Це дозволило виявити відмінності ціннісної

© К. А. Вельчева, 2015

картини світу Ленґленда від тієї, яку Бахтін вважав характерною для народної культури і для Рабле. Крім того, виділено елементи станової сатири на чернецтво. Досліджено погляди Ленґленда на проблему спасіння душі і зроблено висновок про те, що важливішою за вченість поет вважає наївну віру, покаяння і смирення.

Ключові слова: алегорія, спасіння душі, образи їжі та напоїв, мотив застільної бесіди, карнавальна культура, станова сатира, гротеск.

Рассмотрена сцена трапезы в поэме У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» (XIV в.), мало изученной в украинской науке. Проанализирована аллегорическая образность и мотив застольной беседы в контексте средневековой карнавальной культуры, концепцию которой разрабатывал М. М. Бахтин. Это позволило выявить отличия ценностной картины мира Ленгленда от той, которую Бахтин считал характерной для народной культуры и для Рабле. Кроме того, выделены элементы сословной сатиры на монашество. Также исследованы взгляды Ленгленда на проблему спасения души и сделан вывод о том, что важнее учености он считает наивную веру, покаяние и смирение.

Ключевые слова: аллегория, спасение души, образы еды и питья, мотив застольной беседы, карнавальная культура, сословная сатира, гротеск.

The article considers the scene of dinner in W. Langland's poem "The Vision of Piers Plowman" (the XIVth c.), which has not received enough attention in the Ukrainian literary studies. The scene is rich in lists of allegorical and real dishes and contains a discussion of salvation depicted as a table talk. The allegorical imagery and the motif of the table talk are analysed in the article in the context of the medieval carnival culture whose conception was developed by M. M. Bakhtin. It enables us to reveal the differences between Langland's axiology and axiologies of folk culture and of Rabelais described by Bakhtin. In particular, the author of "The Vision of Piers Plowman", who raises the problem of saving the soul, emphasizes the superiority of spiritual food over material food and the importance of asceticism ridiculed by the Renaissance writer. For Langland grotesque becomes a device for satirizing friars.

Langland's main device for creating allegorical images of food and drinks is turning of fragments of penitent psalms into names of dishes. Comparing the gluttonous friar's knowledge and a penitential prayer, the poet raises the problem vital for medieval theologians: the roles of learning and faith for saving a soul. It can be concluded that the poet believes in the advantage of naïve faith, penance and humility over learning.

Keywords: allegory, salvation of soul, images of food and drinks, motif of table talk, carnival culture, estates satire, grotesque.

Для украинской науки аллегорическая поэма Уильяма Ленгленда «Видение о Петре Пахаре», написанная в XIV в., является малоисследованной страницей средневековой английской литературы. В свете повышенного внимания к медиевистике в западном литературоведении и растущего интереса в отечественном существует необходимость детального изучения идейно-художественного своеобразия этого произведения. Масштабный замысел автора – широкий круг вопросов, на которые он пытается дать ответы, множество аллегорических образов, сложность композиционной структуры, а также популярность «Видения о Петре Пахаре» среди современников позволяют говорить о важном месте, занимаемом поэмой Ленгленда в литературном процессе Англии XIV в.

Целью данной статьи является анализ сцены трапезы, которая содержится в тринадцатой главе «Видения о Петре Пахаре», для выявления специфики ее аллегорической образности. Несмотря на то, что многие эпизоды поэмы пристально изучались английскими и американскими литературоведами, сцена трапезы осталась вне их поля зрения. В рамках нашего исследования попробуем рассмотреть

пиршественные образы в поэме «Видение о Петре Пахаре» в русле средневековой карнавальной культуры, а также выявить приемы создания Ленглендом аллегорической образности.

В отличие от ранних поэм видений Джеффри Чосера, в которых ощущается влияние куртуазной культуры, поэма Ленгленда пропитана духом религиозных исканий эпохи. Поэт остро ощущал духовную и общественную атмосферу времени и пытался дать своим соотечественникам моральные ориентиры в сложном и изменчивом современном мире. «Видение о Петре Пахаре» строится как череда снов, о которых сообщает сам сновидец по имени Уилл. Когда в первом сне леди Святая Церковь убеждает его в важности спасения души, Уилл начинает искать ответы на волнующие его вопросы о спасении. В своих снах он встречает различных аллегорических персонажей и выслушивает их поучения. Среди вопросов, с которыми Уилл обращается к своим собеседникам, часто звучит просьба объяснить природу Делай-хорошо, Делай-лучше и Делай-лучше-всего как трех разных ступеней на пути приближения к праведности.

Очередной морально-религиозный урок рассказчик выносит для себя во время трапезы в доме Совести, куда также приглашен монах богослов. Ленгленд создает весьма своеобразную аллегорическую сцену, которая становится новым этапом дискуссии о спасении. Спор на духовную тему изображен поэтом как застольная беседа. Чтобы понять особенности трактовки Ленглендом мотива пиршественного слова, обратимся к концепции М. М. Бахтина. Бахтин подчеркивал, что «между словом и пиром существует исконная связь. В наиболее ясной и классической форме эта связь дана в античном симпосионе. Но и средневековый гротескный реализм знал свою очень своеобразную традицию симпосиона, то есть пиршественного слова» [1]. Исследователь подчеркнул, что в центре внимания литературных пиршественных дискуссий находились «высокие материи» и «глубокие вопросы» [1], что характерно и для интересующего нас эпизода «Видения о Петре Пахаре», однако карнавальная специфика застольного слова, выделенная Бахтиным, у Ленгленда сведена к минимуму.

Рассматривая образы еды и питья у Рабле, Бахтин отметил «их положительный гиперболизм, их торжественно веселый тон» [1], тенденцию «к изобилию и к всенародности» [1], берущие начало в народно-праздничной культуре. Родившиеся в древние времена, когда еда и труд были неразрывно соединены в человеческом сознании, «пиршественные образы продолжают сохранять свое важное значение, свой универсализм, свою существенную связь с жизнью, смертью, борьбой, победой, торжеством, возрождением» [1]. Концентрируя мотивы народной средневековой культуры и осмысливая их в гуманистическом ключе, Рабле подчеркивает жизнеутверждающую ценность телесности и пиршественных образов в противовес аскезе.

В «Видении о Петре Пахаре» ценностная картина мира иная. Поэт утверждает приоритет духовной сферы над телесной, настаивает на умеренности в еде и питье, а грубые физиологические детали вводит преимущественно для создания негативной характеристики персонажа. Ближе к поэме Ленгленда стоит использование традиций симпосиона в сатирических целях, что Бахтин регистрирует, начиная с XI–XII вв. Одним из образцов гротескной сатиры является «Трактат Гарсии из Толедо», в котором описание непрерывного пира и непомерного аппетита Папы и кардиналов служит средством критики римской курии. Но, по мнению Бахтина, в этом произведении проявляется амбивалентность пиршественных образов, так как они, служа «узкосатирической, следовательно, отрицательной

тенденции», «сохраняют и свою положительную природу … Отрицание здесь не переходит на самую материю образов – на вино, на еду, на обилие … В произведении этом нет серьезной и последовательной аскетической тенденции» [1]. Такую аскетическую тенденцию Бахтин выделяет в протестантской сатире второй половины XVI в., где «материально-телесные образы неизбежно увядают, подаются сухо и скупо, преувеличения становятся абстрактными» [1]. Мы считаем, что эта манера характерна и для Ленгленда. Поэт ограничивается перечнем названий блюд, а поглощение монахом пищи представлено предельно просто: «ел много различных блюд», «пил вино очень быстро»[1] [3].

Монах-чревоугодник, выведенный Ленглендом, является типичным героем средневековой литературы, в которой можно найти множество образцов сословной сатиры на представителей церкви. Например, в поэме «Магистр Голиас о некоем аббате», приписываемой Вальтеру Мейпсу, показан аббат, который только и делает, что ест и пьет. В латинской рекреативной литературе XII–XIII веков присутствует образ монаха, изображенного пьяницей, обжорой и сладострастником, но, по наблюдению Бахтина, авторы этих историй сочетают порицание с хвалой и «менее всего проникнуты аскетическим идеалом» [1]. У Ленгленда же складывается исключительно отрицательный образ монаха. Для автора «Видения о Петре Пахаре» аскетический идеал крайне актуален, так как согласно средневековой христианской системе ценностей, которую он разделяет, удовольствия тела вредят душе.

Уилл рассказывает, что во сне «…появился Совесть, чтобы утешить меня, / И попросил прийти в его двор, чтобы я пообедал с Ученостью» [3]. Совесть предстает как гостеприимный хозяин, который также оказывает любезный прием монаху-богослову. Помимо этого, к обеду приглашают Терпение, который стоял «во дворе в одежде пилигрима … / И просил еды из милосердия к бедному отшельнику» [3]. На самое почетное место за столом посадили монаха, а Уилл и Терпение сели в компании друг друга за боковым столом. Монаху подают различные блюда: «Августина и Амвросия и всех четырех евангелистов: / Edentes et bibentes que apud eos sunt»[2] [3]. Фраза, на которую опирается Ленгленд, используется в Евангелии, когда Иисус посылает учеников проповедовать в народе и просит их останавливаться в домах, пользуясь гостеприимством жителей. Приводя библейскую цитату в ином контексте, поэт превращает христианское вероучение, метонимически обозначенное именами отцов Церкви и евангелистов, из абстрактного понятия в конкретную аллегорическую деталь, которая ставится в один ряд с названиями действительно существующих кушаний. Сновидец упоминает супы и пюре – изысканную и дорогую пищу, которую монах и его слуга предпочли аллегорическим блюдам. Автор сразу же дает им оценку: «На неправедно добытое их покровителями они привыкли жить комфортно» [3], а также с помощью иносказательной детали показывает перспективу на будущее: «Но их соус был слишком кислым и невкусно растолченным / В ступке Post mortem из многих ужасных мучений / Если только они не будут петь за те души и плакать солеными слезами: / Vos qui peccata hominum comeditis, nisi pro eis lacrimas et / Oraciones effuderitis, ea que in deliciis comeditis, in tormentis evometis[3]» [3].

[1] Здесь и далее текст поэмы приведен в переводе автора статьи.

[2] «Ешьте и пейте, что у них есть» (Лук. 10:7).

[3] Вы, кто пирует на грехах человеческих, если не прольете слезы за них тем, чем в удовольствии пируете, в муках будет вас рвать.

Названия блюд, которые подаются Уиллу и Терпению, представлены в характерной для Ленгленда манере аллегоризации вербального текста, которая проявляется в других сценах поэмы при наименовании некоторых эпизодических персонажей и деталей аллегорического пейзажа. Данная манера проявляется в том, что их названия составляет целая фраза: например, приносят кислую буханку «Agite penitenciam»[4], напиток «Dia perseverans»[5], кушанье из «Beati quorum»[6], блюда под названием «Miserere mei, Deus» и «Quorum tecta sunt peccata»[7] в тайной исповеди «Dixi et confitebor tibi»[8]. Бедный пилигрим Терпение получает подаяние «Pro hac orabit ad te omnis sanctus in tempore oportuno»[9]. Кроме того, Совесть сообщает сновидцу и Терпению радостную весть: «И Совесть подбодрил нас и сообщил нам приятное: / «Cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies»[10].

При сравнении блюд на столе монаха-богослова и Уилла с Терпением становится заметно, что поэт иносказательно ведет речь о знаниях, доступных ученым и неученым людям, придавая тем самым новый ракурс дискуссии о роли учености в спасении души, которая развернута на предшествующих страницах поэмы. Перечисляя блюда монаха, поэт говорит о трудах отцов Церкви и Библии, которые могли изучаться только людьми, имеющими достаточный уровень образования. В названиях предлагаемых сновидцу и Терпению блюд узнаются фрагменты покаянных псалмов. Так поэт воплощает знания о христианском образе жизни, минимально необходимые для неученого человека. Принимая во внимание тот факт, что магистр показан в отрицательном свете, можно сделать вывод об авторской позиции: несмотря на ранее выраженное убеждение, что ученому человеку легче перестать грешить, так как он более сведущ в данном вопросе, Ленгленд считает, что к праведности скорее приблизят наивная вера, покаяние и смирение, а не ученость.

Поэт приводит дополнительные детали меню монаха-богослова, состоящего совсем не из духовной пищи, а по контрасту представляющего собой перечень вполне реальных блюд: «… этот доктор за высоким столом пил вино очень быстро: / “Ve vobis qui potentes estis ad bibendum vinum![11]” / Он ел много различных блюд, пюре и пудинги, / Рубцы и заливное и жареные в масле яйца» [3]. Сновидец в возмущении вспоминает, как этот монах почти четыре дня назад проповедовал о страданиях Павла, о холоде, голоде и ударах кнутом, вынесенных апостолом. Он замечает, что хотя монахи проповедуют о пользе покаяния, сами они его не исполняют. Ученого монаха Уилл презрительно называет «обжора Господний … с толстыми щеками» [3] и в гневе желает, «чтобы блюда и тарелки перед этим доктором / Стали расплавленным свинцом в его утробе, и среди них был Дьявол!» [3].

Ленгленд делает образ монаха гротескно преувеличенным в сатирических целях. Авторский сарказм проявляется в желании сновидца услышать от богослова «с раздутым брюхом» [3] о покаянии. Терпение просит Уилла подождать, потому что когда монах наестся до отвала, «у него будет покаяние в животе, он будет раздуваться при каждом слове, / И его внутренности начнут бурчать, и он станет издавать отрыжку; / Ибо сейчас он выпил столько, что скоро покажет / И

[4] Совершай покаяние.

[5] Долго терпи.

[6] «Блажен, кому …» (Пс. 31:1).

[7] «Помилуй меня, Боже …» (Пс. 50:3) и «… чьи грехи покрыты» (Пс. 31:1).

[8] «…я сказал: “исповедаю Господу …”» (Пс. 31:5).

[9] «За то помолится Тебе каждый праведник во время благопотребное …» (Пс. 31:6).

[10] «… сердца сокрушенного и смиренного Ты не презришь, Боже» (Пс. 50:19).

[11] «Горе тем, которые храбры пить вино и сильны приготовлять крепкий напиток …» (Ис. 5:22).

подтвердит “Апокалипсисом Обжор” и страстями Святой Ауреи, / Что бекон, соленая свинина и бланманже / Это не рыба и не мясо, но еда кающегося. / И тогда будет он проповедовать о Троице и брать своего приятеля в свидетели, / Как мало еды в сумке монаха; / Но если первая фраза не будет ложью, никогда мне больше не верьте! / И тогда можно будет задать этому доктору вопрос / о Делай-хорошо и Делай-лучше и означает ли Делай-лучше-всего покаяние» [3]. Свидетельства, которые приведет монах в свою поддержку, дополняют его сатирическое изображение. Так, «Апокалипсис Обжор» представляет собой образец пародийной литературы и содержит описание обжорства монахов. Святая Аурея, именем которой клянется ученый доктор в оправдание своего обжорства, по легенде питала себя исключительно напитком, который выжимала из золы. Пристальное внимание к физиологическим процессам усиливает негативную характеристику персонажа, выявляя его фальшь. Телесный низ составляет всю сущность доктора, поэтому его физическая активность – действия, жесты, связанные с чревоугодием детали портрета – показана подробно. Например, он, «раскрасневшийся, как роза, потер щеки, \ Кашлянул и заговорил …» [3]; на вопрос Уилла про Делай-хорошо он реагирует так: «Делай-хорошо? – сказал доктор – и сделал глоток – \ Это не делать зла твоему ближнему-христианину – насколько ты можешь» [3]. Такое введение бытовых деталей, физиологических подробностей контрастирует с приемами создания образов аллегорических персонажей, в которых преобладает понятийное начало – а подобные персонажи присутствуют у Ленгленда в большом количестве (например, Святая Церковь, Мысль, Ум, Воображение, Ученость, Писание, Вера, Надежда). В речи таких персонажей заметно преобладает монолог, так как они выступают в роли наставников сновидца, кроме того, их действия не описаны или сведены к минимуму. Напротив, монах-богослов ничему не может научить Уилла, поэтому он не произносит достаточно длинных речей.

Нам кажется, что Ленгленд при создании образа монаха мог опираться на слова Христа: «Ныне вы, фарисеи, внешность чаши и блюда очищаете, а внутренность ваша исполнена хищения и лукавства» (Лк 11:39). Уилл язвительно заявляет, что сам доктор не выполняет Делай-хорошо, так как не поделился с ним и Терпением пудингом, супами и другими яствами. В свою очередь, Уилл готов разделить с доктором свое покаяние.

Чтобы выяснить, что же такое Делай-хорошо, Совесть принимается задавать этот вопрос всем присутствующим. В том числе дать еще один ответ просят доктора, который видит эту проблему так: «Делай-хорошо? – сказал доктор, – это делать, как учат священники; / И Делай-лучше значит трудиться, обучая других; / И Делай-лучше всего значит самому поступать так, как говоришь и проповедуешь: / Qui facit et docuerit magnus vocabitur in regno celorum[12]» [3]. Следующим слово предоставляется Учености. Этот персонаж ссылается на слова Петра Пахаря, который «отрицает все науки, кроме любви / … / И говорит, что Делай-хорошо и Делай-лучше – это две бесконечности, / Которые с верой находят Делай-лучше-всего, / Которое спасет человеческие души – так говорит Петр Пахарь» [3]. Отметим, что Петр Пахарь – это сложный аллегорический образ, воплощающий в разных эпизодах поэмы добродетельного сельского труженика, проповедника, апостола Петра и даже сопоставляемый с Христом.

Теперь Совесть обращается к пилигриму Терпению. По мнению Терпения, Делай-хорошо значит учиться, Делай-лучше – учить, Делай-лучше-всего – любить врагов. За это знание Терпение благодарит любимую им леди по имени Любовь, которая была его учительницей. Для Делай-хорошо автор находит ма-

[12] «… кто сотворит и научит, тот великим наречется в Царстве Небесном» (Матф. 5:19).

териальную форму воплощения: Терпение носит с собой «крепко привязанное Делай-хорошо» [3] – талисман, способный защитить от всевозможных невзгод, а также дающий власть над всеми властителями мира. Выслушав Терпение, Совесть решает подобно ему стать пилигримом.

Таким образом, рассматривая три степени приближения к праведности, Ленгленд опирается на традицию застольной беседы, описанную М. М. Бахтиным. Во время обсуждения персонажам по очереди предоставляется право высказать свое мнение о важных проблемах, связанных с христианским образом жизни и отношением к ближнему. Автор также подводит итог дискуссии об учености и слепой вере, о спасении образованных и неграмотных людей, которая давно волновала сновидца. Отдавая должное богословским знаниям, Ленгленд считает, что их приобретение может быть только одним из промежуточных этапов в процессе совершенствования человека. Через всю поэму проходит мысль о том, что первостепенная роль в деле спасения души принадлежит любви как важнейшей христианской добродетели.

Когда пилигримы Терпение, Совесть и вместе с ними Уилл отправляются в путь, в текст вновь вводятся аллегорические детали, связанные с пищей. Еда в котомке Терпения иносказательно воплощает качества, необходимые для пилигримов на пути к праведности: там находились трезвость, простота речи и твердая вера на тот случай, если они придут в голодные страны под названием Недоброта и Жадность. По пути им встретился персонаж по имени Хоукин Активная Жизнь («Haukyn Activa Vita»), который рассказал, как тяжелым трудом добывает пропитание для людей (он называет себя вафельщиком – «wafrere»). По мнению Стеллы Мэгвайр, он олицетворяет деятельный образ жизни, связанный с усердной работой, однако основанный на стандартах и ценностях сего мира. Описывая его запачканный пятнами грехов кафтан, Ленгленд показывает, что одного честного труда для спасения недостаточно [2]. Совесть советует Хоукину очистить кафтан с помощью раскаяния и исповеди, а Терпение обещает дать ему достаточно пропитания: «И я обеспечу тебя тестом, – сказал Терпение, – даже когда земля не вспахана, / И мукой, чтобы кормить людей, самой лучшей для души» [4]. Из своей котомки Терпение достал «очень питательную пищу», которая оказалась духовной: Уилл заметил, что «это был отрывок «Отче Наш» – Fiat voluntas tua[13]» [4].

Когда Терпение рассказывает Хоукину о бедности и прославляет ее как преимущество, дающее бедняку возможность спастись скорее, чем богачу, он использует ряд кулинарных метафор. Так, бедность – «это сладость для души, слаще, чем сахар» [4], и «терпение – это хлеб для бедности» [4], а «трезвость – сладкий напиток и хорошее лекарство в болезни» [4]. Эти метафорические определения, основанные на противопоставлении материальной и духовной пищи, помогают Хоукину пересмотреть свое отношение к земной жизни.

Аскетизм Терпения противопоставлен чревоугодию ученого доктора, чей образ является не только направленной против монашества сословной сатирой, но и в более широком смысле персонифицирует земные удовольствия. В образе Хоукина также показана поглощенность земной жизнью, но иного рода. Его трудолюбие, качество само по себе высоко оцениваемое Ленглендом, не делает его праведником. Поэтому поэт высказывается о необходимости покаяния, которое дает надежду на спасение. Мотив пищи материальной и духовной пронизывает всю сцену обеда в доме Совести и продолжается в сцене встречи с Хоукином. Он помогает Ленгленду показать необходимость отрешиться от земных забот и обратиться к мыслям о душе. Именно это происходит с Хоукином, который начинает горько каяться, также большое влияние увиденное и услышанное оказывает на Уилла.

[13] «… да будет воля Твоя …» (Матф. 6:10).

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.krotov.info/libr_min/02_b/ah/baht_05.html

2. Maguire S. The Significance of Haukyn, Activa Vita, in Piers Plowman / Stella Maguire // Style and Symbolism in Piers Plowman: A Modern Critical Antology. [ed. by Robert J. Blanch]. – Knoxville : University of Tennessee Press, 1969. – P. 194–208.

3. William Langland's. The Vision of Piers Plowman [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://quod.lib.umich.edu/c/cme/PPlLan/1:14?rgn=div1;view=fulltext

4. William Langland's. The Vision of Piers Plowman [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://quod.lib.umich.edu/c/cme/PPlLan/1:15?rgn=div1;view=fulltext

Надійшла до редколегії 22.05.2015 р.

УДК 821.111 – 31.09«15»

Н. І. Власенко

Дніпропетровський національный університет імені Олеся Гончара

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ РИТОРИЧНОГО КОНЦЕПТУ "ГЕНЕЗИС" У РЕНЕСАНСНИХ ТЕОРІЯХ ПОЕТИЧНОГО ТВОРЕННЯ

Виявлено горизонти сприйняття архітексту риторики, визначальні для становлення поетики Відродження, визначено передумови і результати маньєристичної ревізії традиційних засад поетичного творення («поесису»), інспірованої ренесансно-гуманістичним зверненням до античних витоків риторичного «породження» («генезису»), окреслено історичні перспективи жанрово-стильових трансформацій, ініційованих самоусвідомленням автора як "наслідувача-деміурга", основоположним для мистецтва манери.

Ключові слова: поетика, риторика, жанр, стиль, автор, генезис, мімесис, деміургія, Ренесанс, маньєризм.

Выявлены горизонты восприятия архитекста риторики, определяющие для становления поэтики Возрождения, определены предпосылки и результаты маньеристической ревизии традиционных основ поэтического творения («мимесиса»), инспирированной ренессансно-гуманистическим обращением к античным истокам риторического «порождения» («генезиса»), очерчены исторические перспективы жанрово-стилевых трансформаций, инициированных самоосознанием автора как «подражателя-демиурга», основополагающим для искусства манеры.

Ключевые слова: поэтика, риторика, жанр, стиль, автор, генезис, мимесис, демиургия, Ренессанс, маньеризм.

The article reveals the horizons of the reception of rhetorical architext defining the formation of the Renaissance poetics. The basic approaches to the process in question are analyzed in the light of their connection with the general epistemological and methodological tendencies predetermining the dynamics of the literary criticism. Manneristic renovation of the rhetorical concept "genesis" is treated as a way of rethinking of the poethological category "mimesis" based on the approval of the variety of forms of literary creative activity establishing the literature of late traditionalism as "conscious poetic and rhetorical unity" (S. S. Averintsev). The type of the interaction of rhetorical and poetical sources of the literature embodied in the creative works by mannerists differs from the way of intermingling the criteria of poetics and rhetoric characteristic of the Renaissance classicism. The art of manner focusing on the rhetorical foundations of genre and style was inspired by the idea of imitation of the sample transforming to the competition with its author. Thus mannerists realized the disposition of the cultural dialogue formed by the Renaissance

© Н. І. Власенко, 2015

artistic consciousness and inspired the coordination of Aristotle's and Horatio's models of literary creative activity. But in contradistinction to the experience of the European classicists of this epoch, who changed the object of imitation from *natura naturata* to *natura naturans* in the process of the extension of the objective sphere of the literature moving genre thematic limits, they preferred to transform the correlation of modality and topic in the genre-forming matrix founded by Horacio's poetics advancing in such a way to the neoplatonic reinterpretation of Aristotle's conception of poesy ensuring the substitution of mimesis by demiurgia on the base of mannerism. Realizing the concept of the author as the demiurge inspired by the correlation of neoplatonism and mannerism such correlation of Horatio's model of the literary activity with its matrix created by Aristotle changes the idea of imitation/mimesis implying the comprehension of the world to the concept of demiurgia supposing its formation.

Keywords: poetics, rhetoric, genre, style, author, genesis, mimesis, demiurgia, Renaissance, Mannerism.

Щойно перейдений рубікон тисячоліть ознаменувався нововідкриттям смислотворного ресурсу комунікації. Воно відбулося у взаємодії філософського та гуманітарно-наукового дискурсів, де поновлення інтерперсонального виміру культурного діалогу (Е. Левінас, Ю. Габермас, В. Біблер) відкрило шлях до подолання кризи особистісної самоідентифікації, спричиненої сприйняттям сучасності як "Кінця Історії" (Я. Фукуяма). У руслі вивірення справжності суб'єктивного етичним "досвідом чужого" (П. Рікер), що ініціювалося "постметафізичною" (Ю. Габермас) епістемологією, усвідомлюється необхідність виявлення історичних змін самого співвіднесення "Я" з "Іншим", яка обумовлює перегляд пізнавальних пріоритетів у всіх сферах сучасної гуманітаристики. У його контексті особливої актуальності набуває проблематика, пов'язана із осмисленням "кордонів і переходів" культури як маркерів змінності способів діалогічної взаємодії. Освоєння цього проблемного поля передбачає вироблення методологічних підходів, котрі забезпечать розкриття комунікативного потенціалу перехідних культурних явищ, чим уможливлять подолання інерції їх сприйняття [16;18], заданої спрощено-схематизованим розумінням історико-культурного поступу як "руху від міфу до логосу" (Ж.-Ф. Ліотар). У новітньому літературознавстві таке зміщення центру наукової рефлексії обумовлює постановку і розробку комплексу історико-літературних та історико-теоретичних проблем, сфокусованих на співвіднесенні "діалогічності" та "перехідності" із рядом парадигмальних характеристик і художньої свідомості, і літературних форм [1;10;17;20].

Центральним з-поміж цих наукових завдань є визначення логіки історичних перетворень роману. Завдяки відомій концепції М. М. Бахтіна [2] вона розкрилася як естетичне оформлення діалогізму, але все ще залишається прихованою в спектрі його поетикальних проявів саме через неповну проясненість конфігурації романного переходу від традиціоналістської до індивідуально-творчої художньої свідомості.

Усвідомленням методологічної значущості категорій процесуальності для розкриття універсалій комунікації, виявлених культурою в ході її історичного руху (М. Фуко, Е. Левінас, Г. Габермас, В. Фурс), формується ґрунт для актуалізації – в руслі осмислення діалогічності роману, виявленої М. М. Бахтіним, – пізнавального потенціалу концепту "генеза", заданого співвіднесеністю конструктів метадискурсу літератури, надбудованих над багатомірністю літературного формотворення – від риторичного до постструктуралістського "текстопородження"[4;5;7]. У контексті сприйняття цієї множини визначень генеративних начал літератури як маркера змінності способів жанротворення, встановлюваних у діалозі художньо-словесної практики та літературної теорії, фрагменти невизначеності, що все ще залишаються у науковій картині формування романного жанру,

постають індикаторами нерозкритості діапазону поетикальних втілень діалогізму як його естетичного першопринципу. Таке розширення горизонтів рецепції роману в новітньому літературознавстві передбачає, насамперед, вироблення методик вивчення жанрової генези, які уможливлять з'ясування зрушень її параметрів на історико-культурних "кордонах", де формуються перехідні романні модифікації.

Одним із найважливіших векторів реалізації цього завдання є визначення способу діалогізації пізньотрадиціоналістської художньої свідомості, котрий набув обгрунтованості в ході маньєристичного перегляду традиційних засад поетичного творення («поесису»), що керувався ренесансно-гуманістичним зверненням до античних витоків риторичного «породження» («генезису»).

Інспірований пізньоренесансним (у континентально-європейському вимірі) нововідкриттям множинності способів співвіднесення ідеального та реального, зведеної на зорі Ренесансу до різноманітності форм їх єднання, маньєризм став кульмінацією ренесансного ствердження творчого індивідуалізму у змаганні зі зразком. Виявившись у ході руху художньої свідомості Відродження «від канону до закону» (М. Л. Андрєєв) літературної творчості, на траєкторії котрого сформувалося розуміння її авторської настанови як націленості на самобутнє втілення універсальних принципів мистецтва слова, маньєристична переорієнтація наслідування, покладеного традиціоналізмом у його основу, з natura naturata на natura naturans ствердила причетність індивіда до творення універсуму, означену ренесансною studia humanitatis, через зрушення заданих нею меж авторства. У відстороненні людської здатності творити, нововідкритої Ренесансом як першооснова Богоподібності людини, від її індивідуально-творчої спрямованості на світобудову як на «прекрасний зразок творіння» (Дж. Вазарі), заданої взаємодоповненням ренесансно-гуманістичних концептів varieta та varizione, пізньоренесансне обґрунтування переваги «манери» над «природою» сягнуло уподібнення ідей «справжнього поета» (Ф. Сідні) ейдосам Творця. Таким подовженням дихотомії «імітація/мімесис», що оформилася на теренах Відродження при діалогічному сполученні гораціанської та аристотелівської концепцій наслідування, маньєризм дистанціювався і від підтриманих нею ініціатив щодо «варіативного» відтворення єдності світу в його «розмаїтті», які обмежували творчу фантазію митця природною логікою. Маньєристичне протиставлення – на ренесансно-неоплатонічному підґрунті – суб'єктивного авторського образу законам природи засвідчило «пробудження» у культурному просторі Ренесансу деміургічного начала пізньотрадиціоналістської літератури. Самоусвідомленням автора як «наслідувача-деміурга» уможливилося перетворення – при формуванні ним свого індивідуального стилю – і канонічних жанрів, і довільно-індивідуалізованих (у ренесансних творчих експериментах) жанрових різновидів, котрим визначилася форма маніфестації суб'єктивно-творчого волюнтаризму на ґрунті авторської співвіднесеності з «готовим словом». Ресурс його індивідуально-авторського «відчуження», нароще-ний маньєризмом при виборі в якості зразків для наслідування ірреальних ідей-форм авторської фантазії, провістив установлення невизначеної множини зв'язків літератури зі смисловими структурами буття, перевершивши потенціал її жанрово-стильових трансформацій, відкритий західноєвропейською літературною думкою XVI ст. у процесі погодження наслідувальних теорій художньої словесності, й означивши грані оформлення її на зламі традиціоналізму як «усвідомленої поетико-риторичної єдності» (С. С. Аверинцев).

Первинною сферою ренесансного обґрунтування жанру в якості формотворного начала літератури, яким визначається творча самореалізація автора, стала та нива взаємодії риторики і поетики, на якій започаткувалася теорія роману.

Формуючись у трактатах Чинквеченто, створених у руслі рецепції італо-ренесансних досвідів сполучення епічної та романної жанрових матриць, генерованих літературою Середньовіччя (в їх реінтерпретаціях, здійснених М. Пульчі, М. Боярдо, Л.Аріосто) та романської лінії лицарського роману Відродження (яка набула втілення в „Амадісі Галльському" та „Пальмеріні д'Оліва"), теоретична рефлексія роману в епоху Відродження в обмеженні власної об'єктної сфери, зумовленому центрацією тематичного критерію вирізнення жанрів, заданою ренесансною поетикою стилю, узагальнює принципи жанротворення, втілені в усіх царинах генези романістики Ренесансу, в руслі співвіднесення аристотелівської семантики категорій мімесису, жанру і стилю з виділеною модифікацією романного жанру, яке розгортається в концептуалізацію мистецтва слова, що реалізує в епоху Відродження розуміння жанру як літературної макроформи.

У трактаті Дж. Чинціо «Роздуми про створення романів» (1549, вид. 1554 р.) – першому досвіді теоретичного освоєння романного жанру, що відкрив розробку проблеми його вивчення, актуалізованої автором цього літературного маніфесту в листі до свого учня Дж. Пінья, датованому 1548 р. і опублікованому також у 1554 р., – здійснюється відволікання заданого Стагиритом бачення жанру як формотвірного початку літератури від аристотелівських дефініцій жанрових форм – «розмикання» рефлективного поля створеної Аристотелем поетологічної концепції, що, інспіруючись проблематизацією розрізнення стильових модифікацій, здійсненого „теорією трьох стилів", уцілісненням об'єктного поля художньої словесності в ренесансній поетиці стилю, задає напрям усіх подальших перетворень складових літературної теорії Стагирита в оформленні жанрології Відродження. Таке розмежування конституентів жанрової організації та її різновидів виявляється у визначенні роману як модифікації епічної поеми, що ґрунтується на аристотелівській моделі даного жанру і трансформує її через виділення іншого – відмінного від втіленого в ній – способу конституювання зображуваної дійсності, рефлективне відтворення якого відбувається через проекцію складових епічного зображення, стверджених Стагиритом як жанрові атрибути епосу, на середньовічні і ренесансні зразки лицарського роману – смислове «приощення» цих концептів, що на засадах збереження пріоритету тематичного критерію жанрової диференціації, ствердженого у ході оформлення тропологічної організації літературної творчості, відволікає номологічну «поверхню» осмислюваної теоретичної репрезентації жанру від її змістового «наповнення». Формуючи в такий спосіб розуміння архітектоніки жанру як уцілісснення художньої дійсності фабулою, характерами і мовленнєвою організацією, і відтворюючи аристотелівське бачення поетичного мімесису як досягнення номотетичної тотожності зображуваного і зображення, автор «Роздумів...» у руслі орієнтації на множинність сюжетно-композиційних та наративних впорядковувань жанрів, легітимізовану „теорією трьох стилів", пов'язує конституювання жанрової цілісності в епосі з різними шляхами оформлення такого відношення їх складових оповідними реалізаціями і «простих» – одноподійних, – і «розгалужених» – багатоподійних – фабул, що представляють, відповідно, дії одного (декількох) і багатьох «високих» героїв. Перший з цих варіантів організації художньої реальності Дж. Чинціо атрибутує античним епічним поемам, а другий – середньовічному і ренесансному лицарському роману і жанровим експериментам М. Боярдо й Л. Аріосто і пов'язує виділення даних жанрових модифікацій, що ототожнюються ним з різновидами епічної архітектоніки, з авторськими самоздійсненнями, які формують рух літератури в історико-культурному континуумі. Тим самим сполучаються історичний і індивідуально-творчий «вектори» жанрової трансформації, виявленої автором

«Роздумів...» через контамінацію жанротвірних і жанромодифікаційних змін реалій художньої словесності.

Таке поєднання міметичної та тропологічної концепцій літературної творчості проблематизує трактування жанрового і конститутивного для певного жанру відношення зображуваного і зображення як їх номотетичної тотожності, сполучаючи її з деструкцією цієї кореляції. Однак дана амбівалентність здійсненої Дж. Чинціо теоретичної репрезентації романного жанру залишається невідрефлектованою її автором – імовірно, у силу сприйняття розглянутих модифікацій епосу і роману як проявів «єдності в різноманітті» («varieta») – тієї експлікації ренесансного зрівняння складових основних таксономій традиціоналістської свідомості, що була ототожнена Дж. Чинціо з романною архітектонікою і безпосередньо інспірувала – як варіант ренесансного визначення відносин екзистенціальної й онтологічної реальностей – початe теоретиком освоєння роману.

Дж. Чинціо співвідносить історичну зміну «героїчної поеми», представлену, але не осмислену ним як трансформація епічної організації зображення в роману, із втіленням історично константної мети красного письменства, визначеної теоретиком через відтворення гораціанського трактування її як єдності усолодження і настанови, а емоційний вплив поезії пов'язує зі знаковою «тілесністю» стилю. Таким чином, «вісьові» концепти ренесансної поетики стилю відволікаються від дефініцій літературної макроформи, що її конституюють, і включаються в перший досвід погодження аристотелівської моделі жанру зі смислотвірною логікою Відродження.

На відміну від свого вчителя, який осягнув роман як жанрове утворення, але атрибутував йому статус не автономного жанру, а жанрової модифікації, Дж. Пінья у трактаті «Романи» (1549) виділив романний жанр у ході розгортання диспозиції його освоєння, запропонованої Дж. Чинціо, – співвіднесення зразків лицарського роману Середньовіччя і Відродження і новацій у цій сфері, здійснених М. Боярдо й Л. Аріосто, з аристотелівською теоретичною репрезентацією епічної поеми. Однак Дж. Пінья осмислює цю модель не як універсальне рефлективне відтворення єдиної – у межах епічного роду – жанрової і жанротвірної організації художньої реальності, яке відповідає своєму об'єкту в плані представлення складових його архітектоніки, але є фрагментарним в аспекті освоєння її різновидів, а як умоглядну реконструкцію архітектоніки одного з епічних жанрів, що не вичерпує їхньої множини, але виступає орієнтиром у їх пізнанні.

Таке сприйняття аристотелівської концепції епосу співвідноситься з баченням літературного взірця для наслідування, сформованим ренесансною поетикою стилю, і розгортається в трактаті «Романи» у теоретичну репрезентацію романного жанру, яка у відтворенні властивої йому організації художньої реальності погоджується із запропонованим Дж. Чинціо її баченням, але відрізняється від нього ствердженням роману в автономному жанровому статусі, що реалізує актуалізоване Стагиритом розуміння жанрової архітектоніки як оформленості зображення, яка виявляє внутрішню впорядкованість зображуваного і розширює аристотелівську дефініцію поетичного мімесису через введення в неї сформульованого її ж автором принципу об'єктної відповідності стилю. Осягаючи цілісність романної організації зображуваної дійсності як художній корелят єдності онтологічної й екзистенціальної реальностей, що розкривається в різноманітті своїх проявів, Дж. Пінья висуває «жорстке» визначення жанрової архітектоніки роману, яке редукує її до незмінного, закритого для варіювання, але вичерпного для свого об'єкта, на думку автора трактату, «набору» конституентів зображення: справжнього зображуваного – ідеї лицарства, вигаданої розгалуженої фабули, безлічі «високих» героїв, оповіді in medias res і сполучення веселого і смутного тонів.

У цьому пізнавальному контексті відтворення змістовної «поверхні» об'єктного критерію диференціації стилів і жанрів, ствердженого середньовічною літературною теорією, поєднується з відмовою від включеної в нього дефініції автентичних означуваних словесного мистецтва, яка збігається з їх розмежуванням, здійсненим Аристотелем: «високі» за своїм соціальним статусом дійові особи постають в романному зображенні не в статиці своєї ідеальності, а в динаміці її набуття.

Втілюючи в такий спосіб конститутивний принцип аристотелівської жанрової моделі, Дж. Пінья одночасно проблематизує його, позначаючи історичну локальність жанрів через тлумачення роману як сучасного автономного жанрового утворення, яке більшою мірою розкриває сутність зображуваного, ніж епос.

Розгортаючи – у контексті сполучення міметичної та тропологічної матриць художньої словесності, втіленого у відокремлення історико-локальних внормованостей літератури від трансісторичного співвіднесення Я й Іншого – верифікативно-гностичне зрівняння екзистенціальних і онтологічного суб'єктів до тієї межі, що спростовує це їх відношення через зняття «діалогічності» і буття, і пізнання, запропоноване Дж. Пінья обґрунтування жанрової автономності роману залишається на маргінесі ренесансної поетики жанру, яка у своїй інтенціальній домінанті орієнтується на погодження «готових» змістів літературної теорії з епістемічною диспозицією Відродження.

У трактаті А. Мінтурно «Поетичне мистецтво» (1563), що зберігає діалогічність репрезентації освоюваного об'єкта у своїй макроформі й „взаємоприрощенні" ряду «готових» змістів культури в його осягненні, але орієнтується на формування єдиного – автентичного – визначення літературної творчості, яке виявляє невідповідність інших – відмінних від нього – тлумачень художньої словесності її природі, осмислення жанрового статусу роману складає «вісь» конституювання варіанта жанрології, спрямованого на впорядковування художньої дійсності, погоджене з поєднанням стильової довершеності з уцілісненням об'єкта літературного зображення в перших нормативних поетиках Ренесансу, створених на засадах горацианства. Реалізуючи диспозицію рефлективного освоєння роману, актуалізовану Дж. Чинціо і використану Дж. Пінья, теоретик визначив даний різновид відношень зображення і зображуваного як сучасну – у контексті Відродження – модифікацію епічної поеми, в організації художньої дійсності далеку від досконалості справжньої архітектоніки цього жанру, втіленої в його античних зразках, і тим самим і задав, і проблематизував бачення жанрової єдності як варіабельності співвіднесеності конституентів жанру, наділених власними формотвірними константами. Таке трактування роману і позначений ним «вектор» пізнання жанру ґрунтуються на перетворенні розробленої Стагиритом моделі літератури, яке включає в себе зрівняння того, що реально відбулося, і конститутивних для нього буттєвих закономірностей як складових об'єктної сфери поетичного мімесису, і представлення номотетичної тотожності зображуваного і зображення як збігу єдності онтологічного об'єкта з одиничністю його екзистенціального корелята при варіативності змістовного «наповнення» цього відношення.

Конституюючись як одне із втілень ренесансної аналогізації буттєвих статусів людини і Божественного Абсолюту, дана репрезентація співвідношення зображуваного і зображення аргументується погодженням «ідеї» і «форми» – аристотелівських концептів складових світобудови, в якому ідея постає як суб'єктивна форма пізнання, що збігається у своїй цілісності з єдністю конститутивного принципу буття й у такий спосіб забезпечує сполучення екзистенціальної й онтологічної дійсностей в різноманітті і діяльнісного досягнення людиною свого ідеалу, і рефлективного відкриття істини.

У цьому пізнавальному полі як константи жанрової архітектоніки епічної поеми визначаються об'єкт зображення, фабульна організація і стиль.

Онтологічний план зображуваного в епосі складає, на думку А. Мінтурно, людська природа в повноті її здійснення, а його екзистенціальний корелят постає у трактуванні теоретика як «високий» герой, який є справжньою історичною фігурою і змальовується у динаміці досягнення людського ідеалу, розкритій в одній події чи виявленій причинно-наслідковими зв'язками подійного ряду, що відображає те, що відбулося насправді і (чи) сприймається як реальне, або кілька таких героїв, включених у єдину сюжетну дію. Таке сполучення явлених планів зображуваного і зображення у запропонованій автором ренесансного „Поетичного мистецтва" моделі епічної поеми стверджує пріоритет правдивого над правдоподібним, редукуючи вигадку до її функціональності, виявленої античною поетикою класичної доби, – «розцвічення» окремих сюжетних мотивів і ситуацій. У співвіднесенні з актуалізованим у даному рефлективному контексті баченням правдивого, що ґрунтується на зрівнянні істини, осягнутої поетикою класичної античності як орієнтир поезії, і суб'єктивної думки, витлумаченої риторикою цієї ж епохи як «вісь» інтенціальності красномовства, така репрезентація епічного об'єкта постає як аспект одного з магістральних смислових «прирощень» епістемічної диспозиції Відродження – виявлення причетності людської суб'єктивності до історії.

Фабульна організація епічної поеми трактується А. Мінтурно як подійна єдність, що відтворює сукупність причинно-наслідкових зв'язків, якою конституюється зображуване.

Знакову «тілесність» епічного зображення теоретик пов'язує з високим «стилем», визначаючи його через відтворення його аристотелівської інтерпретації, позбавленої мовної визначеності, і тим самим задаючи «вектор» подолання розбіжності між «надмовністю» жанрологічної теорії, яка формується таким чином, і мовною варіативністю художньо-словесної практики, що збігається з напрямком їхнього узгодження, запропонованим ренесансною поетикою стилю.

Розроблена А. Мінтурно жанрологічна епічна модель у контексті її обґрунтування постає як рефлективне відтворення єдиної макроформи епосу, однак при проекції на ренесансну художню словесну практику редукується до її естетичного критерію, що включає в себе визначення жанротвірних законів, яке відповідає онтологічній дійсності в її репрезентаціях, розгорнутих у ході пізнавального синтезу Відродження, але спростовується екзистенціальною реальністю Ренесансу. Так розмикається тотожність основних таксономій традиціоналістського світосприйняття – перетворення його структур, здійснене ренесансною ментальністю в ході смислового «прирощення» її первинної епістемічної диспозиції.

Таким чином, у ренесансних досвідах осмислення роману, які відкривають його вивчення, позначається бачення жанрової архітектоніки, що реалізує ренесансну смислотвірну логіку і виявляє її амбівалентність: внутрішня організація літературної макроформи постає як «порожня», відкрита для різних змістовних наповнень номотетична тотожність зображуваного і зображення. Дане перетворення аристотелівської жанрової моделі задає розуміння ідеалу літературної творчості як довершеної художньої дійсності, що втілює людську ціннісну межу, яка розкривається у своїй єдності в різноманітті її виявлень і визначень, а досягнення автентичної мети художньої словесності пов'язує із самобутнім створенням цієї реальності, котрим не вичерпується безліч шляхів її формування, і тим самим відтворює змістовні «контури» трактування екзистенціального імператива мистецтва слова, що було висунуте ренесансною поетикою стилю.

На перетині численності векторів трансформації семіотичного дистанціювання Я від Іншого в їх ціннісне співвіднесення, актуалізованих у ході формування роману Відродження та становлення ренесансної теорії романного жанру, конституюється «осьове» «зрушення» традиціоналістської художньої свідомості – відсторонення автономності персонального суб'єкта, виявленої у ціннісній горизонталі його самоідентифікації, від його причетності до онтологічного впорядковування світу, визначеної в пізнавальній вертикалі. Так задається магістральний напрям формування новочасної ментальності у художній словесності, осягнення якого у руслі сучасного епістемічного зсуву й актуалізованої ним літературознавчої проблематики передбачає співвідношення в оформленому в її контексті рефлективному вимірі наступних – щодо Відродження – етапів генезису роману з теоретичними відтвореннями цього процесу.

Бібліографічні посилання

1. *Андреев М. Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения / М. Л. Андреев. – М. : Гнозис, 1993. – 397 с.

2. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.

3. *Безменова Н. А*. Очерки по теории и истории риторики / Н. А. Безменова. – М. : Наука, 1991. – 138 с.

4. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика / С. Н. Бройман. – М. : Академия, 2001. – 420 с.

5. *Гаспаров М. Л.* Поэзия и проза – поэтика и риторика / М. Л. Гаспаров // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания. – М., 1994. – С. 126–159.

6. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Наука, 1968. – Т. 3. – 1971. – 432 с.

7. *Женетт Ж.* Введение в архитекст / Ж. Женетт; [пер. с франц. Е. Васильева, Е. Гальцова, Е. Гречаная и др.] // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 1998. – 472 с.

8. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 3–38.

9. *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 320 с.

10. *Михайлов А. В.* Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературы : в 3-т. – М. : ИМЛИ РАН, 2000. – Т. 3. – 2003. – С. 279–352.

11. *Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 1976. – 352 с.

12. *Рікер П.* Сам як інший / П. Рікер [пер. з франц. В. Андрушко, О. Сирцова]. – К. : Дух і Літера, 2002. – 324 с.

13. *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 270–282.

14. *Урнов Д. М.* Формирование английского романа эпохи Возрождения / Д. М. Урнов // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М., 1967. – С. 67–79.

15. *Фуко М.* Археология знания / М. Фуко [пер. с франц. С. Митина, Д. Стасова]. – К. : Ника-центр, 1996. – 208 с.

16. *Baker E.* The History of the English Novel: In 10 vol / E. Baker. – L. : Witherly, 1927. – Vol. 2. – 1942. – 478 p.

17. *Davis W.* Idea and Act in the Elizabethan Fiction / W. Davis. – N. Y., 1968. – P. 548.

18. *Kettle A.* Introduction to the English Novel / A. Kettle. – L. : Hutchinson, 1972. – 524 p.

19. *Lévinas E.* Autrement qu'être ou au-delá de l'essence / E. Levinas. – La Haye, 1974. – 268 p.

20. *Salzman P.* English Prose Fiction, 1958–1700; a critical history / P. Salzman. – Oxford, 1989. – 568 p.

21. *Schlauch M.* Antecedents of the English novel, 1450–1600 (from Chaucer to Deloney) / M. Schlauch. – Warszawa – L. : Polish Scientific publ., 1963. – 568 p.

Надійшла до редколегії 17.04.2012 р.

УДК 821.111

О. В. Родный

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

КАРНАВАЛЬНЫЙ ГРОТЕСК КАК ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ В РОМАНЕ Ф. РАБЛЕ «ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЬ»

Розглянуто гротеск як тип художньої образності в романі Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» у контексті ренесансного світовідчуття. Показано, що гротеск різко зміщує «форми самого життя», створюючи особливий гротесковий світ, який не допускає ані буквального розуміння, ані однозначної розшифровки. Гротеску властиве прагнення до цілісного висловлення кардинальних протиріч буття, що і зумовлює поєднання в ньому карнавальних протилежностей. Масштаби героїв Рабле невіддільні від гуманістичної віри в людину, вони є вираженням ідеалізації вільного розвитку. Гротеск заснований у Рабле не стільки на перебільшенні, скільки на неймовірному «розростанні природи в урожайний рік».

Ключові слова: гротеск, світогляд, комічне, сміх, образ, гуманізм, роман.

Рассмотрен гротеск как тип художественной образности в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» в контексте ренессансного мироощущения. Показано, что гротеск резко смещает «формы самой жизни», создавая особый гротескный мир, не допускающий ни буквального понимания, ни однозначной расшифровки. Гротеску свойственно стремление к целостному выражению кардинальных противоречий бытия, что и предопределяет резкое совмещение в нем полярностей. Масштабы героев Рабле неотделимы от гуманистической веры в человека, они есть выражение идеализации свободного развития. Гротеск основан у Рабле не столько на преувеличении, сколько на невероятном «разрастании природы в урожайный год».

Ключевые слова: гротеск, мировоззрение, комическое, смех, образ, гуманизм, роман.

The article deals with the grotesque as a type of artistic imagery in the novel of F.Rable «Gargantua and Pantagruel» in the Renaissance worldview context. It is shown that the grotesque shifts «forms of life itself», creating a special grotesque world. Grotesque imagery is a method for constructing images based, according to M. Bakhtin, on the ambivalence, the simultaneous manifestation of opposites, or combination of contrasting poles paradigms: old and new, dying and being born, the beginning and the end. The scale of Rable's heroes inseparable from the humanist faith in man, they are an expression of the free humanian development. Rable's grotesque based not so much on exaggeration, but rather on the incredible «proliferation of nature in a good year». As worldview basis of folk humor Renaissance grotesque certainly comical. The basis of of this type of imagery is «popular», «universal» («directed to all and in all»), «ambivalent» (both denies and affirms) laugh (M.Bakhtin) or «pure comic laughter», located between the positive laugh humor and satire negative laughter. Carnival grotesque allowed to F.Rable create artistic images that are not only embodied features renaissance attitude, but also become a significant contribution to the development of European humanism. F.Rable's novel gives the opportunity to explore different kinds of comedy (humor, parody, satire, the grotesque) in their relationship with the Renaissance philosophy, art images principles of life, the theory of the simulacrum, humanism, etc.

Keywords: grotesque, worldview, comic, laughter, image, humanism, novel.

© О. В. Родный, 2015

Эпоха Возрождения с ее гуманистическими идеями, провозглашением стремления человека к свободе, раскрытием его творческих способностей создала условия для взаимодействия двух противоположных форм жизни: смеховой и серьезной. Именно поэтому, как справедливо замечает Л. Е. Пинский, «в литературе эпохи Возрождения – переходной, переломной поры в развитии европейского общества – гротеск как метод впервые обрел исторический смысл» [8, с. 119–120]. Взаимопроникновение, переходность и сосуществование (гротескное) двух мировоззрений, ранее противопоставленных друг другу, является неизменным атрибутом всех кризисных, переломных эпох, времен смены приоритетов. Однако переход от одной формы жизни, одной ментальности к другой имеет промежуточную фазу, которая является «питательной средой» гротесковости. Когда ломается официальное мировоззрение, доминирующую роль начинает играть неофициальное, «роевое», мифологизированное представление о мире с тем, чтобы проложить дорогу новому официальному мировидению. Таким образом, гротеск фиксирует или моделирует не переход, а точку соприкосновения, момент сосуществования, самую промежуточную фазу перехода. Сама форма гротеска таит в себе многозначительную содержательность: освящает вольность вымысла, обнаруживает «противоречивое единство» разнородного, разрушает общепринятые предрассудки, приобретает черты карнавальности.

Теорией художественного гротеска и его функциями в литературе в разное время занимались такие отечественные ученые, как Ю. Борев, Д. Лихачев, Л. Пинский, А. Бушмин, Ю. Манн, Д. Николаев, В. Пропп. В. Тюпа, Н. Тамарченко и др. О гротеске в целом и его функциях в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», в частности, писал М. Бахтин. Мы же рассматриваем гротеск и как ренессансный вид мышления, и как тип образности в романе Ф. Рабле. Цель нашей статьи – выявить гротеск как тип художественной образности в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» в контексте гротескного ренессансного мироощущения

Л. Е. Пинский определяет гротеск как «искусство перехода жизни из одного состояния в другое» [9, с. 101–102]. Он дает довольно широкое определение гротеска, стараясь сохранить связь с античным живописным орнаментом, обнаруженным в гротах Рима: переплетение растительных и животных элементов с элементами человеческого тела. Гротеск, как считает Л. Е. Пинский, сложное, динамическое, непредсказуемое явление. Сущность гротеска исследователь объясняет следующим образом: «Вначале – термин для обозначения одного вида орнаментального искусства – гротеск постепенно все более осознается как самостоятельный способ художественного постижения жизни. Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике» [7, с. 205].

Исследователь в качестве основных признаков гротеска выделяет следующие:

– сближение, взаимосвязь противоположностей;

– динамичность, способность приспосабливаться к эпохе, выражать ее интересы;

– произвольность;

– комизм;

– фантастичность;

– гиперболизация [7].

Приемы гротеска присущи комедиям Аристофана и Плавта. К гротеску охотно прибегало средневековое искусство (фигуры «химер» на соборах, персонажи животного эпоса, образы Дьявола и Порока – в драме). Став характерной фор-

мой народной культуры (особенно – карнавалов) европейского средневековья, гротеск выразил стихийно-материалистическое и стихийно-диалектическое понимание бытия народом. «Очевидно, в «большую литературу» гротеск врывается в кризисные моменты, когда старая серьезность (мифологическая, героическая, трагедийная) вдруг пошатнулась. Таков гротеск у Аристофана и Лукиана. Таков ренессансный гротеск» [1, с. 11].

Смех, вызываемый гротескным образом, двуедин: веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий; он отрицает и утверждает, чем отличается от чисто сатирического смеха Нового времени. Ренессансный гротеск выразил смеющуюся вольность народа, ощущение веселой относительности и вечной «неготовности» бытия, его единства и неисчерпаемости, а также чувство исторических перемен. Он был также проникнут реабилитацией плоти, земной жизни и демонстративным антиаскетизмом.

Гротескный тип образности – это метод построения образов, основанный, по мнению М. М. Бахтина, на амбивалентности, то есть одновременном проявлении противоположных начал, или совмещении полюсов контрастных парадигм: старого и нового, умирающего и рождающегося, начала и конца. Остальные отличительные признаки гротеска, по Бахтину, являются производными от амбивалентности, – это:

– нарушение (влекущее за собой возможность сосуществования) границ противопоставленных друг другу явлений;

– незавершенность гротескного образа, поскольку в нем соединены два полюса контрастных парадигм, которые должны быть строго отграничены друг от друга, отдельно друг от друга завершены;

– гиперболизм;

– фантастичность по отношению к идеальному, официальному миру, но реальность с точки зрения народной культуры;

– комизм [3].

Своим появлением ренессансный гротеск, единственный и неповторимый в своем роде, по мнению Л. Е. Пинского и М. М. Бахтина, обязан эпохе, специфику которой он так адекватно передает. В период Возрождения происходит «секуляризация духовной и общественной жизни, отрицание авторитета церкви и защита свободы мысли, разрушение сословных рамок и раскрепощение личности...» [9, с. 12]. Сосуществование двух культур-антагонистов является характерной чертой средневековья. По мнению М. М. Бахтина, данная ситуация порождает в человеке ощущение «двумирности», появление двойного аспекта восприятия мира и человеческой жизни.

Карнавализация, по Бахтину, – это «определяющее влияние карнавала на литературу», «транспонировка карнавала на язык литературы» [2, с. 511]. Это воплощение в литературе гротескного реализма как особой эстетической концепции.

Как миросозерцательная основа народной смеховой культуры, гротеск эпохи Возрождения непременно комичен. В основе данного типа образности лежит «всенародный», «универсальный» («направленный на все и на всех»), «амбивалентный» (одновременно отрицающий и утверждающий) смех (М. Бахтин) или «чисто комический смех», находящийся между положительным смехом юмора и отрицательным смехом сатиры (Л. Пинский).

Функцию смеха и, следовательно, гротеска М. М. Бахтин видит в освобождении от старого, надоевшего, устоявшегося, и в возрождении нового. Причем возрождающая функция ренессансного смеха в последующие эпохи утрачивается, т. к. (по причине измельчания народной смеховой культуры) смех в литературной традиции редуцируется и приобретает форму юмора, иронии и сарказма. Гротеск,

по мнению М. М. Бахтина, в постренессансные эпохи чаще всего используется, а также осмысливается теоретиками как средство сатирического отображения окружающей действительности [3].

Однако неправомерно считать народно-смеховую культуру единственным носителем смеховых образов. Смех существовал и в официальной культуре. Поэтому Л. Е. Пинский не отрицает «родство» гротескного смеха с народными празднествами и карнавалами, но при этом не считает их единственными источниками смеховых, и, следовательно, гротескных образов.

Функции карнавально-гротескной формы состоят в вольности замысла, сочетании разнородного, сближении далекого, умении по-новому, нетрадиционно взглянуть на мир. Преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток являются основными признаками гротескного стиля.

Вершиной возрожденческого гротеска, безусловно, является роман французского гуманиста XVI в. Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Гуманизм Возрождения на различных стадиях выдвинул величайшего гения трагического – В. Шекспира, и гения «чисто комического» – Рабле. Исходя из положения Аристотеля о том, что смех свойствен человеку, Рабле приходит своим путем к «очищению», которое, по тому же Аристотелю, составляет цель трагического. Но смех Рабле приводит читателя к очищению от страха, минуя «страх и сострадание». Рабле не доверяет трагическому восприятию жизни, которое он, по-видимому, склонен считать состоянием болезненным и упадочным. И в этом – своеобразная мудрость пантагрюэлизма и смеха Рабле. Новая жизнь, пропущенная сквозь привычные представления, сначала кажется причудливым созданием фантазии, шутовством парадоксальной мысли. В этом – субъективно-исторический источник гротеска, коренящийся в традиционном восприятии. «При этом у Рабле исходная точка отношения к миру – человек как мера всех вещей, утверждаемый в веселом, брызжущем жизнью смехе» [4, с. 40]. Раблезианский гротеск вбирает карнавализированное мироощущение своей эпохи.

В романе Рабле гротеск имеет не только сатирическую окраску, материально-телесная стихия в «Гаргантюа и Пантагрюэле» носит положительный, жизнеутверждающий характер. Гротеск у Рабле выполняет важную эстетическую функцию: он помогает воспроизведению универсальной картины мира, создавая для этого высокую степень образного обобщения, которую не мог бы достичь еще не развитый натуралистический реализм. Формы и характер фантастической образности Рабле были обусловлены целым рядом внутренних и внешних, объективных и субъективных факторов.

«Жизнь в цвету, в бурном росте – основа раблезианского гротеска» [6, с. 173]. Это освоение мира проходит часто в форме случайного и алогичного. Отсюда комизм языка, где такую большую роль играют эвфония, ритмика, морфология, этимология и семантические связи слова, его внешняя и внутренняя форма. Рабле питает явное пристрастие к бесцельной, казалось бы, игре словами, к обнажению жизни языка, но, как и в апологии природы «Похвального слова» Эразма, отправным пунктом развития для Рабле является жизнерадостная, скорее, нерассудочная, чем неразумная, природа.

Грандиозное в романе Рабле превращается в чудовищное и отталкивающее, прежде всего, в силу своей односторонности. На «островах», куда попадают герои в ходе своего путешествия, обитают всякого рода фанатики, представители различных корпораций, церквей, профессий. Универсальная природа человека в них разложилась, это неподвижные, мертвые состояния. Изолированность каждого из островов Антифизиса оттеняет распад и застой старого мира, из которого ушел дух жизни. Здесь нет внутренней соотнесенности и взаимопереходов в образах.

На каждом из островов – свой окостенелый быт, свои традиционные порядки и представления. Обитатели островов не могут возвыситься над своим состоянием, над своими аффектами. Им недоступна ирония над своим положением, над обстоятельствами, которые им не представляются превратными.

Концепция Рабле, как и М. Монтеня и всех подлинных гуманистов Возрождения, враждебна прежде всего догматике окончательных решений и систем. Смех играет в мудрости Рабле роль здравого смысла. История отделила в учении Рабле и в ситуациях его произведения глубокую мудрость от шутовства, предвосхищение будущего от веселого дурачества, высокий комизм парадоксов развития от забавной игры слов.

В отличие от сложных и переходных видов смеха, смех Рабле можно назвать «чисто комическим», природным. Это прежде всего смех человека, которому весело, – самое элементарное, общечеловеческое, народное чувство комического. Гуманист Рабле имеет основание непосредственно вывести эту форму смеха из нормальной природы человека. Смех веселого домашнего празднества или народного карнавала, порой приближающийся к сатире, к глумлению над врагом, но над врагом, в данное время не опасным. Немало здесь и дружеских, близких к юмору шаржей, даже непристойных выходок, но над всем царит дух заразительного веселья; людям весело, и они хотят, чтобы всем было весело. Здесь в зародыше все виды смеха, за исключением, пожалуй, «смеха сквозь невидимые миру слезы».

В основе эффекта комического у Рабле лежит чувство всеобщей относительности – чувство возникновения, роста, разрастания, упадка, исчезновения; форм вечно живой природы. Часто это комизм взаимопереходов великого (ужасающего) и малого (ничтожного).

Вторым не менее важным источником комического является у Рабле человеческая природа, способная возвыситься над временным, понять его именно как временное. В предисловии к четвертой части «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле определяет пантагрюэлизм как «глубокую и несокрушимую жизнерадостность, перед которой все преходящее бессильно» [10, с. 155]. Не одно лишь бессилие преходящего, но и жизнерадостность человека – основа комических ситуаций и характеров у Рабле.

На этом основано комическое в самом методе типизации у Рабле. Его герои доказывают читателю свою естественность, свою общечеловеческую типичность этой способностью смеяться над превратностями судьбы, этим внутренним спокойствием во всех жизненных передрягах.

Но смех Рабле нельзя отнести и к чисто забавному виду комического – безобидному, бесцельному и примитивному. Вернее, «комическое у Рабле всегда внешне забавно, тогда как по существу оно прямо противоположно забавному и принадлежит вместе с настоящей сатирой и подлинным юмором к высококомическому искусству. Смех Рабле – не бездумный фарс. Рабле придает интересам своей аудитории – социальным, религиозным, научным, педагогическим – определенное направление» [6, с. 192]. «Гаргантюа и Пантагрюэль» – один из самых замечательных памятников воинственной и прогрессивной мысли. Смех Рабле питает в веках свободомыслие, подтачивает устои старого общества, по социальному значению он стоит на уровне сатиры и вызывает озлобление реакции.

Хаотическая форма повествования раблезианского романа отражает выход человека Ренессанса на исследование действительности, предстающей перед ним во множестве аспектов, раскрывающейся с самых различных сторон.

С каждой главой романа усиливаются сатирические аллегории, направленные на уклад католической церкви. Вот остров, где царствует враждебный всему

естественному Постник, который приводит на память притчу о Физисе и Антифизисе. Антифизис (Противоестество) плодит детей, ходящих вверх ногами, а также монахов, христопродавцев, «святош», «неуемных кальвинистов, женевских обманщиков», бесноватых «путербеев» и «прочих чудищ, уродливых, безобразных и противоестественных».

Роман Рабле рассчитан на массового, демократического читателя, и завоевать его Рабле хотел именно смехом. «Поэтому смех его особенный. Так смеяться, как он, не умел никто. Это оглушительный, раскатистый смех во все горло, который понятен каждому, и потому обладает огромной заразительностью, от которого рушится все, над чем он разражается, смех здоровый, освежающий и очищающий атмосферу. Так смеялся у Чосера Мельник, у Пульчи – Морганте. Так будет смеяться Санчо Панса. Так смеются люди из народа. И Рабле знает, чем можно вызвать такой смех у народа» [5, с. 9].

Воплощением исторического оптимизма, непоколебимой веры в человека и его будущее, свойственных воззрениям гуманистов, явилась фантастически гиперболизированная сила и мощь королей-великанов – героев романа Рабле. Она же продиктовала Рабле вдохновенный апофеоз человека, картины «божественного», космического могущества людского рода, обращенные к очень отдаленному будущему. Образным проявлением характерного для ренессансного сознания стихийного антропологического материализма явилась в эпопее гиперболизация материального и телесного начала, фантастика материальной мощи и роста, буйного расцвета, избытка и игры материальных, телесных сил. Карнавальный гротеск позволил Ф. Рабле создать художественные образы, которые не только воплотили особенности ренесансного мироощущения, но и стали весомым вкладом в развитие европейского гуманизма.

Роман Ф. Рабле дает возможность исследовать разные виды комического (юмора, пародии, сатиры, гротеска) в их взаимосвязи с ренессансной философией, художественными принципами изображения жизни, теорией симулякра, гуманизма и т. п.

Библиографические ссылки

1. Баткин Л. М. Смех Панурга и философия культуры [Текст] / Л. М. Баткин // Бахтин М. – М. : PRO ET CONTRA. – СПб., 2001. – С. 398–412.

2. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь [Текст] / М. М. Бахтин / М. М. Бахтин. Собр. соч. в 7-ми т. – Т. 4(2). – М. : Языки славянских культур, 2010. – С. 509–522.

3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М.Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.

4. Борев Ю. Б. Комическое [Текст] / Ю. Б. Борев. – М. : Искусство, 1970. – 239 с.

5. Дживелегов А. К. Рабле [Текст] / А.К. Дживелегов // Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – М. : Худож. лит., 1973. – С. 7–14.

6. *Пинский Л. Е.* О комическом у Рабле [Текст] / Л. Е. Пинский // Вопросы литературы. – 1959. – № 5. – С. 172–195.

7. Пинский Л. Е. Рабле в новом освещении [Текст] / Л. Е. Пинский // Вопросы литературы. – 1966. – № 6. – С. 200 – 206.

8. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения [Текст] / Л. Е. Пинский. – М. : Гос. издательство худож. лит., 1961. – 368 с.

9. Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение [Текст] / Л. Е. Пинский. – М. : РГГУ, 2002. – 832 с.

10. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль [Текст] / Ф. Рабле. – М. : ЭКСМО, 2005. – 439 с.

Надійшла до редколегії 06.02.2015 р.

УДК 821.111-31

Ю. И. Беднова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОБРАЗ КУПИДОНА В ПОЭЗИИ ЕЛИЗАВЕТИНЦЕВ

Розглянуто роль і образ Купідона, який став одним із головних дійових осіб в сонетах англійських поетів XVI століття. Виділено основні риси та особливості Купідона у творах Петрарки, Філіпа Сідні, Едмунда Спенсера і Фулк Гревілла: поети виносять Купідона в якості свого центрального мотиву, досліджуючи його постать у різних напрямках і роблячи його повторюваним лейтмотивом. Образ Купідона пов'язаний, в основному, з темою самознищення; це часто символізує підкорення вищих можливостей людини примхливості і нелогічності любовної пристрасті, Купідон впливає на серце ліричного героя, місце, де метафорично розташовується душа.

Ключові слова: Відродження, образ Купідона, Петрарка, Сідні, Спенсер, Гревілл, сонет, міфологічна тема, ліричний герой.

Рассмотрены роль и образ Купидона, который стал одним из главных действующих лиц в сонетах английских поэтов XVI века. Выделены основные черты и особенности Купидона в произведениях Петрарки, Филипа Сидни, Эдмунда Спенсера и Фулк Гревилла: поэты выносят Купидона в качестве своего центрального мотива, исследуя его фигуру в различных направлениях и делая его повторяющимся лейтмотивом. Образ Купидона связан, в основном, с темой самоуничижения; это часто символизирует подчинение высших возможностей человека капризности и нелогичности любовной страсти, Купидон оказывает воздействие на сердце лирического героя, место, где метафорически располагается душа.

Ключевые слова: Возрождение, образ Купидона, Петрарка, Сидни, Спенсер, Гревилл, сонет, мифологическая тема, лирический герой.

The paper focuses on the role and image of Cupid, who has become one of the main heroes in the sonnets of English poets of the XVI century. The main attention is attached to the features and characteristics of Cupid in the works of Petrarch, Philip Sidney, Edmund Spenser, and Fulk Greville: the poets take Cupid as their central motif, exploring his figure in different directions and making him a recurring leitmotif. The discussion of Cupid is actually a discussion of Cupiditas, the tendency to the gratification of bodily desire. The figure of the little son of Venus, blindfolded and naked, shooting arrows of lead and gold which will lead hearts to diverse affections, had been a topical element of the Petrarchan repertoire for some time, being most brilliantly used by Ronsard and other members of the Pléiade. Petrarch himself had had relatively little use for it, tending to leave the allegorical figure of Love without a clear physical image, or identifying it with a lady-as befitted the older, troubadouresque tradition of the fin' amors. The topical use of Cupid is related mostly to the theme of self-humiliation; it often signifies the submission of the higher capacities of man to the arbitrariety and illogicality of Cupiditas, as Cupid is shown operating inside the heart of the speaker, the site where the soul is metaphorically placed.

Keywords: Renaissance, the image of Cupid, Petrarch, Sidney, Spenser, Greville, sonnet, mythological theme, lyrical hero.

Искусство Возрождения постоянно обращалось к теме любви, создавая бесчисленные образы Венеры, Купидона, граций. Одним из главных действующих лиц в сонетах английских поэтов XVI века становится Купидон (Амур или Амор). У Петрарки, учениками которого были поэты елизаветинской эпохи, образ Купидона близок к его трактовке в средневековой аллегорической поэзии. Так, например, в «Романе о Розе» бог любви предстает в виде вполне реального персонажа. Он уже не походит на шаловливого мальчика античных поэтов и становится прекрасным юношей благородного происхождения, который появляется в сопровождении свиты или слуги. Он облачен в богато украшенные одежды, его голова

© Ю. И. Беднова, 2015

украшена короной или венцом. Иногда средневековые поэты изображали его восседающим на троне владыкой или лордом, владельцем замка или башни.

Петрарка представил Амора именно таким владыкой. Слово «любовь» (L'Amore) Петрарка употребляет в мужском роде. Петрарковский Амор живет и в разуме, и в сердце героя. В разуме он демонстрирует свою власть, а в сердце – великолепие. У Петрарки Амор облачён в доспехи и готов к войне. Он предстает перед читателем как могущественный воин и государь, лирическому герою отведена лишь пассивная роль. Английские поэты, начиная с первых переводчиков Петрарки Уайета и Сарри, обозначают Амора словом «Love» и применяют для его определения местоимение «he», что указывает на одушевленный характер этого персонажа. В сонете Петрарки, который перевел Сарри, Амор – завоеватель, он завоевывает грудь лирического героя явно немирным путем. Таким образом, можно говорить о конфликте между Амором и лирическим героем в сонете Сарри.

В сонете VIII из цикла Филипа Сидни «Астрофил и Стелла» бог любви назван «Love» и «quaking boy» (дрожащий мальчишка) [4, с. 168]. Весь сонет Ф. Сидни построен на антитезе «тепло – холод». Любовь родился в Греции и привык к теплому климату, но Грецию захватили турки, чьи каменные сердца он не мог пронзить своей стрелой. Тогда Любовь бежал в Англию, но северный холод вверг его в озноб. Он надеялся найти тепло на лице Стеллы, но обманулся, так как это лицо было вовсе не теплым. И тогда Любовь бежал в сердце лирического героя, чей жар опалил его крылья так, что бежать он уже не смог.

В цикле сонетов Ф. Сидни отразилось традиционное для поэзии Возрождения видение Купидона как разбойника, разящего из засады (сонет XX), как беглеца, покинувшего родную Грецию (сонет VIII). Но в романе Ф. Сидни «Старая Аркадия» роль и образ Купидона представлены иначе. В интермедии, которая следует за первой книгой-действием, старый пастух Дикус появляется с плакатом, где Купидон изображен в виде дьявола с рогами, ослиными ушами и копытами, а рядом с ним находится виселица. Изо рта Купидона спускается бечева с портретами мужчины и женщины – его жертв. По-видимому, описание Купидона у поэтов XVI века стало предметом импровизаций и разнообразных экспериментов. В сонетном цикле Э. Спенсера «Amoretti и Эпиталама» есть отдельная группа так называемых «анакреонтических стихотворений», посвященных Купидону. Здесь он представлен в духе античных поэтов (Анакреонта, Овидия) как шаловливый мальчишка, ужаленный пчелой. Из охотника, жалящего влюбленных своей стрелой, Купидон сам превращается в жертву.

Во вступлении к поэме «Королева фей» Спенсер обращается к Купидону, который своей безжалостной стрелой зажег огонь в груди юного принца Артура, отбросить свой эбеновый лук. В средневековой иконографии атрибутами Купидона могли быть два лука – белый и эбеновый. Темный, эбеновый лук символизировал любовные страдания. Избавленный от стрел эбенового лука Купидон в паре с Венерой рассматривался как воплощение гармонии и космической любви. Поэтому Спенсер зовет безоружного Купидона и Венеру придти ему на помощь, чтобы погасить пламя любви Артура к Глориане, и установить гармонию Великолепия и Славы.

В сонетном цикле «Селика» Фулк Гревилла есть 24 стихотворения, которые выносят Купидона в качестве своего центрального мотива, исследуя его фигуру в различных направлениях и делая его повторяющимся лейтмотивом всей первой части сонетного цикла. Вовсе не совпадение, что поэт чувствует необходимость детально рассмотреть эту мифологическую тему, посвящая ей особое внимание, как ни одному другому мотиву в цикле. Обсуждение Купидона, на самом деле,

является обсуждением Cupiditas (с лат. – любовная страсть), склонности наслаждаться физическим желанием. Должно быть, эта тематическая периодичность рассматривается как основная проблема противоречия Гревилла с петраркизмом. В действительности, эта мифологическая тема дала волю индивидуальной инновации: образ маленького сына Венеры, с завязанными глазами и нагой, стреляющий стрелами из свинца и золота, которые будут нацелены в сердца разнообразных чувств [1, с. 164].

Фулк Гревилл подчеркивает одну и ту же черту Купидона – изменчивость. Он – капризный, непостоянный, переменчивый, неблагодарный, способный на предательство и измену.

Лирический герой покорен Купидоном – в сонете XII он говорит, что прикрыл наготу Купидона своим разумом, отдал ему свои глаза и безмерно предан ему. Но пока герой заботился о Купидоне, этот распутный мальчишка предал его, заставил разум забыть самого себя, затуманил глаза слепотой. Впервые лирический герой всецело отдает себя во власть Купидона, отдает не только глаза и сердце, но и свой разум [2, с. 19].

Купидон может выступать как воплощение чувственного желания, и как герой сонетного цикла, который вступает в разнообразные отношения с аллегорическими фигурами. Они, в свою очередь, персонифицируют различные абстрактные понятия. Так, в сонете XIII Купидон назван врагом Разлуки (Absense). Он поломал его стрелы, лук и крылья, и держит его в плену, пока Купидон не позабудет о своих мальчишеских играх [2, с. 20].

В сонете XIX Купидон выступает и адресатом, и собеседником лирического героя, к которому тот обращает свой упрек в том, что он избегает лица Селики, на котором появились морщины. Он призывает Купидона вспомнить о том, сколько радости дарила её красота. Ведь Селика не отвергла ни одной его стрелы, которая была в неё послана. Такая дань, как полагает лирический герой, не может быть так быстро забыта [2, с. 25].

В сонете XX Купидон осмысливается не только как изменчивое, но и как противоречивое существо, чья природа представляется загадочной для лирического героя. Он говорит, что Купидон соединяет в себе страх и похоть, огонь и воду, он и сторож, и вор [2, с. 26].

В сонете XXV у Купидона появляется новый враг – Честь (Honour) [2, с. 25]. Лирический герой обрушивает на Купидона череду вопросов: что заставило Купидона быть сдержанным? (Что погасило желание?) Возможно, это был Разум, который призвал к сдержанности? Либо это были обвинения жестокой Чести? Или это красота Майры, которая несет в себе угрозу, и «сладость её грудей» надо скрывать?

Далее влюбленный размышляет о превосходстве мальчишки Купидона над мужчиной, теряется в мыслях о том, как же управлять этим изменчивым и коварным существом. Он может заставить и смеяться, и страдать, может погрузить в меланхолию, может превратить мужчину в ребенка. Когда он хочет, чтобы ярость трансформировалась в любовь – показывает любящему глаза Селики. И завершает Фулк Гревилл сонет парадоксальным выводом: если такие изменения может совершать бог-дитя, то между женщинами и детьми нет разницы.

Часто Купидону отведена роль посредника между влюбленным и его леди (лирический герой не обращается прямо к своей любимой). В сонете XXVII лирический герой и Купидон действуют как заговорщики, которые стремятся свергнуть власть своего общего врага – Чести, потому что она хочет разрушить царство наслаждения и рождает холодность Майры. И с этой целью любящий отдал

Купидону и разум, и память, и чувства, чтобы бог-дитя использовал их в своих мистических действах [2, с. 27].

В сонете XXVIII влюбленный вновь возвращается к упрекам в адрес Купидона, который не сдержал свою клятву помочь завоевать Майру. Как шутник, который поджег стог сена, «лживый, бесчестный» мальчишка убежал, чтобы навредить в других местах.

В сонете XVIII лирический герой и Купидон – вновь союзники – влюбленный признается в том, что вместе с Купидоном «играет дурака». Его глаза «как флюгер на ветру», когда он смотрит на свою возлюбленную. Теперь именно Селику он упрекает в том, что она требует подчинения. И эта же тема развивается в сонете XXV, в котором влюбленный требует, чтобы Купидон проклял леди за её холодность. Леди в сонетах Фулк Гревилла мало похожа на петрарковскую Лауру, она заставляет Купидона плакать, и лирический герой больше сочувствует Купидону, чем своей возлюбленной.

Бибилографические ссылки

1. *Curbet J*. Changeling love: The Function of Cupid in Fulke Greville's Caelica / J. Curbet. – Universitat Autonoma de Barcelona, 1998. – 170 p.

2. *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.

3. *Durling R*. Petrarch's Lyric Poems / R. Durling. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1993. – 528 p.

4. *William A*. Ringler Jr. The Poems of Sir Philip Sidney / W. Ringler. – Oxford : Oxford University Press, 1962. – 656 p.

Надійшла до редколегії 10.04.2015 р.

УДК 821.134.2:821.111-141.09

А. В. Безруков

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ІСПАНСЬКЕ БАРОКО Й АНГЛІЙСЬКА МЕТАФІЗИЧНА ЛІРИКА: ЛІТЕРАТУРНИЙ ДІАЛОГ

Висвітлено національні особливості іспанської поезії бароко у порівнянні з творами митців англійської «метафізичної школи». Глибокі філософські думки літераторів Золотої доби в Іспанії (Гонгора, Кеведо, Вега, Кальдерон та ін.) знаходили своє вираження на сторінках їхніх творів, образність яких здебільшого спрямована до Бога, звернена до складного духовного стану людини, її покинутості у світі, який постає ірреальним та убогим. Ці ідеї значною мірою резонують зі світоглядними принципами митців «метафізичної школи».

Ключові слова: бароко, смерть, час, життя, метафізична поезія.

Освещены национальные особенности испанской поэзии барокко в сравнении с произведениями художников английской «метафизической школы». Глубокие философские мысли литераторов Золотого века в Испании (Гонгора, Кеведо, Вега, Кальдерон и др.) находили своё выражение на страницах их произведений, образность которых, в основном, направлена к Богу, обращена к сложному духовному состоянию человека, его заброшенности в мире, который предстаёт ирреальным и убогим. Эти идеи в значительной степени резонируют с мировоззренческими принципами художников «метафизической школы».

© А. В. Безруков, 2015

Ключевые слова: барокко, смерть, время, жизнь, метафизическая поэзия.

The article is devoted to the national characteristics of the Spanish Baroque poetry in comparison with the works of the English «Metaphysical school» masters. Philosophical thoughts of the Spanish Golden Age writers (Gongora, Quevedo, Vega, Calderon) found its expression in their works, imagery of which was mainly addressed to God, to the inextricable spiritual status of a man, his abandonment in the world that appeared unblessed. During the Spanish Baroque, the authors suffered from a deep pessimism at the utter failure of the Renaissance ideals, which promised happiness and perfection. Instead, they got a world riddled with wars, sickness and deep economic and political problems. Disappointment set in, and life was regarded only as a journey through time during which anything and everything that was bad could, and probably would, happen. Death was regarded at the "cure" for this, as it promised peaceful rest and eternal salvation away from the agony of life's tragedies. This gave way to a deep preoccupation about the passage of time, a distrust of everything earthly and a deep melancholy characteristic to all Spanish Baroque literature authors. These moods and ideas correspond to the philosophical principles of the "Metaphysical school" masters.

Keywords: Baroque, death, time, life, Metaphysical poetry.

Дослідники бароко вказують на те, що метафізична поезія, як літературне явище, справила чималий вплив на розвиток літературних тенденцій далеко за межами Британських островів. Американський компаративіст Ф. Дж. Варнке у своїх роботах [зокрема 7; 8] послідовно відстоював необхідність визначення метафізичної поезії явищем європейського масштабу. На думку дослідника, окрім Англії, правомірно говорити про «існування метафізичної поезії у Франції, Німеччині, Іспанії, Нідерландах та, ймовірно, в інших континентальних країнах» [8, с. 264].

Певною мірою з умовиводами Варнке можна погодитися. У літературі континентальної Європи доби бароко простежуються так звані метафізичні настрої, але у творчості авторів різних країн вони проявляються зовсім по-різному, часом лише у вигляді мотивів і тем, іноді композиційно-стилістично, на лінгвістичному рівні і т. д. Так, в іспанській бароковій літературі головним претендентом на роль поета з найближчим до метафізичного світоглядом, на переконання Т. М. Рязанцевої, є Ф. де Кеведо, однак не заперечується близькість метафізичної поетики і творам інших представників Золотої доби в Іспанії, зокрема поезії Л. де Вега і потрактуванням провідних мотивів драматургії П. Кальдерона [див. 2, с. 8].

Крім цього, коли у процесі подолання маньєристського суб'єктивізму й інтелектуалізму в іспанській літературі на межі XVI–XVII ст. складається тяжіюче до епічного розмаху і об'єктивізму бароко, на авансцені з'являється інший визнаний майстер поетичного слова Л. де Гонгора, у пасажах якого яскраво відбивається вся складність даного процесу. Гра у метафори-загадки, складна синтаксична будова фрази, введення у поетичну мову неологізмів і архаїзмів становлять суть культеранізму (culteranismo) – одного з головних напрямків іспанської поезії XVII ст., такого близького пошукам «метафізичної школи», на чолі якого і стояв Гонгора. Саме з ним і у житті, і у творчості суперничали вищеназвані титани барокової поезії Ф. де Кеведо і Л. де Вега, яскраві представники консептизму (conceptismo).

Метою роботи є висвітлення подібностей і відмінностей у національних варіантах поезії бароко, зокрема у творчості митців англійської «метафізичної школи» і представників іспанського консептизму та культеранізму.

Засвідчуючи кризу ренесансного гуманізму в Іспанії, і консептизм, і культеранізм являли собою захоплення формою не на користь змісту. Проте, на відміну від культеранізму, який ішов шляхом ускладнення переважно словесних засобів виразності, консептизм вимагав створення складних понять, метафор. Однак у кінцевому підсумку, два ці напрямки стали виявом «аристократизації» ренесанс-

ного мистецтва у напруженій обстановці нестримно наступаючої феодально-католицької реакції.

Згадаємо, що саме поняття «напруги», яка виникає внаслідок важкого відчуття особистого залучення до трагічних подій темної епохи, є однією з ключових констант метафізичної поезії. Сутність такого відчуття якнайкраще описується виразом Е. Лоу: «чуття драми, процесу, цікавість до внутрішніх рухів думок і почуттів» [4, с. 222].

Зазначений професором Е. Лоу інтерес до внутрішніх рухів думок і почуттів поєднує у собі складову метафізичної поезії і цікавість бароко до внутрішнього світу людини, в оцінках якої тогочасні митці звільняються від ренесансної ідеалізації й оптимістичного антропоцентризму. Натомість зростає увага до суперечливості й неоднозначності людської природи: захоплення, притаманні ренесансним гуманістам, змінюються відчуттям глибокого занепокоєння, смутку. Недарма одним із провідних настроїв метафізичної поезії є туга, що у творчості іспанських авторів виражається поняттям *angustia* – біль, душевні страждання. Особливо гострого звучання воно набуває у роботах Ф. де Кеведо, який цим словом зазвичай позначає складний моральний стан людини, відірваної від Бога, покинутої у ворожому світі [див. 2, с. 29–30].

Ще одним надзвичайно показовим настроєм іспанської барокової літератури є самотність, виражена лексемою *soledad*. Мотиви розгубленості, покинутості, жахаючої забутості у величезному світі знаходять своє відображення у Ф. де Кеведо, Л. де Гонгори, який створив цілий цикл «Поем усамітнення» (ісп. «Soledades»), Л. де Вега. Останній також виносить це слово у заголовок одного зі своїх віршів «Самотність» (ісп. «A mis soledades»), де надзвичайно метафорично розмірковує і про вимушену ізольованість Іспанії через державну політику та, як наслідок, відсталість країни, і про особисту приреченість до життя наодинці зі своїми думками через недосконалість суспільства. Л. де Вега с прикрістю констатує, що усамітнена людина, захована у власну оболонку, ризикує втратити не лише себе, а і такий крихкий світ:

Этот мир, должно быть, стеклянный, *На осколки он разлетится,*
Он надтреснут, и в час урочный *Потому что стекло непрочно…*
(пер. М. З. Квятковської)

У «Поемах усамітнення» (1614) Гонгора, слідуючи алегоричному напряму бароко, зображує скитання одинокого блукача як символ людського життя. Чотири[1] поеми – чотири його пори – юність, змужнілість, зрілість й старість. Поет відходить від галасу міського життя і в усамітненні, наодинці з природою поринає у власний внутрішній світ. За словами А. Л. Штейна, тут Гонгора розвиває концепцію, типову для поезії бароко, яка, однак, постає у складному переломленні [3, с. 31–32].

Фундаментального, майже універсального значення у світогляді барокових митців Іспанії, які у переосмисленні основних принципів ренесансної ідеології заходили все далі й далі, набуло і поняття *desengaño*, сенс якого для них аж ніяк не обмежувався прямим лексичним значенням слова «розчарування», тобто відчуттям невдоволеності, катастрофою віри у колишні ідеали. В устах Ф. де Кеведо це слово набуває більш глибокого значення, прирівнюючись перемозі над обманом, тверезому ставленню до життя. Тому у його творах це слово часто супроводжується епітетами «гідне» (*noble*), «святе» (*santo*), «розумне» (*inteligente*), а у

[1] Л. де Гонгора встиг написати лише першу поему ("Усамітнення у полі") і частину другої ("Усамітнення на березі"). Третя ("Усамітнення у лісі") і четверта ("Самотність у пустелі") так і не перенеслися з уяви автора на папір [3, с. 31].

памфлеті «Світ зсередини» (ісп. «El mundo por de dentro») саме *desengaño* в особі поважного старця стає супутником оповідача у його мандрах алегоричним містом пороків, у яке автор вводить читача, не вдаючись до мотиву сну. Однак розсіяти оману не означає відкрити істину, яка, за Кеведо, принципово непізнавана, насамперед тому, що в оточуючому людину світі – у природі і суспільстві – панує хаос, все знаходиться у безперервному русі. Проте у хаотичній і безладній динаміці для письменника приховано глибокий сенс: калейдоскопічна зміна персонажів у його «Сновидіннях» (ісп. «Los Sueños») покликана створити враження жахливої фантасмагорії пекельного існування, яка виявляється відображенням подібного дійства у реальному житті.

Теза про необхідність розчарування у принадах та ілюзіях світу і земного буття, яку можна вважати наслідком філософії стоїцизму, переосмислену у дусі Біблійних настанов, надзвичайно виразно звучить як у творах іспанських авторів, того ж Ф. де Кеведо, який вважав "шляхетне, гідне розчарування" єдиним способом адекватної переоцінки світу, що дозволяє подивитися на нього "ясними очима розуміння" [цит. за: 2, с. 50], так і у поезії англійських метафізиків, особливо у представників її так званого "релігійного напряму", наприклад у "Покорі" ("Mortification") Дж. Герберта.

Тема Часу і Смерті є домінантою всієї літератури європейського бароко. Не є винятком і митці Іспанії. А от у британській метафізичній поезії, скажімо, у Дж. Донна, провідне місце, скоріше, займає тема Віри, а смерть являє собою один із найважливіших її аспектів. Особливо чітко це проявляється у роботах зрілого періоду метафізика, коли своє відображення на сторінках його творів знаходить пафос релігійно-моральних сумнівів (Holy Sonnet VI):

Душа полине вгору, в небеса,
А плоть сягне земної низини –
Мені ж до пекла йти, бо нависа
Гріхів тягар – від них, прошу, звільни!
Прийми ж мене й прости мені вину,
Як світ покину, й тіло, й сатану.

(пер. В. Марача)

Крізь призму складних відносин християнської душі і Бога зображує тему смерті Л. де Гонгора у поезії «На Христове народження» (ісп. «Al nacimiento de Cristo, nuestro Señor»), де поет, звертаючись до Отця, говорить про те, що Син Божий своїми стражданнями сповна спокутав людські гріхи, але, незважаючи на це, людина залишається покинутою Творцем в очікуванні близького кінця:

Ужель сей подвиг не велик, Господь?
Отнюдь не тем, что холод побороть
Смогло дитя, приняв небес опеку, –
Кровь проливать трудней! Не в этом суть:
Стократ от человека к смерти путь
Короче, чем от Бога к человеку!

(пер. П. М. Грушко)

Однак, на думку А. Л. Штейна, трактування Смерті тільки як руйнування й знищення не вичерпується ставленням до неї Гонгори. Смерть сприймається ним і як звільнення від гніту матеріального життя, долучення до ідеального світу [3, с. 29]:

Не только кожу сбрасывает змей,
Он вместе с кожей сбрасывает годы.
А человек? О, безысходный мир!
Блажен лишь тот, кто, кинув средь камней
Всю часть тяжёлую своей природы,
Легчайшую в верховный шлёт зефир.

(пер. В. Парнаха)

Натомість у Ф. де Кеведо наближення смерті сприймається більш трагічно, він показує її безвідносну нещадність і всемогутність, майстерно зображуючи невідворотність страшної миті:

Як вислизаєш ти! Ні, не схопити
Тебе, мій віку! І яке уперте
Твоє ступання, о холодна смерте!
Ти прагнеш стерти все і спопелити…
(пер. М. Ореста)

Філософія смерті надзвичайно цікавить і метафізика Е. Марвелла, який навіть у своєму вірші-присвяті "На смерть Олівера Кромвеля" ("A Poem upon the Death of O.C.") більшу частину уваги приділяє не "похмурому правителю", а образу смерті. У його розмірковуваннях слово *death* зустрічається аж 12 разів.

В іспанській поезії, особливо у Кеведо, з темою Смерті виразно перегукується й авторська філософська трактовка часу і простору, нерозривно пов'язана з ідеєю мінливості усього сущого. Болісне для Кеведо питання про межі людського буття тісно пов'язане у його свідомості з ідеєю плинності часу, неспинний рух якого фатальний, оскільки людина не в силах нічого змінити, і життя сприймається як короткий спалах, що розділяє дві прірви мороку («Відчуй коротку мить життя» (ісп. «*Significase la propia brevedad de la vida*»)):

Вчера был сном, а завтра стану тленом!
Едва возник и вскоре – горстка пыли!
И, проглядев, что крепость обступили,
Я тешу дух, а ядра бьют по стенам…
…Былого нет, грядущее в дороге,
В минувшем настоящее – и оба
Похожи на кладбищенские дроги…
(пер. А. М. Гелескула)

Тим самим відчуттям розпаду буття і жахаючої скороминущості людського існування пройнятий відомий твір Л. де Гонгори "Про примарну швидкоплинність життя" (ісп. "De la brevedad engañosa de la vida"), де поет говорить, що власне життя само по собі є покаранням через приреченість очікування страшного фіналу:

В объятьях лжи бежать слепой невзгоды?
Тебя накажет каждое мгновенье:
Мгновенье, что подтачивает дни,
Дни, что незримо поглощают годы.
(пер. П. М. Грушко)

У Гонгори навіть сонети, присвячені коханню і прославлянню жіночої краси, будуються на контрасті між Життям і Смертю, Красою та неминучістю її знищення. При цьому краса трактується як щось вишукане, незвичайне, іноді химерне. У сонеті "Поки змагався з твоїм волоссям…" (ісп. "Mientras por competir con tu cabello…") Гонгора, звеличуючи красу жінки, порівнює її волосся з золотом, лоб – з ірисом, губи – з гвоздикою, шию – із сяючим кристалом, а в останніх рядках закликає не гаяти Часу і насолоджуватися своєю Красою, оскільки вона дуже швидко згине:

…Спеши изведать наслажденье в силе,
Сокрытой в коже, в локоне, в устах,
Пока букет твоих гвоздик и лилий
Не только сам бесславно не зачах,
Но годы и тебя не обратили
В золу и в землю, в пепел, дым и прах.
(пер. С. Гончаренко)

З цього ототожнення Часу і Життя для барокових митців випливає невтішний висновок про таку саму ефемерність Життя, як і Часу. У Кеведо тема Часу-Життя логічно переходить у тему Часу-Смерті, яка для поета є абсолютно рівноцінною темі Життя-Смерті: щойно народившись, людина починає помирати. Цю надзвичайно важливу в ідеології бароко ідею письменник досить чітко сформулював у своєму моралістичному трактаті "Колиска і могила" (ісп. "La cuna y la sepultura", 1634): "Людина одночасно народжується і вмирає: тому у годину смерті вона закінчує в один і той же час і жити, і вмирати" [цит. за: 1, с. 71]. Концепт "живої

смерті" (*muerte viva*) проходить червоною лінією крізь значну кількість творів іспанського автора, забарвлюючи їх у трагічні барокові тони:

Жизнь не длинней дневного перехода, *И мы с рожденья, Ликий, до кончины*
Живая смерть, укрытая в личины, *В себе её хороним год от года…*
(пер. А. М. Гелескула)

Образ життя як "живої смерті" – типове породження барокової свідомості. У метафорі такого сорту протилежні поняття парадоксальним чином взаємодіють, одночасно доповнюючи і заперечуючи одне одного [6, с. 274], що у бароко є вираженням тотальної розгубленості і збентеженості в умовах глобальної духовної кризи. Серед яскравих прикладів парадоксального поєднання непоєднуваного – близький до "живої смерті" метафізичний концепт "плідного полум'я" (*fruitful flame*) у сонеті Дж. Герберта "Син" ("The Sonne"), де надзвичайно вишукано передано драматичну єдність вічного – тлінного, безкінечного – миттєвого, небесного – земного, уособлену в образі сина Божого:

How neatly doe we give one onely name *A sonnne is light and fruit; a fruitfull flame*
To parents' issue and the sunne's bright starre! *Chasing the father's dimnesse, carried far…*

Між іншим, ідея того самого "гідного розчарування" (за Кеведо) вже сама по собі є крихкою ланкою між темами Смерті і Віри. Визнаючи Смерть невідворотним і трагічним моментом всілякого життя, барокові поети погоджуються, що сприйняття її залежить, насамперед, від ставлення до проблеми. Зменшити напругу і страх можна шляхом "розумного розчарування", що повинно призвести до переоцінки власного положення у світі, а значить – і до усвідомлення Смерті як заключного епізоду буття, що стоїчно сприймається християнином. "Якщо вона закон, чи варто горювати? (ісп. "Mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?") – запитується "іспанський геній" Кеведо в одному зі своїх сонетів (Salmo XVIII).

Подібні настрої витають і у творах поетів англійської "метафізичної школи", як, скажімо, у "Житті" ("Life") Дж. Герберта чи у нетлінному вірші під піїтичною назвою "У світлий світ пішли вони назавжди" ("*They Are All Gone* into the World of Light") авторства Г. Воена, який надає "чарівній смерті" ("Dear, beauteous Death!") вабливої загадковості:

О смерть, о воздаянья щедрый клад, *И то, что недра мрачные таят,*
Тебе во тьме дано гореть! *Извне нам не узреть.*
(пер. Д. Щедровицького)

Парадокс для барокових письменників – не просто засіб загострення думки, він – віддзеркалення парадоксальності світу. І, може, тому не слід дивуватися ще з одного парадоксу: мислителі епохи бароко, що не раз проголошували безвихідний трагізм людського існування, виявляють у мінливому світі ще дещо стійке, здатне перемагати саму Смерть. І назва цьому – Любов. Хоча любовна лірика того ж Кеведо (не надто, до речі, різноманітна, на відміну від Л. де Вега) майже завжди отримувала несхвальні оцінки критиків: йому докоряли у холоднуватості й безстрасності. Але як відверто і проникливо у його знаменитому сонеті "Любов незмінна навіть після смерті" (ісп. "Amor constante más allá de la muerte") звучить відчай безнадійно закоханого, нерозділене почуття, яке поет виставляє напоказ як виклик не тільки безсердечності коханої, але і всьому світові, і навіть Смерті!

У свідомості Кеведо постійно стикаються протиборчі сили, суперечливі тенденції. Адже цей гімн нетлінному коханню проспівав художник, який все свідоме життя протиставляв розум пристрасті, яка, на його глибоке переконання, вносить у душу лише смуту. Як не дивно, але в ідеології бароко, що стверджує ідею ір-

раціональності світу, надзвичайно сильно проявляється раціоналістична лінія. Однак бароковий раціоналізм захоплює лише сферу мислення і мистецтва: він визначає логіку думки і логіку образу, але не призводить до визнання розумності навколишнього світу.

Одним із граничних виявів такої «присутності думки в образі», як зазначає Т. М. Рязанцева, є характерне для метафізичної поезії поєднання еротичної образності і релігійних мотивів [2, с. 39]. Цим художнім засобом користувалися різні митці, зокрема Дж. Донн, Л. де Вега, який прожив життя, повне любовних історій, одночасно будучи служителем церкви. В одному з його сонетів (ісп. «Desmayarse, atreverse, estar furioso…») синтез палкої пристрасті до жінки і гріховної риторики майстерно передається автором, який пережив ці відчуття:

В обман поверив, истины страшиться, *Несчастья ради, счастьем поступиться,*
Пить горький яд, приняв его за мёд, *Считать блаженством рая адский гнёт…*

(пер. В. Резніченка)

Знов повертаємося до трактування теми Смерті і Часу, запропонованого Кеведо, домінантою для якої виступає ідея смертності всього матеріального світу, що протиставляється духовному безсмертю, й імпліцитно включає у себе тезу про вразливість людського створіння. Що ж до визнання катастрофічної швидкоплинності Часу, що перетворює життя на безперервний процес помирання, то і з нього випливає положення про єдину безумовну реальність буття – невідворотність Смерті. Таке усвідомлення смертності кожного елемента світобудови, трагічне відчуття тлінності найменшої частинки Часу, що поступово відходить у Вічність і, згідно з християнськими переконаннями, зникне у Судний День, дозволяє зазначити, що Час і Смерть у метафізичній поезії (і дещо менше у поезії бароко в цілому) тлумачаться як реалії, для яких характерна динамічність та ітераційність.

Поетичне втілення цих реалій пропонує, зокрема, англійський автор Г. Воен у своєму «Світові» («The World»), де зображує Вічність як величезне статичне кільце світла («Like a great ring of pure and endless light…»), а Час постає вертлявою тінню, у яку жбурнули увесь світ («Like a vast shadow mov'd; in which the world and all her train were hurl'd…») [5, с. 176].

Процес переходу Часу у Вічність зображує й інший представник «метафізичної школи» Р. Крешоу у поетичному діалозі з А. Каулі під назвою «Про надію» («On Hope»). Крешоу назначає Час «дегустатором» Вічності («Young Time is taster to Eternity...»), далі натякаючи на їхню взаємодію через вишуканий прийом уподібнення Часу і Вічності розчиненню шматочків цукру у вині («As lumpes of sugar lose themselves, and twine // Their subtle essence with the soule of wine»). Але фіналом процесу є не розпад обох субстанцій, а зміна їхніх якостей. Використовуючи тонкий концепт (твердий цукор поглинає рідке вино, яке, у свою чергу, з плином Часу розчиняє твердь цукру, призводячи до зміни його стану), поет демонструє взаємодію тлінного і вічного, Часу і Смерті.

Проте найбільш яскравого і багатогранного втілення парадокси співіснування Часу-Життя і Життя-Смерті дістали у творах іспанця Ф. де Кеведо, про що йшлося раніше (зокрема концепт *muerte viva* – «жива смерть» та численні його варіації).

Повна ілюзорність усіх проявів матеріального існування чудово відбивається у назві знаменитої драми П. Кальдерона «Життя є сон» (ісп. «La vida es sueño»), у центрі якої – конфлікт між долею і обов'язком, людиною і природою, владою і особистістю. Кальдеронівське трактування мотиву сну ще більше запевнює у хиткості положення барокової людини у світі, у ефемерності й примарності фізичного втілення. Проте у Кальдерона ідею життя-сну не слід розуміти надто бук-

вально: тут сон, з одного боку, є композиційним прийомом, з іншого – категорією й образом-символом, який надає творові глибокого філософського змісту. Сама подібність життя сну, суєтність егоїстичного самообману зобов'язують героя долати особисті інтереси заради гармонії цілого. Через образ сну змальовується недостовірність чуттєвого сприйняття, суєтність життя, швидкоплинність часу, відносність земних цінностей. Ява й сон, ілюзія й реальність втрачають свою однозначність й уподібнюються одне одному: *sueño* іспанською – не лише «сон», а і «мрія»; тому теза «життя є мрія» відбиває примарні надії барокової людини на гідне життя, позбавлене страху, сумнівів, тяжких духовних і соціальних потрясінь.

Взагалі, панорама образів людської слабкості, тілесної й духовної вразливості, ілюзорності існування у поезії бароко іспанських авторів, а надто у творах представників англійської «метафізичної школи», достатньо розмаїта, але всім їм притаманна одна спільна риса – динамічність, що проявляється, зокрема, у нестабільності. Яскраве зображення цих образів представляється однією з важливих умов того самого «розумного розчарування», яке барокові митці вважали за необхідне починати з усвідомлення фатальної нікчемності людської істоти.

Іспанський поет у своєму сонеті з промовистою назвою «Дон Франсіско де Кеведо» (icп. «Don Francisco de Quevedo») говорить і про жахаючу нестійкість буття людини взагалі, і про суперечливість власного характеру, підсилюючи ефект розчавленості буття низкою опозицій: камінь/piedra – віск/cera, слабкий/medroso – хоробрий/valiente, людина/hombre – звір/bestia.

Г. Воен також впевнений, що людське життя неспокійне і безладне ("restless and irregular") хоча б у порівнянні з розміреним життям рослин і тварин (birds, bees, flowers…). Про це поет пише у своєму вірші "Людина" ("Man"), де називає людське створіння човником ("Man is the shuttle"), якому Бог наказав рухатися у вічності, не дозволивши при цьому жодного перепочинку ("God ordered motion, but ordain'd no rest") [5, с. 165]. Така приреченість до безупинності перегукується з іншим твором англійського митця "Швидкість"[2] ("Quickness"), де аналізується драматична швидкоплинність й ілюзорність життя ("False life, a foil and no more, when wilt thou be gone?") і його ж виняткова цінність ("'Tis such a blissful thing that still // Doth vivify // And shine and smile and hath the skill // To please without eternity") [5, с. 162].

Тему духовної нестійкості людини, слабкості й нездатності усвідомити необхідність якнайшвидшого каяття у власних гріхах, а через це марного, ілюзорного існування, продовжує Л. де Гонгора у своєму сонеті під красномовною назвою "Про марність людську" (icп. "La vanidad"). Поет порівнює буття людини, засліпленої вогнем власного марнославства, з коротким життям метелика, приреченого на швидку загибель у полум'ї:

Не ведая раскаянья, впотьмах *На свет, влекущий к огненной расправе*
Спешит она в слепом своём тщеславье *Порханье, обречённое на прах…*

(пер. П. М. Грушко)

Глибокі філософські думки творців літератури іспанського бароко (Гонгора, Кеведо, Вега, Кальдерон та ін.) знаходили своє вираження на сторінках їхніх творів, образність яких здебільшого спрямована до Бога, покликана зобразити релігійну несамовитість людини бароко, звернена до складного духовного стану людини, її вагань і безкінечної покинутості у величезному світі, який постає ірре-

[2] На наш погляд, слово quickness у російському перекладі (быстрота) більш точно, аніж українське швидкість (рос. скорость), передає відчуття стрімкої минущості усього живого.

альним та убогим. Ці ідеї значною мірою резонують зі світоглядними принципами митців «метафізичної школи».

Бібліографічні посилання

1. *Князева Е. А.* Барочный топос «жизнь есть сон» в материалистической поэзии / Е. А. Князева // Восьмые Лафонтеновские чтения : матер. Междунар. науч. симпоз. – СПб. : Изд-во СПб. философ. общ-ва, 2002. – Вып. 26. – С. 69–71. – Серия «Symposium».

2. *Рязанцева Т.* Стихія в системі. Європейська метафізична поезія XVII – першої половини XX ст. : мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика : монографія / Т. Рязанцева. – К. : Ніка-Центр, 2014. – 356 с.

3. *Штейн А. Л.* Литература испанского барокко / А. Л. Штейн. – М. : Наука, 1983. – 179 с.

4. *Low A. Metaphysical Poets and Devotional Poets* / A. Low / George Herbert and the Seventeenth-Century Religious Poets : Authoritative Texts and Criticism ; [ed. Mario A. Di Cesare]. – NY : W. W. Norton Company, 1978. – P. 221–232. – (A *Norton Critical Edition*).

5. Metaphysical Poetry : An Anthology / [ed. P. Negri, T. Crawford]. – Mineola : Dover Publications, 2002. – 224 p. – (Dover Thrift Editions).

6. *Smith J.* On Metaphysical Poetry / J. Smith // Shakespearean and Other Essays. – Cambridge : Cambridge University Press, 1974. – P. 262–278.

7. *Warnke F. J.* Marino and the English Metaphysicals / F. J. Warnke // Studies in the Renaissance. – NY, 1955. – Vol. 2. – P. 160–175.

8. *Warnke F. J.* Metaphysical Poetry and the European Context / F. J. Warnke // Metaphysical Poetry ; [ed. M. Bradbury, D. Palmer]. – Bloomington, London : Indiana University Press, 1971. – P. 261–276.

Надійшла до редколегії 14.03.2015 р.

АВТОРСТВО, КРЕАТИВНА МАЙСТЕРНІСТЬ У ЛІТЕРАТУРІ XVIII – XIX ст.

УДК 821.111 «17»

Н. В. Калиберда

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ТЕМА ОДЕЖДЫ В «ПАМЕЛЕ» С. РИЧАРДСОНА: ВЕРСИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Розглянуто думки дослідників про поетологію костюма у романі С. Річардсона «Памела». Тема одягу в тексті привертає увагу дослідників академічної традиції, які оцінюють костюмну деталь як ресурс поглиблення характерів, ускладнення сюжетної будови твору. Феміністська літературна критика звертається до широкого соціокультурного розуміння проблеми. Спираючись на категорії гендера, фемінності, маскулінності, привертає увагу читачів та критиків до нових змістовних аспектів: складнощів існування жінки в патріархатному світі, де влада належить чоловікам, а також до опису моделі поведінки у сім'ї, значущості християнських цінностей, які формують ідеал «ангела у домі». Його появу пов'язують з виникненням в англійській культурі XVIII – XIX ст. концепту "domesticity".

Ключові слова: «мова одягу», костюмна деталь, гендер, фемінність, маскулінність, поняття «domesticity», образ «ангола у домі».

Осуществлен обзор мнений литературоведов о поэтологии костюма в романе Ричардсона «Памела». Код одежды в тексте привлекает исследователей академической традиции, оценивающих костюмную деталь как ресурс углубления характеров, усложнения сюжетного строя произведения. Феминистская литературная критика обращается к широкому социокультурному пониманию проблемы. Опираясь на категории гендера, феминности, маскулинности, привлекает внимание читателей к новым содержательным аспектам: драматизму существования женщины в патриархатном мире, где власть принадлежит мужчинам, а также к описанию модели поведения в семье, значимости христианских ценностей, формирующих идеал «ангела в доме». Его появление связывают с возникновением в английской культуре XVIII – XIX ст. концепта «domesticity» .

Ключевые слова: «язык одежды», костюмная деталь, гендер, феминность, маскулинность, понятие «domesticity», образ «ангела в доме».

The article contains the review of researchers' opinions about poetics of suit in S. Richardson's «Pamela». The theme of clothes in the text attracts the researchers of academic tradition, which estimate a suit detail as a resource of deepening of characters, complication of a plot line of the novel. Feminist literary criticism turns to the wide sociocultural understanding of the problem. Leaning on the category of gender, femininity, masculinity, attracts attention of readers and critics to the new substantive aspects: complications of existence of a woman in the masculine world, where power belongs to the men, as well as the description of a model of conduct in a family, the meaning of Christian values that form the ideal of "the Angel in the House". Its origin is connected with the emergence of "domesticity" concept in the English culture of the XVIII – XIXth centuries.

Keywords: a motif of clothes, a suit detail, gender, femininity, masculinity, «domesticity» concept, the image of "the Angel in the House".

Интерес к теме платья в романах С. Ричардсона обозначился давно, был заявлен в работах академического литературоведения в 70-е годы прошлого века,

© Н. В. Калиберда, 2015

обусловлен вниманием к авторским приёмам создания характера героя, чей жизненный опыт разрушал условности, изжившие себя социальные барьеры, передавал становление новой морали, основывающейся на защите гражданских свобод и достоинства человека [6; 10].

Ричардсон не был первым, кто обратился к женской теме в романе[4]. Однако судьбы его женских персонажей позволили увидеть, как изменялись обычаи, преображались гендерные роли мужчины и женщины в социуме и семье[5]. Поначалу литературных критиков язык одежды в творчестве Ричардсона занимал постольку, поскольку помогал более глубоко раскрыть внутренние мотивы поступков действующих лиц в романах, многомерно обнажить натуру и душевный склад персонажей, выделить черты среды, где они существовали, что закладывало основания для становления поэтики классического семейного романа (“domestic novel”). Рисунок характера главной героини, желание уточнить, понять его неоднозначность приводит исследователей к внимательному прочтению романа и попытке выстроить объективно сложное представление о Памеле, избегая категоричности, учитывая столь на первый взгляд противоречивое, неоднозначное свойство натуры персонажа, неожиданные действия и поступки.

Платья, в которых появляется молоденькая служанка, живо переданные костюмные детали являются, по мнению исследователей, пространством существования особого женского текста (“convincing feminine language”) [6, p. 10]. Они сразу же замечают, как умело пользуется «языком одежды» Памела: “There I trick’d…” [6, p. 10]. М. Кинкид-Уикс в монографии «Samuel Richardson. Dramatic Novelist» (1973), исходя из традиционного понимания воплощения образа центрального персонажа в романе, оценивает эволюцию и стадии упрочения личности Памелы в зависимости не только от нравственного мужания, развёрнутых размышлений, изложенных в её письмах, часто обретающих характер исповеди, но и от продуманности её поступков и осознания её зависимости от сложившихся в обществе обычаев и обстоятельств [6]. Он указывает на особое мастерство С. Ричардсона в выстраивании внутреннего и внешнего сюжета, где ход мыслей Памелы дополняют её решения и действия. И тогда интрига, разворачивающаяся между Памелой и сквайром, не только приобретает черты костюмированного, театрального действа, но и оказывается дополнительным семиотическим планом, наращивающим семантический объём образа и приобретающим функцию символического истолкования характеров [6].

М. Кинкид-Уикс подчёркивает, что для Памелы новая одежда оказывается метафорой её отношения к изменившимся социальным обстоятельствам. Мотив переодевания, известный и в фольклоре (сказка о Золушке), и в ренессансной новеллистике (рассказ Чосера о Гризельде), не только придаёт занимательности сюжету, но и актуализирует этико-эстетическое значение одежды для человека, которая может красоту её обладателя сделать более выразительной или, напротив, утаить от окружающих [6, p. 11].

[4] Женщины-авторы стоят у истоков литературного явления, получившего название «любовной прозы» («amatory fiction»), где перипетии судьбы героини, её внутренний мир и обстоятельства жизни, драматизм испытаний, как правило, были соотнесены со взаимоотношениями с мужчиной, осознанием меры свободы в выборе суженого и поведения в браке. В текстах Афры Бен, Мэри Деларивьер Мэнли, Элизы Хейвуд женские персонажи демонстрируют знание светского этикета, порою отваживаются на нарушение традиций, виртуозно меняют социальные маски, выступая то в амплуа добродетельной хозяйки дома, то искушенной ценительницы досуга и флирта [11].

[5] Противостояние Памелы вероломному сквайру, Лавлас, цинично разрушающий жизнь Клариссы, Чарльз Грандисон, медлящий с выбором спутницы, отражали сложность эпохи, освещали её болевые коллизии.

М. Кинкид-Уикс обращает внимание на виртуозную нюансировку движения сознания героини, к которой прибегает Ричардсон. Поначалу естественно и простодушно, Памела воспринимает молодого хозяина имения и его внимание к челяди, она бессознательно радуется щедрым дарам сквайра, так как молода и хороша собой. И это отчасти даёт импульс к двойственному истолкованию поведения Памелы. Когда приходит прозрение, идеальный образ мистера Б. разрушается, она открывает для себя реальность обстоятельств, которая тревожит её. Знаком внешних перемен состояния Памелы станут поступки и её осознанный выбор: она откажется от чуждого для неё господского платья и наденет наряд крестьянки, органичный её положению. В нём, тем не менее, она будет выглядеть привлекательно. Но, казалось бы, трезвое осознание своего статуса приведёт к неожиданным последствиям. Эффектный сюжетный ход появления героини в новом обличие неожиданно будет истолкован как кокетство, вероломство и лицемерие. И ещё более осложнит её судьбу в Бэдфордшире [6].

Следует заметить, что литературные критики увидели в «Памеле» особый сюжет о роли платья в жизни героев. В нём есть свои перипетии: дарение одежды, решение избавиться от нарядов, тема роскоши и бедности в социальном коде платья, уместности и, напротив, ошибочного выбора костюмов героями. Так, М. Кинкид-Уикс пишет: «There is … likely to be a vivid concentration on the clothes themselves, to make the story's contrasts more colourful…» [6, p. 11].

В 70-е годы идёт активное становление феминистской литературной критики, определяющей для себя предмет интересов, границы научного поиска, опробующей в процессе описания женской темы терминологию, которая с течением времени станет канонической. Рождаясь как междисциплинарное явление школы феминистского литературоведения, иногда оказывается близка социологии культуры, и многие заявленные ею проблемы расценивает как прикладные, затем «прорастающие» в художественной плоти произведения. На исходе XX века в науку о литературе входит понятие «domesticity» – семейного быта, пространства дома, описание непубличного социального уклада, существования человека, распределения в нём ролей, изменчивых амплуа, в которых выступают мужчины и женщины. Именно с концептом «domesticity» соотносят формирование в культуре XVIII–XIX вв. представление об идеале новой женственности (феминности) и её ценностных характеристиках, где преобладают такие свойства как благожелательность, набожность, смирение, столь необходимые в повседневном общении близких людей. Творчество романистов-классиков: Ричардсона, Филдинга, Смоллетта, Голдсмита, яркие образы созданных ими героинь удачно воплощают версии востребованного эпохой культурного типа женского поведения, впоследствии столь удачно метафорически названного «ангелом в доме». Специалисты проницательно заметят, что в текстах, посвящённых семье, роль мужчин, за которыми сохраняется власть в социуме, также изменится: они хотя остаются устроителями мира, личных отношений, всё же откроются как характеры, отринувшие маски величия, мужественности, героизма, столь необходимые им во внешних обстоятельствах, и предстанут носителями чувств, эмоций, открытые любви, страсти, подверженные слабостям [1; 3].

Литературоведы феминистской школы (Дж. Джеймс, Т. Гвиллиэм, К. Лэффит), обращаясь к образу Памелы Ричардсона, выделяют в нём сложные составляющие [4; 5; 7]. Прежде всего, их привлечёт личность Памелы Эндрюс как социокультурное явление, как женщины, изменившей свою жизнь благодаря природным и приобретённым ею достоинствам. Исследователи подробно прокомментируют социальное возвышение Памелы, путь героини в светское общество. Они опишут феномен Памелы сквозь призму её женственности, попытаются выделить знаки

феминности в её эпистолярном творчестве, обозначат черты женского письма в дневнике и письмах Памелы.

Тема феминности в «Памеле» присутствует в тексте романа не ясно, проявляется с помощью особого символического языка. Женственность Памелы окрашивает её поведение, проступает в манере «сочинительства», увлечённости написанием писем, что настораживает сквайра и чрезвычайно раздражает. Ведь героиня зависима, в мире, где властвуют мужчины, ей отведена роль служанки в поместье щедрых и благородных хозяев. Содержание и характер созданных Памелой текстов несёт на себе печать её душевных переживаний и нравственного преображения, и по мере стремительного развития событий в романе письма Памелы приобретают черты уже сложившихся литературных форм. Вначале её общение с родителями вкладывается в норму этикета письмовника, где воспитанная в уважении дочь отчитывается об исполнении нравственных уроков, которые они ей преподали: «I am going on again with a long letter; for I love writing, and shall tire you. But, when I began, I only intended to say, that I am quite fearless of any danger now: and, indeed, cannot but wonder at myself, (though your caution to me was your watchful love,) that I should be so foolish as to be so uneasy as I have been» [10, p. 47], «But still your kind fatherly cautions came into my head, and made all these gifts nothing near to me what they would have been» [10, p. 51].

Когда к девушке приходит понимание истинного положения в Бэдфордшире, её тексты становятся эмоциональными, исполненными тяжких размышлений, переживаний, жалоб, где ощутимы черты литературы чувствительности: «O my dear mother! I am miserable, truly miserable!» [9, c.53], «…oh! my heart's broke almost; for what am I likely to have for my reward, but shame and disgrace, or else ill words, and hard treatment…» [10, p. 54].

В Линкольншире, где Памела находится в заточении, она обращается к другому адресату, пастору Уильямсу, и просит защиты у него и его влиятельных патронов, помещиков-прихожан. Памела не только расскажет свою предысторию, в которой раскроет ложность легенды, придуманной сквайром Б., о том, что она легкомысленная девица, забывшая о своём долге и решившаяся на бегство с возлюбленным, что повлечёт за собой попытку молодого джентльмена её перевоспитать и спасти от падения, но и осмелится на обличение своего вероломного и безнравственного хозяина.

По-новому проявит себя Памела в своеобразном поединке со сквайром, который состоится как обмен письменными посланиями. Восхищённый упорством Памелы, влюблённый в неё сквайр высоко оценит её рассудочность и самоуважение и предложит ей договор, где подтвердит её права на моральную и денежную компенсацию, которыми, он полагает, возможно вознаградить любовь Памелы к нему. И теперь уже Памела не просто достойно ответит сквайру, но и создаст своего рода «манифест» новой, независимой женщины, которая ценит, прежде всего, свободу в устроительстве собственной судьбы: «…to lose the best jewel, my virtue, would be poorly recompensed by those you propose to give me», «…I hope, as I can contentedly live at the meanest rate, and think not myself above the lowest condition, that I am also above making an exchange of my honesty for all the riches of the Indies. When I come to be proud and vain of gaudy apparel, and outside finery, then (which I hope will never be) may I rest my principal good in such vain trinkets, and despise for them the more solid ornaments of a good fame, and a chastity inviolate!» [10, p. 229].

Убедительность доводов Памелы подействует на сквайра, но более всего он восхитится глубиной её натуры, богатством души, чистотой помыслов, прочитав её дневник- исповедь. Героиня каждый день описывает свои беды, размышления,

мысли, пребывая в заточении в Линкольншире. Выступив в роли читателя текста Памелы, м-р Б. удивится её характеру, переменится духовно сам, и после возвращения Памелы в Линкольншир, когда она, получив свободу, осознает свою любовь и привязанность к молодому джентльмену, уже выступит автором текста, где прописывается мораль и поведение женщины, независимой от предрассудков. Теперь умудрённая опытом Памела создаёт своего рода проповедь о привлекательности любовного союза между мужчиной и женщиной, уважающих друг друга, образованных, рассчитывающих на взаимную поддержку: «I shall never be able to think of any body in the world but him. – Presumption! you will say; and so it is: But love is not a voluntary thing: Love, did I say? – But come, I hope not: – At least it is not, I hope, gone so far as to make me very uneasy: For I know not how it came, nor when it began; but crept, crept it has, like a thief, upon me; and before I knew what was the matter, it looked like love» [10, p. 283].

Представление об индивидуальности Памелы феминистская литературная критика (Дж. Бэтчелор, Т. Гвиллиэм, К. Оливер, С. Уомик) свяжет с кодом одежды, который будет восприниматься не столько обычной костюмной деталью, характеризующей персонажа, сколько как поведенческая формула, оказывающаяся маркером культуры, таящая в себе также и знак её телесности [2; 4; 5; 7; 8; 12].

Перемена нарядов персонажами, внимание к социальной функции костюма, указывающей на имущественное разделение действующих лиц романа, составляют особый метасюжет «Памелы», где имплицитно, непрямо «приращивается» семантический объём текста, соотнесённый с установкой на разрушение нормы, этикета, когда платье и право его надевать выступают подтверждением то благополучия, то бедности героя, его дерзости, либо склонности к роскоши, смирению, и предстаёт как форма бунта, протеста, свидетельства рождения новой женственности, не таящей, но обнажающей телесность как оправдание полноты жизни и правомочности либеральных ценностей.

В оценке характера Памелы и окружающими, и критиками иногда проступают замешательство и двойственность. Многие склоняются к мнению, что натура её сложна и противоречива. И в зависимости от доверия к персонажу или сомнения в нём юной служанке приписывают либо врождённый аристократизм, либо вероломство. Дж. Бэтчелор убеждена, что облик Памелы, которая появляется в нарядах её покойной госпожи, а впоследствии – в домотканом костюме, действительно, может быть истолкован неоднозначно: и как свидетельство её благородного поведения, и как стремление девушки манипулировать другими. Но Дж. Бэтчелор предостерегает от поспешных умозаключений. Она полагает неверным судить о Памеле, следуя лишь внешним впечатлениям, а сюжет романа сводить только к успешному замужеству добродетельной героини. Исследователь допускает, что ричардсоновская Памела «дразнит» своих почитателей и театрализует поведение, дерзко провоцируя заблуждение и непонимание её натуры. Мотивы телесности и рокайльно-эротическая нюансировка скандальных сцен соблазнения сквайром Памелы отвлекает внимание наивных читателей от глубинной структуры романа, который назван её именем [2, p. 30].

Несомненно, упоминания об одежде, предметных деталях костюмов персонажей романа окрашены символикой иносказания. Смена нарядов героиней может быть представлена и как противостояние гендерным нормам, утвердившимся в обществе. Памела стремится стать свободной, желает избавиться от власти над нею молодого господина Б. и отвергает платье как заданную поведенческую роль, чуждую ей «оправу», не соответствующую подлинности её натуры. Код одежды включён Ричардсоном и в описании любви-страсти в романе. Он оказывается знаком мотива телесности в тексте, открыто используемого в эпизодах искушения в

саду, в альковных сценах, а также содержится в обилии отсылок к интимным деталям туалетов, которые обыгрываются автором как метафора тайны, сокрытия, намекает на опасную грань разрушения приличий. От отчаяния в Линкольншире, пытаясь избегнуть неволи, Памела оставит платье на берегу озера с тем, чтобы окружающие поверили в роковые события, а затем буквально разорвёт платье, сломает каблуки в башмаках, не только поранит себя из-за злосчастного падения, но и превратит свою одежду в лохмотья.

Ричардсон соотносит с одеждой перверсии любовного чувства. Власть Памелы над молодым сквайром поначалу очевидна читателю, но не герою. Она шьёт для него одежду, создаёт костюм, который как бы материализует её эмоции, оказывается метафорой сладостной любовной неволи м-ра Б.. В отличие от Памелы, привязанность сквайра к девушке выражается через властно-потребительскую практику соблазна, агрессивно подчиняющую героиню.

Сюжет в «Памеле, или Вознагражденной добродетели» С. Ричардсона передаёт динамику преображения молодых героев. Любовное чувство, которое вспыхнет между ними, поначалу осложнит их отношения, заставит преодолеть сложившиеся социальные преграды, разрушить предрассудки и увидеть в предмете своей привязанности не сословную маску вельможи и юной служанки, но людей свободных, допускающих равный союз, основанный на уважении другого, привязанности и восхищении не только духовной, но и физической красотой избранника.

Индивидуальность персонажей проявится в поступках, общении друг с другом, спорах, переписке, в языке костюма, который станет своего рода текстом. Потребуется проницательность и искусство, чтобы, не исказив его, разгадать.

Памела и молодой сквайр пройдут сложный путь. По завершению их любовной истории они предстанут другими. Памела возвысится в глазах окружающих, но прежде – своего возлюбленного, и отныне она не только свободна в собственных решениях, выборе друзей, своих желаниях, но и в возможности достойно реализовать себя в слове, которым она безупречно владеет, и в создании образа женственности, символическом коде костюма, органично передающем богатство её внутреннего мира.

Библиографические ссылки

1. Armstrong N. Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel / N. Armstrong. – Oxford : Oxford UP, 1987. – P. 1–133.

2. Batchelor J. Dress, Distress and Desire: Clothing and the Female Body in Eighteenth-Century Literature / J. Batchelor. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2005. – P. 1–52.

3. Doody M. Introduction // Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded / S. Richardson. – L. : Penguin Books, 1985. – P. 7–20.

4. Gwilliam T. Pamela and the Duplicitous Body of Femininity / T. Gwillian // Representations. – 1991. – № 34. – P. 104–133.

5. James J. Virtunomics: Class, Virtue and Moral Authority in Pamela, Henrietta, and Evelina / J. James: A Thesis. – University of California, 2011. – P. 1–35.

6. Kinkead-Weeks M. Samuel Richardson. Dramatic Novelist / M. Kinkead-Weeks. – N.Y.: Cornell University Press, 1973. – P. 1–120.

7. Lafitte C. Eighteenth Century Eroticism between Sermons and Striptease: Pamela, the Pretty Teacher. – Режим доступа: https://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/10/lafitteepaper.pdf.

8. Mishou Aubry L. C. Clothes Make the (Wo)Man: Eighteenth – Century Materialism and the Creation of the Female Subject. / Aubrey L.C. Mishou // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. – 2013. – Vol. V, No. 3.

9. Oliver K. Samuel Richardson, Dress, and Discourse / K. Oliver. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2008. – P. 1–89.

10. Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded. – L. : Penguin Books, 1985. – 539 p.

11. Richetti J. Popular Fiction before Richardson. Narrative Patterns 1700–1739 / J. Richetti. – L. : Clarendon Press, 1992. – 304 p.

12. 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 06.02.2015 р.

УДК 821.111-311.3.09

И. В. Русских

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ХАРАКТЕР ГЕРОЯ И ОПЫТ ПУТЕШЕСТВИЯ ПО ЕВРОПЕ В РОМАНЕ Т. СМОЛЛЕТТА «ПЕРЕГРИН ПИКЛЬ»

Розглянуто динаміку історико-літературного сприйняття роману Т. Дж. Смоллетта «Пригоди Перегріна Пікля» в академічній традиції XIX–XX ст. Представлено особливості характеру героя, його шлях, який зовсім не повторює повний мінливостей і пригод життєпис Родріка Рендома. В романі, де висвітлено досвід Гранд-тур Перегріна Пікля як завершуючий етап у розбещенні, а не в навчанні й вихованні протагоніста, очевидним є інтерес Смоллетта до образотворчого мистецтва, непряма рефлексія, що передує його «Подорожі по Франції й Італії».

Ключові слова: авантюра, Гранд-тур, соціальні ролі й маски, духовне перетворення героя.

Рассмотрена динамика историко-литературного восприятия романа Т. Дж. Смоллетта «Приключения Перегрина Пикля» в академической традиции XIX–XX ст. Представлены особенности характера героя, его сложная история пути, которая отнюдь не повторяет полное превратностей и приключений жизнеописание Родрика Рэндома. В романе, где освещается опыт Гранд-тур Перегрина Пикля как завершающий этап в развращении, а не в образовании и воспитании протагониста, очевиден интерес Смоллетта к изящным искусствам, косвенная рефлексия, предваряющая его «Путешествие по Франции и Италии».

Ключевые слова: авантюра, Гранд-тур, социальные роли и маски, духовное преображение героя.

The article investigates the dynamics of the literary-historical perception of T. Smollett's novel 'The Adventures of Peregrine Pickle' in the academic tradition of the XIX–XX centuries. The novel proved to be the work that gave the public much to talk about due to satirical portraits of contemporaries and the interpolation of the Memoirs of a Lady of Quality.

The features of the hero's character are presented as well as his way of life, not an easy one, which however does not repeat Roderick Random's biography, full of hardships in alien and hostile England. Pickle's adventures take him to the continent, the Netherlands and France where he follows the progress of the false enthusiast, Pallet. There is Smollett's interest in fine arts, indirect reflection anticipating his 'Travels through France and Italy' in the novel where Peregrine Pickle's Grand Tour is given special attention. Grand Tour is regarded as a final stage not in protagonist's education and training but in his moral turpitude.

Keywords: adventure, Grand Tour, social roles and masques, spiritual transformation of the hero.

© И. В. Русских, 2015

«Приключения Перигрина Пикля» (‘The Adventures of Peregrine Pickle’, 1751), появившиеся вслед за «Родриком Рэндомом», станут не просто еще одним опытом Смоллетта в создании большой эпической формы, но и «обозначат кульминационный момент в его литературной деятельности» (Дж. Карл, 1945). Смоллетт предложит нетерпеливой публике сложное произведение, где он и следует, и наследует, и варьирует открытую им модель романа-жизнеописания. Если выбранная им схема сыграет с критиками злую шутку, заставит их видеть в «Перегрине Пикле» не новизну версий и решений, а «повторение успешной формулы первого текста» [10, p. 6], «расширение и усиление уже использованных материалов и методов» [11, p. 318], где есть «похожие герои, практические шутки, итоговое обретение состояния и продолжение в счастливом браке» [15, p. 62], то для читателей, жаждавших еще одной занятной истории [5, p. 7], роман также станет неожиданностью: многие из них «окажутся абсолютно неготовыми к тому, что припас для них «автор «Родрика Рэндома» [7, p. 15].

Восприятие «Перегрина Пикля», завоевавшего «быстрый и сенсационный» успех [9, p. 67], будет «неоднозначным» и «противоречивым» [10, p. 8]. Одни посчитают его «никудышным» (Мэри Делани) и «плохим» (С. Ричардсон), другие высоко оценят занимательность смоллеттовского текста [5, p. 7], «правдивую картину нравов XVIII столетия» (Мэтью Мэти), выделив «Перегрина Пикля» из большого потока романов, рассказов, романических историй …» (Джон Клиланд) [10, p. 9]. «Перегрин Пикль» предоставит широкие возможности для разговоров» [7, p. 16]. Скандальную окраску роман приобретет из-за включенных Смоллеттом сенсационных событий эпохи (нашумевшего судебного процесса «Энсли – Энгльси»), его намеренных выпадов в адрес своих современников: Г. Филдинга[1], Дж. Литтльтона, Д. Гаррика и Дж. Куина, что послужит поводом для обвинения Смоллетта в злопамятности и аморальности[2]. Недоброжелатели представят Смоллетта «злобным мизантропом» (А. Ингер, 1972), «не прощающим обид не только действительных, но и мнимых» (Е. Ланн, 1955), упрекнут автора в бестактности, заметив, что «пока он … не научится отличать сатиру от непристойности, суду не следует разрешать ему печататься снова» [4, с. 184; 5, p. 10]. Однако наибольший интерес к книге будет вызван помещенными в нее анонимными мемуарами (‘Memoirs of a Lady of Quality’). Они не только станут причиной «мгновенного» успеха «Перегрина Пикля», «удачным ходом знатока рынка» [12], усложнят восприятие романа [10, p. 6, 8] спорами об авторстве, приписываемого знатной даме леди Вейн, прославившейся своими любовными похождениями [4, с. 183], но и практически «монополизируют внимание публики» [5, p. 6], оказавшись едва ли не «единственной частью романа, которую читали» (Джолиат) [10, p. 9]. По мне-

[1] Г. Филдинг, по мнению Смоллетта, похитил двух героев из «Родрика Рэндома» (Родрика и Стрэпа), изобразив в своих романах – «Томе Джонсе» (1749) и «Амелии» (1751). Джордж Литтльтон, преуспевающий парламентарий, известный поэт и эссеист, имевший крупные связи в лондонских литературных и театральных кругах и покровительствовавший Филдингу, отказав Смоллетту в патронаже, критически отнесся к его трагедии «Цареубийство» (1739). Дэвид Гаррик и Джеймс Куин, два крупнейших актера Ковент-Гарденского театра также были повинны в том, что пьеса «так и не увидала сцены», они отвергли ее, отрицательно высказавшись в адрес начинающего девятнадцатилетнего драматурга. В первом издании «Перегрина Пикля» Смоллетт выведет Филдинга в нелестном образе мистера Спонди (Mr. Spondy), а его покровителя Литтльтона (Gosling Scrag, Esq.) сатирически изобразит наследником ‘of Sir Marmaduke Scrag, который «сидит в кресле судьи и выносит приговор писателям столетия» (Х.С. Бак, 1925).

[2] В литературной газете ‘The Inspector’ (1751–1753) Джон Хилл, известный ботаник, врач, писатель, активный участник «битвы книг», высмеял Смоллетта, назвав его автором с «умом простака и дитя» (‘Smallhead’, ‘Smallwit’) [5, p. 10].

нию Ф. Беге, «лишь после того, как мемуары были забыты, «Перегрин Пикль» стал притягивать внимание своими достоинствами» [5, p. 13]. В романе, работать над которым Смоллетт начал еще до своего отъезда в Париж [11, p. 116], исследователи увидят произведение не только с новой повествовательной техникой от третьего лица, использованной писателем затем в «Фердинанде Фатоме» (1753) и «Ланселоте Гривзе» (1762), но и более широкое сочинение[3] [15, p. 65], существующее в нескольких редакциях, «роман с ключом», откликающийся на яркие события эпохи [12]. Интерпретация «Перегрина Пикля» как «моральной истории протагониста, представленной в серии эпизодов», позволит им говорить о нем как о хогартианском панорамном романе [8, p. 116–117]. Они сблизят «Историю распутника» Хогарта (1734–1735) с похождениями смоллеттовского повесы, ведомого тщеславием героя-щеголя, наблюдающего мир, идущего по светлой стороне удовольствий жизни, но попадающего на черную полосу.

Несмотря на внешнее подобие первого и второго романов Смоллетта, которые часто сводят к формуле, действительно важной для их создателя, различия между текстами становятся явными, когда речь идет о типах заглавных персонажей и тех испытаниях, с которыми они сталкиваются. Если в Родрике Рэндоме представлена история пути шотландца во враждебной ему Англии, героя, «отправляющегося в путешествие» и вступающего в битву с миром, то в «Перегрине Пикле» Смоллетт тщательно выписывает «типичного англичанина», «более грубого и несносного» [15, p. 62], «зрелого в своем мошенничестве и жестокости» [11, p. 318], которого называют «пикаро высшего света» [15, p. 62], вступающего в поединок с обществом. Для Смоллетта важна связь между произведениями, не случайно он включает в «Перегрина Пикля» (XXXVIII главу) персонажей своего предыдущего романа (аптекаря Моргана), что, как проницательно заметит П.-Г. Бусе, «напоминает начало «человеческой комедии», в которой, как у Бальзака, герои продолжают проживать жизнь на страницах нескольких работ» [6, p. 143].

Как и Родрик, Перегрин «наделен сильными противоборствующими страстями (социальными и антисоциальными чувствами)» [9, p. 59], но он «уже не испытывающий нужду странник, очутившийся на недружелюбной земле», а «свободный молодой человек», более проказливый, «направляющий свои умения и силы против взрослых и их самодовольства» (У. Б. Пайпер, 1963). И хотя его жизненные перипетии напоминают путь Родрика, у него иной опыт, другие обстоятельства рождения, которые тщательно выписаны вместе с предысторией его родителей (главы I–VI), настолько объемной и подробной, что станет, как считают исследователи, объектом пародии в «Тристраме Шенди» Стерна [15, p. 63]. Смоллетту, описывающему разрыв связей между людьми, важно увидеть разные типы семьи, что у него затем унаследует Диккенс, «неестественность поведения семьи» [15, p. 64], «психологическую родословную» [6, p. 126], где утрачены узы, нет родительской любви и заботы, где «жены доминируют над мужьями» [9, p. 64], ту человеческую среду, где, после долгого ожидания, Перегрин, появившийся на свет, будет расти, окруженный простаком-отцом, равнодушным к судьбе сына, и отнюдь не идеальной матерью, чьи странные эксперименты с ежедневным погружением ребенка в ледяную воду [3, с. 42] не столько закаляют, сколько «усиливают его непокорный и необузданный нрав» [6, p. 126]. У Перегрина Пикля, в отличие от Родрика Рэндома, есть семья, но она как пасынка выталкивает героя [3, с. 72]. И хотя жизнь повернется к нему спасительной стороной, «благодаря любви и щедрости» крестного, коммодора Траньона, принявшего его «как родного

[3] Так, если «Родрик Рэндом» насчитывал 220 тыс. слов, то «Перегрин Пикль» – 330 тыс. слов [11, p. 116]. Количество персонажей во втором романе достигает 226, в то время как в «Родрике Рэндоме» намного меньше – 126 (Дж. С. Руссе, 1994).

сына», десятилетний Перегрин восполнит отсутствие родительской привязанности, все же, будучи увечен из-за «необъяснимой», «непонятной ненависти» к нему миссис Пикль, предпочитающей ребенка больного, убогого не только физически, но и душевно (Гемиэля), протагонист получит определенную дозу яда и по мере взросления будет требовать у общества компенсации за собственное сиротство, болезненно воспринимая «положение сироты», полагая, что отец его «обязан содержать благодаря узам природы, равно как и по законам страны» [3, с. 85, 134].

По мнению М. Голдберга, смоллеттовский герой с самого начала сталкивается с духовно раздвоенным универсумом, что способствует внутреннему противостоянию страстей: он сменяет дом злобных родителей, от него отказавшихся, на крепость великодушного дяди, благодаря которому попадает в довольство настолько, что, его «финансовые возможности оказываются намного большими, нежели у Родрика Рэндома» [6, p. 125]; его проказы перемежаются с нравственным обучением, а сам Пикль мечется между педантами-тьюторами и нежной Эмилией [9, p. 64, 67]. Это весьма сложная, противоречивая натура, наделенная «добротой и великодушием», «безграничной щедростью» и состраданием и в то же время – «злонамеренной и плодовитой фантазией», «гордым сердцем», самоуверенностью, жестокостью, большой долей легкомысленности и праздности, которые, несмотря на то, что в Перегрине есть благородные порывы, разовьются до крайних форм [3, с. 69, 93, 180, 87, 92, 116]. В протагонисте много тщеславия, управляющего его страстями, он не щадит людей, находящихся с ним рядом, досаждая им своими «злосчастными фокусами» – «совершает несколько шаловливых проделок с теткой», пугает Траньона привидением, выдумывает авантюру с «подложным рекомендательным письмом» [3, с. 66, 72, 78, 80], оправдывая собственный язвительный нрав. Перегин Пикль далеко не идеален, в нем объединяется многое: «героическое и антигероическое, ангельское и дьявольское» (С. Оти, 1975), «положительные и отрицательные качества смешиваются до такой степени, что трудно определить, какое начало оказывается ведущим» [4, с. 180] в «неоднозначной, сомнительной битве сил добра и зла» [6, p. 127].

По сравнению с Родриком, Перегрин, будучи жертвой различных методов воспитания, получит «более сложное», «типично английское» образование [15, p. 64]. В четырехлетнем возрасте его отправляют в школу по соседству, где он безнаказанно предается забавам, преуспевает под розгой «беспощадного гувернера», в сем лет – в пансион неподалеку от Лондона, где, благодаря усилиям педагога Дженингса, из упрямого, неспособного ученика превращается в юношу, «вырвавшего у своих соперников пальму первенства в науке», добившегося «лавров и на войне» [3, с. 66, 69]. В 13 лет он едет учиться в винчестерскую школу, где, несмотря на свои дарования, не избежит публичного наказания поркой, испытает юношескую влюбленность, познакомившись на балу с Эмилией Гантлит, совершит побег из колледжа [3, с. 92, 99]. Дерзкие выходки семнадцатилетнего Перегрина продолжатся и в университете Оксфорда, который Смоллетт выпишет не как пространство, приобщающее студентов к нравственным ценностям и знаниям, а скорее, как среду, где царит распущенность нравов, «явное нарушение правил», «презрительное высокомерие» и педантизм тьюторов [3, с. 114–115]. Университет предоставит Перегрину свободу выбора не столько образовательного маршрута, сколько пути «буйных сумасбродств юности». «Светлые периоды» учений будут чередоваться с новыми проделками (насмешками над тьюторами и членами клуба политиков, любовными интригами, проказами и ночными увеселеньями, нарушениями правил дисциплины колледжа) (глава XXI), а сам Пикль станет «единственным юношей», общающимся «как с самыми легкомысленными, так и самыми серьезными студентами университета» [3, с. 116].

Перегрин «проявляет себя медленнее, но не менее блестяще, чем Родрик» [15, p. 64], он весьма творческий человек, имеющий склонности к натуральной философии, живописи и музыке. Его увлечение литературой, поначалу аматорское (сочиняет «плохонькую балладу» о своем тьюторе в Оксфорде, посвящает стихи Эмилии) (с.), становится затем профессией [3, с. 115, 118]. Перегрина принимают в среду литераторов: как отнюдь «незаурядный член», «первостепенный остроумец», он выносит «по всем вопросам поэзии авторитетные суждения», берется за переводы, сочиняет «песнь» в честь леди Вейн, занимается подражанием Ювеналу, пишет на ряд видных особ сатиры, одна из которых оказывается настолько популярной, что «о его произведении беседуют на всех изысканных ассамблеях» [3, с. 532–533, 546–547, 560, 573]. «Поклонник музы», проявляющий интерес к теме искусства, он коротает свой досуг, совмещая охоту и скачки с выставками, экскурсиями, осмотром достопримечательностей, дает оценки театральным постановкам, выступает с критикой игры актеров, во время поездки на континент не единожды «обходит те места, где можно увидеть замечательные произведения искусства» [3, с. 546, 111, 116, 559, 205].

«Обладая свободой передвижения» [6, p. 115], Перегрин частенько из Оксфорда и Виндзора наезжает в Лондон, где проводит «инкогнито большую часть учебного времени» [3, с. 111]. Поскольку «приключения Перегрина проходят в более высокой социальной среде, чем у Родрика» [15, p. 63], лондонский опыт для ищущего развлечений Пикля будет иным, протагонист, чья социализация происходит безболезненно, не станет «мишенью для горожан» [15, p. 64], «жертвой случая» [13, p. 113], скорее, «состоятельное общество», где он «естественно и плавно движется» [7], окажется жертвой «лицемера и притворщика, нравственного шантажиста и виртуозного шутника», «богатому воображению которого не хватает контроля» [13, p. 113; 9, p. 63]. Обращенность не к эстетическому и моральному, а к озорным, часто нелепым, приносящим вред шалостям как инструменту для получения удовольствий найдет отражение и в фамилии героя, определяющей его «проказливый, плутоватый» нрав [9, p. 62]. Пикль, который «плутует в шутку» [2, с. 15], «человек чувствительный, «тайно совершающий добрые поступки» (ухаживает за больным дядей, устраивает судьбу сестры, помогает Годфри с получением чина лейтенанта, оказывает помощь вдове прапорщика с двумя младенцами, его «кошелек открыт нуждающимся в тюрьме») [3, с. 372], окажется еще и «практикующим сатириком» (T.R. Престон, 1975), выступив «инициатором, нежели реципиентом сатиры» [15, p. 64]. Будучи типичным англичанином, он является мастером не только на выдумки, но и на насмешки, часто презрительные, что описано Смоллеттом в «Современном состоянии всех наций» как «уникальная черта англичан, имеющаяся у всех – от пэра до трубочиста» [9, p. 62].

Смоллетт дает широкий культурный срез эпохи: ученичество и безумства юности Перегрина Пикля сменяются опытом Гранд-тур, знакомством с людьми разных профессий (врачами, художниками, литераторами), через образы которых писатель представляет свою реакцию на мир литературы и искусства, демонстрируя интеллектуализм, в отсутствии которого его долгое время упрекали и лишь в XXI ст. увидели косвенную рефлексию, скрытую внутри романов Смоллетта, пронизывающий их интерес к изящным искусствам.

В попытке обуздать нрав Перегрина, которого «не в силах сдержать ни школа, ни университет, ни Англия» [13, p. 113–114], не только Траньон, неверно оценивший влияние на него Эмилии и отправивший племянника, испытывающего противостояние социальных и антисоциальных страстей, в Гранд-тур (главы XXXV–LXV) с целью «завершить процесс формирования молодого джентльмена» [1], виновен в его «нравственном разрушении» [9, p. 65–66, 72], но и сам

Пикль, впитавший в себя отнюдь не лучшее из европейской культуры. Полуторагодовалое путешествие по Франции и Нидерландам (Бельгии) станет завершающим этапом не в образовании и воспитании Пикля, а в развращении персонажа, научит его, перенявшего внешние черты лоска и овладевшего «искусством светской жизни», предаваться пороку, пленяться «мнимыми ценностями» [6, p. 133], «чаще обращаться к остроумию и воображению, чем к разуму и сердцу» [9, p. 70]. Попадая в культуру наслаждения и досуга, где исповедуется опыт праздности, а не деятельности, Перегрин окажется вовлечен во множество любовных приключений, «значительно способствующих его моральному падению» [6, p. 131], одновременно будет преследовать нескольких замужних дам (миссис Хорнбек, в прошлом «торговку устрицами», и фламандку Аманду), потерпит больше неудач, чем побед, утешится в объятиях куртизанки, проучив на дуэли «французского увальня по заслугам», завоюет славу бесстрашного юноши [3, с. 193, 199]. В Пале-Рояль Пикль познакомится со своими соотечественниками – доктором и живописцем из Лондона, мистером Пелитом, коротая свой досуг с «фальшивыми энтузиастами», которые «делали вид, будто восхищаются тем, чего не знают», посетит «все королевские дворцы в пределах одного дня пути от Парижа», устроенный доктором «изысканный пир в подлинном древнеримском вкусе», куда пригласит иностранных гостей, «отменных фатов» – «французского маркиза, итальянского графа и немецкого барона», – а затем, вместе с Пелитом, переодетым в женское платье, в «испанском костюме» отправится на маскарад [3, с. 209–210, 214–215, 222]. Во всем множестве развлечений, «какими можно было насладиться», Перегрин дважды подвергнется аресту, едва не станет причиной разрыва между французским и британским правительствами и только благодаря ходатайству английского посла будет освобожден из Бастилии с непременным условием покинуть Париж «в течение трех дней» [3, с. 221, 228].

Писатель с панорамным взглядом на мир, Смоллетт и своего героя не лишит широты кругозора. Широта опыта британца, не упускающего случай «наблюдать новые типы», получившего знания об особенностях континентальных стран, «их управлении и государственном устройстве», позволит ему высказываться об экономике, политике Франции, критиковать «деспотическое правительство», нелестно отзываясь о «членах королевской фамилии», демонстрировать «негодование по поводу несправедливости и тирании», свое неприятие произвола в поведении мушкетеров и офицеров, осознавая потребительское отношение к культуре, заявлять о проблеме отсутствия вкуса, которого, по его мнению, лишены и английские «псевдо-энтузиасты», и французские знатные особы [3, с. 243, 224, 195, 241–242, 192–193, 209]. Смоллетт не случайно отправляет Перегрина в Гранд-тур вместе с наставником-франкофилом Джолтером, чьи «лестные отзывы о Франции и французах неизменно опровергаются происходящими событиями» [6, p. 130]. Образ Европы, отнюдь не идеализированной, а коммерческой, с социальными пороками, дан не столько через сопоставление нравов, сколько национальных характеров, где свойственные французам «корыстолюбие», «бойкость языка», «поверхностный ум», оказываются чуждыми Перегрину, который после близкого знакомства с обычаями страны не преминет поздравить «себя со своим правом на привилегии британского подданного» [3, с. 192–93].

30 глав, посвященных приключениям протагониста на континенте, критики (Дж. Карл, 1945) оценят и как «огромную, непрерывную сатиру на Гранд-тур», «содержащую выпады на Францию, французов, голландцев и другие национальности», и как «повторение тем, которые смешиваются, накладываются друг на друга, перестраивая, конструируя социальные и нравственные дебри жизни во всей ее всеобъемлющей сложности» [15, p. 65; 6, p. 130], и как пародию на коно-

сьеров, тщеславных потребителей культуры, против «мнимого художественного энтузиазма» которых Смоллетт «решительно протестует», предвосхищая полемическую заостренность «Путешествия по Франции и Италии» [6, p. 131], что станет предметом исследовательского внимания в XXI в.

В «Перегрине Пикле», где больше выписано пространство Европы, и который, вместе с другими смоллеттовскими текстами большой эпической формы, может служить «навигационными картами тех частей мира, куда у каждого есть шанс отправиться» (Клилэнд, 1751) [6, p. 102, 125], «космополитический герой» поменяет много городов (Дувр, Кале, Булонь, Абвиль, Амьен, Шантийи, Париж, Сенли, Куртре, Аррас, Лиль, Гент, Брюссель, Антверпен, Роттердам, Гаага), покинув Англию, как и Родрик Рэндом, столкнется с «нарождающимся европейским порядком» (Дж. Ричетти, 1999). Истинный денди, Перегрин, большое внимание уделяет костюму, он «ни разу не появится вне дома», пока не будут готовы его наряды, «соответствующие французской моде» [3, с. 188]. Элегантный и безупречно одетый, он посетит «Люксембургскую галерею, Пале-Рояль, замечательные отели, церкви и прославленные места в Париже», все увеселительные места, побывает в «Сен-Клу, Марли, Версале, Трианоне, Сен-Жермене и Фонтенбло, наслаждаясь оперой, маскарадами, итальянской и французской комедией», «голландской трагедией» [3, с. 305]. Жаждущий признания и блеска, Перегрин будет представлен ко двору, приобретет полезные связи в высшем свете, будет «вхож во многие из лучших домов Франции», однако, снискавший славу «среди своих соотечественников … веселого и острого на язык», на континенте, завоюет репутацию «юноши весьма флегматического нрава» [3, с. 192–193], демонстрируя особенность национального английского характера.

Наслаждаясь жизнью, он становится еще более распущенным и циничным. Жаждущий жить как представители высшего общества, Пикль воспроизводит манеры аристократа, хотя сам принадлежит к среднему классу. Изысканный, утонченно-воспитанный, он обретает социальные черты слоя, в котором живет, вкушая «плод» безнаказанности и вседозволенности, теряет здравый смысл, примеряя на себя маску неподлинной культуры. Научаясь утонченности светских манер, «французской галантности», поступив в академию с целью закончить образование [3, с. 192–193], герой ведет праздную жизнь щеголя, в которой «незаконные связи, неудавшиеся амурные дела, выходки на дороге, наполненные грубыми шутками», во многом напоминают европейский эпизод первого романа Смоллетта [15, p. 65]. Но если путь Родрика, ищущего богатства (**w**ealth), имеет нисходяще-восходящую направленность – «W», в обретении им опыта важным оказывается цикличность, взлеты и падения, через которые он проходит, то Перегрин будет тратить свою жизнь и двигаться вниз, пока не окажется побежденным. Его широкий путь, изображенный исследователями как «V» [6], одновременно указывает на «духовные и мирские поиски» (Т.Р. Престон, 1975), постижение как порока (**v**ice), так и добродетели (**v**irtue).

Критики выделяют несколько этапов падения Перегрина Пикля: Гранд-тур и связанное с ним развращение чувств персонажа (главы XXXV–LXV); пребывание на английской земле после долгого отсутствия (главы LXVI–LXXXVI), когда пресыщенный протагонист, «опьяненный сознанием своих достоинств», замышляет «преступление против Эмилии», терпит поражение и предается «прежним своим развлечениям» в Бате и Лондоне [3, с. 309, 320–333, 367]; а затем (главы LXXXVII– C) «движется к нищете и тюремному заключению» (Д. Герберт, 1878). «Длительное социальное и нравственное падение Перегрина Пикля и его реабилитацию» Р. Патни условно разделит на 3 стадии: «Перегрин в отчаянии», «Перегрин в тюрьме», «Перегрин ликует», обретая «признание своих качеств»

(главы CI–CV). Смоллетту важно показать, как испортится Пикль, находясь в среде, которая настолько искажает его представления о мире, что он принимает тип поведения «pickled», не имея постоянных черт, утрачивает человеческое под масками, становится субъектом разрушения. В нем возникает налет чертовщины, который, приобретя форму демонизма, затем станет природой Фердинанда Фатома.

Светский персонаж, Перегрин в большей степени, чем его предшественник, включен в социум, «человек городской, герой салонов» (Н. Славятинский, 1937), пребывающий в публичном пространстве, он посещает общественные гулянья, концерты, ассамблеи, балы, сады и парки [3, с. 90, 93, 121, 123]. Жажда сумасбродств и авантюр, которым Пикль предавался на континенте, с новой силой проснется в нем по возвращении в Лондон, где он будет «введен в beau monde», милостиво «осыпан любезностями и предложениями услуг», «исправно» станет показываться при дворе, чтобы «свидетельствовать свое почтение влиятельным особам» [3, с. 311, 490]. Смоллетт, которому важно показать мир света и его структуру, проведет своего персонажа по интеллектуальному центру столицы, через мир литераторов, критиков, художников, политиков, актеров («усердный посетитель театра», Перегрин не раз будет рассуждать о драматическом искусстве, выступит с критикой игры актера, станет членом «Общества сочинителей», будет принят в компанию «второсортных политиков и маленьких критиков», заключит «соглашение с издателями на перевод одного произведения», через аристократическую часть Лондона: Перегрин снимет «элегантную квартиру на Пел-Мел», а затем – в Сити, арендует «роскошно и со вкусом» меблированный дом, станет завсегдатаем кофейни Уайта, театра Хаймаркет, «абонируется в оперу и на несколько концертов в различных частях города», побывает на маскараде и ньюмаркетских скачках, «во всех местах общественного увеселения», «собраниях, посвященных забавам или карточной игре» [3, 245–248, 305–306, 559–560, 547, 532, 344, 350, 520, 348, 352, 519, 490]. Получив в распоряжение состояние дяди Траньона, Пикль появится в Лондоне человеком, чьи чувства извращены и преграды в отношении морали сняты. Опыт соблазнения невинных женщин, приобретенный на континенте, не пройдет незамеченным, Пикль, изнывающий от «преступной страсти», которая «поглотила его понятие о чести», совершит неудавшуюся попытку насилия по отношению к Эмилии (глава LXXVI), раздираемый противоречивыми чувствами («любовь, стыд и раскаяние состязались с тщеславием, честолюбием и жаждой мести»), тщетно попытается «загладить преступление», «нанесенную обиду» и только в виде «своевременного приступа болезни» обретет «лекарство от буйной страсти», «глубокого душевного смятения» [3, с. 345, 356, 366–367]. Излечившись физически, но не нравственно, Перегрин вернется в Лондон с тем, чтобы вновь предаться «прежним своим развлечениям» [3, с. 376].

Любопытно, что категория успеха для протагониста обязательно связана со светским обществом, к которому он по происхождению не принадлежит, но куда ему важно быть принятым. Светским его сделают деньги и «вечная лгунья» – молва, судачащая о нем как о «молодом джентльмене», чье «состояние действительно столь велико», блестящая «экипировка», «светское обхождение» и «веселый образ жизни» Перегрина, ведущего «расточительную жизнь», совершающего приличные траты на развлечения [3, с. 344–345, 368]. Ему также, как и Родрику, хочется легкого пути. Щеголь с манерами аристократа, он думает о женитьбе на «молодой и красивой вдовствующей герцогине», либо о приобретении «выгодного поста» [3, с. 345]. Культивируя в себе образ светского человека, тщеславный и гордый Пикль, ставший имморалистом и авантюристом, не только возобновит «свое ухаживание за ее светлостью», но и не откажет себе в удовольствии узнать тайны «великих мира сего», вместе с другом, мизантропом

Кэдуоледером занявшись «таинственной наукой прорицания» [3, с. 368, 477]. Решив еще больше посмеяться над аристократическим обществом, он возьмет на содержание «молодую нищенку», чтобы превратить ее в «знатную, благовоспитанную леди», ввести «на самые изысканные собрания, где она с большою ловкостью поддерживала свои притязания на благородное происхождение» [3, с. 512, 509, 513].

Из чреды удовольствий и любовных похождений Перегрина складывается целый донжуанский список представительниц слабого пола и высокого («очаровательной Эмилии», фламандской леди Аманды, герцогини), и низкого происхождения (миссис Хорнбек, «французской кокетки»-авантюристки), однако едва ли большая их часть окажется жертвами красивого, обходительного повесы, героя-странника, которому придется самому испытать немало искушений, быть не самым лучшим героем и все же во множестве нелицеприятных превращений суметь сохранить себя [3, с. 309, 261, 178, 251]. В Пикле нет еще той монструозности Фатома, который в силу большего опыта и демонизма будет «коллекционировать» женщин.

Перегрин не часто думает о будущем, он живет «здесь и сейчас», тоже ищет покровителей, его обманывающих, выставляет свою кандидатуру в парламент, оказывается жертвой политических интриг [3, с. 520, 527]. Он, также как и Родрик, недооценивающий глубину и изобретательность зла, ввязывается в авантюру, которая затрагивает его судьбу: меняет финансовое благосостояние героя на «тягостную зависимость от других» [3, с. 545, 626]. Пикль теряет состояние, попадает в тюрьму Флит, находит утешение в литературном творчестве, испытывая тяготы писательской профессии [3, с. 574, 553]. Он отвергает помощь друзей, не хочет никого видеть и только «внезапная перемена», «неожиданная улыбка фортуны», на благосклонность которой он уже не надеется, больше его научит нежели свет: так и не сумев стать антигероем, он перерождается, сердце его «смягчается», протагонист восстанавливает связи с обществом, получает прощение Эмилии, благодаря «счастливому повороту фортуны» наследует состояние отца и возвращается в родительский дом, разрывая с прежней средой, покидая город, так и не давший ему то ощущение автономности и идилличности, которое он найдет в усадебном пространстве [3, с. 636–637, 634, 642, 646]. Разорванный персонаж, в конце романа он приобретает целостность, делая выбор, соединяет свои начала высокого романического имени «Перегрин» и низового «Пикль». Едва ли можно назвать счастливый финал «монотонной и предсказуемой формулой» [13, p. 110], это открытая, неожиданно-сенсационная концовка, где выписан пока лишь поворот в жизни героя, возможность, которая у него есть. И насколько такое событие эпизодическое или финальное – однозначно определить невозможно.

Библиографические ссылки

1. *Абрамова И. И.* Значение «Гранд-тур» в образовании и воспитании джентльмена [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http: // vestnik.yspu.org/releases/pedagoka_i_psichologiy/32_6/.

2. *Макарова Г. И.* Проблема героя в английском просветительском романе и творчество Т. Дж. Смоллета / Г.И. Макарова // Образ героя – образ времени : межвуз. сб. науч. тр. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1984. – С. 12–20.

3. *Смоллетт Т. Дж.* Приключения Перегрина Пикля / Т. Дж. Смоллетт ; пер. с англ. А. Кривцова, Е. Ланн. – М. : Худож. лит., 1955. – 719 с.

4. *Шейнкер В. Н.* Роман «Приключения Перигрина Пикля» и некоторые художественные особенности сатиры Смоллетта / В.Н. Шейнкер // Ученые записки. – Мурманск : Изд-во Мурманского гос. пед. ин-та, 1958. – Вып. 2, т. 2. – С. 179–202. – (Серия «Историко-филологическая»).

5. *Boege F. W.* Smollett's Reputation as a Novelist / F.W. Boege. – Princeton, N. Y. : Princeton University Press, 1947. – 175 p.

6. *Bouce P.-G.* The Novels of Tobias Smollett / P.-G. Bouce ; translated by A. White. – Lnd, N. Y. : Longman, 1976. – 406 p.

7. *Giddings R.* Tobias George Smollett / R. Giddings. – Lnd. : Greenwich Exchange, 1995. – 76 p.

8. *Giddings R.* The Tradition of Smollett / R. Giddings. – Lnd. : Methuen & Co, Ltd., 1967. – 215 p.

9. *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.

10. *Kelly L.* Tobias Smollett. The Critical Heritage / L. Kelly. – Lnd., N. Y. : Routledge & Kegan Paul, 1987. – 380 p.

11. *Knapp L. M.* Tobias Smollett. Doctor of Men and Manners / L.M. Knapp. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1949. – 362 p.

12. *Kraft E.* 'Peregrine Pickle' and the Present Moment of Consciousness / E. Kraft // Kraft E. Character and Consciousness in Eighteenth-Century Comic Fiction. – Athens, Lnd. : The University of Georgia Press, 1992. – P. 119–136.

13. *Probyn Cl. T.* English Fiction of the Eighteenth Century 1700–1789 / Cl.T. Probyn. – Lnd, N. Y. : Longman, 1987. – 244 p.

14. *Smollett T. G.* The Adventures of Peregrine Pickle / T.G. Smollett // The Works of Tobias Smollett / [edited by D. Herbert]. – Lnd. and Edinburg, 1878. – P. 197–466.

15. *Spector R. D.* Tobias George Smollett / R.D. Spector. – N. Y. : Long Island University, Twayne Publishers, Inc., 1968. – 175 p.

Надійшла до редколегії 16.03.2015 р.

УДК 821.133.1 «18»

Т. Н. Потницева

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

"RAPPLEZ-VOUS L'OBJET QUE NOUS VIMES…" СИМВОЛИКА ОБРАЗА ЛОШАДИ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Проаналізовано образ-символ коня – одного з «багатозначних», за термінологією Г. К. Косикова, у літературі XIX ст. Зроблено спробу розкрити у цьому образі типологічність та індивідуальність ейдетичних значень.

«Кінська тема» домінує й стає наскрізною у багатьох славетних творах другої половини XIX століття. Серед них – «Мадам Боварі» Флобера, «Злочин і покарання» Достоєвського, «Анна Кареніна» Толстого, «Тесс з роду Д'Ербервіллей" Т. Харді та інші, які розвивають цю тему до її кульмінації у «Домі, де розбиваються серця» Б. Шоу.

Тема смерті загнаного коня асоціюється у багатьох названих творах з ідеєю неминучого краху ілюзій і з образом «нової жінки», яка намагається втілити ці ілюзії у реальному житті.

Стійка асоціація між деградуючою, занепалою жінкою та загнаним конем була намічена Ш. Бодлером, який у цьому образі побачив символ характерного для часу відчуття незбігу «безмірності мрії та граничності морів».

Твори, які пропоновано для аналізу, втілюють різні варіанти символізації образу коня.

Ключові слова: кінь, символ, натуралізм, тлінна краса, нова жінка.

Проанализирован образ-символ лошади – один из «многозначительных», по терминологии Г. К. Косикова, в литературе XIX века. Сделана попытка раскрыть в этом образе типологичность и индивидуальность эйдетических смыслов.

© Т. Н. Потницева, 2015

«Лошадиная тема» доминирует и становится сквозной во многих знаменитых произведениях второй половины XIX века. Среди них – «Мадам Бовари» Флобера, «Преступление и наказание» Достоевского, «Анна Каренина» Толстого, «Тесс из рода Д'Эрбервиллей» Т. Гарди и другие, развивающие тему до ее кульминации в «Доме, где разбиваются сердца» Б. Шоу.

Тема смерти загнанной лошади ассоциируется во многих из перечисленных произведений с идеей неизбежного краха иллюзий и с образом «новой женщины», которая пытается воплотить эти иллюзии в реальной жизни.

Устойчивая ассоциация между деградирующей падшей женщиной и загнанной лошадью была обозначена Ш. Бодлером, который в этом образе увидел символ характерного для времени ощущения несовпадения «безмерности мечты и предельности морей».

Предлагаемые для анализа произведения воплощают разные варианты символизации образа лошади.

Ключевые слова: лошадь, символ, натурализм, тленная красота, новая женщина.

The article focuses on the analysis of the symbolic image of a horse which is one of the poly meaningful according to G. K. Kosikov's terminology. The attempt is undertaken to reveal the typology and individuality of its eidetic meaning.

The "horse theme" dominates and becomes a through one in the most famous novels of the literature of the second half of the XIX-th century. Among them – "Madame Bovary" by Flaubert, "The Crime and Punishment" by Dostoyevsky, "Anna Karenina" by Tolstoy, "Tess of D'Urbervilles" by Th. Hardy etc., all leading to the culmination of the theme – to "Heartbreak House" by Bernard Shaw.

The theme of the death of a winded horse associates in all the works enumerated with the idea of inevitable crash of illusions, and with the image of that "new woman" who in attempts to realize her illusions undergoes social ostracism, disdain and condemnation. This firm link between a degradating and perishing woman and a down-trodden horse was set up by Baudelaire. The tragedy of a person who feels the incompatibility of reality and dream is actualized through the symbolization of the image of a horse.

The literature under analysis gives different variants of the correlation between common symbolic meaning of horse and peculiar ones, born in the context of any unique work of art.

Keywords: horse, symbol, naturalism, decaying beauty, new woman.

Из многочисленных образов-символов, которые пронизывают европейскую и американскую литературу XIX века, образ-символ лошади занимает свое определенное и значительное место. При всей отмеченной Г.К. Косиковым «подвижной неисчерпаемости» любого символа и его «пропитанности собственной эйдетико-смысловой полнотой» [7, с. 11], есть некие параллели в сюжетах, проблематике и символических смыслах произведений разных национальных литератур на общих этапах историко-литературного процесса. И хотя «невыразимость», «неисчерпаемость символических смыслов» невозможно уложить в какую-либо «формулу» [7, с. 10], попробуем уловить эти общие смыслы и акценты в творчестве писателей-современников[1]. Тем более что, как известно, есть некие общие «материнские матрицы» символов, входящих в общую историко-культурную память народов; для литературы характерна и осознанная игра с коллективной памятью, архетипическими мифологическими смыслами, которая (эта игра. – Т. П.) во многом способствует раскрытию замысла произведения.

«Общая матрица» символа лошади включает в себя, как известно, соотнесенность этого образа с понятием мудрость, знатность, динамическая сила, про-

[1] Речь может идти о некоей «анонимной циркуляции смыслов», которая образует «тот «культурный бульон», откуда возникают новые идеи мыслителей» [17, с. 181].

ворство, бег времени (в этом ряду и гоголевская тройка). Сюда же добавляют понятия плодородия, мужества, мощной власти и «циклического развития мира явлений». Конь олицетворяет необузданные страсти, природные инстинкты, сексуальность и вожделение. В этом образе соединились понятия жизни и смерти, что очевидно даже в сопровождающей его цветосимволике: белый конь – это жизнь[2] («Объятый тоскою могучей / я рыщу на белом коне» – А. Блок), а черный – вестник смерти. В Апокалипсисе, как помним, четыре коня своим цветом воплощали: Войну (красный), Смерть (бледный), Голод (черный) и Эпидемию (белый). Жизнеутверждающая семантика образа сочеталась с противоположным смыслом: «В различных традициях конь иногда представлял собой заупокойное животное, переносящее умершего в иной мир. Таким образом, лошадь символизирует как жизнь, так и смерть» [5]. Неслучайно поэтический слух Маяковского уловит в стуке конских копыт слово «гроб»: «Били копыта/пели будто-/Гриб/Грабь/Гроб/Груб» (В. В. Маяковский. Хорошее отношение к лошадям).

В тот период европейской литературы, о котором пойдет речь, а именно – вторая половина XIX века, а скорее, конец XIX века, названный «эпохой символизма» [4, с. 6], в соотношении этих двух бинарных смыслов будет доминировать второй, отражая преобладающее в обществе настроение кризиса, краха, утраты иллюзий, «болезненную атмосферу века» [4, с. 6]. Отсчет декадентско-натуралистических форм воплощения этого настроения и начинается в какой-то мере с «Падали» Бодлера, т.е. с символики образа лошади, но в его своеобразном воплощении, где соединится «ужас жизни» и «восторг жизни» – та двойственность, которая, как отметит Г. К. Косиков, «терзала его» (поэта. – Т. П.) [6, с. 139]. В этом натуралистическом символистском стихотворении, безусловно, нарушавшем «общественную мораль», был найден символ тленности, преходящей сущности бытия, – падаль, разлагающийся труп лошади, соединивший в одну картину прекрасное и отвратительное, жизнь и смерть, красоту жизни и ее отвратительный конец. Бодлер, говоря словами песни А. Вертинского, смог «из падали создавать поэмы»[3]. Он один из первых, по наблюдению О. Уайльда, понял необходимость «свободного воплощения Прекрасного в новых формах…», необходимость находить «свежий способ изображения прекрасного – в соединении прекрасного и нового, прекрасного и правдивого…» [19, с. 360].

Романтизм и реализм воссоединились в картине перетекания красоты жизни в ее неизбежный итог. Бодлер, как и Флобер в этом смысле, был «одновременно и романтиком и реалистом» [20, с. 493]. Но певец «тленной красоты разлагающегося тела» уловил суть мирочувствования человека, переживавшего, прежде всего, прощание с романтизмом, осознание «предельности морей» перед «бескрайностью мечты».

Это несовпадение предельности и бескрайности через символику образа лошади повторят, «проиграют» многие из европейских писателей, особенно конца века, выделяя этот символ из всего символического языка, претендующего в эпоху переоценки ценностей на «особые, смыслопорождающие права» [6, с. 139][4].

---

[2] Здесь вспоминается стихотворение Н. Рубцова «Лошадь белая в поле темном» (1968), где белая лошадь появляется как символ надежды в «сумраке души» поэта.

[3] Вертинский А. «Полукровка»:

Мне нужна не женщина, мне нужна лишь тема,
Чтобы в сердце вспыхнувшем зазвенел напев.
Я могу из падали создавать поэмы,
Я люблю из горничных делать королев. См.: [2].

[4] Все-таки стоит отметить, что тема тленности жизни через символизацию образа падшего коня встречается в литературе до Бодлера. В английской, к примеру, в «Мазепе» Байрона, где, по наблюдению Н. А. Соловьевой, «подробное описание бешеной скачки – одна из живописнейших картин Байрона, подчеркивающих драматизм сцены. См.: [16, с. 51].

Образ-символ лошади – один из «многозначительных», по терминологии Г. К. Косикова. В нем есть типологичность и индивидуальность эйдетических смыслов, «переливание самого бытия» и его «целокупная истина» [4, с. 11].

«Лошадиная тема» преобладает и становится сквозной в самых знаменитых романах второй половины XIX века. Среди них – «Мадам Бовари» (1857–1858), по поводу которой В. Набоков сказал, что «привести все приметы этой темы значило бы изложить всю «Госпожу Бовари». В движении книги лошади играют странно важную роль» [10, с. 327]. В этом ряду и «Преступление и наказание» (1867) Ф. Достоевского, в котором есть сцена смерти лошади, символизирующая роль Раскольникова – и созерцателя и мучителя; и «Анна Каренина» (1873–1877) Л. Толстого, и «Тесс из рода Д'Эрбервиллей» (1891) Т. Гарди и многие другие произведения, в которых развивается подобная символика лошади. Думаю, кульминация этой темы, во всяком случае, в английской литературе, – в «Доме, где разбиваются сердца» (1913) Б. Шоу. Чего стоит одна из глав пространного предисловия к знаменитой драме, озаглавленная «Зал для верховой езды», в которой выражена печаль по поводу очевидного разрыва «культуры и жизни! Сила и культура оказались в разных помещениях. Рядом с домом разбитых сердец расположилось другое символическое здание – Зал для верховой езды, так называемый Манеж, и в руках его зоологически грубых обитателей сосредоточилась полнота государственной власти» [11, с. 643]. Главный стержень любого дома в Англии, как скажет леди Этеруорд, – это конюшни [21, с. 585].

Тема погибели загнанной лошади ассоциируется во всех перечисленных произведениях с идеей неминуемого краха иллюзий, а главное, с образом той «новой женщины», которая в попытках реализовать свои иллюзии, подвергнется социальному остракизму, презрению и осуждению в ее очевидном для общества нравственном падении. Устойчивая ассоциация падшей погибающей женщины[5] и лошади, заданная Бодлером ("… comme une femme lubrique/ Brulante et suant les poisins… – «Полуистлевшая, она, раскинув ноги, / Подобно девке площадной, / Бесстыдно, брюхом вверх лежала…»), создается в бесконечных образных перекличках-сопоставлениях. Слова Вронского после гибели Фру-Фру «…эта несчастная, милая, погубленная лошадь! Ааа! что я сделал!» через несколько глав будут иметь своим адресатом погубленную с такой же неосторожностью любимую женщину. Само имя лошади – Фру-Фру (frou-frou), означающее легкий шум, производимый шелестом листьев или шуршанием шелковых дамский платьев[6], образует невидимую, но осознаваемую связь между судьбой животного и героини. В разных вариантах эта связь предстает и в «Мадам Бовари», и в «Анне Карениной», и в «Тесс из рода Д'Эрбервиллей». Все эти произведения о «чистой женщине, правдиво изображенной», где каждое слово, которое стоит в подзаголовке романа Гарди [1, с. 21], уже вызов устоявшейся морали, а значит, уже служит завязкой пути к губительному концу героинь.

[5] Само слово «падаль» по своей этимологии имеет связь с понятием «падшая женщина», поскольку слово «падаль» тождественно слову «стерва», приобретшего сейчас связь только с определенного рода женщинами. В «Холстомере» Л.Толстого сохраняется первоначальный смысл слова «стерва», скажем, в таком пассаже: «Одна собака, упершись лапами в стерву (т.е. в падаль – Т.П.), мотая головой, отрывала с треском то, что зацепила».

[6] Кличка лошади Фру-Фру была взята Л. Н. Толстым, по мнению современников, из одной французской комедии [8, с. 244]. И то, что не наугад, а с определенным смыслом, свидетельствует продуманность писателя в других случаях использования антропонима. Например, имя «Каренин» – греческого происхождения, означает «голова», т.е. «рассудок», рациональное начало, которое противопоставлено началу чувственному, воплощенному в Анне. Толстой, как известно, учил греческий язык. См.: [13].

Есть в этих произведениях и композиционная близость, единство неких этапов истории героинь, которые Гарди в своем произведении определил следующим образом:

Фаза 1. Девушка

Фаза 2. Больше не девушка.

Фаза 3. Выздоровление.

Фаза 4. Послесловие.

Фаза 5. Женщина расплачивается.

Философско-символический смысл этих этапов истории очевиден и легко приложим к истории и Эммы Бовари, и Анны Карениной. Нарастание предчувствия краха на каждом этапе сигнализируется символическим знаком – происшествием с лошадью: гибель загнанной Фру-Фру в романе Л. Толстого, падение лошади в канаву со свадебными гостями в «Мадам Бовари», гибель лошади отца Тесс Принца (антропоним – имя лошади здесь тоже значимо, как и антропоним Фру-Фру. «Prince» – это тот знак-символ аристократизма, который поманил отца Тесс и погубил его дочь), в тело которой «вонзилась, словно меч, оглобля: из смертельной раны струей била кровь и с шипением лилась на дорогу» [1, с. 47]. Эта сцена повторится в самом конце романа Гарди, но речь уже пойдет об убийстве Алека Д'Эрбервилля, совершенном загнанной в угол жизни Тесс. Знаки-сигналы приближающегося конца пометят весь путь до сокрушительного конца женщины, попытавшейся или осмелившейся сопрячь иллюзию о жизни, рожденную чаще всего из литературы /культуры, с реальной жизнью, т.е., выражаясь образным языком Бернарда Шоу, сопрячь Зал для верховой езды и Дом, где разбиваются сердца. Попытка везде безуспешна, а конец – трагичен.

Распад иллюзий о любви у каждой из героинь знаменитых романов происходит параллельно с их физическим умиранием – распадом, тлением телесным. Флобер остановится, казалось бы, безжалостно и беспощадно[7], на всех ужасающих натуралистических подробностях агонии Эммы[8], Л. Толстой выберет тот путь самоубийства Анны, который ужаснул ее своим кошмаром физических страданий в самом начале истории любви к Вронскому. Такова плата за стремление к идеализируемому образу любви, соотнесенного каждой из героинь, в большей мере, с романтической литературой, но не с реальной жизнью, у которой свои законы. Насколько сильным был отрыв от реальности, настолько сильным окажется и возврат к тому, что есть на самом деле в реальной жизни во всех деталях и подробностях умирания материи. И хотя у Гарди физиологическая сторона последней стадии распада, гибели героини, не столь очевидна (сцена казни Тесс через повешение останется «за кадром»), этот процесс прослежен во всех деталях. Фактически, завершение цикла самоидентификации, возврат к начальной точке поиска самой себя происходит в сцене фигурального самоубийства Тесс на холодных камнях Стоунхенджа. По-романтически фоном оказываются величественные руины или останки прекрасных памятников цивилизации, символизирующих тленность бытия. Как Амели Шатобриана, Тесс совершает обряд очищения от скверны реального мира, возвращаясь к своему изначальному естеству. Чем прекрасней была романтическая греза, тем ужаснее форма прощания с нею, тем очевиднее сила реального мира, в котором романтическим грезам не всегда есть место. Идеал красоты, молодости, надежды на неземное

[7] В одном из писем к Уильяму Майклу Россетти Данте Россетти отметит эту безжалостность в изображении человека по сравнению с В. Гюго, цель которого, как кажется поэту, напротив, «вызвать у читателя побольше жалости» [14, с. 330].

[8] «Флобер, создавая историю Эммы Бовари, заставляет свою героиню переживать предельные состояния, когда ее бросает то в жар, то в холод» [17, с. 179].

счастье – тленны и конечны, как изящный, грациозный и победоносный образ Фру-Фру, который в секунду превращается в падаль, как сочетание картины солнечного лета у Бодлера и разлагающегося трупа (или прекрасной весны и падали в песне А. Вертинского «Весна» на слова А. И. Тинякова (1886–1934): «На весенней травке падаль / остекленевшими глазами / Смотрит в небо, тихо дышит, / Забеременев червями») [2]. Не случайно С. Соловьев в своей киноверсии романа Л. Толстого акцентирует эту физиологическую сторону распада героини, добавляя сюда актуальный для сегодняшнего дня символ распада личности – наркозависимость[9]. Причина – «неловкое движение», сделанное Вронским, которое сломало лошади спину; причина в том, что «ехали не по той стороне» [1, с. 47], как скажет почтальон в «Тесс из рода Д'Эрбервиллей», пытаясь объяснить причину произошедшего. «Не по той стороне», а, вернее, наперекор привычному течению жизни движутся все те, кто образует вокруг себя конфликтное поле и кто, в конце концов, будет обречен на страшную и мучительную смерть. Символичным в этом смысле оказывается эпизод романа Флобера, когда Шарль безуспешно пытается вылечить искривление (т. е. с «поворот не туда») стопы конюха. Никакая сила – узда (Эмма Бовари сравнивает себя с лошадью, которую тянут вперед за узду), бич (удар бича, который заставляет двигаться в нужном направлении, – сквозная символическая деталь в «Анне Карениной» и в «Тесс») – не может изменить выбранного курса на достижение счастья так, как его понимает «новая», свободная от упряжи условностей женщина:

Я не буду, Отчаянье, падаль, кормиться тобой.
Ни расшатывать – сам – скреп своих, ни уныло тянуть
И стонать: Все, сдаюсь, не могу. Как-нибудь,
Да смогу; жизнь моя родилась не рабой. [20, с. 556]

В этих строчках стихотворения Дж. Хопкинса, современника Флобера, Толстого и Гарди, уточняется эйдетико-смысловая сущность образа-символа падаль. Здесь – это Отчаяние (Despair[10]), которое заставляет бороться не только с внешним миром, но и по-романтически с Богом внутри каждого, т. е. с самим собой: «Я, бессильный, боролся впотьмах (Бог мой!) с Богом моим» [20, с. 556] (Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!) my God) [22].

Признание «гибели богов», эфемерности чувственного и эстетического переживания, отрицание божественного начала в самом себе – все это провоцирует в человеке рациональное начало, холодный расчет, прагматизм реального мира, «железного века» (о таком символическом смысле железной дороги, паровоза, раздавившего Анну Каренину, написано немало работ). Протест против этого выражен у героинь перечисленных романов в том, что все они бросаются в пространство «дионисийства», ведь только «под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная и порабощенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком» [12, с. 58]. Отсюда столь частые приметы, знаки проявления дионисийства, прежде всего, в танце – «последнем доказательстве божественной природы человека… единственном способе самовыражения» [3, с. 108]. В танце, как в свободном аллюре грациозной лошади, зарождаются или выплескиваются чувства Анны Карениной, Тесс, Норы Ибсена, фрекен Жюли Стриндберга и других «новых

[9] В этой связи можно увидеть некую общую тенденцию в интерпретации классического романа, например, с тем, как интерпретирует историю современного Дориана Грея английский писатель Уилл Селф [15].

[10] "Not. I'll not, carrion comfort, Despair, not tease on thee…" (Hopkins Gerard Manley. Carrion Comfort) [22].

женщин» европейской литературы конца XIX века. Но до «неловкого движения», но до «езды не туда», за которыми следует падение и гибель.

«Каждый из нас по-своему лошадь», как скажет поэт. Ассоциации с этим грациозным животным появятся в литературе не раз. В нем будут видеть чаще воплощенную мечту о движении, прорыве человека к лучшему. Но нередко, особенно, в образе падшей лошади, мечту трагически неосуществленную. Как скажет Андрей Белый, интерпретируя перевод «Падали» Бодлера, сделанный Эллисом, падаль – труп мечты [2]. Тем не менее, мечта эта была и остается неизбывной, потому что, возвращаясь к строкам автора стихотворения «Хорошее отношение к лошадям», «и стоило жить и работать стоило».

Библиографические ссылки

1. *Гарди Т.* Тэсс из рода Д'Эрбервиллей. Джуд Незаметный / Т. Гарди. – М. : Изд-во Худож. лит., 1970.

2. Иностранная литература. – 2000. – № 9.

3. *Калинина Е. Ю.* Образ мюзик-холла и символика танца в английской поэзии «желтых 90-х» / Е. Калинина // Від бароко до постмодернізму / [відп. ред. Т. Потніцева]. – Д.: Вид-во ДНУ, 2005. – Вип. VIII.

4. *Кассу Ж.* Дух символизма. Творческая греза / Ж. Кассу // Энциклопедия символизма. Живопись. Графика и скульптура. Литература. Музыка. – М. : Республика, 1998. – С. 5–31.

5. Конь. Символизм – символы. – Режим доступу: //http.//www. newacropol.ru/Alexandria/symbols/horse.

6. *Косиков Г. К.* Символизм во французской и бельгийской поэзии / Г. Косиков // Зарубежная литература конца Х1Х – начала XX в. – М., 2000.

7. *Косиков Г. К.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Г. Косиков // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 512 с.

8 Международный «Толстовский альманах». – М., 1909.

9. *Моэм С.* Искусство слова / С. Моэм. – М. : Худож. лит., 1989. – 400 с.

10. *Набоков В.* «Госпожа Бовари» // Лекции по зарубежной литературе / В. Набоков. – М. : Изд-во "Независимая газета", 1998. – С. 327.

11. *Николюкин А. Н.* Комментарий к «Дому, где разбиваются сердца» / А. Николюкин // Шоу Бернард. Полное собрание пьес : в 6-ти т. – М. : Искусство, 1980. – Т. 4.

12. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. Так говорил Заратустра. Казус Вагнера. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом. Антихрист. Ессе Homo / Ф. Ницше. – СПб. – М., 2004.

13. *Ранчин А. М.* Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: замысел, смысл эпиграфа и авторская позиция / А. Ранчин // Образовательный портал Слово. Филология. Литература XIX века. – Режим доступу: http://www.portal – slovo.ru/philology/43318.php

14. *Россетти Данте Габриэль.* Письма 1836–1881 / Д. Г. Россетти. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 448 с.

15. *Селф У.* Дориан. Имитация / [пер. с англ. С. Ильина] / У. Селф. – М. : Иностранка, 2005.

16. *Соловьева Н. А.* Д. Г. Байрон и романтизм / Н. Соловьева // Зарубежная литература XIX века / [под ред. Н. А. Соловьевой]. – М. : Изд. центр «Академия», 2013.

17. *Старобинский Ж.* Материя идей. Беседа с Сергеем Зенкиным / Ж. Старобинский // Иностранная литература. – 2014. – № 2. – С. 170–186.

18. *Толмачев В.* Типология символизма / В. Толмачев // Заруб. лит-ра конца XIX – начала XX века. – М., 2003.

19. *Уайльд О.* Душа человека при социализме / О. Уайльд // Уайльд О. Избр. соч. : в 2-х тт. – М. : Республика, 1993. – Т. 2.

20. *Хопкинс Дж.* Падаль / Дж. Хопкинс // Кружков Г. М. Пироскаф. Из английской поэзии XIX века. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2008.

21. *Шоу Б.* Дом, где разбиваются сердца / Б. Шоу // Шоу Б. Полное собр. соч. : в 6-ти томах. – М. : Искусство, 1980. – Т. 4.

22. *Hopkins Gerard Manley.* Carrion Comfort / G. M. Hopkins. – Режим доступа: http://www.poemhunter.com/poem/carrion-comfort-2/

Надійшла до редколегії 10.02.2005 р.

УДК 821. 133.1«18»09

Т. Н. Жужгина-Аллахвердян
Национальный горный университет

«ИСТОРИЯ ВЗБЕСИВШЕЙСЯ БЛОХИ» А. ДЕ ВИНЬИ: РАБЛЕЗИАНСКИЙ СМЕХ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ

Визначено роль романтичної іронії в «Історії скаженої блохи» А. де Віньї, показано зв'язок з раблєзіанським сміхом та гротеском. Романтичний ігровий механізм, контрасти, парадокси, пародійність використані автором для відтворення сатиричної картини світу, в основі якої лежить теза про бінарну опозицію духовного і матеріального, зовнішнього і внутрішнього, душі та тіла, їх релігійно-культурних рецепцій та експлікацій. Конфлікт і зіставлення поезії та дії, творчості та життєвого успіху представлені як результат авторської рефлексії, романтичного сприйняття та переживання досвіду безперервного зв'язку духовно-душевного і тілесного начал.

Ключові слова: Віньї, Раблє, романтизм, ренесансний, мистецтво наратії, текст, романтична іронія, раблєзіанський сміх, контрасти, гротеск, сатирична картина світу.

Рассмотрена роль романтической иронии в «Истории взбесившейся блохи» А. де Виньи в ее связи с раблезианским смехом, гротеском и иронией. Романтический игровой механизм, контрасты, парадоксы, пародийность использованы для воссоздания сатирической картины мира, в основе которой лежит тезис о бинарной оппозиции духовного и материального, внешнего и внутреннего, душевного и телесного, их религиозно-культурных рецепций и экспликаций. Конфликт и противопоставление поэзии и действия, творчества и жизненного успеха представлены как результат авторской рефлексии, романтического восприятия и переживания опыта непрерывной связи духовно-душевного и телесного начал.

Ключевые слова: Виньи, Рабле, романтизм, ренессансный, текст, романтическая ирония, раблезианский смех, контрасты, гротеск, сатирическая картина мира.

This article focuses on the strategic features of assimilation of the medieval symbolism and irony by François Rabelais in the "Gargantua et Pantagruel" and by Alfred de Vigny in the «Histoire d'une puce enragée». The article provides an analysis of the textual structure of the french romantic novel and fable. The main subject of the research are peculiarities of functioning of grotesque and irony, as well as traditional mythological symbolism in the short story. The romantic irony is examined playing with contrasts, paradoxes, parody using for the satiric recreation of the world, the spiritual and material opposition and their cultural reception. The oppositions between poetry and action, creativity and prosperity are represented as the result of Vigny's personal reflection and experience inheriting the eternal ideas about continuous communication of feelings and mind. The conclusions summarize the main parameters of the mythopoetic text in the french literature of the 1830s.

Keywords: Vigny, Rabelais, romanticism, renaissance, text, romantic irony, Rablais's irony, contrasts, grotesque, satiric picture of the world.

Роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» был написан Ф. Рабле в «наиболее демократический период французской Реформации, еще не оторвавшейся от Возрождения» [6, с. 175]. По мнению М. Бушара, в образах Пантагрюэля и Гаргантюа Рабле высмеял «слабовольное самодовольство» летописцев, которые приписывали «ис-

© Т. Н. Жужгина-Аллахвердян, 2015

историческому» дискурсу большую философскую легитимность, чем поэтическим выдумкам (fables poétiques), обосновывая такую законность исключительно заявлениями о правдивости (protestations de véracité) [11, с. 4]. В своих рассказах, считает М. Бушар, Рабле стремился дискредитировать так называемое «историческое» повествование и возвысить повествование вымышленное, дающее писателю возможность совмещать приятное с полезным и поднимать темы морали, политики и «грамматики», не придерживаясь исторической точности, тем самым подтверждая правдивость выдумки [11, с. 4]. Если рассматривать вымысел как свойство, позволяющее моделировать, формировать и создавать текст, т.е. как искусство наррации [12, с. 154], то очевидно, что внешне легкомысленный, но по сути глубокомысленный раблезианский текст является программным продуктом, структурированным в соответствии с «законами» воображения и иронии. Рассказчик в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» различает правду человеческую и правду Святого Писания: то, что признается нереальным и сказочным, с точки зрения обычного человека, может претендовать на доверие со стороны христианства, ибо средневековый разум был ориентирован одновременно и на чудо, и на рациональную сторону бытия [7, с. 144]. Как отмечает М. Бушар, «ирония» позволила Рабле передать двусмысленность повествования и обещать читателям «хроники» обладание истиной, с одной стороны, «экстравагантной» и «неправдоподобной», с другой – достойной христианской веры [11, с. 4].

Альфреду де Виньи была близка раблезианская позиция в отношении к фантазии, требующей разгадки, и к поэзии, обладающей художественной правдой. Средневековые и ренессансные рассказы имели для романтика особую привлекательность и воспринимались, прежде всего, как занимательные и достоверные истории прошлого, изложенные живым, динамичным языком, хотя и не свободным от скабрезных оборотов. На протяжении всей жизни Виньи был верен своим идеалам, превозносил красоту «чистого духа», возвышал его над материальным, прославлял честь и человеческое достоинство, защищал право человека на свободу мысли и слова, воспевал «тройную лиру» – символ связи искусств с высокой поэзией. Отсюда половинчатое признание романтиком творчества Рабле и настороженное отношение к ренессансному способу выражения, к перегруженной стилистике и непристойной риторике, неприемлемой в поэзии. Увлеченный вопросами духовной, нравственной и иррациональной жизни, Виньи не разделял раблезианское пристрастие к «материализму», «биологизму» и «натурализму», свойственное, впрочем, в разной степени другим ренессансным авторам. Восторгаясь «народным» воображением Вильяма Шекспира, французский романтик, тем не менее, сглаживал «недостатки» его «варварского» языка в своих переводах «Отелло», «Ромео и Джульетты», «Венецианского купца». Виньи не принял ни шекспировские «преувеличения», ни раблезианскую привязанность к теме плоти, еды, питья, переваривания пищи и других физиологических процессов. Поэт-романтик был весьма далек от одобрения непристойных шуток и скабрезных выражений в духе веселой карнавальности [1] и в маньеристической традиции. Неприятие ренессансных вульгаризмов, отрицательное отношение к пежоративному и противоположному ему прециозному стилю автор выразил в насмешливо-скептической позиции Черного доктора и в целом недоброжелательной рецепции «тяжеловесного» слога поэтом Стелло.

«Первая консультация Черного доктора. Стелло» (1831–1832), состоящая из трех новелл, объединенных рамкой и короткими главами-связками, заняла в творчестве романтика особое место. Структура и стилистика повествования, насмешливый тон, многочисленные отступления и вставки, сложный, витиеватый слог напомнили критикам, биографам и историкам литературы и «платоновский

диалог» и «метод Сократа» с его иронией, майевтикой и определением [14, с. 504–506]. Отмечалось также влияние на роман «интеллектуальной» повести Вольтера и «самой запутанной прозы Стерна» [19, с. 287], «с бесконечным повествованием о жертвах трехликому Молоху», чередованием «ледяного юмора» и пылких чувств, забавных моментов и лирических излияний [17, с. 207–209]. Особенно не характерной для Виньи представлялась критикам риторика и стилистика новеллы «История взбесившейся блохи», рассказанная Черным доктором больному поэту. Не многие среди исследователей заметили и оценили ее связь с французской смеховой культурой и пародийной традицией. Так неизвестный критик журнала «La Revue de Paris» отметил, что размышления и отступления двух вымышленных персонажей (Черного доктора и Стелло) отличаются оригинальностью, рассеивают внимание читателя и «развлекают» почти как «паяц, клоун или gracioso старинных карнавальных шествий». По мнению Эрнеста Дюпюи, Виньи испытал большое влияние Рабле, что особенно ощутимо в главах II, III, XIV, XIX [15, с. 157].

С появлением в печати «консультаций» «самого печального из докторов» связана односторонняя оценка взглядов Виньи как скептика и пессимиста. Заявления критиков о «безучастности» и «холодности» автора «Стелло» были в тон мнению о Виньи, – впервые озвученному Ш. Сент-Бевом, – как поэте, замкнувшемся в «башне из слоновой кости» [18, с. 21–35]. Анализ иронического метода в «Стелло», рецепция и изображение сплина как «нервной боли» существенно меняют акценты в сложившихся представлениях о писателе. Запись, сделанная в Дневнике поэта, свидетельствует о его печали и искреннем сочувствии страдальцам: «Черный доктор – это сама жизнь. Все, что есть в жизни реального, печального, удручающего, должно быть представлено в нем и его словах, и всегда его болезнь должна возвышаться над его печальным рассудком, как поэзия возвышается над придавившей нас болезненной действительностью…». Приписанные Черному доктору равнодушие и безучастность, а также отождествление автора с персонажем-«скептиком» свидетельствует о поспешности критических выводов и несправедливости «приговора», вынесенного на основании произведений, вышедших после Июльского переворота. Правильнее было бы отнести Виньи к той категории людей, которые, как тонко заметил В. Я. Пропп, сдержанны «не вследствие внутренней черствости, а как раз наоборот, – вследствие высокого строя своей души и своих мыслей» [9, с. 22]. Вооружившись раблезианским методом насмешливого иносказания, сатирой, иронией и гротеском, верный «правде искусства», Виньи не заботился о фактической достоверности излагаемых событий, вероятно, вполне отдавая себе отчет в том, что любое историческое описание несет в себе элементы вымысла [12, с. 151]. Автор сатиры на короля и его фаворитки создал комических персонажей и сообщил читателю множество подробностей, которые, как утверждают медиевисты, отсутствуют в «серьезных хрониках» и в «творимых последующими веками священных легендах» [10, с. 62].

Очевидно, что новелла Виньи о смешных нравах королевского двора и трагической судьбе поэта Жильбера унаследовала и романтически трансформировала ренессансную критическую и мятежную идейность, а также просветительскую антитезу голова – сердце. Прототипом фаворитки короля мадемуазель де Куланж в «Истории взбесившейся блохи» послужила принцесса де Конде, которую писатель видел в детстве. В портрете де Куланж, «pleine de grace», отразились черты искусства Ватто, Нотье, Фрагонара, в котором автор романа особенно ценил мягкость линий (douceur), утонченность мысли, элегантность и изящество, сохранившиеся в живописи, когда для поэзии настали «жесткие времена» [12, с. 163–164].

Ссылка на знаменитых художников эпохи классицизма и барокко многозначительна, особенно на фоне критики поэтом Стелло «манерности» Черного доктора, его «чересчур громоздкой и неуклюжей» речи. Утонченность стиля в портретной характеристике комических персонажей не только не убила гротеск, но, контрастируя с ним, усилила его, создав поле для действия романтической иронии как способа художественного мышления и одного из важнейших жанрообразующих признаков романтизма, играющего диссонансами и противоречиями [4, с. 2–11].

Романтический гротеск граничит с трагизмом и оперирует символами, в отличие от ренессансного, в частности, от гротескной аллегорики Рабле, с ее «грубыми и нарочито упрощенными линиями» лубочного искусства, оставившего заметный след на живописных полотнах Иеронима Босха и Питера Брейгеля-старшего. Но не напоминает ли Черный доктор, этот загадочный персонаж неопределенного возраста, переживший равнодушие английских и французских правителей, революционный террор конца XVIII в., самого Франсуа Рабле – монаха-бунтаря, лекаря тел и душ, знатока античной и карнавальной культуры, ценителя классической литературы и народного творчества, скептического философа, ученого простеца и насмешника, имеющего так много общего с Сократом – создателем «повиального искусства»? Для нас сходство собирательного образа Черного доктора с Сократом и Рабле очевидно, как и то, что этот образ играет ведущую роль в сглаживании конфликта духовного и телесного, занимая значительное место в игровом романном механизме и в осознании многозначности образа. Даже в «утонченном» романтизме Альфреда де Виньи находится место раблезианскому эффекту когнитивного «мерцания» [5, с. 89]. «История взбесившейся блохи» – очевидный шарж, буффонада, а также карикатура на эпоху правления Людовика XV в непривычном для 1830-х гг. стиле, и чем тоньше ироническая игра серьезного и несерьезного, тем беспощаднее критика, напоминающая раблезианский метод обороны, маскировки и маневрирования [3, с. 3]. У Виньи, как и у Рабле, проблемное поле исследования включает вопросы о смысле жизни, ее духовном наполнении и нравственном содержании. Очевидно, что весь сатирический пафос Виньи в новелле о взбесившейся блохе строится на антитезе тела и души, на этом, по сути раблезианском, когнитивном диссонансе. «Зачем, скажите на милость, душа в Трианоне? Чтобы рассуждать о раскаянии, о принципах, привитых воспитанием, о религии, жертвах, горе семьи, страхе за свое будущее, ненависти света, презрении к себе и т. д. и т. д.?» – вопрошает первый лейб-медик короля. Мадемуазель де Куланж, «самая простодушная и невинная из грешниц», отличалась «неподражаемым спокойствием и несокрушимым хладнокровием», так как «не отягощала себя никакими мыслями». В свободное от посещений короля время она «пудрилась, завивалась и укладывала волосы на пробор, «под иней», под кающуюся грешницу» и шалила от скуки [19, с. 269]. Черный доктор вспоминает, что изящные «шалости» королевской фаворитки переходили границы дозволенного: она «колола булавкой пальцы камеристке, прижигала ее щипцами для завивки, мазала ей нос румянами и налепляла мушки на глаза...» Беспечность перерастала в изощренные издевательства и преднамеренную жестокость – необходимые компоненты «сексуальной метафоры» («la métaphore sexuelle»), которая берет на себя функцию «пожирания» (les fonctions dévorantes) и вампирического проникновения (les fonctions pénétrantes). «…le monstre est d'abord fascinant», – утверждает Р. Бозетто [12]. Виньи наследует раблезианский «черный юмор», попадая под влияние народного жанра и стиля. В сцене «битвы» с бешеной блохой, этим мнимым «чудовищем», ирония снижает эффект поэтичности в стиле века Людовика XV и окончательно дискредитирует придворную кокетку, которая напоминает своими повадками не Психею, в образе которой ее рисует модный придворный

портретист, а коварных соблазнительниц-пожирательниц (Горгона, Ехидна, Ламия, Гидра), по-змеиному изящных и несущих чарующий свет сексуальности (sexualité), символизируя наказание «фаллической» природы на границе мужского (жестокость) и женского (очарование) начал. Героиня «Истории взбесившейся блохи» оказывается ближе к злому чудовищу, чем добрый великан Гаргантюа, который в главе «Comment Gargantua mangea six pélerins en salade» ненароком проглотил шестерых паломников, чем и был уподоблен народным героям – великанам-пожирателям, наводящим ужас на людей. Продолжая любоваться изящной внешностью рокайльной прелестницы и подтрунивая над ее наигранным испугом, рассказчик напоминает о тех, кто действительно нуждался в помощи. Он погружается в глубокую печаль при виде умирающего в нищете поэта. «Врачеватель душ» признается Стелло, что много лет назад страдал при виде несчастных и питал чувствительные иллюзии. Теперь же, умудренный опытом, он знает, что спасение от разочарования и раздвоенности не в политическом действии, не в служении властителям, а в молчаливом сочувствии страждущим. В таком подходе, по его мнению, заключена «лучшая критика жизни». Рационалистический жизненный опыт дал «лекарю душ» силу влиять на обездоленных и мятущихся поэтов в их же интересах, ради их спасения от рабства и нищеты, во избежание утраты себя и во имя стоического противостояния смерти.

Виньи не ограничивается простой критикой рокайльного стиля и беззаботного образа жизни короля, дворцовой праздности, избыточной роскоши, он направляет острие иронии и сатиры на его бессердечие и равнодушие к тем, кто действительно бедствует и умирает в страданиях. Отсюда диссонансные интонации в печальной картине нищеты и смерти, в беспощадной, хладнокровной сатире на королевскую власть, призванной снять пелену с глаз Стелло. Гротеск и пародийность, смех и ирония, нравоописание использованы автором для создания карикатуры на рокайльный образ жизни, его моральной оценки, завершающей сатирическую картину мира. В эту сферу включены вопросы бинарной оппозиции духовного и материального, проблемы взаимосвязи внешнего и внутреннего уровней телесности, их религиозно-культурных форм и проявлений. Для выполнения этой задачи привлечены оживляющие повествование игровой механизм, контрасты и парадоксы, барочный оксюморон, сблизившие писательскую манеру Виньи, вопреки декларации Стелло – «рупора» автора, с методом Рабле. На этой почве возникло родственное писателю романтическое единство души и тела, еще сохранившее конфликтность, построенную на диссонансах и контрастах, порой очевидных, порой стертых, сглаженных, завуалированных, но всегда прочувствованных и увиденных с помощью «здравомыслящего» и сострадательного воображения. В финале романа конфликт и противопоставление поэта и власти, поэзии и действия как результат личной рецепции и рефлексии, романтического восприятия и переживания, смягчаются, уступая место мыслям о непрерывной и прочной связи духовно-душевного и телесного начал.

Библиографические ссылки

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.

2. *Виньи А. де.* Избранное ; пер. с фр. Ю.Б. Корнеева / А. де Виньи. – М. : Искусство, 1987. – 606 с.

3. *Дживелегов А.* Рабле / А. Дживелегов // Рабле Ф. Гарганюа и Пантагрюэль. – М. : Правда, 1981. – С. 3–20.

4. *Жужгина Т. Н.* Специфика иронии в романе Альфреда де Виньи «Стелло» / Т. Н. Жужгина / деп. в ИНИОН АН СССР, № 39978 от 02.11.89 г. – С. 1–12.

5. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

6. *Люблинская А. Д.* Особенности культуры Возрождения и Реформации во Франции / А. Д. Люблинская // Культура эпохи Возрождения и Реформация. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. – С. 170–178.

7. *Неретина С. С.* Средневековое мышление как стратегема мышления современного / С. С. Неретина // Вопросы философии. – 1999. – № 11. – С. 22–50.

8. *Пигулевский В. О.* Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму / В. О. Пигулевский. – Ростов-на Дону : Фолиант, 2002. – 418 с.

9. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.

10. *Сказкин С. Д.* Сегарелли – учитель Дольчино / С. Д. Сказкин // Из истории социально-политической и духовной жизни Западной Европы в Средние века : [Материалы научного наследия]. – М. : Наука, 1981. – С. 53–97.

11. *Bouchard M.* L'invention fabuleuse de l'histoire à la Renaissance / M. Bouchard // Les colloques, Fiction du savoir à la Renaissance. – Режим доступа: http://www.fabula.org/colloques/document101.php, page consultée le 22 février 2015.

12. *Bozzetto R.* Le fantastique dans tous ses états. – Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 2001. – P. 109–189.

13. *Bouhaïk-Gironès M.* L'historien face à la littérature: à qui appartiennent les sources littéraires médiévales? / M. Bouhaïk-Gironès // Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. – Année 2007. – Vol. 38. – № 38. – P. 151–161.

14. *Citoleux M.* Alfred de Vigny. Persistences classiques et affinités étrangères / M. Citoleux. – P. : Champion, 1924. – P. 504–506.

15. *Dupuy E.* Alfred de Vigny. La vie et l'oeuvre / E. Dupuy – P. : Hachete, 1913.

16. *Estève E.* Alfred de Vigny. Sa pensée et son art / E. Estève. – P. : Garnier-frères, 1923. – P. 394–406.

17. *Lauvrière E.* Alfred de Vigny, sa vie et son oeuvre. T.1 / E. Lauvrière. – P. : B. Grasset, 1945. – 378 p.

18. *Sainte-Beuve Ch. A.* Portrait de Vigny / Ch.A. Sainte-Beuve // Oeuvres complètes / A. de Vigny / Vigny A. de. – P. : Seuil, 1964. – P. 21–35.

19. *Vigny A. de.* Première Consultation du Docteur Noir. Stello // Vigny A. de. Oeuvres complètes / A. de Vigny / Préface, présentation et notes par P. Viallaneix. – P. : Seuil, 1964. – P. 287–352 .

Надійшла до редколегії 26.02.2015 р.

УДК 821.161.1-994.09

Т. П. Ворова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

СЮЖЕТНО-ЗМІСТОВНІ ПАРАЛЕЛІ ДЕЯКИХ КАЗОК В. А. ЖУКОВСЬКОГО ТА О. С. ПУШКІНА

Розглянуто дві казки В. А. Жуковського «Три пояси» і «Казка про царя Берендея» в порівнянні із «Казкою про царя Салтана» О. С. Пушкіна. Проаналізовано сюжетно-змістовні паралелі в зазначених творах з одночасним фокусуванням уваги на деяких психологічних характеристиках персонажів і мотивації їх дій. Досліджено особливості композиції даних творів; зазначено, що дві казки В. А. Жуковського являють композиційну єдність казки О. С. Пушкіна; пушкінський твір є базовим з точки зору сюжету і інтерпретації. Узагальнено результати проаналізованого матеріалу з метою визначення єдиної художньої основи казок.

© Т. П. Ворова, 2015

Ключові слова: казка, особливості композиції, сюжетно-змістовні паралелі, образ-символ, ініціаційний процес.

Рассмотрены две сказки В. А. Жуковского «Три пояса» и «Сказка о царе Берендее» в сопоставительном сравнении со «Сказкой о царе Салтане» А. С. Пушкина. Проанализированы сюжетно-содержательные параллели в указанных произведениях с одновременным фокусированием внимания на некоторых психологических характеристиках персонажей и мотивации их действий. Исследованы особенности композиции данных произведений; указано, что две сказки В. А. Жуковского представляют композиционное единство сказки А. С. Пушкина; пушкинское произведение является базовым с точки зрения сюжета и интерпретации. Обобщены результаты проанализированного материала с целью определения единой художественной основы сказок.

Ключевые слова: сказка, особенности композиции, сюжетно-содержательные параллели, образ-символ, инициационный процесс.

Two fairy tales «Three Belts» and «Fairy Tale about Tsar Berendey» by V. A. Zhukovsky are examined in comparison with «Fairy Tale about Tsar Saltan» by A. S. Pushkin. The plot / content parallels in the indicated works are analyzed; concurrently, the attention is attracted to some psychological characteristics of personages and the motivation of their actions. The distinctive features of the composition of these works of letter are investigated; it is noted that two fairy tales of V. A. Zhukovsky represent the composition unity of the fairy tale of A. S. Pushkin; the Pushkin's work of letter is basic from point of view its plot and interpretation. The generalization of investigated material is realized with the purpose of determination of common art basis of the fairy tales.

Keywords: fairy tale, distinctive features of composition, plot / content parallels, image-symbol, initiatory process.

Порівняльне вивчення поетичної спадщини В. А. Жуковського та О. С. Пушкіна у казковому жанрі має важливе значення для розуміння особливостей розвитку російської літературної казки першої половини XIX ст., внаслідок масштабності творчих індивідуальностей кожного поета та креативності інтенсивного діалогу між ними.

Діалектика взаємного впливу поетів з природним взаємопроникненням ідей та способів їх художнього втілення у творчості є безперечним історично-літературним фактом, відзначеним багатьма літературознавцями (А. Н. Веселовський [2], І. М. Семенко [7], М. Я. Бессараб [1] та ін.). Проте слід зауважити, що дослідники лише побічно торкнулися питання спільності тематики, задіяної у поетичних казках В. А. Жуковського та О. С. Пушкіна, тому, ймовірно, наша праця допоможе поглибити розуміння цього питання.

Задача пропонованої статті полягає у співставленні сюжетно-змістових паралелей у творах «Три пояси», «Казка про царя Берендея» В. А. Жуковського та «Казка про царя Салтана» О. С. Пушкіна з метою узагальнення проаналізованого матеріалу і визначення єдиної художньої основи.

Звернемося до твору «Три пояси»: композиційно сюжет поділяється приблизно на дві рівні частини – зустріч дівчат у лісі з бабцею з отриманням від неї щедрих подарунків, наступна – участь дівчат у конкурсі наречених для сина київського князя з раптовою перемогою молодшої сестри. Під час аналізу сюжетних особливостей казкового тексту головну увагу сфокусуємо на психологічній характеристиці героїнь і мотивації їх дій. Три сестриці-сироти (старші Пересвіта, Мирослава і молодша 15-річна Людмила) мешкають усамітнено; старші дівчата вважаються незрівнянними красунями, усвідомлення власної фізичної привабливості провокує в них прояв самолюбства; при цьому молодшу сестру вони вважають гиденькою. Людмила сприймає як належне свою скромну зовнішність і відсутність перспектив на влаштування сімейного щастя, вона за своїм характером стримана, невибаглива і жалісна. Остання якість відіграє вирішальну роль у

долі героїні: побачивши у лісовій глушині сплячу бабцю, вона вмовляє сестриць збудувати курінець для захисту старенької від пекучого сонця.

Вказана сцена наповнена прихованою символікою, оскільки перенесення будь-яких казкових подій у лісові хащі завжди співвідноситься з початком ініціаційного процесу. Тож ліс – це затишне місце зустрічі з незвичайною жінкою, що кардинально змінює долю Людмили, бо жалюгідна бабця дивовижним чином перетворюється у прекрасну могутню чарівницю Добраду. Тому надзвичайно важливим є уведення в дію символічного курінця і опис усіх дій, пов'язаних з його побудовою, тому що саме цей об'єкт використовується для розпізнання єдиного жіночого принципу (текстуально це підсилюється через уведення у сюжетну дію образу-символу чарівниці Добради). Вдалий початок ініціації природним чином надає вихід до наступного рівня дії: у якості зворотної подяки за прояв уваги дівчата отримують від загадкової Добради божественний дар – три пояси на вибір; красуні Пересвіта та Мирослава забирають розшиті перлами та вкриті діамантами два розкішні пояси, а Людмила робить свій вибір на користь стрічки з фіалками.

Важливість образу-символу обраного пояса (у потроєному вигляді він навіть винесений у заголовок казки) виявляється через його символізацію кола життя у поєднанні з небесною «верховною владою, мудрістю і силою», що оберігає людину від нещастя та життєвих негараздів [5, с. 258]; на додачу до цього, поясок є також елементом вбрання, що вказує на пройдену ініціацію. Перлисто-діамантові пояси старших сестер вказують, що груба природа дівочих душ отримала певне благородне огранування діаманта, що несе світло божества; окрім того, велика кількість перлів на жіночих прикрасах вказує на Афродиту / Венеру – «хазяйку перлів, народжену з води» [5, с. 90–91], і у цьому сенсі він являє собою стимул для розкриття потенції людини у пошуках просвітлення й еволюції душі до божественного ступеня. У той час як варіант сліпучо-білого пояса, отриманого Людмилою, асоціюється зі славнозвісним поясом чистоти богині, що є потужним талісманом, який руйнує ворожо налаштовані до його володарки сили: «Магічний пояс Афродити цестус викликав любов в усіх, хто до нього доторкнувся» [5, с. 348]. Таким чином, після посвяти троє дівчат отримали дари різного рівня, що свідчить про прихильність Венери; при цьому найціннішим і найвагомішим виявляється білий поясок-талісман молодшої героїні, у той час як багаті пояси старших сестер повністю позбавлені магічної сили. Недарма бабця повчає Людмилу (єдину, хто правильно оцінив пояси), щоб та завжди лишалася простою у поведінці, ніколи не розлучалася з цією стрічкою, у протилежному випадку героїня може втратити невід'ємне від нього щастя.

Потреба виявляти скромність, уникаючи пихи, підкреслюється наявністю на поясі фіалок, що є атрибутом Божественної Діви і образом-символом краси і цноти; недарма після появи Людмили на оглядинах дівчат для княжого сина усі присутні чоловіки дивуються та чудуються красі і талановитості героїні, захоплено називаючи її «маткина-душка» (народна назва пахучої фіалки). За наявності непретензійного на вигляд, але наділеного чарівними властивостями пояса, героїня вдало проходить випробування княжого конкурсу краси: з відсутністю реальної майстерності виконання, героїня вражає присутніх красою володіння голосом, музичним виконанням и мистецтвом танцювальних рухів, передбачувано перемагаючи численних суперниць, що прагнуть стати дружинами княжича Святослава.

Проте наступного дня оглядин трапляються неприємні для Людмили зміни: вона вперше дивиться у люстерко (образ-символ ілюзорності матеріального тлінного світу), провокаційно-настирливо пропоноване старшими сестрами; самолюбування дівчини шляхом споглядання себе у дзеркальці робить її душу вразливою для підступів сестер, що заздрять її неочікуваній удачі, лестощами і обманом спокушають її проміняти пояс-талісман на інший одяг, результатом чого стає ганеб-

ний провал Людмили у випробуваннях наступного дня, внаслідок нерівноцінного обміну пояса гідності на пояс ницості.

Сама ж добра покровителька Добрада завжди з'являється у пахощах троянд і фіалок як жінка «захоплюючої краси», у шатах з «рожевих променів», підперезана білим поясом із «золотими знаками» (асоціаціативна символіка вказує на характерні риси образу Афродити); вона пересувається на колісниці, запряженій двома крилатими оленями зі срібною шерстю і золотими рогами. Вказана додаткова символіка образу Добради досить важлива й вагома: парність оленів асоціюється з часом зародження нової духовної сутності, що має гармонійне поєднання дуалістичної природи жіночої й чоловічої енергій (срібна шерсть / золоті роги та крила); у своєму додатковому аспекті роги означають також креативні надприродні сили, що панують над матеріальною природою, а крила – всеохопність, всюдисущість і всепроникність богині. Як правило, поява оленя має своїм наслідком уведення у сюжет неочікуваного повороту подій і наслідкових символічних ситуацій, оскільки тісно пов'язаний із символікою сонця, він у міфах протистоїть хтонічній змії, відображаючи тим самим конфлікт протилежностей і полярностей, боротьбу добра зі злом чи духа з матерією. Тому уведення у оповідь колісниці з оленями Добради – образу-символу Великої Матері у аспектах, втілених у Афродиті / Венері – є вказівником на можливий позитивний фінал. І дійсно, з появою чарівного візка з оленями сумна оповідь казки змінюється на кардинально протилежний емоційний заряд: гірко плачуча через втрату коханого Людмила отримує від богині втрачений білий пояс, з яким головна героїня виборює переконливу перемогу на фінальному етапі конкурсу краси.

Поява неминучих змій реалізується у епізоді, коли, збурені заздрістю сестриці, бліднюють від ревнощів і прикрості, і замість поясів їх талії стискають придушуючі змії самолюбства і зневаги. І лише заступництво добродушної Людмили перед богинею рятує сестриць від неминучої смерті. У такій символічній формі показана перемога добра божественних сил над злом хтонічних сил. Одночасно увесь епізод поїздки Людмили з богинею на колісниці і перемога під час третього дня випробувань з подальшим весіллям героїні і княжича є єдиним образом-символом успішного проходження ініціаційної містерії, оскільки у фіналі щасливу Людмилу підвозять до князя Володимира і його сина, що сидять на двох престолах: цей образ-символ трону продубльований текстуально чотири рази у якості безперечно важливого авторського знаку. Перебування на троні означає не лише владу земних царів, але і отримання доступу до трансцендентних знань після досягнення духовного статусу на рівні з мирським. Трон символізує «центр між Небом і Землею» і «передбачає відносини між богом і людиною» [5, с. 336], а чотириразове згадування трону асоціативно ототожнюється із символічним сидінням на колінах Матері-Землі / Великої Цариці небес. Як наслідок, героїня (фактично і символічно) також опиняється на троні (мирському і духовному), що, вже вкотре, підкреслює успіх її ініціації.

Порівняння казки В. А. Жуковського «Три пояси» і початку пушкінської «Казки про царя Салтана» допомагає визначити ряд закономірностей, які дозволяють стверджувати внутрішню єдність цих казок, що підтверджується такими задіяними однаковими деталями і сюжетно-розповідними ходами: наявність трьох сестер у обох казках, з котрих наймолодша – найбільш успішна; з цього приводу старші заздрять сестриці, влаштовуючи їй неприємності, що впливають на стосунки сестри з її нареченим. Окрім того, молодша найпроникливіша і найсильніша з точки зору інтуїції, успішніше виявляє себе у стосунках з іншими людьми. В обох казках діє певна (імовірно, мудра) стара жінка (Бабариха і Добрада), що мають винятково значний вплив на героїнь, але в одному випадку стара чинить добро молодшій героїні, а в іншому – діє аби завдати горя. В обох казках гості у княжих палатах дивуються із чудес (диво-білка, диво-воїни, диво-діва) – зачудування є

їх головною характеристикою. Сюжетна дія в обох казках розгортається поблизу води (море-океан, річка Дніпро). Таким чином, емоційний малюнок (зачудування, заздрість до рідних) і сюжетна основа в обох казках повністю співпадає. Разом з тим викликані спогляданням у дзеркальце емоції героїні співвідносяться з психоемоційними характеристиками цариці ІІ з пушкінської «Казки про мертву царівну», являючи собою невелике вкраплення з другого твору.

«Казка про Берендея» композиційно ділиться на три нерівні частини: 1) ревізія царем свого царства; пастка, влаштована для нього чудовиськом; обіцянка царя віддати чудовиську те, про існування чого він не знає (а не знає він про народження сина); 2) від'їзд молодого царевича Івана на службу у царство Кощія, його знайомство з Мар'єю; 3) спільна втеча героїв у царство Берендея з подальшим весіллям.

Збіг між казками починається з їх однаково довгих назв – «Казка про царя Берендея, про його сина Івана-царевича, про хитрощі Кощія Безсмертного та про премудрість Мар'ї-царівни, Кощіївої доньки», що співставне зі схожою назвою пушкінської «Казки про царя Салтана, про сина його, славного і могутнього богатиря, князя Гвидона Салтановича та про прекрасну царівну Лебідь», у яких згадуються і титулуються одні й ті самі персонажі: батько-цар, син-царевич, прекрасна діва-чарівниця, майбутня дружина царевича. Відповідно до словянської міфології, Берендей – це хазяїн лісу, створений думками і почуттями усіх його мешканців [8]; тоді як Салтан (зворотне прочитання – н-Атлас) – істота з ім'ям, топонімічно пов'язаним з Атлантикою (що простежується за єдністю кореневої основи *атл*-); у цьому випадку логічним є уведення героїні в якості *прекрасної діви-Лебеді* – сутності, що стійко асоціюється зі стихією води, що підтверджується усім розповідним фоном пушкінської казки; окрім того, мінлива, непостійна вода завжди прекрасна для людських очей – її споглядання ніколи не може набриднути чи надокучити; у той час як героїня В. А. Жуковського – *премудра Мар'я* – очевидно пов'язана зі стихією землі (земля-матінка завжди мудра), і світ її батька розташований у підземеллі, тож і героїня асоціюється з тією самою стихією, але дивовижним чином стихія води рясно виражена і у цьому казковому сюжеті: Іван вперше бачить свою майбутню наречену під виглядом качечки, що плюскається в озері, а це вказує на архаїчність ненав'язливо згадуваної стихії води у даному образі, тоді як земна людська подоба героїні являє смислове нашарування пізнішого походження, і, як наслідок, пов'язана з ним стихія землі є вторинною. Згадаємо інші ситуації з «Казки про Берендея», пов'язані зі стихією води: крізь воду колодязя Кощій ловить Берендея за бороду і бере з нього слово виконати певний наказ; у воді люблять плавати і гратися 30 качечок-сестер – доньок Кощія; від водної межі пролягає шлях вглиб Кощієвого царства і, навпаки, на світ божий; рятуючись від переслідування Кощієвими слугами, Мар'я перетворюється на річку (такі епізоди уподібнюються багатьом сценам з «Казки про царя Салтана», де по морю-океану мандрують купці, Гвидон, цар Салтан і 33 богатирі, та й сама Лебідь завжди з'являється з моря).

Вкажемо на додаткові сюжетно-структурні складові двох казок, що співпадають за низкою параметрів: 1) у аналізованих творах переважно діють не царі-батьки, а їх сини і потенційні наречені; 2) Гвидон стає рятівником для білої Лебеді, а Іван – для сірої качечки; 3) у обох казках магічними властивостями наділені героїні, а не герої; героїні вміють перетворюватися у птахів чи у комах (Мар'я перетворюється на бджолу, мушку, ворону, а також у неістот: річку, міст, дорогу, церкву, квітку на узбіччі; у пушкінській казці присутні перетворення у комара, муху, джмеля); 4) як і Лебідь, Мар'я матеріалізує бажання інших; відмінність полягає у тому, що в одній казці бажання виказує Гвидон, а в іншій – Кощій, котрий таким чином вимагає від Івана виконання трьох служб: збудувати за ніч диво-палац (аналогічно кришталевому палацу Гвидона), впізнати Мар'ю серед Кощієвих

доньок (30 сестер у цій казці є аналогом 33 пушкінським богатирям), до того ж після правильного вибору Івана, красуня Мар'я сама називає себе його нареченою (аналогічно епізоду, де Гвидон робить Лебеді пропозицію); 5) образ самого Кощія цілком співставний з образом злого канюка з пушкінської казки; хоча цей персонаж не отримав належного розвитку у «Казці про царя Салтана», але емоційний малюнок стосунків Лебідь / канюк (злий чаклун) співвідноситься з характером стосунків Мар'я / Кощій, котрий також є злим чаклуном: Лебідь ворогує з канюком, з яким у них напружені стосунки, а Мар'я не любить Кощія.

Таким чином, проведений порівняльний аналіз визначив високу концентрацію сюжетно-змістовних паралелей трьох казок В. А. Жуковського / О. С. Пушкіна, що підтверджується високим ступенем впізнаваності художнього матеріалу. При цьому художня цілісність «Казки про царя Салтана» виявляється розділеною на дві окремі казки-частини у В. А. Жуковського: «Три пояси» співвідносяться з першою частиною пушкінської казки, що оповідає про трьох сестер; «Казка про Берендея» сумісна з другою частиною пушкінського твору, пов'язаною з царівною Лебідь і Гвидоном, що долає випробування під її керівництвом і безпосередньою допомогою.

Бібліографічні посилання

1. *Бессараб М. Я.* Жуковский: Книга о великом русском поэте / М. Я. Бессараб. – М. : Современник, 1975. – 316 с.

2. *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» / А. Н. Веселовский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www. Lib.ru. Классика. Веселовский А. Н.

3. *Жуковский В. А.* Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери // В. А. Жуковский. – Сказки русских писателей XVIII–XIX вв. – М. : Престиж бук: Литература, 2010. – С. 163–174.

4. *Жуковский В. А.* Три пояса / В. А. Жуковский. – Режим доступа: www. Lib.ru. Классика. Жуковский В. А.

5. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. Серия «Символы». Кн. IV / Дж. Купер. – М. : Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995. – 412 с.

6. *Пушкин А. С.* Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила : поэма / А. С. Пушкин. Собрание сочинений в трех томах. – М. : Худож. лит., 1985. – Т. 1. – С. 606–629.

7. *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского / И. М. Семенко. – М. : Худож. лит., 1975. – 255 с.

8. *Трехлебов А. В.* Кощуны Финиста Ясного Сокола России / А. В. Трехлебов. – Пермь, 2004. – 656 с.

Надійшла до редколегії 06.02.2015 р.

УДК 821.112.2.161.1.161.2 – 193.03 ЭЙХЕНДОРФ

О. В. Матвиенко

Донецкий национальный университет

«ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН»: ЛИРИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА ЙОЗЕФА ФОН ЭЙХЕНДОРФА "WINTERLIED" (NACHKLÄNGE, 1832–1833) В РУССКИХ И УКРАИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Розглянуто концептуально-художні особливості поезії «Зимова пісня» німецького романтика Йозефа фон Айхендорфа, присутні в ньому образи й лейтмотиви,

© О. В. Матвиенко, 2015

характерні для творчості поета в цілому: рідний край – чужина, мандри, біблійні ремінісценції. Змістова насиченість, оманлива простота і природна музикальність привертають до цієї поезії увагу різних поколінь російських, радянських, вітчизняних перекладачів.

Ключові слова: поезія, лірика, романтизм, переклад/інтерпретація, образність, поетика, зіставний аналіз.

Рассмотрены концептуально-художественные особенности стихотворения «Зимняя песня» немецкого поэта-романтика Йозефа фон Эйхендорфа, присутствующие в нем образы и лейтмотивы, характерные для всего творчества поэта: родной край – чужбина, странствия, библейские реминисценции. Смысловая насыщенность, обманчивая простота и естественная музыкальность привлекают к этому стихотворению внимание различных поколений русских, советских, украинских переводчиков.

Ключевые слова: поэзия, лирика, романтизм, перевод/интерпретация, образность, поэтика, сопоставительный анализ.

The article focuses upon the conceptual and artistic peculiarities of the lyrical masterpiece «Nachklänge» («Winterlied», 1833) by German Romantic poet Joseph von Eichendorff. The text known as a classical example of landscape poetry reveals philosophical dimension and religious depth thus turning into a metaphor of life and world. The poem comprises imagery and leitmotifs typical of Eichendorff's poetry: native and strange land, wandering, contrast of polychrome and monochrome palette, distance and perspective. Alongside with musicality, sonority and harmonic integrity, provided with acoustic effects and euphony of vowels and resonant consonants, the poem is permeated with symbolic antitheses: dream and reality, past and present, spring and winter, youth and old age, day and night, blossom, snow and grey hair, home and forest, etc. This semantic condensation, delusive simplicity, natural melody of the text make it a challenge for many generations of Russian and Ukrainian translators.

Original Russian poet A.N. Plescheyev is stated to be the pioneer of Eichendorff's translation. He indulges into "licentia poetica", characteristic of poetic diction of his epoch, extends the original line and metre, uses semantic doublets, though preserving the Romantic verve and fresh, spontaneous expression. Plescheyev's successor, Soviet poet and translator B.A. Chulkov demonstrates Classical (even Classicist) taste in interpretation of the lyrical poem, making ample use of archaisms, poeticisms, elevated style, etc. Happy findings as well as mistakes and problems typical of amateur interpretations are explicated in the analysis of modern Internet translations.

The Ukrainian version of the poem suggested by Diaspora author, translator and literary critic I. V. Kachurovsky is also under study in the present article.

Keywords: (lyrical) poetry, Romanticism, translation/interpretation, imagery, poetics, comparative analysis.

Немецкий поэт-романтик **Йозеф Фрайхер фон Эйхендорф (Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788–1857),** еще при жизни снискавший признание соотечественников, не был избалован вниманием русской (впоследствии советской) и отечественной критики. На фоне читательских запросов на общественно значимые темы неброская пейзажная лирика, создание которой часто иронически приравнивают к «стихоплетству» (Feld, Wald und Wiesen Dichtung), явно уступала лирике гражданской. Впрочем, переводческое освоение эйхендорфовского творчества, начавшись во второй половине XIX столетия, впоследствии не прерывалось, а из периферийной фигуры немецкого романтизма Эйхендорф постепенно превратился в одну из весьма заметных, о чем свидетельствуют научные труды советских и российских ученых (недавние диссертационные исследования И.К. Белоусовой [1], Е.Р. Ивановой [3], И.Г. Назаровой [5], Д.Д. Черепанова [6], не говоря уже о классических работах В.М. Жирмунского и М.И. Бента).

У маленького шедевра Эйхендорфа, созданного в 1833 г., два названия – «Nachklänge» (отзвуки, эхо) и «Winterlied» (зимняя песня), однако чаще стихотворение именуют по первой строке. Текст скромного объема: две строфы-

восьмистишия, 16 строк, связанных перекрестной рифмой; размер – трехстопный ямб с чередованием мужских и женских клаузул. Описать художественное своеобразие этой лирической миниатюры легче всего апофатически: в ней нет лексических или стилевых излишеств, риторики и пафоса, тропы сведены к минимуму. Но лаконизм и ясная простота этого образца пейзажной лирики позволяют проявиться из глубин текста потаенному философскому смыслу, превращая ландшафт в метафору мира и жизни.

В этом стихотворении сфокусированы многие сквозные для творчества немецкого романтика темы, мотивы, образы.

В первую очередь это «Родина», «дом» и «чужбина» – образы, имеющие несомненный автобиографический подтекст. Так, «старая долина» напоминает окрестности Одера, а «отчий дом» лирического героя – вполне конкретный замок Любовиц в Верхней Силезии, где будущий поэт до 13 лет беспечно жил в лоне любящей патриархальной семьи, исповедующей традиционные католические ценности. Именно этому дому посвящено пророческое стихотворение Эйхендорфа «Прощание» (вскоре имение продали за долги, и поэт больше никогда не бывал на родине). А вот лес и чужой край для поэта, на момент публикации стихотворения перешагнувшего 45-летний рубеж, связаны с жизнью на севере, годами учебы и государственной службы в далеких Данциге, Вене, Дрездене. Ни Пруссию, ни Саксонию, ни австрийскую столицу Эйхендорф не мог считать родиной.

Вместе с тем образы родины и чужбины тяготеют к религиозно-философской символичности: земная юдоль – место изгнанничества, где человек вспоминает небесную отчизну. «Поэт абсолютно убежден, что земля лишь туманное отражение прекрасной и далекой родины, откуда все мы родом, с которой нас неразрывно связывает наша земная жизнь и к которой все мы стремимся», – пишет об этом И.Г. Назарова [5]. Драматически острое осознание героем промелькнувшей мгновенно, как сон, жизни смягчено христианским обетованием: обрести небесную отчизну возможно через смерть как символическое возвращение домой.

Кроме того, к сквозным для творчества поэта относятся «мотив странничества и образ странника, воплощающий идею вечности». Эйхендорф трактует в евангельском ключе скитания и пространство как «неотделимые от метания человеческого духа», а тоску лирического героя по родине, дому, «потерянному раю» детства сближает со стремлением человека – образа и подобия Божия – постичь себя, вернуться к духовному первоистоку, к Богу-Отцу, прочитывает ее как неутихающую ностальгию по вечности [ibid.]. И тогда в «трагически развоенном между грезой и действительностью» герое Эйхендорфа, при всей его земной природе, проступают библейские черты, черты Странника, Путника, а может, и Блудного Сына из библейской притчи.

Примечательно цветовое решение стихотворения. В первой («дневной») строфе по умолчанию есть мягкие, пастельные тона (весенние деревья в цвету), но доминантой выступает излюбленный зеленый цвет (весенняя долина, зелень сада). Как результат слияния голубого и золотого, небесного и солнечного (эти цвета тоже незримо присутствуют в ландшафте Эйхендорфа), зеленый означает мистическую связь природного и сверхъестественного начал. Он ассоциативно связан с жизнью, весной, детством и юностью, ростом и расцветом, надеждой, гармонией, равновесием, обновлением – природным и духовным, воскресением и возрождением, вечной жизнью. Не случайно, по словам И.Г. Назаровой, «сознательно или неосознанно Эйхендорф придерживался своей цветовой палитры всю жизнь: у него много золота, голубизны и зелени. Особенно зелени» [5].

Последняя же («ночная») строфа выдержана в ином, ахроматическом ключе, что для Эйхендорфа случай редкий. В ней есть непроглядная темень чащи,

вызывающая в памяти хрестоматийный дантовский зачин *«Земную жизнь пройдя до половины, /Я очутился в сумрачном лесу, /Утратив правый путь во тьме долины»*. Есть лесная опушка, где источником призрачного, неверного света служат мерцающий в сумерках снег и тусклый месяц (*schimmert', im halben Scheine flimmert'*). Здесь желтый цвет месяца выступает символом болезненности, антитезой золотого, как замутненный, загрязненный его вариант. В эйхендорфовском ноктюрне нет сияния, нет лучезарности, отсутствует источник света, а свет возможен только отраженный: месяц отражает солнце, снег – зыбкий лунный свет. Цветовая доминанта этого пейзажа – черный цвет (и его оттенок серый), цвет греха и отречения, скорби, одиночества, утрат и смерти. Яркая, жизнерадостная цветопись начала уступает место драматической светотени в финале. Светотени, обнажающей «многообразную скрытую жизнь души, ведь душа тоже обладает способностью излучать свет – свет духовный», или, как в нашем случае, – указывающий на внутреннюю смятенность героя, чувство покинутости и пустоты, тоску по утраченному счастью и страх перед небытием.

Обращает на себя внимание эйхендорфовское чувство перспективы. До головокружения стремительно меняются ракурсы: сперва лирический герой видит себя на лужайке перед отцовским домом, в окружении фруктового сада, откуда открывается панорамный вид на долину. Первая строфа символически живописует мир, распахнутый навстречу юности: все дороги лежат перед героем, все возможности для него открыты. Взгляд «на старую долину» подразумевает знаменитую романтическую диспозицию: герой находится на возвышении – взгорье, холме, вершине – и с высоты глядит на мир (точка зрения, используемая Эйхендорфом, задолго до него открыта Байроном и Шатобрианом). А в последней строфе герой оказывается на лесной опушке, словно взятый в кольцо, «зажатый» враждебным пространством, грозящим его подавить, поглотить.

Помимо единства «света, движения, пространства», пейзаж Эйхендорфа отличает тончайшая словесная музыка. На значимость звуковой стороны стихотворения указывают оба его названия: «Зимняя песня» и «Отзвуки». Выросший в окружении немецкого фольклора, Эйхендорф охотно прибегает к приемам народной песни – параллелизму и контрастам, воссоздает безыскусную, доверительно-задушевную песенную интонацию. В самом деле, стихотворение Эйхендорфа переполняют символические со- и противопоставления: сна – яви (а благодаря многозначности немецкого Traum вдобавок грезы и действительности), былого – настоящего, времен года (весны – зимы), возраста (юности – старости), времени суток (дня – ночи), ветерка – метелицы, цветочной кипени – снежных хлопьев, снега – седины, родного края – чужбины, дома (освоенного мира) и леса (мира дикого, неизвестного), долины (открытого пространства) и лесной поляны посреди чащи (замкнутого), наконец, самого героя и места (топоса).

Умением превратить картину природы во внутренний пейзаж души героя, сделать зримой столь милую романтическому сознанию связь человека и природы Эйхендорф в значительной мере обязан натурфилософии Ф.В. Шеллинга. Шеллингианством навеян и идиллический образ «райского» сада, и таинственный хаос ночной чащи, полный неведомых угроз. Именно поэтому А.В. Михайлов отличительной чертой эйхендорфовской поэтики называет «настоятельный и тревожный и потому возникающий вновь и вновь диалог человека и природы, диалог, в котором начинает звучать сама природа, словно без участия поэта, и в котором природа выступает как бы в вечных, беспеременных своих обликах, заключающих в себе и ее движение, и шум, и жизнь». Искусство поэта заключается в том, чтобы, внимательно вслушиваясь в «нешумный, внятный разговор»,

«отыскивать такие смысловые точки, которые воссоздают сущностную полноту природного и человеческого в их встрече» [4].

Так, «звучащая природа» вначале слышится в трепете ветерка, играющего с первой листвой, присутствует в гармонии уютного, защищенного от житейских бурь мира детства. Это передано великолепной звукописью: в первой, радостно-светлой по настроению, строфе задействованы сонорные (т.е. полугласные, полусогласные звуки), преимущественно Л: (*frölich, alte Tal, Luft mit lindem Spielen, Frülingslaub, Blütenflocken fielen*). Звук Л подспудно ассоциируется с мягкостью, нежностью, лаской, детским лепетом, любовью, согласием, выступая своеобразным суггестивным камертоном фрагмента. В последней же строфе, рассказе о нагрянувшей старости, преобладают глухие звуки, особенно шипящесвистящие Х, С, Ш (*ich erwacht', schimmert', Waldesrand, Scheine, mich, fremdes, ringsher sehe, Eis, Schnee, weiß*), как подражание шороху падающего снега, скрипу снега под ногами путника в зимнем лесу, немощному шепоту старика.

Простота и напевность стихотворения, воплотившаяся в нем глубинная связь между музыкой и поэтическим словом, гармония природы и речи, блестящая игра перспективой, совмещение житейских и философских, земных и мистических смыслов и притягивают к поэтическому шедевру Эйхендорфа переводчиков разных эпох и поколений.

Как отмечает Е. Г. Бурова, первые русские переводы Эйхендорфа появляются во второй половине XIX века [2]. С подачи поэта-революционера М. Л. Михайлова творчеством немецкого романтика заинтересовался известный русский писатель, поэт, переводчик, литературный и театральный критик **А. Н. Плещеев** (1825–1893). В число пяти плещеевских переводов из Эйхендорфа входит и **«Зимний сон» (1861**), ставший первой русской версией этого стихотворения, причем весьма популярной.

Плещеев несколько отступает от формы оригинала: трехстопный ямб заменен четырехстопным, вследствие чего каждая строка искусственно удлиняется на два слога. «Облегченная» по сравнению с первоисточником балладная рифма, наращенная строка, с одной стороны, обеспечивают русскому поэту свободное дыхание, возможность обойтись без смысловых потерь. С другой – нарочитая растянутость перевода – кстати, типичная практика того времени, – приводит к повторам, словесному или семантическому дублированию (*отчий дом – родных деревьев*, *с веселым, радостным лицом*, повтор есть и во второй строфе, хотя здесь он оправдан оригиналом: *тусклая луна, в сиянье бледном*), введению слов и оборотов, отсутствующих у Эйхендорфа. Так, первая сцена происходит *«в полдневной тишине»*, хотя полдень – традиционная аллегория зрелости, юность же зовется утром жизни; второй эпизод разворачивается в заснеженных полях, а не на лесной опушке, т.е. в открытом, хоть и неприветливом, чужом пространстве. При этом Плещееву не откажешь в чутком музыкальном слухе, интуитивном умении выстраивать фразу, пробуя ее на звучание, мелодику. В начальной строфе доминируют гласные О, Е, И, сонорные Н, М, Л, а в финале – С, дающий тот же звуковой эффект тихого шуршания заснеженного леса, скрипа снега под ногами: *«Поля покрыты были **с**негом, и **с**ам я был уж **с**тар и **с**ед»*. Лексика перевода с легкой патиной архаики (*полдневной, всходила, чуждая, озираясь* и пр.) отражает принадлежность автора и переводчика, по существу, к одной историко-литературной эпохе, но и обозначает дистанцию, разделяющую оригинал/перевод и современную читательскую аудиторию. Любопытная психологическая деталь: лирический герой у Плещеева видит выражение своего лица во сне, что вроде бы снимает ощущение единства двух его ипостасей – юноши и старика, но и показывает, что

персонаж осознает виртуальную, эфемерную природу сна[1]. Анафорический союз «И», ритмико- и структурообразующий в переводе *(«И снилось мне…», «И… видел иней…», «И сам я был…»)* придает переводу библейскую торжественность и экклезиастовскую скрытую горечь от осознания бренности жизни.

Заметно, что А. Н. Плещеев переводил стихотворение, явно близкое ему по опыту пережитого. Ностальгия сродни эйхендорфовской наверняка была присуща и ему: детство Плещеева тоже прошло в провинции – Нижнем Новгороде, в старинной дворянской семье, под опекой заботливых родителей. А мотив чужбины связан с подлинной трагедией в жизни поэта: после суда над петрашевцами Плещеев был отправлен в оренбургскую ссылку рядовым, участвовал в туркестанском походе на Ак-Мечеть и лишь спустя годы смог вернуться в Петербург и в большую литературу. Все это – вехи, объединившие судьбы двух великих и конгениальных поэтов, заставившие их поэтические голоса войти в отчетливый резонанс.

Несомненно, перевод А. Н. Плещеева по праву можно считать событием в истории русской словесности и поэтического перевода.

В традициях иной, советской школы художественного перевода возникла интерпретация **Б. А. Чулкова** (1932–2014). Б. А. Чулков – талантливый поэт, преподаватель, журналист, переводчик, «художник-философ», охотно перелагавший на русский язык немецкую поэзию. Темы, отличающие его оригинальное творчество, – «природный круг обновления человека», черты его собственной поэзии – «мелодичность и трогательность, глубина и пронзительная чувственность», а также «особый взгляд самобытного художника-философа» [8] в равной мере присущи и выбранному им для перевода немецкому романтику.

В переводе Б. Чулкова предстает несколько иной ландшафт, хотя и близкий эйхендорфовскому: родной дом, перед ним луг и роща по соседству – вместо дома, окруженного садом, и долины. Образ рощи вызывает в памяти ассоциации и с «Геттингенским союзом рощи» – объединением поэтов конца XVIII ст., и со священными рощами, существующими во многих языческих мифологиях (античной, кельтской, славянской). Замена фруктового сада рощей вносит в текст стихию дикой природы, поэзию приволья, соответственно смягчен контраст в финале между садом как аналогом земного рая и дремучим лесом: у Чулкова лесной чащи нет вообще, есть просто деревья. Лексика переводчиком подобрана нарочита архаичная, торжественная: *близ, ищет путь, пробудился, лик, чуждой, пустыня* в значении: *«безлюдье»*. Однако если для Плещеева подобная архаика естественна и органична, то его преемник Чулков пользуется ею сознательно, стилизуя текст «под старину».

Синтаксис перевода сложнее эйхендорфовского, близкого к фольклорно-песенному параллелизму. Но у Б. Чулкова он на удивление легок, сложные предложения рождаются без напряжения, без чувства грамматической «загроможденности», словно на одном дыхании. Две восьмистрочные строфы оригинала укладываются в два предложения. Перед нами редкий и счастливый случай, когда в переводчике сочетаются тонкий, развитой фонетический слух, проявившийся в блестяще найденных созвучиях слов *(«**с**нилось…, что **с**нова», «на **л**угу **л**ежу», «**л**ик **л**уны»*,) в практически совпадающей с первоисточником звукописи (О, С, сонорные Л, М, Н), и виртуозное владение синтаксисом – как правило, нехарактерное для переводчиков-поэтов, в отличие от прозаиков.

[1] Такая акцентированность сновидческого начала в произведении, заметная уже при переводе названия, подкреплена, кроме сюжета, еще и тем фактом, что Эйхендорф знал испанский язык, наверняка читал в оригинале драму «Жизнь есть сон» и даже перевел на немецкий язык 11 духовных пьес П. Кальдерона.

Еще одна отличительная черта чулковского перевода – малозаметное в частностях, но отразившееся на переводе в целом повышение его стилистического градуса. *Близ* – вместо *рядом*, *пробудился* вместо *проснулся*, *лик* – вместо *лицо*, склонился – а не *наклонился* или *нагнулся*, *чуждой* – а не *чужой*, *волос* – вместо *волосы*. Дает о себе знать отчетливый классический (а порой и классицистский) вкус переводчика, сформировавшийся на поэзии Пушкина, Лермонтова, Батюшкова, Фета [7] в сочетании с библейскими интонациями – чудесной стилевой находкой Плещеева: *«и снилось мне...», «и видел я…», «и волос мой был сед»*. Вслед за Плещеевым чуть видоизменена и оптика: в оригинале лирический герой, судя по всему, смотрит в долину с лужайки перед отцовским домом или крыльца, у Чулкова, как и у его предшественника, герой лежит на лугу – и вдобавок любуется соседней рощей. Время действия уточнено: не просто весна, а май с его буйным цветением, праздником красоты природы. Отдельные места перевода словно указывают на то, что Чулков внимательно ознакомился с текстом Плещеева, взял на вооружение его творческие открытия и справился с неразрешенными у предшественника трудностями. Сохранены ключевые рифмы: *луна-страна* и *луны-стороны, цвет-сед,* образ *легкий ветерок – легкий ветер*. Перевод стал звонче, стройнее, мелодичнее, оброс перекрестными рифмами, избавился от «добавленной» стопы, ритмически приблизившись к оригиналу, при этом не потеряв в целостности поэтического впечатления. Уроки А. Н. Плещеева были усвоены Б. Чулковым в полной мере.

В последние годы (2009) переводческую эстафету подхватил **Р. В. Митин** – московский профессор, доктор физико-математических наук, переводчик по совместительству, чьи переложения немецких, английских, французских поэтов-классиков регулярно публикуются на сайте «поэзия.ру». Р. Митин неукоснительно придерживается перекрестной рифмы первоисточника, у него использован тот же размер – четырехстопный ямб, то же чередование мужских и женских окончаний, однако при этом чувствуется особая энергичность перевода, высокая концентрация глаголов, особенно в первой строфе: *приснился, вышел, кружился, падал, цвела, была* (6 против 4 у Плещеева, при этом прилагательных меньше (5 вместо 7), меньше существительных, «тормозящих» восприятие и уводящих в детали: 6 вместо 10). Это не случайно: движение, жизнь всегда связывались с молодостью. Наконец озвучено время года – весна (*жизнь весною прекрасною была*), но время действия – май, как и у Б. Чулкова: «*весенний пух кружился и падал на лицо»* – цветение тополей приходится в средних широтах на конец мая – начало июня, вид *цветущей долины* также, скорее, говорит в пользу майской датировки. Замена весеннего цвета пухом не единственная «поэтическая вольность» Р. Митина – далее следует строка *«дымилась чужая сторона»,* тревожный образ, порождающий ассоциации не с уютным дымком из печных труб, а с пожарищами, бедами, военным лихолетьем (как в известной фронтовой песне: *«А вокруг земля дымится, чужая земля…»*). Митинские рифмы звонкие, четкие, точные, в духе поэзии XIX столетия (*крыльцо – лицо, мною – весною, цвела – была, луна – сторона, головой – седой*), кроме единственной приблизительной в финале: *с неба – снега*. Чувство слова и стиля не подводит переводчика, его рисунок событий отчетлив и психологически достоверен, а лексика проста и лишена архаизмов, что делает лирического героя нашим современником.

Среди русских переводов эйхендорфовского стихотворения имеются и любительские. Один из таких выполнен автором, скрывающимся под романтическим интернет-«ником» **«Рыцарь заколдованной страны».** Его перевод (2012) изображает лирического героя на «отдыхе в деревне», в отцовском доме (а, может быть, усадьбе?), словно намекая на его происхождение из знатной и бога-

той семьи, на беззаботную жизнь «барича». Конечно, такой социальный акцент, уместный при переводе Некрасова или Шевченко, несколько неожидан в лирике Эйхендорфа, не имевшего склонности к живописанию социальных контрастов или обличению дворян-небокоптителей. При всей бойкости слога нельзя не заметить порой удручающей стилистической глухоты переводчика-дилетанта: картина, всплывающая в воспоминаниях лирического героя: *«И цвет с дерев небрежно мне валит на главу»*, – напыщенная, если не комическая: и вследствие сопряжения разговорного *«валит»* с возвышенным *«на главу»,* и из-за ложного впечатления, что герой относится с чрезмерным пиететом к собственной особе. Выражение *«смотрю…в долину без конца»* двусмысленно и не отвечает нормам русского языка, более привычно смотреть безотрывно (не отрываясь, не отводя глаз) или же без конца (то и дело) поглядывать. Добавим к этому неестественный порядок слов *(«Вокруг меня чужая во мгле ночной страна»),* краткий, будто рубленый синтаксис в начале, неожиданный анжабеман, противоречащий традиционной ритмике подлинника *(«Мне снится: отдыхаю / В деревне. Дом отца.»)*. Да и неуклюжий страдательный залог в финале-кульминации напрочь разрушает эффект внутреннего потрясения, прозрения героя, ведь за мгновение в его сознании промелькнула целая жизнь: *«страну снега покрыли, а седина – меня!»*. «Правдивое чувство, фальшивый мотив» – эта гейневская оценка вполне применима к данному переводу.

Еще одна интерпретация принадлежит Борису Кравецкому, согласно автохарактеристике – «инженеру-металлургу, изобретателю СССР, офицеру запаса, публиковавшемуся в печатных изданиях России, Молдавии и Казахстана». Переводчик-любитель (его текст приведен в авторской пунктуации) сохраняет введенную Плещеевым «лишнюю» стопу. Мало того, текст увеличился еще на 4 строки. Как и у Плещеева, лирический герой Кравецкого «лежит в долине», хотя в оригинале он «глядит в старую долину» из отчего дома. Действие у обоих переводчиков происходит в «полдневной тишине», Эйхендорф же время суток не конкретизирует. Расхождения перевода Б. Кравецкого с плещеевским – преимущественно «переводческие вольности» (в тексте подчеркнуты), они никоим образом не соотносятся с оригиналом и заставляют заподозрить, что Б. Кравецкий был незнаком с эйхендорфовским первоисточником, возможно, в силу незнания немецкого языка. Фактически текст выглядит как «перевод с перевода» или же как «улучшенная и исправленная» версия плещеевского текста (в частности, балладная рифма везде заменена перекрестной). Проблема в том, что с тщанием подобранные рифмы, добротно выстроенный поэтический синтаксис, добавления «от себя» уводят читателя еще дальше от Эйхендорфа, подчеркивая бидермайеровскую «красивость», близкую к бальмонтовской романсовость текста.

Вот почти дословные повторения Плещеева: *«И снилось мне, что будто снова» (Плещеев) – «Приснилось мне, что будто снова» (Кравецкий); «Когда ж проснулся я – за лесом /Всходила тусклая луна» (П) – «Проснулся я. Увы, за лесом – / Всходила тусклая луна» (К).* Строка *«Лежала чуждая страна»* целиком взята у Плещеева, три заключительные строки совпадают практически дословно. Все это в совокупности позволяет сделать вывод не просто о подражании или отдельных заимствованиях, – переводчик, сам того не осознавая, перешагнул опасную грань, отделяющую ученичество от плагиата.

Наша национальная переводческая традиция открывает творчество Эйхендорфа значительно позже, чем русская. Первый украинский перевод стихотворения принадлежит известному литературоведу и переводчику диаспоры, профессору Мюнхенского Вольного университета **И. В. Качуровскому** (1918–2013). Ученика Н. К. Зерова, Игоря Качуровского, с его широчайшим кругом перевод-

ческих интересов и энциклопедическими знаниями в области культуры и изящной словесности, считают «чуть ли не последним из могикан украинского неоклассицизма» [10]. В его переводе в полной мере проявляются черты, свойственные его собственной поэзии: «неоклассический кларизм (ясность. – О.М.), … склонность к высокой лексике, изысканная фоническая организация поэтического языка, культ богатой точной рифмы, ... виртуозное владение канонизированными строфами» [ibid.]. Действительно, лексика перевода Качуровского под стать эйхендорфовской, простая и ясная, без высокопарности или претенциозности, звуковой рисунок уверенный, с акцентированием сонорных Н (только в первом катрене – *снив, знову, нині, вернувся, внизу, долині, ним*) Л (*долині, любо, легіт, зело, чоло, кволо, ледь, наоколо, пелюстки, лід*), О (*знову, отчий, долині*, особенно ощутимо в опорных рифмах: *зело – чоло, кволо – наоколо*), в финале роскошная звукопись С (*пелюстки, усе, снігами, сам, сивий*). Перевод Качуровского отличают хорошие, звонкие, точные рифмы, характерные для традиционной поэзии XIX ст., попадается даже сложная: *були то – вкрито*, что подтверждает недюжинное версификационное мастерство переводчика. Здесь умело и сполна использованы эвфонические и словесные ресурсы родного языка, особенно заметные на фоне их русских эквивалентов (*«снити»* – видеть во сне, *«легіт»* – легкий ветерок, *«мріяти»* – смутно виднеться).

Великолепен и финальный аккорд – емкая, врезающаяся в память концовка, в которой отражено внезапное прозрение постаревшего героя: *«І сам я сивий дід».*

Теперь о трудностях перевода. Не удалась особая эйхендорфовская перспектива, неясно, где находится лирический герой: то ли в родительском доме, то ли в долине перед ним. Поэтому в переводе «потускнела» даль, исчезла широта горизонта. Рядом с удачно найденным колоритным словечком *«легіт»* естественно увидеть *«зело»* (устаревшее поэтическое название «зелени»), но картина природы получилась противоречивой. Календарный месяц апрель («квітень») предшествует маю («травню»), и сложно наблюдать изображенные Качуровским разнотравье и деревья в цвету в одно время года. Оксюморонно звучит оборот *«місяць кволо підніссяя»*: возноситься можно величественно, торжественно, но не слабо, хило, болезненно. Сравнение инея или снежинок с лепестками органично, а вот льда – вряд ли (*…були то / Не пелюстки, а лід*). Возможно, отмеченные шероховатости перевода обусловлены многолетней оторванностью переводчика из диаспоры от живой стихии родного языка.

И в заключение вниманию читателей предлагается перевод автора статьи. Впрочем, его анализ – тема совершенно другой работы.

Бибилиографические ссылки

1. *Белоусова И. К.* Проза Эйхендорфа. Вопросы метода и стиля : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / И. К. Белоусова. – М., 1990. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/proza-eyhendorfa-voprosy-metoda-i-stilya

2. *Бурова Е. Г.* Немецкая романтическая лирика в русских переводах второй половины XIX века : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература», 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Е. Г. Бурова. – Ижевск, 2009. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/nemetskaya-romanticheskaya-lirika-v-russkih-perevodah-vtoroy-poloviny-xix-veka

3. *Иванова Е. Р.* Поэзия и новеллистика Йозефа фон Эйхендорфа: к вопросу об эволюции творчества немецкого романтика : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» /

Е. Р. Иванова. – М., 1994. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/poeziya-i-novellistika-yozefa-fon-eyhendorfa-k-voprosu-ob-evolyutsii-tvorchestva-nemetskogo-romantika

4. *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике / А. В. Михайлов // Обратный перевод и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. – М. : Языки русской культуры, 2000. – Режим доступа: http://libatriam.net/read/241094/

5. *Назарова И. Г.* Лирика Йозефа Эйхендорфа : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / И. Г. Назарова. – СПб., 2000. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/lirika-yozefa-eyhendorfa#ixzz2LdIDkhsr

6. *Черепанов Д. Д.* Рецепция творчества романтиков-предшественников в прозе Й. Эйхендорфа : дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Д. Д. Черепанов. – М., 2014. – 135 с. – Режим доступа: http://www.dslib.net/literatura-mira/recepcija-tvorchestva-romantikov-predshestvennikov-v-proze-j-jejhendorfa.html

7. Не стало поэта Бориса Чулкова. – Режим доступа: http://vologda-oblast.ru/novosti/ne_stalo_poeta_borisa_chulkova_

8. Режим доступа: http://depcult35.ru/chulkov.html

9. Режим доступа:http://www.2rf.ru/rest/9215

10. *Чекан О.* Єднаючи час і простір. Письменник, культуролог, філолог-енциклопедист. Чи не останній із могікан українського неокласицизму – Ігор Качуровський / О. Чекан. – Режим доступу: http://tyzhden.ua/Publication/3639

Joseph von Eichendorff. Winterlied (Nachklänge)	**Зимний сон**
	И снилось мне, что будто снова
Mir träumt', ich ruhte wieder	Передо мною отчий дом;
Vor meines Vaters Haus	Что я лежу в долине старой
Und schaute fröhlich nieder	С веселым, радостным лицом;
Ins alte Tal hinaus,	Что ветерок играет легкий
Die Luft mit lindem Spielen	С листвой в полдневной тишине;
Ging durch das Frühlingslaub,	Что цвет летит с родных деревьев
Und Blütenflocken fielen	На грудь и на голову мне...
Mir über Brust und Haupt.	
	Когда ж проснулся я – за лесом
Als ich erwacht', da schimmert'	*Всходила тусклая луна;*
Der Mond vom Waldesrand,	Вокруг меня в сияньи бледном
Im halben Scheine flimmert'	*Лежала чуждая страна...*
Um mich ein fremdes Land,	И, озираясь, на деревьях
Und wie ich ringsher sehe:	*Я видел иней, а не цвет;*
Die Flocken waren Eis,	*Поля покрыты были снегом,*
Die Gegend war vom Schnee,	*И сам я был уж стар и сед.*
Mein Haar vom Alter weiß.	
	Перевод А. Плещеева (1861)
(1832–1833)	

Отзвуки	**Сон**
И снилось мне, что снова Я на лугу лежу, Близ дома, мне родного, И с радостью гляжу, Как легкий ветер мая Сквозь рощу ищет путь, Мне цветом осыпая И голову, и грудь. Когда ж я пробудился, То бледный лик луны Над местностью склонился Мне чуждой стороны; И на деревьях иней Я видел, а не цвет, И снег лежал в пустыне, И волос мой был сед. *Перевод Б. Чулкова (опубл. 1985)*	Мне отчий дом приснился – Я вышел на крыльцо, Весенний пух кружился И падал на лицо. Долина предо мною Знакомая цвела, Я счастлив, жизнь весною Прекрасною была. Очнулся я – светилась Сквозь тёмный лес луна, Вокруг меня дымилась Чужая сторона. Летят снежинки с неба, Кружат над головой, Земля бела от снега, И я – старик седой. *Перевод Р. Митина (опубл. 2009)*
***	***
Мне снится: Отдыхаю В деревне. Дом отца. Смотрю, забот не зная, В долину без конца. А ветер треплет нежно Весеннюю листву И цвет с дерев небрежно Мне валит на главу. Очнулся на опушке. Над ней блестит луна. Вокруг меня чужая Во мгле ночной страна. И вижу на деревьях Не цвет, а иней я. Страну снега покрыли, А седина меня. *Перевод Рыцаря заколдованной страны* *(2012)*	*Приснилось мне, что будто снова* Я нахожусь в краю родном. Ведь нет милее в жизни крова, Чем твой надёжный отчий дом. И будто б я лежу в долине, В полдневной знойной тишине. Ни облачка нет в небе синем, Лишь ветер напевает мне. Деревья шелестят листвою, И мне совсем немного лет. А над моею головою – Летит с деревьев Нежный цвет…. *Проснулся я. Увы, за лесом –* *Всходила тусклая луна;* Под небом – скучным и белесым, *Лежала – чуждая страна….* Деревья в холоде застыли, *На них лёг иней, а не цвет.* *Поля, покрыты снегом были.* *И сам я был уж стар и сед.* *Перевод Бориса Кравецкого (2013)*

***	***
Я снив, що знову нині Вернувся в отчий дім. Внизу, в старій долині, Так любо перед ним. Весняний легіт грає, Гойдаючи зело, І квітом осипає І груди, і чоло. Прокинувсь: місяць кволо Піднісся над гаї, Ледь мріють наоколо При нім чужі краї. І бачу, що були то Не пелюстки, а лід. Усе снігами вкрито, І сам я сивий дід. *Переклад І. В. Качуровського (опубл. 2007)*	Я дім щасливий рідний Побачив уві сні, А з дому було видно Долину вдалині. Весняним листям вітер Тихенько вигравав І білим рясноцвіттям Моє чоло вкривав. Прокинувсь – блідий місяць На темний світить ліс. Був я в незнанім місці І роздивлявся скрізь: Цей край чужий не цвітом, А снігом замело, І сивиною вкрите Моє старе чоло... *Переклад О. Матвієнко (опубл. 2014)*

Надійшла до редколегії 06.02.2015 р.

УДК 82-1/-9

Н. В. Белоус

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОСОБЕННОСТИ РИТМИЧЕСКОГО СТРОЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦИКЛА «FELS, WALD UND SEE» А. ФОН ДРОСТЕ-ГЮЛЬСХОФ

Проаналізовано особливості акустичної матерії поезій А. Дросте «Das alte Schloß» и «Im Moose» з циклу «Fels, Wald und See». Дослідження акустичного аспекту віршових творів, їх неповторного звукоряду та ритмометру виявляє чітко впорядковані ритмічні структури як органічний, функціонально навантажений спосіб реалізації семантично складного змісту.

Ключові слова: звукоряд, ритмометр, ритмічний рисунок, поезія, вірш.

Проанализированы особенности акустической организации стихотворений А. Дросте «Das alte Schloß» и «Im Moose» из цикла «Fels, Wald und See». Исследование акустического аспекта поэтических произведений, их неповторимого звукоряда и ритмометра выявляет чётко упорядоченные ритмические структуры в качестве органичного, функционально нагруженного способа реализации семантически сложного содержания.

Ключевые слова: звукоряд, ритмометр, ритмический рисунок, поэзия, стихотворение.

The audio-structural organization of images used to be of interest to poetry scholars and poets alike. Yet, the acoustic features of Droste-Hülshoff's poetry have not attracted much scholarly attention, not even in the Western literature on German studies. At the same time, it is beyond dispute that the poetry's acoustic aspect, its unique scale and rhyth-

© Н. В. Белоус, 2015

mic structure are at the core of the organic and functionally significant realization of any creative image.

This paper deals with Droste-Hülshoff's poems «Das alte Schloß» and «Im Moose», both included in the «Fels, Wald und See» collection and as yet untranslated into both Russian and Ukrainian. The analysis encompassed the determination of the strophe type, such as octave (in «Das alte Schloß») and sixain («Im Moose»); the comparison of the number of stresses and syllables; as well as the identification of the poetical meter, such as choree tetrameter and iambic pentameter, respectively.

Our analysis is framed by the understanding of the poem as a complex nexus of meaning communicating a content that is capacious, superrational, and "impressionist" (as suggested by M. L. Gasparov). This understanding is informed by the valuable ideas of the likes of M. L. Gasparov, V. M. Zhirmunsky, Yu. M. Lotman, and Yu. N. Tynyanov.

The conclusion is that Droste-Hülshoff's early work has been the springboard for her later evolution. At her early formative stage, the author sought to transpose the complex semantic meaning into clearly ordered rhythmic structures. While her mature work is distinguished by technical experiments with broken rhythms, the hallmark of the «Fels, Wald und See» collection is the "correct" and canonic use of scales and structures that had been widespread in the German poetry at the time.

Keywords: scale, rhythmic structure, rhythmic pattern, poetry, poem.

«Вестфальская поэтесса» – Аннета фон Дросте-Гюльсхоф никогда не называла себя так, хотя, как мы полагаем, она имела на то все основания. Однако именно подобное представление связывали с ней авторитетные умы, среди которых – Катарина Шюкинг, почтительно воспринимавшая в творческом «я» поэтессы бесконечную преданность родному краю и стремление запечатлеть все его неповторимые красоты, чтобы передать тем самым специфику местного колорита Вестфалии. Тем не менее по масштабу дарования и силе лирического самовыражения Дросте – не региональная поэтесса, она принадлежит к числу величайших лириков немецкой и мировой литературы.

На сегодняшний день творчество А. фон Дросте-Гюльсхоф недостаточно проанализировано отечественными, а в некоторых аспектах – и зарубежными учеными, хотя, разумеется, что в зарубежной германистике наследие писательницы изучается более подробно и на протяжении уже долгого времени. Среди украинских ученых, которые предметно и системно обращаются к изучению творческих достижений поэтессы, мы можем назвать исследования Богдана Завидняка.

В творчестве А. фон Дросте-Гюльсхоф одним из наиболее плодотворных периодов был конец 1841 – начало 1842 года, когда было написано большинство стихотворений цикла «Fels, Wald und See». Основным концептуальным замыслом цикла является поэтизация прочных связей человека с родной природой, призыв проникнуть в неповторимые пластичные черты и приметы любимого края, погрузиться в своеобразный и бесконечно интересный мир знакомого с детства ландшафтного окружения.

Стихи этого цикла могут быть причислены к пейзажной лирике, но семантическое наполнение их идеями взаимосвязи человека и его окружения, одиночества и растерянности человека перед лицом собственных душевных состояний, интерес автора к тайнам подсознания позволяют говорить о свойственной творчеству А. фон Дросте-Гюльсхоф глубокой художественной философии и антропологии. Мы полагаем, что поэтесса философски осмысливает с ее точки зрения – центральную – для личности и ее самосознания роль бытия человека, преимущественно общественного существа, однако все же вне социума.

В произведении «Im Moose» подробная вводная часть, посвященная впечатлениям гармонии вечернего леса, переходит в картины, которые рисует лирической героине её подсознание («Es sah so dämmernd wie ein Traumgesicht») [6]: мимоходом вспомнившиеся годы детства и сравниваемое с бурными волнами

настоящее плавно перетекают в картины будущего – одиночество, боль, тоска героини, парадоксальным образом даже наблюдаемый ею могильный камень – всё это исчезает одномоментно, когда природа вырывает её из забытья пронзительно резким, но таким земным звуком: «horch, die Wachtel schlug!» [6]. Лирическая героиня, почти обессиленная болезненными образами-видениями, находит в себе силы для возвращения домой («Und taumelte entlang die dunklen Hage») [6], но душевные переживания не пройдут бесследно, навеки оставив смутное подозрение о возможности воплощения пугающих предсказаний: «Noch immer zweifelnd, ob der Stern am Rain // Sei wirklich meiner Schlummerlampe Schein // Oder das ew'ge Licht am Sarkophage» [6].

В стихотворении «Das alte Schloß» авторская героиня совершает путешествие по семейному замку, который, хоть и знаком ей с детства, всё ещё имеет много неисследованного и загадочного. Знакомая атмосфера (башня, собственная комната, терраса, вал), подчинение монотонному образу жизни в замке «Ist mir selber oft nicht deutlich, // Ob ich lebend, ob begraben!» [5], настроения покорности и заманчивого умиротворения сменяются зловещей, но притягательной атмосферой тревоги и роковой опасности во время перемещения по залу, по лестнице, в небезопасный подвал: «Die mich lockt wie ein Verhängnis» [5]. Тем не менее, героиня стоически воспринимает наглядные примеры тлена и быстротечности бытия и в последней строфе приобретает уверенность в душевных силах вопреки приметам разрушения материального вокруг неё: «Fühl' ich stark mich wie ein Hüne, // Von Zerfallendem umgeben» [5]. Стихотворения цикла объединены идеей тесной связи лирической героини с окружением – неживой природой и зданием, как и полным отсутствием людей рядом, несмотря на осознание общественных законов и упоминание социальных контактов («Gesichter, die mir lange fremd geworden»; «Die Bilder meiner Lieben»; «Dran Namen standen, die mein Lieben kennt»; «die grauen Ahnenbilder») [5], что свидетельствует о принадлежности этих произведений не только (или не столько) к пейзажной, сколько к философской лирике.

Именно живая или неживая, но неизменно одухотворенная природа и её проявления в окружающем мире руководят внутренним состоянием героини, создают палитру её настроений – это идиллия, исследовательский дух, страх, противостояние, слияние и единение, наконец – восторг. Хотя её действия неизменно продиктованы трезвым взглядом на жизнь, её внутренняя сила придаёт ей физическую энергию для движения вперёд, душевные силы героиня и черпает, и возвращает своей маленькой Родине, природе родной местности, семейному наследию. Душевные переживания поэтессы предстают в этом цикле отвлеченными от живого круга окружающих и вне социума, они богаты образами, воспоминаниями, предчувствиями, но проистекают исключительно из впечатлений природного (пейзажного) и материально ощутимого окружения, и им же героиня многословно и ярко открывает свои чувства и высказывает свою благодарность, таким образом одухотворяя их.

Специфика структурно-звуковой организации образной материи стихотворения всегда и неизменно интересовала как теоретиков стиховедения, так и самих поэтов, мастеров практики версификации. Вместе с тем по отношению к избранному аспекту следует отметить: специальных исследований, посвящённых изучению особенностей акустической материи стиха Дросте, не так уж много, даже в зарубежной германистике. Тем не менее неоспоримо, что акустический аспект стихотворного произведения, его неповторимый звукоряд и ритмометр играют роль органичного, функционально нагруженного способа реализации художественного образа поэтессы.

В процессе анализа материала мы опираемся на ценные работы известных учёных, таких как М. Л. Гаспаров, В. М. Жирмунский, Ю. М. Лотман,

Ю. Н. Тынянов, и исходим из предпосылки, что стихотворение – это смысловая структура особой сложности [4, с. 118], необходимая для выражения семантически ёмкого, часто – словесно невыразимого, сверхрационального, «импрессионистичного» (по М. Л. Гаспарову) содержания.

Понятие ритма принадлежит к наиболее общим и общепринятым признакам стихотворной речи. Пьер Гиро, определяя природу ритма, пишет, что «метрика и стихосложение составляют преимущественную область статистической лингвистики, поскольку их предметом является правильная повторяемость звуков, таким образом, стих определяется как отрезок, который может быть с легкостью измерен» [3, с. 54].

Под ритмом в системе версификации принято понимать правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов. Ритм в стихе является смыслоразличительным элементом, причем, входя в ритмическую структуру, смыслоопределяющий характер приобретают и те языковые элементы, которые в обычном употреблении его не имеют. Важно и другое: стиховая структура выявляет не просто новые оттенки значений слов – она вскрывает диалектику понятий, ту внутреннюю противоречивость явлений жизни и языка, менталитета и реальности, для обозначения которых обычный язык не имеет специальных средств [3, с. 55].

Б. В. Томашевский в своих последних работах отмечал, что ритмический закон, конечно, не вытекает механически из свойств языка: иначе все бы мы говорили и писали стихами. Каждый язык имеет свой особенный ритмический материал, и поэтому в каждом языке вырабатывается своя метрическая система [2, с. 364].

Для детального анализа ритмической структуры мы обратились к стихотворениям А. фон Дросте-Гюльсхоф из цикла «Fels, Wald und See»: «Das alte Schloß» и «Im Moose». «Das alte Schloß» состоит из 5-ти строф, в каждой строфе по 8 стихотворных рядов. Вид строфы – октава.

Скандовка 1 строфы стихотворения «Das alte Schloß» такова:

Auf| der| Burg| haus'| ich| am| Ber|ge, / Un|ter| mir| der| bla|ue| See, / Hö|re| nächt|lich| Ko|bold|zwer|ge, / Täg|lich| Ad|ler| aus| der| Höh', / Und| die| grau|en| Ah|nen|bil|der / Sind| mir| Stu|ben|ka|me|ra|den, / Wap|pen|truh'| und| Ei|sen|schil|der / So|fa| mir| und| Klei|der|la|den.

Ритмическая структура первой строфы организована следующим образом:

1. /-/-/-/- 2. /-/-/-/ 3. /-/-/-/- 4. /-/-/-/ 5. /-/-/-/- 6. /-/-/-/- 7. /-/-/-/- 8. /-/-/-/-.

В стихотворении ударения падают на первый, третий, пятый и седьмой слоги. По принятой терминологии в силлабо-тоническом стихосложении, основанном на принципе ударности и счета слогов между ударениями, стихотворение написано четырехстопным хореем.

Стихотворение «Im Moose» состоит из 8-ми строф, в каждой строфе по 6 стихотворных рядов. Вид строфы – секстина.

Скандовка 1 строфы стихотворения «Im Moose»:

Als| jüngst| die| Nacht| dem| son|nen|mü|den| Land / Der| Däm|mrung| lei|se| Bo|ten| hat| ge|sandt, / Da| lag| ich| ein|sam| noch| in| Wal|des| Moo|se. / Die| dunk|len| Zwei|ge| nick|ten| so| ver|traut, / An| mei|ner| Wan|ge flüs|ter|te| das| Kraut, / Un|sicht|bar| duf|te|te| die| Hai|de|ro|se.

Ритмическая структура первой строфы выглядит следующим образом:

1. -/-/-/-/ 2. -/-/-/-/ 3. -/-/-/-/- 4. -/-/-/-/ 5. -/-/-/-/ 6. -/-/-/-/-.

Анализируя стихотворение, можно отметить, что число ударений одинаковое – по 5 в каждой строке, эти ударения падают в правильном ритме на одни и те же слоги в каждой строке (2-4-6-8-10 слоги), во всех четных слогах ударение падает на первый слог, то есть перед нами – пятистопный ямб.

Напомним наблюдение Н.Г. Чернышевского, согласно которому в немецком языке средний объем слова приближается к двум слогам: поэтому речевой материал легко укладывается в бинарную и хореическую альтернацию [2, с. 367]. Уместно сослаться также на крупнейшего теоретика стихосложения – согласно М.Л. Гаспарову, в немецком стихе господствуют двусложные размеры с почти постоянными ударениями на сильных позициях. Соотношение ударных и безударных слогов в немецком языке приближается к 1:1 [1, с. 161]. Эту закономерность можно наглядно увидеть на материале стихотворений «Das alte Schloß» и «Im Moose». В первой строфе стихотворения «Das alte Schloß» видно, что соотношение слогов в 1, 2, 5, 6, 7, 8 стихотворных рядах составляет 4:4, а во 2 и 4 – 4:3. Рассматривая первую строфу стихотворения «Im Moose», можно заметить, что соотношение слогов в 1, 2, 4, 5 стихотворных рядах составляет 5:5, а в 3 и 6 – 5:6.

В немецком языке, как подчеркивает М. Л. Гаспаров, ударение традиционно приходилось на корень и тяготело, скорее, к началу слова [1, с. 139]. Это наблюдение имеет силу также для нашего материала. Например, в стихотворении «Das alte Schloß» ударный односложный лексический ряд выглядит так: Burg, See, Adler, Geist, Stadt, pfeift, hohl, lang, stark, в стихотворении «Im Moose»: Nacht, Land, Wange, Kraut, Licht, Baum, Staub, Schlag.

Как отмечает В. М. Жирмунский, в результате фонетической редукции неударных слогов в процессе исторического развития немецкого языка все слова германского происхождения без префиксов или суффиксов стали односложными или двусложными (с ударением на первом слоге) [2, с. 367]. Проследим в таком ракурсе материал стихотворений «Das alte Schloß» и «Im Moose».

Односложные слова:

существительные: Burg, Geist, Stadt, Seite, Grund, Bahn, Nacht, Baum;

прилагательные: hohl, lang, stark, fremd;

глаголы: pfeift, gähnt, dröhnt, lockt, lag, sah, stand, schlug.

Двусложные слова:

существительные: Berge, Sofa, Knaben, Seite, Lampe, Rampe, Orkan, Gnade, Düne, Strande, Hüne, Dämmrung, Zweige, Wange, Kammer, Welle, Borden;

прилагательные: nächtlich, täglich, deutlich, grauen, flachen, dunklen, frischen;

глаголы: scheinen, heben, nickten, wusste, trafen, dachte, hörte, tauchten, summten, standen, schüttelte, taumelte.

Трехсложные субстантивные слова, как и многосложные, кроме главного ударения (Hauptton), имеют побочное, второстепенное (Nebenton), например, в стихотворении «Das alte Schloß» побочные ударения имеют:

Koboldzwerge, Ahnenbilder, Stubenkameraden, Wappentruh‘, Eisenschilder, Kleiderladen, Runenstein, Wendelstiege, Riegelzüge.

В стихотворении «Im Moose», например: Traumgesicht, Blätterflöckchen, Kinderspiel, Liebespfande, Schlummerlampe.

Согласно В.М. Жирмунскому, при наличии неударного префикса трехсложная форма имеет ударение на среднем слоге, то есть беспрепятственно укладывается в ямбическую альтернацию [2, с. 367], например в стихотворении «Das alte Schloß»: Gefängnis / -/-, Verhängnis / -/-, begraben / -/-, zerfallen / -/-, gerufen / -/-, umgeben / -/-.

Поскольку ударение определяется не абсолютным акцентным весом данного слога, а его отношением к весу соседних слогов, в немецком языке, согласно справедливому указанию Якоба Минора, невозможна последовательность трех и более неударных слогов, без того, чтобы один из них не выделялся ударением по сравнению с другими [2, с. 367].

Немецкие двусложные размеры являются господствующими в немецкой поэзии. Однако на самом деле ритмическое разнообразие двусложных размеров порождается в немецком языке специфическими для них средствами: относительной силой ударения, чередованием главных и побочных ударений различной силы [2, с. 368].

Этот ритмический рисунок придает произведениям четкость и гибкость, выражает лирические переживания поэтессы, наполняет стихотворения эмоциональным звучанием, а меняющееся ритмическое ударение дает большую поэтическую свободу автору, что способствует художественной выразительности произведения.

На основе анализа можно прийти к выводу, что сочинения данного цикла А. фон Дросте-Гюльсхоф являются для автора мастерской поэтического становления. Дросте тяготеет к «правильным» ритмометрам, воплощает семантически сложный смысл при помощи чётко упорядоченных ритмических структур, расчлененных и создающих гармонизующий эффект благозвучия. Это существенно для понимания творческого наследия поэтессы, поскольку в перспективе эволюции А. фон Дросте-Гюльсхоф подобные начинания сменяют экспериментальные, рваные и ломаные ритмы, что отражает усиливающиеся со временем настроения разочарования, тревоги, тоски, маркирует переход к зрелому, лишенному иллюзий и в принципе неидиллическому восприятию жизни. Наши наблюдения высказываются применительно к творчеству Дросте впервые, они основаны на аналитическом прочтении лишь некоторых, отдельных поэтических сочинений автора, и могут быть углублены в ходе дальнейшего исследования.

Библиографические ссылки

1. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха / М.Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.

2. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, Ленинград. отд., 1977. – 404 с.

3. *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста / Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров. – СПб. : Искусство-СПб, 1996. – 846 с.

4. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 14–285.

5. [Електроний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Droste/Werk/Lyrik/Ausgabe_1844/AlteSchloss/index2_html

6. [Електроний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Droste/Werk/Lyrik/Ausgabe_1844/Moose/

Надійшла до редколегії 20.02.2015 р.

УДК 821.161.1

Е. А. Ляшенко

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖЕНСКИХ ХАРАКТЕРОВ В РУССКОЙ СВЕТСКОЙ ПОВЕСТИ

На початок другого десятиліття XIX ст. романтизм займає ключове місце в динаміці літературних напрямків у Росії, виявляючи більш-менш повно свою національну своєрідність. Жінка в літературних текстах зазначеного періоду виступає в якості дороговказної зірки, ідеального морального мірила, спокутної жертви. Головна героїня зазвичай зображується у світлі почуттів і дві основні події, що

© Е. А. Ляшенко, 2015

сприяють руху жіночого життя – заміжжя і любов – мають свої сюжетні парадигми. У цьому відношенні особливий інтерес мають російські світські романтичні повісті. Обов'язкова любовна інтрига є центром сюжету світської повісті. Головна трагедія героїні світської повісті – неможливість жити і любити відкрито. Заборонене почуття жінка змушена приховувати під маскою благопристойності і в цьому виявляється її залежність від чоловіка. Характер, оточення, все життя світської жінки показані не в процесі розвитку, а застиглими, деякою мірою схематичними. Фрагментарність в описі зовнішності пов'язана з небажанням авторів акцентувати увагу на тілесній красі жінки, віддаючи перевагу красі духовній. Героїні світських повістей здатні відстоювати своє щастя, підноситися до протесту і навіть йти на розрив із суспільством, але вони не можуть почуватися в безпеці від світських пересудів, «думки світу», пліток, що отруюють їхнє життя. Особливо це стосується жінок, які відкрито заявляють про свої почуття, їм доводиться долати всілякі перешкоди, щоб відстояти свої права і переконання.

Ключові слова: романтична повість, вище суспільство, виняткова жінка, любовні переживання.

К началу второго десятилетия XIX в романтизм занимает ключевое место в динамике литературных направлений в России, обнаруживая более или менее полно свое национальное своеобразие. Женщина в литературных текстах указанного периода выступает в качестве путеводной звезды, идеального нравственного мерила, искупительной жертвы. Главная героиня обычно изображается в мире чувств и любви, и два основных события, создающих движение женской жизни – замужество и любовь – имеют свои сюжетные парадигмы. В этом отношении особый интерес представляют русские светские романтические повести. Обязательная любовная интрига является центром сюжета светской повести. Главная трагедия героини – невозможность жить и любить открыто. Запретное чувство женщина вынуждена скрывать под маской приличия, здесь обнаруживается зависимость от мужчины, а именно – мужа. Характеры, обстановка, вся жизнь светской женщины показаны не в процессе развития, а застывшими, раз навсегда данными. Фрагментарность в описании внешности связана с нежеланием авторов акцентировать внимание на плотской красоте женщины, отдавая предпочтение красоте духовной. Героини светских повестей способны отстаивать свое счастье, возвышаться до протеста и даже идти на разрыв с обществом, но они не могут чувствовать себя в безопасности от светских пересудов, «мнения света», сплетен, отравляющих их жизнь. В особенности это касается женщин, которые открыто заявляют о своих чувствах, им приходится преодолевать всевозможные препятствия, чтобы отстоять свои права и убеждения.

Ключевые слова: романтическая повесть, высшее общество, исключительная женщина, любовные переживания.

At the beginning of the second decade romanticism takes a key place in the dynamics of literary trends in Russia, revealing more or less its complete national identity. A woman in literary texts of the period acts as a guiding star, the ideal moral measure, atoning sacrifice. The main heroine is usually represented in the world of feelings and love. The two major events influensing women's life - marriage and love – have their own narrative paradigm. In this respect of particular interest are russian secular romantic stories. The mandatory love affair is the center of the plot of a secular story. The characters, the setting, the whole life of the secular women are shown not in development, but fixed, immovable . The fragmentary description of appearance is assosiated with the reluctance of the authors to emphasize the carnal beauty of a women, preferring her spiritual beauty. A woman is forced to hide the forbidden feelings behind a mask of decorum. This can be regarded as dependency on a man, namely her husband. The main tragedy of a secular heroine of the story – the inability to live and love openly. The tale of Bestuzhev-Marlinsky "Test" shows a complex relationship between a woman and conventional rules of secular society, that prevents showing of better human feelings. In the story "Fregatte" Hope" the conflict between the heroine and society is escalating, and her tragic fate is significantly predicted by the author. In the novel of V. Odoevsky "Princess Zizi" the range of interests of a secular women is limited by family and home life. But even there a woman has to fight for her rights, sometimes without any hope for happiness. Heroines of secular stories are able to

protect their own happiness, to rise up to protest and even go on a break with society, but they can not feel safe from the secular gossips and "the views of the world" which poison their feelings. This is especially true for women who are open about their feelings. They have to overcome all sorts of obstacles in order to defend their rights and beliefs.

Keywords: romantic story, swell society, exceptional woman, love experiencing.

Представления о женском идеале первой половины XIX в. непосредственно связаны с романтизмом. К началу второго десятилетия романтизм занимает ключевое место в динамике литературных направлений в России, обнаруживая более или менее полно свое национальное своеобразие. Сверхидеальный женский образ этого периода – это «дева из чужбины», дева – мечта Шиллера, Беатриче, Мадонна. Женщина в литературных текстах указанного периода выступает в качестве путеводной звезды, идеального нравственного мерила, искупительной жертвы. М. Ю. Лотман отмечал: «Идеал этот вызывал в сознании современников образ ангела, случайно посетившего землю и готового вернуться на свою небесную родину» [8, с. 214]. Характер и судьба романтической героини раскрываются в любви и жертве как высшем проявлении любви, поэтому сюжетно идеальная романтическая любовь нередко заканчивается смертью героев / одного из героев (А. Бестужев-Марлинский «Фрегат„Надежда“», И. Панаев «Спальня светской женщины», «Она будет счастлива»).

Цель данной статьи – рассмотреть условия функционирования образа романтической героини и особенности изображения женских персонажей на материале русской романтической повести.

Многие исследователи отмечают, что в прозе и поэзии первой половины XIX века часто используются готовые модели женских характеров. М. Давидович, анализируя женский портрет у русских романтиков, говорит о двух контрастных возможностях изображения женщины: как идеальной красавицы, небожительницы и как чувственной сладострастницы [5, с. 94]. Ю. Лотман пишет о том, что конец романтической эпохи создал три литературно-бытовых стереотипа женских характеров: девушка-ангел (покорное судьбе поэтическое дитя), демонический характер и женщина-героиня [8, с. 256]. Автор работы о светской повести 30-х годов О. Цветкова-Самиленко внутри этого жанра различает такие повторяющиеся женские типы как невинная героиня (the Innocent Heroine), соблазнительница (the Seductress) и хищница (the Female Predator). Женщина обычно изображается в мире чувств и любви, и два основных события, создающих движение женской жизни – замужество и любовь (адюльтер, соблазнение) – имеют свои сюжетные парадигмы [13, с. 183]. Особенно это касается разработки женских типов: героини как жертвы светской молвы; героини, открыто бросающей вызов светским условностям; героини как законодательницы светского мнения; роковой красавицы, ловко плетущей светские интриги и др. В этом отношении особый интерес представляют русские светские романтические повести. Главной героиней повестей является необычная светская женщина, которую В. И. Коровин именовал «исключительная женщина» [7, с. 11]. Такая героиня представлена в повестях А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание», «Фрегат„Надежда“»; Е. П. Ростопчиной «Поединок»; В. Ф. Одоевского «Княжна Зизи», «Княжна Мими»; В. Соллогуба «Большой свет», И. И. Панаева «Спальня светской женщины», «Она будет счастлива»; А. Рахманного «Один из двух» и др.

Обязательная любовная интрига является центром сюжета светской повести. Главная трагедия героини – невозможность жить и любить свободно, с открытым сердцем. Женщина принадлежит к высшему обществу и, как правило, замужем за состоятельным человеком, но тяготится браком, заключенным в ранней юности и зачастую навязанным извне. Вынужденная вращаться в светском обществе, исключительная женщина видит пустоту света и не принимает его законов. «Спо-

собная к истинной высокой любви» [9, с. 37], в каждой новой повести светская женщина утверждает любовь вышей жизненной ценностью. В повести А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание» показаны сложные взаимоотношения героини с условными правилами светского общества, препятствующими проявлению лучших человеческих чувств. Молодая светская дама Алина, равнодушная к старому мужу, увлекается молодым человеком Стрелинским. После непродолжительных злоключений герои находят счастье, светская женщина обретает право на открытую любовь. Повесть лишена мотивов отрицания света. Бестужев-Марлинский ставит в ней под сомнение лишь условные формы отношений, принятых в нем.

В повести «Фрегат „Надежда“» конфликт героини со светским обществом обостряется. Любовь преображает княгиню Веру. До встречи с Правдиным она не тяготилась своей жизнью, бездушием высшего общества. Любовь заставляет Веру критически переосмыслить ситуацию, воскрешает лучшие качества ее души. Отдаваясь высокому чувству, Вера и Правдин вступают в конфликт со светским обществом, но они также пренебрегают законами долга и чести. Ради свидания с Верой Правдин оставляет фрегат «Надежду» и губит его. Вера из любви к Правдину разрушает семью. Трагическая участь героини в значительной мере предсказывается автором. Известная доля вины за случившееся ложится на общество, которое окружает Веру. Свет может повлиять на судьбу героини, но он не властен над ее чувствами.

Большой свет стесняет рамками приличий пламенную женскую душу, обнаруживает в ней героическую натуру, которая отчаянно сопротивляется враждебным обстоятельствам, терпит поражения, но остается непреклонной и отстаивает лучшие свои качества – ум, честность, независимость. Круг интересов светской женщины, в повести В. Одоевского «Княжна Зизи», замыкается семьей, домашним бытом, но и в них женщине приходится бороться за свои права, иногда без всякой надежды на счастье. Возможность выбора подавляется обстоятельствами, но, восставая против сложившихся условий, Зизи мобилизует душевные силы и встает вровень с могущественным «светом». В обыкновенной женщине просыпаются мужество, чувство долга, ответственность за чужую жизнь. «Свет» не сломал Зизи, не заставил ее склониться перед ним. Все это выделило ее из среды ей подобных барышень и превратило обыкновенную героиню в незаурядную, деятельную яркую индивидуальность и исключительную женщину.

В другой своей известной повести, «Княжна Мими», В. Одоевский противопоставляет искреннюю баронессу Дауерталь светской интриганке, княжне Мими. В случае с Мими обстоятельства также сыграли роковую роль, воздействовав на низменные стороны ее души. «Свет» не мог простить Мими ее одиночество: «Бедная девушка! Каждый день ее самолюбие было оскорблено; с каждым днем рождалось новое уничижение; и, – бедная девушка! – каждый день досада, злоба, зависть, мстительность мало-помалу портили ее сердце» [10, с. 21]. И вот оскорбленная, униженная, лишенная достоинства, Мими добывает себе место в «свете» – она «вся обратилась в злобное, завистливое наблюдение над другими» [10, с. 22]. Знать чужие тайны – значит, возыметь власть над людьми. Мими мстила «свету» за то, что он издавал «тихий шепот» вслед ей, сопровождал ее появление «неприметными улыбками», «насмешками». И все потому, что «бедная девушка» «не имела довольно искусства» или «имела слишком много благородства, чтобы не продать себя в замужество по расчетам!» [10, с. 24]. Запущенная княжной Мими клевета распространяется, порождая губительные последствия. Из-за вмешательства Мими гибнет на дуэли Границкий, скомпрометирована в глазах «света» баронесса Даудерталь, страдает, теряя своего возлюбленного, Лидия Рифейская. Таково это «страшное общество, – пишет Одоевский – Оно ничего не боится – ни законов, ни правды, ни совести» [10, с. 68].

Характеры, обстановка, вся жизнь светской женщины показаны не в процессе развития, а застывшими, раз навсегда данными. Развития характера героини, диалектики души как таковых практически нет, но внимание уделяется портретной характеристике. Отсюда некоторая шаблонность, трафаретность образов. Героини повестей, как правило, похожи друг на друга, в описании внешности варьируются лишь детали. У женщины обязательно присутствуют черные / темные кудрявые волосы. Глаза могут быть черными и голубыми, при этом необходимо заметить, что глаза исключительной героини блестят, светятся: «блестящие» [2, с. 193]; «отсвечивают нежностью» [9, с. 15]; «дивно сверкают» [11, с. 84]. В повестях практически отсутствует подробная характеристика фигуры героини. Редки описания плеч и рук, но довольно часто показывается «маленькая ножка, затянутая в бархат туфельки» [12, с. 96]. Особенностью внешней характеристики исключительной женщины является описание стана. Стройный стан дополнительно характеризуется как «величавый», «пленительный», «дивный», «нежный»; отмечается также, что он «наделен нежной гибкостью», «напоминает гибкий кипарис». По всей видимости такая фрагментарность в описании внешности связана с нежеланием авторов акцентировать внимание на телесной красоте женщины, отдавая предпочтение красоте духовной.

Практически все героини светских повестей кажутся странными, они обладают богатым внутренним миром, о чем свидетельствует обилие «внутренних жестов», связанных с «жизнью сердца»: «крепко / сильно забилось сердце» [2, с. 218], [12, с. 105]; «сердцу ее позволено разбиться в ноющей груди» [11, с. 97]; «скрепив сердце» [9, с. 58]; «с замиранием сердца взглянула» [12, с. 135]. Как героиня благородного происхождения, исключительная женщина наделена гордостью, которая сквозит в выражении лица героини: «на лице ее блеснуло обычное гордое чувство» [9, с. 67]; «гордые упреки посыпались из уст ее» [11, с. 154] и фигуре: «едва заметное движение гордых плеч» [11, с. 160]; «подняла голову с невыразимой величавостью» [12, с. 242].

Запретное чувство женщина вынуждена скрывать под маской приличия, здесь обнаруживается зависимость от мужчины, а именно – мужа, которая выражается в притворстве: «возразила с притворным равнодушием» [2, с. 54]; «участием старалась скрыть свое отвращение» [11, с. 152]; «ее веселье казалось принужденным» [14, с. 375]. Подобная сдержанность жестового поведения ассоциируется с духовной культурой и интеллектом [7, с. 298]. Глубокие, но сдерживаемые чувства исключительной женщины заставляют ее предпочитать молчание ответу на «трудный» вопрос: «Алина молчала» [2, с. 57]; «отвечала им зеркальной прозрачностью спокойного взора, молча поклонилась» [11, с. 148]. Когда же героиня говорит, ее голос трепещет, прерывается, сдерживаемые эмоции буквально вырываются наружу: вздох/стон/голос/судорожный смех/ страшный звук «вырвался из груди» [2, с. 45]; «вскричала вне себя» [9, с. 63]; «вздох против воли вырвался из стесненной груди» [11, с. 144]. Богатую внутреннюю жизнь героини передают глаза. Как правило, это движение взгляда снизу вверх, говорящее о беззащитности героини (поиск опоры), но встречается движение сверху вниз (бессознательный «уход» от собеседника) в различных вариантах: «склонила очи к земле», «краснея, подняла очи» [2, с. 55]; «глаза ее потупились / потупились вниз (в землю)» / «потупив взоры» / «потупила очи» [12, с. 207]; «устремила на него взоры / глубокий, испытующий взгляд» [3, с. 218]; «подняла на меня свои блестящие, черные глаза» [9, с. 59]. Заметную роль в поведении героини, страдающей от непонимания, играют слезы: «две крупные слезы выкатились из глаз ее» [2, с. 38]; «навернулись / засверкали на длинных ресницах [12, с. 217]; «горькие слезы полились из ее глаз» [9, с. 64].

Героини светских повестей способны отстаивать свое счастье, возвышаться до протеста и даже идти на разрыв с обществом, но они не могут чувствовать себя в безопасности от светских пересудов, «мнения света», сплетен, отравляющих их чувства. «Свет» мстит им и морально, и материально, никогда не прощая нарушения неписаных и жестоких законов чопорной, бездуховной, ханжеской и лицемерной избранной касты. В особенности это касается женщин, которые открыто заявляют о своих чувствах, им приходится преодолевать всевозможные препятствия, чтобы отстоять свои права и убеждения.

Светские повести вызвали целый поток подражательных сочинений: повести Рахманного «Кокетка», «Женщина-писательница»; Виктора Стройского «Графиня-поэт» и др. Несколько позже появились и пародии. Главное внимание авторов в данном жанре обращено не на изображение нравов, а на зарисовку характеров, психология которых раскрывается в любовных переживаниях. В русской литературе конфликт светской повести предельно разработан В. Одоевским. Кроме того, русская светская повесть ориентирована на новые французские психологические романы, повести, а также, главным образом, на произведения Бальзака. У последнего авторы старались перенять, правда чрезвычайно упрощая и сужая его, психологический анализ бытовых, преимущественно любовных, переживаний, исключительный интерес к женщине. Впоследствии над светской повестью работают и наполняют ее особым смыслом писательницы-женщины. Взаимоотношения личности и света они переносят на взаимоотношения мужчины (который в «женских» светских повестях выступает носителем официальной этики) и женщины (носителя личной этики). Героиня в «женских» светских повестях поднимается над низостью, пошлостью «светского» мужчины и бросает ему вызов («Идеал», «Суд света» Е. Ган, «Провинциалка» М. Жукова, «Чины и деньги» Е. Ростопчина и т.д.).

С конфликтом в «женской» светской повести напрямую связана и балладная «смальгольмская» ситуация. Эта связь обнаруживается в том, что замужняя женщина, преступившая «светские» законы, вступает в борьбу со светом, пытаясь отстоять свою любовь. Как правило, эта борьба, а с нею и конфликт светской повести, остаются неразрешенными. Единственный случай нивелирования последнего был представлен в повести М. Жуковой «Барон Рейхман». Муж прощает жене измену, помогает «безболезненно» вернуться в семью. Это возвращение героини знаменует восстановление её связей со светом, примирение с обществом, что в итоге способствует снятию основного конфликта повести, основанного на столкновении первоначально утверждаемой Натальей Васильевной личной этики и этики света.

На первый взгляд кажется разрешенной балладная «смальгольмская» ситуация и в повести Е. Ростопчиной «Поединок». Проблема «греха», которая в «Бароне Рейхмане» разрешается благодаря мужу Натальи Васильевны, в этой повести нивелируется смертью возлюбленного Юлии. Сама героиня внешне не выражает горечь своей утраты. Юлия, как и прежде, пребывает в свете. Она посещает балы, слушает «бальную музыку», ведет себя как и подобает истинно светской даме. Однако под «внешней» светскостью Юлия тщательно скрывает, в отличие от Натальи Васильевны, непреходящую «великую» личную трагедию. Умение обмануть таким образом свет, не допустить его в «свое сердце» может расцениваться в данной ситуации как своеобразный вызов обществу, как внутреннее, пока еще непроявленное, но очень опасное для света противостояние личности Эта опасность, прежде всего, состоит в том, что противостояние личности свету может оставаться «неявным» лишь определенное время; в конечном же итоге возможно его прорастание в открытый конфликт с обществом. Больше того, сильная героическая личность, подобная Зенаиде в повести Е. Ган «Суд света», находящая в

себе силы бросить вызов обществу, способна, если не восторжествовать над светом, то посеять среди людей света сомнение в законах, по которым они живут, и заставить раскаяться в «светском» поведении отдельных её представителей.

Связанная с романтическим дискурсом, русская светская повесть демонстрирует в литературе разобщенность понятий душа / тело; земная жена, женщина / святая, чистая, непорочная. Авторы сосредоточиваются на духовном, а не физическом совершенстве, и эта сосредоточенность оборачивается «воздушностью», «бесплотностью» героинь. В. Г. Белинский утверждает, что «сердце составляет сущность женщины»; поэтому, по его мнению, в бытии женщины особое место занимает любовь [1, с. 625]. Женское, как начало сердца, связывается с впечатлительностью, мечтательностью, жалостью, милосердием, состраданием, нежностью, кротостью, жертвенностью. Таким образом, идеальная женственность в романтизме воплощает природную гармонию, определяя цель женского существования любовью и любовными взаимоотношениями.

Библиографические ссылки

1. *Белинский В. Г.* Собр. Соч. : в 3-х т. / В. Г. Белинский. – М. : Гослитиздат, 1985. – Т. 3. – С. 617–634.

2. *Бестужев-Марлинский А. А.* Испытание / А. А. Бестужев-Марлинский // Русская светская повесть первой половины XIX века. – М. : Наука, 1990. – С. 15–75.

3. *Бестужев-Марлинский А. А.* Фрегат «Надежда» / А. А. Бестужев-Марлинский // Сочинения : в 2-х т. – М. : Правда, 1983. – Т. 2. – С. 177–285.

4. *Ган Е. А.* Суд света / Е. А. Ган // Русская светская повесть первой половины XIX века. – М. : Наука, 1990. – С. 207–271.

5. *Давидович М. С.* Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX века / М. С. Давидович // Русский романтизм : сб. статей / ред. А. И. Белецкий. – Л. : Academia, 1929. – 164 с.

6. *Жукова М. С.* Барон Рейхман / М. С. Жукова // Вечера на Карповке. – М. : Наука, 1986. – С. 40–75.

7. Коровин В. И. Заветные преданья / В. И. Коровин // Русская повесть первой половины XIX века. – М. : Наука, 1989. – 317 с.

8. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVII – нач. XIX в.) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 1999. – 412 с.

9. *Одоевский В.* Княжна Зизи / В. Одоевский // Отечественные записки. – 1839. – Т. 1. – С. 3–70.

10. *Одоевский В.* Княжна Мими / В. Одоевский // Библиотека для чтения. – СПб., 1834. – Т. 7. – С. 17–72.

11. *Ростопчина Е.* Поединок / Е. Ростопчина // Очерки большого света. Сочинение Ясновидящей. – СПб., 1839. – С. 77–205.

12. Русская романтическая повесть писателей 20–40-х годов Х1Х века / сост. В.И Сахаров. – М. : Пресса, 1992. – 272 с.

13. *Савкина И.* Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века) / И. Савкина. – Wilhelmshorst Verlag F. K. Gopfert, 1998. – 223 с.

14. *Соллогуб В.* Большой свет / В. Соллогуб // Русская светская повесть первой половины XIX века. – М. : Наука, 1990. – С. 345–429.

Надійшла до редколегії 24.02.2015 р.

УДК 82-1/-9

М. Г. Быданцева

Днепродзержинский государственный технический университет

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОГО ЯЗЫКА «ИСТОРИИ О ЦАРИЦЕ УТРА И О СУЛАЙМАНЕ, ПОВЕЛИТЕЛЕ ДУХОВ» ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

Розглянуто художню мову фантастичної повісті французького письменника-романтика Жерара де Нерваля «Історія про царицю Ранку та про Сулаймана, володаря духів». Проаналізовано форму та структуру твору, сюжет і конфлікт. Визначено параметри художнього світу та особливості хронотопу, акцентовано їх всеохватність та універсальність. Досліджено основні прийоми створення художнього світу. Виокремлено розповідні рівні твору, акцентовано складність і кодування розповіді. При цьому визначено первісний злам традиційності, що пов'язаний із впровадженням контрастуючих жанрових мов, розкрито синтетичність художньої мови. Розглянуто багатоповерховість змісту твору, визначено поєднання змістовних фрагментів у змістовну універсалію. Розкрито пов'язаний з нею проблемно-тематичний комплекс, виокремлено магістральну лінію, що пов'язана з інтерпретацією романтичної теорії генія. Висвітлено загальні принципи романтичної естетики, втілені у творі, серед яких – фрагментарність, універсальність та романтична іронія. Розглянуто індивідуальні риси художньої мови Жерара де Нерваля у фантастичному творі.

Ключові слова: Нерваль, фантастична повість, художня мова, багатоповерховість змісту, фрагментарність, синтетичність, універсальність.

Рассмотрен художественный язык фантастической повести французского писателя-романтика Жерара де Нерваля «История о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов». Проведен анализ формы и структуры произведения, сюжета и конфликта. Определены параметры художественного мира и особенности хронотопа, акцентированы их всеохватность и универсальность. Исследованы основные приемы создания художественного мира. Выделены повествовательные уровни произведения, акцентированы сложность и закодированность повествования. При этом определен изначальный слом традиционности, связанный с введением контрастирующих жанровых языков, раскрыта синтетичность художественного языка. Рассмотрена содержательная многоэтажность произведения, определено соединение смысловых фрагментов в смысловую универсалию. Раскрыт связанный с ней проблемно-тематический комплекс, выделена магистральная линия, связанная с интерпретацией романтической теории гения. Освещены общие принципы романтической эстетики, воплощенные в произведении, среди которых – фрагментарность, универсальность, романтическая ирония. Рассмотрены индивидуальные черты художественного языка Жерара де Нерваля в фантастическом произведении.

Ключевые слова: Нерваль, фантастическая повесть, художественный язык, смысловая многоэтажность, фрагментарность, синтетичность, универсальность.

The paper focuses on the fiction language of the fantastic tale of the French romantic writer Gerard de Nerval «The story of the queen of Morning and of Soliman, the master of spirits». The form and the structure of the work, its plot and conflict have been analyzed. Characteristics of the fiction world and peculiarities of the fiction time and place have been defined, their inclusive and universal character has been underlined. The main techniques of the fiction world creation have been examined. Narrative levels of the work have been found, narrative complexity and its codes have been stressed. The initial change of the traditional narrative manner caused by the implementation of different contrasting genre languages has been defined, the synthetic character of the fiction language has been revealed. Many levels of meaning have been considered, merging of different pieces of meaning into a meaningful unity has been defined. The system of themes and problems connected with the unity has been considered, its key point – the interpretation of the romantic theory of genius has been emphasized. General principles of the romantic aesthetics including fragmentation, universal character and romantic irony found in the work have

© М. Г. Быданцева, 2015

been illustrated. Individual traits of Gerard de Nerval fiction language in a fantastic tale have been analyzed.

Keywords: Nerval, fantastic tale, fiction language, many levels of meaning, fragmentation, synthetic and universal character.

«История о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов» французского романтика Жерара де Нерваля первоначально была издана в виде отдельного произведения (1850). Позднее она вошла в нервалевский сборник «Путешествие на Восток» (1851) – самое большое творение в литературном наследии Нерваля – в качестве вставной повести.

Написанный после путешествия по странам Ближнего Востока и посвященный восточной тематике, сборник представляет собой произведение, в котором очевидна связь с романтическим интересом к восточной культуре, литературе и религии. Об особой роли Жерара де Нерваля в романтическом ориентализме говорят многие современные исследователи (С. Зенкин [4, с. 162; 5, с. 53], Ю. А. Милешин [7, с. 119], Э.В. Саид [13, с. 33] и др.).

В зарубежном нервалеведении культурологический подход доминирует и при изучении «Истории о царице Утра». Главным образом, ее рассматривают как художественное воссоздание ветхозаветной истории о царе Соломоне и царице Савской и центрального масонского мифа о великом мастере Адонираме [17; 18]. «История…» неизбежно рассматривалась в свете психоаналитики (Коринна Бейль [1, с. 112]). В то же время отдельные стороны ее поэтики так или иначе затрагивались в работах зарубежных нервалеведов. Это подготовило почву для историко-литературного исследования структурных и стилистических особенностей произведения.

На территории постсоветского пространства изучение творчества Жерара де Нерваля находится на этапе своего становления. Повышенный интерес ученых к его произведениям возник в 80-е годы прошлого века. С этого времени в современном литературоведении существуют несколько подходов к изучению «Истории о царице утра». М. Е. Тайманова, Ю. Стефанов сосредоточиваются, главным образом, на мистической стороне произведения, на воплощении в ней языка эзотерики, учений тайных религиозных обществ [16, с. 104; 15, с. 207]. Другие ученые отходят от «мистической» интерпретации «Истории», исследуют более нарратологические проблемы произведения Жерара де Нерваля, особенности художественного мира (работа А. Капенко [6], диссертационные исследования М. В. Божович [2] и Е. В. Сашиной [14]). Вместе с тем жанровые и стилистические особенности «Истории о царице Утра» предметом исследований в силу поставленных задач не становились.

Таким образом, в современном нервалеведении вопрос о специфике жанрового языка «Истории о царице Утра» Жерара де Нерваля остается открытым, что обусловливает актуальность подобного исследования. Наша задача заключается в исследовании жанровой формы, в определении концепции художественного мира у Нерваля и особенностей героя, в рассмотрении основных структурно-композиционных и стилистических особенностей произведения.

В современной науке нет единого мнения об определении жанра «Истории о царице Утра» Нерваля. С. Н. Зенкин называет ее философской повестью [4, с. 54], М. Е. Тайманова – легендой [16, с. 101], новеллой-легендой, волшебной повестью – Ю. Стефанов [15, с. 206]. Вероятно, родовые свойства всех упомянутых жанров органичны для «Истории». В такой творческой свободе – присущее всем романтикам вольное обращение с жанром. Общее свойство всех жанровых определений «Истории» – включение фантастического компонента. Думается, «История о царице Утра» Нерваля являет собой вариант жанра фантастической повести

(«conte fantastique»), весьма популярного во французской литературе в 30–40-е годы XIX века [8, с. 106].

Своеобразие художественного языка нервалевского произведения определяется, прежде всего, тем, что оно является и отдельным произведением, и входит в сборник. Следовательно, обладает относительной самостоятельностью, и в то же время является репрезентативной единицей, необходимым звеном сборника, составляющим единство.

В самом сборнике ощутим язык жанра записок путешественника, очень популярного в XVIII веке, о чем говорит уже название – «Путешествие на Восток». В то же время художественный язык «Путешествия на Восток» французского писателя обладает очевидным своеобразием. В. А. Никитин в своем предисловии к изданию сборника говорит об особом методе Нерваля в «Путешествии»: сочетание «двух противоречивых тенденций – фантазирования и тяги к реалистическому отражению действительности», включение «элементов научного исследования» и «элементов приключенческого романа» [11, с. 10]. Ученый справедливо говорит об особом жанровом языке сборника, основным свойством которого является синтетичность, множественность.

Единство сборнику обеспечивает, прежде всего, тематика: в повествовании вырастает образ Востока. Об особом способе Нерваля воссоздать Восток в сборнике упоминали многие исследователи. В. А. Никитин акцентирует достоверность созданной Нервалем картины Востока, влияние на нее Востока, воссозданного в книгах [11, с. 10–11]. М. Е. Тайманова дополняет ученого, говоря о «романтическом переосмыслении» Нервалем Востока, о «соединении в его сознании Востока «книжного» и «живого» и о «привнесении в этот сплав личной мифологии» [16, с.104]. Помимо этого, стоит отметить особую интимность восприятия Нервалем Востока. Об особом «вживлении» Нерваля в культуру, воссоздаваемую им в произведениях, говорили С. Зенкин [5, с. 53], В.А. Никитин [11, с. 8] и др. Однако это «вхождение» в культуру весьма своеобразно: в нем ощутим элемент театральности. В этом контексте особое значение приобретает весьма часто цитируемая фраза Нерваля: «Стамбул, чьи виды делают его прекраснейшим из городов мира, похож на театр: но представление лучше смотреть из зрительного зала, не пытаясь зайти за кулисы, где вас ждет грязь и нищета» [12]. В этом высказывании – и особый способ восприятия чуждой культуры, и творческое кредо при ее воссоздании.

Неотъемлемой чертой нервалевского художественного языка в сборнике является его лиризм. Это ощущение лиричности, эмоциональной близости автора и читателя создается благодаря особенностям главного героя сборника – повествователя, ведущего повествование от первого лица. Именно его образ играет главную роль в обеспечении внутренней художественной целостности сборника.

Подобный повествователь – главный герой рамки, в которую помещена «История о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов». С первых строк в ней создается особый хронотоп: это современный повествователю Стамбул. При этом воссоздается колорит мусульманского города, чему способствует упоминание реалий: мечеть Баязида, кафе, расположенные за ней ремесленные кварталы Стамбула, караван-сарай; воссоздание местных обычаев: курение опиума в кофейнях и нынешний его запрет, замена его чубуком и наргиле; употребление традиционных исламских разговорных формул: «Хвала Аллаху, и любимцу его Ахмаду … – Амин!» [10, с. 9].

Помимо Стамбула, в повести упомянут еще один город – Константинополь, который с первых строк ассоциируется с «удовольствиями в дни Рамазана и «колдовским очарованием ночей» [10, с. 7]. Именно для точной картины этого города повествователь представляет необходимым представить читателю свою историю. Представляется необходимым отметить особую синтетичность и в то же время

некую фрагментарность хронотопа в рамке: соединяются два города, воссоздающие разные культуры, современность и глубокое прошлое, реальный Восток и книжный.

При этом очевидна установка на познание инокультурного материала посредством фольклора – сказок и легенд. Познание культуры через искусство, фольклор – одна из родовых черт поэтики романтизма. Однако Жерар де Нерваль переводит этот способ познания в несколько иную плоскость: для повествователя эти сказки и легенды представляют собой «весьма интересную литературу, которая, причудливо соединяя историю религии и фольклор, включает в себя библейские предания, рассматривая их с точки зрения ислама» [10, с. 7]. Таким образом, с первых строк повествователь изначально «программирует» свое будущее повествование, в котором соединятся Восток и Запад, религия и фольклор, давние, «дорелигиозные» времена и современность, а «чудесная сказка, легенда» представляет собой некий код, который читателю предстоит разгадать. Это кодирование художественного языка повести заключается в особой многомерности художественного мира. Она обусловлена тем, что сюжет «Истории» включает в себя несколько повествовательных пластов.

На поверхности – фабульное ядро произведения, которое заключает в себе любовную историю, объединенную тремя персонажами, и внешне вполне традиционную: это борьба за руку и сердце молодой женщины двух претендентов, молодого человека и мужчины преклонных лет. Однако изначально эта традиционность взрывается: действующие лица – персонажи религиозных и сакральных текстов – царица Савская, царь Соломон и мастер Адонирам.

В произведении главная героиня имеет несколько имен, которые встречаются как в западной традиции – царица Савская (этот персонаж фигурирует в Библии без имени, поэтому в произведении она – «царица южная», «царица утра»), так и в восточной, коранической – «Балкида». В повествовании она также сравнивается с древнеегипетской богиней Исидой. Точно так же и у героя два имени, одно – традиционное для Корана – «Сулайман», другое – ветхозаветное – «Экклезиаст».

Третий персонаж – мастер Адонирам, который строит для царя Иерусалима храм. Этот образ – центральный образ в учении масонов, всемирной мистической организации, которая отрицалась всеми религиями мира [15, с. 208–209]. В то же время подобный герой – архитектор храма царя Соломона – упоминается в Ветхом завете под именем Хирам [15, с. 213].

У каждого из персонажей есть своя «история», свой «сюжет» в мифах и легендах, в религиозных текстах. В произведении Нерваля они соединены любовной историей, которая вобрала в себя сложную философскую проблематику, использование разных жанровых языков. Это еще более усложняет видимый любовный треугольник.

Внешне это закодированное повествование имеет черты восточных сказок, которые были переведены в XVIII веке Галланом и, несомненно, были знакомы Жерару де Нервалю.

Так уже название произведения – «История о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов» – напоминает название волшебной сказки. Близки сказкам имена героев: «царица утра», «повелитель духов». Вместе с тем в названии сразу же проглядывает восточный стиль, чему способствует употребление арабского варианта имени Соломон: Сулайман. При этом за видимой сказочностью ощутимо наложение художественных смысловых ассоциаций, поскольку царь Соломон – и ветхозаветный персонаж. В названии ощутима фольклорная, христианская библейская и сказочная, мусульманская кораническая составляющая. Следовательно, название произведения многозначно, синтетично, в нем ощутим определенный комплекс смыслов. Отход от поэтики традиционной восточной сказки в названии

также выражен в замене определения «Сказка» на «История» («l'Histoire»), что говорит о сложности жанрового языка произведения.

Как и сказки «Тысяча и одной ночи», «История о царице Утра» имеет своего рассказчика – «сказочника»: именно его слова передает повествователь, сидя в кофейне Стамбула. Ему приданы черты, присущие романтическим героям: это «молодой человек с тонкими чертами лица и сверкающими глазами, с длинными волосами, выбивающимися из-под высокой шапки» [10, с. 9]. По версии повествователя, это – современный вариант сказочника, и в рамке он воссоздает современные традиции рассказывания подобных «сказок». Однако подспудно и современные истории, и сами сказочники ассоциируются с известной Шахрезадой и ее сказками.

Знаменателен в этом отношении и образ слушателей: подобно султану Шахрияру «Историю о царице Утра» выслушивают посетители кофейни, «космополитические сборища купцов из разных стран Азии» [10, с. 191], которые свободно обсуждают выслушиваемую историю. Этой свободе слушателей соответствует определенная творческая свобода сказочников: повествователь называет их «сказителями, рапсодами», которые «по-своему излагают и развивают сюжеты, уже известные в разных версиях, как правило, уходящие корнями в древние легенды» [10, с. 9]. В то же время современные сказочники рассказывают истории, в которых действуют герои «Сказок тысяча и одной ночи»: Антара, Абу-Зейд и Меджун. Подобная интерпретация образов сказочника и слушателей – дань романтической поэтике.

Структура «Истории о царице Утра» также напоминает сборник арабских сказок: повествование разбито на «сеансы» – аналог «ночей» в сборнике арабских сказок. В произведении Нерваля это название глав вводит ассоциации с гипнозом, подразумевает нечто фантазийное, сновидчески-химерическое. Продолжительность «сеансов» в повести, как и у Шахразады, определяется временем: «Согласно обычаю, каждая часть рассказа должна была продолжаться полчаса» [10, с. 9]. Каждый такой «сеанс» практически соответствует главам легенды. Строгий ритм и симметрия, создаваемые подобным расположением материала, – это «закон нервалевской, очень французской поэтики, закон, производный от романтического метода в его национальной специфике» [9, с. 174].

В отличие от Шахрезады, сказочник в повести Нерваля рассказывает «легенду», «повесть, призванную воспеть славу древних ремесленников, родина которых – Восток» [10, с. 9]. Сама тема прославления труда в целом встречается в сказках довольно часто. Особенность интерпретации этой темы в произведении французского писателя – в том, что воспевается не сам труд как таковой, а ремесленники, простой люд, в чем подспудно ощутим оттенок социальности (родовое свойство французского романтизма), волшебным сказкам не свойственный. Помимо этого, в произведении Жерара де Нерваля тематика рассказываемой сказителем повести обусловлена ситуацией рассказывания: кофейня, в которой рассказывают историю, находится в ремесленном квартале Стамбула. Происходит как бы зеркальное отражение ситуации, в которой настоящее находит свое отражение в прошлом, сказочно-легендарном, но и прошлое сказочно-легендарное оживает в настоящем.

Традиционны для волшебной сказки некоторые мотивы «Истории». В сказках встречается мотив испытания царицей претендентов и характер этого испытания: приехав в царство Сулаймана с тем, чтобы испытать его мудрость, царица загадывает ему загадки. Традиционен выбор ею молодого и сильного соперника. Свойственна волшебной сказке и троичность: царица загадывает царю три загадки, у мастера Адонирама трое предателей, которые в конце нанесут ему три смертельные раны. Однако жанровый язык восточной сказки настоль-

ко трансформирован в «легенде», видоизменен, что анализ обнаруживает лишь отдельные, свойственные ему мотивы. Элементы восточной сказки остаются лишь на уровне стиля.

Очевиден тот факт, что художественный мир «Истории о царице Утра» определяет мифологический субстрат книги. Наиболее точное высказывание по этому поводу принадлежит Ю. Стефанову, по мнению которого эта повесть представляет собой «самую глубокую в эзотерическом плане и самую блестящую в художественном отношении интерпретацию (или реконструкцию) масонского мифа об Адонираме» [15, с. 206]. В послесловии к изданию повести ученый говорит об их полном фабульном совпадении. Действительно, в основе учения масонов лежит история о великом мастере, первом архитекторе, который по заказу царя Соломона строит храм богу Адонаи, встречает прекрасную царицу Савскую, приехавшую к царю Соломону, тайно становится ее мужем и умирает от руки нанятых Соломоном убийц. Фабула «Истории» Нерваля воспроизводит фабулу масонской легенды, в ней совпадают имена всех действующих лиц, воссоздается «колорит» масонского учения: упоминаются ее реалии, интерпретируется символика: храм, сообщество вольных умельцев, их иерархия (деление на мастеров, подмастерьев и учеников), инструменты (наугольник, резак, молоток, циркуль), воссоздаются их сакральные мистические слова и разговорные формулы. Однако у Нерваля эта легенда «наполнена» дополнительными смыслами, углубляющими масонскую легенду.

Трансформирует ее, прежде всего, колорит, который французский писатель воссоздает в повести. Это колорит не только масонского учения, но и ветхозаветный, и коранический. Нерваль смешивает мотивы исламских и христианских религиозных текстов, упоминает ветхозаветных Тувал – Каина (Каин), Суламиту (Суламифь), Хеву (Ева), Иегову, Адонаи (Бог), Сима, Руфь и др., коранических: Дауда (Давид), Иблиса (дьявол).

Таким образом, в «Истории о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов» обнаруживается поистине романтическое вольное обращение с мифологическим материалом. Масонская легенда для избранных становится равноправной частью «мифологии мира», в которой на равных правах существуют мифологии древности и современности, Запада и Востока. В данном случае повесть Жерара де Нерваля является ярким образцом романтической универсальной мифологии. Об особом месте французского писателя во французском мифологизме в современной науке писали неоднократно (работы Л. А. Мироненко, С. Зенкина и др.). Как и в других нервалевских произведениях, в «Истории о царице Утра» оно заключается не только в беспримерном слиянии мифов разных культур. Оно, по всей видимости, в том, каким образом он трансформирует, воссоздает этот синтез читателю.

Прежде всего, колорит мифов парадоксально сочетается с использованием языка науки, практики, описанием процессов отливки, необходимых устройств и инструментов, которые использует в своей работе Мастер. Создается невообразимый по своей дерзости сплав языков.

Магистральным в этом сплаве становится язык, ушедший в подтекст: произведение Жерара де Нерваля можно прочитать и как трагическую историю художника – центральную проблему для философии романтиков. Эта тема в произведении связана с образом мастера Адонирама. В целом в его трактовке ощутимы традиционные романтические мотивы: он мастер, архитектор, скульптор. Закономерна его позиция «над», «сверху»: «блистательный и дерзкий гений вознес его над людьми, которые не могли чувствовать себя его братьями» [10, с. 13]. Избранность, гениальность мастера обусловила и его конфликт с окружающими: «Он вообще не любил себе подобных и потому был одиноким среди сынов Адама». Люди «отводили глаза под огнем его взгляда», относились к нему «с

почтительным страхом». В ряду романтических художников он выделяется своим титанизмом: «… мозг его, подобный кипящему котлу, рождал чудовищные в своем величии образы, и, удивляя своим искусством иудейских князей, сам он, единственный, считал свой удел жалким» [10, с. 13]. Его выделенность, избранность воплощена и в его портрете: у него – «величественный и грозный вид», «высокий рост», «недюжинная сила», «странная, чарующая красота» [10, с. 14]. Знаменательна и его неудовлетворенность своим творением: «воздвигнуть одно из семи чудес света казалось ему делом ничтожным» [10, с. 12]. При этом затрагивается тема свободы творчества, свободы художника. Адонирам несвободен, он воздвигает храм по заказу Сулаймана, он не может творить в соответствии с собственными представлениями об искусстве, которые идут вразрез с представлениями царя. И в этом – основной источник драматизма. Тема искусства и его носителя – центральная для немецкого «романа о художнике» – жанра, в котором работали В. Г. Вакенродер, Новалис, Э.Т.А. Гофман [3, с. 32]. По мысли А. Б. Ботниковой, этот жанр у немецких романтиков «служил саморефлексии художника и искусства и включал в себя эстетическую программу творца, его художническое кредо» [3, с. 32] В этом контексте произведение Нерваля – французский вариант «романа о художнике».

В «Истории» в конфликте Адонирама и Сулаймана различим конфликт двух эстетик: романтической и классицистской. Своеобразным «рупором» их идей выступают и другие персонажи: царица Балкида, ученик Адонирама Бенони. Борьба двух эстетик выражена непосредственно в спорах персонажей: в разговоре Адонирама с Бенони и в споре царицы Савской с Сулайманом. В них у Балкиды и Адонирама проявляется сходная точка зрения на творчество.

Появление в произведении верного ученика у мастера вводит в произведение тему «учитель-ученик», традиционную для жанра романа воспитания. Своеобразие интерпретации этой темы и, следственно, этого языка в произведении – в том, что она соединена с темой искусства и его носителя. Учитель и ученик выражают разное творческое кредо. Мальчик Бенони в повести, по мысли учителя Адонирама, когда лепит фигуры животных, лишь копирует природу, и лишь воспроизводит форму, которая лишена жизни, в то время как «искусство – в том, чтобы созидать» [10, с. 18]. В противовес принципу правдоподобия ученика мастер в духе романтической эстетики отстаивает право на свободу формы, право на фантазию.

Спор Балкиды и Сулаймана происходит после традиционного отгадывания загадок. В центре его – знаменитые произведения царя Соломона, упомянутые в Ветхом завете, – притчи и «Песня Песней». В них он выступает как поэт, автор мудрых изречений. В течение спора царица находит противоречия в стройной философской системе Экклезиаста, упрекает его в «заблуждениях моралиста». При этом ощутима ирония – в противовес поэту Сулайману в произведении истинным поэтом Балкида называет птицу Худ-худ, которая считает, что истинный источник поэзии – сердце.

Контраст – основное средство художественного языка при создании главных героев. Оба претендента на руку царицы – так или иначе представители искусства: Адонирам – архитектор, скульптор, Сулайман – философ и поэт. Оба хотят построить иерусалимский храм, однако мастер представляет его как нечто колоссальное, великое в своей простоте, царь – святилище, где все сделано из золота. Для Адонирама важно «строить для вечности», Сулайман хочет поразить потомков пышностью и богатством.

Точно также контрастно сталкиваются образы Балкиды и Сулаймана. Во всех древних текстах: как в христианской традиции, так и в мусульманской, результатом визита царицы является ее убеждение в истинности веры Соломона, по сути, обращение ее в ту или иную веру, утверждение его как человека, в котором со-

средоточена вся земная мудрость. У Нерваля же светочем мудрости предстает язычница – царица. Представляющая в древних преданиях языческую веру и темную неукротимую энергию, она предстает как просвещенная, мудрая, самостоятельная женщина – образ, вполне вписывающийся в картину Франции XIX века, и не свойственный легендарным сказаниям.

Она владеет знаниями, недоступными Соломону, который отгадывает ее загадки лишь «заплатив звонкой монетой верховному жрецу савеян» [10, с. 31]. При этом важную роль играют детали, принимающие символическое значение. Так, главная деталь облика царя – золото, в портрете царицы акцентирована простота одеяния. Избыток золота в подтексте формирует аллюзию на греческий миф о царе Мидасе. Золото, ассоциируемое с Соломоном, становится символом, который формирует представление о пороках: жадности, хитрости, подлости и жестокости. В интерпретации образа Сулаймана ощутима ирония: для его характеристики используются эпитеты «миролюбивый», «мудрый».

Своеобразно характеризуют Сулаймана и царицу Савскую произведения искусства. В этом отношении главную роль играет образ рукотворного озера. Если для Сулаймана такое море создает Адонирам, отливая его из бронзы, то у Балкиды предки создали гигантскую искусственную каменную чашу, в которую собрали воду и употребили ее для орошения земель. При этом тема искусства соединяется с темой служения людям.

Романтическое столкновение классицистской и романтической эстетик при интерпретации темы искусства осложняется и углубляется появлением у этой темы глубокого философского и мистического подтекста. Искусство и творчество понимается как акт творения, равный творению мира, а творец ассоциируется с Небесным Творцом. Адонирам, выразитель романтического взгляда на искусство, создающий фигуры, отливающий чудесные статуи и странных зверей, спорит с самим Создателем. Он бунтует против формы, установленной Творцом, Экклезиаст при этом считает, что «опасно нарушать порядок вещей, установленный природой … и создавать вопреки воле Иеговы искусственную цивилизацию, города, поля, промыслы, зависящие от долговечности творения рук человеческих» [10, с. 67]. Царица Савская же разделяет мнение Адонирама: она считает, что «преклонение перед рутиной» может быть опаснее «отрицания законов» [10, с. 56].

Осознание истоков, причины противоречия между главными героями связано с фаустианской темой жажды познания, в целом весьма органичной для всего творчества Нерваля [9, с. 183]. Разрешению как любовного конфликта, так и конфликта разных взглядов на творчество на этом повествовательном уровне способствует тема познания себя, которое в нервалевской интерпретации связано, прежде всего, с познанием своего прошлого, своих предков, своих истоков. О прошлом у Нерваля, которое «хранит не загадку, а разгадку», говорит в своем исследовании Л. А. Мироненко [9, с. 177]. В «Истории о царице Утра» именно путешествие к своим корням помогает Адонираму осознать свою миссию на земле. Само путешествие в подземный мир богато литературными реминисценциями, в ряду которых – «Золотой осел» Апулея, «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гете. Подобный синтез литературных и мифологических реминисценций – одновременно и способ мифологизации, и один из признаков проявления в легенде романтической универсальности.

Это «путешествие» – единственный, по сути, действительно фантастический эпизод в повествовании. При этом появляются единственные в повести фантастические персонажи. В повести это духи предков Адонирама. Причем мастер узнает не только своих ближайших сородичей, но прослеживает свою «родословную» от начала времен, с момента сотворения мира, от истории Адама и Евы. В повести

этот путь познания соединен с перемещением героя в пространстве: своих предков Адонирам встречает, переместившись в центр Земли. Совершив путешествие в подземный мир (мотив «Божетсвенной комедии» Данте), Адонирам узнает о том, что он – потомок духа огня, Иблиса, Евы, матери Каина, родоначальника всех искусств, всякой науки на земле. При этом переосмысливается вся история рода человеческого, изложенная в Ветхом Завете. Истинными благодетелями человеческого рода оказываются отверженные людьми и Богом потомки Каина, которые вынуждены были укрыться от гнева Ветхозаветного Бога в недрах земли, в огне. Следовательно, Дьявол, Иблис (в Коране), и его потомки реабилитированы. Эта реабилитация Каина, мотив богоборчества – отголосок байронической поэтики. Создается дерзкий литературный «перевертыш»: в жертву людям приносят себя не представители Бога, а представители Дьявола, а сама жертва во имя человечества подспудно несет в себе ассоциацию с Прометеем, восставшим во благо людей. В трактовке этой темы у Нерваля совершенно особый акцент: его Каин и потомки не только бунтари, защищающие человечество, но – носители искусства, которые повелевают огромной, многоликой и многоязычной армией мастеров, «солдатами воинства художников», а искусство выступает как мистическая, грозная объединяющая сила.

Своеобразие интерпретации магистральной темы искусства в повести определило и особенности хронотопа: художественный мир «Истории» вмещает в себя вселенную, в которую все включено, начиная с создания мира и заканчивая вечностью. Временная бесконечность соединена с временем легендарным, мифическим – временем царицы правления Балкиды и Сулаймана. Точно так же и пространственная беспредельность (объединены мир земной, человеческий и подземный, мир духов, Восток и Запад) сочетается с точными географическими обозначениями: город Иерусалим, страна Йемен. В этом нашла свое максимальное воплощения романтическая категория фрагмента.

Помимо фрагментарности хронотопа, в повести представлено традиционное для романтической поэтики двоемирие. Оно воплощено в произведении довольно сложно. Так, есть мир современного Стамбула, в котором сказочник-повествователь ведет свое повествование. Есть мир легендарный – мир истории легендарных Сулаймана, Балкиды и Адонирама. И есть мир мифический – мир духов предков. В каждом из миров поднимается проблема искусства и действуют его представители: то ли это современные сказочники, сказители, то ли это Адонирам и его армия мастеров, то ли это духи предков. Таким образом, искусство – та скрепа, что соединяет вселенную «Истории» Нерваля.

Сложность жанрового языка, закодированность повествования соединяется в «Истории» с особым психологизмом. События, поведение и поступки персонажей мотивированы и нюансировано объяснены повествователем. Психологизм и социальность – одни из родовых свойств французского романтизма [8, с. 11]. Жерар де Нерваль в повести соединяет их с романтическим мифологизмом.

В результате его фантастическая история обладает сложной содержательной многоступенчатостью, в которой смысловые фрагменты соединяются в смысловую универсалию. Центральная линия, связанная с персонажами сакральных текстов, становится центром глубоких философских размышлений. Художественный мир «Истории о царице Утра» многопланов, разнороден, он синтезирует в себе все и все содержит, и объединяет его косвенно высвеченная история художника, в которой раскрывается романтическая теория гения, демиурга вселенной, сверхчеловека. Интерпретация Нервалем темы творчества глубоко нравственна, в ее основе – стремление к добру, свободе, самопожертвованию на благо людям. При этом в произведении максимально воплощены такие качества романтической эстетики как фрагментарность, универсальность и романтическая ирония.

Библиографические ссылки

1. *Бейль Коринна.* «Горячки» Жерара де Нерваля: трудное признание в безумии / Коринна Бейль // Новое литературное обозрение. – № 69 (5'2004). – С. 111–122.

2. *Божович М. В.* Мотив двойника и двойничество в творчестве Жерара де Нерваля : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.01.05 – Литература народов Европы, Америки и Австралии / М. В. Божович. – М., 1996. – 25 с.

3. *Ботникова А. Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А. Б. Ботникова. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 352 с.

4. *Зенкин С. Н.* Работы по французской литературе / С. Н. Зенкин. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1999. – 320 с.

5. *Зенкин С. Н.* Судьба романтического мечтателя / С. Н. Зекин // Литературное обозрение '89. – № 4. – С. 52–55.

6. *Карпенко А.* Поэт Жерар де Нерваль [Электронный ресурс] / А. Карпенко // Поэтоград. – № 32 (133). – 2014. – Режим доступа: http://reading-hall.ru/publication.php?id=10704

7. *Милешин Ю. А.* «Химеры» Жерара де Нерваля / Ю. А. Милешин // Вопросы романтического миропонимания, метода, жанра, стиля : межвузовский сборник научных трудов. – Калинин : Калининский гос. ин-т, 1986. – С. 107–121.

8. *Мироненко Л. А.* Проблемы французской романтической прозы 1-й половины XIX в. Жанрово-стилевые искания. Поэтика / Л. А. Мироненко. – Донецк : ДонГУ, 1995. – 112 с.

9. *Мироненко Л. А.* Художественный мир личного романа: от Шатобриана до Фромантена / Л. А. Мироненко. – Донецк : ДонГУ, 1999. – 237 с.

10. *Нерваль Жерар де.* История о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов / Жерарде Нерваль [пер. с франц. Н. Хотинской]. – М. : Энигма, 1996. – 224 с.

11. *Нерваль Жерар де.* Путешествие на Восток / Жерар де Нерваль [сокр. пер. с франц. М. Е. Таймановой]. – М. : Наука, 1986. – 481 с.

12. *Памук Орхан.* Биография Стамбула [Электронный ресурс] / Орхан Памук [пер. Меликов Тофик], 2009. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/chapter.php/1020898/23/Pamuk_-_Biografiya_Stambula.html

13. *Саїд Едвард В.* Орієнталізм / Едвард В. Саїд. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 511 с.

14. *Сашина Е. В.* Поэзия Жерара де Нерваля как явление «чистого искусства» : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья / Е. В. Сашина. – СПб., 2003. – 20 с.

15. *Стефанов Ю.* Сыны огня, дети вдовы / Ю. Стефанов // История о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов / Жерар де Нерваль [пер. с франц. Н. Хотинской] – М. : Энигма, 1996. – 224 с.

16. *Тайманова М. Е.* «Романтический ориентализм» Жерара де Нерваля / Е. М. Тайманова // Народы Азии и Африки. – М. : Наука, 1988. – № 4. – С. 100–105.

17. *Barthelemy Guy.* L'Ailleurs de l'Orient: métadiégèse et signification dans le Voyage en Orient de Nerval [Электронный ресурс] / Guy Barthelemy. – Bibliotica virtual universal, 1996. – Режим доступа: www.biblioteca.org.ar/libros/168027.pdf

18. *Bray Patric M.* The novel map: space and subjectivity in nineteenth-century French fiction [Электронный ресурс] / Patric M. Bray. – Northwestern university press, 2013. – Режим доступа: https://books.google.com.ua/books?id=steGV8Q_mfQC&pg=PA118&lpg=PA

Надійшла до редколегії 12.03.2015 р.

УДК 821.111 – 1.09

О. В. Абрамова

Національна металургійна академія України

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ О. Ч. СВІНБЕРНА

Розглянуто рецепцію творчості англійського поета XIX століття О. Ч. Свінберна його сучасниками та послідовниками. Детально проаналізовано літературознавчі джерела, у яких вивчається спадщина автора «Поем і балад», та з'ясовано основні напрями дослідження його поетичного доробку. Аналіз зарубіжної та вітчизняної (радянської та пострадянської) свінберніани дозволяє стверджувати наявність окремих аспектів творчості поета, які залишилися поза увагою дослідників.

Ключові слова: Свінберн, англійська поезія, вікторіанська епоха, прерафаелітизм, романтизм, естетизм, жанр

Рассмотрена рецепция творчества английского поэта XIX столетия О. Ч. Суинберна его современниками и последователями. Детально проанализированы литературоведческие источники, в которых изучается наследие автора «Поэм и баллад», и определены основные направления исследования его поэтического творчества. Анализ зарубежной и отечественной (советской и постсоветской) суинбернианы убеждает в существовании отдельных аспектов творчества поэта, которые требуют дальнейшего изучения.

Ключевые слова: Суинберн, английская поэзия, викторианская эпоха, прерафаэлитизм, романтизм, эстетизм, жанр.

This article deals with the reception of A. Ch. Swinburne creative works by his contemporaries and followers. The literary works where poet's heritage is analyzed are considered in details. The study of Swinburne's poetry in our country began with the appraisals of his first collection of verses "Poems and ballads" (1866). But during the Soviet period because of the ideological reasons the study of Swinburne's poetry was limited to several research papers, references in encyclopedias and foreign literature textbooks and the translation of his separate poems. At the end of XX – the beginning of XXI centuries the mainstreams in studying Swinburne's poetry were the analysis of his heritage in the context of Pre-Raphaelitism (N. Pan'kov, N. Sokolova, Ye. Chernokova) and aestheticism (V. Khorolsky). The comparative analysis of Swinburne's works were presented in the monograph by O. Gon and theses by D. Mashkova and A. Korepanova.

The foreign Swinburne scholars studied his poetry in the context of Victorian epoch, found out the parallels between Swinburne's poems and his predecessors' and contemporaries' heritage, analyzed the manifestations of Hellenism, medievalism, romanticism and aestheticism in Swinburne's literary works. The analysis of foreign and native (the soviet and post-soviet) swinburniane has showed that there are some aspects of his lyrics that need further detailed investigation.

Keywords: Swinburne, English poetry, Victorian epoch, Pre-Raphaelitism, Romanticism, aestheticism, genre.

Видатний поет, блискучий драматург, тонкий літературний критик Олджернон Чарльз Свінберн увірвався в англійську літературу як молодий Вакх у красивий парк «з акуратно підстриженими лужками, на яких паслися стада лагідних ланей, стримано співали дрозди на гілках молодих дерев, і не було не видно і не чути нічого, що змогло б викликати найменше хвилювання навіть у найвитонченішої леді середньовікторіанського періоду» [35, с. 135]. Це відоме образне визначення новизни перших творів автора «Поем і балад» ("Poems and Ballads"), вигадане одним із біографів поета Е. Госсе (E. Gosse), нерідко використовують

© О. В. Абрамова, 2015

дослідники, які хочуть підкреслити антитрадиційну спрямованість поезії «вікторіанського Байрона».

Між іншим, з чим би не порівнювали літературні критики публікацію драми «Аталанта в Калідоні» (“Atalanta in Calydon”, 1865), а потім збірника «Поеми і балади» (1866) – чи то з несподіваною появою «ледве помітної фігури в одязі грецького священика» на небосхилі англійської поезії [40, с. xi], чи то з «грозою, що зайшлася» в поетичній атмосфері другої половини XIX століття [39, с. 206], – з часом стало очевидним, що видання перших творів Свінберна було значною подією в літературі туманного Альбіону і сприяло подальшому розвитку англійської поезії.

З’явившись на світ у рік вступу на трон королеви Вікторії і проживши майже все життя у період її царювання, Свінберн наважився кинути виклик «непогрішимій» вікторіанській моралі і, разом з прерафаелітами, став активним прибічником «естетичного повстання усередині вікторіанської поезії» [28, с. 16].

«Вікторіанський Байрон» не тільки вніс в англійську поезію нові теми, що до тих пір вважалися забороненими, але й збагатив англійське віршування незвичайною просодикою (складне римування, чергування рядків з різною кількістю складів, перебої ритму, часте використання трискладових розмірів), яка разом з великою кількістю алітерації і асонансу надала його творам особливу, ні з чим не порівняну музичність, відзначену більшістю дослідників.

Метою даної статті є дослідження рецепції творчості Свінберна вітчизняними і зарубіжними поетами, літературними критиками та літературознавцями та з’ясування його внеску у розвиток англійської літератури XIX століття взагалі й сонетного жанру зокрема.

Незважаючи на хвилю різкої, але далеко не завжди виваженої критики, яку викликав перший збірник «Поеми і балади», багато статей і досліджень, опублікованих як за життя, так і одразу після смерті автора «Аталанти в Калідоні», містили схвальні оцінки. У них Свінберна називали «прапороносцем нового Романтизму» [39, с. 207], «останнім із великих вікторіанських поетів» [39, с. 225], поетом, «який народився з ліричним імпульсом, що поступається лише Шеллі», «гідним онуком Кітса й Шеллі» [33, с. 1], «поетом ліричним і епічним, з глибоким почуттям ритму, творцем епопей» [17, с. 313]. Всі ці емоційно-екстатичні відгуки були першою реакцією критиків, котрі захоплювалися незвичною ритмомелодикою віршів Свінберна, а також несподіваною новизною змістового плану його творів, в яких оспівувався чуттєвий бік людської натури.

При цьому палкі відгуки з’явилися не тільки в Англії – не менш схвально висловлювалися про Свінберна його сучасники в Росії, називаючи останнього «видатним сучасним англійським поетом» [6, с. 119], «найкращим сучасним поетом» [23, с. 8], автором, що має «великий ліричний талант» [24, с. 125], а також звеличували його хист вище генія В. Гюго [24, с. 8; 29, с. 48–49]. І. С. Тургенєв, особисто знайомий з автором «Аталанти в Калідоні», неодноразово зазначав у листах та розмовах, що вірші Свінберна набагато цікавіші творів Д. Г. Россетті, який, на думку російського письменника, «занадто вишуканий» [23, с. 476].

Багатообіцяючими здавалися і перші спроби вивчення творчості Свінберна у вітчизняному літературознавстві. Знайомство російськомовного читача з творами автора «Поем і балад» починається ще за життя поета: виходить стаття про його ліричні вірші у тижневику «Новий час» (1880), аналізуються зв’язки Свінберна з прерафаелітами у відомій праці З. Венгерової «Нові течії в англійському мисте-

цтві» (1895), його ім'я з'являється на сторінках знаменитого словника Брокгауза й Ефрона (1900)[1].

Але після публікації в 1909 році статті-некролога М. Васильєва [7], у дослідженні творчості поета настає перерва. Незважаючи на те, що у більшості підручників і довідників з історії літератури ім'я Свінберна постійно згадується серед найбільш відомих творців вікторіанської епохи [9; 10; 11; 19; 16], за наступні 70 років було опубліковано всього декілька невеликих робіт: дві короткі замітки до сторіччя з дня його народження [13; 12], стаття М. П. Алексєєва про «російську» тему у творчості поета [1] і дещо ідеологізоване дослідження Л. М. Аринштейна, де в контексті літературного процесу в англійській літературі 50–70-х років XIX століття розглядалася і «революційно-романтична лірика раннього Свінберна» [5, с. 83].

Однією з причин подібної неуваги до літературної спадщини популярного англійського лірика є обмежена кількість публікацій його творів російською й українською мовами. До виходу у 2003 році невеликого за обсягом збірника творів Свінберна «Сад Прозерпіни» в перекладах Г. Бена [22] російською мовою видавалися лише поодинокі вірші та уривки з «Аталанти в Калідоні» в «Антології нової англійської поезії» [4], «Англійській поезії в російських перекладах» [2] та «Англійському сонеті XVI–XIX століть» [3]. Перший переклад окремих віршів поета українською мовою, зроблений М. Стріхою, був опублікований у журналі «Всесвіт» [21], а згодом увійшов у збірник «Улюблені вірші та навколо них» (2003).

Складнощі під час перекладу творів поета виникають через особливу музичність та своєрідну організацію його вірша, а також безліч повторів, химерних метафор і алюзій, які інколи затьмарюють зміст. На подібні складнощі під час перекладу вказував ще один з перших дослідників творчості Свінберна М. Васильєв: «Незважаючи на свою майже 50-річну літературну діяльність, Свінберн дуже мало відомий російській публіці й навряд чи коли буде відомий їй сповна. Для перекладу він представляє непереборні труднощі. Музику його вірша, яка за загальним визначенням є його відмітною властивістю, майже неможливо передати в досконалості іншою мовою» [7, с. 508]. Заборона публікації поетичних творів автора «Поем і балад» російською мовою, як зазначає один з небагатьох перекладачів Свінберна Г. Бен, у середині минулого століття нерідко відбувалася і через ідеологічні мотиви[2].

Науковий інтерес до спадщини автора «Аталанти в Калідоні» поновлюється лише в 1980–90-ті роки з появою дисертацій М. О. Панькова (1983) [18] і Н. І. Соколової (1995) [20], присвячених творчості прерафаелітів. В обох роботах є розділи, де вивчається і літературна спадщина Свінберна, звичайно, у контексті прерафаелітизму.

Поетичний доробок автора «Поем і балад» досліджував і В. В. Хорольський, який розглядав його крізь призму естетизму [26; 27; 28]. Ці наукові праці, а також статті Л. Б. Томашевської (1987), М. В. Давидова та Г. Т. Окушевої (1988),

[1] Треба визнати, що у першому виданні словника були допущені деякі біографічні неточності: вказано неправильну дату народження поета – 1835 замість 1837, наведено помилкові свідчення про отримання Свінберном «початкової освіти» у Франції (його перша поїздка в цю країну відбулася у 1858 році), використано недостовірні дані про перебування автора «Аталанти в Калідоні» в Італії (останній не жив у Флоренції у Лендора, а лише декілька разів відвідував його).

[2] Г. Бен дійшов висновку, що належність поета до естетів і декадентів, щиросердне оспівування «чуттєвої» сторони людського життя, яка могла «шокувати» радянського читача, а також відсутність «ідейної спрямованості» віршів Свінберна, не сприяли популяризації його творчості [22, с. 14–15].

С. В. Коршунової (1994), присвячені окремим аспектам творчості Свінберна, передували дисертаціям О. М. Гона «Поетична спадщина Свінберна у контексті творчих пошуків англійських митців кінця XIX – початку XX сторіччя» (1995) [8] і Д. В. Машкової «Творчість О. Ч. Свінберна в контексті англо-французьких естетичних взаємодій» (2001) [15]. У першому дослідженні подано драматургію автора «Аталанти в Калідоні» та його ліричні твори, зокрема жанр ронделя, в компаративному аналізі з творчістю українських і англійських поетів, а в другому – естетичні принципи Свінберна у співставленні з поглядами Ш. Бодлера.

Останнім часом інтерес до спадщини автора «Поем і балад» підтверджується появою дисертаційної роботи А. Ю. Корепанової «Літературні зв'язки А. Ч. Свінберна: на матеріалі збірників серій «Вірші і балади» (1866–1889)» (2006), а також монографії Є. С. Чернокової «Поезія Кристини Россетті в контексті естетики прерафаелітизму» (2004), в якій продовжено вивчення впливу прерафаелітизму на ранню творчість поета.

Зовсім інша ситуація спостерігається в зарубіжному літературознавстві, де вікторіанська епоха завжди викликала особливий інтерес дослідників[3]. Безумовно, Свінберн як поет, який підніс ліричну поезію на рівень метричної та ритмічної досконалості [31, с. 259], показав невичерпні можливості англійської мови в царині віршування і зруйнував існуюче у вікторіанську епоху розуміння поета як комбінації «вчитель і проповідник» («teacher and preacher») [32, с. 266], не зміг залишитися непоміченим літературними критиками.

Не менш значним виявився внесок Свінберна у популяризацію в Англії французької літератури – про це свідчать численні есе, які присвячені творчості В. Гюго, Т. Готьє, Ш. Бодлера, А. Мюссе і С. Малларме [41]. Підігрівала інтерес дослідників і ексцентричність натури автора «Аталанти в Калідоні», про життя якого нерідко складалися анекдоти та легенди, що потім увійшли в численні біографічні дослідження (Е. Госсе, 1917; Г. Ніколсон, 1926; Т. Е. Велбі, 1926; С. Чу, 1929; Ж. Лафуркад, 1967; Ф. Хендерсон, 1974; Д. Томас, 1979 та ін.).

Особлива увага приділялася вивченню спадщини Свінберна в контексті вікторіанської епохи (Х. Уокер, 1913; Г. Честертон, 1928; Б. Чарльзворт, 1965; Р. Чепмен, 1968; Дж. Фрейзер, 1981). Детально аналізувався взаємозв'язок його поезії з творчістю попередників і сучасників: П. Б. Шеллі (Г. Дінгл, 1949; Т. Мейєрс, 1978), Ш. Бодлера (Г. Ніколсон, 1956; Е. Уолдер, 1976; П. Клементс, 1981; Р. Льюіс 1987), Дж. Мередіта (К. Кемпос, 1965), М. Арнольда (С. Куллінг, 1970), В. Пейтера (Т. Морган, 1998) і А. Теннісона (К. Максвіні, 1978).

Фундаментальні монографії були присвячені вивченню проявів еллінізму (Дж. Макганн, 1972), романтизму (Д. Райд, 1978), модернізму (Р. Мьорфін, 1978) і медієвізму (Е. Харрісон, 1988) у творчій спадщині Свінберна. Досить детально досліджені в зарубіжному літературознавстві драматургія автора «Аталанти в Калідоні» (С. Баура, 1961; К. Дал, 1965, 1966; М. Дейвіс, 1976; Е. Харрісон, 1976), а також метод і стиль його критичних есе і статей (Р. Пітерс, 1962, 1963, 1965; М. Реймонд, 1971; К. Хайдер, 1972).

Проведений аналіз дозволяє зробити висновок про значну диспропорцію між кількістю робіт зарубіжних і вітчизняних (пострадянських) вчених. І все ж, незважаючи на солідність свінберніани, деякі аспекти творчості «одного з найвидатні-

[3] Свідченням інтересу літературознавців до поетичної спадщини вікторіанської епохи можуть служити монографії В. Баклера "The Victorian Imagination: Essays in Aesthetic Exploration" (1980), Х. Фрейзера «Beauty and Belief. Aesthetics and Religion in Victorian Literature" (1986), Б. Річардса "English Poetry of the Victorian period 1830–1890" (1988), Д. В. Шоу "Victorians and Mystery: Crises of Representation" (1990), численні статті, а також постійний випуск збірника "Victorian Poetry".

ших новаторів форми» [37, с. 253] в історії англійської літератури залишаються поза увагою науковців.

На думку авторитетного англійського дослідника Е. Харрісона, однією з естетичних концепцій Свінберна було розуміння нерозривного зв'язку художника слова з попередньою літературною традицією [36, с. 1]. Ймовірно, саме таке визначення місця поета у літературному процесі, вивчення англійського (Шекспір і єлизаветинці) та італійського (Данте) Ренесансу, а також інтерес до стилізацій та експериментів в царині віршування сприяли захопленню автора «Поем і балад» різними канонічними жанрами. Як стверджує В. Рогов, поет не тільки використовував у своїй творчості існуючу строфіку, але і конструював свої зразки [19, с. 365].

Вражає різноманітність жанрових форм, до яких звертався Свінберн протягом своєї творчості! Американський дослідник В. Баклер надав найбільш повний список жанрів і поетичних форм, що зустрічаються у спадщині поета: «сонети і послідовність сонетів, оди, хориямби, секстини та подвійні секстини, елегії, вірші, написані сапфічним рядком, балади та подвійні балади, тріади, ноктюрни, епітафії, поетичні драми в давньогрецькому стилі, поетичні драми в стилі драматургів-єлизаветинців, маски, драматичні оповідання, похоронні пісні, панахиди, надмогильні звеличення, ронделі, рондо, діалоги, монологи, внутрішні монологи, літанії, монотонні пісні, епілоги, віршовані переклади, віршовані інсценівки і т. ін.» [30, с. 229]. Як бачимо, у подібній різноманітності жанрових форм одне з перших місць відведено сонету.

Між іншим, хоча Свінберна вважають видатним майстром цього жанру [34; 220], вивчення його сонетів обмежується згадками в роботах Х. Уокера (1913), Ж. Лафуркада (1967), Дж. Фуллер (1968), Л. Стівенсона (1973), Ф. Хендерсона (1974) і Д. Томаса (1979) без залучення текстового матеріалу. Єдиним винятком є міні-цикл сонетів «Гермафродит» ("Hermaphroditus"), інтерес до якого був викликаний спробою пояснити концепцію пристрасті (Е. Харрісон, 1978), а також зрозуміти свінбернівську ідею взаємозв'язку живопису та літератури (І. Флетчер, 1973). Таким чином, вивчення жанру сонета стає одним із актуальних завдань свінбернознавців.

Бібліографічні посилання

1. *Алексеев М.* Сибирская ссылка и английский поэт / М. Алексеев. – [Б. м.], [19--]. – С. 2–12. (2)

2. Английская поэзия в русских переводах (XIV – XIX века) : сборник / сост. : М.П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский : [посл. М. П. Алексеева ; комментарии В. В. Захарова ; ред. К. Н. Атарова] : на англ. и русск. яз. – М. : Прогресс, 1981. – 686 с.

3. Английский сонет XVI–XIX веков : сборник / сост. А. Л. Зорин : [предисл. А.Н. Горбунова; комментарии Э. А. Красновой ; ред. К. Н. Атарова] : на англ. яз. с параллельным русским текстом. – М. : Радуга, 1990. – 698 с.

4. Антология новой английской поэзии / [изд. И. Е. Богат]. – Переизд. 1937 г. – М. : Захаров, 2002. – 396 с.

5. *Аринштейн Л. М.* Прогрессивные общественно-политические тенденции в английской поэзии 50–70-х годов XIX века : ист.-лит. очерк / Л. М. Аринштейн. – М. : Росвузиздат, 1963. – 176 с.

6. *Брокгауз Ф. А.* Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон. – СПб., 1900. – Т. XXIX. – 468 с.

7. *Васильев Н.* Поэзия Свинберна / Н. Васильев // Вестник Европы. – 1909. – Т. 4. – Кн. 8. – С. 507–523.

8. *Гон О. М.* Поетична спадщина Свінберна у контексті творчих пошуків англійських митців кінця XIX – початку XX сторіччя : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. М. Гон. – К., 1995. – 19 с.

9. История английской литературы : в 3-х тт. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – Т. III. – 732 с. (74)

10. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века (1871–1917) / под ред. Л. Г. Андреева, Р. М. Самарина. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1968. – 567 с.

11. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / под ред. проф. М. Е. Елизаровой и проф. Н. П. Михальской. – М. : Высшая школа, 1970. – 623 с.

12. К столетию со дня рождения Суинберна // Интернациональная литература. – 1938. – № 11. – С. 250.

13. *Кашкин И.* Три английских поэта / И. Кашкин // Знамя. – 1937. – № 3. – С. 239–244.

14. *Корепанова А. Ю.* Литературные связи А. Ч. Суинберна : на материале сборников серий «Стихотворения и баллады» (1866-1889) : дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Корепанова Анна Юрьевна. – СПб., 2006. – 240 с.

15. *Машкова Д. В.* Творчество О. Ч. Суинберна в контексте англо-французских эстетических взаимодействий : дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Машкова Диана Владимировна. – Казань, 2001. – 211 с.

16. *Михальская Н. П.* История английской литературы / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М. : Academia, 1998. – 516 с.

17. *Мопассан Ги* де. Полное собрание сочинений / Ги де Мопассан. – М. : Худож. лит., 1950. – Т. XIII. – 656 с.

18. *Паньков Н. А***.** Прерафаэлиты и их место в истории английской поэзии второй половины XIX – начала XX веков : дис. … канд. филол. наук : 10.01.05 / Паньков Николай Алексеевич. – М., 1983. – 263 с.

19. *Рогов В. А.* Английская поэзия // История всемирной литературы : в 9-ти т. – М. : Наука, 1991. – Т. 7. – 830 с.

20. *Соколова Н. И.* Литературное творчество прерафаэлитов в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.05 «Литературы народов Европы, Америки и Австралии» / Н. И. Соколова. – М., 1995. – 33 с.

21. *Стріха М.* Руйнуючи мертві канони / М. Стріха // Всесвіт. – 1987. – № 10. – С. 124–126. (143)

22. *Суинберн А. Ч.* Сад Прозерпины: стихи / Алджернон Ч. Суинберн ; пер., предисл., примеч. Г. Бена. – СПб. : Пушкинский фонд, 2003. – 104 с.

23. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30-ти т. – М.-Л. : Наука, 1965. – Т. X. Письма 1872–1874. – 736 с.

24. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30-ти т. – М.-Л. : Наука, 1965. – Т. IX. Письма 1871–1872. – 652 с.

25. Улюблені вірші та навколо них / перекладач та упорядник Максим Стріха. – К. : Факт, 2003. – 456 с.

26. *Хорольский В. В.* Поэзия Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков / В. В. Хорольский. – К. : Наукова думка, 1991. – 133 с.

27. *Хорольский В. В.* Эстетизм в поэзии А. Ч. Суинберна: дендизм или самозащита искусства? / В. В. Хорольский // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. – Пермь, 1993. – С. 47–55.

28. *Хорольский В. В.* Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков / В. В. Хорольский. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1995. – 144 с.

29. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений / Н. Г. Чернышевский. – М. : Худож. лит., 1950. – Т. XV. Письма 1877–1889 годов. – 988 с.

30. *Buckler William E.* The Victorian Imagination: Essays in Aesthetic Exploration / William E. Buckler. – Brighton : The Harvester Press, 1980. – 382 p.

31. *Fowler Alastair* A History of English Literature / Alastair Fowler. – Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1991. – 409 p.

32. *Fraser G. S.* A Short History of English Poetry / G. S. Fraser. – Somerset : Pitman Press, 1981. – 386 p.

33. *Gallienne Richard Le.* Algernon Charles Swinburne / Richard Le Gallienne // Swinburne A. Ch., Rossetti D. G. Poems / A. Ch. Swinburne; D. G. Rossetti ; Introduction by R. Le Gallienne ; Frontispiece in Color by Henry. – New York ; London : The Co-operative Publishing Society, [19--]. – P. 1–3.

34. *Going William T.* Scanty Plot of Ground / William T. Going. – The Hague : Mouton & Co. B. V., Publishers, 1976. – 173 p.

35. *Gosse Edmund*. The Life of Algernon Charles Swinburne / Edmund Gosse. – London : Macmillan and Co., 1917. – 362 p.

36. *Harrison Antony H.* Swinburne's Medievalism: A Study in Victorian Love Poetry / Antony H. Harrison. – Baton Rouge and London : Louisiana State University Press, 1988. – 205 p.

37. *Kuduk Stephanie.* "A Sword of a Song": Swinburne's Republican Aesthetics in *Songs before Sunrise* // Victorian Studies. – 2001. – Vol. 43, № 2. – P. 253–278.

38. *Lang Cecil Y.* Swinburne // The Encyclopedia Americana: Complete in 30 volumes. – USA : Danbury Connecticut, 2003. – Vol. 26. – P. 140.

39. *Mackail J. W.* Swinburne / J. W. Mackail // Mackail J. W. Studies of English Poets. – New York : Books for Libraries Press, 1968. – P. 201–225.

40. *Stoddard R. H.* Introduction / R. H. Stoddard // Swinburne A. Ch. Selections from the Poetical Works / A. Ch. Swinburne ; Ed. by R. H. Stoddard. – New York : Thomas Y. Crowell & Co., 1884. – P. III–XX.

41. *Swinburne A. Ch.* The critical heritage / Ed. by Clyde K. Hyder. – L. : Routledge & Kegan Paul, 1970. – 255 p.

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

ІМПЕРАТИВ МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ ЕПОХИ ДЕКАДАНСУ

УДК 821.112.2 (436) – 2.01

Т. Е. Пичугина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«НЕМЕЦКАЯ КНИГА О НАРЦИССЕ»: «САД ПОЗНАНИЯ» ЛЕОПОЛЬДА ФОН АНДРИАНА

Розглянуто специфіку наративізації провідних концептів західноєвропейської літератури fin de siècle – життя, прекрасне, мистецтво, юність, пізнання, нарцисизм – у романі Леопольда фон Андріана «Сад пізнання» (1895). Л. Андріан створює декадентську версію роману виховання: замість становлення та самоствердження героя зображується його саморуйнація, замість соціалізації – суб'єктивізм на межі соліпсизму, замість набуття сталих життєвих орієнтирів – крах пізнання, замість розвитку – стагнація. Цим процесам відповідає наративна організація роману: персональний тип оповіді, відсутність діалогів, адитивний стиль, «вічне повернення» ситуацій та відчуттів, переважання спогадів, сновидінь, візій, рефлексії та саморефлексії героя. В романі Андріана презентовано майже всі ключові опозиції декадентської літератури – життя / смерть, життя / мистецтво, дія / споглядання, Ерос / Танатос, Я / Інший, розум / нерви.

Ключові слова: Нарцис, нарцисизм, декаданс, пізнання, життя, австрійське / німецьке.

Рассмотрена специфика нарративизации ведущих концептов западноевропейской литературы fin de siècle – жизнь, красота, искусство, юность, познание, нарциссизм – в романе Леопольда фон Андриана «Сад познания» (1895). Л. Андриан создает декадентскую версию романа воспитания: вместо становления и самоутверждения героя изображается его саморазрушение, вместо социализации – доходящий до солипсизма субъективизм, вместо обретения устойчивых жизненных ориентиров – крах познания, вместо развития – стагнация. Этим процессам соответствует нарративная организация романа: персональный тип повествования, отсутствие диалогов, аддитивный стиль, «вечное возвращение» ситуаций и состояний, преобладание воспоминаний, сновидений, грез, рефлексии и саморефлексии героя. В романе Андриана представлены фактически все ключевые оппозиции декадентской литературы – жизнь / смерть, жизнь / искусство, действие / созерцание, Эрос / Танатос, Я / Другой, разум / нервы.

Ключевые слова: Нарцисс, нарциссизм, декаданс, познание, жизнь, австрийское / немецкое.

The paper focuses on the major concepts of the fin de siècle epoch – life, beauty, art, youth, cognition, narcissism – as involved into the narrative structure of Leopold von Andrian's novel *The Garden of Knoweldge*, 1985. Having resorted to the structural parameters of a Bildungsroman, i.e. chronologically shaped narration, themes of cognition and self-cognition, L. Andrian creates a decadent version of the genre; a coming-to-be hero turns into a self-destructing individual, socialization proves to be the merely solipsistic subjectivism, traditional life marks are replaced by knowledge crisis, development by stagnation. Hence the narrative structure of the novel: personal narration, lack of dialogues, additive style, situations and conditions as permanent comebacks, prevalence of reminiscences, dreams, reveries, hero's reflection and self-reflection. All the characters are merely either Erwin's reflections (mother), or the origins of his spirits (Clemens, a courtesan), or the fatal forerunners (Lato, a lieutenant, a stranger). Erwin is a proper hero of a decadent

© Т. Е. Пичугина, 2015

novel, a drastically sensitive, weak-minded dilettante, who yearns for the artificial paradise being incapable of human reproduction. Andrian's novel embodies the key oppositions of the decadent literature – life / death, life / art, action / contemplation, Eros / Thanatos, I / Other, reason / spirits.

Keywords: Narcissus, narcissism, decadence, cognition, life, Austrian / German.

Роман Леопольда Андриана «Сад познания» (*Der Garten der Erkenntnis,* 1895) сразу же после своего выхода стал культовой книгой в кругу близких к символизму молодых австрийских художников. Так, Г. Бар в письме к издателю С. Фишеру назвал «Сад познания» «лучшим произведением европейского модерна, книгой необыкновенно глубокой и прекрасной» [16, с. 114], а Г. фон Гофмансталь увидел в этой «немецкой книге о Нарциссе» символ целого поколения, вдруг открывшего призрачность мирового бытия [11, с. 398].

О популярности «Сада познания» свидетельствуют не только восторженные отклики молодых модернистов, но и появившаяся в журнале «Hinter dem Leben. Eine Monatsschrift für Wenige» пародия на роман Андриана – «История об усталом графе и его ста горничных» (*Die Geschichte vom müden Fürsten und seinen 100 Stubenmädchen*, 1897). Герой пародии – двенадцатилетний граф Оскар, устав от жизни, удаляется от мира, оставив при себе лишь сто бледных горничных; его жизнь проходит в мечтаниях и размышлениях до тех пор, пока мускулистая рука незнакомца не вырывает его из мира грез и не отправляет в мир «грубого произвола». Пародия завершается словами: «В тот день душа Оскара умерла» [16, с. 294], – отсылающими к финалу «Сада познания»: «И тогда граф умер, так и не познав» [4, с. 58]. Акцентируя в «Истории усталого графа» нарциссизм героя, его склонность к мечтаниям и мистицизму, автор пародии А. Ф. Зелигманн подвергает осмеянию не только Андриана, но и все поколение «усталых невротиков», воспетое Г. Баром. Об этом свидетельствует то, что зачин пародии явно отсылает к «Сказке 672 ночи» Гофмансталя, а предваряет «Историю...» сатира на первооткрывателя молодых талантов Г. Бара под названием «Эрвин фон Блауштайдль. Предисловие и некролог». Блауштайдль (имеется в виду Л. Андриан) представлен здесь как усталый, сверхчувствительный дилетант, который «был бы величайшим поэтом, даже родись он, по несчастной случайности, без мозгов» [16, с. 294]. Непродуктивность, усталость, чувствительность, дилетантизм и герметизм были на рубеже веков основными поводами для критики символизма. Андриан, таким образом, оказывается в одном ряду с уже признанными лидерами «Молодой Вены» и шире – европейского декаданса.

То, что «Сад познания» удостоился сатиры, свидетельствует не только о его успехе у публики, но и о репрезентативности этого текста для декадентской литературы, что, как убедительно доказывает К. Теодорсен, было не случайностью, а сознательной стратегией Андриана: при всей автобиографичности романа писатель намеренно обращается к кругу тем, проблем и образов, популярных в европейской литературе fin de siècle. Как отмечает И. Пецке, Андриан процитировал все, «что было модным в конце XIX века» [13, с. 32].

И все же за пределами Австрии роман часто воспринимался как порождение исключительно венской культуры. Так, близкий к кругу Стефана Георге немецкий писатель и литературовед Эрнст Бертрам в 1909 году писал об этой книге: «В ней – вся путанная и артистическая пестрота венского духа. Постоянные темы, с которыми напыщенно и манерно играет венское искусство, – все они затронуты здесь и образуют плотную мотивную сеть» [16, с. 216]. По Э. Бертраму, свойственные «Саду познания» многообразие, чувствительность и неопределенность есть отражение венской ментальности Андриана, «чувствительной полифонии его натуры» [16, с. 217]. В рецепции Э. Бертрана сказывается типичное на рубеже веков противопоставление австрийской (прежде всего венской) и германской

(берлинской) ментальностей. Если Вену считали космополитическим городом феакейцев[1] – «местом наслаждения и досуга», то Берлин – «городом труда» [15, с. 223]. Дискурс «берлинское – венское» выстраивался на оппозициях голова / сердце, рациональность / чувствительность, духовно-интеллектуальное / мусически-эмоциональное, мужское / женское [16, с. 72], отсюда – бертрановское акцентирование чувствительности, артистизма и неопределенности как типично венских характеристик романа. Как отмечает К. Теодорсен, главный герой «Сада познания» Эрвин репрезентирует образ австрийца, созданный по контрасту к авто- и гетеростереотипным образам северного немца [16, с. 221]. Австриец – это космополит и аристократ, путешествующий из «Ниццы в Венецию, из Венеции – в Мерано, и лишь в "сезон" останавливающийся в Вене» [16, с. 260]. Собственно, об Андриане можно сказать то же, что Г. Брох сказал о Гофманстале: он был «истинным венцем и австрийцем» [9, с. 181], – и воссоздание венского духа было одной из задач, которую ставил перед собой молодой писатель, работая над романом [14, с. 220]. Другое дело, что австрийское для Андриана – это, прежде всего, габсбургско-монархическое и барочно-католическое, а не чувствительно-эмоциональное или феакейское.

В предисловии к четвертому изданию романа (*Fest der Jugend. Des Gartens der Erkenntnis erster Teil,* 1919) Андриан с болью пишет о гибели прекрасной австрийской родины, об изгнании последнего австрийского императора – потомка великих цезарей. Он посвящает свой роман близким по духу – тем, «кого вдохновляет лишь свежее дыхание юности; тем, кто ищет прекрасное, пока бьется их сердце; рабам познания, последним австрийцам...» [4, с. 9], объединяя тем самым в единое целое центральные концепты романа – юность, красоту, познание и старую монархическую Австрию, в которой прекрасно все – от барочных монументов и дворцов до запущенных садов предместья, шарманщиков и кучеров (Fiaker); от вальса и поездок на молодое вино до пышных процессий в праздник Тела Господня. Эти описания венских ритуалов, исторических памятников и увеселительных мест занимают в романе важное место еще и потому, что именно в них неожиданно снимается проблема отчуждения героя, повествователь начинает говорить «мы» и «наше», апеллируя тем самым к коллективному сознанию австрийцев: «Er liebte die großen Barockpaläste in den engen Gassen und die tönenden Inschriften an unseren Monumenten und den spanischen Tritt der Pferde und die Uniformen der Garden und den Burghof an Wintertagen, wenn die laute und prunkende Musik wärmend und lösend durch die Glieder der Menge zieht, und er liebte die großen Feste, die alle feiern, und besonders jenes Frohnleichnamsfest, an welchem der gebenedeite Leib unseres Herrn und Heilands Jesus Christus mit nicht minderem Glanz und unter nicht minderem Jubel zu uns kommt, wie einstmals in jenen festlichen Tagen Kaiser Carl der Sechste, da er bei der Rückkehr aus seinen hispanischen Landen in seine allergetreueste Reichs-Haupt- und Residenzstadt Wien einzog» [4, с. 26–27]. С другой стороны, как отмечает У. Реннер, в этом великолепном апофеозе габсбургской монархии чувствуется приближение упадка [14, с. 110], что не в последнюю очередь суггерируется упоминанием о великих победах последнего представителя Габсбургов по мужской линии Карла VI, вместе с которым закончилась так называемая «эпоха героев» в австрийской истории. Это настроение «конца века», свойственное европейскому декадансу в целом, в Австрии ощущалось сильнее и в силу исторических обстоятельств (самоубийство принца-наследника Рудольфа, убийство императрицы

[1] Феакейцами назвал австрийцев Ф. Шиллер, полагая, что в своей любви к удовольствиям они сродни народу, описанному в 5 и 6 книгах «Одиссеи». Это определение подхватывает У. М. Джонстон, который под термином «феакейство» понимает любовь к развлечениям и пристрастие к миру иллюзий, свойственные австрийской культуре бидермейера [1, с. 168].

Елизаветы), и в силу стремительной индустриализации, приведшей к изменению соотношения социальных сил и постепенному исчезновению специфически венского типа патриция – буржуа-либерала, усвоившего аристократический образ жизни и культуру. В 90-е годы «положение либеральной крупной буржуазии, – пишет К. Э. Шорске, – стало воистину парадоксальным. Богатство ее росло, но политическая власть слабела. Ее доминирование в профессиональной и культурной жизни империи оставалось практически безусловным, но одновременно она утрачивала политический вес. <...> Чувство превосходства и чувство бессилия странным образом смешались» [2, с. 265]. В этом контексте «гедонистическое самоусовершенствование стало главным стремлением, а Штифтеров "Сад добродетелей" претворился в "Сад Нарцисса"» [2, с. 264].

В эссе «Габриэле д'Аннунцио» Гофмансталь характеризует своих современников как поколение поздно рожденных, получивших в наследство от своих предков лишь две вещи – красивую мебель и больные нервы. «Нет числа, – пишет он далее, – вещам, которые для нас лишь триумфальные шествия и пастушеские игры красоты, воплощенной красоты грез, преображенной нашей тоской по давно минувшему, – вещам, к которым мы прибегаем, когда наш интеллект оказывается бессилен найти красоту в реальной жизни и устремляется на поиски искусственной красоты грез» [11, с. 497–498]. Тоска по давно минувшему и предчувствие близкой гибели способствовали возрождению в австрийской ментальности барочных формул «memento mori» и «carpe diem» – синтез, который Герман Брох емко обозначил как «веселый Апокалипсис» [9, с. 145]. Это настроение идеально вписалось в декадентский сценарий «прекрасного» умирания последнего отпрыска некогда великого рода в пышных декорациях искусственного Эдема.

П. Бурже[2] в эссе о Ш. Бодлере (1883) охарактеризовал декаданс как состояние общества, производящего слишком большое количество индивидуумов, неспособных к совместной деятельной жизни [7, с. 21] и неготовых быть отцами [7, с. 23]. «Избыток изысканных ощущений и утонченность необычных чувств превращает их в рафинированных виртуозов наслаждения и боли» [7, с. 24]. Здесь же Бурже, как после него и почти в тех же выражениях Ф. Ницше, объявит болезнь неотъемлемой частью жизни и природы, концом и началом, частью целого. Амбивалентность отношения к декадентству проявится не только в этом суждении, но и в приятии бесплодной красоты декаданса, выразившейся в виртуозности стиля, в акценте на изысканной детали и необычном мгновении – всем том, что вслед за П. Бурже Ф. Ницше в «Казусе Вагнера» (1888) объявит «анархией атомов». В эссе о Ренане (1882) П. Бурже введет еще одно важное для литературы декаданса понятие – понятие дилетантизма. Декадент – всегда эстет и дилетант, он творит свой собственный искусственный рай и бежит от жизни и истории, он – безучастен и склонен к созерцанию, а не активному действию. «Мечта дилетанта, – пишет П. Бурже, – обладать душой с тысячью зеркалами, чтобы отражать все черты непостижимой Изиды» [7, с. 55]. Как позднее (1884) отметит Ж. Пелладан, дилетант – «поддельный человек» и «поддельный ученый», он – комедиант без собственного взгляда на жизнь [6, с. 58–59]. Наблюдения П. Бурже сохранили свою актуальность и сегодня: обозначенные им темы, мотивы и стилистические приемы декаданса составляют ядро современных исследований литературы fin de siècle. Не является исключением и роман Л. Андриана «Сад познания», в котором литературоведы выделяют центральные для декаданса категории нарциссизма, деперсонализации, эстетизма, солипсизма, мистицизма, дилетантизма и т. д. [16, с. 215].

[2] Поль Бурже – единственный современный автор, упоминаемый в романе Андриана, что, видимо, не случайно. Благодаря работам Гофмансталя Бурже ассоциировался у представителей «Молодой Вены» с символистской литературой конца века.

Л. Андриан задает модус рецепции своего романа уже в его паратексте: двойное название «Торжество юности» и «Сад познания» сопровождается поясняющими его тремя эпиграфами: «Ego Narcissus»; «Он действует для того, чтобы претерпеть то, что он претерпевает, потому что действует» (Орфик); «Чем возвышенней и совершенней душа, тем больше чувствует она в каждой вещи добро и зло» (Данте). Добавим, что все три эпиграфа даны автором на языке оригинала, т. е. латинском, древнегреческом и среднеитальянском. И если латинский текст не вызывает никаких сложностей в понимании, то обращение к Данте и достаточно «темному» орфическому тексту, как верно замечает К. Теодорсен, сигнализирует о принадлежности автора к интеллектуальной элите: Андриан имеет доступ к орфическим текстам и понимает их [16, с. 243]. Одновременно – в контексте своего рода ренессанса, который переживает учение орфиков в эпоху символизма (Малларме, Рембо, Рильке) – Андриан очерчивает не менее элитарный круг читателей, к которым обращен роман.

Рассмотренные в комплексе, заглавие и эпиграфы намечают проблемное поле «Сада познания», причем фигура Нарцисса представляется в этом контексте объединяющей: она раскрывает семантику центральных концептов романа – «юность», «познание», «сад». Прочитанные сквозь призму мифа о Нарциссе, эти концепты проявляют свою амбивалентность: «Торжество юности» (das Fest der Jugend) оказывается историей гибели прекрасного юноши, обманутого призрачным образом недостижимого Другого. «С одной стороны, жизнь представлена в романе как вместилище красот и соблазнов, как “Торжество юности”, а с другой – как место, которое, когда исчерпывается богатство чувственных впечатлений, открывает темные и пугающие бездны бытия и предъявляет свои права. В этом случае “жизнь” предстает как “Сад познания”, подвергающий сомнению прекрасную иллюзию праздника. Райски чистую жажду созерцательного наслаждения и потребность познания невозможно примирить, и из-за этого несоответствия, в конце концов, гибнет “герой” Эрвин. В романе представлены оба полюса: и скепсис, и эйфория по поводу образа жизни, в основе которого – примат красоты и чувственного наслаждения» [14, с. 72].

Оба пути познания жизни – и созерцательный, и деятельный – обречены на провал. Первый – путь Нарцисса – в соответствии с мифом ведет к смерти, второй, на что указывает второй эпиграф, – к страданию, однако ни тот, ни другой не открывают тайны жизни, что становится очевидным в финале романа: Эрвин умирает, так и не познав. Андриан воспроизводит то амбивалентное представление о жизни, которое сложилось в философии и искусстве на рубеже веков: жизнь трактовалась и как рационально непостижимая мистерия, как «чувственный язык Вселенной», и как угроза, чужая сила, во власть которой отдан человек [5, с. 124–125]. Именно так интерпретируется в «Саде познания» Другое, которое и привлекает, и пугает Эрвина.

Другое в тексте романа – это и уединенная жизнь монаха, и эстетические соблазны Вены, и чувственное, запретное, низкое, воплощенное в образе Незнакомца (der Fremde). Эрвин томится по этому неведомому, но соприкосновение с ним всегда оборачивается для него разочарованием, мир грез, воспоминаний и несбывшихся желаний значит для него больше, чем реальная жизнь. В одном из центральных эпизодов романа Эрвин размышляет: «“Das Fest des Lebens“, sagte er; es war wirklich ein Fest, dessen erlesenste Vornehmheit darin bestand, daß es keinen Zuschauer hatte; jenen Festen des siebzehnten Jahrhunderts glich es, in dunklen Winternächten, zwischen Spiegeln und Lichtern, jenen Festen, die so groß und feierlich waren, daß man darüber die Freude vergaß; jenen Festen, auf denen man einender nur einmal begegnete und mit manieriert verflochtenen Fingerspitzen langsam umeinander drehte und lächelnd einander in die Augen schaute und dann mit einer tiefen bewun-

dernden Verbeugung weiter glitt» [4, с. 42–43]. Эпизод этот выделен автором, поскольку здесь звучит редкая в романе прямая речь и единственный раз возникает вынесенное в заглавие слово «праздник». Жизнь предстает здесь как галантные празднества XVII века, прелесть которых в анонимности, мимолетности и манерности. Здесь не только еще раз обозначается барочное «carpe diem», но и становится очевидным страх Эрвина перед прочностью связей и любым контактом с подлинной, а не «жеманной (искусственной)» жизнью. Здесь снова в подтексте прочитывается история Нарцисса, бегущего прочь от Эхо со словами: «От объятий удерживай руки! / Лучше на месте умру, чем тебе на утеху достанусь!» Бесплодность нарциссической любви обнажается в «Саде познания» не только через страх перед физическим контактом и явно гомоэротический оттенок дружеских связей Эрвина (наиболее ярко – в эпизоде с Клеменсом), но и через акцентуацию либо андрогинности (возлюбленная), либо старости (певица) женских персонажей романа. У. Реннер по этому поводу пишет: «Эрвин не может постичь Другое, так как он лишь созерцает Другое. Оно не становится частью его Я, что проявляется не только на содержательном уровне через несбывшиеся надежды, прогрессирующее чувство пустоты и страха, но и на формальном – через постоянную смену декораций, безымянность персонажей и пространственный модус времени» [14, с. 112].

На первый взгляд, трагический финал поисков Эрвина объясняется его неспособностью довериться своим «великим страстям», а вернее – неспособностью эти страсти переживать. Тогда верно предположение К. Теодорсен, что третий эпиграф намекает на «вчувствование» (Anempfindung) как метод познания жизни [16, с. 243], т. е. как единственно возможный метод познания иррационального по своей природе явления. В романе Эрвин пытается «прочесть» жизнь Других по их лицам, жестам и словам, но тут же называет этот путь познания «греховным, соблазном раскрыть сверхъестественную тайну естественным путем» [4, с. 36]. Позже он начнет искать откровение в себе самом – в собственных воспоминаниях, ощущениях и желаниях, вслед за У. Пейтером считая, что в жизни есть только «стремительный бег струи, поток преходящих актов видения, страсти и мысли» [3, с. 178], чтобы потом снова вернуться к попыткам через рациональное познание жизни постичь самого себя, ведь тайна жизни заключена во всех вещах и созданиях, и он – один из них [4, с. 52]. Однако ни один из этих путей не приводит Эрвина к познанию. Более того – самое сильное чувственное переживание в своей жизни, связанное, конечно же, со встречей с собственным отражением, герой будет считать падением души [4, с. 47]. В этом контексте цитата из Данте – это, скорее, намек на «качество» души, способной к познанию (она должна быть прекрасной и возвышенной), чем на способность этой души чувствовать. В диалоге с матерью (кстати, единственном в романе) Эрвин скажет: «...наша душа создает нашу жизнь, но наша душа – не только в нас» [4, с. 51]. Впервые в тексте романа настолько прямо автор отсылает к эпиграфу и заостряет проблему возможности приобщения «утонченно-истонченной» души к «мистерии» бытия.

Цитата из Данте содержит и еще один нюанс, важный для понимания романа: в каждой вещи мира сокрыто добро и зло. Таковы фактически все персонажи романа, они – «двулики», соединяют в себе высокое и низкое, мужское и женское, подлинное и лживое, робость и угрозу, испорченность и невинность и т. д., что, по мнению У. Реннер, отражает многозначность и текучесть бытия [14, с. 105]. «Сад познания» не дает ответов на вопросы, более того – он ставит под сомнение все возможные ответы. «Роман Андриана, – пишет К. Теодорсен, – задуман как ансамбль перекрестков, каждый из которых – исходный пункт бесконечных возможностей» [16, с. 218]. Не случайно Эрвин все время путешествует, при этом непрестанно ощущая, что он что-то забыл, пропустил, потерял, выбрал не то мес-

то или не то время. Даже в предсмертном сне он видит себя на перроне вокзала. Мимо него проезжает поезд с людьми – теми, которых он когда-то знал (показательно, что ни одной женщины в этом поезде нет), и теми, кого он не знал. Все они удивительно похожи друг на друга. Они окликают его по имени, и в тот момент, когда должно прийти познание, Эрвина будят. И граф умирает, так и не познав. Резюме романа неутешительно: ни жизнь, ни смерть не раскрывают тайну бытия.

Смерть у Андриана – это не растворение в «мистерии» жизни и не освобождение от первородного греха, как то можно было бы предположить, исходя из ссылки на орфическое учение во втором эпиграфе, и даже не декадентский стимул к переживанию неизведанного ощущения, а «буквально уничтожающая сверх-сила» [12, с. 99]. Андриан на последних страницах говорит об «усыхании» (die Dürre – буквальный перевод: «засуха») души Эрвина, т. е. фактически физическом ее уничтожении. Смерть не стимулирует, а прерывает процесс познания – таков зачин романа (смерть графа помешала матери его понять), таков его финал (не случайно здесь Эрвин впервые назван не по имени, а по титулу). Жалкая смерть графа ставит его в один ряд с другими героями декадентских романов. «Денди конца века, – пишет Г. Р. Бриттнахер, – умирает не героически, а жалко. Он бредет с опущенной головой, как Андреа Сперелли, за собственным гробом, он умирает в страшных мучениях в грязном бараке, как прекрасный купеческий сын Гофмансталя, <...> бездыханным находят на чердаке Дориана Грея – безобразного старика, отвратительный образ понапрасну растраченной жизни. Некоторые даже не находят в себе силы для драматичной гибели – Дез Эссент, высокомерно сменивший свет на келью отшельника, униженно отправляется в покаянный путь в Каноссу, в пошлость мирской жизни; Эрвин из рассказа Андриана умирает без борьбы и сопротивления, надеясь, что достиг конца своего крестного пути, но так и не избавившись от страдания...» [8, с. 352].

Немецкий ученый – один из немногих, кто подчеркивает единство в судьбе героев-декадентов, кто видит в ней не только воспевание эстетического бытия, но и его критику. Как правило, эту критическую составляющую связывают только с немецкоязычным декадансом [2; 6; 12]. Новое, на наш взгляд, в трактовке Андриана заключается в том, что в «Саде познания» не Эрвин, а его мать ищет смысл жизни в эстетическом существовании. Однако в тексте романа постоянно артикулируется единство героев, вплоть до полного их отождествления: «... они, действительно, были одним целым, и то, что было в нем, было и в ней; ... он был ее жизнью, а она – его смертью, и эта смерть, и эта жизнь были глубоко и таинственно связаны» [4, с. 49–50]. Мать как бы представляет не чувственную, а эстетическую возможность познания жизни, однако и этот проект терпит крах: «Etwas müder kehrte die Mutter zu ihren Edelsteinen, ihren kostbaren Stoffen und gestickten Seiden zurück und zu den Schauspielen und zu den Folgen der Länder und den Kunstwerken der Künstler und zum wechselnden Mond und zu den gleichbleibenden Sternen und zum großen Aufgang und zum großen Untergang der großen lebenden, für sie toten Sonne» [4, с. 52]. Мать не умирает в буквальном смысле, но превращается в живого мертвеца, на что недвусмысленно указывает метафора «великого живого, а для нее мертвого, солнца».

«История Нарцисса, – пишет В. Эрхарт, – отождествляя самопознание с роком и смертью, демонстрирует негативную сторону дельфийского «Познай самого себя» и одновременно означает остановку времени, прерывание нарративного порядка, свойственного культуре и истории. История юности Нарцисса обрывается в момент его “пробуждения” и “прозрения”, а мифические генеалогии “Метаморфоз”, запрограммированные на постоянное продолжение, генеративность и превращения, здесь оборачиваются постоянным повторением и окаменением. Лишь тело Нарцисса преображается, сам же юноша, как сообщается в финале, и в цар-

стве Аида продолжает смотреть на себя в воды Стикса» [10, с. 102]. В конце XIX века, отмеченного усталостью от истории, ужасом перед ней, фигура Нарцисса воплощает отказ от рассказывания истории, протест против культурного порядка отцов и предков. Современный Нарцисс символизирует остановку времени и истории [10, с. 104]. Отсюда – и очевидная бессюжетность историй о Нарциссе, и акцент на эстетизации пространства, и подмена хронологии многообразной пространственной топографией.

Не является исключением и «Сад познания». Используя структурные принципы романа воспитания – хронологический модус повествования, тема познания и самопознания – Л. Андриан создает декадентскую версию этого жанра: вместо становления и самоутверждения героя изображается его саморазрушение, вместо социализации – доходящий до солипсизма субъективизм, вместо обретения устойчивых жизненных ориентиров – крах познания, вместо развития – стагнация. Этим процессам соответствует нарративная организация романа: персональный тип повествования, отсутствие диалогов, аддитивный стиль, «вечное возвращение» ситуаций и состояний, преобладание воспоминаний, сновидений, грез, рефлексии и саморефлексии героя. Все персонажи романа – либо отражения Эрвина (мать), либо источники его настроений (Клеменс, возлюбленная), либо предвестники его судьбы (Лато, молодой офицер, незнакомец). Эрвин наделен всеми характеристиками героя декадентского романа: он – сверхчувствительный, слабовольный, тоскующий по искусственному раю дилетант, не способный к продолжению рода.

Библиографические ссылки

1. *Джонстон У. М.* Австрийский Ренессанс : Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг. / Уильям М. Джонстон ; пер. с англ. В. Калиниченко. – М. : Московская школа политических исследований, 2004. – 640 с.

2. *Шорске К. Е.* Віденський fin de siècle. Політика і культура / Карл Е. Шорске ; [пер. з англ. Олесі Коцюмбас]. – Л. : ВНТЛ-Класика, 2003. – 320 с.

3. *Эллман Р.* Оскар Уайльд : Биография / Ричард Эллман ; пер. с англ. Л. Мотылева. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. – 704 с.

4. *Andrian L.* Das Fest der Jugend : Des Gartens der Erkenntnis erster Teil und die Jugendgedichte / Leopold Andrian. – Berlin : S. Fischer, 1919. – 76 S.

5. *Barz Ch.* Weltflucht und Lebensglaube : Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900 / Christiane Barz. – Leipzig [u.a.] : Ed. Kirchhof & Franke, 2003. – 460 S.

6. *Bauer R.* Die schöne Décadence : Geschichte eines literarischen Paradoxons / Roger Bauer. – Frankfurt am M. : Klostermann, 2001. – 421 S.

7. *Bourget P.* Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller / Paul Bourget; Übersetzt von A. Köhler. – Minden i. Westf. : J.C.C. Bruns, 1903. – V, 278 S.

8. *Brittnacher H. R.* Opferphantasien in der Literatur Fin de siècle Hans Richard Brittnacher. – Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 2001. – 372 S.

9. *Broch H.* Hofmannsthal und seine Zeit / Hermann Broch // Broch H. Schriften zur Literatur. Kritik. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1975. – S. 111–284.

10. *Erhart W.* „Wundervolle Augenblicke“ – Narziß um 1900 / Walter Erhart // Narcissus : ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace / Hrsg. von Almut-Barbara Renger. – Stuttgart [u.a.] : Metzler, 2002. – S. 99–115.

11. *Hofmannsthal H. von* Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Reden und Aufsätze III. 1925–1929. Aufzeichnungen. – 662 S.

12. *Li Sh*. Die Narziss-Jugend : eine poetologische Figuration in der deutschen Dekadenz-Literatur um 1900 am Beispiel von Leopold von Andrian, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann / Shuangzhi Li. – Heidelberg : Winter, 2013. – 285 S.

13. *Paetzke I.* Erzählen in der Wiener Moderne / Iris Paetzke. – Tübingen : Francke, 1992. – 208 S.

14. *Renner U.* Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis“ : literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900 / Ursula Renner. – Frankfurt am Main : Lang, 1981. – 344 S.

15. *Sprengel P.* Berliner und Wiener Moderne : Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik / Peter Sprengel, Gregor Streim. Mit einem Beitr. von Barbara Noth. – Wien [u.a.] : Böhlau, 1998. – 718 S.

16. *Theodorsen C.* Leopold Andrian, seine Erzählung „Der Garten der Erkenntnis“ und der Dilettantismus in Wien um 1900 / Cathrine Theodorsen. – Hannover-Laatzen : Wehrhahn, 2006. – 318 S.

Надійшла до редколегії 14.05.2015 р.

УДК 821.111-21.09

О. Р. Посудиевская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«ИТАЛЬЯНСКИЕ» ТРАГЕДИИ О. УАЙЛЬДА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

Розглянуто жанрово-композиційні та стильові особливості «італійських» трагедій О. Уайльда («Герцогиня Падуанська» і «Флорентійська трагедія»).

Незважаючи на очевидну схожість жанрово-поетологічних особливостей творів, автор-естет при написанні кожної «італійської» п’єси втілює іншу мету. Якщо «Герцогиня Падуанська» представляє собою певний колаж літературних прийомів, узятих із п’єс на італійську тему кінця XVI – початку XVII ст., то у «Флорентійській трагедії» О. Уайльд відходить від пародійної «гри з літературою та у літературу».

Ключові слова: «італійська» трагедія, жанрові канони, запозичення, ренесансна драма, «трагедія жаху», «декоративне оформлення», гра з літературою та у літературу.

Рассмотрены жанрово-композиционные и стилевые особенности «итальянских» трагедий О. Уайльда («Герцогиня Падуанская» и «Флорентийская трагедия»).

Несмотря на очевидное сходство жанрово-поэтологических особенностей произведений, автор-эстет при написании очередной «итальянской» пьесы преследует иную цель. Если «Герцогиня Падуанская» представляет некий коллаж литературных приемов, взятых из пьес на итальянскую тему конца XVI – начала XVII в., то во «Флорентийской трагедии» О. Уайльд отходит от пародийной «игры с литературой и в литературу».

Ключевые слова: «итальянская» трагедия, жанровые каноны, заимствование, ренессансная драма, «трагедия ужаса», «декоративное оформление», игра с литературой и в литературу.

The article concentrates on genre, compositional and stylistic peculiarities of O. Wilde’s “Italian” tragedies (“Duchess of Padua” and “A Florentine tragedy”).

Despite obvious similarity in genre and poetical features of two plays, the author embodies different aims in each of them. “Duchess of Padua” appears to be the writer’s “play with literature and in literature” – a parodical combination of traditional literary devices, used for depiction of the Italian topic in works by English authors of the end of XVI – the beginning of the XVII c. (mainly, Renaissance dramas and “bloody tragedies”). “A Florentine tragedy” seems to be more mature. Although O. Wilde continues using standard clichés, accepted in English literature for embodiment of Italian material, they don’t overwhelm the narrative, making its harmonious decoration. The characters of the author’s late “Italian” tragedy behave as real people, which don’t look like schematic figures from

© О. Р. Посудиевская, 2015

the early play, whose behavious was copied (as well as parodied) from Renaissance dramas and "bloody tragedies". Thus, the writer withdraws from his initial creative experiment with the collage of "Italian" plays by English predecessors.

Keywords: "Italian" tragedy, genre canons, borrowing, Renaissance drama, "bloody" tragedy, "decorative arrangement", play with literature and in literature.

«…это вершина всей моей литературной работы, шедевр моей молодости» – такую высокую оценку «итальянской» трагедии «Герцогиня Падуанская» находим в письме ее автора американской актрисе Мэри Андерсон (1883) [6, с. 210]. Согласно утверждениям биографов Уайльда, писатель обещал актрисе создать пьесу, игра в которой позволит воплотить «Ваш огромный талант во всем его объеме, Вашу страстность во всей ее глубине и Вашу красоту во всей ее безграничной власти» [2, с. 94].

Как известно, Уайльд еще в 1880 году (сразу после публикации «русской» драмы «Вера, или Нигилисты») собирался «написать белым стихом пятиактную аристократическую трагедию», в которой нашли бы продолжение «традиции пьес Уэбстера и других драматургов времен короля Якова I» [6, с. 144]. А знакомство с Мэри Андерсон лишь вдохновило его на создание сценария с главной женской ролью.

«Оптимистичная» уверенность писателя в том, что «Герцогиня Падуанская» – «наиболее сильная вещь» из всех его произведений [6, с. 219], резко контрастировала с негативными оценками его современников («старомодная», «леденящая кровь», «псевдошекспировская» мелодрама, «в которой отсутствует достоверность») [10]. Многочисленные отказы театральных режиссеров от постановки «неудачной» пьесы, в конце концов, формируют убеждение Уайльда в том, что его «итальянская» трагедия – «единственное произведение, которое действительно не стоило публиковать» [7, с. 31].

Неудивительно, что автор «Герцогини Падуанской» обращается к итальянской тематике (и к жанру «итальянской» трагедии, в частности) лишь спустя десять лет в новой пьесе «Флорентийская трагедия». Предположительно, произведение было завершено в 1895 году – незадолго до ареста его автора. Тем не менее, по мнению многих исследователей, одноактная драма, входящая в сборники сочинений писателя, – всего лишь фрагмент оригинала, спасенный Робертом Россом, вместе с другими документами, во время конфискации имущества Уайльда. Первая сцена была восстановлена по памяти Т. Стердж-Муром, и уже в 1906 году английские зрители получили возможность увидеть постановку пьесы в Ковент Гарден. А в 1907 году «Флорентийская трагедия» была напечатана в российском издательстве «Скорпион» в переводе М. Ликиардопуло и А. Курсинского.

На первый взгляд, поздняя трагедия Уайльда кажется своеобразным продолжением замысла его первой пьесы на итальянскую тему. Поражает сходство в именах героев и отношениях между ними и одновременная трансформация образов. Так, главным героем «Герцогини Падуанской» оказывается Гвидо Ферранти, сын герцога Пармы, желающий отомстить за убийство отца падуанскому герцогу Симоне Джессо. Однако, влюбившись в прекрасную Беатрис, жену герцога, юноша отказывается от совершения преступления. Симоне Джессо представлен хитрым, жестоким и коварным правителем Падуи, высказывающим представления о «современной» морали в форме блестящих парадоксов. А добрая и кроткая Беатрис, полюбив Гвидо, убивает супруга, чтобы устранить все препятствия на пути любви.

Во «Флорентийской трагедии» все иначе. Флорентийский принц Гвидо Барди – уже не пылкий, мечтательный юноша с романтичным взглядом на мир, а вполне зрелый человек с буржуазным мирочувствованием, привыкший приобретать за деньги все (даже любовь женщины). Его противником в любовном треу-

гольнике становится Симоне – пожилой человек незнатного происхождения, «чья душа вечно пребывает на рынке» [14, с. 758], купец, стремящийся продать свой товар любым способом. А «товаром», который Гвидо желает приобрести у Симоне, оказывается «нежная» (sweet) Бьянка – жена героя.

По сравнению с Беатрис, которая играет доминирующую роль в событиях пьесы, роль Бьянки – скорее, второстепенная. Влюбленная героиня, в отличие от Беатрис, пославшей на казнь возлюбленного, а потом пытавшейся спасти его, не только не проявляет сопротивление влиянию Симоне, но и не предпринимает никаких действий к спасению Гвидо (в данном случае, муж убивает любовника). Вместо возвышенно-поэтичных реплик падуанской герцогини, жена буржуа-капиталиста лишь произносит краткие комментарии, выражающие скрытое недовольство словами супруга: «Я что, твой подмастерье?», «Что мне прясть?» [14, с. 756, 757]. Красота речи Бьянки раскрывается в полной мере только в диалоге с Гвидо – в ней появляются эпитеты, метафоры, аллегории: «Трусость поставила бледную печать на его брови», «…Любовь может превратить самый жалкий предмет в знак сладких воспоминаний» [14, с. 759, 762].

Покорность Бьянки, прагматизм Гвидо, «серый» утилитаризм мирочувствования Симоне – все это кажется слабым подобием яркости, эмоциональности и поэтической окраски образов героев «Герцогини Падуанской». А признание Бьянки в любви флорентийскому принцу («…твой образ будет со мной всегда» [14, с. 762]) выглядит совсем просто на фоне былого мастерства автора-эстета в описании высоких чувств (*ср. с признанием Беатрис:* «если бы все утренние звезды вдруг запели, они не могли бы рассказать, как сильно я люблю тебя» [14, с. 430]).

Создается впечатление, что «Флорентийская трагедия» в художественном отношении – бледная копия высокопоэтичной ранней пьесы Уайльда на итальянскую тему. Но отметим, что внешне яркий, красочный и излишне декоративный мир «Герцогини Падуанской» на самом деле создан искусственно – в рамках художественного переосмысления автором жанровых традиций изображения Италии в английской литературе.

Так, сразу заметны многочисленные заимствования и копирования художественных деталей и приемов произведений предшественников, в частности, драматургии времен Якова I (Тернер «Трагедия мстителя», 1607, «Трагедия атеиста», 1611; Марстон «Месть Антонио», 1602, «Ненасытная графиня», 1610; Уэбстер «Белый дьявол», 1612, «Герцогиня Мальфи», 1614; Мессинджер «Герцог Миланский», 1623). Традиционным оказывается место и время действия – один из знаменитых центров итальянского Ренессанса второй половины XVI века (эта эпоха, как известно, является драматичным периодом в истории Италии). Типичны и главные герои – представители итальянской аристократии, как, впрочем, и один из мотивов – борьба за власть.

Борьба за власть – одна из главных причин кровопролития в «трагедиях ужаса». Из-за нее родные братья убивают друг друга («Трагедия мстителя»), брат убивает сестру и всю ее семью («Герцогиня Мальфи»), свекровь распространяет сплетни, следствие которых – убийство невестки ее супругом («Герцог Миланский»). Тот же мотив использует и Уайльд: Симоне Джессо обретает могущество благодаря предательству отца Гвидо – своего лучшего друга. Тем не менее, если в «кровавых драмах» борьба за власть становится лейтмотивом произведения, то в «Герцогине Падуанской» этот мотив – второстепенный. Создавая предысторию происходящих событий, он дает толчок к развитию действия в пьесе. А на первый план в уайльдовской трагедии выходят совершенно иные мотивы – относительность добра и зла, душевной чистоты и греховности, тесное переплетение любви и смерти.

Любовные сцены у Уайльда, как и сцены, где доминирует мотив смерти, – возвышенно-поэтичны. Высказывания персонажей наполнены архаизмами, не свойственными речи современников автора: perchance, ay, methinks, methought, thou, thee, thy, art, hast, doth. Писатель как бы воссоздает в диалогах героев язык общества конца XVI – начала XVII вв., что, в общем-то, согласуется с его первоначальным обещанием продолжить традиции Уэбстера в своей «итальянской» пьесе (ср. высказывание «злых гениев» – кардинала в «Герцогине Мальфи» ... *thou'rt poison'd with that book* [15] и графа Моранцоне в «Герцогине Падуанской» *Thou art God's minister of vengeance* [14, с. 442]). Но если в эпоху Уэбстера подобные слова и выражения составляли норму языка, то Уайльд намеренно архаизирует речь героев в моменты их наивысшего эмоционального напряжения. Такое «украшение» – один из приемов декоративного стиля писателя, направленный на усиление эмоционального восприятия читателем идей и концепций, которые обычно воплощаются в кульминационных сценах произведений автора-эстета.

Уайльдовские «сцены любви и смерти» изобилуют художественными эпитетами, сравнениями, метафорами, аллегориями, вполне соответствующими традиционным приемам построения похожих эпизодов в романтической ренессансной драме. Сравним, к примеру, утверждения Беатрис: «…пока у нас есть любовь, у нас есть лучшее, что только может быть в жизни…», «…бедные, любя друг друга, так богаты» [14, с. 432, 433], – с высказываниями Джульетты: «Моя щедрость безбрежна, как море, моя любовь такой же глубины; чем больше я тебе отдаю, тем большим обладаю» («Ромео и Джульетта») [12]. Красота герцогини как «великое солнце» (great sun) ослепляет Гвидо и усиливает чувство Прекрасного в его душе – именно так описывает Джон Лили влияние Кампаспы на Апеллеса, пытающегося создать идеальный образ Венеры: «Мне никогда не изобразить хорошо твоих глаз, потому что они слепят меня» («Кампаспа») [3]. А неожиданное высказывание Гвидо о том, что лучшими в мире мастерами искусства по воплощению истинной красоты являются женщины, которые, пробуждая в мужчинах высокое чувство, вносят красоту и в обыденную действительность, кажется неким откликом на идею Лили, вложенную в уста его героя-художника: «…в абсолютной красоте всегда есть нечто, не поддающееся искусству» [3].

В уайльдовской пьесе появляются традиционные музыкальные образы, соотносимые с пением соловья – узнаваемым образом любовных сцен в ренессансных драмах. К примеру, в реплике влюбленного Гвидо: «…я думал, что соловей поет только ночью…тогда позволь моим губам дотронуться до сладких губ, которые могут исполнять такую музыку» [14, с. 430] – явно чувствуется влияние шекспировских описаний любовных чувств (*ср. с признанием Валентина из «Двух веронцев»:* «Нет музыки в соловьином пении, если ночью рядом со мной нет Сильвии» [13] *и убеждением Джульетты:* «Это был соловей…ночью он поет на гранатовом дереве…» [12]). Да и сам образ возлюбленной героя – «нежной» (sweet) Беатрис, «более чистой, чем белые звезды», становится своеобразным продолжением образов «белой голубки» (snowy dove) Джульетты, «светлой» (fair) Порции, «милой» (gentle) Джулии, «дивной» Кампаспы.

Композиционное сходство «Герцогини Падуанской» с ренессансными драмами и «трагедиями ужаса» также очевидно. Как известно, в «итальянских» пьесах конца XVI – начала XVII в. соблюдалась пятиактная структура с обязательным резким поворотом сюжета в третьем акте, определяющим исход действия. Так, герцогиня Мальфи открывает герою-преступнику Босола свою тайну замужества, что приводит к трагической развязке; мстители совершают убийство герцога, а сыновья герцогини по ошибке убивают собственного брата («Трагедия мстителя»); происходит предательство Валентина его другом Протеем («Два веронца»); Ромео убивает Тибальта, что приводит к его изгнанию («Ромео и Джульетта»);

купец Шейлок требует от Антонио кровавой платы по векселю («Венецианский купец»). Именно в третьем акте уайльдовской трагедии Гвидо узнает об убийстве Симоне Джессо от руки «чистой» и «невинной» Беатрис, а отвергнутая им герцогиня выдает героя страже как убийцу супруга. И даже орудия убийства и самоубийства героев в финале пьесы (яд и кинжал) типичны для «кровавых драм» («Трагедия мстителя», «Белый дьявол», «Герцогиня Мальфи»).

Многочисленное сходство «Герцогини Падуанской» с ренессансными драмами и «трагедиями ужаса» и, в некоторых случаях, прямое копирование сюжетных линий дает основание для утверждения некоторых ученых об очевидном заимствовании Уайльдом художественных достижений его предшественников. Действительно, самоубийство Гвидо и Беатрис, к примеру, кажется своеобразной «обратной копией» смерти Ромео и Джульетты. Тем не менее Уайльд, как оказывается, не просто заимствует сюжет, мотивы, систему образов и стилевую окраску «итальянских» пьес рубежа XVI–XVII в, но и творчески перерабатывает, «переигрывает» их в своем художественном восприятии.

Так, только в одной любовной сцене между Гвидо и Беатрис используется сразу несколько образов, воздействующих на разные стороны эмоционального восприятия читателя: чувственно-метафорические (губы возлюбленной – алые двери, а в ее сердце танцуют золотые точки); музыкальные (песнь «сладких губ» героини превосходит пение соловья); мифологические (герой готов «бороться с немейским чудовищем в голой пустыне», чтобы завоевать любовь). Не менее сильная по художественному наполнению сцена прощального разговора влюбленных, где образ крови, вместе с сопутствующим ему красным цветом, становится доминирующим: «красный от крови», «кровавый цветок», «пурпурные губы», «алая нить вокруг белого горла». Подобные цветовые эпитеты создают удачное «декоративное оформление» для многочисленных эстетских идей автора, отображенных в этом эпизоде. Так, «Смерть не властна над Любовью», «те, кто грешат ради любви, не грешат вовсе», поэтому Беатрис могут осудить только люди, живущие «тусклой и бесцветной жизнью», которые никогда не обжигались «красным огнем страсти» [14, с. 476, 479, 481]. Отметим также стремление Уайльда к описанию места действия как обители красоты, которое особенно проявляется в создании антуража герцогского дворца («…кресла с позолоченной кожаной обивкой, посуда в буфете из золота и серебра…дверь с портьерой из малинового бархата с вышитым на ней золотом гербом герцога…») [14, с. 422] и зала суда («…позолоченные символические фигуры поддерживают крышу из красных балок с серыми софитами…балдахин из белого атласа, украшенный золотом…длинная скамья для судей, покрытая красной тканью…») [14, с. 455]. Однако намеренно усиленная «декоративность» повествования, отсутствовавшая и в романтических ренессансных драмах, и в «трагедиях ужаса», выявляет некую приукрашенность, искусственность всей атмосферы Прекрасного, а, значит, нереальность воплощения в действительности тех концепций, которые Уайльд пытается отобразить в рамках художественного пространства пьесы. А само произведение оказывается своеобразной пародийной игрой с жанровыми канонами «итальянских» пьес предшественников автора – «игрой с литературой и в литературу».

А вот «Флорентийская трагедия» – совсем иная по жанрово-композиционным признакам: в ней всего одно действие, все события разворачиваются в одном месте (дом Симоне и Бьянки), и в них участвуют только трое героев. В пьесе нет «приукрашенных» возвышенно-поэтичных трагических эпизодов и развернутых описаний любовных чувств, как это было в «Герцогине Падуанской». Первая половина действия вообще представляет собой «деловой разговор» купца и принца о покупке товара. Все меняется, когда Гвидо признается Симоне, что главный товар для него – это Бьянка, чья красота «подобна лампе, затмевающей своим све-

том звезды». Ведь до этого момента мнение Симоне о супруге было совершенно противоположным: она – всего лишь «хорошая» (good), «честная жена» (honest wife), некое дополнение к тем богатствам, которыми обладает герой. По убеждению Симоне, Бьянка должна выполнять все его приказания («…возьми мой плащ. Возьми сначала этот пакет», «Опустись на колени» [14, с. 753]), как, впрочем, и его «деловые» поручения (к примеру, убедить Гвидо купить самый дорогой товар).

Уайльд как бы воплощает свою концепцию героя-собственника, ставшего актуальным образом для английской литературы конца XIX века, когда происходила всеобщая прагматизация сознания викторианского общества. Самым известным воплощением этого образа становится Сомс Форсайт, приравнивающий людей к вещам. И даже история этого героя носит «говорящее» название – «Собственник».

Писатель-эстет также не остается в стороне от проблем своих современников. Так, падуанский герцог вполне в «форсайтовском» духе заявляет жене: «…будучи моей всецело, Вы будете делать то, что я велю…» [14, с. 427] (*ср. с размышлениями Сомса об Ирэн:* «Разве может человек обладать чем-нибудь более прекрасным, чем этот обеденный стол…бокалы, отливающие рубином…эта женщина, которая сидит за его столом?» [1]). Тему «собственничества», как видим, Уайльд продолжает и в позднем творчестве – Симоне выносит окончательный вердикт по отношению к своей «вещи»: «Она создана для того, чтобы содержать дом и прясть», а «красота – это драгоценность, которую она не носит» [14, с. 757, 760].

Тем не менее после пожелания Гвидо «приобрести» Бьянку утилитарно-прагматичное мирочувствование Симоне отходит на второй план. Практичный предприниматель, которого, как казалось, интересуют только товарно-денежные отношения, внезапно проявляет глубокие познания в политике, экономике и культуре, а также способность к философской рефлексии. В ходе разговора с любовником жены Симоне открывает для себя красоту Бьянки, чей голос – «низкая музыка, которая останавливает вращающуюся землю», а губы, «подобно розовым лепесткам», прикасаются к бокалу вина [14, с. 760, 761].

Колористическая игра цветов – в основном, белого, красного и черного – уникальный прием декоративного стиля Уайльда, отличающий его «итальянские» трагедии от произведений предшественников. В «Герцогине Падуанской» она не только усиливает красоту повествования, но и сигнализирует о поворотах сюжета. Так, красный цвет становится доминирующим в образе «светлой» (white) Беатрис после совершения убийства («горячий кровавый туман», «кровавый дождь»), а в сцене суда над Гвидо героиня, требующая смерти преступника, одета в черное платье. Однако во «Флорентийской трагедии» этот новаторский, эстетский прием реализован минимально. Игра цветов проявляется лишь в словах любовника героини: «светлая» (white) Бьянка должна распустить «черные как ночь» волосы и спуститься к нему по лестнице из алого шелка, а ее «белоснежные» ноги будут «подобны снегу на розовом кусте» [14, с. 761–762].

Этот эпизод, где Гвидо и Бьянка, втайне от Симоне, быстро обсуждают будущее свидание, – в общем-то, единственная сцена в пьесе, посвященная описанию любовного чувства. В ней есть типичный для ренессансных драм мотив ожидания героем возлюбленной под ее балконом («Ромео и Джульетта», «Два веронца»). Присутствует и образ жаворонка, который «своим пронзительным пением пробуждает спящих» [14, с. 762] и разлучает влюбленных (*ср. со сценой прощания Ромео и Джульетты* «Это жаворонок, который так нескладно поет, издавая резкие диссонансы и неприятные звуки…разделяет нас» [12]). Тем не менее Уайльд ищет и иные образы воссоздания высоких чувств: глаза возлюбленного/возлюбленной становятся зеркалом, в котором отражается образ любимого человека

(*ср. обращение Гвидо к Бьянке:* «…а в твоих глазах, этих звездах, как в зеркалах, позволь мне удержать свой образ» [14, с. 761–762] *и утверждение Беатрис:* «… твои глаза – отполированные зеркала…я могу увидеть себя и поэтому знаю, что мой образ живет в тебе» [14, с. 431]).

Несмотря на то, что стилевое наполнение этого эпизода значительно уступает яркости и пышности «декоративного оформления» любовных сцен с участием Гвидо и Беатрис, в нем сохраняются узнаваемые приемы эстетского стиля Уайльда. Помимо цветовой игры, это употребление книжных слов и архаизмов (behold, semblance, remembrance, wrough out), сложных синтаксических конструкций. Подобные «декорации» усиливают эмоциональное воздействие на читателя мотивов любви и смерти, которые в данной сцене переплетаются: «Ты знаешь, я твоя в любви или Смерти» [14, с. 762].

Появление подобного высказывания в устах Бьянки и выделение автором слова «смерть» – знак предстоящей трагедии. Это слово выделяется и в монологе Беатрис как раз перед убийством супруга: «…сегодня Смерть даст развод герцогу…» [14, с. 438]. Ожидание кровавого убийства подкрепляется появлением пурпурного пятна вина на скатерти, ведь «…где пролито вино, кровь тоже проливается…» [14, с. 761]. А вот черный цвет, интенсивно сопутствовавший образу Смерти в «Герцогине Падуанской» («…могила черна и преисподняя черна…» [14, с. 479]), во «Флорентийской трагедии» вообще не упоминается в этой функции. И даже образ луны, ставший неизменным театральным атрибутом рокового несчастья в творчестве Уайльда, в пьесе едва намечен – в упоминании Симоне о «неприветливой луне», которая «прячет лицо за кисейной маской» [14, с. 763].

В отличие от ранней «итальянской» трагедии, где Уайльд соблюдает декорум, в поздней пьесе писателя убийство происходит на сцене, как в «кровавых драмах». Появляется и образ крови, текущей из раны на руке Симоне («Твой муж истекает кровью, это ничего» [14, с. 764]). Тем не менее в эпизоде отсутствует детальное описание самого убийства с указанием количества ран и стонов жертвы (как, к примеру, в «Трагедии мстителя» Тернера [5]). Поэтому все внимание читателя, в конце концов, сосредоточивается не на смерти Гвидо, а на последующих действиях Симоне и Бьянки – они задают друг другу риторические вопросы: «Почему ты не говорил мне, что ты так силен?», «Почему ты не говорила мне, что ты прекрасна?» [14, с. 765]. А поцелуй супругов над телом убитого любовника становится неожиданным финалом всей пьесы.

Подобный финал – не менее яркий и эффектный, чем самоубийство Гвидо над телом отравленной Беатрис. Однако в данном случае очевидно изменение первоначальной концепции Уайльда. Ведь в ранней «итальянской» пьесе торжество любви, душевной чистоты и взаимопонимания между влюбленными, их победа над Смертью воплощались как бы за гранью материальной действительности (лицу герцогини возвращается ослепительная белизна уже после гибели девушки). А вот «возвращение» Симоне и Бьянки друг к другу происходит в реальном мире. Неожиданное открытие иной грани человеческой души, приведшее Гвидо и Беатрис к трагическому концу, для Симоне и Бьянки оборачивается выявлением незамеченных достоинств супруга/супруги, обретением утерянного взаимопонимания между ними.

Отметим, что Уайльд давал высокую оценку «Флорентийской трагедии», как, впрочем, и «Герцогине Падуанской»: «играющая изумительными красками музыкальная вещь» [14, с. 1095]. И эта оценка была подтверждена современниками писателя: «произведение, которому суждено жить вне времени и пространства, невзирая ни на какие господствующие предрассудки и капризы вкусов», «вершина драматического творчества» автора [4, с. 11, 12]. Как утверждают биографы Уайльда и исследователи пьесы, «Флорентийская трагедия» – «более зрелое»

произведение, чем «Герцогиня Падуанская», и в нем автор показал себя хорошим психологом [4, с. 11; 6, с. 388]. Действительно, если Гвидо и Беатрис больше похожи на схематические фигуры, существующие только в рамках художественного пространства пьесы, то Симоне и Бьянка действуют как вполне реальные люди – в их поступках отсутствует излишний эмоциональный пафос или трагизм. Да и сама «Флорентийская трагедия» уже не является «декоративной» пьесой-игрой. В ней отсутствует намеренное копирование традиционных приемов воплощения итальянской тематики в английской литературе, наблюдаемое в «Герцогине Падуанской». Таким образом, Уайльд все же отходит от «игры с литературой и в литературу» – от своего первоначального творческого эксперимента с жанровыми канонами произведений на итальянскую тему. Поздняя пьеса автора – абсолютно самобытная трагедия, где находят воплощение идеи уже зрелого писателя-эстета.

Библиографические ссылки

1. *Голсуорси Дж.* Сага о Форсайтах. Собственник [Электронный ресурс] / Дж. Голсуорси // Моя электронная библиотека. – Режим доступа: http://my-lib.net/?id=983493239 – Заголовок с экрана.

2. *Ланглад Ж. де.* Оскар Уайльд, или Правда масок / Ж. де Ланглад. – М. : Молодая гвардия, 1999.

3. *Лили Дж.* Кампаспа [Электронный ресурс] / Дж. Лили / пер. А. Г. Лукьянова [и др.]. – Режим доступа: http://www.google.com.ua/url?url=http://www.theatre-library.ru/files/l/lyly_john/lyly_john_1.doc&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=v5vLVLb7L8eBU93Wg8AP&ved=0CB8QFjAC&usg=AFQjCNH7LZJdS09IziZVoA6hwwDodRmisA.

4. *Мэзонъ С.* Предисловіе къ русскому изданію / С. Мэзонъ // Уайльдъ О. Флорентинская трагедія / пер. съ рукописи М. Ликіардопуло и А. Курсинскаго. – М. : «Скорпіонъ», 1907. – С. 9–12.

5. *Тернер С.* Трагедия мстителя [Электронный ресурс] / С. Тернер / пер. С. Э. Таска // Младшие современники Шекспира / под ред. А. А. Аникста. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1986. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/TERNER/terner_avenger.txt

6. *Ellmann R.* Oscar Wilde / R. Ellmann. – L. : Penguin Books Ltd., 1988. – 632 p.

7. *Holland V.* Oscar Wilde / V. Holland. – L. : Thames and Hudson Ltd, 1960. – 144 p.

8. *Massinger Ph.* The Duke of Milan: A tragedy, in five acts [Электронный ресурс] / Philip Massinger / ed. by H. McMillan. – L. : Bow-Street, Covent-Garden, 1816. – Режим доступа: http://books.google.com.ua/books?id=HUEUAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=The+Duke+of+Milan&source=bl&ots=wz4pC2sNj1&sig=wf9xry59CB75A05X-bsXfbMsagw&hl=ru&ei=HcNwTPHpKYHEswbMwMi5Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCoQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false

9. *O'Connor S.* "Oscar and After". Straight Acting: Popular Gay Drama from Wilde to Rattigan (essay date 1998) [Электронный ресурс] / Sean O'Connor // Twentieth-Century Literary Criticism / Ed. Thomas J. Schoenberg and Lawrence J. Trudeau. – Vol. 175. – Detroit: Gale, 2006. – P. 26–59. – Режим доступа: http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRG&u=russia

10. *Review of Guido Ferranti.* Critic 15.371 (Feb. 7, 1891) [Электронный ресурс] // Drama Criticism / Ed. Scott T. Darga. – Vol. 17. – Detroit: Gale, 2002. – P. 73. – Режим доступа: http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRG&u=russia

11. *Shakespeare W.* Merchant of Venice [Электронный ресурс] / William Shakespeare // Merchant of Venice: entire play. – Режим доступа: http://shakespeare.mit.edu/merchant/full.html

12. *Shakespeare W.* Romeo and Juliet [Электронный ресурс] / William Shakespeare // Romeo and Juliet: entire play. – Режим доступа: http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html

13. *Shakespeare W.* Two gentlemen of Verona [Электронный ресурс] / William Shakespeare // Two gentlemen of Verona: entire play. – Режим доступа: http://shakespeare.mit.edu/two_gentlemen/full.html

14. The Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis. – Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire, 1997. – 1098 p.

15. Webster J. The Duchess of Malfi [Электронный ресурс] / John Webster // The Project Gutenberg Etext / Ed. Gary R. Young. – Режим доступа: http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/malfi10.txt

Надійшла до редколегії 06.02.2015 р.

УДК 821.112.2 – 3.09

Б. В. Стороха

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

ПЕКЕЛЬНИЙ ДИЯВОЛ ПІВДЕННИХ МОРІВ. «ІНФЕРНАЛЬНИЙ» ДИСКУРС КОЛОНІАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПРО МАЛАЙСЬКИЙ АРХІПЕЛАГ

Розгалужений колоніальний дискурс в німецькомовній літературі, який охоплює не лише художні твори, але й книги публіцистичного, етнографічного та наукового характеру, що з'являються протягом останніх десятиліть XIX ст. та перших XX ст., окреслює, трансформує та модулює не лише «фактичний» бік освоєння територій, але й стратегії конструювання уявного. Через пізнання Іншого (чорно, червоно- та жовтошкірого) суб'єкт-європеєць проводить кордон між «культурою» та «дикістю», «релігією» та архаїчними віруваннями, врешті-решт – «людяністю» та «тваринністю». У будь-якому випадку, навіть «охудожнені» наукові дослідження, не говорячи вже про публіцистично-мемуарну та розважальну літературу, формулюють своєрідні «топоси страху», пов'язані з колонізованими територіями та народами: «жовтий потоп», «африканське дикунство» та «південний диявол».

Не можна сказати, що представлення читачеві колоніальних фантазій відбувалося лише в одному ключі. Екзотизм породжує велику кількість романтичних мрій про райські землі та пов'язані з ними насолоди. Однак переважно у книгах створюється атмосфера напруження, страху та очікування небезпеки. Такі твори, як «Кульгавий диявол остіндійських островів» Й. Бехтінгера, «Чотири роки серед канібалів» Г. Деснера, «У хащах Нової Гвінеї» Г. Рьоннінгера, «Серед канібалів південних морів» В. Гайхена, «У сутінках Рімби» В. Фольца стають візуалізаціями «пекельних земель» малайсько-зондсько-борнеансько-молукського ареалу.

Ключові слова: колоніальна література, океанізм, мультидискурсивність.

Разветвлённый колониальный дискурс в немецкоязычной литературе, охватывающий не только художественные произведения, но и книги публицистического, этнографического и научного характера, появляющиеся в период конца XIX – начала XX веков, очерчивает, трансформирует и моделирует не только освоение территорий де факто, но также и стратегии формирования воображаемого. Через познание Иного субъект проводит границу между «культурой» и «дикостью», религией и архаическими верованиями, и, в конце концов, «человечностью» и «животностью». Не только художественные, но и «онаучненные» произведения формируют своеобразные «топосы страха», связанные с колонизированными территориями и народами.

Нельзя сказать, что фантазии формируются только в одном ключе. Экзотизм порождает грёзы о райских землях и связанных с ними наслаждениях. Но преимущественно – это атмосфера страха, опасности и напряжения. Такие произведения, как «Хромой дьявол остиндских островов» И. Бехтингера, «Четыре года среди каннибалов» Х. Деснера, «В джунглях Новой Гвинеи» Г. Рённингера, «Среди каннибалов южных морей» В. Хайхена, «В сумерках Римбы» В. Фольца становятся визуализациями «адских земель» малайско-зондско-борнеанско-молукского ареала.

Ключевые слова: колониальная литература, океанизм, мультидискурсивность.

© Б. В. Стороха, 2015

Brachiate colonial discourse in the German literature, which includes fictional, publicist, ethnographical and scientific texts of XIX – XX century, outlines, transforms and models not only territorial colonisation de facto. It figures strategies of forming of Imaginary too. Via cognition of the "Other" the subject defines the frontiers between "culture" and "savagery", religion and archaic beliefs and, at last, between "humanity" and "beast-being". Not only fictional books, but science-based works figure "topoi of fear", which are bound to the colonized acres and folks.

These phantasies are not "mono-voiced". Exotisme gives birth to the visions of paradise lands and promises of possible pleasures. Predominantly these books represent the atmosphere of fear, danger and tension. The books like "The lame devil of south seas" by J.Bechtinger, "Four years among cannibals" by H. Dessner, "In the jungle of New Guinea" by H. Roenninger, "Among the cannibals of Pacific" by W. Heichen, "In the twilights of Rimba" by W. Folz visualise the "awful lands" of areal of Malaya, Sunda Islands, Borneo, Maluku Islands.

Keywords: colonial literature, oceanisme, multi-discourse.

Ще до формування в середині XX століття так званого «золотого трикутника» (Таїланд – М'янма – Лаос) південноазійський та південнотихоокеанский ареали викликали неабияке зацікавлення як мандрівників і вчених, так і письменників як локація, що надзвичайно наснажувала фантазії «екзотичного», котре охоплювало комплекси «незвичного» і «забороненого».

Поєднання в одному цілому як тематики Іншого (не-білого), так і «гріха» викликало до життя низку літературних творів як жанрового характеру (пригодницькі романи – з їхніми ухилами в роман виховання, у любовні колізії та в історії жахів), так і дифузних за природою, в яких поєднуються науковий (переважно етнографічний), публіцистичний (філософсько-політичне есе), мемуарний (спогади або ж постулювання одночасності записів подіям) та власне художній (фікціоналізація) способи дискурсотворення.

Специфікою німецького письма наприкінці XIX – на початку XX століть, враховуючи національні особливості формування, побутування та трансформацій колоніального дискурсу, стала майже одночасна поява усіх моделей; нерідко авторами як наукових, так і фікціоналізованих творів ставали одні й ті самі автори. Технологічний поштовх останньої третини XIX століття, мілітарний фон колоніальних змагань (в яких Німеччина намагалася наздогнати Великобританію, Францію, Голландію та Португалію), особлива популярність подорожей до далеких країн разом з поступовим долученням жінок до початково «чоловічої» справи освоєння світу дозволили Німеччині якщо не зрівняти де факто свою присутність у неєвропейських територіях, то принаймні позначити в дискурсивному полі своє «Я» білої людини.

Активне творення колоніального уявного, котре розгорталося протягом періоду з 1880-х років до Першої світової війни, не скінчилося і після Версальського договору. Згідно з ним Німеччина втратила, окрім територій у Польщі, Данії, Литві, Бельгії та Чехословаччині (близько 70 000 кв. км.), ще й колонії Танганьїка, Руанда, Урунді, «Трикутник Кіонга», Того, Камерун в Африці; Маріанські, Маршаллові, Соломонові острови, Науру, Західне Самоа, Нову Гвінею в Тихому океані, а також концесії на Шаньдун у Китаї, Сіамі. Проте, незважаючи на ці земельні втрати, з інтелектуального дискурсу не зникають екзотично-колоніальні мотиви, успадковані Веймарською республікою, логічно та послідовно розвиваючись після 1933 року під прапором Третього рейху.

Південнотихоокеанський ареал, що включає в себе Великі Зондські, Малі Зондські, Молукські та Філіппінські острови, а також низку малих островів становить Малайський архіпелаг, у безпосередній близькості до якого знаходиться острів Нова Гвінея, однак не завжди включається до комплексу Малайських остро-

вів, протягом XVII–XIX століть був територією, що перманентно перебувала під впливом трьох колоніальних влад: англійської, голландської та португальської.

Німеччина долучається до перерозподілу територій у другій половині XIX століття, точніше – 1885 року, коли утворюються найперші тихоокеанські колонії на Маршаллових островах та Германська Нова Гвінея. Але ще й до цього німецькі мандрівники та вчені відвідують азійсько-тихоокеанський регіон у складі наукових експедицій та на борту військових кораблів під прапорами Великобританії, Португалії, Франції, Голландії, долучаючи свої дослідницькі, популяризаторські та художні тексти до комплексу вивчення «екзотики» південних морів.

Записки «Подорожі на Філіппіни» Фрідріха Ягора (1873), етнографічне дослідження Еміля Картауза «Суматра та Малайський архіпелаг» (1891), книга дорожніх вражень Артура Беслера «Нові картини південних морів» (1900), повість Вальтера Хайхена «Серед канібалів південних морів» (1900), туристичні записки Ріхарда Деекена «Маніуа Самоа!» (1901), роман Адольфа Вільбрандта «Острів Пасхи» (1902), нарис історії німецьких поселень у південних морях Альфреда Функе (1902), документальна книга Гайнріха Шнее «Серед племен канібалів архіпелагу Бісмарка» (1904), теоретико-філософська праця Георга Ірмера «Сутінки народів у Тихому океані» (1915), подорожні записки Вільгельма Фольца «У сутінках Рімби» (1921), збірка есе Ганса Моргенталера «Матахарі. Настрої-картини малайсько-сіамських тропіків» (1921), книга промов тихоокеанського вождя Папалагі (1922), роман Германа Рьоннінгера «У хащах Нової Гвінеї» (1925) та ще майже нескінченний список книг, що видавалися у майже всій Німеччині як самостійні твори або ж екземпляри з дослідницьких серій академії наук чи університетських видань – усі вони (і це не беручи до уваги публікації в газетах, журналах, альманахах) стають основою формування уявного чудовиська, котре складається з тропіків, спеки, канібалізму та чуттєвості.

Розповсюджені стратегії дослідження та тлумачення текстів літератури південнотихоокеанського спрямування до останнього часу демонструють прихильність до інтеркультурного підходу, в основу якого покладено типологію власного та чужого за Цвєтаном Тодоровим. Авторка останнього фундаментального дослідження у цій галузі, Ґабріела Дюрбек [3] у дослідженні «Стереотипні парадизи» (2007), проаналізувавши стереотипний, компаративний, герменевтичний підходи до теоретичного освоєння Іншого в межах вивчення так званого «океанізму» літератури, зупиняється на декількох аспектах проблеми: це етнографічно-популяризаторське бачення південнотихоокеанського ареалу, тенденція екзотизації мемуарів, дихотомізація фігури аборигена («благородний» або «диявольський» дикун) та афірмативна функція «океанічної літератури». Складовими, що підпорядковуються загальному порядку організації літературного дискурсу стають політико-економічний, дарвіністський, культурологічний та расовий аспекти.

Це дослідження, як і низка інших, наприклад, Ульріки Лінднер «Колоніальні зустрічі», Єви Бломе «Чистота і змішування», Рональда Дауса «Екстремальний колоніалізм», Ґізели Ґрайхен «Німецькі колонії: мрія і травма», Акселя Дункера «Контрапункт читання: колоніальні структури в німецькій літературі 19 століття» [2], демонструють співіснування в межах однієї тематики різнорідних текстів (наукових, документальних, мемуарних, художніх). Така особливість німецької літератури періоду колоніальної активності простежується не лише стосовно «океанічних» текстів, але й тих, що конструюють Африку, Південну Америку та Далекий Схід.

Одним з найпізніших текстів колоніальної тихоокеанської романтики стала книга Вільгельма Фольца «У сутінках Рімби» [4] 1921 року, яка з'явилася у безпосередній близькості від книги Ельзи Тріоле «На Таїті» [1] 1925 року. Спорідненість погляду на рай посеред океану у Тріоле з «Заручинами на Сан-Домінго»

Клейста 1811 та «Прихильниками змії» Емара 1867 року мало чим відрізняється від аналогічної позиції, сформульованої Фольцем, якщо, звичайно, не брати до уваги відмінності географічного, кліматологічного, етнографічного порядку.

Географ, дослідник та письменник Вільгельм Теодор Август Герман Фольц, проживши довге життя між 1870 та 1958 роками, заставши епохи Вільгельма II, Веймарської республіки, Третього рейху та НДР (після Другої світової війни проживав біля Лейпцига) як дослідник колоній найбільш відомий двотомною працею «Північна Суматра» (1909 та 1912 роки), своєрідним «художнім» доповненням до якої стала книга «У сутінках Рімби».

Книга-спогад про подорож Північною Суматрою від узбережжя вглиб острова поділена автором на сім розділів: «Річкою крізь хащі», «Про малайців та індійський дух», «Життя і смерть у пралісі», «Про людиноподібних мавп та тигрів», «Первісні люди», «Сонце», «Плетиво пралісу». Від прибуття корабля з Німеччини до Суматри в поселення Палембанг – до підйому на вулкан Каба хронологічно послідовно описуються переміщення спочатку човном, потім – пішим маршрутом, повернення на узбережжя випускається, зупиняючи розповідь в апогеї підйому на вершину, звідки погляд може охопити увесь безмір пралісу.

Від початку до кінця книги автор здійснює обсесивне клаустрофобічне повторення одного й того самого наративу задушливого лісу, котрий обступає з усіх боків, позбавляючи вільного погляду на ландшафт та пригнічуючи своєю одноманітністю. Око мандрівника фіксує незліченність видів рослин, наявність подекуди квітів, однак усе виглядає одноманітно через сутінково-зелені фарби, в які занурюється світ під кронами дерев. Самотність і загубленість людини серед заростів пралісу виражається через усі відчуття: тьмяне світло, задушливе повітря, волога спека, нескінченне потовиділення. Ті самі виснажливо-клаустрофобічні почуття герой знаходить і у своїх супутників, серед яких у першу чергу виділяє свого помічника Джинала, малайця, через якого найчастіше розкриває «специфіку» малайського життя.

Праліс-володар, як автор називає його, з усіма проявами загрози і таємниці (це можуть бути або тигр, або ворожі племена канібалів, що проживають приховано обабіч шляхів тварин та мисливців), переплітається в розмірковуваннях автора спочатку з індуїстським, а потім мусульманським впливами, які модифікували світогляд малайців. При цьому авторський висновок майже відкидає значення ісламу, котрий є, на його думку, формальністю, перекладаючи конструювання образу світу для місцевих жителів (узбережної зони) на індуїзм. У ньому, у цій архаїчній політеїстичній релігії, де є місце магічному ритуалу та містиці та яка легко корелюється з «гнобленням» з боку джунглів, герой знаходить співзвучність та аналогію, котра виражається, однак, малайським еквівалентом ісламської покори Аллаху, фразою «*apa boleh buat!*», що з цим поробиш – є тільки упокорення долі. Проте автор не забуває уточнити, що «*релігія пекучої пустелі не підходить до сутінкової Рімби. І стара мечеть з високим мінаретом гарна, та вона зовсім не пасує до загальної картини*» [4, с. 8].

Епітет «туан» (пан, господар, повелитель) проходить через усю книгу і є перехідним, спочатку він згадується в устах малайців по відношенню до самого автора-героя, потім звучить з уст оповідача на адресу тигра, котрий «супроводжує» його через ліс, чи то загрожуючи, чи то оберігаючи. Поділ на господаря і прислужників проходить через усю книгу (білий господар і прислужники-малайці), паралельно втілюючись у протиставленні малайців узбережжя та дикунів з гущавини джунглів, осілих мисливців-канібалів та мандрівних сімей дикунів *кубу*, котрі живуть у мандрах та мають своє харчування збиральництвом та *кубу* і тварин. Через аналіз потреб і способів їх задоволення автор проводить, з одного боку, дарвіністське, а з іншого – расистське вивчення місцевого населення.

Знайомлячись із сім'єю *кубу*, він також віддає своєрідну данину пошани уявним еротичним фантазіям колоніального періоду про «прекрасну тубілку» (мотив широко розповсюджений в еротичній фотографії початку XX століття): у той час, як усі чоловіки потворні – дівчата юні і прекрасні.

Роздуми про відсутність одягу на тілах аборигенів побудовані на приматі доцільності у спекотному кліматі – однак паралелі, котрі автор проводить із традиціями пустельних народів та племен Півночі, ведуть його до цілком несподіваних висновків: роздуми вибудовуються навколо моралі та цнотливості. За відсутності прямого зв'язку між кількістю одягу та відчуттям сорому автор тим не менш не уникає бажання фантазувати про легкість та доступність сексуальних зв'язків (у яких вирішальним виступає чинник грошей), що веде його у відоме поле колоніальних стереотипів про «первісність» та «тваринність» фізіології й узусу спілкування тубільців. Легкість шлюбів та розлучень, монетаризація доступності долучаються у роздумах оповідача до майже повної відсутності ісламу та великого значення індуїзму. Непрямо, але у книзі відчутний вплив великої колоніальної мрії XIX – початку XX століття, Індії, а також храмів Бенаресу: із храмовими склепіннями та сутінковою атмосферою порівнюються також високі крони дерев та колони стовбурів Рімби.

«Фіксуючи», а насправді у модусі незаперечного ствердження, замозаглиблення без думок у аборигенів, фізіологізм їхнього життя у злитті з оточуючим середовищем, тілесність за межею норм, жадібність та злодюжкуватість, розслаблення та перманентні лінощі, автор включає малайський дискурс у традиційне річище: тубільці – це наївні менші «темні» брати, котрі стоять на нижчому щаблі розвитку, вони – діти (природи у тому числі), розбещені, ліниві, але «добрі» якщо їх навчати, сервільні (і у цьому випадку текст неодноразово подає приклад Джинала) – проте невиправні. Показовим є фрагмент, в якому автор переказує не надто вдалі результати спроб охрестити малайців: один погоджується, якщо зможе після цього носити європейський костюм та стати «туаном», для нього найголовнішим є форма, у той час як сакральний зміст відкидається як малозначущий.

Доповненням до цього є кілька фрагментів діалогів оповідача з *кубу*, у яких він намагається дізнатися про особливості їхніх вірувань. Усі спроби виявляють відсутність будь-якого абстрактного мислення, редукція питань до найпростішої евристичної бесіди ні до чого не приводить, а після розмови усі тубільці хворобливо виснажені мислительними зусиллями.

Тавтологічно повторюючи тезу про пригнічуючу природу сутінково-зеленого пралісу, де нескінченно точиться боротьба між живими та мертвими рослинами, де вегетація витісняє усе, що ще не витіснене спекою та вологістю, населяючи це місце різноманітними хижаками від найменших кліщів до загрозливого тигра та войовничих канібалів, з якими годиться тільки воювати, адже їхня підступність не знає меж; маючи справу з примітивними твариноподібними аборигенами джунглів, поруч з якими більш вільними виглядають людиноподібні мавпи, автор конструює «задушливе пекло», де побутують старі незмінні звички й архаїчний характер стосунків поза мораллю та цивілізацією. Оскільки ця ситуація невиправна, бо невиправним є тубілець, якого можна навчити тільки прислужувати, це зумовлює до інструментального підходу до цього краю, обгрунтованого політико-економічною необхідністю та расово-дарвіністською методологією.

Бібліографічні посилання

1. *Триоле Э.* На Таити / Эльза Триоле. – Salamandra P.V.V., 2014. – 72 с.

2. *Dunker A.* Kontrapunktische Lektüren : koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts / Axel Dunker. – München : Fink, 2008. – 193 S.

3. *Dürbeck G.* Stereotype Paradiese : Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur ; 1815–1914 / Gabriele Dürbeck. – Tübingen : Niemeyer, 2007. – 388 S. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur ; 115).

4. *Folz W.* Im Dämmer des Rimba / Wilhelm Folz. – Breslau : Ferdinand Hirt, 1922. – 112 S.

Надійшла до редколегії 16.02.2015 р.

УДК 821.111. «19»

Т. Н. Денисовой

Е. В. Максютенко

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«ВАШИНГТОНСКАЯ ПЛОЩАДЬ»: «АМЕРИКАНСКАЯ ИСТОРИЯ» Г. ДЖЕЙМСА

Зроблено спробу полемічного прочитання раннього роману Г. Джеймса «Вашингтонська площа». З перебігом часу його будуть оцінювати як один з кращих текстів письменника усупереч стриманому ставленню автора. Спочатку в історії, розказаній Джеймсом, бачили «пастиш з Джейн Остен», пізніше – варіацію теми про героїню, яка стала жертвою не тільки владного батька, а й корисливого поклонника, котрою раніше зацікавилися Річардсон, Бальзак, Готорн. Проте сучасні дослідники потрактовують «Вашингтонську площу» як роман, де проступає майстерність зрілого Джеймса, який уникає однозначних характерів та концепцій. Незважаючи на відчутні ремінісценції до вікторіанської прози, Джеймс насичує «Вашингтонську площу» американськими реаліями, показує героїню, яка не приймає буденність уготованої їй долі.

Ключові слова: камерний сімейний роман, вікторіанські сюжети та образи, архетип батька, тема любові та влади, американськість, «нова жінка».

Статья содержит попытку полемического прочтения раннего романа Г. Джеймса «Вашингтонская площадь». С течением времени его будут оценивать как один из лучших текстов писателя вопреки сдержанному отношению автора. Поначалу в истории, рассказанной Джеймсом, видели «пастиш из Джейн Остен», позже – вариацию темы о героине, ставшей жертвой не только властного отца, но и расчетливого поклонника, которой прежде заинтересовались Ричардсон, Бальзак, Готорн. Однако современные исследователи истолковывают «Вашингтонскую площадь» как роман, в котором проступает мастерство зрелого Джеймса, избегающего однозначных характеров и концепций. Несмотря на ощутимые реминисценции к викторианской прозе, Джеймс насытит «Вашингтонскую площадь» американскими реалиями, покажет героиню, которая возвысится над обыденностью и не примет заурядность уготованной ей судьбы.

Ключевые слова: камерный семейный роман, викторианские сюжеты и образы, архетип отца, тема любви и власти, американскость, «новая женщина».

The article deals with the polemical interpretation of Henry James' early novel "Washington Square". In the course of time it will be estimated as one of the best texts of the writer despite quite restrained attitude to it by the author. At first the story told by James was seen as "the pastiche from Jane Austen", later on – as the variation of the theme that deals with the heroine who became the victim not only of authoritative father, but of calculating admirer that was before the subject of interest in Richardson, Balzac, Hawthorne. However modern literary critics interpret "Washington Square" as the novel in which there arises the mastery of mature James who avoids the simple characters and concepts. In spite of evident reminiscences to Victorian fiction James fills "Washington

© Е. В. Максютенко, 2015

Square" with the details of American reality and shows the heroine that will overcome the commonplace and won't take the ordinariness of her destiny.

Keywords: domestic novel, Victorian plots and images, the archetype of a father, the theme of love and power, Americanness, "new woman".

Литературная судьба «Вашингтонской площади» ("Washington Square", 1880) Г. Джеймса сложится непросто. Автор не останется в стороне от обсуждения романа, проявит сдержанность в его оценке, назовет «незатейливой историей» ("poorish story"), будет сожалеть, что в его писательской практике это, скорее, «неприятный эпизод» ("unhappy accident"). Джеймс спокойно воспримет неоднозначную похвалу У. Хоуэллза, назвавшего «Вашингтонскую площадь» «утонченно провинциальной» ("exquisitely provincial"), и позже он уверит всех, что больше никогда не перечитывал роман. Однако в письме к брату Уильяму все же смягчит тон и признает образ героини Кэтрин Слоупер наиболее удавшимся ("…the only good thing in the story is the girl") [цит. по: 6, p. 5], [4, p.707–708].

Пройдут годы, произойдет то, чего едва ли ожидал Джеймс. Интерес к «Вашингтонской площади», как и другим его ранним текстам («Европейцы», 1878; «Бостонцы», 1885–1886), с течением времени будет лишь нарастать, даже несмотря на то, что он обошелся с ними сурово, не включил в собрание сочинений 1908 г. В наши дни «американский цикл» Джеймса не только обретет признание ценителей литературы, но и не померкнет в ряду шедевров романиста: «Дейзи Миллер» (1878), «Женский портрет» (1880–1881), «Крылья голубки» (1902). Все же поначалу безыскусный сюжет о героине, обреченной стать жертвой не только тиранической любви отца, но и расчетливого поклонника, чью привязанность питает надежда на наследство, воспринимался многими как одна из вариаций литературного архетипа, который отдельными своими гранями уже был обозначен в опытах предшественников: Ричардсона, Бальзака, Готорна.

Впервые читатель познакомится с «Вашингтонской площадью» в 1880 г. благодаря публикациям в еженедельниках "Cornhill Magazine" и "New Monthly Magazine". Текст романа несет на себе печать серийной структуры, и полагают, что Джеймс тяготел к распределению материала в автономные блоки, предпочитая повествованию драматическую сцену. Импульсом к созданию «Вашингтонской площади», как известно, станет неприятный опыт из жизни молодой женщины, обманувшейся в избраннике, о чем расскажет Джеймсу актриса Фанни Кембл. Джеймс не просто преобразит расхожий житейский случай в яркую литературную историю, но и покажет женский характер, который неожиданно для всех возвысится над обыденностью и не примет заурядности уготованной судьбы.

Читатели, несомненно, ощущают присутствие в «Вашингтонской площади» мотивов и образов, близких викторианскому роману, обращенному к миру повседневности, где добродетельные герои исполняют свой долг во благо ближнего. Вероятно, ретушь стилизации оттеняет контуры событий и характеров «Вашингтонской площади», но материал и сюжет романа, насыщенные американскими реалиями и красками, не только меняют его звучание, но и преображают форму.

История, о которой поведает автор «Вашингтонской площади», передает нарастающее отчуждение в отношениях между отцом и дочерью, обладающими сходством натур, людьми достойными, волевыми. Жизнь Остина и Кэтрин Слоупер сложится драматично. Каждый из них пройдет через череду утрат, разочарований. Они дорожат друг другом, но в то же время, будучи людьми цельными и прямодушными, с трудом меняют свои решения. Быть может, возникшее недопонимание отцом поступков дочери приведет к ошибкам каждого. И так как они по-настоящему самодостаточны и щепетильны, не сумеют исчерпывающе объясниться.

Интонация рассказчика элегична, он повествует о прошлом, и многое, что окружало героев, составляло их мир, разрушено, утрачено, бесповоротно изменилось. Однако магия личности персонажей «Вашингтонской площади», не всегда объяснимый рисунок их жизненного пути таит в себе печать единичности опыта, выстраданного, неповторимого, наполненного мгновениями как радости, так и страданий. Образ доктора Слоупера – один

из наиболее значительных в романе, он личность незаурядная, яркая ("…Dr. Sloper had become a local celebrity… he was an observer, even a philosopher, and to be bright was so natural to him…") [7]. Благодаря знаниям, таланту Слоупер завоюет уважение среди именитых ньюйоркцев. Судьба щедро одарит Слоупера. Его избранницей станет красавица, дочь состоятельных родителей. Вскоре счастье отвернется от Слоупера. Он потеряет жену, сына и отныне его жизнь будет протекать в одиночестве, заботах о дочери, названной в честь матери Кэтрин ("…the little girl was a disappointment…, and though she was not what he had desired, he proposed to himself to make the best of her…") [7]. Критики по сей день спорят о характере Слоупера. Ему не прощают холодного, снисходительного отношения к младшей Кэтрин, которая хотя и растет здоровой, спокойной девочкой, к сожалению, не унаследует черты своей матери ("…she was a healthy well-grown child, without a trace of her mother's beauty. She was not ugly; she had simply a plain, dull, gentle countenance. … no one had ever thought of regarding her as a belle") [7].

Слоупер относится к женщинам, которые его окружают, сдержанно, иронично ("… he had never been dazzled, indeed, by any feminine characteristics whatever; and though he was to a certain extent what is called a ladies' doctor, his private opinion of the more complicated sex was not exalted…") [7]. Он посмеивается над причудами сестры, романтичной и восторженной миссис Пенимен, находит забавным вкус Кэтрин, которая отдает предпочтение замысловатым и пышным нарядам. По мнению уже пятидесятилетнего Слоупера, Кэтрин простодушна, у нее обыденные интересы и весьма поверхностное образование ("…Catherine was decidedly not clever; she was not quick with her book, nor, indeed, with anything else…") [7].

Когда Кэтрин исполнится двадцать лет, она появится на балу у Олмондов и вызовет интерес у самоуверенного молодого человека, желающего прожить жизнь беззаботно и празднично. Он окажет ей знаки внимания, появится в доме на Вашингтон-сквер, станет добиваться руки Кэтрин, не столько оценит ее доброе сердце, открытую натуру, сколько положение в обществе и состояние отца. Слоупер встретится с Морисом Таунзендом и примет решение защитить дочь от расчетливого поклонника. Остином Слоупером движет любовь к Кэтрин, он разгадает намерения Таунзенда и после более близкого знакомства найдет его легковесным. Понимая, что дочь – доверчива и бесхитростна, доктор Слоупер полагает, что имеет право разрушить их отношения.

В «Вашингтонской площади» Джеймс проявит себя как проницательный психолог. Он отметит противоречивость отцовских чувств, испытываемых Слоупером к Кэтрин ("…Dr. Sloper would have liked to be proud of his daughter; but there was nothing to be proud of in poor Catherine. There was nothing, of course, to be ashamed of; but this was not enough for the Doctor, who was a proud man…") [7]. Несомненно, он оберегает ее, принимает на себя ответственность за ее будущее, но также его привязанность к ней отмечена страданием и недовольством. Кэтрин – заурядна, не блещет умом и не повторила красоту и даровитость своей матери ("…her eye was small and quiet, her features were rather thick, her tresses brown and smooth. A dull, plain girl she was…") [7].

Размышляя над образом доктора Слоупера, исследователи все же не готовы безоговорочно признать его вину перед дочерью. Он помешает осуществиться ее союзу с Таунзендом, будет внимательно приглядываться к молодому человеку, пытаясь в нем найти достоинства, которые оправдывали бы его в глазах любящих Кэтрин близких. Неумолимостью своих решений Слоупер напоминает характеры властных, излишне самоуверенных отцов. Его настойчиво сравнивают с деспотичным и расчетливым Гранде Бальзака, суровым Джакомо Рапачини из новеллы Готорна, эгоистичным мистером Домби, героями Ибсена. Однако не всегда замечают, что упорство противостояния Слоупера вероломному Таунзенду – следствие испытаний, ошибок, а, быть может, слабости доктора, который оказался бессилен перед роковыми обстоятельствами, потерял сына и жену, не справившись с их недугом.

Истинный ценитель викторианских романов справедливо предполагает, что стихия нравоописания сосредоточится вокруг семейной темы, а любовная интрига (которая, возможно, завершится в случае удачи союзом молодых героев либо, напротив, разбившись о препятствие, разрушит их отношения) выявит черты времени и сделает узнаваемым колорит эпохи. Действие в романе отмечено определенным ритмом. После пролога к «Вашингтонской площади», где основным героем является Остин Слоупер, и рассказчик поведает о счастливых и трагических событиях жизни доктора, ставшего со временем нью-йоркской знаменитостью ("…he was very witty, and he passed in the best society of New York for a man of the world…") [7], последуют близкие драматургической основе пять развернутых эпизодов, каждый из которых обладает единой эмоциональной тональностью.

Первый из них включает ряд сцен, продолжающих женскую тему в романе. Единственная дочь доктора Слоупера, доверчивая и застенчивая ("…she was shy, uncomfortably, painfully shy…") [7], не подозревая о скрытых мотивах происходящего, становится объектом демонстративного внимания молодого человека, повидавшего мир. Он справедливо полагает, что неопытная девушка не устоит перед его обаянием, рассчитывает легко завоевать простушку и с помощью удачного брака надеется войти в круг обеспеченных и праздных ньюйоркцев. Наивная Кэтрин воспринимает зародившиеся отношения между нею и Таунзендом романтически. Отец не противостоит обнадеживающим поворотам в жизни дочери, но присущие Остину Слоуперу проницательность и острый ум заставляют его после встречи с Морисом усомниться в намерениях последнего ("…he is not a gentleman…He has not the soul of one. He is extremely insinuating; but it's a vulgar nature. … He is a plausible coxcomb…") [7]. Любовный роман из идиллического измерения женской прозы попадает в мир обыденности и «низких» истин. Линия мужских персонажей конфликтна, исполнена напряжения, Слоупер и Таунзенд никогда не примирятся, а, напротив, будут чувствовать нарастающую враждебность друг к другу ("… your absence of means, of a profession, of visible resources or prospects, places you in a category from which it would be imprudent for me to select a husband for my daughter, who is a weak young woman with a large fortune…") [7]. Их характеры переводят «Вашингтонскую площадь» в регистр социального романа. Осложняет второй сюжетный эпизод «Вашингтонской площади» решение Слоупера разрушить надежды влюбленных на воссоединение ("…I am not a father in an old-fashioned novel. But I shall strongly urge her to break with you…") [7].

По сути, любовная история дочери Слоупера и Таунзенда драматически оборвется. Кэтрин готова пойти против воли отца, отважится на жертву во имя любви, но Морис Таунзенд разочарован, возможность обогатиться истаяла, как и заинтересованность в Кэтрин. В последующих главах романа – а это сцены, где произойдет поначалу незаметное, а потом все более очевидное перераспределение ролей героев, – любовная тема отступит, более важными окажутся отношения между отцом и дочерью, которые сохранят ровное, уважительное общение и более не будут обсуждать нелепые происшествия прошлого, тем более упоминать имя Мориса Таунзенда ("…Catherine had apparently buried the memory of this fruitless episode as deep as if it had terminated by her own choice. We know that she had been deeply and incurably wounded, but the Doctor had no means of knowing it...") [7]. Внешне поведение персонажей почти не изменится, однако внутренне – они другие, постепенно фигура Кэтрин выдвигается на авансцену событий. Это спокойная, выдержанная молодая женщина, которая ведет себя, казалось бы, не отступая от традиций, но обладает большей свободой, нежели другие характеры ("…now all her experience, all her acquired tranquillity and rigidity, protested...") [7]. Кэтрин Слоупер находит необходимым поступать согласно своим решениям и желаниям, демонстрируя отнюдь не слабость, но твердость в поступках ("…she had been so humble in her youth that she could now afford to have a little pride… Catherine's dignity was not aggressive; … but if you pushed far enough you could find it…") [7]. Духовное преображение Кэтрин окажется поворотным моментом в движении романа. Несмотря на проницательность доктора, его любовь к дочери, он не стремится

ее понять. Любопытно, что и Слоупер, и его антагонист Морис Таунзенд, ошибаются в оценке характера девушки. Они не замечают в ней яркую личность, полагают, что удел Кэтрин – играть роль «ангела в доме» ("…why doesn't she marry? ... Limited as her intelligence may be, she must understand perfectly well that she is made to do the usual thing...") [7]. Ни один, ни другой не отваживаются принять ее как независимого, самостоятельного человека, который следует собственному выбору.

Литературные критики находят образ Кэтрин Слоупер одним из наиболее удавшихся Джеймсу, многим она представляется образцовой героиней викторианского романа, перенесенного на американскую почву, где любовная история завершается печально ("ill-fated love story") [6]. Кэтрин не ищет счастья в браке, а стоически принимает свою судьбу [6; 10]. Читатели напряженно следят за развитием интриги в «Вашингтонской площади» и гадают, сможет ли Кэтрин покинуть отцовский дом на Вашингтон-сквер и избавиться от подавляющей власти Остина Слоупера либо подчинится его воле [10].

«Вашингтонскую площадь» иногда метафорически называют «пастишем из Джейн Остен», а Кэтрин Слоупер сближают с другой Кэтрин из «Нортенгерского аббатства». Обе Кэтрин простодушны, наивны, заблуждаются в восприятии реальности [8; 11]. Однако дочь доктора Слоупера пройдет через сложные житейские испытания, и ее характер переменится ("…nothing could ever … cure the pain that Morris had inflicted on her, and nothing could ever make her feel towards her father as she felt in her younger years. There was something dead in her life, and her duty was to try and fill the void...) [7]. В Кэтрин увидят протестный женский образ и найдут сходство с другими персонажами Джеймса: Дейзи Миллер, мадам де Мов, Вереной Таррант, Изабеллой Арчер, Милли Тиль. Полагают, что Кэтрин уготовано сменить амплуа викторианской героини, стать бунтаркой и поставить читателя романа перед неоднозначной проблемой [8].

Когда Кэтрин впервые появляется на страницах романа (а это происходит на балу у Олмондов, где она смущается от излишнего внимания окружающих), девушка скована, внутренне напряжена. По словам Р. Пойриера, Кэтрин – «дитя, которому еще предстоит появиться на свет» [9, p. 150]. Позже она «провалит» урок, который преподнесет ей жизнь. Надеждам на личное счастье не суждено оправдаться, возлюбленный предаст Кэтрин из-за денег. Слоупер предусмотрительно лишит дочь большого состояния, если она все же отважится на союз с Таунзендом. Доктор как бы предложит ветреному красавцу довольствоваться добродетелями Кэтрин и ее небольшим наследством по линии матери. Таунзенду малообеспеченное будущее покажется непривлекательным и он исчезнет. Кэтрин Слоупер перестрадает, изменит привычки, пересмотрит ценности и примет твердое решение не искать участия у отца. Она отдалится от близких, возведет между собой и ними невидимую стену, ограждающую ее пространство, которое они так и не заметят. Когда стареющий Слоупер попросит дочь об обещании никогда не связывать свою жизнь с овдовевшим и вернувшимся в Нью-Йорк Таунзендом, Кэтрин, внешне сохраняя невозмутимость, вознегодует. Слоуперу не дано разгадать и проявить уважение к натуре дочери. Он не заметил, что перед ним исполненная самоуважения, независимая женщина. Весь жизненный опыт Кэтрин, «…все ее благоприобретенное спокойствие и вся ее невозмутимость восстали. Она была столь смиренна в юности, что теперь могла позволить себе проявить известную гордость, а в просьбе отца…таилось нечто оскорбительное для ее достоинства» [2, с. 345]. После ухода из жизни доктора Слоупера, несмотря на увещевания тетки Лавинии Пенимен, Кэтрин не оспорит завещание, заметив, что оно ей нравится. Лавиния не осознает, что в этот момент Кэтрин обретает возможность отбросить в прошлое все, что искажало ее отношения с отцом, и обрести свободу. Кэтрин также тверда, честна – "square"– по характеру, как и волевой, упрямый и проницательный Остин Слоупер.

Завершающий эпизод из «Вашингтонской площади», а именно бесславный визит Таунзенда в уютный особняк на Вашингтон-сквер, покажет, как разительно переменились герои. Постаревший Таунзенд остался таким же малозначительным и самовлюбленным человеком, он оскорблен холодным тоном Кэтрин. Мисс Слоупер, напротив, спокойна,

уравновешенна и неожиданно для Мориса выглядит незнакомкой, похорошевшей, по-новому независимой ("…you have not changed – the years have passed happily for you… They have left no marks; you are admirably young…") [7].

Библиографические ссылки

1. *Анцыферова О.* Творчество Генри Джеймса: проблема литературной саморефлексии : дис. … докт. филол. наук : 10.01.03 / О. Анцыферова. – М., 2002. – 400 с.

2. *Джеймс Г.* Вашингтонская площадь / Г. Джеймс // Европейцы : сборник малой прозы. – М. : Иностранка, 2013. – с. 181–356.

3. *Нерсесова Е. В.* Категория «национального самосознания» как художественная доминанта романов Генри Джеймса : дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Нерсесова. – М., 2008. – 172 с.

4. A Henry James Encyclopedia / [contributor: Robert L. Gale]. – N. Y. : Greenwood Press, 1989. – 796 p.

5. *Hoffman Ch.* The Short Novels of Henry James / Ch. Hoffman. – N. Y. : Bookman Associates, 1957. – 146 p.

6. *Huisman M.* Trophies or Treasures: The Burden of Choice for Mothers, Wives, and Daughters in "Washington Square", "The Portrait of a Lady", and "The Bostonians" / M. Huisman. Electronic Theses and Dissertations. – East Tennessee State University, 2007. – 69 p.

7. *James H.* Washington Square / H. James. – Режим доступа: http://www.gutenberg.org/files/2870/2870-h/2870-h.htm

8. *Le Fanu Sh.* Introduction / Sh. Le Fanu // Washington Square / H. James. – Oxford : Oxford UP, 1998. – P. VII – XXVII.

9. *Poirier R.* Confidence and "Washington Square" / R. Poirier // Poirier R. The Comic Sense of Henry James : A Study of the Early Novels. – N. Y. : Oxford University Press, 1960. – P. 145–182.

10. *Tanner N.* Henry James : The Writer and His Work / Tony Tanner. – Amherst : University of Massachusetts Press, 1985. – 144 p.

11. *Woolf J.* Henry James: the Major Novels / J. Woolf. – Cambridge : Cambridge UP, 1991. – 165 p.

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

УДК 821.111 «19»

Памяти Т. Н. Денисовой

С. А. Ватченко

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ИСКУССТВО БЫТЬ ЧИТАТЕЛЕМ. ГЕРОЙ И ЕГО ИСТОРИЯ В ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА

Літературні критики слушно називають пізню прозу Джеймса філософською. Безперечно, тенденційно побудований сюжет-пошук та герой, який наближається до істини, присутній у текстах «Веселого куточка», «Звіря у джунглях», «Послів». Проте витончений артистизм письменника, засвоєні ним прийоми символічного інакомовлення, змішення жанрових кодів, численні синестетичні асоціації прирікають читача на складний шлях-сходження до універсалій смислу культури, позачасових та вічних, згідно з Джеймсом. У творах пізньої манери Джеймс довіряє м'яким, реф-

© С. А. Ватченко, 2015

лектуючим персонажам, “poor sensitive gentlemen”, осмислити злам епох, вдивитися у зміни, які відбуваються у людських душах, зрозуміти неминучість народження нового та складність розставання з минулим. Звучання теми часу, усвідомлення його як внутрішнього стану та динаміки зовнішньої реальності, бажання збагнути ритми історії, не попасти у пастку безчасовості посилюються у творчості Джеймса на рубежі століть.

Ключові слова: злам епох, філософська проза, універсалії смислів культури, тема часу, сюжет-пошук, артистизм, символічне інакомовлення, синестетичні асоціації.

Литературные критики справедливо называют позднюю прозу Джеймса философской. Несомненно, тенденциозно выстроенный сюжет-поиск и герой, которого посещает истина-озарение, присутствуют в текстах «Веселого уголка», «Зверя в джунглях», «Послов». Однако утонченный артистизм писателя, освоенные им приемы символического иносказания, смешение жанровых кодов, обилие синэстетических ассоциаций обрекают читателя на трудный путь-восхождение к универсалиям смыслов культуры, вневременных и вечных, следуя Джеймсу. В произведениях поздней манеры Джеймс доверит мягким, рефлектирующим персонажам, “poor sensitive gentlemen”, осмыслить перелом эпох, всмотреться в перемены, происходящие в человеческих душах, понять неизбежность рождения нового и сложность расставания с прошлым. Звучание темы времени, осознание его как внутреннего состояния и динамики внешней реальности, желание угадать ритмы истории, не угодить в ловушку безвременья усиливаются в творчестве Джеймса на рубеже столетий, когда обостренно ощущается атмосфера смены веков.

Ключевые слова: перелом эпох, философская проза, универсалии смыслов культуры, тема времени, сюжет-поиск, артистизм, символическое иносказание, синэстетические ассоциации.

Literary critics call James’ late prose a philosophical one. Undoubtedly the plot which is tendentiously built quest-like and the hero who finds out the truth are present in the texts of “The Jolly Corner”, “The Beast in the Jungle”, “The Ambassadors”. Though the refined artistry of the writer, the devices of the allegory, the mixture of genre codes, variety of synaestethic associations condemn the reader to the difficult ascent to the universal meanings of the culture, that are eternal according to James. In the works of the late phase James commits to the gentle self-reflective characters – “poor sensitive gentlemen” – to understand the turn of the centuries, to perceive the changes that take place in the culture, the human souls, to comprehend the inevitability of the birth of the newness and the complication of the departure with the past. The theme of time, the realizing of it as the internal condition and the dynamics of external reality, the desire to guess the rhythms of the history and not to be entrapped in the timelessness are increased in the literary works written by James at the turn of the centuries.

Keywords: the turn of the centuries, philosophical prose, the universal meanings of the culture, the theme of time, quest-like plot, artistry, allegory, synaestethic associations.

В наполненный свежестью и июньской прохладой день на перроне парижского вокзала появляется семейство американцев, лишь две недели тому назад покинувших родную страну, городок обитания Вуллет, расположенный в штате Массачусетс. Они отнюдь не робеют на нарядных улицах европейской столицы, напротив, излучают уверенность в себе и великодушие. Дамы красивы. Ту, которая постарше, отличают сдержанные, властные манеры. Другую, помладше, выделяют за дружелюбие, веселый нрав, прелестные голубые глаза, маленький носик. Их сопровождают практичный, щедрый муж и брат, а также горничная, распоряжающаяся багажом. Встречающих трое, это родственники и друзья. Среди них Луи Ламбер Стрезер, пятидесятипятилетний издатель вуллетовского обозрения, его приятель, известный юрист Джон Уэймарш и наследник большого состояния двадцативосьмилетний Чедвик Ньюсем. Все выказывают дружеское расположение, радушие, заинтересованность в общении.

На первый взгляд, эпизод, описывающий будни путешественников, их прибытие в отель, предвкушение новых впечатлений – заурядный поворот в жизни героев одного из последних романов Джеймса. Событийный ряд «Послов» (“The Ambassadors”, 1903), действительно, незатейлив, если довериться внешнему легковесному впечатлению, соотнесен со скандальным для добропорядочного общества прецедентом, любовным союзом искушенной красавицы-парижанки и молодого американца, перечеркнувшего свое блестящее будущее в обмен на бесславные, по мнению его родственников, отношения. Поэтому и приезжают Пококи в Париж, а тридцатилетняя Сара Покок, такая же привлекательная, как и мать, умевшая быть «неприятной, при том, что оставалась любезной» [4], приходится старшей сестрой строптивцу Чедвику, позабывшему о здравомыслии и морали Вуллета. Пококи облечены дипломатической миссией, им необходимо вернуть младшего Ньюсема в семью, которая «процветает», владеет фабриками, входит в элиту городка и не сомневается в своей значимости. Тем более что поручение Адели Ньюсем, которая после смерти Абеля Ньюсема управляет финансовой империей, безнадежно провалено ее избранником, Луи Ламбером Стрезером, неожиданно принявшим сторону Чедвика.

Приехавший в Европу Стрезер в марте сходит с корабля в Ливерпуле, позже, задержавшись в Лондоне, перебирается в Париж, где с восхищением оценивает метаморфозу, происшедшую с младшим Ньюсемом. Он заново открывает для себя человека, который разительно изменился. Прежде нескладный провинциальный юноша преображается в уверенного в себе мужчину с хорошими манерами, порою выказывающего больше опыта в обхождении с людьми, нежели Стрезер. Теперь проживший долгую жизнь Стрезер пытается понять, как из посланника, прежде не сомневающегося в авторитете Адели Ньюсем, а также моральных ценностях Вуллета, он превратился в «адвоката» Чедвика, его возлюбленной Марии де Вионе и сделал выбор в пользу свободы и красоты, пронизывающих культуру Парижа.

Стрезер находится вне родины уже три месяца, дни его заполнены встречами со знакомыми и неизвестными людьми, европейцами, соотечественниками, он жадно впитывает новые впечатления, наблюдает нравы[1]. Никому из окружающих, даже близким друзьям, Стрезер не открывает своих чувств, не рассказывает о терзающих его душу воспоминаниях, смерти юной жены, единственного сына, крушении надежд, которыми были так полны он и его спутница, отправившись в свое первое путешествие по Европе. Стрезеру суждено повторить прежний маршрут спустя десятилетия.

Выбор фигуры Стрезера на роль главного героя романа одним из исследователей представляется провокационным (Г. Блум), другим – проницательным («джеймсовская версия Пруфрока»), большинству – безошибочным. Иногда «Послов» называют «Портретом джентльмена» (“The Portrait of a Gentleman”), текстом, на долю которого выпал такой же читательский успех, каким наградила благодарная аудитория роман Джеймса о судьбе Изабеллы Арчер (“The Portrait of a Lady”, 1880–1881) [9]. Свойства натуры Стрезера, его житейская история идеально «притягивают к себе» темы и мотивы, к которым автор никогда не оставался равнодушен. Джеймс постоянно проявлял интерес к характерам, наделенным тонкой душевной организацией, поэтическим мироощущением, испытывающим

[1] Приметы времени присутствуют в романе неявно, однако по брошенным вскользь репликами персонажей возможно предположить, что описываемые события соотносятся с 70–80-ми гг. XIX ст.

разлад со средой, утверждающей ценности здравомыслия, трезвого расчета и, непременно, материального успеха. В то же время писатель не впадает в сентиментальность, допуская на литературную сцену персонажей-«энтузиастов», напротив, иронично, хотя сочувствуя, рисует присущие им слабости, наивность, обреченность на проигрыш (“defeated protagonist”) [9; 10]. И неподдельно удивляется их востребованности культурами сменяющих друг друга эпох.

Джеймс предугадал, что критики не устоят перед искушением увидеть в Стрезере его автобиографического двойника, открыто не противостоял свободе читательских ассоциаций, однако очертил дистанцию между собою и героями его прозы, подводящими итоги пути: Луи Ламбером Стрезером («Послы»), Джоном Марчером («Зверь в джунглях», 1903), Спенсером Брайдоном («Веселый уголок», 1908), показав близость и расхождение версий экзистенциального переживания необратимости времени [12–14].

В своих поздних текстах Джеймс доверит мягким, рефлектирующим персонажам, “poor sensitive gentlemen”, осмыслить перелом эпох, всмотреться в перемены, происходящие в культуре, человеческих душах, понять неизбежность рождения нового и сложность расставания с прошлым. Звучание темы времени, осознание его как внутреннего состояния и динамики внешней реальности, желание угадать ритмы истории, не угодить в ловушку безвременья усиливаются в творчестве писателя на рубеже столетий, когда обостренно ощущается атмосфера смены веков.

У литературных героев Джеймса: Стрезера, Марчера, Брайдона, жизненные истории не совпадают, разнится также и глубина «прописанности» характера. Вероятно, они – современники, существуют в порубежную эпоху. Мир властвует над ними, владеет судьбами, вовлекает в среду, которая норовит подчинить их. Все же стихия духа, сознания позволяет не раствориться в обыденности, но, скорее, побуждает воздействовать на нее.

Спенсер Брайдон, персонаж рассказа «Веселый уголок» (“The Jolly Corner”), возвращается в родной Нью-Йорк спустя десятилетия [14]. Он не может не заметить грандиозных перемен. Мощь новизны поражает, едва ли можно остаться безучастным к зрелищу преображения привычной реальности. Однако он не готов однозначно воспринимать странности превращения. Брайдон обескуражен, «…соотношение и ценности – все перевернулось… То неприглядное и устарелое, чего он ожидал и что в дни его юности так оскорбляло его рано пробудившееся чувство красоты, теперь приобрело для него даже какое-то обаяние, тогда как все «хваленое», современное, грандиозное, прославленное, с чем он теперь … хотел ознакомиться, … именно это становилось для него источником тревоги» [2, с. 634].

Сталкиваясь с необходимостью перестроить обветшавшие дома, доставшиеся ему в наследство, Брайдон неожиданно открывает в себе деловую хватку, дарование строителя, азартно воспринимает суету жизни. Озадаченный двойственностью натуры, он терзается вопросами о событиях прошлого: ссоре с отцом, отъезде вопреки его воле в Европу. Брайдон, исполненный сомнений, придет с давним другом, Алисой Ставертон, в дом, принадлежавший трем поколениям семьи, а теперь опустевший. Дом, когда-то названный «Веселым уголком», полон звуков, тайн, памяти об ушедших. В течение нескольких недель Брайдон «навещает» дом, прохаживается по анфиладам комнат, ему чудится, что кто-то преследует его.

В одну из осенних ночей он встретит здесь, как полагает, свое «второе я». Сгустится тьма и проступит облик того, кем, по его мнению, он мог бы стать,

если бы не покинул Америку. Одинокая, угрюмая фигура, призрачная, вместе с тем реальная, возникнет перед Брайдоном в проеме двери, ведущей к выходу. Он не сразу рассмотрит черты незнакомца. Только когда тот отведет ладони, загораживающие лицо, Брайдон заметит искалеченную правую руку и горько посмеется над собой. Злобное, надвигающееся на него лицо не совпадало с его собственным, было чужим и чудовищным. Качнувшись, Брайдон теряет сознание, видения отступают. Когда Брайдон придет в себя, Алиса Ставертон успокоит и озадачит его. Неизвестный, явившийся Брайдону к рассветному часу, знаком Алисе, он приходит в ее сны. И это – Брайдон, только другой, ему она сострадает, а любит и восхищается подлинным.

Джеймс выделял среди своих произведений историю о Брайдоне, признавал, что она удалась. Критики с ним соглашались, называли «Веселый уголок» шедевром, удивлялись тому, как автор сумел соединить тонкую по нюансировке психологическую прозу и игровой текст-мистификацию [1]. В Брайдоне узнавали Джеймса, открыто проводили биографические параллели, напоминали о трудности, а порою невозможности, совершить героем, alter ego писателя, выбор между Европой и Америкой, проницательно подмечали, что Алиса Ставертон – тезка сестры и невестки Джеймса [1; 6]. Исследователи убеждены, что «Веселый уголок» не имеет однозначного прочтения. Также относительны и неустойчивы репутации персонажей-антагонистов в рассказе, идеалиста-романтика, в одночасье ставшего обладателем богатого наследства, и энергичного, деятельного двойника героя, а, быть может, загадочно «материализовавшегося» предка Брайдона, устроителя родового гнезда, принадлежавшего ему по праву.

Джон Марчер из знаменитого рассказа Джеймса «Зверь в джунглях» лишен бунтарского нрава Спенсера Брайдона, едва ли он отважится на решительный поступок пойти против воли отца и выбрать собственный путь. Жизнь его размеренна, складывается из государственной службы, визитов к лондонским приятелям, заботы о загородном саде, собранной им библиотеке, небольшом наследственном имуществе [3, с. 602]. Несомненно, обладая способностями, Марчер ощущает себя неудачником. Окружающие не разглядят в его глазах печали и страха, кроме случайной знакомой, с которой встретится в Италии, в Сорренто, и только ей поведает о гнетущем предчувствии чего-то необыкновенного, что непременно сокрушит его. И хотя судьба, казалось бы, равнодушна к Марчеру, все же она смилостивится и подарит ему общение с великодушной и красивой молодой женщиной Мэй Бартрем, которая будет рядом с ним многие годы.

Пройдет время, Мэй Бартрем преданно хранит тайну Марчера, она участлива, внимательна, а Марчер, опасаясь выглядеть назойливым и эгоистичным, поддерживает с ней ровные отношения, скорее дружеские, не отваживаясь на большее. Он теряется в догадках, затрудняясь объяснить внимание со стороны Мэй, и предполагает, что ею движет снисходительность, такт и всего-навсего любопытство к его судьбе. Герои старятся, ожидание неотвратимого будущего приобретает черты ритуала. В изменившемся настроении Мэй Марчер подметит новые оттенки, отчужденность, мудрую печаль и взволнованно упрекнет ее в том, что она что-то утаивает. Опасение и тревога переполняют душу Марчера, его сердце замирает от боязни потерять Мэй Бартрем, изводят его сомнения в обманчивости надежд на великое событие, которое, лишь свершившись, оправдает его жизнь.

Привычное течение дней и вправду нарушится, тяжелая болезнь завладеет Мэй, страдания возвысят ее над обыденностью, придадут произнесенным словам весомость пророчества. Верная Мэй, покидая Марчера навсегда, пытается уте-

шить, поддержать отчаявшегося, смягчить его трепет перед настоящим и подсказать, что «какая бы реальность не была, она реальна» и дверь в нее открыта [3, с. 618]. Однако Марчеру пока не дано услышать и понять Мэй, он полон переживаний, мир его замкнут, опыт невелик.

После утраты Мэй Марчер отправляется в путешествие. Первозданность впечатлений от встречи с Востоком не радует его остротой, все ему представляется одноцветным и предсказуемым. И только после возвращения в Лондон, очутившись у могилы друга, Марчер почувствует глубокое волнение, с ужасом заглянет «в пустынный провал своей жизни» и осознает, назначенное свершилось: «чаша … выпита до последней капли, он оказался человеком … с которым ничего не может случиться» [3, с. 631]. Открывшаяся Марчеру «уродливая истина», нелепая поглощенность собой, своими причудами, память о Мэй, смирившейся с наивностью его ожиданий, приводят к потрясению. Однако с Марчером не произойдет ничего невероятного, разительного. Чудовищный зверь, набросившийся на героя, так поначалу Марчер ощущал угрозу, исходящую от внешнего мира, – это, скорее, аллегория его опустошенности и тоски. Казалось бы, Марчер сокрушен. Глубокая скорбь, чувство вины оказываются непереносимыми, лишают сил. На кладбище Марчер валится на могилу Мэй. Завершен ли его земной путь? Бесславен ли его конец? Либо вновь он спасен любовью и к нему вернутся человечность и полнота отношений с миром?

Между рассказами «Зверь в джунглях» и «Веселый уголок» пролегает небольшой временной интервал. Близкий по объему к повести «Зверь в джунглях» включен автором в сборник “The Better Sort” («Лучшие из лучших»), появившийся в печати в 1903 г. Спустя пять лет «Английское обозрение» познакомит читателя с текстом «Веселого уголка», позже оба рассказа войдут в 17 том нью-йоркского издания собрания сочинений Джеймса (1909) и станут наиболее заметными в его малой прозе. Напомним, что исследователям, которым хорошо известна история жизни писателя, трудно не поддаться искушению увидеть в литературных героях последних лет творчества автобиографические маски самого Джеймса и благодаря этому приблизиться к пониманию ценности индивидуального существования в узнаваемых реалиях культуры. Известно, что Джеймс участливо подсказывал читателям и критикам направленность интерпретации собственных текстов. В «Веселом уголке» предлагал обратить внимание на попытку воплощения темы двойничества через рефлексию над идентичностью образа основного персонажа, где концепт «альтер эго» расценивался как нереализованные либо упущенные возможности. В «Звере в джунглях» Джеймс объяснял драматизм существования робкого, неуверенного в себе героя верой в избранничество и отмеченность судьбою, хотя удел его, увы, заключался в умении претерпеть заурядное течение жизни.

Луи Ламберу Стрезеру, герою романа «Послы», его Г. Блум назовет «духовным автопортретом» Генри Джеймса [9, p. 12], суждено пережить избавление от предрассудков, предвзятости суждений, отбросить запреты провинциальной морали и принять жизнь как полноту чувств, особое эстетическое состояние души. Очутившись в Париже, Стрезер не только преодолеет расстояние между родной страной и Европой, но и из пространства традиционной культуры, где ценят респектабельность, устойчивость репутации, основы нравственности, брака, размеренность, предсказуемость поступков, попадет в реалии модерной эпохи. В ней живут динамично, ощущением новизны, предчувствием свершений, ожиданием пьянящей свободы и перемен. Подобно Спенсеру Брайдону и Джону Мар-

черу по завершении истории, ему немало лет, память постоянно возвращает его в прошлое, спонтанная жизнь сознания героя открыта читателю. Пребывание в Европе воспринимается Стрезером как случайная и счастливая возможность побыть одному, заново осознать роковую цену утрат, попытаться вжиться в роль удачливого избранника незаурядной женщины и непременно выполнить перед нею долг, вернуть сына, околдованного городом-праздником Парижем. Тонкий, деликатный по натуре, он ощущает двусмысленность данного поручения, робеет от того, что придется вмешаться в чужую любовную историю, медлит, стремится составить мнение о Чеде с помощью друзей, заводит новые знакомства, посещает выставки, театры и, наконец, открывает для себя, что так же, как и Чед, подвластен магии Парижа. Стрезер очарован его парками, бульварами, Сеной, с удовольствием становится частью веселящейся, неунывающей толпы, заполняющей живописные кафе и днем, и ночью. Наконец-то Стрезер встречается с Чедом Ньюсемом и его подругой, их манеры, светскость, образованность производят на него впечатление, и из бесстрастного наблюдателя Стрезер превращается в заинтересованное лицо и персонажа любовной салонной комедии, которую перед ним разыграют герои на фоне эпохи и бульваров Парижа. Луи Ламбер Стрезер, философ-книжник, странник и моралист (по воле Джеймса семантика имени героя причудливо смешивает эти мотивы), выйдет из трудных обстоятельств проигравшим сражение победителем. Он потеряет доверие Адели Ньюсем, «дипломатическая» миссия будет прервана, примирение со строгой моралью Вуллета также едва ли состоится, однако Стрезер откроет, что жизнь не завершена, до тех пор пока им движут чувства поклонения красоте, творчеству, а любовь все еще живет в его сердце.

Литературные критики справедливо называют позднюю прозу Джеймса философской [1; 5; 7; 8]. Несомненно, тенденциозно выстроенный сюжет-поиск и герой, которого посещает истина-озарение, присутствуют в текстах «Веселого уголка», «Зверя в джунглях», «Послов». Однако утонченный артистизм писателя, освоенные им приемы символического иносказания, смешение жанровых кодов[2], обилие синэстетических ассоциаций обрекают читателя на трудный путь-восхождение к универсалиям смыслов культуры, вневременных и вечных, следуя Джеймсу.

Библиографические ссылки

1. Анцыферова О. Творчество Генри Джеймса: проблема литературной саморефлексии : дис. … докт. филол. наук : 10.01.03 / О. Анцыферова. – М., 2002. – 400 с.

2. Джеймс Г. Веселый уголок / Г. Джеймс // Повести и рассказы. – Л. : Худож. лит., 1983. – С. 633–671.

3. Джеймс Г. Зверь в джунглях / Г. Джеймс // Повести и рассказы. – Л. : Худож. лит., 1983. – С. 588–632.

4. Джеймс Г. Послы / Г. Джеймс. – М. : Наука, Ладомир, 2000. – 374 с. – Режим доступа: http://aldebaran.ru/author/djeyims_genri/kniga_poslyi/

5. Душинина Е. Об искусствоведческих истоках названия романа Г. Джеймса «Послы» / Е. Душинина // Вестник Вятского гос. гуманитар. ун-та. – 2008. – № 2. – С. 141–144.

[2] Критики осторожно и переменчиво определяют жанры рассказов и романов Джеймса. Так, «Веселый уголок» называют историей о призраках, философской фантазией, психологической готикой, «Зверь в джунглях» – аллегорией, пародией на псевдоромантические ценности, текстом, предваряющим тему экзистенциального абсурда. «Послы» именуют философским романом, черной комедией.

6. Зверев А. Джеймс: пора зрелости / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1999. – № 3. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/1999/3/zver.html

7. Селитрина Т. Генри Джеймс и проблемы английского романа (1880–1890-е гг.) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов стран зарубежья» / Т. Селитрина. – М., 1989. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com

8. Селитрина Т. Париж как символ культуры в романе Г. Джеймса «Послы» / Т. Селитрина // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. – № 3. – С. 117–118.

9. Bloom H. Introduction / H. Bloom // Henry James's "Ambassadors" / [ed. by H. Bloom]. – N. Y. : Chelsea House, 1988. – P. 1–12.

10. Butler Ch. Introduction / Ch. Butler // James H. The Ambassadors. – Oxford : Oxford : UP, 1985. – P. VIII–XVIII.

11. Giovanielli T. The Jamesian Jungle of Plot(lessness) // Giovanielli T. Creative Constriction: The Use of the American Short Story at the Turn of the 20th Century / T. Giovanielli. – Rochester : University of Rochester, 2009. – P. 15–92.

12. James H. The Ambassadors / H. James. – Oxford : Oxford UP, 1985. – 510 p.

13. James H. The Beast in the Jungle / H. James. – Режим доступа: http://www.gutenberg.org/files/1093/1093-h/1093-h.htm

14. James H. The Jolly Corner / H. James. – Режим доступа: http://www.gutenberg.org/files/1190/1190-h/1190-h.htm

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

АРТИСТИЗМ, НОВИЗНА ТЕМ І ХУДОЖНІХ МОВ ЛІТЕРАТУРНОГО МОДЕРНІЗМУ

УДК 821.111-31.09

Л. И. Скуратовская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«МАРИНА»: ДИАЛЕКТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ Т. С. ЭЛИОТА

Виявлено особливості взаємодії в «Марині» Еліота (1930) кількох художніх впливів: трагедії Сенеки «Геркулес у шаленстві»; так званої «романтичної» драми Шекспіра «Перікл, цар Тирський» (між 1606–1608 рр.); наміченої самим Шекспіром перспективи розвитку образу Марини з «Перікла» – Міранда в «Бурі» (близько 1611 р.); винаходу романтиків – драматичного монологу. Доведено, що Еліот реалізує в цьому творі своє, дещо парадоксальне, розуміння культурної традиції – як особистого вибору, проте скерованого «історичним чуттям», який здатен не тільки впливати на нове, але й змінювати старе, класичне так, що в ньому відкривається те, чого раніше «не було».

Еліот створює монолог батька, який віднайшов свою дитину; поєднуються щастя, пам'ять про страждання, надія і біль. Такого монологу в Шекспіра не було, Еліот ніби вписує його у фінал твору. Страхіття минулого поет втілює «матеріально», це покинутий і зруйнований корабель, який мав віднести їх у майбуття. Сподівання на те, що все можна виправити і відродити – і між рядками образ можливої близької смерті самого Перікла (що виникає через перенесення метафор, зближення «корабель – людина», «життя – смерть – відплиття в невідоме») – надають текстові Еліота надзвичайної перспективи смислів.

Постать Марини зливається з Мірандою – утопія «краси людства», яка в XX ст. викликає іронію (роман О. Хакслі «Brave New World», 1932, де вірш з «Бурі» цитується гірко-пародійно), у Шекспіра виправдовується існуванням самої Міранди, а в реальному житті – існуванням таких «островів», яким був Блумсбері для Еліота: життям геніїв, гуманітаріїв, гуманістів.

Розуміючи традицію як фактор, що діє в історичному часі і в прямому, й у зворотному напрямку, Еліот додає до цього ще один принцип: культурні традиції – це не тільки «верхній шар», а вся сукупність історичних «навичок» народу, вона містить у собі «усі характерні риси його діяльності та інтересів: День Дербі, День Регати <…> Кубок Фіналу, <…> дошку для дартс, <…> варену капусту, буряки в оцті, готичні церкви XIX ст., музику Елгара» (пише Еліот у 1948 р.). Тут ніби програма «нового історизму». Але це – і характерна риса поетики Еліота: наскільки дозволяє лаконізм поезії, вона насичена речами, подробицями, і з цього вихідного пункту сягає перспективи смислів. І, за Еліотом, традиції поезії або мають прямий і зворотний вплив (із сьогодення на класику), або вмирають назавжди.

Ключові слова: Т. С. Еліот, Шекспір, лірика, жанр, драматичний монолог, літературна традиція.

Проанализировано соотношение произведения Элиота с источниками на уровне главенствующих поэтико-стилистических структур и семантики текста; доказано, что «Марина» – новая жанровая разновидность классического лирико-драматического монолога – не только сложилась под влиянием Шекспира,

© Л. И. Скуратовская, 2015

но и меняет звучание шекспировского текста, и что во взаимодействии, а не в одностороннем воздействии старого на новое, – суть жизни традиции для Элиота.

У Элиота в монологе отца, который нашел свое дитя, считавшееся мертвым, соединяется счастье – и память о страдании, надежда (плыть дальше – найти жену?) – и боль. Ужас минувшего, неотделимый от надежды, представлен здесь в овеществлении эмоционального фона, во взаимопереносе и материализации метафор: обветшавший корабль – и сокрушенный страданиями человек; можно ли все исправить, починить корабль, обновить человека – в стихах Элиота все утверждения таят непроизнесенные вопросы с опаской. Экскурс в историю поэтики и семантики корабля (от Алкея до Высоцкого), в такие присущие этому образу семы, как творчество (Пушкин), плавание, возрождение – в материально-вещественной образности Элиота эти детали воссоздают темы отваги, готовности к неизвестному будущему. Также многозначен самый финал монолога, где Элиот заменил «дрозд поет» в тумане на «дрозд зовет». Современные ученые (К. Рейн, автор монографии 2006 г., А. Д. Муди, собравший в сборнике «Кэмбриджский спутник Элиота», 2005, работы 1980–2000 гг.) видят в «Марине» новое слово, не дающее ее стихам застыть ни в беспросветности трагического разрешения сюжета, ни в поверхностном оптимизме.

Ключевые слова: Т. С. Элиот, Шекспир, лирика, жанр, драматический монолог, литературная традиция.

The author of this essay claims that the paradoxical essence of literary tradition (as Eliot sees it) is mutual influence of the old and the new: after reading Eliot's *Marina* our perception of Shakespearean text changes and we can see its lyrical and psychological aspects: the new can influence the old making it a living part of the art of today. The means to provide his verse with traditional (classic) poetic devices are – literalizing of metaphors, repeated use of questions (Hercules' from Seneca's play, Pericles' from Shakespeare's drama), repetitions of the important structural parts subtly altered in the ending of *Marina*, the new treating of such images and themes as dream, death, rebirth; literalized or transposed descriptions and metaphors, such as body – vessel, repair – healing, journey – end of life, call of a bird – hope and promise. Pericles speaks as a troubled father and not as a lyrical hero: the devices are hidden and his speech seems sincere and excited but not 'romantic'. In the entirety, the traditional is masked, as if the poet wants to obtain a 'style-Eliot' and 'genre-Eliot' (if we may use Nietzsche's model, 'casus Wagner').

Keywords: T. S. Eliot, Shakespeare, lyric poetry, genre, dramatic monologue, literary tradition.

О «Марине» написано у нас незаслуженно мало. Поэты-переводчики обращались к ней чаще филологов, хотя для последних эта вещь особенно интересна по нескольким ключевым для Элиота позициям. Это опыт сращения лиризма и драматизма; «вторжение» поэта XX века в чужой, классический текст (ведь созданный Элиотом монолог Перикла о Марине – героине драмы Шекспира «Перикл, принц Тирский» – хорошо вписывается в кульминацию-развязку Шекспировой пьесы, где монолога Перикла нет). Это и взаимопереходы, отголоски сразу нескольких традиций: Сенека, напоминающий о театре елизаветинцев; романтики, создавшие драматический монолог. Существование этой лакуны в наших элиотовских студиях побудило автора данной статьи вернуться к начатой ранее работе, выделив новые аспекты[1].

Анализ соотношения произведения Элиота с источниками на уровне главенствующих поэтических структур и семантики текста доказывает, что «Марина» – новая жанровая разновидность лирико-драматического монолога – не только сложилась под влиянием Шекспира, но и меняет звучание самого шекспировского

[1] Скуратовская Л. И. «Марина» Т. С. Элиота: роль поэтических реминисценций в жанрово-стилевом единстве текста / Л. И. Скуратовская // Литература в контексте культуры : сб. научн. трудов. – Дн-ск : ДГУ, 1999. – С. 25–28.

текста, и что во взаимодействии, а не в одностороннем влиянии старого на новое – суть жизни традиции, как ее понял Элиот: «It seems as one becomes older, / that the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence», – писал Элиот в «Четырех квартетах» («Драй Сэлведжес»).

Жанр лирико-драматического монолога ко времени Элиота стал в Англии классикой (Теннисон, Браунинг, В. Моррис). Форма, в которой лирический голос принадлежит персонажу, а не автору, давала викторианским романтикам возможность, отойдя от прямых излияний (а таким казался вордсвортовский тип поэзии, неприемлемый для Элиота), «играть» лирическим «я», то сближая, то разъединяя героя и автора, и таким образом вводить в поэзию «чужие» психологические миры. Можно выделить несколько типов такого монолога: стихотворение, в котором автор разделяет чувства и мысли героя (классический образец – «Улисс» Теннисона), стихотворение, в котором «я» героя и автор максимально далеки друг от друга («Моя последняя герцогиня» Браунинга), и такое, в котором достигается перевоплощение, вчувствование поэта в мир персонажа, т. е. реализуется та «негативная способность», которую Китс открыл у Шекспира: отрешение художника от собственной личности и полное вживание в чувства героя. Думается, что «Марина» Элиота (1930) относится к последним.

«Марина» – самый прочувствованный отклик Элиота на поэзию Шекспира.

В ситуации и образах стихотворения Элиота, построенного как монолог Перикла, проглядывает не только «Перикл», но и более поздняя «Буря» Шекспира; в мотиве любви к дочери, в ее образе сливаются Марина и Миранда; Марина и Перикл – преодоленное страдание, и в них же у Элиота просматриваются Миранда и Просперо: красота и счастье, реальный и феерически преображенный мир.

В перипетиях «Перикла» Шекспира сцена узнавания Марины – самый напряженный и эмоционально насыщенный момент. После несчастий, борьбы, странствий Перикл обретает утраченную дочь; это сцена постоянно возобновляющегося вопрошания – волны первых вопросов, утоленных ответами, поднимаются вновь: Перикл верит и не верит своему счастью, похожему на сон. Это кружение вопросов и повторяющийся вместе с ними мотив сна – основа всей организации сцены.

Однако среди источников Элиота – не только Шекспир, но и трагедия Сенеки «Геркулес в безумье». Геркулес в приступе безумия убивает детей и жену. Очнувшись, за миг до того, как увидит страшную правду, он спрашивает о том, где находится.

И синтаксис, и интонация, и семантика (узнавание неведомого мира) вопросов Геркулеса, вынесенных Элиотом в эпиграф («Что это за место, что это за царство, что это за страна света?»), подхватываются в первых же строках стихотворения, чтобы потом повториться в центре всей композиции и в финале: другими словами, на них держится все ее интонационно-стилевое единство:

«Что за моря, что за берег, что за серые скалы и острова,
Что за вода лижет борт…» (Здесь и далее перевод автора статьи)

Заметим попутно, что автор яркого перевода стихотворения Элиота В. Муравьев никак не откликнулся на это, существенно изменив всю стилистическую и эмоциональную ориентацию стихотворения.

У Элиота время – настоящее, что для поэта-модерниста означает переживаемые «сейчас» прошлое и будущее; у Муравьева – неопределенное будущее («Увидим море и остров, и прибрежные скалы…»). Стихи Элиота – о возрождающем человека умиротворении, в котором горе преодолено, но не забыто; у Муравьева – о мечте, о заклинаниях, обращенных к себе («Надо, чтоб я забыл … Здесь иная па-

мять» – добавление переводчика). Этих изменений замысла нет в переводе О. Седаковой.

Однако, как момент интерпретации, понимания, «иная память» уместна. Элиот, так сказать, заставил Перикла вспоминать о Геркулесе: кажется, заметив лексическое сходство и стилистическую близость вопросов очнувшегося от своего безумия детоубийцы Геркулеса и вопросов смятенного Перикла, Элиот подчеркнул это сходство, открыв для нас возможное знакомство Шекспира с «Геркулесом в безумии» Сенеки. Семантически очень важно, что многие вопросы шекспировского Перикла Элиот не воспроизвел, оставив лишь те, что напоминают о Геркулесе. В результате возникает контрапункт основной темы и обертонов, текста и реминисценций, воспоминание о безумии и отчаянии реет над речью счастливого отца. Этот контрапункт не дает монологу застыть в одноплановости, он придает образам преодоления обертоны незабытой тревоги. Сенеканская риторика, логически связная многочленная цепочка вопросов, соединяясь с шекспировскими вопросами, более взволнованными, психологически насыщенными, изменяет интонацию, мелодию стиха и окраску чувства по сравнению с Шекспировым «Периклом»: у Элиота главное – это не прерываемое риторикой звучание умиротворения, счастье. Регистр изменен, но эмоциональное содержание шекспировской сцены сохранено и усилено.

У Шекспира повторяется мотив сна, в обоих его проявлениях – sleep и dream, физическое почти небытие, «маленькая смерть» – и сладкая греза:

«This is the rearest dream that e’er dull sleep
Did mock sad fools withal. This cannot be…» [5, p. 1323]

Внезапный сон Перикла – выразительный психологический, а не только сюжетно необходимый (сон помогает найти мать Марины) штрих, завершающий сцену. Очевидно, Элиот именно так воспринял эту деталь, потому что он развил и этот мотив:

«Что это за лицо, неясное, все яснее,
Что это за рука – пульс все тише и все звучнее,
Это мне навеки или на миг? Дальше звезд и ближе, чем глаза
Шепот и легкий смех, и листвы и шагов тишина
Под водою сна, где с волною слилась волна».

Шекспировские образы входят в самую суть художественной концепции Элиота. В его лирической героине сквозь Марину видна Миранда. Ведь она – «благо, разлитое повсюду» в природе: этот стих Элиота отражает именно Миранду, потому что Миранда в центре шекспировской утопии. Не всезнание Просперо, а ее чуждость злу создает полную значения ситуацию: первая встреча с людьми вызывает у нее любовь («Как человечество прекрасно!») – а эти люди предатели и убийцы; но правда этих слов о красоте человека не развенчана – она в самой Миранде.

Думается, что Элиот откликнулся на эту ситуацию в целом, а не на отдельные образы персонажей (назовем ее «ситуацией Миранды», по аналогии с «гамлетовской ситуацией»). Мотивы, выделенные Элиотом и особенно значимые – корабль, остров, двоение образов яви и сна – делают совершенно нераздельными нереальность и реальность светлой утопии героев. В этом видится своевременно возрожденная подлинно шекспировская черта. Ведь за антиутопиями 1920–1930-х годов (в ряду которых – роман О. Хаксли, использовавшего шекспировский стих только иронически) уже несколько забылось, что «дивный новый мир» и «прекрасное

человечество» все же существуют – называть ли это «островом», как в другом романе Хаксли, или кружком гениев, Блумсбери, содружеством гуманитариев…). Один из парадоксов модернизма 1920-х годов – в том, что его мэтры оказались способными воспринять и воплотить в искусстве не только иллюзорность видения Миранды, но и ее правоту.

В шекспировской сцене узнавания нет монолога Перикла. Элиот «вписал» свой монолог в шекспировский текст, восполнил лакуну, которая именно благодаря ему и стала ощутимой в трагедии. Сделанное Элиотом не равно и классическим внутрикультурным перекличкам, составляющим основу лирического монолога романтиков, ни постмодернистской игре, которая порождена ориентацией на культурный факт как на единственный горизонт искусства. Как любимые им греческие трагедиографы, Элиот ощущает драму реальности («особую эмоциональную реальность»), стоящую за «драмой слов», и заново «вживляет» ее в искусство прошлого. Перед нами особый творческий акт, рождение жанра, который хочется назвать, используя известную словесную модель («Казус Вагнер» Ницше): «жанр Элиот».

Постоянным источником осмысления и вчувствования для Элиота была библейская традиция. Иногда ее нелегко распознать. «Those who sharpen the tooth of the dog, meaning / Death / Those who glitter with the glory of the hummingbird, meaning / Death / Those who sit in the sty of contentment, meaning / Death / Those who suffer the ecstasy of the animals, meaning / Death // Are become insubstantial <…>». Думается, никто из переводчиков не распознал откликов на Ветхозаветные заповеди. Сделать это помогает интерпретация, предложенная Крэгом Рейном. Элиот подразумевает не только Заповеди, но и комментарии к ним в Послании апостола Павла к Римлянам, 6:23 – «плата за грех – смерть». Вот от чего освободился, вот что «лишилось плоти» для лирического героя Элиота. К. Рейн усматривает особую тонкость в том, что Элиот говорит только о четырех из смертных грехов – чтобы не превратить свои стихи в «облегченные цитаты к изношенному оригиналу», и в том, что у него нет прямого слова «грех», а «смертный» (грех) замещено версией стиха из Послания к римлянам – «meaning /Death»: это, считает современный поэт и оксфордский преподаватель, стимулирует, «заново учит» читателей. Вот почему этот фрагмент «Марины» я перевела бы, передав повтор «meaning /Death» как «а это значит – Смерть», а «Are become insubstantial» как «утратили сущность».

Во второй половине стихотворения Элиота доминирующий образ – старый корабль, который должен, но сможет ли, нести героев дальше. В поэзии корабль (ладья), со времен античности и до сего дня, – это образ человека и всего человеческого, его создания – общества, государства с его кормчими, то путеводительными, то гибельными (от Алкея до Высоцкого – «Парус! Порвали парус!»); это и образ его творческого сознания («…Плывет. Куда ж нам плыть» – Пушкин). В «Марине» он предстает во всей материальной четкости: бушприт, снасти, парусина, шпангоут; но с такими приметами разрушения и дряхления, что нельзя не увидеть в этом и метафорического переноса, воплощения таких смыслов, как разрушение тела человека, конец пути, старость и, возможно, близкая смерть героя (ср. об этом: [4, p. 37]). Корабль должен вынести Перикла и, главное, Марину к будущему, «living to live in a world of time beyond me…». Тут сочетается такая «деловитость» взгляда, что напрашивается – Перикл оценивает возможность ремонта (заделать швы, покрасить) – и такая патетика («living to live in a world of time beyond me»), что взаимопереходы ремонта и предсмертия, «материальность» надежды как постоянного колебания мысли-чувства делает психологическую насыщенность этой простой картинки совершенно ощутимой для читателя. Такая диалектика, с участием «вещей», напоминает одно из лучших

стихотворений нашего недавнего прошлого, где пафос, как всегда у Б. Окуджавы, заземлен: «Кларнет пробит, труба помята, фагот, как старый посох, стерт… На барабане швы разлезлись… Но кларнетист красив, как черт…» – и дальше о красоте, юности и мужестве музыкантов.

Это сочетание патетического напряжения с материальной точностью деталей есть и в концовке «Марины»:

Что за море и берега, и гранит островов навстречу моему шпангоуту,
И дрозд зовет в тумане,
Моя дочка.

Особая тонкость видится в том, что Элиот заменил «поёт» первой версии на «зовёт». Поют – может быть, отпевают, прощаясь навсегда. Зовут – к чему-то, что может быть неизвестностью некоего продолжения.

К. Рэйн пишет: «Как будто у дрозда есть поручение для Перикла, как будто он зовет его домой» [4, p. 40]. Ученый рассматривает эту концовку на фоне впечатляющего списка художников, изображавших последний момент жизни человека, отдавая предпочтение трем: Дикинсон, Чехову и Элиоту.

Но, если идти за К. Рэйном, – Элиот создает не столько богатый смыслами лирический отпечаток последнего момента жизни психики человека, сколько воплощение близких самому поэту религиозных концептов («дом», «вернуться домой» – умереть), усиливая тем самым оптимизм концовки, но лишая ее перспективы смыслов.

В «Марине» Элиота обретение и потеря, пережитая смерть, прочувствованное возрождение и неизбежность ухода ощутимо, на наших глазах, колеблются и меняются местами. Современный исследователь, опираясь на письма Элиота, показывает, что Элиот, с его сознанием «метека» (иностранец, которому дозволено быть афинянином), не может и не хочет принять ни одну из застывших форм и сущностей – философствования, понимания эстетики, истории, языка [3, p. 214–215]. «Формульное» мышление не соприродно ему, а если прорывается – со временем преодолевается не без чувства вины. В элиотовской концепции литературная традиция – как Гераклитов «вечно живой огонь»: «мерами» разгорается или бледнеет, или переносит свой свет на иной объект как огонь в человеческой руке. Традиция живет всеобновляющим проецированием нового на прошлое – или умирает навсегда – вот, кажется, итоговое чувство Элиота, поэта и человека.

Библиографические ссылки

1. An Anthology of English and American Verse ; comments by G. E. Ben, V. V. Zakharov, B. B. Tomashevsky. – M. : Progress Publishers, 1972. – 719 p.

2. *Eliot T. S.* The Complete Poems and Plays ; ed. by Valerie Eliot / T. S. Eliot. – L. : Faber&Faber, 2004. – 608 p.

3. *Rabaté J.-M.* Tradition and T. S. Eliot / J.-M. Rabuté // The Cambridge Companion to T. S. Eliot; ed. by A. D. Moody. – Cambridge Univer. Press, 2005. – P. 210–222.

4. *Raine C.* T. S. Eliot / C. Raine. – Oxford Univer. Press, 2006. – 202 p.

5. *Shakespeare W.* The Complete Works / W. Shakespeare. – L. : Collins, 2006. – 1436 p.

Надійшла до редколегії 06.02.2015 р.

УДК 821.161.1.09

О. Л. Калашникова
Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

РАССКАЗ-ТРАГЕДИЯ «ПЛЕННЫЕ»: ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ В. Г. КОРОЛЕНКО

Розглянуто своєрідність «французького тексту» в оповіданні В. Короленка «Полонені», написаному у Франції на початку Першої світової війни та виокремленому письменником з невиданої книги «Думки та враження. Перед пожежею ...». Йдучи від таких звичних знаків міфу про Францію, як Париж, Єлісейські поля, королівські палаци, чудові музеї, мушкетери, автор пише свій «французький текст», в якому країна-еталон мод і вишуканого смаку, країна-свято, житло муз, батьківщина Дюма, Гюго, Бальзака, Флобера, Мопассана, країна блискучої культури, героїчної історії, міфологізована в російській свідомості, показана крізь призму війни, що зламує звичну красиву картинку і оголює трагічну складову європейського життя. Головними деталями портрета воєнної Тулузи стають не стереотипні для російських літературних вражень про південь Франції казкове Середземне море, сонце, пляжі, любов і пристрасті á la «Кармен», а «траурні сукні, ... заплакані жіночі обличчя, ... чорні жіночі фігури, сумно схилені біля вівтарів, ... поранені, кров, легкий стримуваний стогін». Прочитуючи те, що відбувається, як трагедію людства, автор будує розповідь за каноном давньогрецької трагедії фатуму, зберігаючи не тільки обов'язковий набір персонажів (герой, героїня, хор), але і найважливіші структурні частини трагедії: пролог, па́род, комме́с і ексод. Вводячи в оповідання-трагедію другий хор (натовп німецьких полонених), відсутній в давньогрецькому каноні, автор персоніфікує дві рівнозначні правди: правду переможених і правду переможців, які втратили своїх близьких, і доводить, що шлях протистояння людей – військового чи-то громадянського – це завжди трагічний глухий кут. Розповідь-трагедія звучить як сумне пророцтво про цивільні конфлікти планети, що насуваються в XX і XXI ст., як застереження автора, який побачив у невеликому епізоді Першої світової війни, написаному «з натури», трагізм майбутніх громадянських протистоянь.

Ключові слова: трагедія фатуму, оповідання-трагедія, хор, «французький текст».

Рассмотрено своеобразие «французского текста» в рассказе В. Короленко «Пленные», написанном во Франции в начале Первой мировой войны и вычлененном писателем из неизданной книги «Мысли и впечатления. Перед пожаром…». Уходя от таких привычных знаков мифа о Франции, как Париж, Елисейские поля, королевские дворцы, чудесные музеи, мушкетеры, автор пишет свой «французский текст», в котором страна-эталон мод и изысканного вкуса, страна-праздник, жилище муз, родина Дюма, Гюго, Бальзака, Флобера, Мопассана, страна блестящей культуры, героической истории, мифологизированная в российском сознании, показана сквозь призму войны, изламывающую привычную красивую картинку и обнажающую трагическую составляющую европейской жизни. Главными деталями портрета военной Тулузы становятся не стереотипные для русских литературных впечатлений о юге Франции сказочное Средиземное море, солнце, пляжи, любовь и страсти á la «Кармен», а «траурные платья,…заплаканные женские лица,…черные женские фигуры, печально склоненные у алтарей,… раненые, кровь, легкий сдерживаемый стон». Прочитывая происходящее как трагедию человечества, автор строит рассказ по канону древнегреческой трагедии рока, сохраняя не только обязательный набор персонажей (герой, героиня, хор), но и важнейшие структурные части трагедии: пролог, па́род, комме́с и эксод. Вводя в рассказ-трагедию второй хор (толпа немецких пленных), отсутствовавший в древнегреческом каноне, автор персонифицирует две равнозначные правды: правду побежденных и правду победителей, потерявших своих близких, показывая что путь противостояния людей – военного или гражданского – это всегда трагический тупик.

© О. Л. Калашникова, 2015

Рассказ-трагедия звучит как мрачное пророчество о надвигающихся гражданских конфликтах планеты в XX и XXI вв., как предостережение автора, увидевшего в небольшом эпизоде Первой мировой войны, написанном «с натуры», трагизм будущих гражданских противостояний.

Ключевые слова: трагедия рока, рассказ-трагедия, хор, «французский текст».

The article discusses the peculiarity of the «French Text» in the story «Captives», written by V.G. Korolenko at the beginning of the World War I in France and extracted by the writer from the unpublished book «Thoughts and impressions. Before the fire ...». Departing from such familiar traits of the myth of France as Paris, Champs-Elysees, royal palaces, wonderful museums, musketeers, the author writes his "French Text" in which the country-model of the fashion and sophisticated taste, the country of the holiday, the home of the Muses, the birthplace of Dumas, Hugo, Balzac, Flaubert, Maupassant, the country of the brilliant culture, of the heroic history, mythologized in the Russian consciousness is shown through the prism of the war, which breaks the usual beautiful picture and exposes the tragic component of European life. The main details of the military Toulouse portrait are not the fabulous Mediterranean Sea, sun, beaches, love and passions á la "Carmen" which are stereotypical for Russian literary impressions of the south of the France but "the mourning dresses, womens' tear-stained faces ... ... black female figures, sadly bowed at the altars ... the wounded, blood, an easy bated moan". Interpreting what is happening as a tragedy of humanity, the author builds a story on the canon of ancient Greek tragedy of fate, keeping not only the obligatory set of characters (the hero, heroine, chorus), but also the important structural parts of the tragedy: Prologue, párod, kommós and eksod. Introducing into the story-tragedy the second chorus (the crowd of German prisoners of war) that has not existed at all in the Ancient Greek canon, the author personifies two equally important truths: the truth of the defeated and the truth of the winners who lost their loved ones, showing that the way of both military and civil confrontation is always a tragic impasse. The story-tragedy sounds like a grim prophecy about the oncoming civil conflicts of the planet in the XX and XXI centuries, as the author's caution that had seen in a small episode of the World War I, written wrote "from the life" the tragedy of the future civil conflicts.

Keywords: tragedy of fate, story-tragedy, chorus, "French text".

Биографическая карта жизни и творчества В.Г. Короленко необъятна: Житомир и Ровно, Санкт-Петербург и Москва, Вологда и Кронштадт, Якутская область, Нижний Новгород и Полтава. Заграничные страницы означены Англией и Америкой, куда Короленко путешествовал в 1894–1896 гг., описав свои впечатления в рассказе из жизни украинского эмигранта «Без языка». Есть на заграничной карте Короленко и французская страничка, малоизвестная и почти не осмысленная.

В 1914 году В.Г. Короленко приехал во Францию на лечение и поселился в местечке Лярденн (пригороде Тулузы), где летом 1914 г. его и застала Первая мировая война. «Отец, мать и я, – вспоминает С. В. Короленко, – 27 января 1914 года выехали за границу к сестре, жившей с мужем, К. И. Ляховичем, на юге Франции. Отец был болен, утомлен недавно закончившимся делом Бейлиса, на нем лежал большой труд по подготовке первого полного собрания его сочинений, выпускавшегося «Нивой». Он надеялся за границей отдохнуть и найти силы для работы. Мы поселились в Тулузе, два месяца провели в Болье, близ Ниццы. Отец много занимался, исправлял, как это он всегда делал для нового издания, первоначальный текст, порой коренным образом переделывал не удовлетворявшие его страницы, получая и отправляя обратно авторскую корректуру. Эта напряженная работа занимала целиком его время и внимание.» [4, с. 253]. Мирные занятия, которым Владимир Галактионович предавался в чудесном уголке юга Франции, готовя полное собрание своих сочинений, издававшееся А.Ф. Марксом в 1914 г., были неожиданно прерваны войной.

Именно война и определила образ Франции в произведении, созданном под непосредственным впечатлением от событий лета 1914 г. Чуть позже – в письме

П.С. Ивановой от 21 января 1915 г. Короленко напишет: «Пытаюсь кое-что сказать о происходящем». *«Мысли и впечатления. Перед пожаром…»*. Так назвал писатель произведение об увиденном во Франции. Главным впечатлением от тихой и благостной французской провинции «с Пиренеями на горизонте» стали дикий психоз и вспышка вражды, охватившие массы в условиях начавшейся войны, когда к иностранцам стали относиться как к потенциальным врагам, даже если их страна выступала на стороне Франции. В *«Мыслях и впечатлениях. Перед пожаром...»*, рукописный текст которых цитирует дочь писателя в *«Книге об отце»*, описан эпизод во дворе мэрии, куда пришли иностранцы, жившие в то время в этих курортных местах Франции, чтобы оформить свое законное пребывание в стране во время войны. Но против этих мирных людей разных национальностей: рабочих, студентов, женщин с детьми был выставлен «Десяток дюжих молодцов в белых штанах и мундирах муниципальной стражи», которые водворяли «порядок, довольно бестолково, но авторитетно и грубо». Именно здесь, как пишет сам Короленко, «задержанный болезнью вдали от родины, я прислушиваюсь к отголоскам европейской катастрофы, наблюдаю ее отражение на юге Франции и мучительно думаю о величайшей трагедии, мучительно, страдательно и преступно переживаемой европейским человечеством XX века...» [4, с. 256].

Вернувшись в Россию в 1915 г., Короленко выделил из задуманного произведения эпизод с пленными немцами и завершил его как отдельный рассказ – *«Пленные»*, напечатанный впервые во 2–3 номере журнала *«Русские записки»* за 1917 г.

Сегодня этот рассказ уже стал библиографической редкостью, ибо после того, как Короленко передал издателю полного собрания сочинений текст *«Пленных»* для 10 тома, и после публикации рассказа в 22-м томе полного посмертного издания сочинений писателя 1927 года, о которой вспоминает Т. П. Милютина в контексте раздумий о лагерной России 1940-х гг. [5, с. 187], рассказ появился лишь однажды: в 4 томе шеститомника В. Короленко, вышедшего в «Библиотеке «Огонька» в Москве в 1971 г.

До сей поры рассказ не привлек внимания исследователей, хотя без осмысления *«Пленных»* невозможно не только понять творчество В.Г. Короленко как целостную художественную систему, но и в полной мере исследовать «французский текст» в русской литературе XX столетия. Опираясь на концепции В. Топорова и Ю. Лотмана, мы трактуем «французский текст» как такую совокупность текстов о Франции в русской литературе, которая имеет стойкую топику, определенный набор оценочных суждений, стабильную семантику и некую внетекстовую ориентацию (глубинную сакральную структуру или идею), которая играет центрирующую роль в сверхтекстовом единстве. Стойкая топика и определенный набор оценочных суждений во «французском тексте» русской литературы формировались начиная с XVIII в. К моменту написания *«Пленных»* в русской культуре сложился прочный миф о Франции. Франция была для россиян страной-эталоном мод и изысканного вкуса, страной-праздником, страной блестящей культуры, героической истории, родиной Дюма, Гюго, Бальзака, Флобера, Мопассана, жилищем муз, где обитали самые прекрасные женщины [1].

Знаковыми топосами этого чудесного мира были Париж, Елисейские поля, королевские дворцы, чудесные музеи и места, где одерживали свои блестящие победы мушкетеры. Юг Франции ассоциировался с чудесным, волшебным Средиземным морем и цыганскими страстями á la «Кармен» Мериме.

Короленко совершенно уходит от таких привычных знаков «французского текста». Главными деталями портрета Тулузы становятся «траурные платья, … заплаканные женские лица, …черные женские фигуры, печально склоненные у алтарей, …раненые, кровь, проступавшая через повязки, …легкий сдерживаемый стон» [3, с. 374]. Рассказ представляет собой описание сцены столкновения толпы

обездоленных войной французских вдов и осиротевших детей с толпой пленных немецких солдат. Но этот маленький эпизод *«с натуры»* (именно такой подзаголовок дал рассказу Короленко) позволил писателю показать весь трагизм войны и удивительным образом предсказать трагедию грядущих, уже не военных, а гражданских столкновений XX и XXI века.

Рассказ построен и решен в традициях древнегреческой трагедии рока, где есть героиня – французская вдова с двумя детьми; герой – немецкий военнопленный, у которого на родине осталось шестеро детей; и выносящий приговор хор – толпа зрителей-участников, тулузских женщин, ненавидящих немецких солдат.

Короленко почти хрестоматийно следует композиционной и идейной канве древнегреческой трагедии, основные черты которой обозначены В.Н. Ярхо [6, с. 349]. За прологом (монолог или сцена, где излагается исходная ситуация) следует па́род – выход хора – толпы женщин, жаждущих расправы над пленными. Затем, как и в античной трагедии, диалогические сцены чередуются с хоровыми, а в финале наступает черед комма́са – совместной партии солиста (героя-пленного) и хора (толпы женщин), когда хор рефреном отвечает на высказанные жестами (и это также традиция древнегреческой трагедии) жалобы пленного. А обязательный для древнегреческой трагедии, начиная с Эсхила, эксод – финальная песня, сопровождающая уход хора с орхестры в торжественном или погребальном шествии, заменен авторским монологом, как бы озвучивающем партию хора.

Но в рассказе Короленко возникает еще одна действующая сила, которой нет в трагедии древних греков, – второй хор, толпа немецких пленных. Два хора противостоят друг другу, персонифицируя две равнозначные правды: правду побежденных и правду победителей, потерявших своих близких.

В описании противостояния двух хоров трагедии только вначале ощутимо электрическое напряжение: «Заряд накопился уже весь и готов был разрядиться… Точно оттуда, из-за невысокого здания вокзала, переползала тяжелая грозовая туча, готовая соединить все в неудержимой, все заливающей вспышке» [3, с. 377]. Напряжение возрастает, когда неожиданно навстречу толпе пленных бросается французская женщина с детьми, которую не могут остановить французские солдаты, призванные предотвратить неминуемое столкновение. Электрическое напряжение в описании сцены достигает кульминации в тот момент, когда, выбрав в толпе пленных одного рослого «боша», женщина бросает к нему своего сына с криком: «Бери, бери. Не надо мне… Убил отца… Возьми себе детей… ». Шатнувшись, немец неожиданно поднял свою обнаженную голову к небу, потом повернулся назад… Казалось, он глядел туда, откуда привез его поезд… В то прошлое, что осталось назади, там, где еще недавно, быть может, он ходил за своим плугом. Потом он посмотрел кругом, как будто хотел говорить не одной женщине, но всем женщинам, всем вообще людям на этой враждебной площади, и поднял кверху руку… На ней были растопырены пять пальцев. «Cinq…» – невольно сосчитал кто-то в толпе…. «Нет, шесть», – поправил другой… Все поняли: там, на далекой родине, отделенной от него теперь полосой вражды и пламени, у него осталось шестеро…

Стало так тихо, как будто не было на площади никого и ничего больше, кроме этих двух человек – мужчины и женщины, отца и матери, и их детей: тех, что здесь, и тех, что там, далеко… И было еще огромное несчастье, налетевшее на людей без их желания и ведома» [3, с. 379–380].

И сегодня эту сцену невозможно читать без содрогания. Она кричит о главном: о противоестественности не только войны, но всякой вражды между людьми, ибо вражда делает несчастными и побежденных, и победителей. Но сегодня рассказ Короленко звучит мрачным пророчеством о надвигавшихся гражданских конфликтах планеты. Казалось бы, автор не описывает гражданское противостояние, но возможность такого противостояния угадывается в том напряжении, с

которым приглядываются друг к другу французские солдаты, поставленные охранять пленных, и толпа французских женщин, жаждущих расправы над пленными, убившими их отцов, мужей и детей. «Армия во Франции очень дисциплинированна. Солдаты знали, зачем их сюда привели… Это удерживало в них личное, сковывало их всех какой-то однородной невидимою цепью. Они сознавали и чувствовали эту связь. И толпа тоже чувствовала. Она любила своих солдатиков. И они любили ее тоже… Но и солдаты, и толпа боялись, как бы между ними «чего не вышло»… Чувства одни – действия разные. Надвигалось что-то третье, неведомое, чуждое, что, однако, может стать сильнее взаимной симпатии солдат и родной толпы. И это что-то уже надвигалось… Сначала дальним свистком, который крикнул издалека и заглушено. Как будто: берегитесь! Потом ближе…» [3, с. 376].

Все зна́ково в рассказе В. Короленко. И то, что Франция – мифологизированная в российском сознании страна-праздник, показана через призму войны, изламывающую привычную красивую картинку и обнажающую трагическую составляющую европейской жизни. Зна́кова и дата окончания работы над текстом рассказа, обозначенная датой письма к П.С. Ивановой от 13 февраля 1917 г., где Короленко написал: «Сейчас закончил». Закончил ровно за 10 дней до начала Февральской революции, завершившейся отречением русского царя от престола, революции, ставшей своеобразным политическим итогом Первой мировой войны и определившей перспективу грядущих гражданских столкновений начинавшегося зна́кового для России и всего мира 1917 года.

Итак, французские впечатления В. Короленко оказались не столько воспоминаниями о недавнем прошлом, сколько пророчеством о надвигавшемся будущем, сделавшим многих пленными в собственной стране или изгоями в странах чужих. Небольшой рассказ, обретя форму и звучание античной трагедии рока, предсказывает итог развития целой эпохи, вовлекшей в орбиту весь XX век и завершающейся на наших глазах осознанием того, что никакие разногласия – политические, экономические, религиозные – не должны разрешаться силой, ибо такой тупиковый путь всегда трагичен. Именно это прокричал Короленко в своем пронзительном по степени эмоционального напряжения рассказе-трагедии, завершая его партией хора – авторского монолога, обращенного к нам: «Ах, если бы и над ними, над этими врагами, думалось мне, если бы над всеми людьми, охваченными взаимной враждой, пронеслось веяние этой трагической правды…» [3, с. 382].

Все сказанное и написанное В. Г. Короленко после событий октября 1917 г., которые он не принял, звучит в пандан маленькому рассказу-трагедии, рассказу-пророчеству *«Пленные»*, написанному в преддверии грядущих гражданских смут. И уже хроникальной констатацией свершившихся предсказаний звучат слова Короленко из дневниковой записи от 26 октября 1917 года: «В горнило политической борьбы брошено все, чем до сих пор дорожил и мог гордиться человек. И ничто не осталось не оклеветанным, не оскверненным, не обруганным. Партия на партию, класс на класс, человек на человека выливают худшее, что может подсказать слепая, непримиримая вражда, что может выдумать и измыслить недружелюбие, зависть, месть. Нет в России ни одного большого, уважаемого имени, которого бы сейчас кто-нибудь не пытался осквернить, унизить, обесчестить, ужалить отравленной стрелой позора и самого тягостного подозрения в измене, предательстве, подлости, лживости, криводушии» [2, с. 22].

Может быть потому, что для сегодняшних Франции и России очень актуальным оказался взгляд на мир писателя В. Г. Короленко «Ассоциация развития и инноваций» (AFPI), с французской стороны, и РГГУ, со стороны российской, провели в конце 2011 г. встречу ученых двух стран «В.Г. Короленко – писатель и общественный деятель» в рамках года России во Франции и Франции в

России. Но, к сожалению, на этой встрече не вспомнили о французских впечатлениях В.Г. Короленко, отразившихся в небольшом рассказе-пророчестве, рассказе-предупреждении *«Пленные»*, написанном так давно, но столь злободневном.

Библиографические ссылки

1. Жилище славных муз. Париж в литературных произведениях XIV–XV веков. – М. : Московский рабочий, 1989. – 572 с.

2. *Короленко В. Г.* Дневник. Письма. 1917–1921 / В. Короленко. – М. : Советский писатель, 2001. – 544 с.

3. *Короленко В. Г.* Пленные / В. Короленко // Короленко В. Г. Собр. соч.: в 6-ти тт. – Т. 4. – М. : Правда, 1971. – 398 с.

4. *Короленко С. В.* Книга об отце / С. Короленко / [под ред. А. В. Западова; примечания М. Л. Кривинской]. – Ижевск : Удмуртия, 1968. – 382 с.

5. *Милютина Т. П.* Люди моей жизни / Т. Милютина / [предисл. С. Г. Исакова]. – Тарту : Крипта, 1997. – 415 с.

6. *Ярхо В. Н.* Происхождение трагедии и организация театральных представлений / В. Ярхо // История всемирной литературы : в 9-ти т. – Т. 1. – М. : Наука, 1983. – С. 345–350.

Надійшла до редколегії 18.02.2015 р.

УДК 75.01

И. В. Дорогань

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ АЛЕКСАНДРА ГАБРИЧЕВСКОГО: ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ

Розглянуто теоретичні напрацювання мистецтвознавця О. Габрічевського щодо термінів «живопис», а також «живописний образ», «живописне», розроблених для «Словаря художественных терминов» (1923–1926). Осмислено етапи теоретизування: філософський з обґрунтуванням живопису як просторового виду мистецтва; мистецтвознавчий з тлумаченням живопису як мистецтва плоскінного і накреслювального, а також «описово-феноменологічний» та сигніфікативний підходи до осягнення понять «живописний образ», «живописне». Їх взаємодія сприймається як перспектива для розвитку інтермедіальності.

Ключові слова: живопис, живописний образ, простір, світло, колір, просторове мистецтво, плоскінне мистецтво, інтермедіальність.

Рассмотрены теоретические наработки искусствоведа А. Габричевского по терминам «живопись», а также «живописный образ», «живописное», разработанным для «Словаря художественных терминов» (1923–1926). Осмыслены этапы теоретизирования: философский с обоснованием живописи как пространственного вида искусства; искусствоведческий с толкованием живописи как искусства плоскостного и начертательного, а также «описательно-феноменологического» и сигнификативного подходов к пониманию понятий «живописный образ», «живописное». Их взаимодействие воспринимается как перспектива для развития интермедиальности.

Ключевые слова: живопись, живописный образ, живописное, пространство, свет, цвет, пространственное искусство, плоскостное искусство, интермедиальность.

Theoretical groundwork articles and theses of a famous fine art expert, philosopher and philologist A. Gabrichevskii on the term «fine art» and also its background notions «portrayal image», «pictorial» worked for the «Dictionary of artistic terms» (1923–1926)

© И. В. Дорогань, 2015

published in 2005 that are accepted as precise phenomena are under the view. Several stages of theorization such as philosophical study of fine art as a three dimensional art form that combines space, light and colour developing «sensuous meditative unity» are interpreted; fine art dictionary construes fine art as a plane one, emerging from the collision of artistic movement of environment and matter. Being a graphic art form fine art is examined through the possibility of three-dimension structure transition to an image plane with a help of a magic sketch. Reflection on the symbolic expression of a pictorial sketch and establishing a strict line between this notion and the one existing in writing system are underlined.

Notions «portrayal image», «pictorial» are examined in conjunction with fine art through the descriptive and phenomenological and significative approach being estimated as analyses procedure. The subject matter of analysis is the distinction between the notions «representation» and «plane» as well as explanation of «thing» (thing-of-body, thing-of-plane) implemented by the fine art expert. Component interaction is understood as the development of intermedialty in perspective.

Keywords: painting, a picturesque image, picturesque, space, light, color, spatial art, plane art, intermediality.

В статье, предваряющей издание научного наследия Александра Габричевского (1891–1968) – искусствоведа, эстетика, философа, филолога, драматурга, переводчика – Анатолий Кантор отметил: «Габричевский по образованию был искусствоведом, но его метод исследования искусства не был искусствоведческим в строгом смысле слова» [7, с. 12]. Полученное им образование, «изучение философских дисциплин привели его к философскому осмыслению категорий художественного творчества» [7, с. 12] – одного из наиболее важных составляющих научного творчества ученого.

Выходец из известной семьи интеллигентов – отец был выдающимся бактериологом, основателем Московского бактериологического института, мать принадлежала к роду критика А.В. Станкевича, у которого Габричевские и жили после смерти отца, – смог получить прекрасное домашнее, а затем и гимназическое образование, подчиненное изучению европейских языков, античной и русской литературы (наставником был академик Ф.Е. Кори). Примечательно то, что живописи А. Габричевский обучался у Д. Корина, скульптуре – у С. Коненкова, музыку ему преподавал проф. Б. Шор, танцам обучал солист Большого театра М. Мордкин. Это во многом определяло направленность интересов и, в конечном итоге, выбор профессии. А. Габричевский поступил на историко-филологический факультет Московского университета (1910) со специализацией на кафедре искусствоведения. Подготовка к поступлению отмечена тем, что логику будущий студент изучал под руководством Г.Г. Шпета, а учителем философии у него был И.А. Ильин, с которым сложились более близкие отношения уже в студенческие годы, как и с Н.А. Бердяевым. Тогда же А. Габричевский познакомился с известными художниками Н. Гончаровой, М. Ларионовым, Д. Бурлюком, П. Кончаловским, Р. Фальком, который впоследствии писал его портреты. В 1914 году имел возможность прослушать курс лекций в Баварском университете в Мюнхене с посещением известных семинаров П. Франкля (по анализу архитектурных памятников) и А. Майера. Тогда же состоялось знакомство с В. Кандинским, перешедшее вскоре в тесное сотрудничество уже в Москве. После окончания Московского университета А. Габричевский был оставлен на кафедре. Судьба одаривала его знакомствами, дружескими и профессиональными отношениями с выдающимися творческими личностями времени, среди которых Б. Грифцов, А. Дживелегов, Б. Зайцев, М. Осоргин, Л. Оборин и о. Павел Флоренский. Позже, в 1924 году, познакомился и сблизился с М. Волошиным, с длительным пребыванием в блаженном Коктебеле, Андреем Белым, В. Брюсовым, Б. Ярхо, позднее – с Г. Нейгаузом, М. Гнесиным, а М. Цветаева в 1940 г. жила у Габричевских. Со многими А. Га-

бричевский разделил горькую участь арестов, ссылок, запретов на научную деятельность, и в конечном итоге – торжество признания. Именно принадлежность к высокой культуре, элитарная среда, в определенном смысле замкнутая, были важнейшим условием выживания в столь сложных обстоятельствах, утвердившись как одна из закономерностей бытия. Л. Баткин указал на это, характеризуя стиль жизни гуманистов Возрождения: «…от античных времен и до романтиков и Пушкина духовный герметизм был связан с защитой позиций интеллектуалов и творцов против невежества тех, кто притязает на понимание, судит и рядит, предъявляя к интеллектуалам свои требования, а это характерней для аристократических верхов, чем для низов, которые могли и не приниматься в особый расчет при отстаивания достоинства и престижа ренессансной интеллигенции» [1, с. 86]. И хотя Л. Баткин ограничивает наличие «духовного герметизма» эпохой романтизма, тем не менее связь с XIX веком для личностей из окружения А. Габричевского обозначена не столько даже датой собственного появления на свет, а глубокой привязанностью к традициям культуры в образе жизни, в моделях поведения. Г. Кнабе, рассматривая этапы становления русской интеллигенции, где «прилагательное “русский” употребляется … не в этническом, а в культурном смысле» [8, с. 5], отметил, что одна из черт «складывающегося человеческого типа состояла в *духовной самостоятельности*, воспринимаемой как залог подлинной одухотворенности поведения, жизни и веры, в том числе и при определении задач, путей и форм участия в общественной жизни и вообще в делах мира» [8, с. 8]. Известный художник Р. Фальк в портретах А. Габричевского (1951 и 1953 гг.) отразил эту свободу духа, раскованность творческой личности, не отвечающую предписанным нормам поведения советского человека. В этом был уже не только посыл из XIX века, приумноженного знаниями западноевропейского антропологического опыта, но и экзистенциальным его переживанием, содержащим глубинно обостренное внимание к общественному развитию. Как отмечал Г. Кнабе, «такое переживание окрашивает как взгляд *человека*, направленный на общественно-историческую реальность, так и взгляд *ученого*, направленный на проникновение в ее внутреннюю структуру и обусловленный этой реальностью» [8, с. 55].

Одним из наиболее интересных и творчески насыщенных периодов деятельности А. Габричевского является его участие в создании РАХН (Российской Академии художественных наук, 1921), с 1924 – ГАХН – Государственная Академия художественных наук). Среди инициаторов ГАХН были также В. Кандинский, Г. Шпет, А. Луначарский, пытались устроиться философы С. Франк и Н. Бердяев вплоть до насильственного выселения за границу. По мнению современных исследователей, «специфика этого проекта и его результаты должны оцениваться сегодня из более широкого исторического контекста, в котором он развивался. Десять лет существования ГАХН проходили в очень интенсивное время (1921–1930), но это было время между двумя большими обрывами-паузами в самом существовании гуманитарных наук в России – Первой мировой войной и революцией 1917 года и эпохой сталинизма. Отсюда понятно желание ряда русских ученых, получивших в начале XX века образование в Германии, создания в России собственной школы гуманитарных исследований, которая по разным причинам не приобрела институциональных форм и при царском режиме» [13, с. 481]. Не затрагивая всего комплекса проблем, разрабатываемых ГАХН, – многоаспектных, всеобъемлющих, работы зарождаемых новых школ эстетических исследований и т. д., сосредоточимся лишь на одном из интереснейших проектов Академии – «Словаре художественных терминов», который так и не был завершен. История замысла и создания «Словаря…», или как он еще назывался «Энциклопедия художественных наук», воссоздана И. Чубаровым на основе протоколов заседа-

ний редакционной коллегии, председателем которой был Г. Шпет, а А. Габричевский – одним из ее членов, материалов специально созданной Комиссии и других документов Академии. Что касается непосредственной специфики работы, то, как отметил исследователь, «ввиду того, что подобного Словаря на Западе к тому времени еще не было, сотрудники ГАХН сами разрабатывали и методологию его составления и общий список терминов. Ориентировались они при этом на известный словарь философских понятий Эйслера, использовавший большой материал основных философских определений. Ввиду этого посчитали целесообразным в порядке проработки основных проблем эстетики собирать основные дефиниции у эстетиков, философов и психологов в отношении целого ряда художественных терминов» [13, с. 489]. Отмечается также, что «подвергалось анализу само понятие термина, его история и происхождение изменений значений слов, т. е. семасиологические проблемы», чему был посвящен доклад В.П. Зубова «Генезис научной терминологии» (05.10.1926) и А.К. Соловьевой «Термин и проблема его изучения» (05.03.1929) [13, с. 489].

А. Габричевский принимал деятельное участие и в организационных вопросах, и непосредственно в разработке терминологии, в обсуждении представленных статей, подчас с резкой критикой. Но, несмотря на колоссальный объем проделанной работы, Словарь в свое время так и не был издан; материалы рассредоточились по архивам, преимущественно, домашним, а то и вовсе были утрачены. Тем не менее уникальный проект 1920-х все же удалось осуществить в 2005 году. В статье И. Чубарова отмечается, что основной контент Словаря обнаружил Карл Барк (Берлин) и посоветовал заняться подготовкой к его изданию. Статьи А. Габричевского для этого были представлены О.С. Северцевой и Ф.О. Погодиным. Статьи для Словаря опубликованы также в томе изданного наследия ученого «Морфология искусств» (2002): «Абстракция», «Античное», «Артист», «Археология», «Гротеск», «Карикатура», «Композиция». В разделе «Авторы» «Словаря…», помимо указанных, А. Габричевский представлен также статьями «Архитектура», «Изображение», «Изобразительное искусство», «Композиция», «Живопись», «Рисунок», «Формальный метод», «Экспрессионизм». Составитель современного издания «Словаря…» выразил недоумение по поводу того, «почему статьи, которые изначально планировались к написанию основными сотрудниками Комиссии и Кабинета, и даже обсуждались и утверждались на ее заседаниях, сохранились в редакциях совершенно других авторов… Неясно также, почему иногда дублируются статьи на одну и ту же тему…» [13, с. 490]. Затронули эти метаморфозы и наработки А. Габричевского. Так, в разделе «Авторы» указывается, что статья «Живопись» для «Словаря…» написана им, но представлены там два варианта статьи, авторами которых являются Н.М. Тарабукин и К.Ф. Юон. Но более парадоксально то, что статья «Живопись», опубликованная в томе А. Габричевского «Морфология искусства» и представленная в «Словаре…» под авторством Н. Тарабукина, – один и тот же текст. Несомненно, что это статья А. Габричевского. Составитель тома и автор комментариев к нему Федор Погодин указал: «Статья “Живопись” написана Габричевским для Словаря художественной терминологии предположительно в 1924–1926 гг. Краткий, видимо черновой вариант текста, хранящийся в архиве Габричевского, был опубликован в сборнике А.Г. Габричевский. К 100-летию… (с. 123–129). Мы публикуем более пространный вариант статьи, обнаруженный в архиве Г.Г. Шпета, хранящемся в Рукописном отделе РГБ» [10, с. 824]. Именно к этому варианту обратимся и мы с целью рассмотреть, как трактовался А. Габричевским термин «живопись», чем отличался от представленных в «Словаре…», тем более, что «многие статьи и доклады связаны не только с развитием мысли Габричевского, но и, например, программой научных исследований ГАХН, которую он, впрочем, во многом сам

определял…», – отметил составитель тома [9, с. 9]. Следует подчеркнуть и то, что Ф. Погодин обратил внимание на особенность своей позиции: «…что касается терминологии, я стремился не вступать на лед интерпретаций, поскольку в рамках замысла книги это мне кажется некорректным» [9, с. 8]. Имеется в виду структура, изложенная в программной работе А. Габричевского «Философия и теория искусства» (1925), продемонстрировавшей взаимодействие философии, теории и истории искусства, но представляющей сегодня интерес тем, как это отразилось в разработке искусствоведческой терминологии, особенно в ракурсе взаимодействия искусства и литературы, говоря современным языком, феномена интермедиального.

Характеризуя специфику научного мышления А. Габричевского, А. Кантор отметил как важнейшие этапы его становления то, что «еще в молодые годы усвоил основные понятия археологии и филологии, был специалистом по античному искусству и культуре, увлекался Гете, изучал труды приверженцев “философии жизни” – Вильгельма Дильтея, Георга Зиммеля, Освальда Шпенглера, Хосе Ортеги-и-Гассета, Анри Бергсона. Все это подготовило его переход к особому взгляду на искусство. Его излюбленный метод – анализ тех полярностей, условий, путей, в пределах которых и при столкновении которых возникает произведение пластического искусства, иными словами, это философский анализ пространства и времени, динамики и статики, становления и результата, процесса и продукта. Это дало неожиданно плодотворные результаты…» [7, с. 12–13]. Весьма ощутимы они были и в разработке терминологии. Так, живопись истолковывается как «вид пространственных искусств», создающих «художественное чувственно-созерцательное единство пространственных отношений» [3, с. 253]. Хайдеггер в своей известной работе «Бытие и время» (1927) указал: «Пространство не заключено в субъекте, и мир не заключен в пространстве. Напротив, пространство есть “в” мире, поскольку это открывает для существования конститутивное бытие пространства в мире. Существование является пространственным» [12]. Соотнесем это с тезисом «Теории пространственных искусств» А. Габричевского: «Пространство – оживленная вещь» [2, с. 213], в развитии которого ощутима связь с Теорией относительности Макса Планка о том, что пространство и время связаны в «единый континуум посредством скорости света» [14, с. 55]. Выводя формулу «пространственного продукта» для живописи, Габричевский наполняет ее такими знаками, как «цвет и свет, или цвет и линия» [2, с. 140]. При этом искусствовед подчеркнул: «Вполне мыслимо возникновение новых искусств, в которых те же, а может быть и еще иные элементы выступят в новых формах взаимодействия… Пока что я намечаю для искусств пространственных: пространство (в узком значении пустоты, среды), масса, поверхность, свет и цвет и, в зависимости от этого, основные группы пространственных искусств: архитектура, где основными факторами являются пространство и масса, пластика, где преобладает масса, и, наконец, группа искусств, связанных с плоскостью и начертанием (линия и мазок), в которых выявляются стихии светотени и цвета» [2, с. 151].

Далее А. Габричевский определил видовые признаки живописи – плоскостность, начертательность, символическую выразительность. Среди них ученый особое внимание уделяет плоскостности. Статья «Плоскость и пространство» представляет собой вопрошание и поиски ответа на то, «каким образом плоскостная форма может являться носительницей всей жизненной трехмерной динамики, каким видоизменениям и переработкам должна подвергнуться эта трехмерность, чтобы плоскостный образ был не мертвой абстрактной проекцией, а лишь органическим проявлением мировой стихии в целом» [5, с. 243]. Размышления Габричевского связаны с объяснением термина «плоскость», обрастающим «трехмерными образованиями, которые суть не что иное, как сгустки или

продукты живой атмосферы, возникающей при столкновении творческого движения фронтальной стихии с материей» [5, с. 243], что дало основания для следующих выводов: «Живопись и графика как искусства прежде всего начертательные обладают неограниченными возможностями переводить любую пространственную структуру на язык плоскости при помощи магического акта начертания, в котором выражение и изображение суть два тождественных, но зеркальных образа единого подлинного бытия» [5, с. 252]. Это позволило А. Габричевскому в статье рассматривать живопись как «искусство плоскостное», в котором плоскость «утверждена» не только как «материальная поверхность», но и как форма «созерцаемого пространства», поэтому «живописная плоскость» является и «материей», и «формой», определяющей «строение живописного образа» [3, с. 253], а «живописная плоскость» не «часть вещи», а «чистая плоскость», носитель «замкнутого в себе единства двухмерных пространственных форм» [3, с. 253].

Не менее значимым для А. Габричевского был вопрос об отличительных чертах живописи как «искусства начертательного», например, от «искусств тектонических и пластических», где начертание «несет служебные орнаментальные функции», выявляя «форму поверхности», а также «символизирует то или иное взаимоотношение частей вещи» [3, с. 253].

Весьма интересными в интермедиальном аспекте представляются размышления ученого о «символической выразительности живописного начертания», которое, по его мнению, следует «отграничивать» от тех, которые имеются «в разных видах письменности как изобразительной (пиктография), так и абстрактной» [3, с. 254]. А. Габричевский представил убедительное толкование такого «отграничения». Таковое виделось исследователю в том, что «если пиктографические знаки по самой своей форме связаны с наглядным содержанием, то для обоих видов письменности существенны, с одной стороны, самостоятельная значимость каждого отдельного знака, с другой стороны, – что сочетания их определяются не наглядными понятийными закономерностями» [3, с. 254]. В живописи отмечен иной «порядок и закон», который определяется «наглядным содержанием», а «значение отдельных знаков осмысливается… в зависимости от того места, которое они занимают в наглядно созерцаемом целом» [3, с. 254]. В этом целом А. Габричевский видит «живописный образ» [3, с. 254]. Разделяя точку зрения теоретиков, искусствовед с позиции «чувственной характеристики» живописных элементов традиционно выделяет три группы: линия, светотень и цвет. «Внутреннее живописное пространство» расчленяется на «пятна», «отличающиеся друг от друга по своей форме и цвету», а также обретает «самостоятельное значение» [3, с. 255].

Значимость «пятен» А. Габричевским оценивается «либо с точки зрения большей или меньшей их светлости или темности, либо с точки зрения их индивидуального цветового качества, их тона» [3, с. 255]. Это явление в теоретизировании искусствоведа обретает определение «чувственно-зрительного единства живописного образа» как единства «линейного, светотеневого (валерного) и цветового» [3, с. 255]. Упорядоченность «пятен» предлагалась по «присутствию» белого и черного или по «противоположению» света и тьмы. Объединение цветовых элементов возможно на «природных качествах цвета» – дополнительные, контрастирующие, теплые и холодные. Указал А. Габричевский и на то, что «строение живописного образа зависит от символически-выразительных функций начертательных элементов» [3, с. 255]. Подчеркнуто, что эти функции «присутствуют в каждом живописном образе» [3, с. 255], а именно: плоскостные и декоративные, изобразительные, или глубинные, экспрессивные, или выразительные. При этом плоскостные рассматриваются как «выражающие ту материальную плоскость, на которую они нанесены» [3, с. 255]; изобразитель-

но-глубинная значимость начертания видится в том, что «сочетание их создает иллюзию пространства, спереди ограниченного идеальной плоскостью картины и простирающегося вглубь до бесконечности» [3, с. 256]. Отмечено также, что «картина требует единой точки зрения на перпендикуляр, опущенный на плоскость» [3, с. 256], как и то, что «изображенное пространство может быть точной передачей практического зрительного пространства, но может и значительно от него уклоняться, что не переживается как искажение, поскольку… получает художественную убедительную проекцию на плоскость» [3, с. 257]. Что касается экспрессивной функции начертания, то «живописный образ есть запечатление не пространственной потусторонней протяженности, в протяженности посюсторонней, временной» [3, с. 257]. А. Габричевский объединяет все термином «фактура», «как в смысле почерка, так и в смысле творческой характеристики материальной поверхности как места встречи начертательного оформляющего жеста с теми или иными материалами (орудия начертания, плотность и характер красящего вещества, свойства холста, бумаги и т. п.), выявляющими свое строение под действием этого жеста» [3, с. 257]. Исследователь раскрывает значимость линии и мазка, характеризуя их «как нанесенные, как результат того или иного способа их нанесения; свет и цвет даны в своей качественной и эмоциональной характеристике и с теми пространственными значениями, которые в ней заложены (близость теплых цветов, дальность холодных)» [3, с. 257]. Акцентировано внимание и на явлении созерцания, когда «свет является главным образом в качестве локального цвета, для окраски изображаемых предметов, изменяющейся в зависимости от влияющих на нее атмосферических сил (так называемая воздушная перспектива)» [3, с. 257]. Это дало основания для весомого вывода: «Художественное строение живописного образа предполагает наличие всех трех моментов и их взаимную связь и равновесие» [3, с. 257], а далее представлено истолкование того, что при этом происходит: «Каждый из трех моментов, вступая в живописный образ, претерпевает соответственные изменения и деформацию, поскольку он является символом двух других» [3, с. 258]. Таким образом, А. Габричевский разработал не только философско-теоретические основы живописи, но и методику ее анализа.

Следующим шагом в концепции живописи было рассмотрение ее исторических аспектов, которые, как отмечает искусствовед, «поочередно выдвигают то одну, то другую из этих функций, которая и является в ту или иную эпоху исходным моментом» [3, с. 258]. Осмысливая этот вопрос, А. Габричевский указал на то, что «у большинства примитивных народов и в более совершенной форме в искусствах дальневосточных живописное начертание тесно связано с письменностью» [3, с. 258]. Отмечена эта закономерность также в искусстве византийском и средневековом.

Еще одну линию развития А. Габричевский видел в протяженности «от Античности через Возрождение вплоть до наших дней», отмеченной «все больше эмансипацией и дифференциацией отдельных искусств» с выделением «зрительно идеального характера живописного образа» [3, с. 258]. Особенную значимость обретают основные признаки живописи, выделенные ученым со времен Альберти и Леонардо – идеальность и «неограниченные возможности в передаче видимой природы, человеческих действий и характеров» [3, с. 258]. А. Габричевский указал на отмеченное идеалистической эстетикой понимание живописи как «самое совершенное из пространственных искусств, так как она дает видимость (shein – иллюзия, свет), что есть само по себе один из основных признаков прекрасного, и создает форму при помощи света, который есть субъективный идеальный момент действительности» [3, с. 259]. Отметил А. Габричевский и то, что характеристика живописи только со стороны ее изобразительности способствовала разработке теорий о родах живописи, взяв за основу сюжетную сторону изображения,

тем обеспечив появление исторической, жанровой, пейзажной, портретной и т. д. Обозначил А. Габричевский и новые точки зрения конца XIX – начала XX века, выдвигавшиеся в среде художников и искусствоведов: если у импрессионистов эти поиски были связаны с «научно-физиологическим» обоснованием передачи действительности, то Фидлер, Гильденбранд пытались создать «теоретико-познавательную систему живописного пространства», а «новейший экспрессионизм настойчиво выдвигает творческие моменты экспрессии и фактуры» [3, с. 259].

В опубликованном современном варианте «Словаря художественных терминов» представлены стенограммы протоколов заседаний Комиссии ГАХН, среди которых тезисы доклада А.К. Соловьевой «Термин и проблема его изучения». Докладчица отметила, что «термин динамически раскрывается в системе терминированных суждений» [11, с. 471]. Не касаясь всего изложенного содержания прений по докладу, подчеркнем то, на что указал Н.И. Жинкин: «Для понимания данного обыденного слова важно *жить* в данной культурной житейской обстановке. Для понимания научного термина необходимо *видеть* соответствующий предмет, но к этому видению необходимо приводить определенными словами, т. е. терминами. Поэтому термин всегда возникает в совокупности других» [11, с. 473]. Несомненно, это была и точка зрения А. Габричевского. Об этом свидетельствуют его терминологические разработки, среди которых живопись получает многогранное осмысление и истолкование. Комментируя статью «О живописи», составитель тома подчеркнул: «Обращение Габричевского к теме художественного образа, скорее всего, связано не только с естественным развитием его научной мысли, но и с образованием осенью 1926 года в рамках философского отделения ГАХН Комиссии по изучению художественного образа. Скорее всего, текст “О живописи” написан не ранее второй половины 1926 года. Об этом свидетельствует употребление термина “конструкция” и “конструктивные формы” (до этого времени Габричевский пользовался термином “декоративный”)». По мнению составителя тома, «концептуально текст связан с тезисами доклада “О живописном образе”… Хотя в документах ГАХН доклад Габричевского с таким названием не упомянут, тезисы несомненно связаны с работой Комиссии. Подтверждение тому – карандашные зарисовки членов Академии во время заседания, среди которых портрет Г.Г. Шпета» [10, с. 824–825].

Не менее очевидно и то, что статья «О живописи», имеющая самодостаточное значение для искусствоведения и литературоведения, методологически вписана в живописное теоретизирование Габричевского в целом, объединенное разработанной терминологией, дополняемой в зависимости от осознания глубины проблемы. Если изначально ученый представил философское содержание живописи как пространственного искусства, то следующим был шаг к раскрытию «внутренних форм, которые лежат в основе структуры живописного, пластического или художественного образа, произвести полный анализ этого образа, вскрыть всю внутреннюю иерархию и взаимодействие заключенных в нем форм и этим самым выяснить законы его внешнего оформления» [4, с. 262]. Избрав этот путь, Габричевский был уверен в его методологическом превосходстве. Предмет анализа – художественный смысл понятий «пространство», «цвет», «свет», а именно: «Из какой сферы знания… почерпнуты эти понятия, какова их природа, являются ли они специфически художественными терминами или механически заимствованными из той или иной области, заимствованными из психологии, физиологии или из элементарных учебников физики и математики» [4, с. 263]. В этой ситуации Габричевский вопрошает: «Какова же роль этих элементов в строении художественной формы?» [4, с. 263]. Поиски ответа ученый начинает с истолкования термина «элемент», подчеркнув, что теории пространственных искусств «строятся на анализе абстрактных онтических элементов и, как правило,

всегда подвергаются соблазнам со стороны наук о природе, которые исследуют, правда, те же элементы, но не с наглядной стороны, а именно в их абстрактности» [4, с. 265]. Особенная роль в анализе отводилась «описательно-феноменологической» науке.

Методика анализа живописного образа, по Габричевскому, предполагала необходимость «самого общего» определения живописи: «Живопись есть искусство, создающее чувственно-созерцаемое единство пространственных отношений при помощи обработки изолированного отрезка материальной плоскости (поверхности). Обработка эта производится путем начертания цветных знаков, изображающих на данной плоскости пространственные отношения, лежащие за ее пределами» [4, с. 265]. В методическом подходе Габричевского внимание привлекает определение «сигнификативные формы живописи», т. е. знаковость и их размещение в областях экспрессии, конструкции, изображения.

В этой работе осуществлено разграничение между понятием изображения и понятием плоскости (что имеет значение и для специфики литературной живописности). Как отметил Габричевский, «и там и здесь имеем дело с обработкой “вещи” (вещи-тела и вещи-плоскости)» [4, с. 266]. Акцентировано и то, что «вещь» рассматривается при этом как «момент культурного сознания», а наша необходимость в области «вводной в художественную онтологию» позволяет иметь дело «с формами отношения человека и вещи. Отношение это определяется тремя моментами: человеком, вещью и той средой, которая их разделяет» [4, с. 267].

«Тезисы о живописном образе», опубликованные в качестве Приложения к теоретизированию о термине «живопись», представляют собой развитие многих ранее затронутых проблем, в особенности специфики живописного образа. Интересна постановка «проблемы» для осмысления: «Кризис живописи – Рубенс – Сезанн – АХРР. Кризис искусствознания начиная с [1920-х гг.] – не натурализм, но зато метафизика и социология, а не анализы» [6, с. 268]. Подчеркнута «связь с прежними работами» – «*пространство, плоскость, цвет*» (выделено Габричевским. – И. Д.). Но особую значимость обретает следующий тезис: «Попытка исходить не из элементов, а из целого (в данном случае – живописный образ)» [6, с. 268].

Далее Габричевский уточняет содержание «живописного» в излюбленной им иноязычной терминологии: «1) Pittosque – характерные формы сюжета и изображения. 2) Malerisch – характер внутренней формы и формального построения» [6, с. 268]. Отсюда понимание и толкование живописного – «внутренняя форма живописного образа как целого» [6, с. 268]. В качестве «вреда» подчеркнуто: «Влияние понятия живописного на определение живописи как преимущественной сферы живописного» [6, с. 268], что дает основание для развития его интермедиальной специфики.

Затронутые в статье лишь некоторые аспекты теоретической разработки А. Габричевским термина «живопись» дают возможность соприкоснуться с уникальным научным опытом, соединяющим философский, искусствоведческий (исторический и теоретический), а также филологический подходы к обоснованию его (термина) как интеллектуального феномена, представляющего значимость в том числе и в обосновании интермедиальности.

Библиографические ссылки

1. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л.М. Баткин. – М. : Российский гос. гуманит. ун-т, 1995. – 448 с.

2. *Габричевский А.Г.* Философия искусства / А.Г. Габричевский // Морфология искусства. – М. : Аграф, 2002. – С. 83–218.

3. *Габричевский А.Г.* Живопись / А.Г. Габричевский // Морфология искусства. – М. : Аграф, 2002. – С. 253–259.

4. *Габричевский А.Г.* О живописи / А.Г. Габричевский // Морфология искусства. – М. : Аграф, 2002. – С. 262–267.

5. *Габричевский А.Г.* Плоскость и пространство / А.Г. Габричевский // Морфология искусства. – М. : Аграф, 2002. – С. 243–252.

6. *Габричевский А.Г.* Тезисы о живописном образе / А.Г. Габричевский // Морфология искусства. – М. : Аграф, 2002. – С. 268–273.

7. *Кантор А.* Философское обоснование искусства в трудах А.Г. Габричевского / А. Кантор // Габричевский А.Г. Морфология искусства. – М. : Аграф, 2002. – С. 11–13.

8. *Кнабе Г.С.* Перевернутая страница / Г.С. Кнабе. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 60 с.

9. *Погодин Ф.* От составителя / Ф. Погодин // Габричевский А.Г. Морфология искусства. – М. : Аграф, 2002. – С. 3–10.

10. *Погодин Ф.* Комментарии / Ф. Погодин // Габричевский А.Г. Морфология искусства. – М. : Аграф, 2002. – С. 805–845.

11. Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923–1929 гг. – М. : Логос-Альтера, Esse Homo, 2005. – 504 с.

12. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Мартин Хайдеггер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt

13. *Чубаров И.* История подготовки Словаря художественной терминологии Государственной Академии художественных наук (1923–1929 гг.) / И. Чубаров // Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923–1929 гг. – М. : Логос-Альтера, Esse Homo, 2005. – С. 479–493.

14. *Plank M.* Vom Relativen zum Absoluten / Max Plank // Die Naturwissenschaften. – № 13. – Berlin, 1925. – S. 53–59.

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

УДК 821.112.2:82-31

О. В. Григоренко

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

ДОКУМЕНТАЦІЯ «ВЕЛИКОЇ ІЛЮЗІЇ»: РОМАН ЛІЛІ КЬОРБЕР «ЖІНКА ПІЗНАЄ РАДЯНСЬКІ БУДНІ»

Розглянуто зображення радянської реальності у романі Лілі Кьорбер (*Lili Körber*) «Жінка пізнає радянські будні» (*Eine Frau erlebt den roten Alltag*, 1932). Автофікційна оповідь у романі вирізняється свідомо позитивною перспективою зображення радянських реалій і виписаною на рівні деталей вірою у неминучі й позитивні суспільні трансформації. Абсолютно позитивно сприйнятий головною героїнею роману радянський ідеал формує її мислення і навіть модулює її тіло. Однак зображення певних елементів радянської реальності в романі дозволяє амбівалентне прочитання. Зрештою молода Країна Рад постає у романі Лілі Кьорбер «річчю в собі», котра важко піддається опису – лише верифікації власним досвідом.

Ключові слова: подорожня література, Радянський Союз, щоденник, виробництво, побут, тіло, ідеологія.

Рассмотрено изображение советской реальности в романе Лили Кербер (*Lili Körber*) «Женщина познает советские будни» (*Eine Frau erlebt den roten Alltag*, 1932). Автофикциональное повествование в романе отличается сознательно позитивной перспективой изображения советских реалий и выписанной на уровне детали верой в неизбежность и позитивность общественных трансформаций. Воспринятый главной героиней романа полностью положительно, советский идеал формирует ее

© О. В. Григоренко, 2015.

мышление и даже модулирует тело. Однако отображение в романе некоторых элементов советской реальности позволяет амбивалентное прочтение. В итоге молодая Страна Советов в романе Лили Кербер становится некоей «вещью в себе», плохо поддающейся описанию – только верификации собственным опытом.

Ключевые слова: литература странствий, Советский Союз, дневник, производство, быт, тело, идеология.

The article deals with the frame of soviet reality in the novel by Lili Korber (Lili Körber) «A woman cognize the red humdrum life» (*Eine Frau erlebt den roten Alltag*, 1932). Written as a diary, the novel bounds the patterns of soviet life, descriptions of factory, household life, theatre and cultural activities, party sittings, meetings with the "progressive" communists and leading persons of pre-soviet epoch. Autofictional narration is signed by knowingly positive perspective of seeing and by in detail described prosperity faith of future transformation. Lili, an author and journalist, comes to Soviet Union only for her lover; she begins to be inspired with the problems and dreams of working proletariat and expects from her "bourgeois" body more fulfilment as once. With match sympathy taken, the soviet ideal transforms the thinking of main female person in the book and modifies her body in some moments of her soviet life. The transgression of negative reality sides could be reached with only faith in communistic future and its doubtless coming. The realisation of acts and declared politics lives sometimes on the level of repeating mottos. Such episodes stay only as the statements, but its presence in the novel text attaches the artistic reliability. They give more matter to read this novel as painterly cut of epoch with positive intentions. The representation of many elements of soviet reality allows in the novel's text the possibility of ambivalent reading ways. Young Soviet Country grows in the novel by Lili Korber as "Ding an sich" and lets to describe itself only as a way of verification with personal experience.

Keywords: travelling literature, Soviet Union, diary literature, production, household life, body, ideology.

У 20–30-х роках XX століття новостворена радянська держава стала об'єктом жвавого інтересу європейських та американських інтелектуалів, своєрідним «місцем паломництва», яке здійснили, зокрема, Г. Уеллс, А. Барбюс, Б. Шоу, А. Жид та В. Беньямін [3, с. 346]. Особливий інтерес у перші десятиліття свого існування Радянський Союз викликав у німецькомовному просторі. М. Гееке у дослідженні німецького «туризму» до молодої Країни Рад (перш за все до радянської Росії) у 1921–1941 рр. наводить бібліографічні дані про більше ніж 900 різножанрових, написаних з різною метою й інтенціями, «подорожніх нотаток», опублікованих німецькою мовою [4, с. 1]. У цих дописах було мало спільного, за винятком хіба що свідомого пошуку культурного і політичного діалогу між Сходом і Заходом. «Подорожні нотатки», стверджує М. Гееке, відігравали велику роль у створенні політичного дискурсу Веймарської республіки, де комуністична партія була масовою і водночас – найбільшою поза межами Радянського Союзу; консервативні кола теж неабияк цікавилися радянською державою, керовані зовнішньополітичними й економічними інтересами. «Для мандрівників із Заходу подорож до Радянського Союзу була перш за все засобом підтвердження правоти чи самокритики у дзеркалі іншого» [4, с. 1] – і цих мандрівників до нової країни вела як дослідницька чи журналістська цікавість, так і суто особисті мотиви.

Найбільш відомими на сьогодні літературно-історичними документами про мандрівки до Радянського Союзу, створеними у німецькомовному просторі, є, напевне, «Московський щоденник» В. Беньяміна, написаний взимку 1926–1927 рр. та цикл есе Й. Рота під спільною назвою «Подорож до Росії», датованих 1926 р. Результатом московської подорожі В. Беньяміна стали також кілька статей про Росію, зокрема великий нарис «Москва», в якому були опрацьовані матеріали щоденника. Відомим фактом, про який, однак, існує вкрай мало документальних свідчень [3, с. 343], є поїздка до Радянського Союзу, здійснена Л. Вітгенштайном у 1935 р. Нарис «Москва» і есе з циклу «Подорож до Росії» задають певну па-

радигму як сприйняття радянської реальності європейцями, так і її зображення: це різні спроби систематизації і оголення механізмів, що діють у новоствореному суспільстві, і В. Беньяміна, і Й. Рота надзвичайно цікавить доля колишньої буржуазії у Радянському Союзі і виникнення нового класу непманів. На початку нарису «Москва» В. Беньямін фактично обґрунтовує неуникну суб'єктивність зображення, якою позначені багато подорожніх нотаток, у тому числі і його власні: «В поворотный момент исторических событий, если не определяемый, то означенный фактом "Советская Россия", совершенно невозможно обсуждать, какая действительность лучше или же чья воля направлена в лучшую сторону. Речь может быть только о том, какая действительность внутренне конвергентна правде? Какая правда внутренне готова сойтись с действительностью? Только тот, кто даст на это ясный ответ, «объективен». Не по отношению к своим современникам (не в этом дело), а по отношению к событиям (это решающий момент)» [1, с. 212]. Суб'єктивність і навіть певна тенденційність зображення стають необхідною передумовою вже для створення цього зображення, перекодовуючись таким чином у об'єктивність у сенсі засвідчення позиції автора щодо описаної реальності, індивідуального вибору об'єктів зображення і створення індивідуальної, і в цьому сенсі об'єктивної, правди. Правда про Москву в однойменному нарисі звучить меланхолійно й іноді різко, поряд із захопленими описами виникають образи Москви як гігантського лазарету, на вулицях якого помирають жебраки [1, с. 221], і всієї Росії як «нервозної території» [1, с. 236]. Перспектива зображення реальності в есе Й. Рота свідомо критична, подекуди він констатує, що не можна не визнавати позитивних змін чи позитивних наслідків [8], однак негативні сторони й сумнівні суспільні зрушення приваблюють його набагато більше. Й. Рот звертає увагу також на стереотипи європейського сприйняття: «Задовго до того, як виникла сама думка віднаходити нову Росію, стара прийшла до нас сама. Емігранти принесли дикий запах своєї батьківщини, безпомічності, крові, бідності, надзвичайної, романтичної долі» [9]. Як і В. Беньяміна, Й. Рота цікавить непман як нове соціальне явище, але в даному випадку йдеться про протистояння непмана і пролетаря. Частина непманів роблять товар і гроші з нічого, «пролетаріат стоїть перед його вітринами й нічого не може купити, наче це відбувається у капіталістичній державі» [7], але крім них є ще й «тихі, замасковані, так би мовити пасивні» [7], котрі ходять на службу, живуть у пролетарській тісноті, займаються лихварством і так збільшують свої капітали. Так відбувається приховане капіталістичне життя, «але все це не в змозі вивести з рівноваги пролетаря» [7]. Пролетар вірить, що через п'ять років багатіїв просто не стане. Але фразу «це перехідний період» повторюють і пролетарі, й багатії, на перехід – до соціалістичного суспільства чи до капіталістичної демократії – сподіваються обидві сторони, і «якщо правда те, що пролетарі є панівним класом, то нова буржуазія це напевне клас, який *насолоджується* [курсив автора. – О. Г.]», констатує Й. Рот [7]. Він загострює увагу на мовчазному протистоянні – пролетарям належать театри, проте у ложах сидять нові буржуа, буржуазія Радянського Союзу насолоджується тим самим життям, що й буржуазія Західної Європи, пролетарі, що колись штурмували палаци, чекають, поки звідти підуть непмани, ті, у свою чергу, ждуть, поки пролетарі звільнять робітничі клуби. І обидві сторони мають досить терпіння [7].

У романі Лілі Кьорбер «Жінка пізнає радянські будні» (Eine Frau erlebt den roten Alltag. Ein Tagebuchroman aus den Putilowwerken, 1932) суб'єктами зображеної радянської реальності стають саме пролетарі, авторка, повторюючи на сторінках роману радянські гасла, лише констатує існування класової боротьби, однак основним об'єктом її уваги залишається життя робітників і стосунки всередині робочого класу. Головна героїня роману, письменниця і журналістка Лілі, від імені якої й написаний роман-щоденник, зустрічається з представниками різних

суспільних прошарків. Але зображення будь-якого нового для неї явища чи зіткнення з «реакційними елементами» – колишніми білогвардійцями чи тими ж непманами – визначається пролетарською ідеологією, якою романна Лілі перейнялася дуже швидко. Це суттєво звужує перспективу зображення, незважаючи на строкатість матеріалу, опрацьованого в тексті, історичні екскурси, наявність багатьох локальних сюжетів, що вичерпуються однією зустріччю, і багатьох так само ситуативних персонажів. Через відверте захоплення, з яким оповідачка змальовує своє перебування в Радянському Союзі, критики визначали роман навіть як «хвалебну пісню «червоній Росії»» [12, с. 157], а з огляду на невипадкові паралелі між авторкою та головною героїнею роману саму Л. Кьорбер вважали комуністкою. Однак письменниця, «як і багато інтелектуалів Ваймарської республіки, була симпатизанткою розвитку російського суспільства у напрямку соціалізму. Та це минуло найпізніше з приходом до влади Сталіна. Тоді її голос почав охоплювати діапазон від гіркоти до люті» [12, с. 160].

Зацікавленість письменниці Радянським Союзом пояснюється не лише ідеологічними, але й суто біографічними чинниками. Л. Кьорбер народилася у Москві у 1897 р. у сім'ї австрійця, який імпортував до Росії японський шовк (мати майбутньої письменниці була полячкою). На початку Першої світової війни батька заарештували як небезпечного іноземця, після ув'язнення він разом із сім'єю мусив емігрувати і переїхав до Відня. Л. Кьорбер навчалася у Відні та Франкфурті, під час навчання близько познайомилася з Т. Адорно, з 1923 р. жила переважно у Відні, працювала як вільна письменниця і репортерка. У 1928 і 1929 рр. Л. Кьорбер на короткий час приїздила до Москви, у 1930 р. вона разом з іншими письменниками (серед них – А. Зеґерс) була запрошена до Радянського союзу московським видавництвом. Л. Кьорбер вирішила продовжити своє перебування в Радянському Союзі і деякий час працювати в Ленінграді на Путіловській тракторній фабриці. Нею керувало бажання «дійсно пізнати» росіян після революції [12, с. 130]. Путіловська фабрика була обрана не випадково, а через революційну славу цього підприємства, здобуту ним 1905 р. Досвід роботи на «Красном Путиловце» (1930–1931 рр.) ліг в основу роману «Жінка пізнає радянські будні».

«Щоденникові записи жінки, яка може не просто переживати дрібниці буднів, але й осягнути і відтворити їхню важливість для економічного й духовного розвитку. Як робітниця Путіловського заводу вона стає частиною великого підприємства. Там вона усвідомлює, що всі ці дрібниці є все ж частиною надзвичайної волі стати могутньою єдністю і небажання віддати всенародний добробут у руки окремих власників» [6] – так сказано про роман в одній із перших рецензій. Еволюція головної героїні відбувається як розвиток здатності підпорядковувати свої особисті інтереси колективним. Л. Кьорбер писала, що справжній «роман» у її романі полягає в тому, що героїня від безтурботного американського інженера символічно йде до російського комуніста [12, с. 157]. Любовна історія становить фіктивну частину роману, зображення робочих буднів та робітників на підприємстві, як свідчать критики й сама авторка, є автентичними [12, с. 140]. Романна Лілі виявляється майже тотожною авторці роману, адже вона так само тимчасово працює свердлувальницею на Путіловській тракторній фабриці, водночас пише оповідання для радянських газет, так само вільно володіє російською мовою, на початку роману навіть вміщена (з перекладом) перша сторінка дублікату розрахункової книжки самої Л. Кьорбер. Проте одна суттєва відмінність, власне наявність «роману» у романі, дозволяє краще зрозуміти авторський задум: героїня не мала наміру «дійсно пізнати» радянських людей (принаймні, цей намір був не головним), вона приїхала до Радянського Союзу лише заради Ральфа, американського інженера, що був запрошений на Путіловську фабрику як закордонний

спеціаліст. Таким чином, Л. Кьорбер створює ширший простір для того, щоб із її Лілі могла відбуватися комуністична еволюція.

Попри те, що любовний сюжет оголошується «романом» у романі, він виписаний досить побіжно. Набагато важливішими авторці видаються портрети людей та описи місць, де бувала її героїня. Стиль таких замальовок тяжіє до стилю газетних репортажів, однак окремі з них відзначаються багатою метафорикою. Роман, власне, і починається з такого опису:

Ось такий вигляд має радянський цех.

Крізь скляну стелю падають цілі снопи світла, косинки робітниць світяться, як лампіони. Святкова ілюмінація? Звичайно! Блискучі машини віддзеркалюють сяйво і грають музику. Це змагання з гуркоту – такого могутнього оркестру не було навіть у царя! Танцівники – струнке свердла – обертаються блискавично швидко, вкручуються в залізо так, що тільки розбризкуються металеві іскри, спритно знімають із болванок та важелів коричневі платтячка, оголюючи блискучі срібні тіла… [5, с. 9].

У цьому фрагменті відчувається виразне прагнення написати симфонію виробництва, захоплення інтенсивним, повторюваним рухом механізмів, знайоме із фільмів В. Рутмана «Берлін – симфонія великого міста» (1927) та Дзиґи Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929). Важливу роль у інтер'єрі цеху відіграє також скляний дах – героїня захоплюється картинами, які створюють снопи світла, падаючи з висоти на верстати й робітників.

Лілі має стати частиною виробництва, спершу до неї ставиться вимога візуально влитися в інтер'єр. У свій перший робочий день вона приходить на роботу у позиченій, а тому завеликій і надто відкритій сукні, інші робітниці натякають, що це занадто елегантно і на заводі краще носити блузу із довгими рукавами. Згодом Лілі шиє на замовлення халат, який сподівається й поза виробництвом носити як верхній одяг, але під час зміни халат линяє прямо на ній, фарба псує білизну і в'їдається у шкіру. Зрештою героїня припиняє спроби узгодити своє відчуття стилю із виробничими реаліями і вживається у цех на фізіологічному рівні. Готуючись до походу в театр, вона пропускає зміну на фабриці, щоб задовольнити «буржуазні звички» (так вона це називає сама) і доглянути за тілом. Після двох пропущених змін на неї чекає серйозна розмова, перед Лілі ставлять вимогу відпрацюваи пропущені зміни в нічну, але вона лякається працювати дві зміни підряд, бо думає, що не витримає цього фізично. У відповідь героїня дізнається, що під час післяреволюційної розбудови фабрики робітниці здійснювали і більші виробничі подвиги й починає менше шкодувати своє тіло. Однак це не заважає їй розмірковувати про те, що скорочення робочого тижня спонукало робітників (зокрема робітниць) активніше займатися своєю гігієною.

Одночасно із візуальним та фізіологічним вживанням у інтер'єр Лілі має пристосуватися до своєї машини, свердлувального станка. На самому початку роботи їй боялися довіряти станок, «бо ти повернешся за кордон, а нам залишиться поламана машина» [5, с. 19]. Лілі тяжко втомлюється, ранить руку, отримує надто малу зарплату через невідмічений простій, але досягає, нарешті, моменту єднання з машиною – намагаючись насвердлити більше деталей, ніж робітник за сусіднім станком, вона у якийсь момент відчуває, наче може нескінченно прискорювати темп і повністю розуміє машину. Лілі у романі експериментує над собою і не усвідомлює цього хіба що на рівні окремих деталей процесу. Про суспільні експерименти розмірковує і В. Беньямін, щоправда, у зовсім іншій тональності: «Каждая мысль, каждый день и каждая жизнь существуют здесь словно на лабораторном столе. И словно металл, из котрого всеми способами пытаются получить неизвестное вещество, каждый должен быть готов к бесконечным экспериментам. Ни один организм, ни одна организация не может избежать этого процесса. Проис-

ходит перегруппировка, перемещение и перестановка служащих на предприятиях, учреждений в зданиях, мебели в квартирах. <…> Административные правила меняются день ото дня, да и трамвайные остановки блуждают, магазины превращаются в рестораны, а несколько недель спустя – в конторы. Это поразительное экспериментальное состояние – оно называется здесь “ремонт”» [1, с. 222]. «Ремонт» стає майже синонімом хаосу, одним із наслідків ремонту є здійснена «більшовизмом» ліквідація приватного життя, що зумовило й особливості облаштування жител: «Люди выносят существование в этих квартирах, потому что своим образом жизни они отчуждены от него. Они проводят время в конторе, в клубе, на улице» [1, с. 225]. Лілі у романі «Жінка пізнає радянські будні» захоплюється процесом загального експериментування, перетворення старого на нове (скажімо, палаців у Петергофі на бази відпочинку для робітників), житла, які вона бачить і де живе сама, не викликають ні відрази, ні обурення, піонерські збори чи навіть товариський суд, на якому їй довелося побувати, не дають жодних підстав розмірковувати про межі колективного й особистого, моральності колективного втручання в особисте життя, бо вона швидко і щиро переймається комуністичною ідеологією. Це відзначає і позитивна критика роману – авторка змогла так відобразити свої переживання, що вони не просто видаються цілком вірогідними, але й пробуджують оптимізм і мужність [12, с. 157]. Індивідуальна і об’єктивна правда Лілі Кьорбер про Радянський Союз була позитивною й натхненною, і цій правді не могли завадити суперечності, помітні навіть у цьому захопленому художньому тексті. Лілі дізнається на заводі про старшого контролера Бобкіну, яку впіймали на службовому шахрайстві, але не звільнили з роботи. Героїня звертається за роз’ясненнями до іншої робітниці, ударниці й комуністки. Між ними відбувається такий діалог [пунктуація у діалозі оригінальна. – О.Г.]:

«Ти дивуєшся, що старшого контролера Бобкіну не звільнили з роботи. Вона чудова робітниця і в нас тимчасово немає для неї заміни.»

«Це принципова справа, товаришко Шимко. Потрібно дійти згоди у своїх прагненнях: це прагнення рентабельності чи нового світу.»

«Рентабельність наших червоних підприємств – це фундамент нового світу.»

«Який буде підозріло схожим на старий, якщо ви допускатимете до роботи таких типів, як Бобкіна.»

«А ти дійсно важаєш, що ми можемо відсівати наших працівників за їхніми моральними якостями? Я знаю дуже порядних людей, які, однак, цілковито не обдаровані. Чи вони, згідно твоїх переконань, мали б займати відповідальні посади?»

«Я знаю лише, що наклепники й дискредитанти не належать до революційного руху.»

«Звісно ж вони там! До кожного здорового організму присмоктуються паразити…»

«…Які отруюють його, якщо їх не знищити.»

«Ми знищимо їх, коли станемо досить сильними, не турбуйся.»

«Якби ти знала, як ці індивіди дискредитують революційних рух в очах закордону!»

«Дискредитують? Вони навіть не пухирі у порівнянні з велетенською пухлиною капіталізму. Ти маєш розглядати речі з більшої висоти, товаришко. Коли ти їдеш?»

Я зрозуміла марність подальшої дискусії [5, с.223].

К. Богданов, цитуючи А. Крона, наводить визначення справжнього комуніста як людини, що вже побувала в комуністичному завтра, доторкнулася до щасливого життя й повернулася звідти, щоб показати дорогу іншим [1, с. 1]. Теперішнє перетворюється на «квазісакральне переживання того, що вже було в майбутньому» [1, с. 2]. До свого від’їзду з Радянського Союзу Лілі не встигає стати комуністкою

аж такою мірою, щоб навчитися переживати майбутнє в теперішньому. Вона покидає Радянський Союз прихильною до цієї країни й захопленою цими людьми, однак залишитися тут їй заважає термін візи й неможливість продовження стосунків із комуністом Соловйовим, у якого вона закохується, «роман» у романі виявляється романом про нещасну любов. Більшість друзів на прощання просять Лілі розповідати всім про Радянський Союз, але вона розуміє, що ніколи не виконає цього прохання, бо неможливо описати пережите нею так, щоб це пережили й ті, хто ніколи безпосередньо не стикався з цією реальністю. Такі вкраплення сумніву і суперечності у позитивне зображення Радянського Союзу в романі «Жінка пізнає радянські будні» надають художньої достовірності «індивідуальній об'єктивній правді» про цю країну.

Бібліографічні посилання

1. Беньямин В. Москва / Вальтер Беньямин // Московский дневник [пер. с нем. С. Ромашко]. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. – С. 212─249.

2. Богданов К. А. Vox populi: фольклорные жанры советской культуры / К.А. Богданов. – Режим доступу : http://www.litmir.me/bd/?b=199588

3. Руднев В. Метафизика футбола : Исследования по философии текста и патографии / В. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – 384 с.

4. Heeke M. Reisen zu den Sowjets : der ausländische Tourismus in Russland 1921─1941 ; mit einem bio-bibliographischen Anhang zu 96 deutschen Reiseautoren / Mathias Heeke. – Münster [u.a.] : Lit, 2003. – XI, 679 S. : graph. Darst. – (Arbeiten zur Geschichte Osteuropas ; 11).

5. Körber L. Eine Frau erlebt den roten Alltag : Ein Tagebuch-Roman aus den Putilowwerken / Lili Körber. – Berlin : Rowohlt, 1932. – 240 S.

6. Menorah : jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur. – Heft 9─10 (September 1932). – 439 S.

7. Roth J. Der auferstandene Bourgeois / Joseph Roth. – Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/reise-in-russland-4259/6

8. Roth J. Die Schule und die Jugend / Joseph Roth. – Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/reise-in-russland-4259/17

9. Roth J. Die zaristischen Emigranten / Joseph Roth. – Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/reise-in-ru-4259/1

10. Roth J. Gespenster in Moskau / Joseph Roth. – Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/reise-in-russland-4259/3

11. Roth J. Öffentliche Meinung, Zeitungen, Zensur / Joseph Roth. – Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/reise-in-russland-4259/16

12. Seo Y. J. Frauendarstellungen bei Adrienne Thomas und Lili Körber / Yun Jung Seo. – Marburg : Tectum Verlag DE, 2003. – 240 S.

Надійшла до редколегії 06.02.2015 р.

УДК 821.112.2.09

Ю. О. Міхєєва

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

МІФОЛОГІЧНИЙ ПЛАН ОБРАЗНОГО ВИСЛОВЛЕННЯ Е. ЮНГЕРА

Проаналізовано особливості міфотворчості Ернста Юнгера, а саме такого важливого аспекту, як міфологічний образний код. Розглянуто важливі для авторської художньої системи світобачення філософські типи Солдата та Робітника. Зроблено висновок, що ці постаті виводяться автором як символи нової епохи, за допомогою яких він наближається до пра-етосу людського існування.

Ключові слова: міфотворчість, образний код, тип, філософія, символ.

© Ю. О. Міхєєва, 2015

Проанализированы особенности мифотворчества Эрнста Юнгера. Уделено внимание рассмотрению причин обращения писателя к мифологизации и особенностям использования мифологического кода. Рассмотрены философские типы Солдата и Рабочего, выводимые автором как символы новой эпохи, с помощью которых он приближается к пра-этосу человеческого существования.

Ключевые слова: мифотворчество, образный код, тип, философия, символ.

The article deals with the analysis of the mythological ground of Ernst Junger's works. The article is devoted to the consideration of the important aspect – the mythological word-pictural code. Attention is drawn to the fact, that the mythological code has an achronous character and it keeps its features, although it is transformed in the works of many authors. The Ernst Junger's mythopoetry is analyzed from the modern methodological positions and in consideration of the best practices of the domestic and foreign germanists. Consideration is given to the causes of an active usage of mythology by the modern authors and the ways of its realization in the literary works. Attention is also given to the analysis of the pastoral modality, which becomes a distinctive part of the author's journals. The main philosophical types viz "Soldier" and "Worker" are described in short as an important aspect of author's artistic system of world-view. Conclusion is drawn, that these figures were extricated by E. Junger from his own military experience to be used as the symbols of the new age, whereby he could come nearer to the prime-ethos of the human existence. The analysis shows that by the adverting to the pastoral, military-heroical and cultural-historical codes the author creates his own original reality that describes his metaphysical world-view.

Keywords: mythopoetry, word-pictural code, typ, philosophy, symbol.

Характерною рисою літератури XX ст. є звернення письменників до міфологічного образного коду, оскільки прямий спосіб зображення життя далеко не в усьому відповідає способу мислення авторів, особливо – епічних, і не може задовольнити творчу свідомість митця часу великих зламів, як відомо – утягнутого у великі трагічні потрясіння доби, свідка нерозв'язних духовних протиріч, спостерігача бурхливих соціальних та індивідуально-психологічних катастроф. Проникнення у глибинні сфери суперечливої дійсності нового часу потребувало певного відстороненого і разом з тим ментально-психологічно сугестивного, підкреслено навантаженого способу її поетичного осмислення.

Примітною рисою сучасної літератури стала її інтелектуалізація, що знаходило свій відбиток, поміж іншим, у знеціненні конкретного й одиничного на перевагу відстороненого та загального, а також спричиняло створення могутнього асоціативного плану зображення, спонукало до розробки складних, ідейно-концептуально насичених підтекстів образотворчості. Оповідачі прагнули захоплювати своїх реципієнтів так званими пригодами слова в річищі поглибленої багатозначної думки і свідомо заплутаного, ускладнено інтелектуального її оприявнення. Література епохи тяжіє до інакомовності надчасового за своєю сутністю міфу на знак максимально широкого узагальнення словесного зображення. Італійський дослідник Чезаре Павезе не одинокий, коли причину вражаючої життєздатності міфу вбачає в його символічній позачасовій природі, яка дозволяє міфу «відроджуватися» в різні епохи та в несхожих за стилем та жанрами художніх творах [10, S. 436-437].

Зрозуміло, в рамках досить стислої статті ми можемо зупинитися на висвітленні лише однієї з численних граней явища неоміфологізму, до того ж спрямованої конкретно персонологічно на творчість ще недостатньо вивченого автора, відомого надзвичайно складною, неординарною за своєю репутацією та досі дуже спірною в науці постаттю – Ернста Юнгера. Ставлення до творчості Е. Юнгера було й залишається неоднозначним і тепер, деякі дослідники творів автора, очевидно, не без підстав, вбачають профашистську спрямованість в його шуканнях, особливо періоду до приходу до влади націонал-соціалістів. Ранній період творчої діяльності Е. Юнгера припадає на час від Першої світової війни до встановлення нацистського режиму та утілює інтелектуальну рефлексію епохи періоду кризи класичного модерну. Слід зазначити, що погляди Е. Юнгера зазна-

вали певних суттєвих змін, оскільки його творчість співпала по часу зі значними вежами германської та світової історії. Е. Юнгер виступає як автор щоденників та есе Першої світової війни, потім – як публіцист націонал-революціонер (середина 1920-х), а наприкінці 20-х – на початку 30-х років XX сторіччя розкрив себе як визнаний сучасниками «діагност епохи». Дослідники доходять висновку, що «тотальна мобілізація» Е. Юнгера – це не що інше, як запропонований письменником-мислителем варіант «нового порядку», чітко усвідомлений ним варіант нового ладу життя. Те, що сучасний світ знаходиться на порозі змін, європейськи мислителі усвідомлювали ще напередодні Першої світової війни. Специфіка есеїстики Е. Юнгера полягає у відсутності системності та аксіології, перевазі безпосереднього спостереження, гнучкості та сприйнятливості до історичних змін. Її центральною віссю є нібито безстороннє «діагностування епохи», проте Ернст Юнгер не мав на увазі винесення оцінки своєму часу або його критику, він прагнув «встати над історією» [11], схопити, так би мовити, «ядро» подій, зафіксувати зміни епохи ясно і точно: «Так же, як і ви, коли вивчаєте політику як мистецтво, можете не брати до уваги, чи є політика доброю або поганою, я не беру до уваги, стосовно якої області праця повинна мати сенс, і чи повинна вона мати будь-який сенс взагалі. Мій предмет розгляду – це процес і його закономірності» [7].

Сучасні вчені спостерігають два основних річища міфологізування майстрів слова XX ст.: власна вільна міфотворчість майстрів пера та більш безпосередня рецепція традиційного міфу. На нашу думку, творчість Е. Юнгера утілює перший варіант творчого ставлення до міфу та його художньо-філософськи модернізованого осмислення. Міфотворчість Юнгера відрізняється від рецепції традиційного міфу відстороненням від попередньо заданого ідейно-образного змісту, більшим ступенем умовності, вільним трактуванням образу та багатозначністю символів. Спираючись на міфологічний код, автор широко оперує індивідуально забарвленою символікою, за допомогою якої створюється інакомовна, значною мірою суб'єктивна картина світу. Установка на символізацію складала творче кредо письменника, про що свідчить щоденниковий запис: «…и даже хорошо, если останутся темные места, которые порой не под силу объяснить даже самому автору, именно они, как я со временем понял, нередко являются залогом позднейшего плодородия» (цит. по: [1: 246]).

Аналізуючи перший розділ щоденників Ернста Юнгера «Сади та дороги», ми дійшли висновку, що вони являють собою симбіоз рукопису та хроніки як дзеркала часу, та обробленого, «літературного» тексту, але позбавленого при цьому спрощеної стилізації чи суб'єктивності. Вже в самій назві «Сади та дороги» (в іншій версії «Сади та вулиці») відображаються два пласти реальності: сади у суто пасторальному сприйнятті, з неспішною, кропіткою, спостережливою роботою, яка, крім своїх плодів, надає оповідачу естетичне задоволення, та дороги-вулиці – сучасний світ у значенні антиномічно-урбаністичному. У пасторальній традиції антиномічний фон міфопоетичного пасторального світу створює нестилізована, навмисно необроблена реальність. У рамках зображальної системи Юнгера, як письменника XX ст., сади – «пасторальний світ» та дороги – «сучасний реальний світ» не протиставляються один одному, а співіснують в одній площині. Автор займає «надпозицію», беручи участь у подіях і разом з тим ніби спостерігаючи усе «осторонь»: «Ми живемо не цілком у світі, але й не повністю в нашому тілі – проте, одного дня частини, в яких ми існуємо всередині та зовні, буде додано одну до одної» [8, с. 73]. Технічна буденність сучасності переплітається з опоетизованим тлумаченням гуманістичного побуту, з плідним інтелектуальним дозвіллям, естетизованим спілкуванням з природою. Слідом за американською дослідницею Аннабель Паттерсон, яка окреслює два типи пасторалі, а саме «м'яку» (soft) та «жорстку» (hard) пастораль [9, с. 278–281], ми виділяємо дві основні площини, в яких розгортається оповідання у «Садах та дорогах». Перша пов'язана з традиціями античних буколік та стихією відпочинку та дозвілля. Ця пасторальна модальність

реалізується через «медитативне» спостереження за природою, без активного втручання в неї: «В глибині Хардта, де ще залишився подих самотності пралісу. Гроза, з блискавкою та сонячним сяйвом. ...Після таких годин мені дійсно важко заглиблюватися ще у справи; я поринаю у мрії... Самотність лісів настільки велична, схожа на вхід до святкового приміщення» [8, с. 130]. В межах «жорсткого пасторального коду» знаходять реалізацію основні домінанти перехідного часу: передчуття кризи та катастрофи, загибель існуючої культури, ескейпістські тенденції. Повсякденність зображається Е. Юнгером як ланцюг фактів, які підтверджують невідворотність катастрофи, що наближається: «Безлад світу у деякі дні здається майже непереборним, так що втрачаєш надію його приборкати. Тоді я приводжу в порядок письмовий стіл, білизну, садове знаряддя, хоча й з глибоким внутрішнім небажанням. Можливо, в цьому лежить й переконання, що все, що ми створюємо та збираємо, загине» [8, с. 64–65]. Аналіз показує, що звертаючись до поважного образотворчого модусу пасторалістики, Юнгер намагається у підтексті обґрунтувати вічні парадигми людського існування, безпосередньо вводячи до цього кола воєнну буденність та руйнацію як само собою зрозумілі, беззастережно наполягає на позачасовому смислі поточних подій.

У творах «У сталевих грозах» і «На мармурових скелях», які ми детально аналізували, письменник, використовуючи особистий досвід учасника бойових дій, пропонує знакову систему розстановки персонажів-символів (технократичний тип Солдата, стихійно-титанічний тип Робітника), за допомогою якої філософ-оповідач виважує і водночас ставить під сумнів можливість героїчного (Прометеєвого) начала в нову, сучасну авторові епоху, філософські шукання якої уособлюють, як відомо, ніцшеанство, а також соціопсихологію гештальтизму, настрої тотального нігілізму й зневіри у конструктивному началі, що було надзвичайно властиво добі руйнації традиційних моральних цінностей бюргерського суспільства. Міфологічний прошарок твору зосереджений навколо поетики деструкції. Знищення Лагуни у романі «На мармурових скелях» символізує загибель, але й разом з тим тріумф, початок, поєднаний з кінцем, тобто дійсний та невідворотний хід життя: «Es wird kein Haus gebaut, kein Plan geschaffen, in welchem nicht der Untergang als Grundstein steht, und nicht in unseren Werken ruht, was unvergänglich in uns lebt. Dies leuchtete uns in der Flamme ein, doch lag in ihrem Glänze auch Heiterkeit» («Не построить дома, не создать плана, в фундаменте которого не была бы заложена гибель, и не в наших трудах покоится то, что непреходяще живет в нас. Это нам открылось в огне, но в блеске его лежало также и что-то радостное») [5, с. 224]. Полум'я, в якому згорає місто, виступає як символ очищення, що дає надію на створення нового: «Wir sahen finstere Bilder im kalten Rauch, und dennoch lebte eine neue Zuversicht in uns» («Мы видели мрачные картины в холодном дыму, и все-таки в нас жила новая уверенность») [5, с. 227]. Таку саму ідею майже феніксового відрождення через знищення Е. Юнгер реалізує і в есе «Робітник. Панування та гештальт», він пише: «В великой близости смерти, крови и земли дух приобретает более жесткие черты и более глубокую окраску. Над всеми слоями существования нависает более острая угроза – угроза того уже почти забытого голода, перед которым бессильно какое-либо хозяйственное регулирование и который ставит жизнь перед выбором – погибнуть или превозмочь... Там, где есть это понимание, вторжение стихийных сил представляется гибелью, которая, однако, таит в себе переход к дальнейшему. Чем сильнее и безжалостнее пламя уничтожает устоявшееся положение вещей, тем подвижнее, легче и беспощаднее будет новое наступление» [6]. Руйнація виступає не метою, а засобом для побудування нової дійсності, рухом від знищення до творення. Образ Старшого Лісничого – один з найважливіших та провокативних у романі «На мармурових скелях», але й він реалізує юнгерівську тему руйнації неявно та неоднозначно, його зловісний сенс ми можемо знайти лише у глибокому підтексті твору. Переламні моменти історії є плідним грунтом для появи таких особистостей: «Страх

окутывал его, и я уверен, его силу следовало скорее искать в этом облаке страха, нежели в нем самом. Он мог действовать только в том случае, если вещи сами по себе начинали расшатываться…» [5, с. 55]. Діючи через власних агентів, повільно, але впевнено, зловісний керманич просувається до своєї цілі, нерозбірливо використовуючи при цьому будь-які засоби: «Он отмерял страх малыми дозами, которые постепенно увеличивал и целью которых был паралич сопротивления» [5, с. 81]. Деякі критики вбачають в образі глухого до вимог моралі Старшого Лісничого відображення образу Гітлера, але масштаб узагальнення Юнгера дозволяє стверджувати, що це, скоріш, збірний образ лідера або вождя, адже багато хто з тих, хто стоїть біля витоків влади або наближені до них, мали та й зараз мають схожі типологічні риси. Технократія влади та її захоплення передбачає певну впізнавану схему: він «ненавидел плуг, зерно, лозу и домашних животных», йому «были противны светлое поселение и открытое человеческое существование» [5, с. 87], він «не любил также ни крестьянских усадеб, ни келий поэтов, ни вообще тех мест, где действовали обдуманно» [5, с. 88], тобто перед нами образ абсолютно темного начала. Але Юнгер тим не менше далекий від однозначності: темне начало не зображається як беззаперечно згубне, а одночасно поетизується, як поетизується і деструкція.

У процесі вивчення матеріалу ми переконалися, що наші висновки щодо неоміфологічного компоненту далеко не в усьому збігаються з розмислами і міркуваннями інших сучасних юнгерознавців. Тому зосередимося на цих відмінностях більш детально. П. Козловскі у своїй книзі «Міф про модерн: Поєтична філософія Ернста Юнгера» інтерпретує у філософському ключі творчість Юнгера, трактуючи його твори, як епос століття та міфологію модерну, яку Е. Юнгер водночас створює і викриває.

З роману «У сталевих грозах» вимальовується важливий для авторської художньої системи світобачення філософський тип Солдата. За словами С. Вишинського, «Солдат есть воплощение технократического модерна и одновременно его прорыв, означающий надлом Нового времени, его приближение к «нулевой точке» абсолютного нигилизма, венчающей напряжение целой эпохи» [3]. Дослідник стверджує спадковість образу Робітника, який слідом за Солдатом утілює ідею «тотальної мобілізації», оскільки «идея и практика тотальности труда и мобилизации могли возникнуть только из опыта тотальности войны» [3]. На відміну від героя минулої епохи – бюргера, Робітник постає як уособлення стихійних, титанічних сил, що наближає його до ніцшевської постаті Надлюдини. Юліус Евола зауважує, що, ведучи мову про «робітника», Е. Юнгер не має на увазі представника певного класу суспільства або «пролетарія», він використовує це поняття як символ нового типу людини, спроможної «обернуть в свою пользу все на первый взгляд разрушительные и опасные процессы последнего времени и преобразовать их в духовно формирующую силу» [4]. С. Вишинський підкреслює, що неоміфологічна фігура Солдата є синтезом традиційного воєнного ідеалу воїнської героїки взагалі та найсучаснішого типу бійця, «не только психологические, но и метафизические качества которого обусловлены современной технической организацией» [3]. Фігура Робітника стверджує перемогу Волі над Розумом, при цьому Розум не знищується, а лише скасовується його домінування, Воля «поглинає» та доповнює Розум, «розширений та поглиблений». Юнгерівський Робітник не заперечує Розум, а «отодвигая… ограничивающее и редуцирующее ratio, уравновешивает его иррациональным началом, воплощенным стихийной волей, одновременно имманентной трансцендентной ему, обоснованной в нем самом и устремленной к нему же...» [2]. Робітник є титаном, подібним до Прометея, О.В. Михайловський називає фігуру Робітника, який «приносит в жертву воле к власти себя и свои чувства», «героїко-нігілістичною». Спираючись на культурно-історичний досвід XIX ст., Е. Юнгер виражає і катастрофічність епохи XX ст., і ствердження нових форм життя і культури: гештальт Робітника і тотальної мо-

білізації виводяться як символи нової епохи. Він розуміє технічне перетворення світу як необхідний історичний період, потрібний для зняття протиріччя між природою та цивілізацією, передвіщаючи «восхождение духа к новым порядкам». Тобто ми більше схильні трактувати міфологічно забарвлений образ і системні побудування Юнгера як спосіб пізнання невідворотних смислів життя та пошук життєствердження через відчуження й переоцінку, тоді як більшість сучасних дослідників не має на увазі ускладнену гносеологію авторського почерку, а намагається зрозуміти передусім ідейне або ідеологічне навантаження його міфотворчості, що теж важливо, але не відображає належним чином задуму та істинних шукань письменника. Ми показали, що письменник наближається до одвічного пра-епосу людського існування через різні міфологічні коди, серед яких взаємодіють пасторальний, воїнсько-героїчний та сучасний культурно-історичний.

Бібліографічні посилання

1. *Воропаев Е.* Несколько слов о романе и авторе. Послесловие переводчика / Е. Воропаев // Юнгер Э. На мраморных утесах. – М. : Наука, 1977. – С. 240–254.

2. *Вышинский С.* Традиция модерна. Эрнст Юнгер и не-Консервативная Революция [Эл. рес.] / С. Вышинский // Politosophia. – 2012. – Режим доступа : http://politosophia.org/page/traditsia-moderna.html .

3. *Вышинский С.* Эрнст Юнгер «в стальных грозах» Мировой войны Электронный ресурс / Святослав Вышинский // Гром побед и горечь поражений. К 100-летию Первой мировой войны : материалы Международной заочной научной конф. (Россия, Воронеж, 29 июля 2014 г.). – Воронеж : Воронежский гос. аграрный ун-т имени имп. Петра I, 2014. – С. 193–200. – Режим доступа : http://politosophia.org/page/ernst-yunger-v-stalnyh-grozah-mirovoy-voyny.html

4. *Эвола Ю.* «Рабочий» в творчестве Эрнста Юнгера [Электронный ресурс] / Ю. Эвола – СПб. : Владимир Даль, 2005. – 192 с. – Режим доступа : http://royallib.com/read/evola_yulius/rabochiy_v_tvorchestve_ernsta_yungera.html#9

5. *Юнгер Э.* На мраморных утесах / Э. Юнгер. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. – 256 с.

6. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт [Электронный ресурс] / Э. Юнгер. – СПб. : Наука, 2000. – 539 с. – Режим доступа : http://www.e-reading.link/chapter.php/125865/24/Yunger_-_Rabochiii._Gospodstvo_i_geshtal%27t.html

7. *Ernst Jünger*, *Carl Schmitt* : Briefe 1930–1983 / Hrsg., kommentiert und mit einem Nachw. von Helmuth Kiesel. – Stuttgart : Klett-Cotta, 1999. – 893 S.

8. *Junger E.* Strahlungen I. / E. Junger. – Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1988. – 496 S.

9. *Patterson A.* Pastoral and Ideologie. Virgil to Valery / A. Patterson. – Berkeley, Los Angeles, 1987. – 354 p.

10. *Pavese C.* Schriften zur Literatur / C. Pavese. – Berlin : Verlag Volk und Welt, 1980. – 5441 S.

11. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Ernst Junger. – München : Edition Text+Kritik, 1998. – № 105/106. – 167 S.

Надійшла до редколегії 23.03.2015 р.

УДК 821.112.2(436) – 31.09

Я. В. Ковальова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ «БЕЗБОЖНА ЮНІСТЬ» ОДЬОНА ФОН ГОРВАТА

Висвітлено особливості жанрової концепції роману на сторінках прозового твору «Безбожна юність» австрійського письменника епохи Віденського модерну. Конгломерат ідей щодо обігравання жанрового канону на сторінках роману Одьона фон

© Я. В. Ковальова, 2015

Горвата розглядається як своєрідний творчий експеримент в європейській літературі початку XX сторіччя, в якому зустрічається національне й наднаціональне, традиційне й новаторське. Відчутнім є вплив австрійської мовної чутливості, німецького експресіоністського театру; у руслі модернізму творчо переосмислюються психологізм персонажів, трансцендентальність буття, неоднозначність світосприйняття.

Ключові слова: модернізм, генералізація образів, біблійна тематика, інтелектуальний, морально-етичний, кримінальний роман, лейтмотив, поліфонія.

Исследованы особенности жанровой концепции романа на страницах эпического произведения «Юность без бога» австрийского писателя эпохи Венского модерна. Очевидный конгломерат идей, который синтезирует Эден фон Хорват, чтобы обыграть жанровый канон на страницах своего романа, рассматривается как своеобразный творческий эксперимент в европейской литературе начала XX столетия, где очевидны встречи национального и наднационального, традиционного и новаторского элементов. Очевидно влияние австрийской идеи языковой чувственности, немецкого экспрессионистского театра; в русле инноваций модернизма творчески переосмысливаются психологизм персонажей, трансцендентальность бытия, неоднозначность мировосприятия.

Ключевые слова: модернизм, генерализация образов, библейская тематика, интеллектуальный, морально-этический, криминальный роман, лейтмотив, полифония.

This article provides the analysis of specificity of the genre concept of the novel in the book "Youth without God" written by Ödön von Horvath in the Viennese Art Nouveau era. Synthesis of ideas around the novel canon is a unique creative experiment in the European literature in the XX century, which shows the connection of national and over national, traditional and innovative elements. The Austrian language sensitivity going back to Austrian play writers Raimund and Nestroy and the idea of expressionist theater as well the epic one created by B. Brecht were rethought by the author and affected his novel oeuvre. In line with the modernist quest Ödön von Horvath fills his social-psychological novel that includes a criminal fable with philosophical and ethical problems. The introduction of the Bible stories helps to rethink the philosophical context of "transcendental homelessness" (after G. Lukacs's definition). At the same time the human values are audited. The main character's experience with the effect of individuation recreates the situation that is typical for Bildungsroman. The narrator leads his character through the series of tests to save his soul and conscience. The literal techniques like leitmotif and polyphony as well quotation are used to demonstrate the idea of polysemy in the world around us. So, the novel "Youth without God" is interesting for the layering of genre and stylistic structures that opens a lot of interpretations.

Keywords: modern, generalization, bible topic, intellectual novel, ethical novel, crime, upbringing novel, leitmotif, polyphony.

Ім'я австрійського письменника угорського походження Одьона фон Горвата залишається маловідомим для українського читача, хоча в австрійських школах і в багатьох німецьких гімназіях драматургія та невелика за обсягом романна творчість фон Горвата є програмною, а твори цього митця друкуються в антології австрійської прози початку XX століття.

За свою коротку творчу біографію (1901–1938 рр.) Одьон фон Горват написав сімнадцять п'єс, які були визначені за жанром як «народні» („Volksstück"), що пояснювали специфікою тематики – „Fragen des Volkes", використанням близьких простому людові художніх засобів – „…Probleme auf eine volkstümliche Art behandelt", наданням переваги звичайному обивателю як головному діючому персонажу – „…die gesamte Gesellschaft…, die zu neunzig Prozent aus Kleinbürgern bestehe" [7, S. 576]. Своєю місією драматург вважав просвітництво мас, що ставить його в один ряд з цілою низкою німецькомовних письменників, публіцистів міжвоєнних років, серед яких були Карл Краус, Бертольд Брехт, Еліас Канетті, Альфред Деблін, Т. Манн, Р. Музіль. Вже за багато років до відкритої фашистської експансії, усвідомивши загрозу націонал-соціалістів, Одьон фон Горват кує слово як

художню зброю з метою пробудження самосвідомості обивателів – „die älteren Herren, die sich von Aufmärschen der Faschisten in ihrer Gemütlichkeit nicht stören lassen möchten“ [7, S. 577].

Якщо тематика п’єс фон Горвата уявляється класичною й звичайною для 30-х років XX ст., то художні засоби, які застосовував драматург, визначаються в сучасному літературознавстві «новым словом в театре XX века» (Павлова, 2005). Фон Горват створює новий тип народної комедії, що відбувалося під впливом тогочасного руху «нової діловитості» (Neue Sachlichkeit). Австрійський автор підхоплює ідею театрального прийому Бертольда Брехта «ефект очуження» й надає йому нове бачення, новий рівень. Так, брехтівське «очуження» досягається зовнішніми засобами – порушення дій відбувається за рахунок впровадження авторських коментарів, зонгів, у той час як фон Горват використовує «внутрішні» засоби «очуження»: він начебто «зриває маски з бюргерської самосвідомості через репліки своїх персонажів» [6, S. 16]. Драматурга фон Горвата вважають нащадком суто австрійської літературної традиції, яка закорінена у творчості народних драматургів Каканії Раймунда й Нестроя. Мова на сторінках п’єс фон Горвата, так званий «жаргон освіченого бюргера» (Bildungsjargon), який складається з безлічі цитат, прислів’їв, політичних лозунгів, кліше, що відображають звичайні поведінкові моделі обивателів, спрямована на «викриття хибної свідомості» звичайних громадян: „Demaskierung des Bewusstseins“, „der Kampf des Bewusstseins gegen das Unbewusstsein“ [4, S. 161, 165].

Мовний колорит є ознакою романної творчості Одьона фон Горвата, де мова набуває нової функції – якнайточніше зображати буденність бюргерів, що перетворює письменника на «достовірного хроніста свого часу». Великий успіх приходить до фон Горвата завдяки роману «Безбожна юність» (1937). Але, перекладений багатьма мовами, роман увійшов до списку шкідливих для німців творів, що змусило автора емігрувати до Парижа. Ще до появи роману письменник, не знайшовши порозуміння з новою владою націонал-соціалістів, опиняється в типовій для австрійського письменництва того часу політичній та духовній ситуації «втечі без кінця». Як слушно зазначає науковець В. М. Толмачов, з’ясувалося, що «…писатели, творившие на периферии немецкоязычного региона и сформировавшиеся по преимуществу в католическом и еврейском духовном окружении, оказались при осмыслении происходящего в мире прозорливее и настойчивее тех, кто опирался на мощную культурную традицию протестантизма» [3, с. 230]. Ситуація емігранта зумовлює для фон Горвата зміну у світовідчутті, де національне австрійське поступається наднаціональному, що перетворює австрійського драматурга на письменника-космополіта й вимагає освоєння нових літературних форм. Одьон фон Горват залучається до творчого експерименту з новими наративними техніками в жанрі роману.

Дії роману відбуваються не в австрійській столиці, а в маленькому німецькому містечку, де оповідач – головний герой стає не тільки свідком, але й непрямим співучасником вбивства підлітка, гімназиста, в чиєму класі він був учителем. Хоча фабула оповідання розгортається за каноном кримінального роману, вона залишається динамічною константою, тобто допускає входження інших різновидів романного інваріанту, що уможливлює своєрідну жанрово-стильову мозаїку на сторінках «Безбожної юності». Автор, обираючи тип оповідання від першої особи („Ich-Form“), намагається провести соціально-психологічне розслідування скоєного злочину, зображає складні буттєві умови виживання персонажів (діти з голодними очима; вчитель, який, ледве годуючи себе, має фінансово підтримувати старих батьків; одинока селянка, єдиною їжею для якої на цілий тиждень стає кусень хліба й склянка молока). Проте домінуючим уявляється в романі морально-етична й філософська проблематика.

Передаючи оповідальну функцію освіченій людині – вчителю гімназії з історії та географії, автор створює широкий простір для паралелей, алюзій, цитат. За допомогою цих художніх засобів історичний контекст роману значно розширюється. Так, зіставлення сучасної політичної ситуації на сторінках роману з тією, що відбувалася «у 287 році до Різдва Христова у Римі» [5, S. 20–21], оповідач використовує, щоб підкреслити значущість знань з історії для недопущення «багатих плебеїв» до керування державою. Своєрідне звернення автора: «Не забудьте про це знову!», на жаль, залишається непочутим для переважної кількості населення сучасної йому дійсності.

Роздуми оповідача про молоде покоління тісно переплетені з біблійними історіями Старого заповіту. На сторінках роману активно тематизуються Первородний гріх, Всесвітній потоп, віра в бога загалом. Цікаво, що письменник фон Горват ще у 1929 році, коли ставилася його п'єса «Фунікулер», «публічно зрікається католицької віри» [1, с. 418]. Образ бога на сторінках роману має іронічно-саркастичне наповнення – у вигляді чоловіка, який гойдається на серпі місяця й «плює» на людей зверху, посміхаючись «злими, підступними очима» („Über die Wolken raucht der Mann im Mond… Spuck mich nur an, Mann im Mond“) [5, S.75]. Проте, йдеться не про реабілітацію віри, релігії, які для багатьох сучасників стали зручним прикриттям для злочинів, а про художній засіб осмислити персональну ситуацію у філософському контексті «трансцендентальної бездомності», за висловом теоретика сучасного роману Г. Лукача, а також зіставити власне життя з вічними цінностями, про гуманність яких прийнято згадувати в людському суспільстві лише під час глобальних катастроф.

Мимовільна співучасть оповідача у вбивстві його учня, що кульмінує у визнанні вчителем своєї провини в суді, чому передувала його дуже болюча душевна драма, внутрішні сперечання із своїм власним «я», своїм обов'язком як людини, вихователя, так й сина, визначає ще одну наративну модальність роману фон Горвата. Вона пов'язана з традицією роману виховання, що спостерігається в австрійському та німецькому літературному просторі епохи Модерну. Оповідач роману «Безбожна юність» є протиставленим своєму оточенню через необережну зі свого боку поведінку до профашистськи налаштованого оточення у гімназії. У повній самотності намагається він провести «вівісекцію» своїх моральних підвалин, що нагадує метод глибинної психології К. Г. Юнга, своєрідний шлях до себе, шлях індивідуації. В суді, де вчитель наважується розповісти правду про свою мимовільну участь у вбивстві, відбувається катарсис почуттів, який, уявляється, несе очищення душ й породжує «ланцюгову реакцію», тобто правда вчителя інспірує інших учасників злочинних подій говорити також правду: „Warum erst jetzt? Weil der Herr Lehrer auch die Wahrheit gesagt“ [5, S. 104]. Таким чином, історія вчителя перетворюється на «біографію душі», яка досягає певної зрілості й одужує, а головний герой усвідомлює свою правоту й знаходить у собі сили жити далі: „Der Neger fährt zu den Negern“ [5, S. 149].

Попри начебто оптимістичний фінал роману фон Горвата оповідач залишається аутсайдером, від'їжджаючи до Африки, не знайшовши порозуміння із співвітчизниками. У рідній країні продовжують існувати ті, хто презентує іншу перспективу бачення світу й чиї голоси не розчиняються у фінальному акорді. Використовуючи новітні техніки роману, письменник створює ефект поліфонії. Повторювання цитат окремих персонажів („Es ist Unkraut und gehört vertilgt“ [5, S. 42], „Jeder, der mein Kästchen anrührt, stirbt“ [5, S. 69]) набувають значення лейтмотивів, які в першому випадку узагальнюють ідею жорстокості простого люду, у другому – висвітлюють природну схильність молодого покоління до агресії. Застиглою у лапках прямої мови залишається промова ненависті батька загиблого учня, який обвинувачує гуманізм вчителя. Автор обіграє формалізм суддів, що є

гарантами державного устрою та справедливості. Філософія пастора чи бутафорія звільненого вчителя з кличкою «Цезар» відіграють також важливу роль у загальній концепції подій роману. Поліфонія нівелює можливість однозначного вирішення морально-етичної проблеми роману, що зближує твір Одьона фон Горвата з інтелектуальним романом, однією з головних рис якого вчені визнають ідею «багатозначності», яка розгортається «в гамму відтінків і відносин надзвичайної складності» [2, с. 418].

Невеликий за обсягом роман австрійського письменника (149 с.), визначений багатошаровістю жанрово-стилістичних структур, демонструє сміливий творчий експеримент, який унаочнює еволюцію жанру роману.

Бібліографічні посилання

1. Антологія австрійської прози початку XX століття / післямова Йоханна Зоннляйтнера; укл.: Вера Фабер. – К. : Темпора, 2014. – 450 с.

2. *Днепров В.* Черты романа XX века / В. Днепров. – М.-Л. : Советский писатель, 1965. – 545 с.

3. Зарубежная литература XX века / [под ред. В. М. Толмачова]. – М. : Изд. центр «Академия», 2003. – 640 с.

4. *Horvath Ödön von.* Kasimir und Karoline. Volksstück / Ö. von Horvath. Hrsg. K. Kastberger, K. Reinmann. – Stuttgart : Reclam, 2009. – 287 S.

5. *Horvath Ödön von.* Jugend ohne Gott / Ödön von Horvath. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1983. – 185 S.

6. *Kurzenberger H.* Hotvarths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens / H. Kurzenberger. – München : Suhrkamp Verlag, 1974. – 324 S.

7. *Zeyringer Klaus,* Collner Helmut. Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650 / Klaus Zeyringer. – Innsbruck : StudienVerlag, 2012. – 840 S.

Надійшла до редколегії 02.03.2015 р.

УДК 821.11-31.19

И. Ю. Потоцкая

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

FAMILIAR ESSAY: ВЗГЛЯД ВИРДЖИНИИ ВУЛФ НА ТРАДИЦИИ ЖАНРА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Наведено спробу аналізу поглядів Вірджинії Вулф як теоретика літератури на традицію жанру familiar essay у контексті сучасної письменниці англійської літератури. У своїх працях «Сучасне есе» та «Занепад есе» Вулф звертає увагу на проблеми жанру та особливості його розвитку, підкреслюючи актуальність familiar essay для письменників XX сторіччя. На думку Вулф, саме цей жанр найбільш сприяє створенню унікального зв'язку між письменником та читачем і заохочує читача до дискусії, яка триває навіть після того, як книга прочитана. Талановитий есеїст (згідно з Вулф) має особливу здібність робити нас повноправними співучасниками «бесіди» між автором та читачами, що ніколи не припиняється.

Ключові слова: В. Вулф, родинний есей, модернізм, літературний жанр.

Предлагаемая статья представляет собой попытку анализа взглядов Вирджинии Вулф как теоретика литературы на традицию жанра familiar essay в контексте современной писательницы английской литературы. В своих работах «Современное эссе» и «Упадок эссе» Вулф обращает внимание на проблему жанра и особенности

© И. Ю. Потоцкая, 2015

его развития, всячески подчеркивая актуальность familiar essay для писателей XX в. По мнению Вулф, именно этот жанр более всего способствует созданию уникальной связи между писателем и читателем и открывает читателю путь к дискуссии, которая продолжается и после того, как прочитана книга. Талантливый эссеист (для Вулф) обладает особой способностью делать нас полноправными соучастниками беседы между автором и читателем, которая никогда не прекращается.

Ключевые слова: В. Вулф, семейное эссе, модернизм, литературный жанр.

Virginia Woolf's assessment of "familiar essay" as an English literary genre is analyzed. In "The Modern Essay" and "The Decay of Essay Writing," Woolf draws attention to the most common problems of the genre of the familiar essay and notes peculiarities of its development, highlighting the significance of the genre to twentieth-century writers. In Woolf's opinion, the familiar essay helps to create a unique connection between author and reader. It encourages the reader to participate in a discussion that extends beyond the words on the page. A talented essayist, according to Woolf, allows the reader to interact with the author-essayist on equal terms.

Keywords: V. Woolf, familiar essay, modernism, literary genre.

Когда писатель, создающий художественные произведения, обращается к литературной критике, он часто создает свой собственный творческий манифест, раскрывающий особенности поэтики его произведений и его субъективный взгляд на литературу. При этом только отдельные авторы оказываются способны взглянуть на литературный процесс в целом, не ограничиваясь отдельными жанрами или эпохами. Нужно отметить, что англоязычная литературная критика двадцатого столетия знает несколько таких имен, и особое место в ней занимает Вирджиния Вулф. Её эссе о классической литературе и современниках писательницы дают уникальную панорамную картину литературного процесса того времени в контексте истории английской литературы в целом.

Литературная критика была для Вулф и профессией (её критические статьи появлялись на страницах литературного приложения к газете «Тайм» на протяжении тридцати лет) и возможностью высказать свои взгляды на литературу и задачи писателя.

Значительный интерес представляет вгляд Вулф на традиции и развитие жанра эссе, который был ей особо близок. Двухтомный сборник «The Common Reader» и четырехтомное собрание эссе «Collected Essays» свидетельствуют о немалом интересе писательницы к жанровой форме эссе как таковой. Эдвард Морган Форстер, говоря о Вирджинии Вулф, пришел к выводу, что «в своих критических работах В. Вулф романист больше, чем в романах» [1, с. 25]. И действительно, авторское «я» Вирджинии Вулф приобретает куда большую свободу выражения в жанре эссе: доверительный, немного ироничный тон очерков выразительно контрастирует с эмоциональной напряженностью ее художественной прозы.

Необходимо отметить, что сфера интересов Вирджинии Вулф отнюдь не ограничивалась современной ей литературой. Написав ряд эссе о творчестве предшественников (статьи о Дефо, Остен, Скотте, Диккенсе, сестрах Бронте), Вирджиния Вулф также создает ряд эссе о теоретических аспектах литературы. Например, в 1929 году она пишет о многообразии романных форм – «Разновидности романа» (Phases of Fiction), а эссе «Современная художественная проза» (Modern fiction) и «Мистер Беннет и Миссис Браун» (Mr. Bennet and Mrs. Brown) становятся своего рода ее эстетическими манифестами. Именно на эти произведения чаще всего обращают внимание критики, когда речь идет о Вулф как теоретике модернизма, противопоставившей «материалистов» (Уэллса и Голсуорси) тем, кто «стремится приблизиться к жизни и сохранить более искренне и точно то, что интересует их и движет ими» (Джойсу, Лоурэнсу и Элиоту) [1, с. 28].

Интерес к эссе Вирджиния Вулф проявляла в равной мере как автор и как теоретик литературы. В своих работах «The Decay of Essay Writing» и «The Modern essay» она обращается к истории жанра, дает оценку основным тенденциям его развития и комментирует внутрижанровые различия, которые представляются ей существенными и во многом – определяющими, особенно, когда речь заходит о будущем эссеистики в английской литературе.

Вулф указывает на уникальную способность эссе отражать то, что другие жанры не могут выразить из-за своей «масштабности» («The peculiar form of an essay implies a peculiar substance; you can say in this shape what you cannot with equal fitness say in any other») [2]. Эссе всегда субъективно и даже порой – по определению самой Вулф – «эгоистично» (Almost all essays begin with a capital I –"I think," "I feel...but it is primarily an expression of personal opinion). И наибольший интерес для Вулф лежит как раз в этой его субъективности, сконцентрированности на повседневном, личном, familiar.

Вулф осознает опасность недоговоренности, происходящей из естественного желания людей приукрасить свою жизнь, отбирая отдельные элементы правды «напоказ» и маскируя все то ежедневное, сиюминутное, незначительное, что и является жизнью по мнению модернистов. Вот почему традиция familiar essay, берущего свое начало в английской литературе конца XVIII века, расцвет которого пришелся на все XIX столетие, так значима для Вирджинии Вулф.

В «Modern essay» автор придерживается точки зрения, что для эссе в большей мере, чем для других жанров, важны «чистота» и честность формулировок, открытость диалога автора и читателя, которые и создают то неповторимое звучание, которым обладают лучшие образцы жанра, созданные в XIX веке.

Хороший эссеист, в оценке Вулф, дает читателю возможность познакомиться с ним. Может быть, герой, чей голос звучит в эссе, и не тождественен авторскому «я» абсолютно, но он максимально близок к этому.

Проблема идентичности личности автора и его литературного героя бесконечно занимает Вулф, она усматривает секрет успеха эссеистов как раз в умении соблюсти идеально выверенный баланс между тем, сколько «авторского» находит отражение в персонаже (Never to be yourself and yet always – that is the problem) [2].

Она приводит в пример двух эссеистов, которые, по её мнению, лучше всех остальных справляются с трудностями жанра эссе. Это Макс Бирбом и Чарльз Лэм.

Макс Бирбом – один из блестящих эссеистов викторианской эпохи, художник и театральный критик, прославившийся своим изысканным и остроумным слогом. Его Вулф называет «the prince of his profession», а его эссэистику – «the triumph of style» [2]. Именно Бирбом, по её мнению, в совершенстве овладел самым опасным и тонким инструментом эссеиста: «He has brought personality into literature...» [2].

Вирджиния Вулф также отмечает, что одной из характеристик удачного эссе является ощущение непрерывности общения автора и читателя. Подобная связь отсутствует в романе; даже лучшие образцы новеллистики не в силах создать условия, в которых «беседа» продолжится после того, как будет прочитана последняя страница произведения. А вот жанру familiar essay это вполне под силу («You have not finished with it because you have read it, any more than friendship is ended because it is time to part») [2]. Когда речь идет о familiar essay, говорит Вулф, можно смело утверждать, что читатель вернется к такой книге еще не раз – так, как мы привыкли продолжать беседу с друзьями при новой встрече.

Чарльз Лэм, один из «лондонских романтиков», создатель «Эссе Элии», служит для Вирджинии Вулф еще одним примером того, как доверительная и открытая манера повествования создает уникальные отношения между автором

и читателем, во многом благодаря тому, что автор не смотрит на свою читательскую аудиторию сверху вниз [3, с. 292].

Familiar essay не свойственен отстраненно-поучительный тон, это вступило бы в противоречие с самой сутью жанра. Нравоучения и философские рассуждения у Лэма сглажены ироничностью тона, это всегда стилизация, дань традиции ушедших эпох и никогда – «всерьез».

Оба – и Бирбом, и Лэм – обладают способностью создать ощущение доверительной беседы-дискуссии, где читатель столь же полноправный участник, как и автор. А это, по мнению Вирджинии Вулф, наибольшее достижение эссеиста, который в состоянии создать уникальное литературное пространство, куда он приглашает своих читателей, делая их сопричастными своему творчеству («a good essay must have this permanent quality about it; it must draw its curtain round us, but it must be a curtain that shuts us in, not out») [2].

Библиографические ссылки

1. *Вулф В.* Сентиментальное путешествие / В. Вулф // Писатели Англии о литературе XIX– XX вв. – М. : Прогресс, 1981. – С. 289–294.

2. *Гениева Е.* Остановись мгновение / Е. Гениева // Woolf V. Mrs. Dalloway and Essays. – М. : Raduga Publishers, 1984. – С. 7–30.

3. *Woolf V.* Modern Essay / V. Woolf // The Common Reader. First Series (1925) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031.txt

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

УДК 82-312.1+165.0

А. А. Степанова

Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля

ОБРАЗ УЧЕНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ МАРКА АЛДАНОВА И ГЕРМАНА ГЕССЕ

Досліджено специфіку осмислення образу вченого у романах М. Алданова «Печера» та Г. Гессе «Гра в бісер». Проаналізовано своєрідність трансформації традиційного образу в літературі модернізму. Крізь призму образу вченого проблематизовано актуальну для ХХ ст. ідею пізнання та її осмислення у романах вказаних авторів. У творах виокремлено два ключових мотиви, в яких відображається погляд письменників на ідею пізнання: мотив розставання з ілюзіями, пов'язаний із розчаруванням у науковому знанні та людській природі в Алданова, та мотив служіння вченого як трансформація інтенції влади у Гессе.

Ключові слова: образ вченого, література модернізму, образ печери, ідея вічного пізнання.

Исследована специфика осмысления образа ученого в романах М. Алданова «Пещера» и Г. Гессе «Игра в бисер». Проанализировано своеобразие трансформации традиционного образа в литературе модернизма. Сквозь призму образа ученого проблематизирована актуальная для ХХ в. идея познания и ее осмысление в романах указанных авторов. В произведениях выделены два ключевых мотива, в которых отражается взгляд писателей на идею познания: мотив расставания с иллюзиями, связанный с разочарованием в научном знании и человеческой природе у Алданова, и мотив служения ученого как трансформация интенции власти у Гессе.

© А. А. Степанова, 2015

Ключевые слова: образ ученого, литература модернизма, образ пещеры, идея вечного познания.

The specific character of judgement of an image of scientist in M. Aldanov`s novel «The Cave» and H. Hesses novel «The Glass Bead Game» is investigated. The originality of transformation of a traditional image in the modernist literature is analyzed. In light of an image of the scientist actual for XX century idea of knowledge and its judgement in the specified authors` novels is problematized. In the novels two key motives in which the writers` looks at idea of knowledge is reflected are allocated: motive of parting with the illusions, connected with disappointment in scientific knowledge and a human nature in Aldanov`s work, and motive of service of the scientist as authorities intention transformation in Hesses novel.

In intermilitary 20–30-th, when obvious there is any more a perniciousness, but lethality of discoveries, the idea of eternal knowledge judgement is painted in tragical tone. The accent is displaced on catastrophism of a scientific and technical civilization consequences. In the West-European and Russian literatures the subject matter of the responsibility for scientific achievements and the prices of «human mind celebration», the violence which have shown experience over the person, mass death, degradation of human aspirations, thirst of a unlimited power over the world and the person even more often sounds, the motive of parting with illusion of the indisputable blessing of a scientific civilization is actualized. The critical judgement of eternal knowledge idea in the literature finds the reflection in original interpretation of the scientist image with atypical consciousnesses for it: instead of faith in progress – doubt in knowledge value, instead of aspiration to absolute knowledge – refusal of scientific activity and voluntary death. The literature ascertains incompatibility of the forced scientific and technical progress and the natural human evolution, leading the conflict of Apollonian and Dionysian beginnings in a human nature.

Keywords: an image of the scientist, the modernist literature, an image of a cave, idea of eternal knowledge.

С начала XX в. идея вечного познания и научно-технического прогресса художественным сознанием воспринималась неоднозначно. Для литературы рубежа XIX–XX вв. было свойственно двойственное к ней отношение: с одной стороны, был ощутим оптимизм, вызванный достижениями в сфере науки и техники (Л. Фольгоре «Песнь моторов», «Электричество», Ф.Т. Маринетти «Футурист Мафарка», Э. Паунд «Нью-Йорк», А. Конан Дойл «Затерянный мир» и др.); с другой – тревожные предчувствия и страх перед бурным развитием науки и техники, ее пагубным влиянием на человеческое сознание (Р.Л. Стивенсон «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», Г. Уэллс «Остров доктора Моро», Ф. Верфель «Судный день» и др.). В этот период идея научно-технического прогресса настолько важна, что становится одним из ключевых программных положений эстетических манифестов, демонстрирующих различное к ней отношение: прославление мощи науки и силы техники в «Манифесте футуризма» Маринетти и протест против порабощения человека машинами и вещами в эстетике неоромантизма и экспрессионизма.

В межвоенные 20–30-е, когда очевидной становится уже не пагубность, но смертоносность научных открытий, осмысление идеи вечного познания окрашивается в трагические тона. Акцент смещается на катастрофизм последствий научно-технической цивилизации. В западноевропейской и русской литературах все чаще звучит тема ответственности за научные достижения и цены «торжества человеческого разума», явившего опыт насилия над человеком, массовой гибели, деградации человеческих устремлений, жажды неограниченной власти над миром и человеком (Г. Лавкрафт «Герберт Уэст – реаниматор», А. Толстой «Гиперболоид инженера Гарина», М. Булгаков «Роковые яйца» и др.), актуализируется мотив расставания с иллюзией бесспорного блага научной цивилизации. Критическое осмысление идеи вечного познания в литературе находит свое отражение в своеобразной интерпретации образа ученого с нетипичным для него строем сознания:

вместо веры в прогресс – сомнение в ценности познания, вместо стремления к абсолютному знанию – отказ от научной деятельности и добровольная гибель. Литература констатирует несовместимость форсированного научно-технического прогресса и естественной человеческой эволюции, приводящую к конфликту аполлонического и дионисийского начал в человеческой природе.

В романе М. Алданова «Пещера» (1936 г.) трагедия познания осмысливается в образе Александра Брауна – ученого, писателя, анархиста в прошлом. Именно с образом Брауна связано осмысление в романе платоновского мифа о пещере как мифа о вечном познании.

В соответствии с философской концепцией Платона, образ Брауна есть олицетворение вышедшего из пещеры человека, чей путь к постижению истины проходит через три ступени познания, выделенные С. Шевцовым, которые отражают три ипостаси героя на разных этапах его жизни – *знание тайное* [19], воплощением которого становится Браун-писатель, автор философской книги «Ключ», представляющей итог жизненных исканий героя; з*нание-власть* [19], в поле которого Браун предстает как анархист, причастный в прошлом к революционным событиям в России и как ученый, посвятивший свою жизнь науке. Наконец, *самопознание* [19] – этап, на котором Браун раскрывается сам себе как представитель человеческой природы. По сравнению с платоновской концепцией, последовательность этих этапов в романе Алданова несколько нарушена – конечным этапом духовного развития Брауна предстает знание тайное, иррациональное, к которому он приходит в результате постижения знания-власти и самопознания, определяя в конце романа этапы своего пути к истине как «*власть – познание – творчество*»: «Самое волнующее из всего была политика, самое ценное, самое разумное – наука, а самое лучшее, конечно, – иррациональное: музыка, любовь» [4, с. 353].

Образ ученого у М. Алданова предстает как воплощение устремленного к познанию духа уже в тот момент, когда он «достиг в жизни почти всего, чего мог достигнуть» [3, с. 519]: «Хватит и науки, хватит и открытий. Обеспечено место в двух ближайших изданиях Бейльштейна, а то и в трех» (408). Согласно платоновской трактовке, образ Брауна представляет собой художественную проекцию философской идеи человека, вышедшего из пещеры и увидевшего свет истины, прикоснувшегося к солнцу. Однако прикосновение к истине, делающее Брауна избранным – невостребовано. Его избранность и приверженность науке воспринимаются людьми как сумасшествие (подобно тому, как в платоновском мифе человек, вернувшийся в пещеру из внешнего мира, представляется ее обитателям смешным, с «испорченным зрением»): «Он, кажется, понемногу сходит с ума» (117); «Говорят, он медленно сходит с ума» (151); «Почему-то она от Брауна всегда ждала самых странных вещей» (343); «Что, если он морфинист или сумасшедший?..» (345); «Почти все знавшие его люди говорили, что он, верно, был человек сумасшедший» (350) и т. п. Мотив сумасшествия Брауна как инаковости по отношению к окружающим перерастает в мотив демонизма, вскрывающего в характере героя отчуждающее от мира начало: так, Клервиллю Браун видится «провинциальным демоном», в «стратосфере» которого «скучно и холодно» (141–142); по мнению Муси Кременецкой, наиболее подходящим псевдонимом для Брауна является «Роберт-дьявол» (347), она же выделяет в облике Брауна колдовское начало, которое и привлекает и отталкивает, вызывает и восторг, и ужас: «Я люблю в нем то, что он шалый человек. Другим он, верно, кажется образцом спокойствия, уравновешенности. Но я-то знаю, одна я чувствую, что душа у него бешеная… Браун это колдовство» (209). Исключительность Брауна воздвигает стену непонимания и неприятия между ним и миром, представляющимся огромной населенной людьми пещерой. В этой связи, как справедливо отмечает И. Ма-

крушина, «невостребованность высоких интенций духа Брауна, сознающего свою избранность, приводит к мучительному разладу с миром, выражающемуся в комплексе “лишнего человека”» [12, с. 307].

Устремленность к свету познания и в связи с этим – к поиску «основной задачи существования» (398) предопределили бытийный статус героя, заключавший осознание необходимости «жить как надо: на высотах» (398), обеспечив тем самым возможность обозреть с этих высот духа человеческую пещеру. В своем предсмертном письме Федосьеву, которое ставит точку в многолетнем философском диалоге, Браун высказывает свое представление о пещере как о человеческом существовании как таковом и о глубине и непостижимости человеческой природы, метафорически обозначенное в образе человеческого пространства – «своя пещера». Образ пещеры, на котором сконцентрирована мысль героя, становится тем самым отправной точкой в его размышлениях о смысле человеческого бытия, поисках своего пути и места в мире. Понимание смысла жизни героем основывалось на платоновской идее всеобщего блага, которая в интерпретации Брауна предполагала активное деяние, направленное на улучшение, преображение мира. При этом исследователи часто акцентируют внимание на отсутствии деятельного начала в образе Брауна. «Герой Алданова, – отмечает Т. Болотова, – не способен выйти из пещеры и помочь другим найти выход» [6, с. 72]. Думается, что отсутствие деятельного начала обусловлено не «неспособностью» героя к каким-либо действиям, а тотальным разочарованием, приведшим Брауна к осознанию бессмысленности каких-либо деяний: «Полная пустота деятельных жизней» (141).

Последний этап жизни Брауна, осмысленный в заключительном романе алдановской трилогии, представляет собой время расставания с иллюзиями, что с горечью констатируется и самим героем: «Не с одной иллюзией я расстался за последние пять лет» (139). Связанный с образом Брауна мотив абсолютного разочарования предстает в романе наиболее ярким художественным способом выражения закатности идеи вечного познания, ибо в основе его смыслового единства лежит обозначенный Хайдеггером момент *подмены качества истины* [17].

Мотив расставания с иллюзиями реализуется в романе на трех уровнях. Первый связан с разочарованием героя в человеческой природе – Браун приходит к убеждению в непреодолимости первобытного, пещерного начала в человеке: «на смену им идут дикари под руководством прохвостов… Уже появились новые идеалисты. Идеализм их наглый и глупый, зато у них твердая вера в себя, у них душевная целостность, в своей мерзости еще не виданная в истории, – будущее принадлежит идеалистам хамства» (402). Первобытная, дикарская доминанта человеческого естества подчеркивается Брауном сравнением со звериным, а именно – с обезьяньим обличием: «У обезьян нет политической истории, – если б она у них была, то очень походила бы на человеческую. Социалисты… в свое время пытались преодолеть в истории обезьянье начало – и, очевидно, теперь в этой попытке раскаялись… Они теперь и похожи на героев – страшных сходством обезьяны с человеком» (138–139); «У большевиков тоже «большая идея». Правда, обезьянья, да обезьяньи-то для этого, пожалуй, самые лучшие» (244) и т. п. В этом смысле образы ученого и обезьяны у Алданова генетически связаны: они являют два полюса эволюции одного организма. Ученому по силам увидеть свет истины, но не под силу преодолеть обезьянью природу человека – восхождение к высотам познания обращается одновременно и путем вспять, к пещере как исходной точке человеческого бытия.

Разочарование Брауна в человеческой природе влечет за собой разочарование в идее преображения мира (второй уровень реализации мотива). Восприятие революции как грандиозного обмана, «мелкого, дешевенького политического

спорта» (140), «глупой и грязной игры» (245) убеждает героя в недостижимости аполлонической гармонии, в невозможности усовершенствования миропорядка. Более того, по мысли Брауна, несовершенство человеческой природы превращает любую преобразовательную идею в социально опасную, знаменуя крах «миротворческих» иллюзий: «Мир лежал и лежит во зле, попытка же коренной его починки почти неизбежно влечет за собой зло, в тысячу раз худшее» (399).

В мотиве утраты иллюзий Брауном заключена обратная сторона сияния истины, в котором, как указывал С. Шевцов, начинает зиять трагическая истина о мире и о самом себе [19]. Обладание знанием не приводит Брауна к постижению смысла бытия («*Ведь и зная, ничего не поймешь*»). Истина, открывшаяся Брауну-Фаусту на высотах познания, осветила мир, до сих пор живущий в каменном веке, и, в конечном итоге, привела героя к утрате веры в абсолютную победу разума: «Рационалист я без подобающего рационалисту энтузиазма и, главное, без малейшей веры в торжество разума… Не торжествует он почти ни в чем и нигде» (141–142). В свете познания Брауну открывается страшная истина и о самом себе – его воля и сознание – «главная гордость человека» – на самом деле не являются неотъемлемыми качествами его личности, их бытие имеет свой, отличный от бытия человека, предел. В работах исследователей творчества М. Алданова причиной самоубийства Брауна традиционно считается глубокое разочарование в жизни, мрачный скептицизм и духовная опустошенность. Думается, однако, что все вышеперечисленные причины лежат на поверхности и заключены в «мир А» героя, представляющий его повседневное, видимое проявление «Я», – это те причины, которые Браун посчитал нужным открыть окружающим. В то же время его внутренний, потайной «мир В» был одержим сомнениями относительно принятого решения покинуть этот мир: «Можно еще подождать… Можно бы подождать выхода книги» (388); «Жаль уходить… Душа износилась, все так, но еще пожил бы… Ах, как жаль!..» (390) и, в конечном итоге, доверил свою судьбу «скверному случаю»: «Что там написано, на той стороне?.. Если разберу, то сегодня, а не разберу, так отложить на три месяца?» (397). Сомнения героя и желание «пожить еще», несмотря на все разочарования, указывают на более вескую причину, о которой вскользь упоминается в произведении: у Брауна случился первый инсульт, и врач предупредил его о высокой вероятности второго. В этой связи в самоубийстве для Брауна главным было не просто уйти, но «уйти, как только будут признаки, что пора» (352), ибо для него как для ученого было нечто, гораздо более страшное, нежели смерть – угасание сознания и воли, ведущее к идиотизму: «Но, может быть, рано, как ни безупречно рассуждение? Может быть, и второй удар будет нескоро? Разве нельзя покончить с собой и после того?» – «Нет, тогда будет поздно, тогда паралич сознания и воли…» (405). Опасения и колебания Брауна отражают авторскую рефлексию, направленную на осмысление известного декартовского утверждения «*Я мыслю, следовательно, существую*» как собственного опыта – телесного и духовного. Убеждение в бренности не только телесного, но и разумного начала побуждают героя к поиску некоего «вечного» начала, заключенного в человеческом существовании. Таким началом, по мысли Брауна, является иррациональное знание, на основе которого прошедший через горнило вечного познания новый Фауст на пороге смерти выстраивает свою систему ценностей, утверждающую доминанту уже не деятельности, но созерцания, и возвращающую человечество к исходной ступени познания: «… увидеть солнечный закат, лес озера, прочесть Толстого и Декарта, услышать Шопена и Бетховена… Горжусь редкими завоеваниями разума, но самое лучшее из всего, что я в жизни знал, было все-таки иррациональное: музыка. Одно иррациональное, пожалуй, и вечно. Бетховен переживет Декарта» (352; 142).

Выбор в качестве способа постижения мира иррационально-творческого познания Браун утверждает в своей последней книге с символическим названием «Ключ», содержащей философские размышления о смысле человеческого бытия, облекая научную идею в художественную форму, трансформируя понятия в образы.

В немецкой литературе образ ученого и тема познания к концу 1930-х гг. обретает новый поворот в своем развитии, ориентированный на разрешение конфликта между сознанием ученого и человеческим природным началом. Подобный аспект осмысления проблем фаустовской культуры был предложен в романе Германа Гессе «Игра в бисер» («Das Glasperlenspiel», 1931–1942). Намеченная в литературе 1920–1930-х гг. тенденция к диалогу с традициями дореалистического искусства в романе Гессе проявилась в модернистском переосмыслении принципов эстетики барокко – тезис о пределах вечного познания, вокруг которого в романе бьется мысль Гессе, впервые во всей ясности и полноте прозвучал именно в эту эпоху и был положен в основу барочной эстетики. Утверждение непознаваемого как тайны мира в эпоху барокко свидетельствовало об отраженном в искусстве процессе переоценки человеческих возможностей, о переосмыслении идеи свободного, непрерывного развития человеческого духа, которая стала столь актуальной в XX веке. Апеллируя к барочному мироощущению, Гессе в образе ученого пытается разрешить извечную проблему свободы человеческого духа и в то же время стремления к его ограничению, подводя своего рода итоги многовековым философским размышлениям. Подобное отношение к познанию составляет концептуальную основу романа «Игра в бисер», где делается акцент на целесообразности изучения и сохранения в своей первозданной чистоте достижений человеческого духа минувших эпох, а дальнейший процесс развития знания сменяется самопознанием. Отталкиваясь от «фельетонной эпохи» прошлого, Гессе выстраивает в романе свою парадигму новой, постзакатной культуры, в которой образ ученого создается с оглядкой на традиции барокко – той эпохи, когда безудержный порыв человеческого духа впервые подвергся рациональному и эстетическому переосмыслению, и вечному познанию был установлен предел.

Ограничение свободы в процессе учения в романе оправдывается неоднократно акцентируемой мыслью о том, что жажда вечного познания, абсолютного знания чревата трагическими последствиями не только для мира, но в первую очередь для самого человека. А. Гутманис отмечает, что в данном случае опасность заключается в биполярности человека: дух его, поднимаясь в мир идей, в мир вечных ценностей, становится сопричастным миру бессмертного, но как земное, плотское существо человек во многом обусловлен потребностями сиюминутной действительности и брошен в поток преходящего [8, с. 28]. В этой связи попытка установить пределы познанию в «Игре в бисер» являет поиск писателем возможности противодействия распаду личности.

Ограничению интеллектуальной свободы способствует в первую очередь установление пространственного предела, явленного в романе в образе Касталии – изолированной от мира республики ученых, выстроенной по образу и подобию Педагогической провинции Гете, на что прямо указывается в произведении. Жизнь касталийцев подчинена законам строгой аскезы, предполагающей отказ от собственности, семьи, пренебрежение к комфорту и представляющей один из путей к духовному совершенствованию. Целью Касталии становится хранение в интеллектуальной чистоте и неприкосновенности «прошлых» достижений человеческого духа.

Касталия являет в романе образ пространства, в котором мотив ограничения познания, направленного на изучение духовных достижений прошлого, реализует восходящую к барочной эстетике идею поиска общего языка наук и искусств

как общего языка культуры. А. Михайлов отмечает, что «в эпоху барокко сближение наук и искусств, поэтики и риторики, совершавшееся как переосмысление глубоких оснований культуры, происходят как обобщение языка этой культуры. Переосмысление захватывает все поле этой культуры. Оно направлено на то, чтобы привести в полный и цельный вид как язык культуры, так и самые ее основания» [13, с. 127]. Следуя барочному мироощущению, Гессе в «Игре в бисер» универсализирует язык культуры (культурные доминанты), сближая музыку и математику, филологию и логику, архитектуру и физику и т. д. Отталкиваясь от принципов барокко, Гессе углубляет философский смысл идеи общего языка культуры. Выделяя в качестве ключевого среди прочих «научно-художественных сближений» синтез математики и музыки – самой точной из всех наук и самого чувственного из всех видов искусства – автор проводит мысль о гармоничной целостности рационального и чувственного типов познания, позволяющей постичь своеобразие эпох и стилей. Идея поиска общего языка культуры в романе выводит на первый план образ игры в бисер как символа истолкования знания и как формы, посредством которой осуществляется гармония наук и искусств. Игра представляет собой сублимированную реальность фаустовского духа. Глобальная цель преображения мира подменяется игрой – занятием бесцельным, заключающем цель в себе самом и потому самодостаточным («*она – самоцель и священнодействие*» [7, с. 216]), но в то же время достаточно азартным для того, чтобы всецело увлечь человеческий дух и достаточно ограниченным правилами, чтобы контролировать его порывы.

Отметим, что обращение Гессе к идее культуры как игры в первой трети XX века уже представляло собой мировоззренческую традицию. «Культура как игра, – отмечал С. Аверинцев, – ведь это почти навязчивая идея нашего столетия. Пророчества о переходе нового искусства в род спорта, мрачно звучащие у Шпенглера и почти ликующие у Ортеги-и-Гассета, сочувственное внимание к древним символам карнавала в блестящей работе М. Бахтина…» [1, с. 173]. Все это имело объективные причины. Проводя сравнительный анализ «Игры в бисер» Гессе и «Homo Ludens» Й. Хейзинги, С. Аверинцев отмечает глубокое внутреннее родство этих книг. По мысли ученого, как у Хейзинги, так и у Гессе «культура осмысливается как радикальная противоположность всего того, что обрело свое завершение в механизме фашистской пропаганды. «Народосозидающая» массовая ложь выдает себя самое не за то, что она есть на деле, – напротив, культура честно обнажает свою игровую сущность и условность своих правил <…> Ложь корыстна – «игра» самоцельна. Ложь и насилие не знают сдерживающих начал – игра непременно должна быть «честной игрой», которая тем ближе к сущности духовного, чем строже, разработанней, непреложней ее правила» [1, с. 169]. Именно «честность» игры и ее высший смысл, заключающийся в воспроизведении всего духовного содержания мира, позволяют касталийцам рассматривать игру как путь к гармонии миропорядка и близость к божественному началу: «*Игра означала изысканную, символическую форму поисков совершенного, возвышенную алхимию, приближение к внутренне единому над всеми его ипостасями духу, а значит – к богу <…> Фигуры и формулы Игры, строившиеся, музицировавшие и философствовавшие на всемирном, питаемом всеми искусствами и науками языке, устремлялись, играя, к совершенству, к чистому бытию, к сбывшейся целиком действительности*» (46). Подобное восприятие игры оказывается сродни барочному мироощущению, направленному, по мысли Н. Рымаря, «на поиск в хаосе окружающего мира устойчивого и вечного, на обретение позиции, позволяющей выйти из лабиринта кажимостей к истине – Божественному порядку, ordo dei» [14, с. 27]. Барочная философская доминанта в романе Гессе получает свое дальнейшее развитие через осмысление идей восточной философии, рассматри-

вающих игру как «носитель философской идеи единства мира, обусловливающий синтез художественности, религиозности и дидактизма» [10, с. 25].

В то же время такое мироощущение было обусловлено недоступностью для понимания картины мира и могло себя осуществить только в изолированном сообществе, коим и являлась Касталия, огражденная от бурь и страданий мятежной юдоли. Ее искусственность и вследствие этого нежизнеспособность, неоднократно акцентируемая автором, порождает мысль о том, что обожествление касталийцами Игры, ее восприятие как единственной истины и единственной реальности, иллюзорность которой очевидна, заключает иронический подтекст, вскрывающий неоднозначность, парадоксальность авторского осмысления игры. Мотив иллюзорности игры возникает в начале романа, когда одной из основных ее характеристик называется артистизм и акцентируется тесная связь с «*Магическим театром*», что обеспечивает многомерность каждого образа, побуждающую к поиску скрытых смысловых оттенков последнего. Так, иронический подтекст обнаруживаем в прочтении образов Касталии и Вальдцеля – стройность порядка Касталии являет, по сути, лабиринт, где в поисках своего «Я» блуждает человеческий дух; образ Вальдцеля – академического центра интеллектуальной элиты – оборачивается игровым пространством, в котором игровая деятельность совершается ради нее самой, и которое тем самым приобретает черты острова эстетов из известной сатирической повести А. Моруа.

Неоднозначность, смысловая многомерность игры обусловливает ее восприятие как ключевого момента авторской стратегии произведения. Игра становится центральной метафорой поэтики произведения, эстетической доминантой, организующей внешние и внутренние (скрытые) уровни концептуального поля, в границах которого происходит осмысление образа ученого.

Одним из таких скрытых уровней произведения выступает уровень музыкальной поэтики, задающий полифоническое звучание темы бытия ученого. Синтезированная А.Ф. Лосевым философская антиномия музыки как воплощения гармонии и порядка, с одной стороны, и царства хаотического и стихийно-иррационального, – с другой [9, с. 1381], открывая дискурсивную комбинацию «аполлонического» и «дионисийского» начал, проецируется в романе на извечный внутренний конфликт фаустовского духа между направленностью на гармоничное преображение мира и стихийной устремленностью в бесконечность. Подлинная музыка, – отмечает Т. Адорно, – это криптограмма непримиримых противоречий между судьбой отдельного человека и его предназначением как человека; изображение того, как проблематично всякое увязывание антагонистических интересов в единое целое, но и – выражение надежды на реальное примирение интересов [2, с. 65]. В музыке, таким образом, заложен инстинкт фаустовского духа, который П. Слотердайк назвал глубокой саморефлексией ученого, в котором «борются реализм и ненасытность, инстинкт к жизни и тоска по смерти, «воля к ночи» и «воля к мощи», сознание реальных возможностей и тяга к (пока) невозможному» [15, с. 276].

Музыка в романе являет форму воплощения мировидения Кнехта, один из ключевых художественных способов создания его психологического портрета, дающий читателю представление о подлинном Кнехте, ибо только эстетическое переживание музыки открывает чувственно-эмоциональную сферу образа главного героя, ограниченного касталийскими законами в возможности любить, творить, страдать, но втайне мечтающего об этой запретной стороне жизни: «*Игра нам в радость. Нас не гонит плеть. / В пустыне духа не бывает гроз. / Но втайне мы мечтаем жить всерьез, / Зачать, родить, страдать и умереть*» (387). В данном случае именно музыка, как отмечает Т. Адорно, «становится, по существу, средством высвобождения эмоций, подавляемых или сдерживаемых

нормами цивилизации, часто источником иррациональности, которая только и позволяет вообще что-то чувствовать человеку, раз и навсегда погруженному в рациональную машину самосохранения» [2, с. 16]. Поэтологическая функция образа музыки в романе очень важна. Помимо того, что он, как отмечают исследователи, связывает в единый композиционный узел мотивы дороги и духовных странствий во времени, «ступени вочеловечивания» и «пробуждения» высшего надэмпирического «Я» героя [5, с. 10], музыкальная константа выступает одним из эстетических компонентов образа игры. В этой связи обращает на себя внимание некая аналогия в философско-эстетическом осмыслении образов музыки и игры: подобно игре, музыка самоцельна и самодостаточна, она «определена как процесс и теряет свой смысл, будучи представлена как чистый результат» [2, с. 113] и потому, как точно отметил А. Лосев, «она есть особое мироощущение и особый язык» [11]. В этой связи, выступая наивысшим выражением вселенской гармонии, музыка включается в смысловое поле игры как центральной метафоры романа, где бесцельность и самодостаточность игры проецируются на бесцельность и самодостаточность гармоничного в своей целостности мира, который не нуждается в преображении, но побуждает к созерцанию до полного слияния с ним.

Намечающийся в «Игре в бисер» переход от эстетики движения к эстетике созерцания знаменует поворот от идеи преображения мира к идее служения, который реализуется в трансформации образа ученого, осуществленной в соответствии с восточно-философской традицией. Восточно-философская интерпретация идеи служения как признака высшей степени развития совершенной личности явилась формой воплощения замысла Гессе создать «произведение о взаимодействии духа и жизни» [18, с. 191]. «Согласно постулатам восточной философии, – отмечает Н. Снытко, – служение – есть искусство счастливой жизни, жизни, полной любви к свету. Восточная духовная мысль, таким образом, учит незнакомому в западной философии понятию – творению «*человека преданного*». Чистое преданное служение является единственным средством привлечь высшую энергию, которая, становясь энергией внутренней, обладает даже большей трансцендентной силой, чем ее источник» [16, с. 65–66].

В романе образ Кнехта предстает одним из циклов в бесконечном круговороте перевоплощений образа слуги, некоторые этапы которого представлены в замыкающих повествование «Трех жизнеописаниях», охватывающих длительный период истории человечества – «Кудесник», где главным героем является заклинатель дождя Кнехт, «Исповедник», в котором описывается жизненный путь Йозефа Фамулюса (в переводе с лат. – слуга), и «Индийское жизнеописание», повествующее об этапах духовного становления индийского раджи по имени Даса (в переводе с санскрита – слуга).

Таким образом, в интерпретации Гессе традиционная цель познания как власти ученого предстает лишь средством для достижения высшей цели – служения людям. В этой ситуации способность управлять предполагала, прежде всего, осознание исторической ответственности. Утверждая, что понятия власти, ответственности, служения, ощущения знания как вины являют основные точки в этической системе координат Йозефа Кнехта, где служение предстает как нравственное ограничение личных амбиций, Гессе тем самым выводит этическую доминанту на первый план, разрешая вечный спор между этическим и эстетическим в пользу этического: «*Мы сами история и несем ответственность за мировую историю и за свою позицию в ней. Нам очень не хватает сознания этой ответственности*» (317); «*Власть следовало освятить и сделать полезной, поставив ее на службу людям*» (128).

Отметим, что предложенный Гессе проект совершенной личности, реализованный в образе ученого, предполагал изменение эстетической модели произведения, связанное с переосмыслением в романе понятия «совершенного». В своих рассуждениях о судьбе Касталии Кнехт не раз высказывал опасение по поводу того, что стройность, совершенство и устойчивость всякого порядка с присущей им самоуспокоенностью, переходящей в косность, таят угрозу неминуемого упадка, поскольку влекут за собой деформацию личности. В этой связи можно говорить о том, что Гессе, создавая проект совершенной личности, предостерегает от совершенства, но от совершенства в его понимании как конечной точки развития, трансформируя его в совершенство служения. В образе ученого, чья деятельность направлена на служение человечеству, момент совершенства постоянно «отодвинут» в будущее, он все время открыт, и в этой его открытости – возможность бесконечного развития и вечного перевоплощения. Таким образом, проект совершенной личности, по Гессе, есть проект «незавершенной» личности, предполагающий свое эстетическое воплощение в открытом, незавершенном художественном образе.

Библиографические ссылки

1. Аверинцев С. Культурология Йохана Хейзинги / С. Аверинцев // Вопросы философии. – 1969. – № 3. – С. 169–74.

2. *Адорно Т.* Введение в социологию музыки / Т. Адорно // Избранное: Социология музыки. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 7–190.

3. *Алданов М.* Бегство / М.А. Алданов // Собр. соч. : в 6-ти т.. – М. : Изд-во «Правда», 1993. – Т. 3. – С. 256–543.

4. *Алданов М.* Пещера / М.А. Алданов // Собр. соч.: в 6-ти т. – М. : Изд-во «Правда», 1991. – Т. 4. – С. 5–410. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

5. *Андрианов А.А.* Интертекстуальный дискурс музыкальных гармоний у Гессе и Манна: полифония, контрасты и совпадения (на материале романов «Glasperlenspiel» и «Doktor Faustus» / А. Адрианов // Филологический вестник Ростовского гос. ун-та. – Ростов н/Д : Изд-во РГУ, 2001. – № 1. – С. 9–13.

6. *Болотова Т.И.* Функции философского текста в романах М. Алданова (Платон, Декарт) : дис. … канд. филол. наук / Т.И. Болотова. – Саратов, 2007. – 210 с.

7. *Гессе Г.* Игра в бисер / Г. Гессе / [пер. с нем. С.К. Апта]. – М. : Правда, 1992. – 496 с. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

8. *Гутманис А.Э.* Путь Германа Гессе к созданию концепции совершенной личности / А. Гутманис // Вестник Московского ун-та. – Серия 9. Филология. – 1987. – № 6. – С. 27–31.

9. *Зенкин К.В.* Музыка / К. Зенкин // Культурология. Энциклопедия / [под ред. С.Я. Левит] : в 2-х т. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 1379–1382.

10. *Золотухина О.Б.* Эволюция психологизма Германа Гессе / О. Золотухина. – Гродно : ГрГУ, 2006. – 141 с.

11. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики / А. Лосев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://astrologos.su/astrologos_library/Losev/Losev1_Main Frame.htm.

12. *Макрушина И.В.* Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М. Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» / И.В. Макрушина // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. – Тамбов : ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2006. – Вып. 1. – С. 306–308.

13. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А. Михайлов // Языки культуры : учебное пособие по культурологи. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 112–175.

14. *Рымарь Н.Т.* Барокко поэтика / Н. Рымарь // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 27–30.

15. *Слотердайк П.* Критика цинического разума / П. Слотердайк. – Екатеринбург : У-Фактория, М. : АСТ МОСКВА, 2009. – 800 с.

16. *Снытко Н.И.* Человек преданный / Н. Снытко // Тернистый путь красоты: матер. Международ. научно-общ. конф. – Минск : Изд-во «Международного центра Рерихов», 2007. – С. 63–66.

17. *Хайдеггер М.* Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник. 1986. – М. : Наука, 1986. – С. 255–275.

18. *Целлер Б.* Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / Б. Целлер. – Челябинск : Урал LTD, 1998. – 320 с.

19. *Шевцов С.В.* Эдип Софокла и Человек пещеры Платона: два пути постижения бытия / С.В. Шевцов // Научно-культурологический журнал. – № 8 (206). – 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.relga.ru/EnvironWebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2627& level1=main&level2=articles.

Надійшла до редколегії 20.03 2015 р.

УДК 82-95+82.09

Э. Ю. Вечканова

Таврический национальный университет имени В. Вернадского

«ИСКУССТВО РАССКАЗА» С. МОЭМА: «НЕСКАЗАННЫЕ ПОДРАЗУМЕВАНИЯ»

Розглянуто есеїстичні роздуми С. Моема про мистецтво оповідання з узагальненням творчого досвіду відомих майстрів жанру: Г. Джеймса, Мопассана, Е. По, Р. Кіплінга, А. Чехова, К. Менсфілд зі спробами співвіднесеності з власними пошуками. Виокремлено в якості проблематики есе зосередженість на специфіці реалізму, зіткненні понять «правда життя» і «ефект реальності», в основі якого формалістичний підхід, до якого був схильний Моем. Акцентовано взаємодію читача і письменника у формуванні реалістичної поетики. Особистості письменників А. Чехова і К. Менсфілд подано в аспекті «персональної історії».

Ключові слова: письменник-реаліст, реалістична уява, правда життя, ефект реальності, формалістичний підхід, правдоподібность, читач, «персональна історія», оповідь, традиція.

Рассмотрены эссеистические размышления С. Моэма об искусстве рассказа с обобщением творческого опыта известных мастеров жанра: Г. Джеймса, Мопассана, Э. По, Р. Киплинга, А. Чехова, К. Мэнсфилд с попытками соотнесенности со своими поисками. Выделена в качестве проблематики эссе сосредоточенность на осмыслении специфики реализма, столкновении понятий «правда жизни» и «эффект реальности», в основе которого формалистический подход, который предпочитал Моэм. Акцентировано взаимодействие читателя и писателя в формировании реалистической поэтики. Личности писателей А.Чехова и К. Мэнсфилд представлены в аспекте «персональной истории».

Ключевые слова: писатель-реалист, реалистическое воображение, правда жизни, эффект реальности, формалистический подход, правдоподобие, читатель, «персональная история», рассказывание, традиция.

© Э. Ю. Вечканова, 2015

S. Maugham's essayistic thoughts of storytelling art with generalization of the artistic experience of the famous genre masters like H. James, Maupassant, E. Poe, R. Kipling, A. Chekhov, K. Mansfield, and attempts to relate it to his own search are under review. The interpretation of the specifics of realism, collision of terms "true life" and "reality effect" with formalistic approach in their basis being preferred by Maugham come into focus as problematic of an essay.

Interrelation between a reader and writer in the formation of realistic poetics, the role of story publication in a weekly newspaper as one of the most significant stages in mass literature formation, writing as a special institution, reader interest in a story are emphasized

Personalities of writers A. Chekhov and K. Mansfield are represented in the aspect of «personal history» with specification / storytelling of social aspects of a writer's biography, commercial accents, special type of life temporality, continuity, interrelation of traditions.

Keywords: realist writer, realistic imagination, true life, reality effect, formalistic approach, plausibility, reader, «personal history», storytelling, tradition.

«Искусство рассказа» (1934) С. Моэм завершил следующей фразой: «…литературному произведению придает особый интерес именно личность автора. И не важно, пусть он напыщен, как Генри Джеймс, или чуточку вульгарен, как Мопассан, или назойлив и невоспитан, как Киплинг, – раз автор сумел выразить себя, свою особость и неповторимость, значит работа его живет» [4, с. 508]. Тем самым знаменитый автор не только романов и драм, но и рассказов в малоизвестном для отечественного читателя эссе уходит от академической точности и глубины размышлений о малой прозе. Имея в этом жанре собственный колоссальный опыт, на котором еще при жизни писателя выстраивались авторитетные концепции, С. Моэм тем не менее предпочитал избегать научной субъективности суждений. Более притягательной для него была личность художника с проекцией на себя со всеми недоговоренностями, хитросплетениями, полутонами. В известных автобиографических заметках «Подводя итоги», в размышлениях о литературе, искусстве, жизни и судьбе писателя С. Моэм подчеркнул: «Нет того, что бы ему не годилось, – от лица, мельком увиденного на улице, до войны, сотрясающей весь цивилизованный мир, от аромата розы до смерти друга. Все недоброе, что с ним может случиться, он властен изжить, переплавив в строфу, в песню или повесть. Из всех людей только художнику дана свобода» [6, с. 374]. Именно этим обусловлено и собственное признание: «Я мечтал о свободе прозаика и с удовольствием думал о читателе, который согласен в одиночестве выслушивать все, что я хочу ему сказать, и с которым может быть достигнута близость» [6, с. 354]. Само собой, к этому примыкает и свобода эссеистической мысли, не ограничивающей канонами раскованность и энергию. Свое эссе С. Моэм начал не с теоретизирования или размышлений о судьбах рассказа как жанра, а с непринужденного объяснения своего давнего отказа написать такую статью для энциклопедии, поскольку «как писатель, сам работающий в этом жанре, я опасался оказаться недостаточно беспристрастным. Ведь пишущий, естественно, считает, что пишет именно так, как надо, а то бы он стал писать иначе. Способов сочинять рассказы существует несколько, каждый автор выбирает себе такой, который соответствует его личным склонностям. Поэтому статью о рассказе лучше всего писать тому, кто сам никогда не пробовал себя в новеллистике. Ему ничто не помешает выступить в роли непредубежденного судьи» [4, с. 508]. В этой ситуации С. Моэм как бы бросает вызов самому себе, поскольку осмысливает творчество Генри Джеймса, будучи именитым автором многих сборников рассказов («Ориентиры», 1899; «Казуарина», 1926; «Эшенден, или Британский агент», 1928; «Джентльмены в гостиной», 1930; «Шесть рассказов, написанных от первого лица», 1931; «Космополиты: Очень короткие рассказы», 1936; «Рассказчики историй. 100 новелл», 1939; «Игрушки судьбы», 1947; «Полное собрание рассказов», 1952). Но начало творческой деятельности связывал с созданием романа «Лиза из Ламбе-

та», а расставание с медициной оставило весьма важный след в судьбе: «Эти годы научили меня почти всему, что я знаю о человеке – ведь в больнице человеческая природа видна в самом неприкрытом виде. Люди, терзаемые болью и страхом смерти, ничего не скрывают от своего врача, а если и пытаются что-то скрыть, то безуспешно» [5, с. 664]. Эта фраза имеет непосредственное отношение к тому, как истолковывалось мастерство Джеймса-реалиста Моэмом – писателем модернистской эпохи, что свидетельствует о стремлении представить искусство рассказа как развивающуюся картину, в которой реализм занимал ведущее место. Моэм оценил Джеймса: «Он писал много, и культурная публика, чьим мнением нельзя пренебрегать, очень высоко его ценит. Тот, кто лично знал Генри Джеймса, не может читать его рассказы равнодушно. В каждой написанной им строке звучит его живая интонация, и безропотно принимаешь извилистый стиль большинства его вещей, многословие и странные ужимки, потому что все это неотделимо от его обаятельной и самодовольной незабываемой личности» [4, с. 472]. И тем не менее: «…при всем том меня его рассказы совершенно не устраивают. Я им не верю» [4, с. 472]. Это неверие основано на том, что, по мнению Моэма, «Генри Джеймс не имел понятия, как ведут себя обыкновенные люди. У его персонажей нет пищеварительных и половых органов»; «…скажи кто-нибудь Генри Джеймсу, что в его рассказах изображается не то, что происходит в реальной жизни, он бы, наверное, ответил: “Это не жизнь, а рассказ”» [4, с. 473], (перефразируя известное высказывание Анри Матисса о своей картине). Но в нем очевидна позиция С. Моэма, о которой целесообразно сказать почти афористичными словами Т. Венедиктовой: «Искусство реализма утверждает себя в акте великолепного самоотрицания» [2, с. 193]. Вместе с тем это сведено к попытке разрыва «пакта о взаимопонимании» между писателем и читателем, где Моэм занимает изначально позицию читателя. Он нивелирует «натурализацию» Джеймса, в результате чего происходит «непризнание вымышленности вымысла». С. Моэм полемизирует с «Уроками мастера» Г. Джеймса, написанными, по его мнению, «очень сложно», поэтому несколько уничижительно замечает: «Вовсе не уверен, что все понял» [4, с. 473]. Скрытая ирония Моэма направлена на ограниченность реалистического воображения: «Сталкиваясь с “непреодолимой бессмысленностью и жестокостью жизни”, писатель, естественно, ищет примеры “отважного неприятия, протеста или бегства от действительности” и, не находя их вокруг себя, вынужден сам создавать их из внутреннего материала своего сознания» [4, с. 473]. Тем самым С. Моэм возвращается к ключевой для реализма проблеме – правды жизни и подобия жизни. По его мнению, «трудность тут… в том, что автору все же приходится наделять эти вымышленные существа кое-какими настоящими человеческими чертами, а они не вяжутся с теми, какие он приписал им по своему произволу и в результате получается нечто неубедительное» [4, с. 473]. Как читатель, С. Моэм подводит черту под своими размышлениями, но вступает в силу Моэм-писатель, который «убивает» в Джеймсе медиума правды жизни, но не доводами или размышлениями, а созданием рассказа-клише или, как он сам заявил, «сочинил, не сходя с места, типичный, на мой взгляд, джеймсовский рассказ» [4, с. 474]. Содержание его передается якобы по воспоминаниям Моэма, того, что некогда было предложено Десмонду Мак-Карти – известному литературному критику, «суждения» которого, «как правило, здравы, ибо его эрудиция сочеталась с глубоким знанием жизни» [4, с. 473]. Сюжетом маленького рассказа была история полковника Блимпа и его супруги. Во время отдыха на Ривьере они познакомились с семьей богатых американцев Фишер, которые проводили с ними время, «всегда сами за все платили» [4, с. 474]. Уезжая в Англию, Блимпы договорились о будущей встрече в Лондоне. Однажды из газет они узнали, что Фишеры уже в Лондоне, остановились в отеле. «Элементарная порядочность требует, чтобы

Блимпы как-то отплатили Фишерам за их радушие и щедрость» [4, с. 474]. На протяжении нескольких недель длилось обсуждение того, в какой форме должна была выразиться эта благодарность. Привлечен был к консультациям и советам «бывший американец» Говард, «из тех…, которые, прожив в Англии двадцать лет, становятся больше англичанами, чем сами англичане» [4, с. 474]. Вместе с ним обсуждение вопроса затянулось: «Проходила неделя за неделей, а он и миссис Блимп все обсуждали разные pro et contra. Рассматривали вопрос со всех точек и под всеми углами зрения. Перебирали и анализировали все тонкости» [4, с. 475]. В конечном итоге именно полковник предложил приехать в гостиницу и оставить для Фишеров визитные карточки Блимпов. Но когда они приехали в отель «Браунс», то узнали, что «Фишеры не далее как сегодня утром съехали и отправились в Ливерпуль, чтобы сесть на пароход и вернуться в Нью-Йорк» [4, с. 475]. И хотя Десмонд «выслушал мою пародию с довольно кислым видом» [4, с. 475], тем не менее она «сделана» мастерски.. Усвоив джеймсовские приемы, Моэм нивелировал правду жизни, создавая «эффект реальности», базирующийся на формалистическом подходе. Важен здесь еще один аспект, семиотический, адресованный, как отметила Т. Венедиктова, «партнеру по семиотическому процессу» [2, с. 189]. В данном случае это был критик Десмонд, который внес завершающие штрихи, чтобы состоялся «эффект реальности»: «…У Генри Джеймса этот рассказ имел бы классическое величие собора святого Павла, гулкую мрачность вокзала Сент-Пэнкрас и … роскошь и запустение Вубернского аббатства» [4, с. 475]. Пожалуй, это наиболее общие и выразительные места в джеймсовской традиции, которые оставили историко-культурный след. Игра Моэма с текстом-клише «под Джеймса» состоялась.

Лишь продемонстрировав взлет и в определенной степени «закатность» джеймсовского рассказа, Моэм обращается к освещению наиболее значимых историко-литературных аспектов рассказа. Они представлены как воспоминания о ранее написанном, «лет двадцать, если не больше, тому назад…», предисловии к антологии рассказов XIX века, «спустя лет десять» повторенном в виде лекции, перечитанном с выводом, что «по некоторым вопросам мнение мое с тех пор изменилось, а кое-какие сделанные мною предсказания не оправдались» [4, с. 476]. Новые размышления представляют собой палимпсест о рассказе на основе собственных разысканий, с признанием, что в этом жанре «и сам в свое время довольно усердно подвизался» [4, с. 476]. Предметом осмысления Моэма является «рассказывание» как то, что «свойственно человеку от природы» [4, с. 476]. Его происхождение виделось Моэму в древности, «когда охотник, сидя в пещере у костра, развлекал своих … товарищей фантастическими историями» [4, с. 476]. На Востоке «традиционные рассказчики» сохранились. «Но только в XIX веке рассказ приобрел широкое распространение и сделался характерной чертой литературного процесса» [4, с. 476]. Окинув как бы беглым взглядом историю рассказа, отметив в ней сказки «Тысячи и одной ночи», «Декамерон» Боккаччо и «Назидательные новеллы» Сервантеса как «несокрушимые памятники», Моэм подчеркнул, что «с развитием романа, мода эта пошла на убыль» [4, с. 476]. При этом высказал весьма спорную мысль, что на протяжении длительного времени рассказы писались в том случае, если «возникал замысел, который не поддавался воплощению в пространной романной форме», но «случалось, писали рассказ, но потом как-то не могли взять в толк, что с ним делать, и, чтобы не пропадал даром материал, вставляли, иной раз довольно неловко, в корпус своих романов» [4, с. 476–477].

Начало XIX века отмечено появлением новой формы публикации, которая «приобрела огромную популярность» [4, с. 477]. Так Моэм писал о ежегодниках. Возникшие в Германии, «сборники прозы и поэзии… снабжали читателей

солидной духовной пищей» [4, с. 477]. Английские издатели стремились «последовать примеру немцев», но «надежды возлагались главным образом на короткий рассказ» [4, с. 477], одним из наиболее выдающихся мастеров которого был и С. Моэм. Упоминание о коротком английском рассказе словно подталкивает к раскрытию его жанровой специфики на основе и собственного опыта. Бросив упрек критикам, которые «пренебрегли своими прямыми обязанностями», Моэм истолковывает процесс творчества, созидания, акцентируя сдвиг эстетического опыта от *как это сделано (в случае с Джеймсом)* до *что происходит, когда вещь создается*. К тому же, развивается вопрос о взаимодействии писателя и читателя. Тем самым подтверждается его приверженность формалистической концепции, приумноженной массовыми запросами, в том числе и «экономической идеологии» (по Т. Венедиктовой): «Писатель движим внутренней потребностью творить, но помимо этого он еще хочет, чтобы плоды его творчества дошли до читателя, и кроме того, у него есть желание (безвредное и не имеющее отношения к читателю) заработать на кусок хлеба с маслом… Рискуя оскорбить чувства читателя, исповедующего недоступность писательского вдохновения практическим расчетам, должен сказать, что писатели, естественно, предпочитают писать то, на что имеется спрос. И это не удивительно, ведь они не только пишут, но и читают и подвержены настроениям читающей публики, разделяют ее вкусы» [4, с. 477]. Очевидно то, что в этой части эссе Моэм затронул вопросы «формирования литературы как социального института, того, что не освоено литературоведами и сегодня», как справедливо отметила Т. Венедиктова [1, с. 7]. Проблема рассказа изначально вписана Моэмом в «литературную историю как историю отношений» [1, с. 7], сопряженности актов литературного творчества и чтения, а «средство передвижения, на котором автор подъезжает к публике, зависит от внешних условностей, и, как правило, он принимает эти условности без насилиями над своими творческими устремлениями» [4, с. 478].

Далее Моэм развернул картину становления рассказа в начале XIX века, преимущественно в Америке, «благодаря журналам и альманахам». Эти рассказы, как оказалось, «способны на большее, чем просто оживлять читательский интерес, притупившийся за чтением длинного романа» [4, с. 478]. По сути, Моэм подчеркнул факт развития рассказа как явления массовой литературы и роль прессы в этом вопросе. Весьма важным представляется вывод писателя как критика: «… ни в одной европейской стране этот вид литературного произведения не получил такого развития, как в Соединенных Штатах, и нигде его техника, особенности и возможности так тщательно не изучались» [4, с. 478]. Моэм подчеркнуто уходит от того, чтобы назвать имена исследователей, комплекс поднятых ими проблем. Более всего он заинтересован возрастающим статусом автора: «…что писатель преподносит публике? Себя самого… Человек, разумеется, должен учиться видеть две стороны вопроса; но писатель лицом к лицу со своим искусством (а взгляд на жизнь входит составной частью в его искусство), только умом способен подняться до такого беспристрастия, а в глубине души обязательно чувствует, что вся правота – на его стороне и никаких двух мнений тут быть не может…Каждый сообщает что-то свое, а читатель волен выбирать из этих сообщений то, что ему по душе» [4, с. 479]. Тут же Моэм уточнил, что «все вышесказанное понадобилось мне для ясности» и что больше всего ему нравятся рассказы, «похожие на те, что пишу я» [4, с. 479]. Подчеркнув, что в такой манере писал Мопассан, Моэм принимает решение «продемонстрировать ее своеобразие», разбирая один из наиболее известных рассказов классика «Ожерелье». В нем ему видится массовая специфика, то, что «его можно пересказать где-нибудь в гостях или в курительной комнате на пароходе при неослабевающем внимании слушателей» [4, с. 480]. Моэм создает иллюзию своего пребывания в такой среде, для которой он ведет пересказ

«Ожерелья», кратко, в своей излюбленной манере маленьких рассказов «через минимально необходимое количество деталей». Минимализируя мопассановский текст, Моэм сосредоточен на изложении истории о потере ожерелья, непомерных материальных затратах, как оказалось, за искусственные бриллианты. Тут Моэм вступает в диалог с придирчивым критиком по поводу несовершенства рассказа, его незавершенности, принимая позицию читателя, который «может задуматься: а что же дальше?» [4, с. 480]. Писатель как читатель проигрывает эти возможные ситуации, но они не вызывают интереса – «такова сила искусства Мопассана, что он захватывает читателей и мало кто из них задается этими вопросами. Такие писатели, как Мопассан, не копируют жизнь, они перестраивают жизненный материал, чтобы заинтересовать, взволновать и удивить. Их цель – не воспроизведение жизни, а драматизация. Они готовы жертвовать правдоподобием ради эффекта» [4, с. 480–481]. То есть у Мопассана Моэм видит «эффект реальности», создаваемый определенными приемами, в особенности драматизацией. Реализм им воспринимается лишь как мода, иногда востребованная читателем.

Свои размышления Моэм закрепляет, ссылаясь на Эдгара По, его понимание «хорошего рассказа» как произведения, «излагающего изолированный эпизод, реальный или спиритуальный, и поддающегося прочтению за один присест; оригинальное, яркое, оно должно волновать и впечатлять и, главное, двигаться по прямой линии, от экспозиции до концовки» [4, с. 481–482]. Такие рассказы, по его мнению, в Англии писал Редьярд Киплинг. Моэм ставил его в один ряд с мастерами Франции и России, отметив, что «в самых дальних уголках Британской империи жили люди, помеченные печатью его воздействия. Он не только создавал своих персонажей, но и формировал живых людей» [4, с. 483], предсказав ему «почетное место» в английской литературе. В создаваемых зарисовках к портрету писателя, даже тех, что «шли от среды, в которой он вырос, и от полученного воспитания, от свойств характера и от собственной эпохи» [4, с. 482], есть восхищение от того, какое влияние Киплинг оказал и на «собратьев по перу», читающих людей, и на самого Моэма. Через «склонность симпатизировать другим людям» [9, с. 54] Моэм смотрит и на себя, вписываясь в мировое писательское сообщество, плотнее ощущая свой эстетический опыт мастера рассказа.

Одним из наиболее интересных аспектов в размышлениях С. Моэма представляется видение специфики переходности от эпохи к эпохе с интермедиальным смыслом: от георгианской, с ее архитектурным совершенством, красотой и удобствами. Но такое удовольствие кратковременное, поскольку наступает эпоха романтизма: «Люди требуют странного, причудливого, картинного; и архитекторы охотно идут навстречу их желаниям» [4, с. 483]. Тут С. Моэм переходит к литературе и лаконично, но емко прописывает сложившуюся ситуацию: стремительное формирование низовой массовой литературы, возрастающий на нее спрос, обусловленный овладением стиля Эдгара По и востребованностью их ежемесячными журналами. Но в результате такой массовости рассказы «утратили правдоподобие, так что читатели взбунтовались. Им надоели рассказы, написанные по одной и той же давно набившей оскомину схеме… Читатели требовали больше реализма. Вообще говоря, задачей художника никогда не было копирование действительности» [4, с. 483–484]. Как отметила критика: «по своим философским взглядам он был агностик, по натуре – скептик, в литературе же тяготел к реалистическому письму» [8, с. 8], отстаивая его принципы, грани соприкосновения с «измами». Для убедительности Моэм обращается к искусствоведческой работе Кеннета Кларка «Обнаженная натура», акцентируя внимание на том, как в работе демонстрировалось то, что «великие ваятели Древней Греции вовсе не стремились с исчерпывающей точностью изображать свою модель, они использовали ее как орудие достижения собственного идеала красоты. При внимательном взгляде

на картины и статуи старых мастеров нельзя не удивляться, как мало они заботились о точном воспроизведении того, что видят» [4, с. 484]. С. Моэм особенно выделяет, что такие «искажения» привычно воспринимаются «как буквальное следование природе», тогда как «от начала западного изобразительного искусства художники всегда жертвовали правдоподобием ради идеи» [4, с. 484]. Таким образом, он настаивает на происходящей методологической трансформации внутри реализма, на своем ниспровержении правдоподобия и предпочтении реалистической сделанности. Моэм видит эту особенность у Э. По, когда неестественность диалогов создавалась «для достижения задуманного эффекта» [4, с. 484]. Возникновение натурализма в новеллистике XIX века автор эссе объясняет негативной реакцией на романтизм, но весьма четко прописывая его специфику: «Писатели этого направления смотрели на жизнь не столь предубежденными глазами, как их предшественники; были менее слащавы и менее оптимистичны, писали жестче и прямолинейнее; владели более естественным диалогом и действующих лиц брали из того мира, который литература после Дефо обходила свои вниманием. Однако в технику рассказа они ничего нового не внесли» [4, с. 484–485]. Здесь С. Моэм заговорил о формульности этой литературы (задолго до Кавелти).

Особенное место в эссе С. Моэма о рассказе отведено А. Чехову. Английский писатель довольно часто акцентировал внимание на том, что испытывает глубокие чувства уважения по отношению к русской литературе – И. Тургеневу, Ф. Достоевскому, Л. Толстому, к России [3]. В предисловии к пятитомному собранию сочинений С. Моэма В. Скороденко поднимает вопрос о «корнях» творчества писателя, как французских, так и русских, но весьма осторожно, с замечанием: «Если его в свое время не произвели в “английские Чеховы”, то, вероятно, лишь потому, что Кэтрин Мэнсфилд успела удостоиться этого титула раньше, чем Моэм прославился своими рассказами» [8, с. 11]. Тем не менее в размышлениях об искусстве рассказа С. Моэм счел необходимым создать «personal history» Антона Чехова, задачей которой являлось «раскрытие конкретного содержания процесса индивидуализации сознания и поведения человека, выражающегося в усилении личностных ориентаций за счет ослабления групповых» [7, с. 66]. «Историю Чехова» как бы предваряет изложение лаконичных фактов на тему «Чехов в Англии» о том, как постепенно русский классик завоевал английского читателя, в особенности после выхода его 13-томного наследия. При этом Моэм отмечает: «Изменилась под новым влиянием и сама английская новеллистика, и критические оценки. Ценители отворачиваются от рассказов, хорошо скомпонованных по прежним канонам, и те авторы, которые все еще усердствуют в их написании на потребу широкой публике, теперь не ставятся ни во что» [4, с. 485–486]. Именно эта значимость была мощным импульсом для развития английской ветви чеховедения, в котором С. Моэму принадлежит одно из ведущих мест. Как интеллектуал, как знаток русской литературы, С. Моэм, безусловно, был знаком со многими изданиями о творчестве Чехова. Но его «эстетизированная эмоция» содержала в себе не только интерес к творчеству писателя, но и к тому, как формировался его писательский статус в контексте социальных проблем времени, как созревал он как «самоуправляющийся, самодвижущийся атом-индивид» (по Т. Венедиктовой). С этой целью он использует излюбленный прием – пересказ чужого текста, в данном случае биографии Чехова, написанной Дэвидом Магаршаком, представляющей собой, по определению Моэма, «хронику блистательных побед вопреки огромным трудностям – вопреки бедности, обременительным обязанностям, мрачной среде и слабому здоровью» [4, с. 486]. Это та сторона социологии писательской биографии, которая советским литературоведением не рассматривалась по причине ложного чувства неудобства, словно забывая о том, что реалистическое чеховское слово, которое приводило всех в восторг, входит в мир искус-

ства из живого опыта конкретной действительности (по А. Михайлову). Поэтому С. Моэм, отталкиваясь от эстетизированной биографии А. Чехова, создает его «персональную историю» с привлечением своего художественного опыта и себя, но не как писателя, а рассказчика, т. е. субъекта речи и носителя точки зрения, воссоздающего социокультурную чеховскую среду и ее оценку. Он подчеркнуто дистанцируется от автора биографии, погружаясь в реальность «personal history», вводя в свой мир и читателя, завлекая его занимательностью истории о таганрогском мальчике, испытывавшем с детства непосильный труд, ежедневные побои отца, в конечном итоге выброшенном из семьи для ранней самостоятельной жизни. Ни единым словом рассказчик не называет своих слушателей, но сам рассказ к ним обращен. В этом смысл его приема. Как «языковое лицо» (по М. Бахтину), С. Моэм через биографию как бы снимает с себя ответственность за все сказанное и не сказанное: в подтексте ощущается сопряженность детских судеб чеховских и диккенсовских героев.

Становление Чехова-писателя у С. Моэма плотно связано со всевозможными поисками заработка, чтобы содержать проживание огромной семьи в Москве. Этим обусловлена была настроенность иметь профессию врача. А поскольку «Антон был мастер рассказывать смешные истории,… он решает пробовать писать рассказы, чтобы облегчить тяжелое положение семьи… Они писались для заработка. Такая работа в искусстве презрительно именуется халтурой» [4, с. 487]. Но в связи с Чеховым эта ситуация выглядела парадоксально: заработки копеечные при огромном интересе к нему читателей. Более того, «приехав в Петербург, он, к удивлению своему, обнаружил, что он – знаменитость. Казалось бы, рассказы его были так несерьезны, однако тонкие ценители в Петербурге, бывшем тогда центром культурной жизни в России, разглядели в них свежесть, живость и оригинальный подход. Чехову был оказан радушный прием. Он увидел, что к нему относятся как к одному из талантливейших писателей современности» [4, с. 489]. Тем не менее Чехов отводит творческой деятельности второе место в своей судьбе. С. Моэм продемонстрировал этот жизненный перекресток Чехова – социальный и коммерческий – в его проблемном пространстве. Это была уже не биография, а персональная история с вечной заботой о семье, требующей от него денег, и его эмоциональное отношение к ним, его болезнь как результат нищенского существования, о неизлечимости которой он знал, как и своей обреченности. Отсюда особенный тип темпоральности: четкое понимание скоротечности биологического времени, поздняя любовь, словно «цветы запоздалые», стадии жизненного цикла – мелеховского, ялтинского, немецкого и вечная мысль о заработке: «Бог его знает, куда уходят мои деньги» [4, с. 489]. Ключевыми фразами С. Моэма о Чехове являются «здоровье», «стесненные финансовые обстоятельства» и устный рассказ Чехова, «смешная история» об англичанах и американцах, рассказанная Ольге Книппер незадолго до смерти. И все же, свою «personal history» о Чехове Моэм завершил словами Куприна: «Думается, он никому не раскрывал своего сердца вполне. Но ко всем относился благодушно, безразлично в смысле дружбы и в то же время с большим, может быть бессознательным интересом» [4, с. 492]. Моэм согласился с этим «удивительно глубоким замечанием».

Следует отметить, что биографическая слагаемая «персональной истории» Чехова у Моэма воспринимается интеллектуально насыщенной в сравнении с непосредственным анализом рассказов, но ощущение протяженности истории не исчезает. Писатель/критик увидел, что «Чехов научился мастерски строить рассказы. “Мужики”, например, сделаны так же элегантно, как флоберовская “Госпожа Бовари”. Чехов стремился писать просто, ясно и емко, и, говорят, стиль, которым он писал, прекрасен» [4, с. 493]. Моэм высказал сожаление, что Чехова вынуждены читать в переводе, когда «из текста уходит живой аромат, авторское чувство и гармония слов» [4, с. 493].

Обратил внимание С. Моэм и на «технику короткого рассказа» Чехова, но не во всем был согласен относительно его возражений против антропоморфизма, ссылаясь на фразу «море смеялось» (начало рассказа «Мальва» М. Горького). Но сравнительная характеристика мастерства Мопассана и Чехова заслуживает внимания. По мнению Моэма, при совершенном различии целей – Мопассан всегда «драматизировал повествование», готов был «пожертвовать правдоподобием», а Чехов «избегал всякого драматизма», описывал «обыкновенных людей» [4, с. 494], для русского писателя рассказы французского классика были образцом.

В связи с анализом мастерства Чехова, Моэм затронул вопрос: почему люди читают художественную литературу? Ответ весьма прост: «Английскому читателю рассказы Чехова сообщают много нового и необычного, порой ужасного и горького, но своей правдивостью они производят сильное, чарующее и даже романтическое впечатление» [4, с. 497].

Моэм совершенно справедливо заметил, что его эссе о рассказе не будет иметь завершенности без «упоминания», как сказал он, о Кэтрин Мэнсфилд. Но назвать «упоминанием» то, что написал Моэм, будет неполным и неточным, поскольку речь идет о еще одной «персональной истории», гендерной, с весьма интересной попыткой реконструкции судьбы представительницы респектабельного новозеландского семейства, которая отправилась в Англию с намерением устроить свою судьбу. Гендерная история Мэнсфилд выглядит, казалось бы, несколько иначе, в сравнении с чеховской. И не только потому, что Моэм не ссылается ни на документы, ни на архивы, лишь изредка – на автобиографию Мидлтона Марри «Меж двух миров», одного из мужей Мэнсфилд, основателя литературного журнала «Ритм», да и то с оговоркой «если верить…». Моэм словно подчеркивает устное происхождение своей гендерной истории, в которой есть ощущение пересказанной молвы, пересудов о сексуальной и матримониальной жизни писательницы с меняющимися любовниками и мужьями, то, что детерминировало ее девиантное поведение среди викторианской нормативности. Английский нормативный код так и не был ею воспринят: она не была целомудренной, строгой, не стремилась к созданию семьи с ее ценностями. Моэм рассказал, что Мэнсфилд была нетерпима к «принуждению культурой». Она ценила индивидуализированный жизненный опыт. Поэтому так тосковала по оставленной ею Новой Зеландии, поэтому оставалась наедине со своей бедой – туберкулезом. Моэм обронил фразу о том, что если бы о Мэнсфилд позаботились и определили в клинику в Шотландии, они могли там встретиться, а поскольку лечение там всегда было успешным, то она не умерла бы в 34 года. И вновь возникает образ «цветов запоздалых», связывая судьбы Чехова и Мэнсфилд.

Моэм отметил, с произведениями русского классика Мэнсфилд познакомилась во время посещения Баварии, в немецких переводах, и «находилась под сильным влиянием» [4, с. 505]. И хотя Марри это отрицал, Моэм настаивал на том, «что он ошибался», «если бы не Чехов, рассказы ее оказались бы иными» [4, с. 505]. Далее Моэм излагает емкую характеристику произведений Кэтрин Мэнсфилд через ее личность, подчеркнув, что они «представляют собой душевные излияния одинокой, чувствительной, больной женщины, которой неуютно живется в Европе, хотя она сама избрала ее местом своего обитания. Это – их материя. А форму ей подсказало творчество Чехова» [4, с. 505]. И тут Моэм проанализировал те метаморфозы, которые произошли с рассказами под воздействием чеховской поэтики: «Из рассказов пришлось исключить все, что было несущественно для развития действия. Значение… обстановки состоит в том, чтобы создать у читателя соответствующее настроение, а также придать рассказу правдоподобие и т. д.» [4, с. 505]. Это схема чеховских рассказов. Но, как отметил Моэм, у Мэнсфилд «было мало выдумки»; «для правдоподобной выдумки нужен жизненный опыт» [4, с. 506], т. е. то, чего у Мэнсфилд не хватало. Ее «дар» Моэм увидел в другом:

«Она умела взять определенную ситуацию и выжать всю содержащуюся в ней иронию и горечь, всю душевную боль и сердечную неустроенность» [4, с. 506]. По мнению Моэма, «это Кэтрин Мэнсфилд умела делать искусно и очаровательно» [4, с. 507]. Отметив у нее «дар наблюдательности», тонкое описание явлений природы, умение передать подтекст ничего не значащего разговора, стиль ее «приятно разговорный», Моэм говорит и о себе как писателе, о чем свидетельствует замечание: «Это, видит Бог, задача не из легких», как и фраза, что не на все вопросы загадок творчества «берусь ответить» [4, с. 507].

Гендерную историю Мэнсфилд Моэм завершает грустно, но не своим приговором, а приемом якобы услышанного: «Говорят, что теперь рассказы Мэнсфилд расценивают не так высоко, как в 20-е годы. Жаль, если их забудут. Надеюсь, что этого не случится» [4, с. 508]. И далее идет его вывод о самом важном в эссе: «Ведь на самом деле литературному произведению придает особый интерес именно личность автора» [4, с. 508], которая виделась ему в контексте творческих обменов, взаимоотношений, в социальном поведении, с присущей Моэму «скрытой подразумеваемостью».

Библиографические ссылки

1. *Венедиктова Т.Д.* Радикал воображения. Социология писательской биографии / Т.Д. Венедиктова // Вопросы литературы. – 2009. – № 6. – С. 6–16.

2. *Венедиктова Т. Д.* Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века / Т.Д. Венедиктова // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. – М. : Высшая школа, 2001. – С. 186–220.

3. *Ливергант А.Я.* Сомерсет Моэм / А.Я. Ливергант. – М. : Молодая гвардия, 2012. – 283 с.

4. *Моэм У.С.* Искусство рассказа / Уильям Сомерсет Моэм // Собр. соч. : в 5-ти т. – Т. 5. – М. : Худож. лит., 1994. – С. 472–508.

5. *Моэм У.С.* Оглядываясь на восемьдесят прошлых лет / Уильям Сомерсет Моэм // Собр. соч. : в 5-ти т. – Т. 1. – М. : Худож. лит., 1994. – С. 662–666.

6. *Моэм У.С.* Подводя итоги / Уильям Сомерсет Моэм // Собр. соч.: в 5-ти т. – Т. 5. – М. : Худож. лит., 1994. – С. 263–448.

7. *Репина Л.П.* От «истории одной жизни» к «персональной истории» / Л.П. Репина // История через личность. Историческая биография сегодня. – М. : Квадрига, 2010. – С. 55–76.

8. *Скороденко В.* Достигнутая гармония / В. Скороденко // Моэм У.С. Собр. соч : в 5-ти т. – Т. 1. – М. : Худож. лит., 1991. – С. 5–26.

9. *Юм Д.* Трактат о человеческой природе : в 2-х т. / Д. Юм. – Т. 2. – М. : Канон, 1995. – 416 с.

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

УДК 821.111 (411:477.75)’06

В. П. Казарин, М. А. Новикова, Э. Р. Тулуп

Таврический национальный университет имени В. Вернадского

ЗАРУБЕЖЬЕ – УКРАИНА – КРЫМ: НЕОЖИДАННЫЕ РАКУРСЫ (О некоторых кросскультурных реалиях и мотивах у зарубежных писателей от Средневековья до XIX–XX вв.)

Розкрито зв’язки України, Причорномор’я, Криму та Шотландії, які є ще недостатньо вивченими. Поет та філолог Т. Скотт окреслив кордони присутності шот-

© В. П. Казарин, М. А. Новикова, Э. Р. Тулуп, 2015

ландців у Європі – від острова Анст на півночі до міста Керчі на півдні. Географічно Анст входить до Шетландських островів, які розташовані недалеко від Скандинавії. Історично Анст був містом вікінгів і піратів. У літературі він був увічненим романом Р. Л. Стівенсона «Острів скарбів» (карта острова) і новелою Е.А. По «Падіння дому Ашерів» (руїни родового замку XVI століття).

У свою чергу, стародавня Керч була військовим, торговельним і культурним містом-транзитом. До нього вели принаймні три славетні шляхи: шовковий шлях, янтарний шлях та чорний (невільницький) шлях. Вони поєднували торговельні шляхи із варяг до греків, із скіфів до болгар і з Балтії до Поволжя і Передньої Азії. Таким чином, Керч об'єднувала усю античну і середньовічну євразійську культурну ойкумену. А Північне Причорномор'я (Південний Схід теперішньої України), зв'язуючи гирла трьох річок: Дону, Дніпра та Дністра, – слугувало зв'язуючим кільцем між світами північних, середземноморських і степових цивілізацій. Це підтверджує найпівденнійший з так званих «рунних каменів», який було знайдено на острові Березань (Миколаївська область). Текст надпису на ньому у перекладі з давньоскандинавської наведено у додатках до статті.

Існують також давні генеалогічні зв'язки між Шотландією й Україною (Київською Руссю). У статті наведено два таких приклади. Перша дійсно шотландська свята, королева Маргарита (XI ст.), могла бути або найближчою родичкою, або хрещеницею Київського князя Ярослава Мудрого, який походив з династії Рюриковичів, а з другого боку – донькою останнього англосаксонського короля Едварда, який належав до династії Етелінгів. Подібні генеалогічні зв'язки, становлячись зв'язками культурними, формували цілісність, яку пізніше визначать як «європейський світ» чи «європейський менталітет» і до якої буде залучено Україну, Крим і Причорномор'я.

Ключові слова: Україна, Причорномор'я, Крим, Шотландія, місто Керч, острів Анст, вікінги, походи, транзитна торгівля, «шовковий шлях», «янтарний шлях», «чорний (невільницький) шлях», рунні камені, св. Маргарита – королева Шотландська, князь Ярослав Мудрий.

Раскрыты недостаточно изученные связи Украины, Причерноморья, Крыма и Шотландии. Поэт и филолог Т. Скотт очертил границы присутствия шотландцев в Европе – от острова Анст на севере до города Керчи на юге. Географически Анст входит в Шетландские острова, расположенные неподалеку от Скандинавии. Исторически Анст был островом викингов и пиратов. В литературе он увековечен романом Р. Л. Стивенсона «Остров сокровищ» (карта острова) и новеллой Э. А. По «Падение дома Ашеров» (руины родового замка XVI века).

В свою очередь, древняя Керчь – военный, торговый и культурный город-транзит. К нему вели по меньшей мере три знаменитых пути: шелковый путь, янтарный путь и черный (невольничий) путь. Они соединяли торговые дороги из варяг в греки, из скифов в булгары и из Балтии в Поволжье и Переднюю Азию. Таким образом, Керчь объединяла всю античную и средневековую евразийскую культурную ойкумену. А Северное Причерноморье (Юго-Восток современной Украины), связывая устья трех великих рек: Дона, Днепра и Днестра, – служило соединяющим кольцом между мирами северных, средиземноморских и степных цивилизаций. Это подтверждает самый южный из так называемых «рунных камней», обнаруженный на острове Березань (Николаевская область). Текст надписи на нем в переводе с древнескандинавского дан в приложении к статье.

Существуют и старинные генеалогические связи между Шотландией и Украиной (Киевской Русью). В статье приведены два таких примера. Первая собственно шотландская святая, королева Маргарита (XI в.), могла быть то ли ближайшей родственницей, то ли крестницей киевского князя Ярослава Мудрого, происходившего из династии Рюриковичей, а с другой стороны, являлась дочерью последнего англосаксонского короля Эдварда, принадлежавшего к династии Этелингов. Подобные генеалогические связи, становясь связями культурными,

формировали целостность, позже названную «европейским миром» или «европейским менталитетом», и вовлекали в нее Украину, Причерноморье, Крым.

Ключевые слова: Украина, Причерноморье, Крым, Шотландия, город Керчь, остров Анст, викинги, походы, транзитная торговля, «шелковый путь», «янтарный путь», «черный (невольничий) путь», рунные камни, св. Маргарита – королева Шотландская, князь Ярослав Мудрый.

The article focuses on the ties among Ukraine, the region of the Black sea, The Crimea, and Scotland – the aspect of researches which is not thoroughly studied yet. T. Scott – a poet and philologist – outlined the borders of the Scotsmen's presence in Europe: from the island Unst in the North to the town Kerch in the south. Geographically Unst is included to Shetland Islands which are situated not far from Scandinavia. Historically Unst was the place of Vikings and pirates. In literature it was immortalized be R. L. Stevenson in his "Treasure Island" (the map of the island) and by E. A. Poe in his story "The Fall of the House of Usher" (the ruins of the ancestral castle).

In its turn ancient Kerch was a military, trade and cultural town-transit. Three famous ways led to it: a silk way, an amber way and a black (slave) way. They united the trade roads from Varangians to Greeks, from Scythians to Bulgarians and from Bulgaria to Volga regions and Front Asia. Thus Kerch united all the Antique and Middle age Euro-Asian cultural oikumena. And the North Black sea region (contemporary south eastern part of Ukraine), joining mouths of three rivers – Don, Dnepr and Dniester – served as a uniting ring for the worlds of Northern, Mediterranean and Steppe civilizations. It is proved by the so called "Runic stone" found in the extremely southern area – on the island Berezan' (Nikolayev region). The text of the inscription done on it is given in the detachment to the article.

There are also ancient genealogical ties between Scotland and Ukraine (Kievan Rus'). Two examples illustrate that. The first real Scottish saint – a queen Margarite (XI c.) could be one of the closest relatives or god-daughter of Kiev prince Yaroslav the Wise. At the same time she could be a daughter of the last Anglo-Saxon king Edward, who belonged to the dynasty of Atheling. The genealogical ties like those becoming cultural ones added much to the formation of the wholeness which will be later defined as "European world" or "European mentality" and into which Ukraine, the Crimea and the region of the Black sea will be included.

Keywords: Ukraine, the region of the Black sea, the Crimea, Scotland, town Kerch, island Unst, Vikings, cruise, transit trade, "silk way", "amber way", "black (slave) way", Runic stones, St Margarite – a queen of Scotland, prince Yaroslav the Wise.

Крым издревле служил транзитной зоной для Причерноморья и Великой Степи – ныне Юга, Юго-Востока и Юго-Запада Украины. Неудивительно, что и в литературе «крымский текст» (термин В. П. Казарина, затем А. П. Люсого) включает, прямо или косвенно, творчество многих зарубежных писателей.

Начать этот список можно было бы от легендарного Гомера. Его листригоны, по одной из версий, – древние обитатели современной Балаклавской бухты. Вход в подземное античное загробье – Аид – мог родиться в мифопоэтическом сознании эллинов под впечатлением или от огненных факелов керченских подземных нефтегазовых выбросов, или от мрачного величия потухшего крымского вулкана Кара-Дага и его глубоких гротов. И та, и другая местность воспринималась как «конец света», конец культуры и начало варварства, пограничье потустороннего мира.

С Крымом связаны и легенды об Ифигении в Тавриде [11, с. 113–115], [16], о царице средневековой Готии прекрасной Феодоре [11, с. 22–27], о могиле знаменитого ордынского темника – крымского хана Мамая [11, с. 124–126], об одном из ярчайших представителей крымскотатарской правящей династии Гераев-Гиреев – хане Керим (Крым) Герае (Гирее), прототипе пушкинского влюбленного Гирея [15]. Сюжет этот, кроме Пушкина, вдохновил также великого польского

поэта-романтика Адама Мицкевича, создавшего цикл «Крымских сонетов» – одну из вершин мирового сонетного искусства.

Список можно продолжить, – и он постоянно продолжается в работах украинских и, в частности, крымских учёных. Их многолетний труд отразился в серии статей и диссертаций, посвященных «крымскому тексту» в древнерусской литературе, в российской и западноевропейской литературе XVII–XX вв.

На этом богатом фоне достойно исследовательского интереса достаточно неожиданное упоминание о Крыме шотландского поэта, литературного критика и ученого-филолога Тома Скотта (1918–1995) – профессора Эдинбургского университета, составителя и комментатора антологий шотландской поэзии (см., например, [29]). Где же и в связи с чем упоминает он Крым? Точнее, один из крымских городов – Керчь.

Есть у Т. Скотта поэма «Фергюс, Вечный Шотландец» (“Fergus”, [29, p. 490–495]; русский перевод М. Новиковой [21, с. 267–271] и её же комментарий [21, с. 271–274]). Поэма содержит краткую (и, разумеется поэтическую, а не строго научную) историю Шотландии: рассказ о том, как формировался и преображался с V в. н. э. и до современности шотландский национальный характер, шотландский менталитет. Кроме событий на территории самой Шотландии, поэма описывает деяния шотландцев вдали от Родины. Среди первых упоминаются шотландские участники походов викингов (варягов). От имени «Вечного Шотландца» поэт пишет: «Каких я званий не обрёл и знаний? / Меняя мантию на робу, / От Лиссабона мы и до Казани / Искочевали всю Европу. / От Анста к северу до южной Керчи, – / Бойцы вчера, купцы сегодня, – / Носились, быстроногие, как смерчи, / Как псы из кельтской преисподней <...>» [21, с. 268].

Том Скотт точен в реалиях. Почему для самого северного места, откуда «мы», шотландцы, ходили в походы, он выбрал именно Анст? Анст входил в архипелаг Шетландских островов: действительно, самых северных из 162 больших и малых островов, окружающих Шотландию. Викинги и пираты, грозные феодалы и дерзкие мореплаватели-короли (например, Гаральд Прекрасноволосый, IX в.) были постоянными обитателями или гостями острова. В мировую литературу Анст вошел двумя знаменитыми текстами: романом «Остров сокровищ» Роберта Льюиса Стивенсона и новеллой «Падение дома Ашеров» Эдгара Аллана По. Р. Л. Стивенсон воспроизвел в романе почти точную карту острова. Э. А. По описал угрюмый замок XVI века посреди угрюмого, дикого пейзажа – теперь от замка уцелели только руины [см. 31].

Обратим также внимание на точную характеристику: «Бойцы вчера, купцы сегодня». Именно такими были цели и способы ведения военных походов у викингов: сначала – вооруженная экспедиция, затем – делёж добычи, в конце – выдача части этой добычи купцам на продажу. Очень скоро купеческие функции переняли сами викинги. Вдоль маршрутов их регулярных походов возникают не только временные стоянки-станы, а и постоянные базы, где складировался товар, где его можно было перепродать местным жителям, а самим воинам – подлечить раны и передохнуть. Потом летние базы превращались в «зимники», а зимние базы – в постоянные военные (а потом и мирные) городки-крепости [19]. Подобную тактику применяли и казаки на землях Войска Запорожского и Войска Донского [5].

От викингов в Украине остались и материальные памятники. Так, на острове Березань, в нынешней Николаевской области, был обнаружен самый южный из так называемых «рунных камней» ([28]; см. также Приложение). Рунные камни – это прижизненные или посмертные памятники. На них высекались имя и род героя, его основные деяния, а в конце – очень часто – имя мастера, тесавшего и раскрашивавшего этот камень. В готовом виде рунные камни обычно представляли собою вертикальную плиту или валун, одна из поверхностей которого была об-

тесана. Их украшали надписью и рельефным символическим орнаментом, а затем декорировали цветными красками, – чаще всего, красной и чёрной, иногда желтой и коричневой. Поставленные на умело выбранном месте, посреди живописного пейзажа (при дорогах, на площадках родовых собраний, на возвышенностях, у мостов и т. д.), – каменные знаки символически маркировали, «обживали» это пространство, превращая его в пространство «вечной памяти», а если камни водружались на чужбине, – в пространство «малой родины».

Какие же маршруты в Крыму притягивали к себе «бойцов и купцов» – викингов? Таких маршрутов было несколько. Все они получили международную известность, так что не знать о них варяги-викинги не могли. Речь идёт, как минимум, о трёх путях: 1) о «шелковом пути»; 2) о «янтарном пути»; 3) о «чёрном (невольничьем) пути». Сухопутно-речная часть этих путей (если проследить их на территории современной Украины) получила, в свой черёд, названия а) пути «из варяг в греки» (по Днепру); б) пути «из булгар в греки» (по Дону) и в) третьего пути, соединявшего эти две важнейшие торговые магистрали, – его можно по аналогии назвать путём «из малоскифов в булгары». Этот последний путь связывал сухопутно-морским маршрутом устья Днестра и Южного Буга с Меотидой-Азовом и с её ключевыми крепостями. Оттуда на Северный Кавказ и Поволжье шли караванные дороги, а на греческие колонии, расположенные вдоль берегов Восточного и Юго-Восточного (т.е. Кавказского и Малоазийского) Причерноморья, – дороги морские, каботажные. Ключевыми же крепостями в Крыму эпохи викингов (VIII–XII вв. н. э.) были Боспор Киммерийский (Керчь), а через пролив (ныне Керченский) – Тмутаракань-Таматарха, позднее Тамань.

Вот почему крайней северной точкой шотландского присутствия поименован у Т. Скотта остров Анст, а крайней южной точкой – Корчев-Керчь. Ни «бойцы», ни «купцы» не могли миновать этот крупнейший на Черном море перевалочный пункт между Севером и Югом, Западом и Востоком тогдашней евразийской ойкумены.

Откуда возникло в поэме сравнение воинов-варягов с «псами из кельтской преисподней»? Этот образ вполне соответствует, с одной стороны, кельтской мифологии, с другой, – боевой практике викингов. Чёрные псы с красными глазами, красными ушами и красной пастью знакомы даже тем из наших читателей, кто ничего не слыхал о мифологических сторожах потустороннего мира у древних кельтов [23; 24]. (А шотландцы всегда помнили, что они – потомки кельтских племён.) Но у нас свежа иная память: рассказы Артура Конан Дойля (1859–1930) про Шерлока Холмса, – в частности, повесть про Баскервильского пса – привидение, пугавшее всю округу.

Реально образ неистовых «псов войны» возник у Т. Скотта из военной практики бьорсерков, «медвежьих рубашек»: воинов, первыми шедших в атаку или на абордаж, притом без доспехов, ибо они верили, что в них вселилась неукротимая ярость их тотема – медведя. Ученые до сих пор дискутируют об источниках такого боевого экстаза: был ли это ритуальный самогипноз, результат особого воспитания или наркотические средства? (Обзор работ К. Мёли, Э. Роде, Ж. Дюмезиля, О. Хёфлера и др. см. в [2, с. 145–146].) Большинство склоняются к тому, что подобных воинов специально отбирали и тренировали. Вероятно присутствие среди таких дружинников и шотландских воинов. Северо-восток Шотландии, Оркнейские и Шетландские острова издавна поддерживали самые тесные связи со Скандинавией, а в эпоху викингов даже находились под властью скандинавских конунгов.

Но почему же в своей поэме Т. Скотт упомянул ещё и шотландцев «в мантии»? И могут ли они иметь какое-либо отношение к Украине и Крыму?

Скорее всего, поэт подразумевал здесь шотландских учёных, действительно «исколесивших всю Европу» не меньше, чем шотландцы-военные или шотландцы-купцы. Однако возможны и другие сюжеты. Т. Скотт мог о них и не догадываться, поскольку их начали интенсивно разрабатывать учёные и беллетристы последних десятилетий.

Первая группа таких сюжетов указывает на возможность духовных связей между Кельтской Церковью (чьё влияние доминировало в Шотландии вплоть до XIII в.) и Православной Церковью Киевской Руси. Дело в том, что Кельтская Церковь была Церковью особенной [1]. Она заимствовала основы христианства не у Рима, не у католичества, а у Восточного Православия и его монашества. Автономная от Папского Престола, славившаяся по всей Европе своей образованностью, своими монастырскими библиотеками, школами, скрипториями, – она была очень похожа в этом плане на Православную Церковь Киевской Руси. Между восточно-православным монашеством и Кельтской Церковью существовали регулярные паломнические контакты и, так сказать, «духовные стажировки» монахов. Это обстоятельство также сближает Киевско-Русскую Церковь и Церковь Кельтскую. Оно же нашло отражение в духовной литературе, например, в житиях Св. Антония Печерского или княжеской дочери Св. Евфросинии Полоцкой, с одной стороны, – и наследного принца, ставшего монахом и миссионером Шотландии, Св. Колумбы, с другой стороны [26]. Недаром православные святцы включают сегодня около полусотни имён кельтских святых, почитаемых также и православными жителями Украины и Крыма [20].

Вторая группа сюжетов располагается, скорее, в политической плоскости, хотя имеет и отчетливый духовный вектор. В серии зарубежных публикаций, притом широкого европейского диапазона [12; 27], дебатируется гипотеза о королеве Шотландской Маргарите (около 1045–1093) – первой официально канонизированной собственно шотландской святой, жене короля Малькольма III Канмора (1031–1093), победителя знаменитого шекспировского Макбета. Гипотеза же состоит в том, что принцесса Маргарита недаром провела часть своих отроческих лет при дворе великого Киевского князя Ярослава Мудрого (около 978–1054). Её отец, последний наследник англосаксонской династии Этелингов, и её мать, бежавшие из Англии, охваченной внутренними распрями, а затем оккупированной войсками Вильгельма, герцога Нормандского, в Шотландию, якобы находили убежище и в Киеве. Происходило это не случайно. Мать Маргариты – Агафья (Агата) – приходилась Ярославу не то крестницей, не то воспитанницей, не то племянницей, не то даже дочерью [10].

Дискуссии на сей счет пока не закончились. Отметим, однако, бесспорное и очевидное. Сам менталитет Маргариты, стиль её поведения (когда из нищей, преследуемой беженки она превратилась в шотландскую королеву) разительно отличался от менталитета и поведения других западноевропейских монархинь тех времён. Тайные аскетические подвиги, молитвенность, непоказное смирение – и одновременно образованность, политическое терпение, мудрость; постоянная потребность в советах духовных наставников; какая-то органичная, радостная, недемонстративная благотворительность – все эти качества снискали Маргарите не только любовь, но и уважение её мужа, шотландского двора и всего народа Шотландии. До сих пор в беллетризованных биографиях Св. Маргариты, написанных на Западе [30], различима нотка изумления. Маргарита – явно «не такая», «другая» для тамошнего житийного контекста. Зато именно «такой», каноничной и близкой, она смотрится в контексте «благоверных княгинь» православной Руси.

Показательна почтительная характеристика Св. Маргариты в упомянутой поэме Тома Скотта (написанной, мы помним, от имени Вечного Шотландца): «Я

снова жил, воскресший и убитый, / Пока Малькольм Мудроголовый / Закладывал с женою Маргаритой / Жилища нашего основы» [21, с. 267–268].

Наконец, третья группа текстов с шотландскими мотивами связана с Украиной и Причерноморьем через биографии авторов. В этой группе (также довольно неожиданно) окажутся русский поэт с шотландскими корнями по отцовской линии Михаил Лермонтов и английский поэт, также с шотландскими корнями, но по линии материнской, – лорд Джордж Гордон Байрон [18]. Байрон приведёт своего героя, Дон Жуана, под стены Измаила во время осады его войсками А. В. Суворова [3; 4]. Ныне Измаил, город на берегу Килийской затоки Дуная, входит в Одесскую область. Памятник А. В. Суворову (скульптор Б. Эдуардас) был поставлен в городе ещё в 1945 году [9]. Возможно, памятного знака в Измаиле заслуживает и Байрон. Удивительным языковым чутьем поэта он, например, угадал украинскую основу в фамилиях солдат-суворовцев. И это при том, что побывать в Украине Байрону не довелось.

Не меньший языковой и ментальный слух на украинское проявил и М.Ю. Лермонтов. Был ли он когда-либо в Украине, – достоверно не известно. Есть версия, что в детстве бабушка могла привозить его в своё украинское имение в Прилуцком уезде, земли которого сегодня входят в Черниговскую область. (Оставим пока в стороне упорно циркулирующий в околонаучной литературе сюжет о тайном посещении поэтом Крыма.) Круг некоторых из его родных, близких, наставников и друзей имел безусловную украинскую генеалогию, иногда чисто биографическую, иногда и культурную. (Аспект, который, между прочим, еще далеко не полностью документирован и осмыслен.) Показательно, что в «Тамани» очень точно воспроизведены особенности украинской речи [6]. Впрочем, весь Краснодарский (бывший Екатеринодарский) край, Кубань и Ставрополье с XVIII в. заселялись украинскими казаками, которых намеренно переселяли туда с земель расформированной Запорожской Сечи.

Особого, нового комментария заслуживают тюркские и украинские мотивы в самой поэзии Лермонтова. Первый опыт такого рода был проделан авторами данного сообщения [7; 8]. Тогда нашей целью было лишь подвести предварительные итоги и определить перспективы расширения этой проблематики. Сегодня стоит добавить: все незаурядные поэты, писавшие об Украине и Крыме, сознательно или интуитивно, однако постоянно связывали их с огромным интеркультурным пространством, от Севера до Юга, от Востока и до Запада, – пространством многодержавным, поликонфессиональным, полинациональным, но единым в лучших своих духовных и культурных устремлениях.

Приложение

«Неподалёку от устья Днепра, на острове Березань в Чёрном море, швед Гране похоронил своего товарища Карла. Мы узнаём об этом из слов, высеченных на могильной плите, обнаруженной во время раскопок на Березани в 1905 г. Надпись гласит: «Гране соорудил это надгробие Карлу, своему товарищу». Термин felaga («товарищи», ср. англ. "fellows") означал друзей-партнёров, которые объединяли свои деньги и товары, а затем совместно пускались в торговую экспедицию».

Sven B.F. Jansson, op. cit., p. 61. Русский перевод М. А. Новиковой. Фото надгробной плиты на о. Березань с рунической надписью см. op. cit., p. 64.

Библиографические ссылки

1. *Бахметева А. Н.* История Христианской Церкви. От I-го века до половины XI-го: в 2-х ч. Ч. 2. / А. Н. Бахметева. – Издание Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря, 1994. – С. 106–109, 113–116, 118–121.

2. *Гинзбург К.* Образ шабаша ведьм и его истоки / Карло Гинзбург, Е. Ю. Широков (пер. с фр.) // Одиссей. Человек в истории. – М., 1990. – 222 с.

3. *Дьяконова Н. Я.* Английский романтизм: Проблемы эстетики / Н. Я. Дьяконова. – М. : Наука, 1978. – [Серия «Из истории мировой культуры»]. – С. 126.

4. *Елистратова А. А.* Джордж Гордон Байрон / А. А. Елистратова // Д. Г. Байрон. Избранные произведения. – М. : Госиздат, 1953. – С. 19.

5. История Луганского края : учебное пособие / А. С. Ефремов, В. С. Курилло и др. – Луганск, 2003. – С. 136–152. (Поселения донских и запорожских казаков на территории края.)

6. *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений. в 4-х т. Т. 4. – Л. : Наука, 1981. – С. 226–227.

7. *Казарин В. П.* «Украинский вектор» в изучении творчества М. Ю. Лермонтова : (Некоторые методологические аспекты) / В. П. Казарин, М. А. Новикова, С. Э. Трош // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». – Вип. 36. – 2013. – С. 156–160.

8. *Казарин В. П.* «Украинский вектор» в изучении мировой классики: Некоторые методологические аспекты (К 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова) / В. П. Казарин, М. А. Новикова, Е. Ю. Абрамова, С. Э. Трош // Русистика : синкретическая наука или форма идеологии? / Информационный вестник Форума русистов Украины. – Симферополь, 2013. – Вып. 16. – С. 215–225.

9. *Ковтун В. В.* Измаил / В. В. Ковтун, А. В. Степаненко / Города Украины : экономико-географический справочник. – К., 1990. – С. 179.

10. *Коган В. М.* Князь Рюрик и его потомки : историко-генеалогический свод / В.М. Коган, В. И. Домбровский-Шалагин. – СПб. : Паритет, 2004. – 688 с.

11. Легенды Крыма. – Изд. 4-е, стереотип. / сост. М. С. Филатова. – Симферополь : Бизнес-Информ, 1998. – 320 с.

12. *Литвина А. Ф.* Выбор имени у русских князей в X–XVI вв. : Династическая история сквозь призму антропонимики / А. Ф. Литвина, Ф. Б. Успенский. – М. : Индрик, 2006. – 904 с.

13. Литература Западной Европы раннего Средневековья / Аверинцев С. С., Гаспаров М. Л., Мелетинский Е. М. и др. // История всемирной литературы : в 9-ти т. – Т. 2. – М. : Наука, 1984. – 672 с., ил.

14. Література західноєвропейського Середньовіччя / ред. Висоцька Н. О. – Вінниця, 2003. – 464 с.

15. *Новикова М. А.* Герай исторический и Гирей пушкинский : (Историко-культурная гипотеза) / М. А. Новикова // Полифония культур Украины : сб. материалов Международной научной конф. – Луганск, 2007. – Вып. 2. – С. 131–143.

16. *Новикова М. А.* Загадки Крыма, загадки Пушкина: «Ифигении начальны звуки…» / М. А. Новикова // XII Крымские Международные Пушкинские научные чтения. – Симферополь–Форос. – 2002. – 23–25 сентября. – Доклад.

17. *Новикова М. А.* Героические женщины-святые в истории и литературе Шотландии: (Эпоха Средневековья) / М. А. Новикова, Э. Р. Тулуп // В оправдание филологии : сб. статей в честь юбилея проф. В. В. Федорова / глав. ред. В. М. Калинкин. – Донецк, 2011. – С. 80–87.

18. *Овчининская Л.* О Томасе Лермонте – шотландском предке русского поэта / О. Татаринова, Ж. Лермонт (пер.). – М. : Изд. Ассоциации «Лермонтовское наследие», 1993 (на рус. и англ. яз.). – 22 с.

19. *Пашуто В. Т.* Русско-скандинавские отношения и их место в истории раннесредневековой Европы / В. Т. Пашуто // Скандинавский сборник. – 1970. – Вып. 15. – С. 51–61.

20. Православный календарь с житиями святых на каждый день года. – К. : [Б.и.], 2012. – 368 с.

21. *Скотт Т.* Фергюс, Вечный Шотландец / пер. с шотланд. (скотса) Марины Новиковой / Том Скотт // Шотландии кровавая луна: Антология шотландской поэзии (С XIII-го века до века XX-го) / В. П. Казарин, М. А. Новикова (вступ. ст.), М. А. Новикова (сост., пер., комм.). – Симферополь : СОНАТ; Крымский Архив, 2007. – 320 с.

22. *Тулуп Е. Р.* Героїчні мотиви в середньовічній шотландській поезії XIII–XV ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Е. Р. Тулуп ; Таврійськ. нац. ун-т. – Сімферополь, 2013. – 20 с.

23. *Широкова Н. С.* Мифы кельтских народов / Н. С. Широкова. – М. : АСТ, Астрель, Транзиткнига, 2005. – 172 с., ил.

24. *Шкунаев С. В.* Кельтская мифология / С. В. Шкунаев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. Т. 1. А-К. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1991. – С. 634. (Божество Тевтат и его спутники: воины и пёс.)

25. Шотландии кровавая луна: Антология шотландской поэзии (С XIII-го века до века XX-го) / В. П. Казарин, М. А. Новикова (вступ. ст.), М. А. Новикова (сост., пер., комм.). – Симферополь : СОНАТ; Крымский Архив, 2007. – 320 с.

26. *Adamnan*. Vita Sancti Columba / Adamnan // The Historians of Scotland. Life of Saint Columba written by Adamnan / R. Willam (ed.). – Edingburgh : Edmonston and Douglas, 1874. – Vol. VI. – P. 103-218.

27. *Ingham N.* A Slavist's View of Agatha, Wife of Edward the Exile, as a Possible Daughter of Jaroslav the Wise / N. Ingham // New England Historical and Genealogical Register. – 1998. – Vol. 152, No. 607 (July). – P. 216–223.

28. *Jansson Sven B. F.* Runes in Sweden / Sven B.F. Jansson, Peter Foot (transl. from Swedish). – Värnamo, 1987. – P. 182–185 (Index of inscriptions), p. 186–187 (Maps).

29. The Penguin book of Scottish Verse / Tom Scott, Ph.D. (introd. and ed.) – London, 1976. – 519 p.

30. *Turgot.* Vita St. Margareta Scotorum Regina / Turgot // Symeonis Dunelmensis Opera et Collectanea / H. Hinde (ed.) – Durham : Surtees Society, 1868. – Vol. I. – 420 p.

31. *Haswell-Smith H.* The Scottish Islands. Fully Revised Edition / Hamish Haswell-Smith. – Edinburgh, New York, Melbourne : Canon Gate, 2004. – Section 11.29. – P. 481–485.

Надійшло до редколегії 28.12. 2014 р.

УДК 821.161.1»17/19»::177.6

Е. И. Романова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ТРАНСФОРМАЦИЯ «СМЫСЛОВ ЛЮБВИ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII – XX ВЕКОВ

Позначено вузлові моменти трансформації «сенсів любові» в російській літературі XVIII–XX ст. В історії російської літератури «сенси любові» послідовно пов'язувалися з ідеєю особи (від любові, що затверджує цінність людини у Тредіаковського, до любові як засобу індивідуалістичного самоствердження у Лермонтова), метафорично, як модель ідеальних сімейних стосунків, раціонально побудованих на принципах розумного егоїзму, проектувалися на утопічні проекти перевлаштування громадських стосунків (Герцен, Чернишевський), переносилися у сферу онтології, виявляючи конфліктне протиріччя «жорстокої похітливості» родового інстинкту, що владно поневолює особу, і любов, що відкриває через жертву егоїзму цінність Іншого (Толстой Достоєвський). У історіософських концепціях Срібного століття містично/класово перетворена любов розглядалася як засіб соборного/товариського єднання людства. Початок деконструкції модерністських «сенсів любові» можна побачити в антиутопії Є. Замятіна «Ми», а постмодерністські тексти Вол. Сорокіна концептуально завершують модерністський проект ідеї «перетворення» любові в історії російської літератури.

Ключові слова: «сенс любові», дискурс, трансформація.

Обозначены узловые моменты трансформации «смыслов любви» в русской литературе XVIII–XX вв. В истории русской литературы «смыслы любви» последовательно связывались с идеей личности (от любви, утверждающей ценность человека у Тредиаковского, до любви как средства индивидуалистического самоутверждения у Лермонтова), метафорически, как модель идеальных семейных отношений, рационально выстроенных на принципах разумного эгоизма,

© Е. И. Романова, 2015

проецировались на утопические проекты переустройства общественных отношений (Герцен, Чернышевский), переносились в сферу онтологии, обнаруживая конфликтное противоречие «жестокого сладострастия», властно порабощающего личность родового инстинкта, и любви, открывающей через жертву эгоизма ценность Другого (Толстой Достоевский). В историософских концепциях Серебряного века мистически/классово преображенная любовь рассматривалась как средство соборного/товарищеского единения человечества. Начало деконструкции модернистских «смыслов любви» было положено антиутопией Е. Замятина «Мы», а постмодернистские тексты Вл. Сорокина концептуально завершают модернистский проект идеи «преображения» любви в истории русской литературы.

Ключевые слова: «смысл любви», дискурс, трансформация.

The key moments of transformation of «senses of love» in Russian literature of the XVIIIth – XXth centuries are marked. In the history of Russian literature «senses of love» were consistently connected with the idea of personality (from love, asserting the value of man in Trediakovsky, to love as means of individualistic self-affirmation in Lermontov), metaphorically as a model of the ideal domestic relations rationally ranged on the principles of reasonable egoism, were mapped to the utopian projects of reorganization of public relations (Herzen, Chernyshevsky), were carried to the sphere of ontology, finding out conflict contradiction of «cruel sensuality» that enslaves the personality of tribal instinct, and to love that opens through the sacrifice of egoism a value of Other (Tolstoy, Dostoevsky). The beginning of the deconstruction of Modernist «senses of love» was initiated by Zamyatin's dystopia «We». Postmodern texts of Sorokin completed Modernist project of «transforming» of love in the history of Russian literature.

Keywords: «the meaning of love», discourse, transformation.

Сложность и неоднозначность художественных воплощений любви как «вечной темы» искусства обусловлена пограничным характером культурного феномена любви. Не сводя любовь только к ее природному предназначению, культура всегда стремилась обнаружить в любви глубинные экзистенциальные и онтологические смыслы, связать сущность любви с целостными концепциями мира и человека. Среди огромного массива работ, посвященных рассмотрению любви как целостного дискурса, можно выделить ряд значимых историко-литературных работ, посвященных анализу темы любви в творчестве русских писателей [3; 5–7; 9; 12], исследования, в которых художественные решения проблем пола и любви введены в широкий культурологический контекст [8; 13;14]; сочинения философов Серебряного века, в которых концептуально обозначено мировоззренческое значение проблем любви и пола в русской культуре Серебряного века [2; 4; 10]; философские и культурологические работы, освещающие основные тенденции формирования дискурса любви в истории культуры [1; 11].

Целью данной статьи является обозначение узловых моментов трансформации «смыслов любви» в русской литературе XVIII–XX вв.

Нетрудно заметить, что смена художественных концепций мира и человека влечет за собой трансформацию концептов любви. «Смыслы любви» (Вл. Соловьев) формируются в семиотически организованных пространствах культуры и приобретают вид дискурса-знания – кода, моделирующего систему представлений и ценностей каждой эпохи (М. Фуко). Если говорить о дискурсе любви как нарративно организованной структуре – сквозном «Тексте Эроса» русской литературы, то его сюжетные повороты обозначаются в «текстах-провокаторах», художественно фиксирующих изменения культурных представлений о смыслах жизни и смыслах любви [см.: 1].

Понимание многомерности и изменчивости смысловых наполнений концепта любви в русской литературе возможно лишь при их рассмотрении в контексте широкого спектра социокультурных взаимодействий.

В литературе Петровской эпохи, отразившей эпистемологический разрыв религиозного и светского мироощущений, обращение к авантюрно-любовным сюжетам обозначило тенденцию утверждения новой нерелигиозной модели деятельного, наделенного правом свободного выбора человека. Эта тенденция концептуализируется в переводном романе В. Тредиаковского «Езда в остров Любви». Жанровая форма романа, сочетающего признаки утопии и путешествия, позволяет писателю выстроить новую модель мира. В утопическом пространстве острова природный первичный закон любви отменяет любые формы религиозной и социальной иерархии. Любовь уравнивает всех, и путешествие в остров Любви становится для героя Тредиаковского своего рода инициацией, открывающей путь к Славе. Отношение к страсти как к «преодоленной трудности» на пути к служению-славе вполне вписывает роман писателя в контекст ценностей Просвещения.

В конце XVIII века в русский повестях, ориентированных на западноевропейские образцы сентиментализма, наметился мировоззренческий сдвиг от защищаемых Просвещением ценностей Разума и Долга к утверждению ценности чувства. В творчестве Н. Карамзина опыт сентиментализма кристаллизуется, обретает концептуальность и контрастное противопоставление в экспозиции повести развалин Си…нова монастыря и ветхой лачужки бедной Лизы, символизирует в повести значимость переключения интереса писателя с изображения исторических судеб на художественное осмысление судеб индивидуализированных героев. Помещая свою героиню в ситуацию экзистенциального выбора между «святостью» традиционных моральных предписаний и «греховностью» их отрицания в «падении» и самоубийстве бедной Лизы, писатель вместе с признанием высшей нравственности закона любви отстаивает и абсолютную ценность человеческой индивидуальности. В повести Н. Карамзина любовь становится уже не формой утверждения права человека на свою судьбу, как в романе В. Тредиаковского, но признанием ценности индивидуализированной личности.

Каждая эпоха, по-своему объясняя неизбежный конфликт между миром и человеком, стремится найти некое гармонизирующее основание для его разрешения. Эпоха Просвещения открыла универсального «естественно» разумного человека, сентиментализм – столь же универсального «естественно» чувствующего.

А. Пушкин «размыкает» тему любви в пространство истории, подвергая сомнению мысль XVIII века об универсальном характере природы разумности или чувствительности. В «опытах изучения драматических характеров» он исследует трансформации исторически обусловленных смыслов жизни и смыслов любви. И, если в «Маленьких трагедиях» Пушкин утверждает любовь как экзистенциальное ядро личности, то в метаисторической поэме «Медный всадник» обозначает «болевой нерв» внутренней конфликтности живого чувства частного человека и внешней безликой силы государственности. Ни социальное неравенство, ни жажда справедливости не могли бы толкнуть бедного чиновника на бунт против Кумира: он восстает против Медного всадника, увидев в нем виновника гибели своей возлюбленной. Хотя Евгений и смиряется, и неизменно погибает в своем трагическом противостоянии Медному всаднику, утверждение и отстаивание «маленьким человеком» своего неприкосновенного права на частную жизнь, любовь, семью делает его равновеликой силой истории.

Стремясь разорвать дискурсивную заданность культурных стереотипных форм любовного чувствования и поведения, Пушкин в романе о современности их иронически переосмысливает и художественно деконструирует. Жанровое своеобразие «Евгения Онегина» определяет «дьявольская разница» конфликтующих начал: элегической стихии романтизма и реалистически ориентированной романной аналитики, которая и порождает игру с дискурсивными сте-

реотипами. Высвобождая своих героев из плена литературных канонов, Пушкин экспериментирует с шаблонными образами, мотивировками, ожидаемыми сюжетными развязками. Смысл этой игры в деконструкции традиционных литературных моделей. По жанровому закону реалистического романа «деромантизируются» и оказываются на грани пародии Ольга, Ленский, Онегин. Свою любимую героиню Татьяну Пушкин, наделяя романной судьбой, оставляет в пространстве элегической поэзии. Вполне возможно, что провокативная загадка пушкинской Татьяны может быть отгадана в этом столкновении романного и поэтического слова. В ее ответе земному Онегину «Я вас люблю (к чему лукавить?) // Но я другому отдана; // Я буду век ему верна» парадоксальным образом прочитывается верность вовсе не «важному», «толстому» мужу-генералу, но тому Другому Онегину, своему небесному суженому, которому она поклялась отдать свое сердце. Сюжетное завершение любовной истории Онегина и Татьяны положит начало характерной для литературы второй половины XIX полемике о любви и браке, обернувшейся спором о принципах социальной реорганизации общественных отношений.

Рассматривая любовь как высшую идеальную ценность, романтики проецировали «смыслы любви» на утверждение собственной личности, и постепенно романтическая любовь все больше оборачивалась чувством эгоистическим. В «Герое нашего времени» открывается этическая парадоксальность романтической концепции. В отличие от «скучающего эгоиста» Онегина, Печорин эгоист сознательный. Стремясь отыскать в любви ее абсолютный смысл и не находя его, метафизический бунтарь экспериментирует с границами добра и зла, в любовных отношениях обнаруживается скрытая форма извечной «войны полов», и победа в любви становится средством индивидуалистического самоутверждения.

Литература 40-х годов, обнаружившая в романтической любви эгоистическое чувство, в духе реалистической эстетики переориентирует тему любви с личностной на социальную проблематику. Романтические сюжеты пародируются во многих знаковых текстах этого периода. Неожиданно игра с романтическими шаблонами, структурирующая фабулы «Обыкновенной истории» И. Гончарова, романов А. Герцена «Кто виноват?», И. Тургенева «Отцы и дети» и т. д., обнажила не только искусственность романтических любовных коллизий, но и художественную ограниченность натуралистического сведения лица к социальному типу.

К середине века представления о любви соединились с идеями французских социалистов-утопистов. Мечта о гуманистической социальной реорганизации общества связывалась с задачей перестройки принципов любовных отношений. В центре дискурса любви русской литературы оказались проблемы семьи и брака, а мотив любовных треугольников, интертекстуально связываемый с загадкой пушкинской Татьяны, определил его тематическую направленность вплоть до начала XX века. Обсуждение темы верности и отстаивание права человека свободно следовать своему сердечному чувству, становится значимой частью революционно-демократических требований гражданских прав и свобод. Героиня герценовского романа, подобно пушкинской Татьяне, отказывается от любви и остается верной своему мужу. «Кто виноват?», задается вопросом автор, что этот выбор никого не сделал счастливым. Н. Чернышевский отвечает романом «Что делать?». В его художественном проекте основанная на началах не индивидуалистического, а разумного эгоизма семья становится базовой «ячейкой» идеально организованного социального устройства. Достоевский опровергает «эротическую утопию» бесполых героев Чернышевского, концептуализируя тему «жестокого сладострастия». Он иронизирует по поводу идеи разумного эгоизма как рецепта устроения идеального общества согласованных интересов. В концепции писателя человеческая любовь несовершенна, и возлюбить ближнего как самого

себя невозможно по закону личности, эгоистического «я». Отвергая лежащие в основании проекта Чернышевского позитивистские принципы утилитаризма, Достоевский сохраняет его концептуальное зерно: человечество объединится в соборность, только «уничтожив», «растворив» личность во всеобщей, не знающей эгоизма христовой любви. Писатель не отвергает, но нравственно требует «преображения» сладострастия, видя в нем «эмбрион всеединства».

Для Л. Толстого в любви открывается властная, порабощающая человека темная сила равнодушного к личности родового инстинкта. Внутренняя полемичность связывает роман «Анна Каренина» не только с пушкинским «Евгением Онегиным», но и повестью А. Герцена «Кто виноват?». Если герои герценовской повести несчастны, потому что не посмели свободно отдаться своим чувствам, то герои романа Толстого наказаны за то, что подчинили свою жизнь властному зову пола.

Публикация «Крейцеровой сонаты» обозначила центральное положение проблемы пола в литературе рубежа XIX–XX веков. Обнаружение злой странности, заложенной в любви сладострастной жестокости, открывало иную, прежде мало вербализированную, правду о человеке в романах Ф. Сологуба. Своеобразный логический итог попыткам обозначить социальное измерение любви подводится в позитивистски ориентированных концепциях мира и человека. П. Боборыкину проблема пола представляется слишком надуманной и легко вытесняется приоритетностью социально-экономических интересов. М. Арцыбашев, напротив, видит проблему не в самом половом инстинкте, а в искажающих естественность полового вожделения социальных предрассудках.

В историософских исканиях Серебряного века причудливым и логически непротиворечивым образом контаминировались художественные выводы о смыслах любви Толстого и Достоевского. Провозглашенная Ницше «смерть Бога» обозначила дискурсивный сдвиг, «переоценку ценностей» и стала основанием модернистского проекта переделки мира и человека. Русская эротическая философия формулировала идею: переделка человека должна начаться с «преображения» пола.

Идеи соборной любви, актуализированные на рубеже веков эсхатологическими настроениями революционной эпохи, полемически переосмысливаются в повести И. Бунина «Деревня». Образ Молодой, символически соотнесенный с Россией, Бунин структурирует, ориентируясь на ключевой текст русской историософии «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона. История Сарры и Агари становится кодом исторических прогнозов писателя о грядущей судьбе России и художественно воплощается в сюжетной концовке повести: мечтающий стать новым Авраамом, но так и оставшийся бездетным хозяйственник Тихон отдает прародительницу нового рода Молодую – Агарь в жены «живорезу»-пролетарию Дениске.

Мечта о революционном «классовом» преображении человека определяет художественную концепцию романа М. Горького «Мать». Писатель требует «переоценки» родовых семейных ценностей и замены их ценностями революционными. Аскетизм Павла Власова рационально мотивирован революционной необходимостью. Главный герой А. Блока «Двенадцать» поставленный перед трагическим выбором – или невидимый за снежной вьюгой Христос, или Катькины хмельные ночки – становится невольным убийцей возлюбленной. Смерть Катьки в поэме симптоматично отражает тенденцию становления модернистской утопической модели «товарищества/соборности» «как мира без женщин».

В романе-антиутопии Е. Замятина последовательно деконструируются основные идеи русского модернистского проекта. Единое государство, исключающее свободу, вынуждено поддерживать всеединство полицейскими мерами и

тотальным контролем, а «вырезывание фантазии» (эвфемизм кастрации) – крайняя мера «Lex sexualis», доводит до последних логических пределов модернистскую идею «преображения пола».

В постмодернистскую эпоху «заката метанарраций» деконструкции подвергается модернистская идея переделки мира и человека. Опасность любых «переделок» несовершенного человека подчеркивается в постмодернистском романе Вл. Сорокина «Лед». С почти цитатной точностью воспроизводя в своем романе основные положения статьи Вл. Соловьева «Смысл любви», писатель художественно доказывает, что не только классовая (коммунизм) и расовая (нацизм), но и идея всеобщей соборной любви может обернуться эсхатологической катастрофой.

Таким образом, сюжетное движение дискурса любви как нарративно организованной структуры проявляется в точках эпистемологических разрывов культурных эпох. В истории русской литературы «смыслы любви» последовательно связывались с идеей личности (от любви, утверждающей ценность человека у Тредиаковского, до любви как средства индивидуалистического самоутверждения у Лермонтова), метафорически, как модель идеальных семейных отношений, рационально выстроенных на принципах разумного эгоизма, проецировались на утопические проекты переустройства общественных отношений (Герцен, Чернышевский), переносились в сферу онтологии, обнаруживая конфликтное противоречие «жестокого сладострастия» властно порабощающего личность родового инстинкта, и любви, открывающей через жертву эгоизма ценность Другого (Толстой, Достоевский). В историософских концепциях Серебряного века мистически/классово преображенная любовь рассматривалась как средство соборного/товарищеского единения человечества. Начало деконструкции модернистских «смыслов любви» было положено антиутопией Е. Замятина «Мы», а антиисториософская трилогия постмодерниста Вл. Сорокина, переосмысливающего идеи Серебряного века в контексте трагической истории XX века, концептуально завершает модернистский проект «преображения» любви в истории русской литературы.

Текст Эроса русской литературы, как и любая другая нарративная структура, организующая «вечные темы» в едином сюжете, принципиально не завершен. Смысловые наполнения концепта «любовь» меняется от эпохи к эпохе, и для литературоведения исследование дискурса любви остается актуальной, сложной и интересной задачей.

Библиографические ссылки

1. *Батай Ж.* Из слез Эроса / Ж. Батай // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины 20 века : сборник / [пер. с фр., / сост., комментарии С. Л. Фокина]. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 271–308.

2. *Бердяев Н.* Эрос и личность : Философия пола и любви / Н. А. Бердяев ; [сост. и вступ. ст. В. П. Шестакова]. – М. : Прометей, 1989 : МГПИ им. В. И. Ленина, 1989. – 157, [1] с.

3. *Боренстайн Э.* Женоубийцы : жертвоприношение женщин и мужское товарищество в ранней советской прозе [Электронный ресурс] / Э. Боренстайн ; М. Липовецкий // Континент. – 2001. – № 2 (108). – С. 290–321. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/continent/2001/108/bor-pr.html

4. Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса / Б. П. Вышеславцев ; [вступ. ст., сост. и коммент. В. В. Сапова]. – М. : Республика, 1994. – 368 с.

5. *Колобаева Л. А.* Русский эрос: философия и поэтика любви в романе начала и конца XX века / Л.А. Колобаева // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 9. – Филология. – 2001. – № 6. – С. 43–60.

6. *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России / О. Матич. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 400 с.

7. *Недзвецкий В. А.* И.А Гончаров и русская философия любви (к постановке проблемы) // Изв. АН России. Сер. яз. и литературы. – Т. 53. – 1994. – № 1. – С. 24–35.

8. *Паперно И.* Семиотика поведения. Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. Новое литературное обозрение: Научное приложение / И. Паперно. – М. : Новое литературное обозрение, 1995. – 207 с.

9. *Романова Е. И.* Любовь и самосознание личности в русской литературе : монография / Е. И. Романова. – Д. : Нова ідеологія, 2012. – 286 с.

10. *Соловьев Вл.* Смысл любви / Вл. Соловьев // Русский Эрос, или Философия любви в России. – М. : Прогресс, 1991. – С. 84–102.

11. *Фуко М.* Использование удовольствий. История сексуальности / М. Фуко ; [пер. с франц. В. Каплуна]. – СПб.: Академический проект, 2004. – 432 с.

12. *Энгельштейн Л.* Ключи счастья: Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX–XX вв. / Лора Энгельштейн. – М. : Терра, 1996. – 571 с.

13. *Эткинд А.* Содом и Психея : очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А. Эткинд. – М. : ИЦ «Гарант», 1995. – 413 с.

14. *Эткинд А.* Эрос невозможного. История психоанализа в России / А. Эткинд. – СПб. : MEDУЗА, 1993. – 464 с.

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

УДК 821. 111 -31 «20»

О. А. Воеводина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

КОНЦЕПТ «ВОЙНА» В КНИГЕ Л. АШКЕНАЗИ «ЧЕРНАЯ ШКАТУЛКА»

Розглянуто питання втілення теми війни у книзі Л. Ашкеназі «Черная шкатулка». Концептуальні рішення теми пов'язані зі своєрідністю наповнення концепту «війна», який формує певну концептосферу частини збірки. Трагедійний модус книги втілюється за рахунок особливої авторської манери вводити жахливе й трагічне в контекст звичайного та навіть побутового, «маскуючи» справжнє почуття під маскою спокійної, без зайвої експресії розповіді. Автор розраховує на генетичну пам'ять читача, апелюючи до вищих моральних цінностей.

Ключові слова: Л. Ашкеназі, збірка «Черная шкатулка», концептосфера, війна, смерть, трагедійний модус.

Рассмотрены вопросы воплощения темы войны в книге Л. Ашкенази «Черная шкатулка». Концептуальные решения темы связаны со своеобразием наполнения концепта «война», который формирует концептосферу части сборника. Трагический модус книги воплощается за счет особой авторской манеры вводить ужасное и трагическое в контекст обыденного и даже бытового, «маскируя» истинные чувства под маской спокойного, без лишней экспрессии повествования. Автор рассчитывает на генетическую память читателя, апеллируя к высшим нравственным ценностям.

Ключевые слова: Л. Ашкенази, сборник «Черная шкатулка», концептосфера, война, смерть, трагический модус.

The questions of the embodiment of the theme of war in «Black Box» by L. Ashkenazi are examined. The conceptual solutions of the theme are connected with the uniqueness of the filling of the concept "war", which forms concept sphere of the part of the collection.

© О. А. Воеводина, 2015

The tragic mode of the book is represented due to the special author's manner to include terrible and tragic into the context of ordinary and even everyday life, "disguising" true feelings under the mask of calm narration. The author relies on the genetic memory of the reader, appealing to the highest moral values. The theme of war is realized through the variety of the motives, which form the concept that reflects estimations, ideas of the author about the surrounding reality. One of the base concepts of "Black Box" is the concept of "war". It is important for the poet to present the conversation on the war as, at first glance, the ordinary and even routine process. And death, which is inseparably connected with the war, is so usual and loses tragic characteristics. For Ashkenazi war is not somewhere, but inside everyone, who one way or another participates in it. The method of designing of the tragedy, organically combined with this theme, in «Black Box» is unusual and even paradoxical.

Keywords: L. Ashkenazi, the collection "Black Box", concept sphere, war, death, tragic mode.

В книге стихов чешского поэта Людвига Ашкенази, опубликованной в 60-е годы XX в. (переводы на русский язык Александра Лейзеровича) одной из центральных тем стала тема войны, представленная разнообразием мотивов, которые опираются на целый ряд образов, формирующих концептосферу произведения. Концепт называет содержание понятия, это своеобразный синоним смысла, поэтому совокупность концептов создает концептуальную картину мира, отражающую оценки, представления автора об окружающей действительности. Совокупность концептов формирует концептосферу, как целостное и структурированное пространство. Одним из базовых концептов пространства «Черной шкатулки» стал концепт «война».

Поэтическая рефлексия коснулась пережитого самим автором и его семьей и отозвалась в авторском сознании не просто трагическими переживаниями прошлого, а вовлеченностью прошлого в настоящее, а скорее всего, и в будущее. Концептуально важным для поэта стал разговор о войне, как, на первый взгляд, об обыденном и даже рутинном процессе. Это занятие некоторых людей, не видящих в этом ничего выходящего за рамки обыкновенного течения жизни. И смерть, которая неразрывно связана с войной, также обычна и, на первый взгляд, утрачивает свойственную ей трагичность. Война у Ашкенази не где-то (бои, локализации воинских частей, наступления и поражения), а внутри каждого, кто так или иначе причастен ей. Почти с первых стихотворений книги «Черная шкатулка» тема войны становится частью жизни ребенка, который не должен еще задумываться о жизни и смерти. Дети в книге и не задумываются, а просто узнают мир, открывают его и радуются ему, даже тогда, когда этот мир оборачивается своей самой жестокой стороной, даже тогда, когда мир, в который он пришел, маркирован страшным словом «война». Пронзительно этот мотив звучит в стихотворении «Нагасаки». Сам жанр, избранный поэтом, отсылает нас к колыбельной, традиционной маминой песенке, устремленной к любимому дитяти: *«Пей молочко, пей белое, пей, пёстрый, обгорелый мой, пей горькое, солёное, мой худенький, зелёный мой родившийся не вовремя, безвинно приговоренный»* [1].

Способ создания трагизма, органически сопряженного с этой темой, у Ашкенази непривычен и даже в чем-то парадоксален. Трагизм поэта – это отсутствие трагического в видимой форме лирического повествования. От обыденности описываемого становится жутко, и именно на эту боль, возникающую у читателя на контрастности внешних форм повествования и авторской идеи, рассчитывает поэт. Из этой боли рождается нужное автору читательское восприятие и понимание всей бесчеловечности того, что связано с войной, смертью, невозможностью жизни как таковой.

Важным средством выразительности становятся заглавия стихотворения. Эти заглавия – чаще всего квинтэссенция не идеи произведения, а проблемы, ху-

дожественного осмысления темы в ее критическом, самом остром проявлении. Заглавия последовательно и мощно «поддерживают» заданную тему.

Эти проблемы обозначены прежде всего как разрыв насущных представлений человека о бытии и реалий, сопутствующих войне. Усиливает остроту этих проблем, а значит и весь дискурс, «детский» мотив. Обычность поведения ребенка, задающего разные вопросы («Вопросы»), наталкивается на ужас взрослого, бессильного что-либо объяснить ребенку, родившемуся *«до войны, пани, в войну, пани, или после войны»* [1]. Его естественный вопрос «почему?» всегда будет упираться в страх взрослого, неспособного объяснить бессмысленность убийства кого-то кем-то. Иной вопрос появляется в названии следующего стихотворения. Казалось бы, оно о жизни, которую ждут, которая уже есть и еще только не приняла ту форму, что ей предназначена. «Кто ты?» называется стихотворение, это обращение матери к еще не родившемуся ребенку. И среди этого ликования жизни тот же ужас и страх взрослого. Этот страх, как будто вызван совсем другим, но генезис его тот же – война: *«А я спрошу тебя, Рыбочка: «Кем ты станешь?» Спрошу: «Кто ты? Кто ты, мой неизвестный, мой гость, моя радость?» «Неужели ты станешь обыкновенным мужичищей, от которого разит войною, злобой и рисовой водкой? Казармами для резервистов? Выплюнутой кровью? Неужели наступит время, и ты тоже кому-нибудь скажешь испитым сиплым голосом: – А ну катись, ублюдок, пока не выбил зубы!..»* [1]. С самого начала книги обозначен объект авторского внимания – это жертвы войны. Жертва – опаленный атомным взрывом младенец и его страдающая мать, и жертва – будущий солдат, несущий гибель, и его страдающая мать. Если в стихотворении «Нагасаки» все происходят в эпицентре явленной войны, то в стихотворении «Кто ты?» мы видим рефлексию, переживание прошлой войны, опыт которой рождает желание, чтобы ничего подобного не повторилось. И весь ужас в том, что жертва прошлой войны более всего боится быть причастной к войне новой через своего ребенка, которого ждет, через будущее, что так непредсказуемо.

«Стена» стихотворение о том, что иногда неизбежность смерти может ощущаться всю жизнь, не воспринимаемую как чудо. Хотя чудо произошло, и та, которая ищет себя *«между Львом и Иосифом»* [1], жива, но она действительно там и находится, где и они, несмотря на *«свежую капусту в корзинке»*. Она осталась там, с ними со всеми, и ей не хватает только подтверждения в виде надписи на стене в храме.

Мотив холокоста – один из составляющих темы войны у Л. Ашкенази. Обыденность происходящего подчеркивается сюжетами, на первый взгляд, сугубо бытовыми, житейскими, не предполагающими во внешней канве трагического прочтения. Этот трагизм возникает «за кадром», рождается из памяти тех, кто пережил войну, и из генетической памяти последующих поколений: досада от неисправности какой-то детали, исправление неестественного пребывания, обучение первым шажкам малыша, звуковые созвучия некоторых слов, которые так часто замечают дети. Все это с легкостью прочитываются как знаки мирной жизни. Но знак «война» вносит свои поправки. Неисправная деталь быстро становится действующей, и пулемет отлично исполняет свою функцию. Тем более, что объект его деятельности «герр профессор», а субъекту этой деятельности так нравится *«палить из пулемета»*, как нравится поливать сад, хотя свинцовым дождем и того интересней. Недолгая задержка в этом излюбленном занятии – лишь в заедающей детали пулемета. Ирония поэта наполняется истинной трагедийностью. «Дыши, дыши!» называется следующее стихотворение, и в этом императиве мы слышим, как мальчишке говорит кто-то заботливый, взрослый и сильный, что место ему не в канализации, где крысы, что там же дышать нечем. Но эта естественная забота оборачивается в условиях войны настоящим безумием: в жизни, оказывается, ему

дышать незачем, ведь имя у него может быть очень неподходящим для дыхания, это точно знает заботливый, взрослый и сильный, определяющий дышать или нет.

Ашкенази часто использует в заглавиях слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, уже этим отправляя читателей в детский мир. Он говорит в стихотворении «Солнышко»: «*Дети – создания маленькие и любят все уменьшительное…*» [1]. Так и облачко-барашек («Барашек») само по себе вызывает умиление, а затем и ужас – облачко-барашек над газовой камерой, облачко-барашек, которое показывает малышу, еще не умеющему ходить, его старший спутник по дороге туда, откуда они выйдут такими же облачками-барашками: «*Смотри, как надо ходить. В субботу нам уже шагать в трубу, в которой немцы сделают из нас барашков… Ты что плачешь? Хочешь стать барашком? Вон там, высоко-высоко! Но что с тобой делать, когда ты не умеешь ходить? Ладно, не плачь, я тебя научу, чтобы в субботу ты сам дотопал*» [1]. Обреченность и ребенок – несовместимые понятия, совмещающиеся лишь в пространстве войны.

«Некролог маленького Давида» стихотворение о мире в душе тех, кто уже обречен, о мире, который не вмещает в себя смерть. Поэтому маленький Давид и задает свой последний вопрос учителю: *«Скажите, господин учитель, от чего происходит слово «гетто»? Не от Гёте?»* [1].

Исчезновения Давида не заметил никто, некому было заметить. Так одна жизнь в статистике войны не играет никакой роли. «Ну и что ж?» – еще один вопрос в заглавии стихотворения. Действительно, ну и что ж, если жертвы всех войн так огромны, что гибель некоторых может быть просто незамеченной. Один, десять, сто, тысячи тех, которых не посчитали, это такая малость в этой статистике, такой ничтожный процент допустимой неточности. Ну и что, что Гейне сравнивал каждую человеческую судьбу со Вселенной. Для войны одной вселенной больше, одной меньше ровным счетом ничего не значит. Трагизм у Ашкенази рождается из того, из чего он как бы и родиться не может: из обыденности преступления, ежедневной бесчеловечности, рутинной жестокости. Из обыденности вселенского горя. «Детский» мотив проявляется и в фантасмагорическом сюжете, где робкий разговор с младенцем оказывается абсолютно нелепым. Ибо место, где младенцу положено быть – детская коляска – занято войной: под голубыми пеленками – фаустпатрон. Но фантасмагорическим этот сюжет может быть в нормальном, не искаженном войной пространстве, пространстве мира.

В перечне разных дел, расписанных тщательно («Оккупация»), между сменой постельного белья, переработкой молока, регистрацией рабочей силы затерялось еще одно дело – «евреев на стадион!». А потом можно и наслаждаться чудесными видами чудесной земли, которая *«впредь до особого распоряжения изымается!»* [1]. Такой рай на фоне рвов и газовых камер.

Все в стихах Ашкенази о войне сплетено в один крепкий причудливый узел: жизнь и смерть, добро и зло, разум и безумие. Человек в стихах Ашкенази принимает мир таким, каким он предстает перед ним. Он активно не сопротивляется и не в силах изменить этот мир. Но мир этот настолько алогичен, страшен и невозможен для нормального существования, что для человека естественно завидовать деревянному манекену, не способному все увиденное и пережитое осмыслить («Манекен»). И те, на кого война накинулась, как страшный зверь, и те, кто стал ее носителем, у Ашкенази – жертвы.

Наивность и растерянность героя стихотворения «Протезы» вписана в по-настоящему сюрреалистический сюжет переживания потери конечностей в бою, немецкий солдат еще не в силах осознать того, что с ним произошло. Для Ашкенази очень важно расширить мир жертв войны за счет тех, кто, казалось бы, не должен вызывать никакого сочувствия. Но для поэта это принципиально поставить рядом с безвинными жертвами, детьми, стариками и этого молодого немец-

кого солдата, так нелепо потерявшего возможность командовать своими ногами. Сюрреалистический сюжет и в «Балладе о письмоносце». *«Для Агнес Вагнер, дом № 114 по улице Иммануила Канта»* [1], так ждавшей, наверное, весточки с русского фронта, в побежденный Берлин было доставлено это долгожданное письмо, в разбомбленный дом, от хозяйки которого остался только ботинок, которому добросовестный почтальон и вручил письмо. Безумие мира войны для Ашкенази – очевидная истина.

Автор не фантазирует, а констатирует известные истины, облекая их в фантастические формы. Диалог Смерти с командиром роты выглядит так же буднично, как и разговор того же командира с молоденьким солдатиком Вагнером. Война и смерть рядом, неизбежность и неотвратимость их союза («Смерть») в фатальности происходящего. Не убежишь, не скроешься и даже если хочешь спасти, все равно неизбежно пошлешь навстречу Смерти. Таков закон войны, заключившей свой страшный союз со смертью. Ночной шепот из атрибута чувственной поэзии у Ашкенази превращается в пугающее свидетельство умирания и смерти города. Догорающие города разговаривают, а украинский город Чугуев шепчет, и его шепот не могут перекрыть ни гудение ветра, ни треск пламени, это был страшный предсмертный шепот, доносившийся из тьмы и оставшийся навсегда в сознании как знак смерти. Знаком смерти в пространстве войны становится и любовь. Война и продолжение жизни, счастье – несовместимы («Букет»): еще один лик войны – гибель солдата в последний день войны, на пороге счастья и любви. Летоисчисление: до войны, во время и после – это примета современников войны. Сквозь призму солдатского отдыха, долгожданного спокойного сна проявляется сознание такого современника. В первый день после войны этот сон особенно крепок, этот сон как долгожданное, заслуженное счастье. Но только бы не просыпаться: война закончилась, но она в тебе навсегда, вместе с теми, кто заснул, чтобы никогда не проснуться, вместе со страшными неисчезающими воспоминаниями: *«Проснешься и не знаешь: смеяться, что все это пережил и выжил. Или плакать?»* [1].

Такая странная энциклопедия войны в причудливых и совсем простых картинах разворачивается в «Черной шкатулке», где строчки мощно подкреплены фотографиями, сопровождающими каждое стихотворение.

Библиографические ссылки

Людвиг Ашкенази. «Черная шкатулка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.belousenko.com/wr Ashkenazy.htm

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

УДК 82(569.4)

Е. Н. Бескровная

ВУЗ «Международный гуманитарно-педагогический институт «Бейт-Хана»

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТАНАХА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮДМИЛЫ НЕКРАСОВСКОЙ

Розглянуто трансформацію ТаНаХа, а разом з ним і Тори, на прикладі сучасних респонсів, методом «пілпул-хілукім». Досліджено сюжетну канву у віршах Некрасовської як на прикладі Агадичного Мідрашу, так і Вавілонського Талмуду.

© Е. Н. Бескровная, 2015

Для творчості Некрасовської характерна жіноча тема в поетичному перекладі Старого Заповіту. Це добре видно на прикладі віршів «Брат мой, Каин», «Девора», «Мелхола».

Проте головною особливістю творів Некрасовської є звернення до образу Матері Марії, яку поетеса порівнює із сучасною жінкою. Крізь твори Некрасовської проходить зв'язок західноєвропейської та біблійної культур, який звертає усі народи світу у бік Єрусалиму.

Ключові слова: трансформація Тори, Вавілонський Талмуд, Біблія, російсько-єврейська література, трансформація жанру.

Рассмотрена трансформация ТаНаХа, а вместе с ней и Торы на примере современных респонсов, методом «пилпул-хилуким». Исследована трансформация, сюжетной канвы как на примере Агадического Мидраша, так и Вавилонского Талмуда.

Для творчества Некрасовской характерна женская тема при поэтическом переводе Ветхого Завета. Это просматривается в стихотворениях «Брат мой Каин», «Девора», «Мелхола».

Но самой главной особенностью произведений Некрасовской является обращение к образу Матери Марии, которую поэтесса связывает с современной женщиной. Происходит слияние западноевропейской и библейской культур, которое обращает все народы мира в сторону Иерусалима.

Ключевые слова: трансформация Торы, Вавилонский Талмуд, Библия, русско-еврейская литература, трансформация жанра.

Transformation of Tanah is the one of the important and interest problem in the World Hebrew Literary. He is including development literary genre and formation lines of subject in the genre.

The transformation of Tanah is influenced in the Hebrew and World Literary. He is to rouse the many question and formatted genre characteristic in the creative works of writer in the Christianity culture.

The transformation of Tanah and the Torah is the one of the principal stage in the development of Word artistic culture. From the point of view the development the World literary subject of Bible play the first role in the creative works of writer.

In other day in the Modern Hebrew Literary in Ukraine transformation Torah and Tanah in the levels of response we are looking in the creative works of Ludmila Necrasovskaya (Dnepropetrovsk, Ukraine).

In the article «The transformation the Tanah in creative works of Ludmila Necrasovskaya» we are looking in the transformation Torah for example the Modern response from the method «pilpul-hilukim». We are looking in the creative works of the Ludmila Necrasovskaya from the position transformation the Agadical Midrah and Babylonian Talmud.

The creative works of Ludmila Necrasovskaya to be characterized women theme in the poetic transformation the Old Testament. This is theme we are looking in the creative works "Брат мой, Каин», «Дебора», «Мелхола».

The first theme of the creative works of Ludmila Necrasovskaya is the theme of Mother Marie, were the poet to connected modern women and Mother Marie. This is the fusion between European culture and Bible culture, what is bringing other peoples to the Jerusalem.

Keywords: the transformation Tanah, Babylonian Talmud, Bible, Russian-Hebrew Literary, the transformation of the genre.

Трансформация ТаНаХа, также как и трансформация Торы – один из главных этапов в развитии мировой художественной литературы. С точки зрения истории развития Библии через всю мировую литературу проходят сюжеты Ветхого и Нового Завета, и их изменения мы находим как на уровне непосредственно сюжетной композиции, так и на уровне образной системы в литературном произведении.

На сегодняшний день в современной еврейской литературе Украины одну из самых ярких современных трансформаций Торы на уровне респонсов мы находим в творчестве днепропетровской поэтессы Людмилы Витальевны Некрасовской.

Творчество этой поэтессы очень своеобразно, и на сегодняшний день – одно из самых изучаемых в современном научном мире. Среди научных работ в данной области и статья «Сестра моя жизнь» профессора Днепропетровского национального университета им. О. Гончара Т. Н. Потницевой [5], статья доцента, кандидата филологических наук преподавателя Дрогобыческого университета А.Труханенко «Сказание о стихах красивых, добрых, светлых» [8], статья доктора философских наук председателя ассоциации религиеведов Днепропетровской области М. Мурашкина [3]

Задачей нашего исследования является проследить процесс трансформации ТаНаХа, а вместе с ним и Торы, на примере современных респонсов, методом «пилпул-хиллуким». Мы также исследуем трансформацию сюжетной канвы в стихах Некрасовской как на примере Агадического Мидраша, так и Вавилонского Талмуда.

Хотя в творчестве Некрасовской нет четкой хронологии Библии, как в творчестве С.Г. Фруга, нам бы хотелось дать литературоведческий анализ ее произведений именно в этом ключе.

На наш взгляд, наиболее ярким произведением Некрасовской является ее последнее стихотворение «Брат мой, Каин», которое трансформирует не только Ветхий Завет, но и обращается к проблеме Авраама и Исаака, изложенной как в Агадическом Мидраше, так и в Вавилонском Талмуде. Четко следуя за сюжетом трактата Брашит о Каине и Авеле Вавилонского Талмуда, поэтесса тем не менее вводит элемент трактата о Аврааме и Исааке:

Но в поступках моих
не найдешь заурядного зла,
Я во славу Творца
преуменьшить решил поголовье,
Поднося небесам
в виде жертвы степного козла,
Кровь людскую навек
заменяя козлиною кровью.
Нашим детям теперь
не бывать принесенными в дар. [5, с. 35]

Этот же элемент гуманизма и преданности человеку мы находим и в творчестве любимого поэта Некрасовской Иосифа Бродского:

«Пойдем же, Авраам, в твою страну,
где плоть и дух с людьми – с людьми родными,
где все что есть, живет в одном плену,
где все что есть, – стократ изменит имя [1, с. 37]

Тема гуманизма в стихотворении Некрасовской «Брат мой, Каин» несет на себе элемент всепрощения, которым наполнена Библия.

В целом в творчестве Некрасовской мы наблюдаем движение от Жреческого кодекса Библии к Агадическому Мидрашу и от него к Вавилонскому Талмуду. И этот фактор четко прослеживается по сборнику «Сны Иосифа», который вышел в Днепропетровске в 2009 году.

Этот сборник также построен по библейскому принципу Жреческого кодекса и для нас становится очевидным, что в своих поэтических изысканиях поэтесса все-таки стремится сохранить приверженность хронологии Жреческого кодекса Библии, но очень часто нарушает его. Сборник открывается стихотворение «Мелхола». В целом, читая это произведение, мы видим, что перед нами прохо-

дит именно гендерная тема поэзии Некрасовской: тема женщины, страдающей от библейской традиции хасидизма и пытающейся перебороть себя и свой страх. Эта же женская тема звучит и в произведении «Дебора», но здесь автор показывает, с одной стороны, женщину, а, с другой – полководца, опираясь непосредственно на первое произведение Библии с исторической точки зрения «Плач Деворы»:

Из веры чистого колодца
Хлебнуть безмерной глубины,
Быть женщиной и полководцем,
Судьей и символом страны.
Ведя, верша и вдохновляя,
И страх на дне души скрывать,
Ведь я совсем не понимаю
Того, как нужно воевать,
Но, продолжая улыбаться,
Многозначительно молчу.
О, как мне хочется прижаться
К мужскому сильному плечу!
Я б этой радости вкусила
Так, чтоб вовек не позабыть!
Хоть раз, Господь, даруй мне силы
Девичью слабость проявить,
Позволь мне в сомне дел бурлящем
Постигнуть мира благодать,
Где проигрыш для женщин слаще
Мужского счастья побеждать. [4, с. 15]

Некрасовская очень серьезно подходит к переложению на язык поэзии библейского текста. Особенно удачным является подход автора к поэтическому переложению легенды Ветхого Завета о Иакове и Иосифе:

Когда б ты знал, Господь, насколько жизнь тосклива!
Как трудно одолеть непониманья боль,
Предательство родных сносить и терпеливо
Им предлагать в ответ прощенье и любовь!
Я выхлебал до дна всю чашу унижений,
Хотя Твоя печать сияла на челе.
Шептались за спиной? Бесспорно Божий гений
Из рабства приводил к величью на Земле.
С кем душу отогреть в семье и на чужбине?
Я не обрел друзей, поднявшись над толпой.
Ты мне дарил любовь – великую святыню.
И с нею одинок и на тропе земной!
Но вопреки всему не опускаю очи:
Немыслимых вершин достиг простой пастух.
Пусть чуждую жену зовут Царицей ночи.
Зато в сынах моих и кровь моя, и дух! [4, с. 20]

Этот же элемент страданий Иосифа мы находим и в книге Томаса Манна «Иосиф и его братья», где тема верности еврейскому народу сравнивается на уровне веры и приводит автора в конечном итоге к рациональному познанию мира: «Знаменитое его целомудрие было отнюнь не следствием его обделенности, наоборот, оно основывалось на том, что мир и его, Иосифа, взаимоотношения с ним были пронизаны духом любви, на всевлюбленности, которая тем более заслуживала столь емкое наименование, что не останавливалась у границ земного, а каким-то привкусом, какой-то нежной примесью, какой-то неуловимой, скрытой

подоплекой входила в любую, в том числе и в самую трепетную, самую священную сферу.» [2, т. 2, с.176]

Что касается Некрасовской, то с точки зрения гендерной поэзии она четко следует за сюжетом Агады в хасидизме и, фактически, вслед за Томасом Манном ставит своего героя в положение человека, покорного Богу. Эта хасидская точка зрения и раскрывает смысл поэзии Некрасовской.

И заплакал Иосиф, и тотчас врачам повелел он,
Чтобы тело отца бальзамировать стали скорей.
Но прошло сорок дней прежде чем завершилось их дело,
И над ним египтяне проплакали семьдесят дней.
Но дни плача прошли, и Иосиф сказал фараону,
Что как любящий сын умиравшему он обещал
В Ханаан отнести его, где старика похоронят,
И просил отпустить его, чтобы он слово сдержал. [4, с. 66]

В поэме «Сны Иосифа» мы видим, что автор развивает библейский сюжет, фактически наполняя его новыми образами и новыми элементами сюжетной линии. Некрасовская в поэтическом прочтении библейского текста дополняет следующий сюжет Книги Бытия 47, 27–31, где на смену Завету Бога появляется человеческий фактор и именно он переходит, по мнению Некрасовской, в священный поклон «Дому Израилеву», где, с точки зрения Фруга и религиозного сиониста Рава Кука, Человек поднимается над несчастьем и становится равным Богу, т.е. вступает с Ним в диалог:

Так и был он в Египте. Иосиф сто десять лет прожил.
Внуки с правнуками на коленях его подросли.
Перед смертью всем братьям поведал Иосиф, что Божьей
Волей смогут они из египетской выйти земли.
Бог ту землю им даст, о которой твердил неустанно
И взял клятву Иосиф с потомков Израиля всех,
Что останки его, уходя отнесут в Ханаан. И
Умер он. И его положили в Египте в ковчег. [4, с. 67]

У читающих поэзию Некрасовской создается впечатление, что каждый из ее образов наполнен женским чувством. Это хорошо видно на примере стихотворений «Рахиль», «Иезеркиль», «Жена Потифара», «Иаков». Но особенно ярко женственность мужских образов раскрывается в стихотворении «Иосиф», где философская категория «доброты» проходит сквозь проблему страданий человека и останавливается на толерантности и победе чувства долга перед человечеством, над индивидуальными вечными обидами:

Неужели они? И, похоже, меня не узнали,
Робко жмутся в дверях и мешки разложили у стен.
Долог лет караван. С той поры, как меня продавали,
Постарели они. Да и я изменился совсем.
Как тогда я вопил, пробудить в них отчаявшись братство!
Как я был одинок! Сколько боли с тех пор превозмог!
Но страшила не смерть, а чужбина, предательство, рабство.
Хорошо, что в пути постоянно поддерживал Бог!
Как надменность тогда искажала родимые лица!
Но увиденный сон оказался реальным вполне.
Фараона слуге норовят до земли поклониться,
Чтоб от голода спас. А поклон их достанется мне.
Зло нельзя наказать, раскрывая при этом объятья.
Мне давно ни любовь, ни погибель семьи не нужна.
Но какие ни есть, а они – моя кровь, мои братья!
Это выше чем месть. Эй! Насыпьте пришедшим зерна. [6, с. 60]

Тема библейских мотивов постепенно у Некрасовской подходит к проблеме Нового Завета, в котором женская тема занимает одно из виднейших мест в образе Девы Марии, где трансформация Торы достигает своего апогея на уровне Нового Завета, в образе Иисуса Христа:

О любви я ее спросила,
Но ответила Божья Мать:
«Я ведь дитятко не любила,
Мне неведомо, что сказать.
Я законно иль незаконно,
Но мечтала любовь познать,
А не ликом святым иконным
Мир от мерзости заслонять.
Я хотела на этом свете
(Как представлю – бросает в дрожь)
Чтобы сын, как и должно детям,
На любимого был похож.
И моя нелегка судьбина.
Уж не знаю поймешь ли ты:
Проступили в лице у сына
Незнакомые мне черты.
И все ходят и ходят люди,
Плачут, молятся предо Мной,
Но сама, как о высшем чуде,
Я прошу о любви земной. [4, с. 18]

Главной особенностью творчества Людмилы Некрасовской являются не только общечеловеческие мотивы Ветхого и Нового Завета, но и явное слияние библейского текста с текстом Вавилонского Талмуда, где красота библейского слова соединяет в себе приверженности христианско-православной и иудейско-хасидской традиции, о которой Самуил Шварц писал: ««Когда случайная гроза согнала его с дороги, и он, угрюмый и печальный, спешит укрыться в чащу под тень убогого дерева, – он вдруг останавливается под влиянием неожиданной встречи, то донёсся к нему звук, прилетевший сюда с юга, Бог весть каким путём соловья. Загремел степной напев Украйны «с юной мощной силой» – и заглушил рёв грома и бури.» [7].

При этом трансформация библейского текста движется по схеме:

Но главная суть произведений на библейские мотивы заключена в общеизвестном понятии; «…и то, что прилежный ученик выведет перед своим учителем, было уже сказано Моисею на Синае.». Но Некрасовская в то же время отступает от норм иудаизма, вводя в поэтический сборник «Сны Иосифа» и образ Девы Марии, который она связывает с современной женщиной. Это слияние западноевропейской и библейской культур обращает все народы в сторону Иерусалима.

Библиографические ссылки

1. Бродский И. Малое собрание починений / И. Бродский. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 876 с.

2. Манн Т. Иосиф и его братья / Т. Манн. – М. : Худож. лит., 1968. – Т. 2. – 719 с.

3. Мурашкин М. Опыты об Иосифе / М. Мурашкин // Некрасовская Л. Сны Иосифа. – Кривой Рог : «Планета Кривбасс», 2009. – С. 157.

4. Некрасовская Л. Сны Иосифа / Л. Некрасовская. – Кривой Рог : «Планета Кривбасс», 2009. – 132 с.

5. Некрасовская Л. Брат мой Каин / Л. Некрасовская. – Днепропетровск : Акцент П.П., 2014. – 126 с.

6. Некрасовская Л. Сотворение мифа / Л. Некрасовская. – Днепропетровск : РВА «Дніпро VAL», 2007. – 132 с.

7. Поэзия С. Г. Фруга / [статья С. Шварца], вырезка из газеты, ЦГАЛИ, собрание Попова. – Ф. 837, оп. 2, ед. хр. 1468.

8. Труханенко А. Сказание о стихах: красивых, добрых, светлых / А. Труханенко // Некрасовская Л. До, Ре, Ми / Л. Некрасоввская. – Днепропетровск : Журфонд, 2006. – С. 93–97.

Надійшла до редколегії 08.02.2015 р.

ПІСЛЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ЧИТАЧ І ТЕКСТИ КУЛЬТУРИ

УДК 821.133.1 «18»

А. В. Пронкевич
Черноморский государственный университет имени Петра Могилы

КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И РЕКЛАМА

Розглянуто взаємодію класичної літератури і реклами. Відкриває дослідження огляд теоретичних наукових праць, які вивчають різні способи залучення літературної образності до комерційної комунікації. Значну увагу приділено використанню реклами як окремого художнього коду, що дає змогу краще зрозуміти добу, в якій відбувається дія творів. Специфічним явищем сучасної культури є product placement (прихована реклама в масовій літературі). Нерідко взаємопроникнення реклами і літератури спричиняє переосмислення онтологічного статусу мистецтва слова і призводить до появи нових творінь, що поєднують здобутки літератури, кінематографу, анімації та музики.

Досліджено, що рекламні продукти, в яких використано образність класичної літератури, завдяки своїй відомості, є набагато ефективнішими стимулами споживацької поведінки, ніж образність літератури масової. Крім того, класична літературна образність відкриває практично нічим не обмежений простір для інтертекстуальної гри із споживачем. Нарешті, класична літературна образність у рекламі є засобом поширення (як у прямий спосіб, так і у опосередкований) певних цінностей.

Ключові слова: реклама, класична література, візуальна риторика, діалогізм, адаптація.

Рассмотрены взаимоотношения классической литературы и рекламы. Открывает исследование обзор теоретических работ, посвященных разным способам использования литературной образности в коммерческой коммуникации. Большое внимание уделено использованию рекламы как отдельного художественного кода, позволяющего лучше понять эпоху, в которую происходит действие произведений. Специфическим явлением в современной культуре можно считать product placement (скрытую рекламу в массовой литературе). Во многих случаях взаимопроникновение рекламы и литературы приводит к переосмыслению отнологического статуса искусства слова и возникновению новых творений, соединяющих достижения литературы, кинематографа, анимации и музыки.

Доказано, что рекламные продукты, в которых используется образность классической литературы, благодаря своей узнаваемости, гораздо более эффективны как стимулы, определяющие потребительское поведение, чем образность литературы массовой. Кроме того, классическая литературная образность в рекламе открывает практически неисчерпаемый простор для интертекстуальной игры с потребителем. Наконец, классическая литературная образность в рекламе служит средством распространения (как прямо, так и опосредованно) определенных ценностей.

Ключевые слова: реклама, классическая литература, визуальная риторика, диалогизм, адаптация.

The paper focuses on relations between classical literature and advertising. The paper opens with overview of theoretical research projects on use of literary imagery in commercial communication. A special attention is given to advertising as an artistic code, which help understand the spirit of the age, in which the plot is set. Another interesting from integrating mass literature into advertising is product placement. In many cases cooperation

© А. В. Пронкевич, 2015

between literature and advertising is so profound that it leads to creating new works of art, combining literature, cinema, animation, and music.

The paper states that advertising products, which classical literature imagery, is more efficient motivation of consumers' behavior that mass literature imagery. Moreover, classical imagery in advertising becomes a resource for intertextual games with customers. Classical literary imagery is able to disseminate (both directly and indirectly) certain values.

Keywords: advertising, classical literature, visual rhetoric, dialogue, adaptation.

Образы литературных произведений, входящих в классический канон, а также изображения их творцов, активно используются в коммерческой рекламе. С одной стороны, литературная классика, популяризируемая школой, университетами, аудиовизуальными искусствами, прессой, интернетом, является неисчерпаемым и, главное, бесплатным источником широко известных изображений, лозунгов, цитат, иллюстраций, которые могут благодаря своей узнаваемости оказывать воздействие на желание купить те или иные товары и услуги. С другой стороны, реклама оказывает на литературную классику обратное воздействие, актуализируя и модернизируя заложенные в текстах смыслы. Одним словом, пути взаимодействия классической литературы и рекламы очень разнообразны и требуют детального изучения.

Обращение к этой актуальной теме имеет смысл начать с короткого обзора некоторых наиболее известных работ, посвященных взаимодействию художественной литературы и рекламы. Эта относительно новая область исследования еще только оформляется на стыке целого ряда наук: литературоведения, семиотики, медиакоммуникации, экономики, имагологии и многих других.

В современном российском литературоведении исследователи рассматривают разные аспекты этой темы. В журнале «Неприкосновенный запас» № 6 за 2008 год Марина Абашева опубликовала статью «Роман с рекламой: Набоков и другие», в которой рассматривает включение образов рекламы в текст «Лолиты» В. Набокова, «Generation П» В. Пелевина, Саши Сотника «Рекламist», в книги Сергея Минаева: «Духless», «Медиасапиенс» и «Медиасапиенс-2». М. Абашева отмечает, что реклама является не только фоном, на котором происходит действие произведений. Во многих случаях она является «своего рода кодирующим механизмом», определяющим принципы построения художественного текста [1].

Большое внимание российские ученые уделяют скрытой рекламе в литературных произведениях: так называемый product placement – упоминание в тексте брендов, товаров, услуг, оплаченное владельцами тех или иных компаний. Как доказывает О. Б. Полетаева, эта стратегия продвижения товаров используется создателями рекламы в массовой («формульной») литературе. Исследовательница считает это явление в некотором роде естественным, «так как массовую литературу можно определить как литературную индустрию, специализирующуюся на серийном выпуске стандартизированной литературы. Другой вопрос заключается в том, как современные писатели реализовывают свою авторскую стратегию, не снижая художественной ценности своих произведений и оставаясь на рынке современной художественной массовой литературы» [2, с. 3].

Наиболее полно в современном русском литературоведении проблема взаимодействия рекламы и литературы осмыслена в популярной лекции Марины Штейнман [4]. В частности, исследовательница говорит о необходимости различать скрытую рекламу и реалию. В последнем случае речь идет об использовании известных торговых брендов как признаков времени, которые попадают в литературный текст, потому что являются знаковыми для своей эпохи. Скрытая реклама появляется в произведении только тогда, когда за нее заплачено. М. Штейнман также обращает внимание на то, что книга сама по себе стала товаром и нуждается в рекламе. Сегодня объем печатной продукции настолько

велик, что читателю бывает трудно разобраться, какое именно произведение стоит приобретать. В результате книготорговля породила буктрейлер – видеоролик, который в кратком виде представляет ту или иную книгу и является синкретическим продуктом визуального искусства, созданного средствами кинематографа и литературы. Главным позитивным моментом подхода М. Штейнман к изучаемой проблеме является стремление преодолеть пренебрежительное отношение к рекламе как к чему-то такому, что обязательно убивает духовность, выраженную в литературе. Как справедливо отмечает М. Штейнман, в современном культурном пространстве литература и реклама нередко сотрудничают, проникают друг в друга, что в результате приводит к появлению качественно новых артистических творений на стыке вербальных и аудиовизуальных искусств.

Западная наука также уделяет большое внимание осмыслению форм взаимодействия литературы и рекламы, предлагая интересные теоретические решения. Так, представляется перспективным изучение литературной образности в рекламе как важного элемента визуальной риторики, о которой пишет Линда М. Скотт. Как утверждает исследовательница, каждый рекламный текст является результатом целенаправленного отбора визуальных элементов. Очевидно, подобный принцип распространяется и на использование художественной литературы в целях коммерческой коммуникации. Вербальные и визуальные отсылки к литературным произведениям, появляющиеся в рекламе включаются в кооперацию с остальными «нелитературными» знаками. Они также участвуют в представлении «концептов, абстракций, действий, метафор и становятся модификаторами, которые используются для конструирования сложного содержания» [10, с. 253]. Таким образом, литературная образность в рекламе является действенным инструментом убеждения, способом моделирования потребительского поведения, а также идеалов широких масс.

Асунсьон Ескрибано Ернендес превращает «убеждающую коммерческую составляющую» литературной образности в рекламе (el elemento persuasivo-comercial de lo literario) в один из главных объектов своего исследования. Она подчеркивает, что последние технические достижения в области изготовления рекламы приводят к определенной «рематериализации» литературной образности [6, с. 15], то есть к обретению литературными образами новых форм существования – разного рода визуализаций, модернизованных прочтений, приближающих их к восприятию современного человека. Таким образом, реклама становится формой «адаптации» литературных произведений, их реинтерпретации, в результате которой в них выявляются скрытые смыслы, актуализирующиеся под влиянием времени.

Чрезвычайно продуктивным представляется обращение к литературоведческим исследовательским методологиям для осмысления специфики коммуникативных процессов в современной рекламе. Гулнара Каримова обращается к известной теории диалогичности Михаила Бахтина [8] и доказывает, что в процессе продвижения товаров на рынке между производителями и потребителями имеют место те же интерактивные взаимодействия, что и между отправителем и получателем любого речевого (в том числе и литературного) сообщения. Так происходит потому, что уровень образованности у некоторых потребителей довольно высок. Им нужно не только рассказать о товаре, но и доставить интеллектуальное и эстетическое удовольствие самой формой рекламного текста. Это означает, что для того чтобы процесс рекламирования продукта был успешным, его следует сделать интерактивным, превратить в более или менее мастерскую игру с ожиданиями реципиента. Исходя из вышесказанного, легко объяснить, почему литературная образность в этой интерактивной «игре» занимает заметное место: она будит фантазию, «развлекает» потребителя перенесением привычных

образов в «непривычные» контексты, тем самым стимулируя его желание приобрести те или иные товары и услуги.

Таким образом, исследователи, изучавшие взаимодействие литературы и рекламы, приходят к выводу, что «коммерциализация» писательского творчества не обязательно представляет угрозу искусству слова. У этого процесса есть и положительная сторона: участие литературной образности в коммерческой коммуникации приводит к переосмыслению роли, места и форм существования литературы в современном мире. Этот общий вывод особенно актуален, когда речь идет не просто о литературе вообще, а о литературе классической, то есть о тех авторах и произведениях, которые включены в канон как образцовые. Сегодня они тоже «помогают» торговать, заключать сделки, экономить или распространять определенные ценности, но в том, как они осуществляют эти функции, по сравнению с другими видами литературы (в частности «массовой»), наблюдается некоторая специфика.

Рекламные продукты, в которых используется образность классической литературы, гораздо более эффективны как стимулы, определяющие потребительское поведение, чем образность литературы массовой. Во-первых, персонажи, цитаты, визуальные репрезентации, взятые из канонизованных текстов, легко узнаются. Благодаря образцовому качеству текста, классика бессмертна и глубоко входит в культурную память людей и сама по себе способна придать особый статус любому товару. Во-вторых, благодаря узнаваемости классическая литературная образность в рекламе открывает практически неисчерпаемый простор для интертекстуальной игры с потребителем. В-третьих, классическая литературная образность в рекламе служит средством распространения (как прямо, так и опосредованно) определенных ценностей: идеологий, верований, знаков гражданской религии.

«Обратное» воздействие рекламы на литературную классику также значительно. Выполняя коммерческую и идеологическую функцию, реклама наделена «герменевтическим» потенциалом. Это происходит, даже если мы имеем дело с чисто «шизофреническим» интерпретационным подходом. Но нередки случаи, когда творцы рекламной продукции действительно настолько глубоко проникают в специфику эстетики и поэтики «эксплуатируемых» текстов, что их продукты являются настоящими новыми адаптациями образцовых произведений.

Еще одним результатом использования классической литературы в рекламе является фактическое восстановление власти традиционного канона в условиях коммуникативной цивилизации. Некоторые представители традиционного литературоведения высказывают опасения, что создатели рекламы подрывают авторитет классики, безжалостно и безвкусно ее «осовременивая», опошляя, снижая до уровня восприятия необразованного потребителя. Определенная доля здравого смысла в этих рассуждениях присутствует. Однако на это можно возразить, что «уничтожение» классики происходит только в тех случаях, когда происходит спекуляция на известности того или иного автора или произведения. И не исключено, что «грубость» обращения с литературным материалом может привести к тому, что у определенных групп потребителей желание приобретать те товары и услуги, которые им таким примитивным образом навязываются, вообще исчезнет. Талантливая реклама не только разжигает желание купить, но и укрепляет статус классики. К тому же, всякая реклама, как уже говорилось выше, апеллирует к узнаваемому, к известному. А что может быть более узнаваемым, чем классика? В результате реклама, несмотря на всю ее «непочтительность» к классике, как это ни парадоксально звучит, укрепляет уважение к ней в широких массах.

Интересные наблюдения над взаимодействием классической литературы и рекламы сделаны испанской исследовательницей Глорией Хименес Марин. Она,

как многие другие ученые, утверждает, что между литературой и рекламой устанавливаются отношения «взаимной зависимости» [7, с. 276]. Г. Хименес Марин солидарна со многими другими учеными, которые утверждают, что литература является неисчерпаемым источником образов и культурных кодов, которые используются в рекламе. Г. Хименес Марин доказывает, что творцы рекламных продуктов эксплуатируют узнаваемость писателей, их произведений и отдельных персонажей для достижения коммерческого успеха. Особенной популярностью в процессах купли-продажи пользуется В. Шекспир. Статья Г. Хименес Марин приводит немало интересных примеров бытования трагедии «Макбет» в рекламном бизнесе романских стран, таких как Италия и Испания. Но в «эксплуатации» художественной литературы рекламой есть и другие продуктивные аспекты. С одной стороны, их взаимопроникновение может приводить к созданию новых талантливых и ярких коммуникативных проектов, таких как радио «Макбет». С другой стороны, распространение продуктов, на которые нанесены литературные бренды, явно способствует национальной и даже мировой славе произведений, из которых эти бренды взяты.

Проиллюстрируем некоторые из вышеизложенных теоретических положений при помощи трех рекламных видеороликов, для создания которых были использованы образы классической литературы. Первый из них – реклама телефона Моби Дик системы Блекберри [5]. Тут, на первый взгляд, речь идет об эксплуатации названия известного романа для продвижения на рынке определенного товара. В основе бренда положена игра слов Mobile phone – Moby-Dick: на дисплее можно прочитать надпись «Herman Melville. Moby-Dick». Весь рекламный ролик построен на игре с идей мобильности, которая в равной мере присуща и гигантскому киту, и новейшему устройству, облегчающему общение, работу, поиск информации и планирование времени. Творцы рекламного продукта доказывают его эффективность путем включения в видеоролик ссылок на произведение Мелвилла, которые воспроизводятся на экране. Сначала возникает карта острова Нентакета, откуда родом главные герои Ахаб и Старбак. Далее под ритмическую музыку палец, принадлежащий капитану Ахабу, набирает на клавиатуре «Ищу Моби Дика». Исмаель отсылает ему изображение небольшого миролюбивого кита и задает вопрос: «Это он?» На что Ахаб реагирует «Нет! Вот он!» и нажимает на интернет-ссылку, которая выводит на другое изображение: огромный разъяренный серый кит выскакивает из воды, угрожая сокрушить лодку с рыбаками. «Ты это серьезно?», включается в переписку Старбак. «Смотри! Корабль» (Ship's Ahoy!) завершает чат капитан Ахаб. Следующий микроплан рекламирует опцию озвучивания сообщения: механический голос произносит название романа и имя кита «Моби Дик». После чего этого на дисплее возникает образ парусника, который можно купить в интернет-магазине EBay при помощи рекламируемого мобильного телефона. На паруснике клиент совершает виртуальное морское путешествие вокруг южного побережья Африки. Герои романа находят кита и делают снимки при помощи камеры, встроенной в телефон, и делятся своими комментариями: «Какой он огромный!» «Вот он!» «Делай фотку». В разделе игры есть также возможность развлечься, складывая слова из букв, из которых состоит имя кита «Моби Дик». Завершает видео анимация, которая изображает кита, разрушающего корабль, о чем сообщают новости, прочитываемые при помощи того же мобильного телефона. Таким образом, рекламный ролик является очень кратким, но очень остроумным пересказом сюжета романа Мелвилла, и в то же время рассказом обо всех опциях мобильного телефона. Нельзя говорить, что создатели рекламного ролика просто спекулирует на известном произведении. Они его по-своему «перечитывают», раскрывая в нем новые смыслы, например, подчеркивают мощь, стремительность, энергию, которые отличают действия

персонажей и гигантского кита. Именно эти качества необходимы современному человеку, чтобы быть успешным в мире. Новая модель телефона помогает своему обладатели стать суперменом.

Другой пример взаимодействия рекламы и классической литературы может быть показательным для осмысления того, как в процессе представления определенного товара осуществляется пропаганда, направленная на навязывание широким массам определенной идеологии. На способность рекламы быть выразителем важных для общества смыслов ученые обратили внимание уже давно. Р. Уильямс еще в начале 1960-х гг. отметил, что «реклама (…) используется не только как средство продажи товаров, но активно участвует в распространении социальных и личностных ценностей» [11, с. 421]. Реклама устанавливает ассоциативную связь между социокультурным идеалом, которого потребитель может достичь, если приобретет рекламируемую вещь.

Национальные стереотипы и позитивные автообразы являются неотъемлемой частью этого идеала. Легко предугадать, что для его укоренения в сознании широких масс творцы рекламы активно эксплуатируют классическую литературу, так как именно она является неисчерпаемым источником национально маркированных культурных кодов. Показательным примером «непрямого» использования нациогенной функции рекламы, построенной на канонических литературных текстах, является видеоролик про масло «Деревенское», который представляет собой видеоклип стихотворения С. Есенина «Тихий ветер. Вечер сине-хмурый» [3].

Ролик открывает образ крестьянина, который одним летним днем складывает сено в стог. На эту идиллическую картинку накладывается крупный план чернильной ручки «Паркер», с помощью которой автор записывает поэтические строки. Далее текст иллюстрируется образами совсем не вечерних, а дневных «сельских радостей»: кошения пшеницы, прыгания с «тарзанки» в воду, катания на велосипеде, детей, играющих на природе, и т. п. Последняя строчка процитированного текста «Мы с тобою любим в этом мире / Одинаково со всеми, дорогая» перекрывается изображением масла «Деревенское». В ролике отсутствуют последние четыре строфы стихотворения, которые перечеркивают идиллически-сентиментальную картинку, созданную в рекламе, и уводят текст совсем в другую – скабрезно-эротическую – плоскость:

Ночи теплые, – не в воле я, не в силах,
Не могу не прославлять, не петь их.
Так же девушки здесь обнимают милых
До вторых до петухов, до третьих.

Ах, любовь! Она ведь всем знакома,
Это чувство знают даже кошки,
Только я с отчизной и без дома
От нее сбираю скромно крошки.

Счастья нет. Но горевать не буду –
Есть везде родные сердцу куры,
Для меня рассеяны повсюду
Молодые чувственные дуры.

С ними я все радости приемлю
И для них лишь говорю стихами:
Оттого, знать, люди любят землю,
Что она пропахла петухами.

Как видим, не очень пристойное стихотворение С. Есенина превращается в пропагандистско-народнический примитив. «Прямое» значение ролика – подвигнуть потребителя на покупку соответствующего продукта пищевой промышленности. «Непрямое» (национал-патриотическое) содержание рекламы – распространение традиционалистских русских ценностей: сельского образа жизни, возвращение к «натуральному», к физическому труду, к простым развлечениям. Покупая масло «Деревенское», потребитель отождествляет себя с «по-настоящему русскими ценностями» и защищает себя от «чужого» мира глобализации. В основу ролика положен «позитивный» национальный (по сути, славянофильский) автообраз, который предлагает россиянам понимать себя как этнос, который жил гармонично только тогда, когда следовал природно-общинными законами. Сам Есенин представляется мучеником, который болезненно переживает отрыв от «традиционалистских» ценностей. Таким образом, поэт-хулиган и бабник позиционируется как икона русской национальной исконности: блудный сын бежит от урбанизации в родное село.

Третий видеоролик может служить иллюстрацией того, насколько сложными и многообразными могут быть отношения между классической литературой и рекламой. Это бук-трейлер, который представляет собрание сказок, проиллюстрированных художником Бендажменом Лакомбом [9].

Этот короткий фильм призван представить книгу таким образом, чтобы у читателя возникло желание ее прочесть и купить. Первое, что поражает во время просмотра этого чисто коммерческого продукта, – это чрезвычайно высокое художественное качество картинки и звука. Это не только рассказ о содержании книги, а и самостоятельный сюжет о том, как маленькое беззащитное существо (кролик с перепуганными и доверчивыми красными глазами) учится преодолевать страхи, читая сказки и другие истории, отобранные взрослыми. Говоря языком мифокритики, это история об инициации и индивидуации – о ряде испытаний, во время прохождения которых происходит формирование полноценной личности. Очевидно, каждый зритель в одну из эпох своей жизни (причем не обязательно в детстве) переживал нечто подобное тому, что испытывает кролик.

Бук-трейлер поражает не только глубиной мысли, заложенной в нем, но и неисчерпаемым визуальным богатством, в котором буквально купается каждый образ. Созданный в технике рисованной анимации, фильм является выдающимся образцом необарочного стиля, столь популярного в наши дни среди кинематографистов, художников, архитекторов, дизайнеров. Страницы книги превращаются в причудливые конструкции, вырезанные из бумаги. Они создают лабиринты, в которых прячутся или теряются маленькие люди с расширенными от тоски и страха глазами. Герои известных книг также проходят процессы инициации, как и кролик, блуждающий в лесу опасных фантазий. Большую роль в нагнетании напряжения играет музыка – тревожная, протяжная, пугающая и одновременно зовущая отправиться на поиски приключений. Безусловно, художественные достоинства видеоролика не могут никого оставить равнодушным, и успех книги как товара обеспечен.

В то же время ролик несет в себе еще много «непрямой» дополнительной информации, которая открывает путь к его многослойной интерпретации. Это свидетельствует о том, что мы имеем дело с настоящим произведением искусства, а не с простым рекламным продуктом. Во-первых, мультипликационный фильм позволяет переосмыслить и расширить «детский канон», отраженный отбором сказок и историй. В основном, он совпадает с теми книгами, которые предлагаются как образцы и в нашей культуре: «Дюймовочка», «Пиноккио», «Красная шапочка», «Питер Пен» и т.д. Но выбор некоторых текстов представляется неожиданным. В частности, речь идет о «Мадам Баттерфляй», которую вряд ли можно назвать

детской историей. Благодаря музыке возникает впечатление, что создатели книги делают особый акцент на этом произведении, что подтверждается образами синих бабочек, кружащихся над головой перепуганного кролика. Во-вторых, поражает общее «взрослое» настроение книги. Очевидно, художник и творцы анимационной картины исповедуют принцип, согласно которому детская литература должна приучать читателей младшего возраста к тому, что современный мир наполнен явлениями, способными причинять глубокие травмы, поэтому задание детской литературы – учить эти травмы переживать. Такой установкой поясняется интенсивная «готическая» атмосфера бук-трейлера. В-третьих, бук-трейлер указывает на то, что книга является произведением визуального искусства. Она учит читать литературный текст сквозь призму прекрасных образов и раскрывает взаимозависимость литературы и живописи, графики, кино и анимации. Такой тип чтения классической литературы очень современен, так как культура сегодня прежде всего визуальна.

Таким образом, включение литературной образности в рекламу несет для классики и позитивный эффект. Во всех трех видеороликах высокий статус произведений литературы, использованных для продвижения на рынке соответствующих продуктов, только укрепляется. Любопытно, что в рекламе масла «Деревенское» стихотворение С. Есенина также «облагораживается» по сравнению с оригиналом. Таким образом, реклама требует узнаваемых образов, вследствие чего не разрушает, а восстанавливает классический канон. Наконец, благодаря изобретательности создателей рекламных видеороликов и использованию новых технических возможностей аудиовизуальных искусств литературная классика получает новое прочтение, доказывая свою жизнестойкость и умение «приспосабливаться» к любым изменениям культурных ситуаций.

Большое значение для исследования взаимоотношений классической литературы и рекламы имеет сама форма рекламной продукции. Важно учитывать способы внедрения литературной образности в рекламный текст, а также технологии, используемые для изготовления аудио- и видеороликов. Творцы рекламы нередко просто спекулируют на популярности классической литературы, не заботясь о качестве конечного продукта. В то же время можно привести немало примеров умелого сочетания новейших техник видеосъемки, анимации, компьютерной графики, озвучивания, с одной стороны, и литературной классической образности – с другой. В результате мы имеем дело с рекламными текстами, которые выходят за пределы узкой коммерческой сферы и являются произведениями современного аудиовизуального искусства, сочетающими черты «высокого» и «низкого», «игрового» и «серьезного», «элитарного» и «массового».

Библиографические ссылки

1. *Абашева М.* Роман с рекламой: Набоков и другие / М. Абашева // Неприкосновенный запас. – 2008. – № 6. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nz/2008/6/ab3.html

2. *Полетаева О. Б.* Скрытая реклама (product placement) в современной художественной массовой литературе: авторская стратегия или редакторская правка / О. Б. Полетаева // Теория и практика общественного развития. – 2010. – № 3.

3. Реклама масла “Деревенское”. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=jKSb57L4tTg

4. *Штейнман М. А.* Взаемодействие литературы и рекламы / М. Штейнман // ПостНаука. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=c5oQZ5AZObI

5. AT&T Blackberry Torch Commercial Spoof. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=IigLDCeWMCk

6. *Escríbano Hernández A.* El elemento persuasivo-comercial de lo literario / A. Escríbano Hernández // Zamora, Comunicación Social Ediciones y Comunicaciones. – 2011.

7. *Jiménez Marín G.* Macbeth: Cuando la literatura se convierte en publicidad / G. Jiménez Marín // Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales. – 2007. – No. 5.

8. *Karimova G. G*. Literary criticism and interactive advertising: Bakhtinian perspective on interactivity / G. G. Karimova // Communications: European Journal of Communication Research. – Vol. 36. – N 4. – P. 463–482.

9. Pop-Up Book – Il était une fois... – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=ZZl8FrujhhM

10. *Scott L. M.* Images in Advertising: The Need for a Theory of Visual Rhetoric / L. M. Scott // The Journal of Consumer Research. – Vol. 21. – No. 2 (Sept.). – 1994.

11. *Williams R.* Advertising: The Magic System / R. Williams // The Cultural Studies Reader. Second Edition [ed. : S. During]. – L., N. Y. : Routledge, 2004.

Надійшла до редколегії 28.02.2015 р.

УДК 821.111

D. Holub

Oles Honchar Dnipropetrovsk National University

RESERCHERS ABOUT LITERARY PROJECT «JAMES BOND»

Розглянуто наукову рефлексію 50-річної історії існування феномена англомовної критики – бондіани, обумовленого появою літературного героя Джеймса Бонда, відомого як агент 007, створеного британським письменником Яном Флемінгом. Акцентовано літературознавчий аспект, переважно структурний, розроблений Умберто Еко, який став основоположним підходом для подальшого розвитку бондології. Джеймс Бонд постає як герой-міф, літературознавчий і кінематографічний, культовий персонаж сучасної масової культури.

Ключові слова: бондологія, масова культура, культурний герой, герой-міф, літературна і кінематографічна бондіана, міждисциплінарність.

Рассмотрена научная рефлексия 50-летней истории существования феномена англоязычной критики – бондианы, обусловленного появлением нового литературного героя Джеймса Бонда, известного как агент 007, созданного британским писателем Яном Флемингом. Акцентирован литературоведческий аспект романов Флеминга, преимущественно структурный, разработанный Умберто Эко (1965), который стал основополагающим подходом для дальнейшего развития бондологии. Джеймс Бонд представлен как герой-миф, литературоведческий и кинематографический, культовый персонаж современной массовой культуры.

Ключевые слова: бондология, массовая культура, культурный герой, герой-миф, литературная и кинематографическая бондиана, междисциплинарность.

Critical reflection about a fifty-year history of the existence of the English literary criticism phenomenon bondiana connected with the forthcoming of a new literary hero James Bond, widely known as agent 007 who was created by a British writer Ian Fleming is under the view. The literary aspect of Fleming's novels, mainly a structural one, developed by Umberto Eco (1965) that became fundamental to the further evolution of bondology is highlighted.

The components of the successful Bond formula (behaviour patterns, love affairs, gambling games and brands) as well as double phenomenon of Fleming-Bond are studied at the multi-disciplinary and interdisciplinary level showing the direct relationship of agent 007 with mass culture in general and his influence on it, yet leaving the set of questions open to the further bondology scholarship.

© D. Holub, 2015

Keywords: bondology, mass culture, cultural hero, hero-myth, literary and cinematic bondiana, interdisciplinarity.

The given paper represents critical reflection about a fifty-year history of bondiana, i.e. the phenomenon of a contemporary English criticism connected with the forthcoming of a new literary hero James Bond who works for MI-6 and is widely known as agent 007. Paradoxically this term has engrained in a critical literary practice, as well as in the use of modern mass culture adding new appropriate meanings acceptable both for professionals and mass readers and viewers. Literary works, films, audiography, actors, video games, brands etc. in Professor of English literature Christoph Lindner's opinion, «have remained at the forefront of popular culture, continuously modernizing the 007 formula to reflect – and often anticipate – changing social attitudes, major developments in world politics, and shifting trends in popular fiction and cinema culture» [16, p. 1]. The character of novels by Ian Fleming, an English writer, in the course of World War II gained hearts of millions of readers and later cinema audience having become an iconic hero of nowadays. The image of a super hero who was saving the world from evil intentions attracted attention foremost by his charm and charisma that was impossible to resist for mass readers and literary criticism. Researchers accepted the fact that Ian Fleming «clearly created his master spy as an English gentleman» [5, p. 162] who is «the epitom of the English gentleman» [8, p. 325], being «on a mission to restore British Honor in the eyes of the world» [8, p. 325]; in films 007 comes as «a quintessential gentleman» [5, p. 163], the unconditional representative of «the Hero of Our Age», as Lee Drummond admitted [9, p. 13]. Thus, continuation of a cultural tradition in the new type of a literary hero creation was underlined.

Initially the James Bond phenomenon gained the acute attention on the interdisciplinary level predominantly among the western researchers. One of the first resonant works aimed at the literary examination of Fleming's novels was an essay by Umberto Eco «Narrative Structures in Fleming», (1965) in a monograph «The Role of the Reader», (1979), where the author developed the scheme of narrative structure description in the «007 saga», according to his definition, and analyzed the influence of its components on a reader actualizing, thereby his role in the formation of a new hero. Literary criticism on multiple occasions pointed on the fact that this survey became «a pioneering work» that opened a new trend in an English critical literary practice. A world-wide famous Italian writer and critic defined the field of competence of Ian Fleming's novels, their scientific and literary significance which was the main point in his recognition as a bondologist[1]. The researcher advanced an idea that in the first novel «Casino "Royale"», (1953) and in the following works of Ian Fleming where «there are already all the elements for the building of a machine that functions basically on a set of a precise units governed by rigorous combinational rules» concerned efforts of which «explains and determines the success of the "007 saga"» [10, p. 146]. Having thoroughly studied «this narrative machine» the researcher distinguished «five levels» that are: «(1) the opposition of characters and of values»; (2) play situations and the story as a "game"; (3) a Manichean ideology; (4) literary techniques; (5) literature as collage» [10, p. 146]. The object and subject of the analysis were the following novels of a British writer: «Casino "Royale"», (1953), «Live and Let Die», (1954), «Moonracker», (1955), «Diamonds Are Forever», (1956), «From Russia, With Love», (1957), «Dr. No», (1958), «Goldfinger», (1959), «Thunderball», (1961), «On Her Majesty's Secret Service», (1963), «You Live Only Twice», (1964), and also the short stories from his book «For Your Eyes Only», (1960) and a novel «The Man with the Golden Gun», (1965). However, U. Eco pointed

[1] One of the most important terms in a modern foreign critical literary practice with Scandinavian roots that means a scholarship studying everything connected with a fictional literary hero and spy working for MI-6, agent 007 James Bond.

out that he omitted the analysis of a novel «The Spy who Loved Me», (1962), considering it being «quite untypical» for I. Fleming [10, p. 147]. Fourteen combinations of oppositional couples (dichotomies) that serve as a basement for Fleming's novels, according to U. Eco, seem to be important, they are the following: «1) Bond –M; 2) Bond – Villain; 3) Villain – Woman; 4) Woman – Bond; 5) Free World – Soviet Union; 6) Great Britain – Non-Anglo-Saxon Countries; 7) Duty – Sacrifice; 8) Cupidity – Ideals; 9) Love – Death; 10) Chance – Planning; 11) Luxury – Discomfort; 12) Excess – Moderation; 13) Perversion – Innocence; 14) Loyalty – Disloyalty» [10, p. 147]. Next significant point is when U. Eco defined key situations in a literary bondiana as «play situations» [10, p. 155]: a play as a behaviour pattern, a play with an adversary, and also an interest to gambling games, as far as Bond constantly successfully wins through gambling. According to Eco, in Fleming «the novel, given the rules of combination of oppositional couples, is fixed as a sequence of "moves" inspired by the code and constituted according to a perfectly prearranged scheme» [10, p. 156]. Having analyzed the text structure of I. Fleming U. Eco defined its essence in the following way: «an unstable patchwork, a tongue-in-cheek *bricolage*, which often hides its ready-made nature by presenting itself as literary invention <…> the work of Fleming represents a successful means of leisure, the result of skillful craftsmanship» [10, p. 172], having shown, thereby that from now Ian Fleming occupies his place in «high» mass literature.

Next collection «Il Caso Bond» («The Bond Affair», 1966), edited by Umberto Eco and Oreste del Buono consisted of 7 essays and denied the importance of an author and character explaining the popularity of James Bond series by Fleming's ability to intertwine into his story generally-known and mystic elements that predetermine the text comprehension by a reader, that U. Eco has emphasized in his previous work «Narrative Structures in Fleming», (1965): «Since the decoding of a message cannot be established by its author, but depends on the concrete circumstances of reception, it is difficult to guess what Fleming is or will be for his readers. When an act of communication provokes a response in public opinion, the definitive verification will take place not within the ambit of the book but in that of the society that reads it» [10, p. 172]. Further bondology scholarship rested on the combination of all its components but not on the purely literary ones. That was the interest not to the analysis of the artistic specifics of literary bondiana but particularly to bondiana as a cultural phenomenon where literature was one of the consistent components. Exactly this approach to Flemong's novels by U. Eco became fundamental to the development of bondology. His works were a landmark, the reliable source to be cited when showing someone's critical positions.

The work «Double O Seven, James Bond, A Report», (1964) by Ocwald F. Snelling is a remarkable one due to the fact of its author being acquainted with Ian Fleming who offered him to make an analysis of all his novels. Perhaps this choice of Fleming was stipulated by the reason that Snelling shared his intentions of doing such work with him and one of the significant moment might have been the notion that the author of bondiana stepped, thereby into the historical and literary process of England with giving the names of his predecessors like a Scottish novelist John Buchan, Herman Cyril McNeile (commonly known under the pseudonym Sapper) and Cecil William Mercer (known as Dornford Yates). As a consequence, the analysis of James Bond in Snelling's book was based on the inclusion of every certain component that is traditional for English literature as well as innovatory ones introduced by I. Fleming. In Snelling's study Bond was represented as a hero countering a threat for the Great Britain – an evil in the image of Le Chiffre, Dr. No, Mister Big, Ernst Stavro Blofeld et al. Alongside this O. Snelling was among the first who drew attention to one of the most significant component of bondiana, i.e. to the specifics of women characters mostly associated with the evil image being defeated by Bond in his typical manner – seduction and elimination. Apparently Fleming was attracted to Snelling's speculation on the cinematic possibili-

ties for the Bond character and its literary saga continuity as a growing and developing problem (time has shown this foresight of O. Snelling to become one of the main trends in bondology). Of course, the book was published in the last month of Fleming's life, it came into the public eye. Unfortunately, a British writer could not witness the development of Snelling's critical reflection. In fact, a new work built upon his own polemic on the previous one went unpublished for different reasons until 2007 (initially, the work was ready in 1980). We lean towards the view that it is not a new concept of the Bond image representation but a pulimsest, i.e. the new critical experience of his old text. In the work «"Apropos Double O Seven" a preface to a Double O Seven: James Bond Under the Microscope» O. Snelling examined the last novels of Ian Fleming as «You Only Live Twice», (1964) and «The Man with the Golden Gun», (1965), and also the short stories in «Octopussy», (1966) having been printed after the publishing of «Double O Seven, James Bond, A Report» in 1964, and emphasized the literary specifics of I. Fleming's hero interpretation in the narrow sense challenging its cinematic specifics. Nevertheless, O. Snelling gave an opinion about the non-expediency in combining critical and filmic images of James Bond, which we suppose is determined by the disappointment of the author of «A Report» about Roger Moore's entries abandoning the high status of the literary Bond. Although, almost every of the following works about Ian Fleming and the image of 007 always combined those two aspects.

The fact that O. Snelling's point of view was printed only in 2007 may be connected with the simultaneous writing of «The James Bond Dossier», (1965) by Kingsley Amis where the literary aspect, the proper analysis of literary works is replaced by tongue-in-cheek approach to the works of I. Fleming underlining the fact that James Bond literary father is a thriller-writer (this kind of genre is associated with a low one). Having mentioned the commercial success of novels as a mass phenomenon K. Amis believed them «to be just as complex and to have as much in them as more ambitious kinds of fiction» [1, p. 9]. Later Zachary Leader, a biographer of K. Amis defined the style of «The Dossier» as the one that «… partly guys academic procedures and pretensions by applying them to low-cultural objects» [15, p. 524], in that way becoming deliberately provocative. K. Amis had his own motives to write «The Dossier» explaining them by the extension of his creative activity aimed at eliminating of the disparity between mass and high culture. The book stressed the high meaning of popular literature, yet it is possible to recognize a detailed literary survey of the I. Fleming canon with its unsatisfactory or inconsistent material when the narration degenerates into «the idiom of the novelette» [13, p. 271]. Along with this K. Amis admired the author's ability to use the effect of reality being named «Fleming effect» [1, p. 111]. One of the most significant results of K. Amis's speculations was his thinking of Bond not as about a «*spy*» in the sense of one with negative aspects of his job, but as about a «*counter-spy*», i.e. with his eligibilities [1, p. 11].

The work of Tony Bennett and Janet Woollacott «Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero», (1987) represented bondology being developed in different ways, predominantly in a cultural one and in this book the authors tried to facilitate the principle of text comprehension based on the concept of Umberto Eco and concentrated only on the distinguishing of «narrative codes» stating that «the ideologies of sexism and imperialism are inscribed within the very form of the Bond novels» that was an unexpected explosive combination typical of mass literature [3, p. 18]. The key notion in the analysis of T. Bennett and J. Woollacott was the intertextuality that made it possible to have plentitude of meanings in the overall comprehension where the leading role belonged to a reader. The intertextual component was based on the re-thinking of the James Bond films analysis and considered them (films) as relatively autonomous texts with their own history of film making but not as simply a container for codes. While explaining the concept of the book «Bond and Beyond» in the foreword to the collection

of essays «Secret Agents: Popular Icons Beyond James Bond», (2009) T. Bennett made a point that "this was partly due to the way in which the figure of Bond was constituted as the nodal point in a network of relations between a whole series of texts – Ian Fleming's Bond novels, the films (authorized and unauthorized), interviews with Connery / Bond or Moore / not-so-Bond in fanzies and magazines, reviews – whose constitution and operation as a textual set derived its intelligibility from the figure of Bond that was produced and circulated between them rather than from a source of unity in, for example, an author" [4, p. xi]. Contemporary components of bondology were, thereby defined. As James Hay noticed, particularly that book of the famous sociologists became «a key text <…> for thinking about contemporary popular culture» and «the Bond phenomenon» [11, p. 164]; and Bond was distinguished by them as «a mobile signifier» [2, p. 31], i.e. a character that underwent certain transformations penetrated through the political and social strata but still remained a popular hero. After Lucy Bolton, Bennett and Woollacott's survey «forms a fundamental touchstone for many of the authors; a springboard for their analysis of how the Bond image – and brand – has changed over time» [6, p. 279].

Except from numerous articles and essays appeared in popular press and less attractive studies belonging to «the Bond historiography» there were always a reverse symmetry between popular and scientific studies. On the one hand, mass feature-stories were based predominantly on the films analysis and contained only a remote association (sometimes not) with the literary work of James Bond creator Ian Fleming. Among the examples there are the following works: «Bond Strikes Camp. An Extravaganza», (1963) by Cyril Connolli, «James Bond and America in the Sixties: An Investigation of the Formula Film in Popular Culture», (1976) by Drew Moniot and «James Bond and the Decline of England», (1979) by David Cannadine, and also the books by John Brosnan «James Bond in the cinema», (1972) and Sally Hibbin «The Official James Bond 007 Movie Book», (1989). But on the other hand, if the research studies were generally based on the literary works of Ian Fleming analyzing them in the structural aspect (more in the ideological one investigating novels to define imperialistic or gender policy in them), then film analysis dealt not only with side effects and departure from the literary original but also inspired a search for the convincing unity of literary and cinematic bondiana. We are of the opinion that an underestimated work on the role of a formula film in popular culture generates a question like: «why should not we analyze the novels by I. Fleming in this perspective?», and definitely belongs to this kind of searches. This was the state of bondology before the beginning of 1990th.

The situation significantly changed for the last decades. The development of critical techniques aimed more closely and steadily at the interaction with art criticism, a new approach to the study of «a new film history», an increased role of mass culture in community life determined more profound academic comprehension of the Bond phenomenon. The researchers have asked themselves: what is the secret of such longetivity and continuing popularity, albeit the epoch of Bond creation contained both astonishing differences and great similarities to the modern world. That is why studies of 1990th – 2000th are informative ones; they are full of political, ideological, historical and cultural details in the context of which the birth of such a hero as James Bond was predetermined by the development of English literature. It is noted that Britain of Fleming in 1950th was marked with a war and moved slowly to the post-war reconstruction. Problems at the interstate and political level, scientific and technological advances, new life of the British aviation and television having marked almost every house of the English people with new ideas, temptation of the world supremacy with the help of nuclear potential, global espionage, desire to possess the power and ability to hold it – all of this settled in social conscience and was imprinted by the medium of the first Fleming's novel «Casino "Royale"» (1953) as a work of popular literature.

Bond was not only the embodiment of his epoch reflecting and enhancing the concerns of those years but also the personification of honour, glory and the refinement of pre-war Britain. As noted by Henry Zeiger, Fleming's biographer, «ours is a violent age and like all popular heroes Bond reflected his own time» [19, p. 112]. Glance at the history of the XXI century hero multiplied by the image of modern Bond who is yet popular and much-in-demand with the tail of a fifty-year history adds a special fascination to "the Bond ethos" [18, p. xv]. Hollywood bondiana and the age of universal significance of mass media strongly influenced not only the contemporary cultural life but also the social psychology subjected a person to the wide exposure of a fantasy, new sociocultural interralations, claims on behaviour patterns, fashion intensifying the vision of a gender role, etc of several generations. Consequently, present-day Bond having travelled a peculiar way from book pages to the screen and becoming the multimedia icon is not that Bond known to the XX century. As James Chapman, an American novelist and publisher notes in his book «License to thrill: A Cultural History of James Bond Films», (1999) Contemporary Bond «has outgrown his origins <…> and become nothing less than a cultural phenomenon recognized around the world» [7, p. 22].

At present, James Bond is viewed as an iconic character of modern popular culture, a hero-myth of an epochal bondiana whether literary or cinematic, which is interpreted by many researchers as a necessity to study extensively this phenomenon. Therefore, Jeremy Black, as an example, in his book «The Politics of James Bond», (2001) investigated the existence and activity of Bond as a peculiar index of constantly changing foreign relations from the beginning of 1950th relying equally on literary novels and films. This helped the author to conclude that the literary and screen hero were integral parts of a continuing narration that encouraged the British to specify their attitude towards the world and the place of Britain in it.

International academic conferences promoting the widening of problematic in the interesting critical focus area appear to be of a great significance for the development of bondology. Thus, in 2003 The University of Indiana, Bloomington, arranged an international conference devoted to a fifty-year anniversary of the publishing of the first Ian Fleming's novel «Casino "Royal"», (1953) where famous bondologists Chapman and Black were present. The main topic of the scientific forum was the understanding of reasons influencing the tension between the literary and cinematic Bond. The followers of Fleming tried to defend his literary heritage whereas the representatives of «Ian Fleming Foundation» were more interested in the promotion of films. The reason for such position was different brands demonstration that witnesses the shift of bondiana to its commercial essence and, as a result, the cessation of an interest in its artistic value. The biggest world corporations fight for the right to demonstrate their goods like cars, drinks, cigarettes in every episode of bondiana, i.e. the business interest has become to the fore and the issue of brand placement predominates. There are plenty of works dedicated to the financial part of a question. Tanya Nitins in her book «Selling James Bond: Product Placement in the James Bond Films», (2011) analyzed the product placement in a cultural context demonstrating the influence of cultural development on the practice of goods placement and how it impacted the cultural meaning of brands.

The result of conference discussions was the collection of scientific works edited by Edward P. Commentale, Stephen Watt and Scip Willman «Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007», (2005) the peculiarity of which may be defined by the unusual statement of its content – «not only what academics can do for Bond, but also what Bond does for academics» [12, p. xiii]. The authors were aimed at representing the stereoscopic view pointing at the historical and theoretical angles as a unit to show the significance of Ian Fleming's work and the James Bond phenomenon to modern culture. The conference in Bloomington coincided with the publishing of another collection «The James Bond Phenomenon: A Critical Reader», (2003) the editor of

which, Christoph Lindner, published a collection confined to «the new life» of Bond in «Casino "Royal"», (2006). An international colloquium under the name «James Bond (2)007: Aesthetic Landmarks of Popular Saga» was held in Paris (2007), where «the bondiana universe» was given a possibility to be examined at the interdisciplinary level. The following conferences took place in the University of Saarland, Germany (2009), in Slovakia (2010), the last 35th Annual southwest Popular / American Culture Association (SWPACA) (2014) was dedicated to the topic «Espionage and Popular Culture: James Bond. Espionage and Europsy». New research works appeared at the turn of decades like "The politics of James Bond: from Fleming's novels to the big screen" by G. Black, (2000), "The Rough Guide to James Bond" with text editor P. Simpson, (2002), «Martinis, girls and guns: fifty years of 007» by M. Sterling and G. Morecambe, (2002) and others denote not only the real boom in the critical interpretation of bondiana bu also the search of new approaches to its understanding.

The XXI century has shown its interest both in the Bond phenomenon and its creator. In the beginning of 50th I. Fleming told to his friend: «I am going to write the spy story to end all spy stories» [17, p. 36], but, as a matter of fact, it is the beginning of the new life of a novel and especially of a peculiar interest in espionage as an activity. Nowadays the history of bondiana creation is represented in a not less fascinating way than novels themselves behind which we may see the author and writer as a civil individuality. The world of 007 being the successful and profitable work of literature attracts by love affairs, unthinkable gadgets and cocktails, espionage and villains, yet it is only a fiction. Ian Fleming's credentials, his own experience in Intelligence service activity during World War II initially was the very informational base that was comprehended as a platform for the image creation of the most popular and charming spy in the world. Having published his first novel «Casino "Royal"» in 1953 the author attracted the attention of literary critics by the deviation from a traditional narrative detective form to «a hard-boiled novel» (10, p. 146). While new novels appeared, the interest in its creator grew. The life and creative work of an English novelist of the XX century were analyzed in the following publications by the authors as Ian Campbell («Ian Fleming: a Catalogue of a Collection: a Preliminary to a Bibliography», 1978), John Pearson («The Life of Ian Fleming», 1989), Andrew Lycett («Ian Fleming», 1996). In 1993 a biography «17F: The Life of Ian Fleming» by Donnald McCormick was published and illuminated the stereotype of the Bond author as a playboy. Andrew Lycett gave to the reader the possibility to look at the life of the bondiana creator from a new angle: the book «The Intimate Story of the Man Who Created James Bond» contains interviews, personal entries of Ian Fleming and other unprinted materials provided by the author's family and friends. In 2008 a book by Ben Macintyre «For Your Eyes Only: Ian Fleming and James Bond» saw the world. It includes breath-taking details from the life of the «literary author» of 007 who lived a remarkable double life of a spy and writer.

Every researcher has their own point of view as for the success of 007, but the only possible explanation is the peculiar formula that combines a fact, a fiction and absolute fantasy. But what is the correlation and quantity of the coupled elements of the original formula, what is justified by facts and what is the phantom of the author's imagination in the literary works – all these questions are opened. Their investigation was reflected in the book by Neidgel West «Historical Dictionary of Ian Fleming's World of Intelligence: Fact and Fiction», (2009) where the dictionary articles with cross-references to the real cases of espionage activities of MI-6, The Secret Intelligence Service, CIA, KGB and others were organized in the chronological order. Also the book contains articles about novels and short stories by Ian Fleming, stories about his family and friends, his employers and colleagues and other prominent figures. Ian Fleming also appeared on the screen. There are television flows about him such as «Goldeneye: The Secret Life

of Ian Fleming», (1989), «Spymaker: The Secret Life of Ian Fleming», (1990), «Ian Fleming: Bondmaker», (2005), «Where Bond Began», (2008).

Bondology scholarship has won the recognition and represents the interest and popularization of a scientific thought with multi-disciplinary and interdisciplinary nature of «James Bond studies». They include political history studies, film history, cultural and gender studies, postcolonialism and even orthodox literary criticism each of which has something interesting to offer. James Bond narratives, along with the films contain at times contradictory discourses of postcolonialism and gender, especially in the question about «Bond Girls». Every adventure of a secret agent shows the inevitable presence of a she-companion, a woman not for all time but only for the time of operation. There is no cross-cutting kind of a female type accompanying Bond. A Bond girl is an integral part of his glamorous espionage life as well as of his mystic image. Tony Garland in his article «"The Coldest Weapon of All": The Bond Girl Villain in James Bond Films» states that sexual relationships of Bond with beautiful girls remain the essential attribute of bondiana over more than 50 years and explains the appearance of girl-villains on the screen in their chronological order.

The plentitude of essays studying the Bond phenomenon and the variety of issues touched by researchers undoubtedly highlight the relation of 007 to popular culture in general and his influence on it. To that end the certain interest may be found in the work of Claire Hines «For His Eyes Only? Men's Magazines and the Curse of the Bond Girl» where the relation between James Bond and a popular men's magazine «Playboy» was discussed. It should be added that in this context Fleming's novels that are mostly the literary works of 1950th considerably predetermined the appearance of «a permissive society» a decade later due to the frankness about sexual behaviour. An issue paper by Synthia W. Walker «The Man from U.N.C.L.E.: Ian Fleming's Other Spy» showed the role of Fleming in the genesis of 007 TV version called «The Man from U.N.C.L.E.» which supposed to be the canny imitation of Bond of 1960th and was among the most successful ones terminated the imitation cult. In the article the author emphasized that initially the cycle must have become more realistic story about a spy where the main hero appeared before the viewers in the form of psychological realism. The way of departure to another form and its reasons demonstrates to what extent popular culture is a dynamic historical process.

One of the most fascinating aspects of the James Bond phenomenon is the role of the ideological and cultural elements of «the Bond issue», their changes in the historical context where it functions, i.e. English-American genealogy. On the one hand, the image of Bond is represented with the evident traditional British cultural and literary archetypes having inherited the traits of the British heroes. His patriotism is undoubtedly nothing but the echo of the given traditions. But on the other hand, according to Fleming in «Moonracker», there is something from different culture, something non-English in Bond. The author claimed that the image of Bond for him correlated to the tired main hero from the American «realistic» school of fiction. John Shelton Lawrence offered another perception of the given issue in his essay «The American Superhero Genes of James Bond» where he investigated «significant American mythic dimension» of the Bond character [14, p. 330-338]. Lawrence advanced a hypothesis that Bond's Manichean view on life was based on the American tradition of a super hero. Chapman in his essay «Reflection in a Double Bourbon» challenged this speculation assuming that there were fundamental historical differences between the birth of a super hero and the appearance of Bond. Does it mean that Lawrence is wrong? The presence of different scientifically grounded comprehension and interpretation of the Bond phenomenon determine the fact that for a long time the Bond existence was taken for granted without an appropriate investigation. Apparently, the Bond phenomenon touched upon a set of questions such as what is more effective to focus on: the historical figure of Ian Fleming

or his literary creation of Bond?, where does Bond start and end in the author's imagination, in the tradition of English spy fiction, on the numbers of fan-pages, a websites devoted to his iconic status?, do we prefer the British or American version of a super hero?, does Bond masculinity challenge or support the traditional forms of gender and sexuality?, does the fact of Bond working for Imperial service matter? Double phenomenon of Fleming-Bond remains the fruitful sphere both for foreign bondologists and our researchers.

References

1. *Amis K.* The James Bond Dossier / Kingsley Amis. – Jonathan Cape, 1965. – 160 p.

2. *Bennett T.,* Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero / Tony Bennett, Janet Woollacott. – Macmillan Education, 1987. – 315 p.

3. *Bennett T.* James Bond as Popular Hero / Tony Bennett // Popular Culture Course. Unit 21. – Open University, 1982. – P. 18–20.

4. *Bennet T.* Preface / Tony Bennett / Secret Agents: Popular Icons Beyond Bond / [ed. by Jeremy Parcker]. – N. Y. : Peter Lang Publishing, Inc., 2009. – P. xi – xiv.

5. *Berberich Ch.* The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature: Englishness and Nostalgia / Christine Berberich. – Aldershot : Ashgate, 2007. – 218 p.

6. *Bolton L.* Review: Christopher Lindner, ed. (2009) The James Bond Phenomenon: A Critical Reader. 2nd Edition. Manchester and New York: Manchester University Press / Lucy Bolton // Film-Philosophy. – 2011. – 15 / 1. — P. 278–282.

7. *Chapman J.* License to Thrill: A Cultural History of the James Bond Films / James Chapman. – L. : I.B. Tauris & Co., Ltd., 1999. – 336 p.

8. *Cross R.* Ian Fleming's Refashioning of the English Gentleman in *From Russia, With Love* / Robert Cross / James Bond in World and Popular Culture: The Films Are Not Enough / [ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield, Jack Becker]. – Cambridge Sholars Publishing, 2011. – P. 316–329.

9. *Drummond L.* American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies and their Implications for a Science of Humanity / Lee Drummond. – Lanham, Md. : Littlefield Adams, 1996. – 344 p.

10. *Eco U.* Narrative Structures in Fleming / Umberto Eco / The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. – Bloomington : Indiana University Press, 1979. – P. 144–172.

11. *Hay J.* Statecraft, Spycraft, and Spacecraft: The Political Career (and Craft) of a Popular Hero in Outer Space / James Hay / Secret Agents: Popular Icons Beyond Bond / [ed. by Jeremy Parcker]. – NY : Peter Lang Publishing, Inc., 2009. – P. 163–188.

12. Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007 / [ed. by Edward P. Comentale, Stephen Watt, and Skip Willman]. – Bloomington : Indiana University Press, 2005. – 312 p.

13. *Jacobs E.* Kingsley Amis / Eric Jacobs. – St. Martin's Press, 1995. – 403 p.

14. James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough, Second edition / [ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker]. – Cambridge Scholars Publishing, 2011. – 543 p.

15. *Leader Z.* The Life of Kingsley Amis / Zachary Leader / Pantheon Books, 2007. – 1008 p.

16. *Lindner Ch.* Introduction. Mr Kiss Kiss Bang Bang / Christoph Lindner / The James Bond Phenomenon: A Critical Reader. Ch. Lindner. – Manchester University Press, 2003. – P. 1–12.

17. *Macintyre B.* Bond – the Real Bond / Ben Macintyre // The Times. – 2008. – 5 / 4. – P. 36–40.

18. *Miller J. Cynthia* Foreword / Cynthia J. Miller / James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough, Second edition / [ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker]. – Cambridge Scholars Publishing, 2011. – P. xiii – xvi.

19. *Zeiger H.* Ian Fleming: The Spy Who Came in with the Gold / Henry Zeiger. – NY: Duell, Sloan and Pearce, 1966. – 150 p.

Надійшла до редколегії 28.03.2015 р.

УДК 821.161.1

Н. В. Лайшен

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ТРАНСФОРМАЦИЯ АНТИЧНОГО МИФА В РОМАНЕ УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ»

Розглянуто особливості трансформації античного міфу в романі Л. Улицької «Медея і її діти».

Проза Л. Улицької, як цілісна художня система, сходить до історичних, філософських, літературних, міфологічних, біблійних витоків.

Л. Улицька у своєму романі «Медея і її діти», узявши за основу класичний міф про підступну, жорстоку, злу міфічну Медею, будує свій «новий міф», тим самим створюючи анти-міф, дзеркальне відображення античного міфу. Її Медея бездітна, але саме вона виявляється хранителькою роду. Особливу роль у формуванні міфу про Медею відіграють біблійні алюзії, що дозволяють співвіднести Медею з Христом. Головним місцем з'єднання сакрального і профанного топосів стає будинок Медеї. Він ритуальний будинок і «пуп землі», для Л. Улицької – Храм Господень – релігійний і культурний центр світу.

Ключові слова: духовність, міф, простір, час, Медея, релігія, Христос, Л. Улицька, храм, світове дерево, сакральне, профанне.

Рассмотрены особенности трансформации античного мифа в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети».

Проза Л. Улицкой, как целостная художественная система, восходит к историческим, философским, литературным, мифологическим, библейским истокам.

Л. Улицкая в своём романе «Медея и её дети», взяв за основу классический миф о коварной, жестокой, злой мифической Медее, строит свой «новый миф», тем самым создавая анти-миф, зеркальное отражение античного мифа. Медея Л. Улицкой бездетна, но именно она оказывается хранительницей рода. Особую роль в формировании мифа о Медее играют библейские аллюзии, позволяющие соотнести Медею с Христом. Главным местом соединения сакрального и профанного топосов становится дом Медеи. Это ритуальный дом, «пуп земли», для Л. Улицкой оказывается земным воплощением Храма Господня на земле.

Ключевые слова: духовность, миф, пространство, время, Медея, религия, Христос, Л. Улицкая, храм, мировое древо, сакральное, профанное.

The peculiarities of the ancient myth transformation in the novel of Luydmila Ulitskaya "Medea and Her Children" are examined.

The L. Ulitskaya's prose as a complete fictional system goes back to the historical, philosophical, literary, mythological and biblical origins.

L. Ulitskaya took as a base for her novel "Medea and Her Children" the classical myth of the treacherous, cruel and evil mythical Medea, but in her novel she's depicted a "new myth", thus creating an anti-myth, a mirror image of the ancient myth. Medea created by Ulitskaya doesn't have children, but she is domestic goddess. Special role in the formation of Medea myth is played by biblical allusions, allowing to compare Medea with Christ. The main linking place of the sacred and profane topos becomes Medea's house. It is the ritual house and the "navel of the earth", for the author L. Ulitskaia – the House of God - a religious and cultural center of the world.

Ulitskaya's Medea is a "literary Bible." To understand the signs which are skillfully connected in space-time continuum, "to walk" through times like a time arrow from the past through the present and into the future, which is focused on infinity, cut the space – that's an idea. Make a spiritual journey from the median space to the top with the help of the "world tree", which is Medea indirectly.

Keywords: spirituality, myth, space, time, Medea, religion, Christ, L.Ulitskaya, temple, the world tree, sacred, profane.

© Н. В. Лайшен, 2015

В поле зрения литературных критиков творчество Л. Улицкой попало в 1990-е годы. Именно тогда произведения писательницы стали предметом активного обсуждения в критических статьях, а также в различных интернет- форумах. Среди значимых работ, посвященных роману «Медея и ее дети», можно выделить такие: С. Тимина «Ритмы вечности. Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети», Т. Ровенская «Опыт нового женского мифотворчества: «Медея и ее дети» Л. Улицкой и «Маленькая Грозная» Л. Петрушевской», Т. Прохорова «Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л.Улицкой «Медея и ее дети», С. Перевалова «Миф и реальность в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети». Н. Лейдерман и М. Липовецкий анализируют смысл заглавий романов Л. Улицкой. Критические публикации по поводу места Л. Улицкой в современной литературе (Г. Л. Нефагина, О. Рыжова, Л. Пирогов) и др.

В 1996 году в «Новом мире» был опубликован роман Л. Улицкой «Медея и ее дети», который вывел ее в число финалистов Букеровской премии 1997 года.

В своём романе «Медея и её дети» Л. Улицкая трансформирует, наполняет новым смыслом классический миф о Медее. Взяв за основу античную и средневековую «мифологические системы», Л. Улицкая «не сохраняет верность тому, что М. Элиаде называет «общими мифологическими местами». Напротив, она разрушает его образную и символическую структуру и творит на его месте новый миф и новую реальность. Л. Улицкая по-своему трактует образ злой, коварной, мстительной мифической Медеи. Автор, по сути, создает анти-миф, его зеркальное отражение. Медея Л. Улицкой не убивает своих сыновей, но собирает вокруг себя детей и внуков своих многочисленных братьев и сестер. Её доминирующей чертой становится всепрощение и безусловная преданность своей семье. Парадоксальным образом Л. Улицкая в своем мифе о Медее обозначает мотив Христа, выделяя его основополагающие знаковые детали. Заставляет звучать миф о Медее. После смерти родителей на ее руках остаются двенадцать младших братьев и сестер. Библейская аллюзия здесь кажется достаточно прозрачной. Подобно Христу, не имеющему своих детей, бездетная Медея становится защитницей своего человеческого рода. Главная героиня Улицкой живёт по христовым заповедям и знает, что ей отведена особая миссия учительства на земле.

Медея посвящает свою жизнь служению Богу и людям. Ее помощь и защиту ощущают не только члены ее семьи, но и пациенты больницы, в которой она работает всю жизнь. Не случайно, оставаясь бездетной, Медея стоит у истоков рождения. Она помогает плоду выйти «из его внутреннего замкнутого пространства во внешнее разомкнутое пространство» [8, с. 23], по сути, совершить переход между двумя границами, двумя пространствами: из сакрального в профанное. Медея, как «посредник» Бога, встречает новую жизнь. А когда человек умирает, Медея пытается облегчить его уход в мир иной. Она как бы «приоткрывает» «переход из широкого и открытого пространства жизни в узкое и замкнутое пространство смерти, стремящееся к нулю» [8, с. 24].

Все происходящее в мире и в своей судьбе Медея воспринимает как дар Божий, как то, что и должно произойти, как то, что является звеном в большой цепи событий: «Медея не верила в случайность, хотя жизнь ее и была полна многозначительными встречами, странными совпадениями и точно подогнанными неожиданностями. Однажды встреченный человек через многие годы возвращался, чтобы повернуть судьбу, нити тянулись, соединялись, делали петли и образовывали узор, который с годами делался все яснее» [9, с. 11]. Она знала, что все уже решено «выше» и ей надо всего лишь воспринимать это как должное, как непрерываемую родовую, протянувшуюся от прошлого в будущее связь от предков к потомкам. Ей доступны сны-откровения. На кладбище у могилы своих рано ушедших родителей она видит сон, в котором они самим

своим появлением, «легким и торжественным, благодарили ее за то, что она сохранила младших, и как будто освобождали ее от каких-то полномочий, которые она давно и добровольно взяла на себя» [9, с.70].

Особую роль в романе «Медея и её дети», как романе об истории рода, играет его пространственно-временная организация. Сакральным значением наделяется дом Медее – как место соединения «вертикали и горизонтали мироздания». Дом «становится тем источником, который во многих отношениях определяет структуру всего пространства («сакрального поля»)» [8, с. 32]. Дом бездетной хранительницы древнего рода становится своеобразным аналогом «пупа земли» и связан с мотивом родового места. Пуп земли отмечает самую высокую точку горы, к которой пристал ковчег, спасающий последних людей, которым суждено стать первыми. Стоящий на священной земле дом Медеи становится сакральным центром, вселенной огромной семьи; мирозданием особых людей.

Дом Медеи необходимо рассматривать не только как мифопоэтический центр, где «сходились небо с холмами» (В. Маканин), но и в библейском контексте, как Храм Господень – религиозный и культурный центр. И стоял «Дом Медеи … в самой верхней части поселка…» [9, с. 15]. Как и свойственно всем храмам, на самом высоком месте в округе. Дом Медеи – это священная земля, храм, который она охраняет. Храм – это место служения Богу, культовое/ сакральное место для выполнения религиозных обрядов. Это место встречи трех миров (ибо имеется контакт с небом, землей, подземным миром и водами). Т. Ровенская отмечает: «Внутренняя жизнь дома Медеи, воспроизводит характер мистериальных практик» [6, с. 134], тем самым сближая дом Медеи с Храмом.

Л. Улицкая подчеркивает сходство дома Медеи с ветхозаветным Храмом, который делится на три части: святая святых, святилище и двор. «Святая святых» – это своеобразное царство небесное. «Святилище» – это место, куда приходять верущие для молитв и обращений к Господу. «Двор» – это место перед «святилищем», где могут находиться неверующие или те, которые еще не прошли обряд крещения. Сам дом Медеи и местность вокруг него напоминает большой храм: кладбище в самом верху, в середине дом Медеи, а внизу колодец. Кладбище, с самым большим крестом на могиле ее мужа Самуила – это своеобразный «купол». Ниже, дом Медеи – это сам храм, где комната Медеи – это «святая святых» – место, где она читает свои утренние молитвы («… бормотала коротенькое утреннее правило из совершенно стершихся молитвенных слов…», которые «… помогали ей в том, о чем она просила…» [9, с. 66], где обращается к Богу, и куда заходить строго-настрого запрещено. И далее, остальное пространство в доме – это «святилище», где обитают ее родственники (верующие). Под «куполом Медеиного храма» соединились родственники разных религий и только в этом «храме» они могли все вместе сосуществовать и поклоняться одной религии – «родства». Медея, выходя из своей «святая святых», как бы благословляет и просвещает своих родственников. Здесь установлены строгие правила-ритуалы (все вещи в доме должны быть на строго отведенных ею местах, как в Храме, каждая икона должны висеть в строго определенном месте и никак иначе), обычаи и традиции, которые должен беспрекословно чтить каждый. И, наконец, «двор», где обитают все остальные, кроме семьи Медеи не всегда верующие и даже «бессемейные», «бездуховные».

Дом – хранилище семейных традиций и именно с ним выстраивается самая большая связь человека от рождения и до смерти (в дом приносят в начале жизни, и из дома выносят в конце существования человека). Подобно Церкви, дом в романе Улицкой становится «местом-связкой» «земного семейства», соединяющим всех членов семьи, частью большого вселенского Храма.

Л. Улицкая не случайно выделяет в образе своей героини черты святости, Медее «…было нетрудно встать в воскресенье до света, отмахать двадцать вёрст до Феодосии, отстоять там обедню и вернуться домой к вечеру» [9, с. 8]. У неё были свои молитвы, свои обращения к Господу – «бормотала коротенькое утреннее правило из совершенно стёршихся молитвенных слов, которые, невзирая на их изношенность, неведомым образом помогали ей в том, о чем она просила: принять новый день, с его трудами, огорчениями, чужими пустыми разговорами и вечерней усталостью, дожить до вечера радостно, ни на кого не гневаясь и не обижаясь» [9, с. 33]. В ежедневном разговоре с Богом она благодарит его за ежедневное чудо жизни, несмотря на все испытания. Слова её молитвы просты и вместе с тем передают её духовную чистоту: «Господи, благодарю тебя за все благодеяния твои, за все посылаемое тобою, и дай мне все вместить, ничего не отвергая…» [9, с. 18].

Ключевым моментом романа о новой христианской Медее становится история измены её мужа Самуила с её сестрой Сандрочкой: «Мужем была оскорблена, сестрой предана, поругана даже самой судьбой, лишившей её детей, а того, мужниного, ей предназначенного ребёнка, вложившей в сестринское весёлое и лёгкое тело» [9, с. 43]. И если колхидская царевна из языческого мифа не может простить измены Ясона и убивает рождённых от него детей и свою соперницу, то Медея Синопли, подобно Иисусу, находит в себе силы и через душевные мучения прощает предательство своих самых близких людей – мужа и своей сестры.

В Медее Л. Улицкой нет мстительной агрессивности её давней предшественницы, как нет и её завораживающей сексуальности. Муж Самуил готов молиться на жену, не требуя от неё никакой взаимной страсти» [6, с. 140]. С Медеей он перестаёт бояться. «Когда вы взяли меня за руку, Медея Георгиевна… нет, простите, это я вас взял за руку, я почувствовал, что рядом с вами нет страха. И весь вечер я ничего к вам не испытывал, только чувствовал, что рядом с вами нет страха» [9, с. 54]. И только в конце своей жизни Самуил понял и по-настоящему оценил праведность Медеи. Она вселила в него духовность. Накануне смерти он читает древние еврейские книги, и ему многое становится понятным впервые в жизни, только перед смертью открываются для него врата Бытия и познания: «Исследуя теперь древнее еврейское законодательство, он приходил к мысли о глубочайшем беззаконии, в котором жили люди его страны и он сам среди них. Собственно, это был всеобщий закон беззакония, хуже Ханаанского, которому одновременно подчинялась и невинность, и дерзость, и ум, и глупость». И единственным человеком, как он теперь догадывался, действительно живущим по какому-то своему закону, была его жена Медея. То тихое упрямство, с которым она растила детей, трудилась, молилась, соблюдала свои посты, оказалось не особенностью её странного характера, а добровольно взятым на себя обязательством, исполнением давно отменённого всеми и повсюду закона» [9, с. 149].

Пространственно-временная организация романа «Медея и ее дети» подчёркнуто символична. Здесь обозначена возможность взаимопересечения, взаимопроникновения сакрального и профанного пространств. В сакральном пространстве – духовность, семейное наследие, Медея. В профанном пространстве свершаются судьбы второстепенных героев. Эти два пространства органично вплетены друг в друга. Мир, в котором живет семья главной героини, – это топос профанного пространства, мир, отгороженный от нее. Пространство, в котором находится Медея, – топос сакрального пространства, мир медиатор. Именно здесь происходит демифологизация образа архаической Медеи. Медея Синопли превращается в анти-Медею и наделяется христоподобными чертами. Пространство Вечности, в котором пребывает Медея, – это место сплетения, соединения всех религий – православия, иудаизма, католичества.

Современность оказывается тесно связанной со своими мифологическими корнями, история рода Медеи становится неким обобщённым представлением истории человеческого рода, извечной историей любви, предательства, прощения, милосердия. Л. Улицкая выстраивает свой роман, соединяя отдельные звенья, маркированные как узнаваемые исторические метки, в своеобразную «цепь перерождения» – от язычески неистовой Медеи-детоубийцы к Медее-христианке, всепрощающей милосердной хранительнице не только своего рода, но и всех слабых и часто грешных детей божьего мира.

Библиографические ссылки

1. *Гаврилова А. С.* Колодец как источник новой жизни. К реконструкции элементов славянской мифологии / А. С. Гаврилова // матер. III Международ. научно-практ. конф. «Традиционная культура славян в XXI веке». – Минск : ЗАО «Белхардгрупп», 2010. – С. 12–16.

2. *Лейдерман Н. Л.* Современная русская литература: 1950 – 90-е годы : в 2-х т. / Н.Л. Лейдерман, М. И. Липовецкий. – Т. 2. – М., 2003. – С. 530.

3. *Мирча Элиаде.* Миф о вечном возвращении. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://nz-biblio.narod.ru/html/eliade1/retoir1.htm

4. *Перевалова С. В.* Миф и реальность в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» / С. В. Перевалова // Фольклор: традиции и современность : сб. науч. тр. / под ред. М. Ч. Ларионовой. – Таганрог, 2003. – С. 181–186.

5. *Прохорова Т. Г.* Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л. Улицкой «Медея и ее дети» / Т. Г. Прохорова // Русский роман XX века : сб. науч. тр. – Саратов, 2001. – С. 288–292.

6. *Ровенская Т.* Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» и повесть Л. Петрушевской «Маленькая Грозная»: опыт нового женского мифотворчества / Т. Ровенская // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. – М., 2001. – № 2. – С. 137–163.

7. *Тимина С.* Ритмы вечности. Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» / С. Тимина // Русская литература XX века в зеркале критики. – СПб., 2003. – С. 537–549.

8. *Топоров В. Н.* Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.

9. *Улицкая Л.* Медея и её дети / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2002. – 256 с.

Надійшла до редколегії 16.03.2015 р.

УДК 861.161.1

А. В. Левченко

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«ПЕРЕВОД КАК СМИРЕНИЕ»: ПОЭЗИЯ В ПЕРЕВОДАХ ГРИГОРИЯ ДАШЕВСКОГО

Пропонована публікація є розширеним варіантом доповіді, яка була представлена на конференції «Класика та сучасність: дискурс діалогу». Йдеться про спробу вирізнення того нового способу діалогу сучасності та минулого, який, гадаємо, намітився в сучасній культурі; способу, відмінного й від поважного ставлення до традиції за «класичної» доби, і від неповажного переписування та руйнування традиції за доби постмодернізму, і від об'єктивної позитивістської позиції наукового роз'яснення-перекладу традиції минулого мовою сучасності. Видається, що твор-

© А. В. Левченко, 2015

чість Григорія Дашевського (1964–2013), поета, перекладача, ученого-філолога, літератора (яка в цьому лише аспекті може бути поставлена в широкий ряд різних і, на перший погляд, нічим не пов'язаних між собою імен і явищ – від сучасної зарубіжної класики: проза Дж. Барнса та М. Каннінгема; російської поезії 1990–2000-х: Д. Ведєняпін, М. Гронас, М. Степанова; есеїстики Т. Толстої – до сучасного кінематографа та візуального мистецтва) у цьому сенсі є унікальною. Тим більше, що сам Дашевський неодноразово звертався до цієї теми («Як читати сучасну поезію», лекція про природу перекладу та інші окремі спостереження). Можливо, той поверховий аналіз поезії Г. Дашевського «Карантин» (із циклу «Імярек і Зарема», написаного в діалозі з лірикою Катулла), що представлений у статті, слугуватиме матеріалом і для подальшої розмови про поезію самого Г. Дашевського, про новий спосіб існування та ролі перекладу в сучасній літературі, і про природу тієї нової художньої мови, яка дає можливість сучасному автору та читачу розмовляти не лише між собою, а й з минулим.

Ключові слова: Г. Дашевський, переклад, поезія, традиція, діалог, цитатність.

Предлагаемая публикация представляет собой расширенный вариант доклада, прочитанного на конференции «Классика и современность: дискурс диалога»[1]. Речь идет о попытке обозначить наметившийся в современной культурной ситуации способ диалога настоящего с прошлым, отличный и от почтительного отношения к традиции в «классическую» эпоху, и от непочтительного переписывания и разрушения традиции в эпоху постмодернизма, и от объективно внеличностной позиции научного позитивистского разъяснения-перевода традиции прошлого на язык современности. Представляется, что творчество Григория Дашевского (1964–2013), поэта, переводчика, ученого-филолога, литератора (которое в этом лишь аспекте может быть включено в широкий и, на первый взгляд, ничем не связанный ряд имен и явлений – от современной зарубежной классики: проза Дж. Барнса и М. Каннингема; русской поэзии 1990–2000-х: Д. Веденяпин, М. Гронас, М. Степанова; эссеистики Т. Толстой – до современного кинематографа и изобразительного искусства) в этом смысле уникально. Тем более, что сам Дашевский не раз обращался к этой теме («Как читать современную поэзию», лекция о природе перевода и другие отдельные наблюдения). Самый поверхностный анализ стихотворения Г. Дашевского «Карантин» (из цикла «Имярек и Зарема», созданного в диалоге с лирикой Катулла), который предлагается в данной статье, возможно, станет материалом не только для дальнейшего разговора о поэзии Г. Дашеского, о новом способе существования и роли перевода в современной литературе, но и о том новом художественном языке, на котором современный автор и читатель оказываются способны говорить друг с другом и с прошлым.

Ключевые слова: Г. Дашевский, перевод, поэзия, традиция, диалог, цитатность.

This publication is a revised version of a paper presented at the conference "Classics and Modernity: the discourse of the dialogue" (Dnipropetrovsk National University, 2015). It dwells on the essence of the new way of the dialogue between the present and the past that presumably becomes apparent in modern culture; this new way differs from both the respectful treatment of the tradition in the classical epoch and the postmodernistic disrespect of the tradition as it is as well as the objective impersonal and positivistic way of translation of the past tradition into the language of today. It seems, the literary works of Grigory Dashevsky ((1964–2013), a poet, translator, literary scholar and critic, are obviously a part of the phenomenon, which in this respect might involve the most wide context of multivendor names and artefacts (from prose by J. Barnes and M. Cunningham to T. Tolstaya, present-day Russian poetry by D. Vedenyapin, M. Gronas, M. Stepanova to modern cinema and fine arts). The sketchy observations on Dashevsky's poem «Карантин» («Quarantine)» might be a part of the future discussions not only about his poetry, the new idea of translation and its role in the current literary process but also about the very nature of a new language that enables the modern author and reader to communicate between themselves and with the tradition of the past.

Keywords: G. Dashevsky, translation, poetry, tradition, dialogue, citation.

[1] Днепропетровский национальный университет, 2015 г.

Природа цитатности современной культуры такова, что традиция, нацеленная на обнаружение цитаты, не срабатывает: эта цитата (найдена ли она с легкостью чуткого читателя и слушателя или с настойчивостью исследователя) – скорее, мешает или ничего не добавляет к сказанному – прочитанному. Если только не манифестирован или хотя бы не ощущается читательски сам новый способ помещения этой цитаты в художественную ткань.

В современном разговоре «древних и новых» важна уже не сама тема или новое ее звучание, а то пространство, в котором ведется этот разговор; значит и степень и способы *проницаемости* этого прошлого для настоящего; или, наоборот, его сознательного вне-личностного и вне-временного дистанцирования.

И другое. Кажется, становится очевидным: трудность, сложность освоения чужого, не-моего времени – не только в том, чтобы понять и освоить язык этого прошлого (как чужой), а в том, чтобы увидеть в языке настоящего возможность и право распоряжаться этим прошлым. Для первого – нужна смелость и труд самодистанцирования и самосокрытия (правда, не с надеждой ли на абсолютную трансляцию как утешение?). Для второго, как кажется, – бóльшая смелость: признание возможности пере-живания, а значит и готовности к случайным единичным удачам. Это понимали еще модернисты (и великим это удавалось: Пруст, В. Вулф, Т. С. Элиот, Мандельштам), но реальная практика, по-моему, начинает претворяться в жизнь только в последнее время.

Те несколько слов, которые будут сказаны о переводах московского поэта Григория Дашевского (1964–2013) – никак не попытка даже приблизиться к настоящему анализу его переводческого творчества. Разговор об этом должен быть отдельный, предметный и доказательный; некоторый опыт таких исследований существует; лучшее – прочтения и интерпретации, предложенные его друзьями, для которых Г. Дашевский – всегда недосягаемый авторитет («Собственная история» А. Глазовой, предисловие Е. Фанайловой к сборнику «Дума Иван-чая», заметки Т. Нешумовой о переводе «Нарцисса» Свинберна); есть и опыт монографических семинаров, с разбором одного из его стихов-переводов. Цель настоящей заметки – всего лишь наметить возможный путь читателя и исследователя, который в будущем поможет указать и прояснить то уникальное место, которое занимает Дашевский-переводчик (не говорю о поэте) в современной поэзии. И поразительным образом эта его уникальность, как мне кажется, есть одновременно и проявление того нового способа разговора прошлого и настоящего, который ощущаем всеми в последнее время и должен быть как-то обозначен.

Вот самое цитируемое стихотворения Григория Дашевского – «Карантин».

Тот храбрей Сильвестра Сталлоне или
его ф*о*тока*а*рточки над подушкой,
кто в глаза медсестрам серые смотрит
без просьб и страха,

а мы ищем в этих зрачках диагноз
и не верим, что под крахмальной робой
ничего почти что, что там от силы
лифчик с трусами.

Тихий час, о мальчики, вас измучил,
в тихий час грызете пододеяльник,
в тихий час мы тщательней проверяем
в окнах решетки.

Целый ряд нужных читательских и исследовательских вопросов, от «школьного» «о чем это стихотворение?» до более сложных (Узнаваемо ли оно? Какова степень проницаемости прошлого для настоящего в нем? Может ли оно существовать как стихи вне своей переводной природы?), должны быть поставлены и раскрыты в большой и общей работе; некоторое количество пониманий и прочтений, часто взаимоисключающих, уже накоплено. И все же в ответ на первый главный вопрос можно дать простой читательский ответ – это стихи о болезни; о чувстве (и лирический герой не знает для него слова, что важно: «*ищем в этих зрачках диагноз*»); об ужасной (по)пытке осознания – и ироническое снятие всего этого, когда ответ все же дается: вневременным голосом наблюдателя из несуществующего пространства – наблюдателя не свободного, тем не менее, от этой болезни («*Тихий час, о мальчики, вас измучил/ ...в тихий час мы тщательней проверяем/в окнах решетки*) – так, что последнее «мы» – это и больные, и те(тот), кто все знает.

Самый этот простой ответ (разумеется, что все, оставшееся вне, – и есть настоящая поэзия, по слову О. Мандельштама), – как кажется, и есть то право, по которому настоящий язык стихов Дашевского распоряжается прошлым, проницаемость которого, по-моему, достаточно прозрачна. Источник – «что-то античное» – может быть достаточно легко интуитивно опознан читателем; филолог назовет точную исходную точку – стихотворение № 51 Катулла. Можно сравнивать эти тексты стих за стихом – это отдельная работа. Можно вспомнить известное: стихи самого Катулла – это тоже перевод-переложение Сапфо; перевод точный (хотя «точность» и «оригинальность» для античности, как известно, определялись другими критериями), но с личностным катулловским продолжением. У Сапфо впервые в европейской литературе показан человек, который физически ощущает, как болит любовь, – и говорить об этом оказывается страшнее, чем молчать: «Но хватит…», – обрывает она себя. Катулл, точно переведя первые три строфы, тоже все резко обрывает и предлагает своё «снятие» в антитезе (праздность – зловредна, праздности – ты рад) и чуть ироничном последнем двустишии (праздность в прошлом многих царей и города сгубила). Любому, кто знаком с историей римской литературы, известны многочисленные комментарии-разъяснения этого финала с возникающим в конце словом *otium*. И все же: только ли это попытка назвать причину того, что впервые римлянин остается наедине с самим собой? И нет ли здесь, как у Сапфо, – «хватит, довольно об этом» – или, хотя бы, «не всерьез до конца»? Нет ли здесь ощущения невозможности для великих поэтов «продолжать», потому что нахождение слова и называние его может быть страшнее неизвестности диагноза? Не это ли заставляет таких разных авторов, переводящих не друг друга, но – одно, обрывать себя? (Ближе всех к этому подходит современная поэзия; имеет ли она на это право, переводя с таким ощущением страха от/перед каждым точно найденным словом классику, Блейка и Свинберна, – отдельный вопрос; но, заметим, не это ли заставляло завершать внезапными ироническими обрывами-point'ами свои стихи Гейне? и всегда ли отсутствие ответа у Блейка, Байрона и Шелли – только риторическая фигура умолчания?).

Итак, перед нами перевод не только темы и понимания центрального образа, так чтобы это поражало (так же, как поражал впервые открытый античными авторами, от Сапфо и Эврипида до Катулла и Проперция, парадокс чувства любви как болезни: от нее «никуда не денешься» и «не ты виноват» – отсюда «карантин»). Но и перевод самого нерва стихотворения, его неизменной структуры: тот бог, кто может выдержать – я не могу и даже не знаю, что это – я пытаюсь найти слово, чтобы назвать это – мне и нам дан другой ответ, одновременно скрывающий

и непроговариваемо указующий на «точное» слово. Стихи Григория Дашевского – это точный перевод-воссоздание этой «лирической композиции», если повторить слова В. Вулф. Известные мне русские, украинские, английские и немецкие переводы этого текста, от архаических до осовременивающих ультрановых, с большей или меньшей степенью точности приближаются к передаче либо отдельных образов и метафор, либо «идеи» стихотворения в целом, не приближаясь вполне к самому поэтическому элементу – сцеплению чувства-слова. Переводы эти очень разные, среди них множество бесспорных поэтических удач. Но независимыми полнокровными стихами, такими же, какими стали Катулловы переводы Сапфо, оказываются только переводы Григория Дашевского; нам есть, что с ними делать дальше, и читательски, и человечески. Прошлое и настоящее не разводятся подчеркнуто по разные стороны прозрачной, но непроницаемой перегородки, – как делал и методично обосновывал в своей классической переводческой практике М. Л. Гаспаров, – а сходятся в точке человеческого пере-живания. И тогда язык настоящего оказывается в полном праве называть своими именами слова из прошлого.

Этим даром – переводить, так чтобы оставаться поэтом, – обладает, на мой взгляд, еще лишь один, Ольга Седакова; таковы ее переводы из Т. С. Элиота («Пепельная среда», «Путешествие волхвов», «Марина»), Паунда и Целана. И все же ее переводы – скорее, сопоставление двух равноправных текстов (а значит, и их авторов и читателей) во вневременном и общем пространстве Слова. Переводы Григория Дашевского – это всегда выстраданное настоящее. И это право настоящего говорить по-своему прошлое ощущается во всех его переводах – иногда растворенное в целом тексте, иногда в предельно сжатом образе («*там-то случалось и то, и сё:/твоё послушай, её конечно./Ты точно пил святой кислород*» – Катулл, № 8).

При всем этом важно и то, что в переводах своих Дашевский остается верен не только лирической структуре стихов, но – филолог-классик по образованию и взгляду на литературу – и научной точности, иногда в большей мере, чем традиционные переводчики. В том же катулловском цикле «Имярек и Зарема» есть сочиненное им заново хрестоматийное «Vivamus, mea Lesbia» (№ 5). Даже в тонкой аналитичной статье Анны Глазовой разговор об этом стихотворении предваряется обязательным оправданием: Дашевский переводит от противного, у Катулла – жизнь, у Дашевского – не-смерть (здесь следует ряд приводимых литературных ориентиров, включая и горациевское *carpe diem*, и *memento mori*, и многое другое). Жаль, что остается незамеченным важное: Дашевский здесь предельно филологически точен; только он объясняет непривычно-новое для античности непривычным для нас. Ведь известно (а для читателя-неспециалиста объяснено как раз двумя переводчиками Катулла – М. Л. Гаспаровым и Г. Дашевским) то новое смысловое наполнение, которое получает *amor* у Катулла (и во время Катулла). *Amor* – это прежде всего связь-притяжение: необъяснимая и сколь угодно болезненная, которая существует не опираясь ни на одну из римских добродетелей (если не вопреки им), – и потому пугающая. Поэтому так предельно филологически точен перевод «Odi et amo» у Дашевского как «*И лишь бы врозь, и льну*». Поэтому так точно это заклинание от противного в первом стихе катулловского № 5 – «*Только не смерть, только не врозь*» – равносильное буквальному, но лишенному необходимой смелой неправильности оригинала, «*будем жить=будем любить*».

В свое время М. Л. Гаспаров писал, что культуру можно осваивать «вширь, а можно вглубь». Поэзия Григория Дашевского (при всей ее высокой отстраненной сопричастности некому кругу современной русской поэзии: Д. Веденяпин,

М. Гронас, М. Степанова, А. Казанцева), как кажется, и есть первым ощутимым откликом на складывающуюся в последнее время невозможность освоения (чужой) культуры вширь[2]. И здесь Дашевский, каким бы странным это не показалось, вероятно, единственный, кто всерьез рассматривает гаспаровский приговор: разговор, диалог с прошлым – невозможен, это обман – и указывает другой путь. Поэзия в переводах Г. Дашевского – в этом смысле исключение. При этом словосочетание «поэзия в переводах» подразумевает не только поэзию, переведенную Дашевским, что понятно, но и сами эти переводы как факт поэзии. Кажется, наша история словесности не знала ранее подобного опыта: чтобы перевод становился фактом поэзии, жил самостоятельной жизнью, *наравне* с поэзией поэта. Два главных переводчика поэзии в XX в. – Пастернак и Маршак (при всей условности такого ранжирования, приходится признать, что это два выразителя противоположных подходов к переводу поэзии, определивших и до сих пор во многом определяющих современную практику) – яркий тому пример. Переводы Маршака неоспоримо лучше его же стихов; его переводы сонетов Шекспира – безусловно, явление, но за ними ощущается немая пустота непереведенности большой поэзии. Переводы Пастернака, при всей его конгениальности Шекспиру, – поэзия, но его собственные стихи несоизмеримо выше и свободнее его переводов. У Григория Дашевского это всякий раз его стихотворение. И при этом – точный перевод.

В одном из предисловий Г. Дашевский писал, что современный перевод должен быть смирением, смирением перевода перед оригиналом. Абсолютная уверенность в невозможности перевода как сочинения поэзии, отказ от желания и веры в поэтизм перевода и в существующий набор способов передачи поэтического. Но здесь у Дашевского нет точки и желания стать «прозрачным подстрочником», как у М. Л. Гаспарова в его не-экспериментальных переводах. Это смирение, в бóльшем контексте, – и есть тот способ диалога, который единственно предлагает поэзия Григория Дашевского в ответ на гаспаровскую «ясность безысходности»[3]: «путь к чужому и к своему как чужому, где *мы же с вами понимаем* не сожжено, а превращено в *мы же с вами не понимаем*»[4]. И отсюда – право и дар за современным «сейчас» увидеть возможность существования и переживания прошлого «тогда».

Это отсутствие желания воссоздавать поэзию именно и дает возможность новой поэзии. Если что-то воссоздается для читателя, то только сама исходная точка «переживания» (ситуация «укола понимания», как называет это сам Дашевский). Хочется сказать, что Григорий Дашевский в своей поэзии и в своих переводах делает то, что в свое время Элиот, называя открытое им «objective correlative», как бы далеко друг от друга, на первый взгляд, эти образы – «укол понимания» и «объектный коррелят» – не находились. Тогда, как и у Элиота, найденное слово начинает означать бóльшее и перевод, отказываясь от желания быть искусством, становится поэзией.

---

[2] Кажется, та существующая сейчас в мире бесконечная степень доступности информации рождает в обществе не только понятное ощущение пресыщенности, но и какие-то новые регуляторные механизмы, призванные не столько лимитировать, сколько организовывать, структурировать сам процесс обмена знанием и приобщением к нему, по-новому определяя самоценность знания; приметы этих процессов – и микрокультуры «своих чужих» в социальных сетях, и образовательные проекты нового формата, такие как «Арзамас», и, вероятно, многое другое, что будет исследовано социологами культуры.

[3] «Ясность безысходности» – название рецензии Г. Дашевского на книгу писем М. Л. Гаспарова.

[4] Отрывок из комментариев, доступных к свободному прочтению в Живом Журнале Г. Дашевского, написанных в диалоге о переводе (в частности, о переводах из Р. Фроста)

Библиографические ссылки

1. *Гаспаров М. Л.* Филология как нравственность / М. Л. Гаспаров. – М. : Фортуна ЭЛ, 2012. – 288 с.

2. *Дашевский Г.* Дума Иван-чая: Стихи 1983–1999 ; предисл. Е. Фанайловой / Г. Дашевский. – М. : НЛО, 2001. – 174 с.

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

УДК 821.161.1

Н. Г. Велигина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«НОВЫЙ ИСТОРИЗМ» В МАЛОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX—XXI ВЕКОВ

Розглянуто деякі принципи нової журналістики на прикладі малої прози Джуліана Барнса (нариси збірки «Листи з Лондона» (1995) і Тетяни Толстої (есе, опубліковані в мережі). Описано риси сучасної культурної ситуації і нова природа самого читання (нестача часу або уваги для повільного читання) й обґрунтовано закономірність появи нових компактних літературних текстів. Проза названих авторів орієнтована на принципи «нового історизму» і поєднує різні типи письма: експериментальне, інтелектуальне, традиційне з елементами побутових нотаток і відповідної лексики. Цей метод пропонує нові підходи до вивчення історії і культури, акцентуючи людське – маргінальні деталі повсякденного, соціального, політичного життя. Відзначено концентровану метафорику подібної эссеїстики, стилістичну яскравість і дотепність спостережень над сьогоднішньою або історичною повсякденністю, політикою, мистецтвом. Важливий не сюжет, тема або лейтмотив нарису, але миттєве проникнення в суть його головної емоційної події, що забезпечує прозору і в той самий час відкриту для варіативності інтерпретацію і перетворює прозу на «високу лірику» (Толстая).

Ключові слова: Джуліан Барнс, Тетяна Толстая, нова журналістика, «новий історизм», мала проза.

Рассмотрены некоторые принципы новой журналистики на примере малой прозы Джулиана Барнса (очерки сборника «Письма из Лондона» (1995) и Татьяны Толстой (эссе, опубликованные в сети). Описаны черты современной культурной ситуации и изменившаяся природа самого чтения (нехватка времени или внимания для медленного чтения) и обоснована закономерность появления новых компактных литературных текстов. Проза названных авторов ориентирована на принципы «нового историзма» и сочетает разные типы письма: экспериментального, интеллектуального, традиционного с элементами бытовых зарисовок и соответствующей лексики. Этот метод предлагает новые подходы к изучению истории и культуры, акцентируя человеческое – маргинальные детали повседневной, социальной, политической жизни. Отмечена концентрированная метафорика подобной эссеистики, стилистическая яркость и остроумие наблюдений над сегодняшней или исторической повседневностью, политикой, искусством. Важен не сюжет, тема или лейтмотив очерка, но мгновенное проникновение в суть его главного эмоционального события, обеспечивающее прозрачную и в то же время открытую для вариативности интерпретацию и превращающее прозу в «высокую лирику» (Толстая).

Ключевые слова: Джулиан Барнс, Татьяна Толстая, новая журналистика, новый историзм, малая проза.

The article investigates some principles of the new journalism in Julian Barnes' (collection of essays "Letters from London", 1995, first published in "*The New Yorker***") and**

© Н. Г. Велигина, 2015

Tatiana Tolstaya's (essays, first appeared as posts in Live Journal and Facebook) short writing. Symptoms of the current society (high speed of life, information overload, nature and intensity of social ties) and new status of reading process itself (lack of spare time or concentration for slow reading, solving the challenge of collage or hypertext as a normal reading habit) are described to make the conclusion of necessity of new type of compact metaphorical (to be true literature) and emotional (to be read through to the end) writing. Prose of two mentioned authors, combining layers of complicated, intellectual and plain, old-fashion discourse, joining exquisitely constructed language with the colloquial, has a wholly distinctive relation to new historicism. This method suggests new approaches to understanding and describing history and culture, accenting odd, ordinary, rare or marginalized facts or details of everyday or social life, history, politics, art etc., mixing up and reversing cultural tops and bottoms; all this features are presented in new journalism. Along with new type of highly metaphorical writing mode in which not plot, trajectory, or the arc of a story, but the plunge into the middle of the emotional event of the text makes it clear but open for wide interpretation. A lyrical voice erases the line between poetry and prose and turns the writing into what Tolstaya calls «high lyrics»: a poeticizing of everyday practices and minor historical or cultural artifacts.

Keywords: Julian Barnes, Tatyana Tolstaya, new journalism, new historicism, short writing.

Малая проза последних лет кажется неожиданно новой, и это удивляет (как поражает принципиально новым подходом к своему прочтению и современная поэзия). Эссеистика рубежа XX—XXI веков по-прежнему развивается в русле давно и хорошо изученных постмодернистских тенденций, а это предполагает, как кажется, возникновение привычных компилятивных или пародийных форм новизны и только. Но противоречия нет: сам постмодернизм постепенно превращается в форму культурного прошлого, от которого новая проза и отталкивается. Причем предлагаемые определения, так или иначе отражающие это отталкивание – постпостмодернизм, постиндустриализм или транссентиментализм – не описывают и не объясняют суть этих новых литературных феноменов как принципиально отличных от предшествующей традиции. Это сомнение разделяет большинство философов, рассуждающих о закате постмодернизма и о «времени множить приставки» (В. Курицин), начиная с конца 90-х. Важнее другое – появление этого ясно ощутимого, и главное, еще не названного нового, точно указывает на очередной шаг в художественном отражении жизни. Это может выражаться в выборе новых, привитых практикой «нового историзма», маргинальных тем, в экспериментальных формах жанрового синтеза (отсутствие заданности, жанр лишь напоминает о своей рецептивной функции, подсказывая трактовку сюжета или образа), в почти физически ощутимых взаимоотношениях героя и читателя, текста и читателя, обусловленных новыми, не афишируемыми или даже максимально сглаженными комбинациями стилистических приемов. Даже в новой парадоксальной искренности или тревожной растерянности авторского голоса, в котором угадывается надежда вместо иронично-разочарованных интонаций, присущих постмодернистской чувствительности.

Сравнение современной малой прозы и поэзии неслучайно. Для понимания того и другого первостепенно важен эмоциональный настрой читателя, попытка понять новую метафорику – не только о чем на самом деле этот текст, а *почему* текст именно *об этом,* часто подчеркнуто незначительном или странном, какие пласты реальности воскрешают на первый взгляд неожиданные, но всегда точные мотивы и образы. Переход от постмодернистской к новой поэзии, к новой современности чутко обозначает Г. Дашевский: «сверхплотная цитатность в перестроечных стихах Кибирова была совершенно уместна, потому что тогда было время хоронить общих мертвецов – всех сразу, и советских, и русских классических – и в последний раз их собрать; но с тех пор это окликание мертвых превратилось просто в гальванизацию <…>. Время общего набора прочитанного

кончилось, апеллировать к нему нельзя. Работает та речь, которая уместна в данной ситуации: мгновенной ситуации, как она сложилась между нами, которую мы оба видим одинаково, – и только на это мы можем опираться» [1]. И это тонкое наблюдение хочется назвать формулой преодоления постмодернизма, преодоления его бесконечной игровой ревизии и обреченности цитирования, применимой, конечно не только к поэзии, а и к малым прозаическим жанрам, в частности, литературным и близким нонфикшн, чей расцвет особенно обращает на себя внимание в последние десятилетия.

Это связано, отчасти, и с неутешительными явлениями. Современный читатель в условиях пресловутого «ускоренного времени» все больше теряет навык длительного, вдумчивого чтения, спешит освоить и эффективно разместить в сознании как можно больше разнородных текстов или фрагментов и это неизбежно приводит к расфокусированности внимания. Речь идет не только о «массовом», неразборчивом читателе – меняется и психология современного ценителя настоящей прозы, обитающего в тех же реалиях информационной перегрузки. Удовольствие от медленного чтения кажется утраченной роскошью, зато обостряется и становится привычным ассоциативное мышление (если раньше произведение литературы или кинематографа, выполненное в технике коллажа воспринималось как экспериментальное, то сегодня это, скорее, вариант нормы). Одним из феноменов сегодняшнего дня можно назвать и мгновенное «старение» художественного эксперимента, новейших тем, жанровых определений и стилистических приемов, проблематичность или даже невозможность их адекватной литературоведческой фиксации. Так, самая точная и свежая для своего, еще недавнего (конец 80-х – начало 90-х) времени, терминология, описывающая исторически-ориентированную прозу – «историографическая метапроза» Л. Хатчен или «неовикторианский роман» Д. Шиллер, – утвердившаяся и ставшая канонической, на деле оказывается неприменимой к произведениям уже ближайшего к описываемому ею поколению авторов. Кроме того, появляются и совершенно новые виды малой прозы: небольшой рассказ или эссе, опубликованные уважаемым автором не в периодике, что предполагает все же временной разрыв между созданием текста и читательской реакцией, а непосредственно в блоге или соцсети. Это самая настоящая литература, мгновенно находящая адресата и получающая отклик в виде комментария (Т. Толстая, Джон Шемякин). Предлагается и комментарий рассматривать в качестве нового жанра (и это принципиально не-постмодернистское комментирование: постмодернисты всю работу выполняли сами, стилизуя и имитируя реальный читательский отклик, здесь же – подлинно непредсказуемые пересечения смыслов, приводящие не только к приращению интеллектуальной глубины, но часто и к снижению пафоса или открытию неучтенной автором, неожиданной или даже неприятной грани).

Все эти факторы требуют *нового лаконичного письма.* Представляется, что изучение путей создания этой многозначной, концентрированной и в то же время легкой для восприятия (отголосок постмодернистского двойного кодирования) краткости – одно из наиболее перспективных в современном литературоведении. Подобный интеллектуальный текст должен обладать способностью центробежно расширяться, наращивая смыслы, экономно, на малом пространстве связывать воедино временные и культурные пласты, кроме того, быть открыто эмоциональным. Все это характеристики эссеистичного стиля, свободно переходящего от темы к теме, сопрягающего несопоставимые на первый взгляд темы, образы и их трактовки и создающего тем самым особые смелые формы иносказания. Симптоматично, что названные качества можно найти в малой прозе писателей, успешно сочетающих журналистику и литературу и постоянно переплавляющих одно в другое. Независимо, надо полагать, друг от друга к похожим приемам приходят Джулиан Барнс и Татьяна Толстая; отрадно, что эти авторы охотно ком-

ментируют в интервью свой путь ощупью к тому, что и оказывается подлинным новаторством: это, в частности, способность рассуждать о чем угодно, выводящая к большой теме, часто непроговоренной, но звучащей совершенно отчетливо. «Я бы сказала, — рассуждает Толстая, – что я могу обсуждать, как морить тараканов на очень высоком уровне, с очень глубокими экскурсами в историю, литературу и культуру <…>, присоединяя большие смыслы, опрокидывая любую тему в историческую глубину, в географическую ширину, вообще в космические какие-то проблемы, я имею в виду реально космос как таковой, как он устроен. Тогда это все интересно» [5].

В развертывающейся исторической глубине и скрыт секрет подобных текстов, поэтому стиль, присущий авторам, ориентирующимся на принципы «нового историзма», прежде всего в том его истолковании, которое предложили русские литераторы и критики (А. Эткинд, М. Эпштейн, С. Зенкин), кажется наиболее востребованным сегодня. Метод «нового историзма», направления, которое «резко обозначило в качестве своего материала «повседневное», по сути дела – быт» (И. Шайтанов) [6], обладает невероятной способностью к самообновлению, не привязан к конкретному жанру, главное, не требует исключительно «элитарного» читателя в смысле найденного *универсального языка* – подчеркнуто очеловеченной, неангажированной в силу своей «необязательности» истории страны, складывающейся из незначительных, откровенно личностных и в новом, высоком смысле, бытовых деталей. «Можно писать разными способами, – продолжает Толстая, – можно пополнять одну из этих коробок – фикшн, нон-фикшн и еще что-то третье, а можно начать попробовать иначе делать что-то. Вот для меня это было достаточно интересно.У меня набралось сейчас достаточно материала, чтобы издать этот сборник («Легкие миры», 2014). Я туда поместила полуфикшн, то, что я называю «высокая лирика», в первом разделе, а во втором и третьем это разные заметки, не знаю жанра, которые я публиковала в Фейсбуке и в ЖЖ» [5]. «Не знаю жанра», «условное название жанра» — безошибочное писательское ощущение найденной формы для описания изменившейся жизни, и в данном случае очевидное свидетельство находки. Когда явление будет не просто описано, но и названо – это будет означать, что снова наступило новое время, и открытия обитают где-то среди других малоизученных текстов. Поэтому период кажущейся хаотичности и спонтанности в литературных техниках представляется особенно интересным с исследовательской точки зрения. Высокая лирика – очень меткое определение прозы, в которой лиризм пробивается сквозь сколь угодно отвлеченные или бытовые детали, сплавляющиеся вдруг в конкретном образе, обеспечивающем необходимый эмоциональный всплеск как прорыв к пониманию.

Нонфикшн (даже в самом простом смысле «нелитературных» текстов, например то, что называют американской новой журналистикой, не говоря уже о настоящей писательской журналистике) и «новый историзм» связывает определенная общность поставленной задачи – это всегда история народа, страны. История, скажем, тюрем в отдельной стране – это маргинальная или альтернативная, но все же история этой страны. Рассказ «История парикмахерского дела» Барнса, с подробным описанием приборов для стрижки-бритья, характерных для каждого из трех периодов жизни героя – растущего-взрослеющего-стареющего мужчины или кулинарная эссеистика сборника «Педант на кухне», история поваренных книг и рецептов – примеры художественной практики «нового историзма» и, одновременно, «высокой лирики», по Толстой.

Истоки подобного письма прослеживаются и на примере настоящей журналистики Барнса, очерков сборника «Письма из Лондона» (1995). Так, объясняя замысел своего журналистского проекта, статей о современной Англии для «Нью Йоркера», Барнс прежде всего учитывает особенность аудитории: «Не-

американцам никогда не следует забывать, что ни одна страна в мире не интересует Америку, кроме самой Америки <…>. Будучи путешественником, в Штатах вы можете позволить себе совсем недорогой кусочек волшебства: купите газету и ощутите, как ваша собственная страна исчезает» [7, p. x]. И отсюда задача – так рассказать об Англии, чтобы она определенно никуда не исчезла и американский читатель в рамках короткого текста мог также «за недорого» получить свой кусочек волшебства. Барнсу важно не только заинтриговать читателя (он не должен до определенного момента понимать, почему рассуждения строятся вокруг каких-то конкретных, на первый взгляд выбранных наугад вещей), но и не дать ослабеть его любопытству. Баланс лишь кажется шатким, на самом деле интеллектуальность текста строго выверена: мысли великих и собственные остроумные рассуждения перемежаются общедоступными и узнаваемыми зарисовками. Барнс часто начинает эссе с малоизвестной либо невнятной цитаты, скажем, из переписки любимых авторов.

Так, очерк «Подделка!» открывается высказыванием Малларме 1863 г. об Англии: «страна поддельных Рубенсов» [7, с. 22] и содержит разнообразные, вплоть до кажущихся нелепостью (слухи о форели, покрытой мехом, бытующие с XVII в. и приведшие к тому, что в Британском музее был действительно размещен экспонат подобного существа в ответ на общественный запрос – «подделка, выполненная с подделки»), рассуждения на тему склонности англичан к фальшивкам. Рассказы о поддельных почтовых марках или знаменитом арт-мошеннике, чьи работы возросли в цене после смерти в разы, и все это – ради звучащего вдруг заключения: «Британцы знают толк в традиции; они могут даже изобретать новые – от обеда пахаря до семейного тартана. <…> Раз личная идентичность зависит и от национальной, что произойдет, если эти символические опоры национальной идентичности окажутся не более настоящими, чем покрытая мехом форель?» [7, с. 27—28]. Тон повествования меняется, звучит пронзительнее, поскольку затрагивает личное: дальнейшие рассуждения о проданных «американцам» национальных печатных изданиях или любимых с детства, чисто английских лакомствах определенных торговых марок – проданных, а значит, уже «поддельных» – воспринимаются как угроза продажи, потери самой Англии, самого себя. То есть, рассуждая сплошь о фальшивках, Барнс подводит к настоящему – вызывает неподдельные эмоции, уравнивает разные культурные пласты (живопись, генеалогия королевской семьи, продукты питания) и остается насыщенно-информативным: все это качества писательской журналистики в духе «нового историзма». То, что «новый историзм», оперируя фактами, апеллирует к эмоциям – важная составляющая эффекта этой новой прозы, представляющей собой смесь историографии, биографизма, литературоведения и т.д. И это общее, постоянно подтверждающее свое присутствие, качество современного гуманитарного дискурса. Например, Р. Тименчик в одном из недавних интервью обосновывает потребность в альтернативной читательской, рецептивной, добавим от себя – эмоциональной и непрофессиональной, – истории русской литературы: «это не просто законы усталости от одной темы и желание перейти на другую тему – я ощущаю давление некоторых объективных обстоятельств историко-литературной науки, которые все больше и больше заставляют нас изучать, как это часто было в истории литературы, то, что раньше считалось второстепенным, отходами, мусором. <…> Происходит, да, смена парадигмы» [3].

Проза рубежа веков уже не принадлежит постмодернизму еще и потому, что пробивается какая-то новая искренность. Не «выстраданная» страницами разнообразных дегероизирующих пассажей, прорвавшаяся вдруг и вопреки, а простая и спокойная. О необходимости подобного обновления разоблачительного постмодернистского пафоса свидетельствует, например, все возрастающая популярность ностальгических неовикторианских тенденций, сформировавших-

ся в английской литературе конца 1960-х и оказавшихся настолько созвучными потребностям времени, что это привело к непрекращающемуся тиражированию тем и приемов неовикторианского романа в новейших текстах, порой далеких от изысканной металитературности своих предшественников.

Вот недавний пост Толстой в Фейсбуке. Злобно-ироничное эссе «Аллегория» посвящено описанию российских вокзалов: налицо ряд исторических и архитектурных деталей, имена и судьбы мастеров, при этом каждая такая деталь – выход к очередной платформе авторских рассуждений о тревожном прошлом (дореволюционном, советском, постсоветском) и тревожном настоящем своей страны. Мысли намеренно недосказаны и оставляют простор для читательского воображения, однако отправная точка всегда точно указана. Сквозной лейтмотив – простая и понятная человеческая потребность в присутствии высшего, божественного начала в жизни даже в самое циничное, лишенное иллюзий время. Однако на текстуальном уровне эта мысль оформлена перечислением и остроумным описанием самых неожиданных «вокзальных атрибутов» – «непроработанность очевидной идеи вокзала как «Храма начала пути», неоправданность присутствия бюста, вернее «головы» Ленина «на земле», на Ленинградском вокзале в Москве – ведь «он божество подземное, дух метрополитена» и, напротив, органичность статуи Гермеса на Московском вокзале в Петербурге: «вокзал – это такой храм богу движения; видимо, Гермесу; если листать каталоги античных богов, уже почти не работающих, засушенных до стрекозиной хрупкости, другого подходящего, собственно, не найду» [4]. Итак, в наше время античные боги *почти* не работают, но не мертвы; истончились, изношены, засушены – но до чудесной «стрекозиной хрупкости»! Парадоксальный стиль позволяет утверждать два смысла одновременно, описывать действительность и разоблачительно, и с любовью: то есть аллегория тоже обновленная, без прямой оценочности. Это качество Толстой-писателя отмечают Г. Дашевский и А. Наринская в рецензии на сборник «Река» (2007): «Дело в том, как она <…> держится. Держится она шикарно. Одновременно аристократично и пролетарски, солидно и непредсказуемо. Интересно не то, что она дальше скажет, а как она себя дальше поведет. Значение имеют не слова, а жест. В каком-то смысле сборник коротких рассказов <…> – это и есть вереница жестов, в силу природы словесности ставших высказываниями» [2]; еще и в этом видится уход от постмодернизма. В сети, до того как выйдет сборник рассказов, читатель получает подобный текст именно в качестве жеста, вместе с массой другой, порой совершенно бесполезной или сомнительной, информации, не позволяющей забыть ни на секунду о дне сегодняшнем. Именно с такого ракурса цель рассказа становится виднее – мое сегодняшнее (настроение, понимание, начитанность) становится ключом к прошлому, даже отдаленному, не пережитому, но удивительным образом приближенному за счет совпадения авторского и читательского настроя.

Библиографические ссылки

1. *Дашевский Г.* Как читать современную поэзию / [Электронный ресурс] / Григорий Дашевский. – Режим доступа: http://os.colta.ru/literature/events/details/34232/page2/

2. *Наринская А., Дашевский Г.* Книги, о которых вам придется говорить этой осенью / [Электронный ресурс] / А. Наринская, Г. Дашевский. – Режим доступа: http://www.kommersant.ru/doc/801024

3. *Тименчик Р.* Страна должна знать своих стукачей, но сначала она должна знать своих палачей / [Электронный ресурс] / Р. Тименчик. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/literature/6078?page=2

4. *Толстая Т.* Аллегория / [Электронный ресурс] / Т. Толстая. – Режим доступа: / https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya/posts/10152996273538076

5. *Толстая Т.* Интервью / [Электронный ресурс] / Т. Толстая. – Режим доступа: http://tvrain.ru/teleshow/zhelnov/tatjana_tolstaja_ja_bojus_sejchas_govorit_ob_ukraine_ljuboe_slovo_mozhet_zakonchitsja_pulej-370154/

6. *Шайтанов И.* Бытовая история / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2002. – № 2. – С. 39—51.

7. *Barnes J.* Letters from London / J. Barnes. – L. : Picador, 1995. – 352 p.

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

УДК 821.111-31.09

Т. В. Прищепа

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

РОМАН МЕРІ ШЕЛЛІ «ФРАНКЕНШТЕЙН, АБО СУЧАСНИЙ ПРОМЕТЕЙ» В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ГРИ ПІТЕРА АКРОЙДА

Предметом дослідження є явище постмодерністської гри у романі сучасного англійського письменника Пітера Акройда «Журнал Віктора Франкенштейна». Розглянуто нові акценти сучасної інтерпретації роману М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей». Досліджено своєрідність втілення елементів літературної гри з традиційними образами, сюжетами і мотивами. Акцентовано увагу на тому, що роман Акройда несе в собі відбитки філософської складової постпостмодернізму й втілює іронічне переосмислення ідеї про всемогутність людського розуму, який пізнає закони природи, щоб стати її володарем. Охарактеризовано небезпеку, яку становить втручання людини в закони природи, і нові акценти авторського роздуму на цю саму тему. Розкрито специфіку авторської гри у приховуванні та розпізнаванні набутків роману-першоджерела. Зазначено, що П. Акройд навмисне дистанціюється від первісної оповіді через творче її переосмислення та змінює провідні акценти міфу.

Ключові слова: П. Акройд, постмодерністська гра, інтерпретація роману, міф, міфопоетичні паралелі, дзеркальне перемоделювання, роман-першоджерело.

Предметом исследования является явление постмодернистской игры в романе современного английского писателя Питера Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна». Рассмотрены новые акценты современной интерпретации романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». Исследовано своеобразие воплощения элементов литературной игры с традиционными образами, сюжетами и мотивами. Акцентировано внимание на том, что роман Акройда несет в себе отпечатки философской составляющей постпостмодернизма и воплощает ироничное отношение к идее о всемогуществе человеческого разума, который познает законы природы, чтобы стать ее обладателем. Охарактеризована опасность, которую представляет вмешательство человека в законы природы и новые акценты в размышлении автора на эту же тему. Раскрыта специфика зеркальной игры в сокрытии и распознавании романа-первоисточника. Отмечено, что П. Акройд умышленно дистанцируется от первоначального повествования через его творческое переосмысление и меняет ведущие акценты мифа.

Ключевые слова: П. Акройд, постмодернистская игра, интерпретация романа, миф, мифопоэтические параллели, зеркальное перемоделирование, роман-первоисточник.

The article deals with the phenomenon of the postmodern game in the novel of the modern English writer Peter Ackroyd "Casebook of Victor Frankenstein". The main focus of the paper is on the new aspects of modern interpretations of M. Shelley's novel "Fran-

© Т.В. Прищепа, 2015

kenstein: or, The Modern Prometheus". The article reveals the peculiarity of the implementation of the literary game elements in images, themes and motifs. It becomes obvious that Ackroyd's novel contains representation of the philosophy of postmodernism and appeals to the educational theory of the omnipotence of the human mind, which cognizes the laws of nature in order to become its owner. The danger of human intervention into the natural laws defines philosophical idea of the novel. The article stresses that Ackroyd deliberately distanced himself from the original story through creative rethinking and changing the key focus of the myth. Peter Ackroyd made the great Romantic poet John Keats the object of Frankenstein's terrible experiment. Keats embodies the image of the ideal of the pure poetry. Ackroyd's Frankenstein is so obsessed with his idea, that only after the attempt to kill the Creature, he understands that the only creature he needs to blame is himself. The terrible monster becomes the twin of the scientist in the novel. This "contemporary Prometheus" embodies the imperfection of the define workmanship of God, that brings with itself constructive as well as destructive urges. The novel by Ackroyd is a contribution to the research of the question of existence of the mass people's fantasies about themselves. On the one hand, Peter Ackroyd depicts the hyperreality, which is the imaginary world in the consciousness, and the meaning of which the reader can understand at the end of the novel. On the other hand, the embodiment of the myth in the novel gives the story told by P. Ackroyd its importance.

Keywords: P. Ackroyd, postmodern game, interpretation of the novel, myth, mythopoetic parallel, mirror remodeling, original novel.

Середньовіччя 21-го сторіччя настало занадто рано
Арон Вігушин

Просто ми з тобою живемо по різні сторони
Льюїс Керрол «Аліса в Задзеркаллі»

У XX–XXI ст. людство має чим пишатися – технічна революція, завоювання космічного простору, створення Великого адронного колайдера, відкриття молекул. Але є і багато такого, за що ми будемо ще довго розраховуватися – дві Світові війни, Чорнобильська катастрофа, погана екологія, а через це мутація вірусів та генів, тероризм та втрата гуманності. І не дивно, що людство почало замислюватися над своїми вчинками. Тому саме у літературі, як у дзеркалі суспільства, ми бачимо відображення цих процесів. Класичний у цьому контексті образ Франкенштейна водночас має й чи не найпотужніший потенціал художнього розкриття такого роду проблем. Неодноразове звернення митців-наступників до цього образу та до історії і його наукового відкриття переводить образи Франкенштейна та його творіння (як і власне роман Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей», 1818 р.) у ранг авторського міфу [6, с. 58].

Хоч «Франкенштейн» і є безмежним джерелом для досліджень, спектр робіт, присвячених «Франкенштейну», не вичерпують закладену в роман проблематику, а поглибленого вивчення потребують як функціонально-семантичні трансформації франкенштейнівського мотиву в літературі, так і його філофський аспект. На сьогоднішній день велика кількість критичних робіт присвячена творчості М. Шеллі. Увага до її творчості не припиняється, хоча вона й досліджувалася нерівномірно – найбільше книг і статей присвячено роману «Франкенштейн, або Сучасний Прометей». Серед останніх робіт потрібно відзначити дослідження Б. Напцока [4], який розглядає давньогрецький міф і образ Віктора Франкенштейна та розмірковує над змістом, який авторка вклала в назву роману. Інші аспекти розглянуто у роботах Т. Єфіменко [3], а саме – мотиви дзеркального перевтілення, А. Нямцу [5] розмірковує над франкенштейнівською колізією і над причинами популярності роману письменниці в XX столітті та аналізує протороман,

порівнюючи його з романами-інваріантами. В дослідженнях А. Волкова [1] роман М. Шеллі представлено в контексті прози про створення штучної людини.

Літературна гра із традиційними образами, сюжетами і мотивами спостерігається в різних літературних напрямах. Для митців романтичної доби, до яких належить М. Шеллі, значущими були гра уяви та політ фантазії, де траплялося відродження образів, мотивів і сюжетів стародавньої античної та біблійної міфології, філософського мислення, традиційного для доби Просвітництва, готичної поетики і особливостей художньої мови сентименталізму. Постмодернізм, про який далі піде мова, як відомо, більшою мірою спирається на гру з літературою, з традиційними образами, міфологічними сюжетами, у якій розкриваються такі характерні риси і такі поняття, як інтертекстуальність, епістемологічна невпевненість, авторська маска, подвійний код, фрагментарність оповіді. Часто-густо письменники-постмодерністи маніпулюють традиційними образами-символами, мотивами і сюжетними ходами у формі дзеркальної гри.

Одним із сучасних варіантів інтерпретації відомого роману є твір Пітера Акройда «Журнал Віктора Франкенштейна». Роман «The Casebook of Victor Frankenstein» 2008 року видання є версією знаменитого роману Мері Шеллі, написаного від імені Віктора Франкенштейна, де в якості дійових осіб виступає сама письменниця, Персі Шеллі, Байрон і Чудовисько, створене нещасним вченим.

Версія роману Пітера Акройда сприймається спочатку як витончена стилізація під «франкенштейнівську тематику», де сюжет про монстра вписаний в навколишній час і більше значимий не сам по собі, а як висловлювання про епоху романтизму й зародження вікторіанства. Про це говорить і широкий культурний контекст книги, і докладний опис Лондона, та й сам Віктор здається своєрідним втіленням романтизму – не божевільним ученим, а людиною, яка об'єднала в собі знання і бажання зробити світ кращим; гармонійною особистістю, на якій ще не позначився розкол між науковою раціональністю і поетичною метафізикою. Але тло оригінального твору обумовлює передчуття майбутньої катастрофи цієї гармонії.

М. Шеллі здійснює синтез міфологічних і літературних алюзій для того, щоб забезпечити внутрішній рух роману про Франкенштейна, текстову та підтекстову багатозначність порушених проблем: міф виявляється пов'язаний з мотивами легенд про доктора Фауста, про створення Голема, з біблійними сюжетами про сотворіння Адама та падіння Сатани, а також з їх літературними обробками, а в першу чергу, – з драмою П. Б. Шеллі «Звільнений Прометей», з епопеєю Мільтона «Втрачений Рай» та з п'єсою «Буря» В. Шекспіра. Роман Акройда несе в собі відбитки філософської складової постпостмодернізму й апелює до просвітницької теорії про всемогутність людського розуму, який пізнає закони природи, щоб стати її володарем. Франкенштейн має типові риси героя і просвітницької доби. Віктор замальовується як людина, від природи наділена феноменальним талантом. Його бажання повністю розкрити свій талант і перемогти смерть суголосна ідеям просвітників. У творі Акройда, як і у романі Шеллі, міф виявляється пов'язаний з мотивами легенд про створення Голема (кабалістичну істоту, створену із праху и красної глини). Але у П. Акройда Полідорі та Франкенштейн звертаютьсяй до «Corpus Hermeticum»[1] Г. Турнебуса, у якій йдеться не тільки про можливістю оживити неживе, але і виправити свої діяння й з легкістю стерти Голема з обличчя землі.

[1]«Герметичний корпус», або Герметика (лат. Corpus Hermeticum) – сукупність трактатів релігійно-філософського характеру, збережених грецькою мовою, авторство приписують ГермесуТрисмегісту.

Істота для М. Шеллі – це символ уявлень людей XIX століття про наукові відкриття та ідею створення ідеальної людини. Філософська ідея роману, як доводять численні дослідники, полягає в незбагненності таємниць всесвіту та небезпеці, яка криється у втручанні людини в природу та її закони. У версії Пітера Акройда Франкенштейн дістає тіло щойно померлого юнака і оживляє його. Привабливий юнак після перетворення стає потворним монстром: «Трупа прекраснішого, ніж цей, я ніколи не бачив. Здавалося, рум'янець ще не покинув його щоки, губи вигиналися в подобі посмішки. Саме тіло було мускулистим і міцним. Волосся було пишним й густим» [8, p. 171][2], «волосся з блискучого і чорного набуло неприємного жовтого кольору, а з кучерявого зробилися прямим і млявим ... Очі його розкрилися, однак, якщо раніше вони були синьо-зеленого відтінку, то зараз стали сірими» [8, p. 173][3]. Письменник зробив об'єктом жахливого досвіду Віктора Франкенштейна Джека Кітса, якому від свого прототипу, великого поета-романтика Джона Кітса, дістається не лише трохи видозмінене ім'я, але і частина біографії – вони обидва були студентами-медиками і обидва померли молодими від сухот. Для Акройда Джон Кітс не просто ще одна історична особа, яку він увів у роман. Джон Кітс втілює образ ідеальної чистої поезії. Саме цей поет був особисто знайомий і з М. Шеллі, і з П. Б. Шеллі. Тож, не дивно, що і сам Віктор, від імені якого ведеться розповідь, тяжіє до поетичної уяви.

Розмірковуючи над ідеєю про створення Демона й про самого вченого Акройд, як задається, приходить до висновку, що, можливо, і сама Істота – всього лише плід уяви Франкенштейна, і що Демон йому наснився, так, як і сам сюжет роману «Франкенштейн» Мері Шеллі. За задумом Пітера Акройда, герої потрапляють в одну сюжетну площину, й це формує своєрідний часопростір роману, де в дискусіях «реконструйованих» характерів романтиків, героїв прототвору та реальних людей порушуються гострі морально-етичні й філософські проблеми цивілізації. Сукупність умов і потенцій дзеркальної гри в романі створює підґрунтя для мислення місткими понятійними утвореннями, універсаліями й уможливлює «катарсис мислення» (М. Епштейн).

Роман Акройда – це внесок у дослідження питання про існування масових фантазій людей про самих себе. Про те, як саме пов'язані соціальні відносини панування і підпорядкування у суспільстві, а також як ці відносини пов'язані з категоріями «література», «цінності» й «ідеологія». Фігура ж Демона, за версією П. Акройда, – подібна знаку «пробіл» у письмовій культурі. Її можна наповнювати тим змістом і тією фірмою, яка буде відтворювати реалії конкретного часу чи потреб суспільства. Немов біла пляма на карті світу, вона заповнюється людською свідомістю, у якій на меті одне завдання – виправдати репресивну систему цивілізації, яка йде шляхом раціоналізації способів експлуатації людини людиною.

Позначені Мері Шеллі міфопоетичні паралелі Віктор/Творіння – Бог/Адам або Бог/Сатана (мільтонівська лінія), а також пов'язані з цим мотиви богоборства й самотності знаходять свої втілення і у романі-реінтерпретації П. Акройда. Але відмінним є те, що Творіння у М. Шеллі знаходить спільні риси і із Сатаною, і із Адамом: «Як і у Адама, у мене не було рідні; Багато разів мені здавалося, що я, скоріше, подібний Сатані» [9, p. 88][4].

[2] "His was the most beautiful corpse I had ever seen. It seemed that the flush had not left the cheeks, and the mouth was in the semblance of a smile. The body itself was muscular and firmly knit... The hair was full and thick".

[3] "his hair from lustrous black it changed by degrees to a ghastly yellow, and from its curled state it become lank and lifeless...His eyes had opened, but where before they had been of a blue-green hue they were now grey".

[4] "Like Adam, I was apparently united by no link to any other being in existence;... Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition, for often, like him".

Автор не тільки згадує про Сатану, який успадкував деякі якості античного Прометея, а й вплітає у тканину оповідання тогочасні філософські та соціальні теорії. П. Акройд звернувся до римського варіанта трактування образу Прометея. Прометей, у сприйнятті Овідія, – творець людини, а не її рятівник [7, с. 33–34]. Прометей Акройда став митцем-творцем людини, а це означало, що людина наділена розумінням своїх знань і вмінь. Можна погодитися з Г.-Ґ. Ґадамером у тому, що якщо Прометей є відображенням людської діяльності у міфі, то кожний рішучий поворот в історії людства повинен народити нове прочитання чи трактування міфу про Прометея [2, с. 252].

Філософське значення «Франкенштейна» М. Шеллі приголомшувало своєю глибиною – адже йдеться про можливість людської свободи, у тому числі від самої себе. П. Акройд розвиває й поглиблює ідеї М. Шеллі, робить оригінальні філософські узагальнення, виходячи з окремих у класичному «Франкенштейні» настанов. Безперечним є той факт, що як герой літератури XIX століття Франкенштейн Мері Шеллі відчуває свою відповідальність перед людством за свій експеримент, тому після смерті своїх близьких присвячує своє життя єдиній меті – вбити Демона й виправити свою головну помилку ціною життя. Франкенштейн XXI століття настільки захоплений своєю ідеєю, що тільки після спроб вбивства Істоти (яка сама погодилася, що краще смерть, ніж таке життя, як у неї) розуміє, що єдине створіння, яке він має звинувачувати у всіх своїх негараздах, він сам і є. Жахливий Монстр стає в романі двійником вченого: «Я стрибнув на нього. Я кинувся на нього і знищив його. Ні, не я – істота розірвала його на шматки голими руками. І ми, істота і я, побрели геть, у світ, де взяті були сторожею» [8, p. 213][5]. Цей «сучасний Прометей» втілює всю недосконалість божественного творіння людини, яка несе в собі як творчі, так і руйнівні імпульси.

Твір Пітера Акройда «Журнал Віктора Франкенштейна» у специфічній інтерпретації роману М. Шеллі стимулює такий процес читання, у якому читач, як гравець, робить власний вибір способу заповнення прогалин, спираючись на певний художньо-естетичний досвід, отриманий із художніх творів, фільмів, мас-медіа тощо. Водночас відбувається набуття читацького досвіду через процес постійної його модифікації. Читач підсвідомо намагається звести всі факти до існуючого зразка, але привносить певну ступінь новизни або несподіванок, а будь-який естетичний досвід намагається виявити неперервну співгру «дедуктивних» та «індуктивних» операцій (Ж. Дельоз). Це, по суті, дзеркальне перемоделювання роману М. Шеллі «Франкенштейн» як стійкого зразка та пропонування читачу заново осмислити його й таким чином перетворитися на автора нового твору. Читач-автор постійно коливається між відтворенням та руйнуванням образів свого художнього та естетичного досвіду. У такий спосіб додається певна ступінь новизни або несподіванки у художньо-естетичний досвід нового потенційного читача.

Отже, Пітер Акройд, як письменник-постпостмодерніст, з одного боку, зображує у романі гіперреальність, тобто уявний світ у свідомості, суть якого читач може зрозуміти лише в кінці твору. А з іншого – у його романі міф немов би просвічує крізь тканину тексту й надає його звучанню особливої масштабності. Акройд навмисне дистанціюється від первісної оповіді через творче переосмислення оповіді, змінює провідні акценти міфу – становлення вченого, створення Істоти, мотиви двійництва, алюзії на іноверсії роману. У творі ж головною ідеєю є думка про те, що у людині споконвічно живе і хороше і погане, і ми самі вибираємо хто ми є, і ким ми станемо.

[5] "I sprang at him. I lunged forward and destroyed him. No, not I. The creature tore him to pieces with his bare hands. Then we wandered out, the creature and I, into the world where we were taken up by the watchmen".

Бібліографічні посилання

1. *Волков А. Р.* Традиційні сюжети та образи : монографія / А. Р. Волков. – Чернівці : Місто, 2004. – С. 117–131.

2. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 366 с.

3. *Єфименко Т. М.* Перевтілення образу романтичного героя в романі М. Шеллі «Франкенштейн» / Т. М. Єфименко // Наукові записки. – 2012. – № 29. – С. 274–277.

4. *Напцок Б.Р.* Воплощение мифа о Прометее в романе М. Шелли/ Б. Р. Напцок // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Сер. 2. Филология и искусствоведение. – 2012. – № 4 (107). – С. 97–104.

5. *Нямцу А.* Миф. Легенда. Литература: Теоретические аспекты функционирования / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – С. 346–348.

6. *Нямцу А.*Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах: Проблеми теорії / А. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2001. – С. 58.

7. *Овидий.* Метаморфозы / Овидий. – М. : Худож. лит., 1977. – 430 с.

8. *Ackroyd P.* The Casebook of Victor Frankenstein / P. Ackroyd // Fiction. – N.Y. : Random House, 2009. – 368 p.

9. *Shelley M.* Frankenstein or The Modern Prometheus / M. Shelley // Fiction. – L. : Penguin Classics, 2005. – 273 p.

Надійшла до редколегії 28.02.2015 р.

УДК 820(1-87) (075.8)
УДК 811.111 + 809.7 + 820.89

С. О. Сушко

ПВНЗ "Краматорський економіко-гуманітарний інститут"

ДИСКУРСИВНІ ДОМІНАНТИ ПРИЙОМУ *MISE EN ABYME* У ЖАНРІ СУЧАСНОЇ АНГЛОМОВНОЇ МЕТАПРОЗИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ П. АКРОЙДА, А. БАЙЯТ, В. ГЕССА)

Розглянуто прийом / конструкцію *mise en abyme* як суттєвий чинник композиції, але більше як адекватний засіб, що віддзеркалює провідні думки, концепти, ідеї твору. В розглянутих творах з жанру метапрози письменницька, персонажна та читацька рефлексії маніфестують себе саме у фокусі даного прийому. Ключовими для конструкції є принципи аналогії, рекурсивності та принцип *en abyme*, принцип заглиблення, невичерпності. Даний прийом є ключовим для симбіозу класичної англійської літератури з постмодерністським дискурсом у романі П. Акройда "English Music".

Ключові слова: mise en abyme, метапроза, постмодерністський, рефлексія, наратив, редуплікація, паралелізм, віддзеркалення, рецепція, інтертекст, дискурс.

Рассмотрен прием/конструкция mise en abyme как весомый фактор композиции, но больше как адекватное средство отражения определяющих мыслей, концептов, идей произведения. В рассмотренных произведениях жанра метапрозы писательская, персонажная и читательская рефлексии выявляют себя именно в фокусе данного приема. Ключевыми для конструкции есть принципы аналогии, рекурсивности и принцип *en abyme*, принцип углубления, неисчерпаемости. Данный

© С. О. Сушко, 2015

прием есть ключевым для симбиоза классической английской литературы с постмодернистским дискурсом в романе П. Акройда «English Music».

Ключевые слова: mise en abyme, метапроза, постмодернистский, рефлексия, нарратив, редупликация, параллелизм, отражение, рецепция, интертекст, дискурс.

The paper focuses on construction/device functioning as a prominent element of composition. However its greater function is to serve as an adequate means for reflecting the key-note thoughts, concepts, and ideas of a literary work. In the novels treated which belong to the metafiction genre, the writer's, literary character's and reader's reflection reveals itself precisely in the given device focus. The *mise en abyme* construction features analogy and recursive principles as well as that of *en abyme* (which is the principle of deeper or bottomless comprehension) as its staples. In P. Ackroyd's novel "English Music", the given device functions as a prime order structure to render the symbiosis of the English classical literature with the postmodernist discourse.

Byatt's '*romance of the archive'* novel "Possession: A Romance" may be said to abound in the use of this construction and device. The beautifully stylized fairy-tales of the fictional XIX c. poetess fit the *mise en abyme* pattern mirroring the XX c. heroes' lives. The gamut of the uses of this device is quite numerous and important to deserve further study.

W. Gass's postmodernist novel "The Tunnel" incorporates in its composition and structure plenty of instances of this device which help reveal the writer's strategies and narrative techniques.

Keywords: mise en abyme, metafiction, postmodernist, reflection, narrative, reduplication, parallelism, mirroring, reception, intertext, discourse.

All great fiction, to a large extent, is reflection on itself rather than a reflection on reality.
Raymond Federman

Our English music must be sustained until we reach the very last note.
(from "***English Music***" by Peter Ackroyd)

Одним із жанрових пріоритетів сучасної британської літератури, тобто літератури за останні чотири-п'ять десятиліть, є метароман, метапроза (metafiction). Це роман, в якому розгортається наратив літературної творчості, коментується процес написання твору саме у процесі його створення, а не тоді, коли роман вже написано і автору залишається лише ретроспективна оцінка власного твору. Семантика терміна "метароман" включає також широкий дискурс авторських міркувань про інші твори, інших авторів, магію фікціональності тощо.

Безперечні ознаки метапрози несуть такі романи П. Акройда, як "***Chatterton***", "***English Music***", "***The Lambs of London***", романи "***Flaubert's Parrot***" Дж. Барнса, "***Possession: A Romance***" А. Байят, "***The Recognitions***" та "***Carpenter's Gothic***" В. Гедіса, "***The Tunnel***" В. Гесса. В кожному з цих творів тема літературної творчості посідає ключове, провідне або вагоме (в останніх трьох) місце. Зокрема, у знаменитому акройдівському "Чаттертоні" метанаратив літератури маніфестує себе у продуктивних та популярних сучасних піджанрах історіографічної метапрози та "роману з архіву".

Сутнісною рисою поетики метароману виступає прийом *mise en abyme*, який, в першому приближенні, належить до композиційного рівня твору. Він полягає у вкладенні, за принципом "шухляди в шухляді", зовні автономної, позасюжетної історії, розповіді в сюжетний наратив твору. ***Mise en abyme*** **–** це "розповідь в оповіді" (story in a story), "п'єса в п'єсі" (play in a play), "сон уві сні" (dream in a dream), "кінострічка у кінострічці" (film in a film), "картина в картині" (picture in a picture). Класичними прикладами застосування прийому *mise en abyme* в літе-

ратурі є постанова п'єси ***The Mousetrap*** в шекспірівському "Гамлеті", знамениті вставні історії-новели у "Дон Кіхоті", історії купців та казка Клінгсора у романі "Генріх фон Офтердінген" Новаліса, сон протагоніста у "Чарівній горі" Т. Манна, вставні оповіді у "Грі в бісер" Г. Гессе.

Але, безумовно, більш важливим є не композиційний, а концептуальний план і вимір даного прийому. Для французького письменника Андре Жіда, який саме і створив у 1893 р. термін *mise en abyme*, цей прийом найточніше відтворюється у середньовічній геральдиці. Наводячи приклади застосування прийому у живописі, літературі, письменник все ж не вважає їх найбільш відповідними для ілюстрації свого задуму у романах ***Cabiers***, ***Narcisse***, ***La Tentative***. Найбільш влучну аналогію своєму задуму і даному прийому він знаходить у зменшеному зображенні, точній копії щита на самому лицарському щиті як предметі озброєння та родової відзнаки. "None of these examples is absolutely accurate. What would be more accurate, and what would explain better what I'd wanted to do in my Cabiers, in Narcisse and La Tentative, would be a comparison with the device from heraldry that involves putting a second representation of the original shield 'en abyme' within it (quoted in Dällenbach 7)" [3].

Сучасна літературознавча наука володіє певним вагомим доробком у сфері теоретичного узагальнення даного прийому. До найбільш авторитетних праць, на які посилаються дослідники прийому *mise en abyme*, належать "Дзеркало у тексті" Л. Делєнбаха (Dallenbach L. The Mirror in the Text) та "Усвідомлення безодні: моделі, підручники, мапи" Б. Макхейла (McHale B. Cognition En Abyme: Models, Manuals, Maps). Певною мірою, ці праці належать до першоджерел теорії *mise en abyme*, першоджерел, які стали певним каноном. Дані праці використовують та цитують практично всі дослідники геральдичної конструкції *mise en abyme* в мистецтві.

У своїй класичній праці Л. Делєнбах проводить тезу про еквівалентність *mise en abyme* і дзеркала: *"*The first point to establish is the equivalence of the *mise en abyme* and the mirror" [6]. Він доводить цю тезу посиланнями на численні випадки ідентичного розуміння терміна і слова "дзеркало" у фаховій літературі: "J. Greshoff, < …> goes no further than 'the idea of a mirror placed inside the novel, reflecting it';[3] M. Foucault, after having mentioned the 'infinite configuration of the mirror' and the 'reflexion in the mirror', notes of *The Arabian Nights* that 'the mirror structure is explicitly presented here: at its centre, the work holds up a mirror ... in which it appears as if in miniature …" [6].

"Л. Делєнбах виокремлює три семантичні типи текстової редуплікації: просту, множинну, афористичну (réduplication simple, réduplication répétée, réduplication aphoristique) і три структурні рівні текстової рефлексії: réflexions d'énoncé, réflexions d'énonciation, réflexions du code du récit. Перший тип рефлексії дублює оповідання на фікціональному рівні, другий тип маніфестує процес письма, а третій відбиває структуру тексту" [2].

О.А. Джумайло, відомий фахівець у галузі сучасної англійської літератури, цитує (у перекладі) визначення конструкції/прийому за книгою Б. Макхейла: "У точному значенні, під mise-en-abyme слід розуміти тільки такі добутки, які, парадоксальним чином, містять самі себе, такі як, скажемо, «Дон Кіхот» або «Фальшивомонетники». У більш широкому розумінні слова ця категорія може включати усі види аналогій і художнього паралелізму серед більш-менш автономних частин тексту (наприклад, «рамкові» описи, вид з вікна і т.д.). Під таким кутом зору фігура mise-en-abyme зводиться до загального принципу аналогії, відповідно до чого будь-яка частина тексту може бути побудована за принципом аналогії із чим-небудь" [4].

Розлога дискурсивна палітра прийому *mise en abyme* охоплює такі різновиди: прямі авторські та персонажні відсилання на твір, у якому ці відсилання, власне, і виголошуються; вставні історії й оповіді на сюжетному макрорівні тексту, класичним прикладом яких, звичайно, є вставні новели в "Дон Кіхоті"; текстуально маркований паралелізм назви твору з його провідними колізіями; віддзеркалення похідного сюжету або сюжетних ліній у провідному романному сюжеті і навпаки; пряма авторська метапроза на кшталт "Тома Джонса" Г. Філдінга; застосування, більшою або меншою мірою, прошарку алюзій та ремінісценцій (прямі інтертекстуальні залучення та синтаксично немарковані цитування) з метою декодування концептуального плану твору.

У плідному доробку Пітера Акройда роман "***English Music***" посідає чільне місце завдяки витонченому мереживу наративної організації оповіді, оригінальній авторській концепції та стратегії, поліфонізму дискурсів і технік письма та багатьом іншим чинникам. У сучасному літературознавстві переважає думка, що літературний твір – попри відомих бартівської та інших тез про "смерть автора", його зникнення з твору, неспроможність виокремлення авторської фігури – завжди несе ознаки авторської присутності й, щонайменше, його літературної позиції та уподобань.

Вважаємо, що "***English Music***" саме і можна розглядати з позицій авторських літературних уподобань та його стратегії розбудувати концепти "**англійськості**" та "**англійської культури**" та тлі англійського письменництва, музики та живопису. Унікальність роману "***English Music***" обумовлює спроба письменника поєднати, синтезувати англійську класичну літературу з постмодерністськими наративними техніками, зокрема, перебігом часових вимірів, паралелізмом уявного та реального, опорою на стилізацію як вагомий чинник постмодерністської поетики. До чинників останньої належить, зокрема, "шахова організація" композиції роману – непарні глави оповідають…, парні відтворюють наратив стилізації англійської класичної літератури та наратив англійської класичної музики й живопису.

Метою нашого пошуку в романі "***English Music***" є визначення фрагментів тексту, які розбудовано за принципом прийому ***mise en abyme***, та подальший аналіз цих фрагментів на предмет їх художньої структури, ієрархії та функцій у романі.

На рівні текстової рефлексії *mise en abime* маніфестує кожна парна глава, яка зображує сновидіння і сни наяву Тімоті, що переносять його в уявний світ літературного космосу, цей незникаючий простір без темпоральних координат, простір, в якому існують літературні твори, їх герої, сюжети, наративні структури, нарешті, епоха. Перша текстова рефлексія розгортається у **Другій главі**, де юний герой потрапляє у вир книг "***Alice in the Wonderland***" та "***The Pilgrim's Progress***".

Що саме, за принципом *mise en abime*, віддзеркалюється у даній главі? Перш за все це сюжетні фрагменти цих незникаючих з англійської свідомості творів. Вони вільно поєднуються у новий клубок подій і пригод, до яких приєднується Тімоті. Він спілкується з героями книг і його вільна від реального сприйняття підсвідомість вибудовує нову фікціональну проекцію, новий "зворотний поверх" *en abime* (у глибину, в безодню). Цю віртуальну проекцію розкутого сном сприйняття показує й коментує автор-оповідач. "AND AS HE SLEPT, HE must have dreamed a dream. He was standing on a vast plain, but in the distance he could clearly see a small house which (so it seemed to Timothy) had chimneys in the shape of words: words like *raven* and *writing* with the 'r' and the 'w' fixed to the roof while the 'n' and 'g' pointed upwards towards the sky as the smoke billowed from them. 'But how,' he thought, 'can smoke come out of words?'" [1, p. 27]. З будинку вибігає Аліса і зникає в темному лісі, з того ж напрямку стрімголов вибігає високий смуглявий чоловік з вагарем на спині і книжкою у руці. Це Християнин, він настільки квапиться, що

йому навіть бракує часу підняти книжку, яку він упустив на землю. Він навіть не чує, що Тімоті гукає його, щоб віддати книжку. Відкривши її, Тімоті з подивом помічає, що при кожній спробі прочитати речення, слова збігаються на край сторінки. Його подив дещо відволікають Впертий (Obstinate) і Згідливий (Pliable), яких хлопчик, щойно вони назвали себе, відразу ж упізнає як персонажів з книги Б. Беньяна "***The Pilgrim's Progress***".

Доволі показовою і навіть емблематичною у плані застосування прийому *mise en abime* у романі є глава Четверта. Наприкінці попередньої Тімоті з батьком йдуть до кінотеатру переглянути кінострічку за романом Ч. Діккенса "***Great Expectations***". Під час кіносеансу хлопчик поринає в сон і, звичайно, цього разу предметом його сновидіння є саме цей роман та його автор. "*HE WAS TURNED UPSIDE DOWN. His world upside down. The mild sun had swung around and, as he turned, he was startled by a feeling he had never known before – …*" (Він перевернувся у повітрі. Його світ перевернувся. Лагідне сонце описало коло і, в той час, як він перевертався, його охопило тривожне відчуття, якого він не знав до цього –) [1, p. 73].

М'яко приземлившись, Тімоті знаходить себе в саду, в затінку великого будинку. За своїм описом цей будинок нагадує будинок міс Хевішем, це – ремінісценція з роману "***Great Expectations***". У будинку хтось голосно розмовляє. Читачу, знайомому з романами Діккенса, відразу ж стає зрозуміло, що це саме він, великий англійський романіст. Діккенс відпрацьовує вголос початкові фрази до свого роману "***A Tale of Two Cities***" ("It was the best of times, it was the worst of times, in these times of ours …"), а потім відразу ж переходить до свого іншого роману "***Great Expectations***". Художня деталь (романіст із зав'язаними хустиною очима) підкреслює абсолютну необхідність для письменника перевтілитися у свого персонажа, для чого потрібно відсторонитися від сприйняття реального навколишнього.

Як у кожній "літературній" або "мистецькій" главі, у цій главі Тімоті також спілкується з фікціональними героями та автором книги. Він врятовує стару жінку, на одяг якої перекинулося полум'я від свічки (Miss Havishem), зустрічає Естелу, визволяє Піпа від помсти Орліка, виконує доручення старої жінки переказати Піпу, що Естела заручена за іншим і що у неї, міс Хевішем, ніколи не було грошей для Піпа. Збентеження і відчай Піпа не мають меж. Він рефлексує: "*But how can that be? When all my expectations had been raised upon her?*' … '*I supposed her to be the one who made me a gentleman*. …" [1, p. 84].

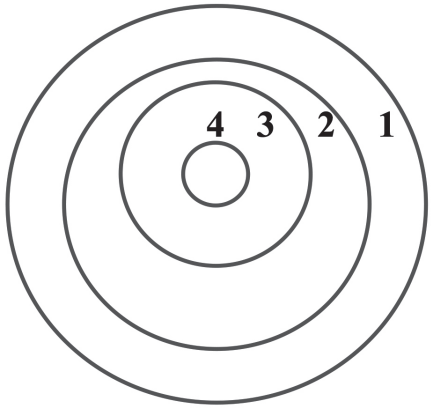
Ця приголомшлива для Піпа новина дає поштовх для літературної рефлексії й саморефлексії героїв. Цей вимір міркувань про літературного героя та його зв'язки з автором можна розглядати як наступний "глибинний поверх", або рівень, віддзеркалення читацької та авторської рецепції. Він розгортається, коли пригнічений та розчарований Піп доходить думки поглянути на себе з іншого боку, з боку власної ідентичності: "*But then, he said, who am I? Who made me what I am?*" Відбувається очевидне прозріння Піпа – він сприймає свою сутність, автентичність ніби через невидиме спостерігачу дзеркало, яке не лише відбиває його саморозуміння, але, що прикметно, начебто підказує йому слова для вербалізації своїх відчуттів: "*Words cannot tell what a sense I have of the dreadful mystery that is my own self. Timothy, these must seem wild words. But they are breaking out at last. I had a knowledge of this which I kept from myself all the long years*." [1, p. 84]. На місце саморефлексії приходить рефлексія Піпа про автономність літературного героя взагалі, зокрема Тімоті: "*Do you understand yourself, Timothy Harcombe? Do you know why your eyes are blue and your hair is brown? ...Do you know why you speak as you do, or how you have acquired all the words you use?*…"[2, p. 84–85].

Наступний шар відбиття літературної рефлексії утворює спілкування Діккенса з Тімоті та Піпом. Відбувається прикметний діалог Діккенса й Піпа на тему, яку ми визначили б як органічний зв'язок зі своїм персонажем. Для Діккенса цей зв'язок навіть більше родинного – його персонаж є його alter ego: "*I'm your second father. You are my son, although in truth more to me than my son. < … > I said that I was a second father to you but, really, you could be my second self* –" [1, p. 86–87]. У цьому шарі можна розрізнити, виокремити вкладений інший шар, наративним фокусом якого є постмодерністське підґрунтя літературної рефлексії. Це відомі постмодерністські тези про текст як суб'єкт з онтологічним статусом, що дозволяє йому жити власним, незалежним від автора й читача життям; деконструкція, або принципова відкритість, незамкненість художнього тексту, заперечення його інваріантності (Після розмови з Діккенсом Піп, ухопивши Тімоті за руку, стрімголов вибігає з кімнати: "*Come*, he shouted behind him as the boy followed. *We have escaped from him. If he loses all sight and knowledge of me, perhaps I may be free.*"); інтертекстуальність, наративна гра, діалогізм.

Цікавий приклад інтертексту у цьому постмодерністському шарі знаходить О. Петрусь: "У романі «Англійська музика» у сні головного героя Тімоті, який здійснює віртуальні мандрівки світом англійської літератури, мистецтва та музики, майже дослівно процитовано і втілено на сюжетному рівні висловлювання Творця з оповідання «Все і ніщо», який звертається до Шекспіра: «Я – тоже не я: я выдумал этот мир, как ты – свои созданья, Шекспир мой, и один из признаков моего сна – ты, подобный мне, который суть Все и Ничего» [8]. П. Акройд вкладає схожі слова в уста Чарльза Діккенса, з яким зустрічається Тімоті під час однієї з мандрівок [9, с. 87]. Діккенс у романі виступає в образі творця світу своїх героїв, а читач (Тімоті) – у ролі співтворця, без якого цей світ не може існувати: «Він не міг би існувати без мене, я вірю, – говорить Акройдів Діккенс, – але він не належить мені» [9, с. 87;6].

Отже, наведений аналіз Четвертої глави дозволяє нам зробити припущення, що прийом/конструкція *mise en abime* функціонує у даній главі у якості своєрідного каркасу герменевтичного тлумачення тексту. Зосереджений на персонажній та авторській рефлексії, метанаратив прози Діккенса розбудовується за принципом "шухляди в шухляді", або, за іншою термінологією, китайських шарів.

Цю ієрархію "тексту в тексті" можна зобразити схематично як концентричні кола, або перевернуту піраміду.



Шари віддзеркалення роману "***Great Expectations***":
1 – провідні сюжетні лінії, конфлікт;
2 – саморефлексія Піпа;
3 – авторська рефлексія;
4 – постмодерністська рефлексія.

У наступній парній главі, Шостій, Тімоті спілкується з детективом, якого стилізовано під Шерлока Холмса, у фікціональному просторі роману він має інше ім'я, Остін Смолвуд, і ніколи не чув раніше про знаменитого детектива-співвіт-

чизника. Про нього йому розповідає Тімоті. Прийом і конструкцію *mise en abime*, які є засобом віддзеркалення як всього твору, так і його окремої частини, можна розпізнати в епізоді, де Тімоті знаходить на столі рукопис, в якому зображено все, що щойно відбулося. "*Timothy took the papers and was astonished to see a nearly handwritten document with "The Case of the Disappearing Father" as its title. He read on a little and was no less surprised to find an account of all the events of that day*." [1, p. 129–130].

Аспект віддзеркалення образу Шерлока Холмса й англійської ідентичності, англійськості, утворюють численні висловлювання Остіна Смолвуда, якого зображено як альтернативного Холмса: "*There is such a pleasure in deduction from first principles, he announced to Timothy. Such a joy in clear, distinct and complete ideas. I am very much part of the English tradition, you see. From the particular to the general. From synthesis to analysis. That is what we call the English movement*." [1, p. 124].

Рефреном з "діккенсівської" глави йде у цій "конандойлівській" постмодерністська тема персонажної рефлексії, тема принципової відкритості тексту, можливості його рекомбінації, альтернативного фіналу. Подібно Піпу, що намагається позбавитися контролю свого творця, Смолвуд розмірковує: "*What if I were now to change the plot myself? Would that not be the most remarkable thing?*" Він пропонує Тімоті: "*I will not accompany you, and will thus frustrate our author's schemes. I have plans of my own*." [1, p. 132].

Концептуальний план роману віддзеркалює у цій главі тема англійської музики, паралелі з якою Остін Смолвуд вбачає у філософії й професії детектива. Так само, як і Шерлок Холмс, Смолвуд поєднує свою працю в якості приватного детектива з професійним вивченням музики: "*I have, as you undoubtedly know, been engaged upon the definitive study of the medieval and Renaissance music. <… > And I have made a curious discovery. It is perfectly clear to me now that English music rarely changes. The instruments may alter and the form may vary, but the spirit seems always to remain the same. The spirit survives*." [1, p. 128].

Лише уважне, неодноразове читання цієї, однієї з ключових, на наш погляд, глави дозволяє нам зробити цікаве припущення, можливо, відкриття. Розмірковуючи над тим, чому раптом батько Тімоті, якого детектив і хлопчик таки знаходять, начебто розширює свою спеціалізацію самоуки-лікаря, лікаря-медіума, і пише історію пригод детектива як автор, що дає життя детективу, так само, як і хлопчику, приходимо до висновку, що Пітер Акройд зображує тут самого себе (на кшталт відомої сцени з роману Дж. Фаулза "Коханка французького лейтенанта"): "*The detective was very grim. He has been imagining my adventures. It is hewho has been writing them down. Don't you understand now? He is the author of my being. And of yours also. Tymothy was too alarmed to speak, and slowly bent his head forward. We have found your father at last. And, my young friend, he is bringing us to life even now. He is dreaming of us both*." [1, p. 139]

Підсумовуючи розгляд / аналіз лише окремих глав "***English Music***", кваліфікуємо конструкцію і прийом *mise en abime* як один з визначальних засобів текстової організації роману – звичайно, безвідносно від того, чи автор застосовував його свідомо, чи ні.

Напрочуд чудовий, інакше й не визначиш, роман А. Баятт "***Possesion: A Romance***" також широко й системно використовує прийом *mise en abime*. Одним з найбільш відповідних прикладів, що ілюструє серцевину прийому, а саме – віддзеркалення твору, його основної ідеї, або важливої теми, є казка Кристабель де ла Мот, поетеси XIX ст., вигаданої уявою письменниці. Це "***Glass Coffin***" ("Скляна труна"), одна з казок її збірника "***Tales for Innocents***". За принципом множини дзеркал ця казка відтворює, моделює сюжетні лінії та героїв роману. "Зовні неви-

разний маленький кравець має багато спільних рис з Роландом. Вчасна допомога Роланда леді Бейлі відкриває йому доступ до кімнати Кристабель Ла Мот (де Роланд і Мот знайдуть її листи), так само як кравець за свою ввічливість і приязність отримує скляний ключик, яким він відмикає скляну труну, де спить зачарована принцеса." [7, с. 182]. Зокрема, серед низки визначальних рис роману досконала стилізація жанрів і наративних форм є одним з його найбільших досягнень: "*There was once a little tailor, a good and unremarkable man, who happened to be journeying through a forest, in search of work perhaps, for in those days men travelled great distances to make a meagre living, and the services of a fine craftsman, like our hero, were less in demand than cheap and cobbling hasty work that fitted ill and lasted only briefly*." [2].

До багатьох визначень роману "***The Tunnel***", етапного американського роману в категорії постмодерністського письма, можемо додати й таке: *калейдоскоп вставних історій*. Як текстові фрагменти, ці історії складають суттєву частину кожної з … філіппік роману. Філіппікою (з алюзією на давньогрецький піджанр викривального характеру) В. Гесс називає найбільший елемент композиції свого твору, найбільший розділ. У філіппіці **MAD MEG** знаходимо таке увиразнення прийому mise en abyme як "твір у творі", конструкцію, вдало використану ще у "Дон Кіхоті". Протагоніст-оповідач наводить французьку рецензію на власний твір, до якого він сів писати Передмову на першій сторінці цього роману.

Розгорнутою новелою, "у даній філіппіці є розділ „**The Sunday Drive**". Це дійсно вставна історія, можливо, за принципом калейдоскопу спогадів, бо вона мало пов'язана з темою філіппіки – спогадами Колера про свого інтелектуального кумира, німецького професора історії. У нашому попередньому аналізі цього розділу ми виокремили його автономність ('історія-в-романі'), дискурс описовості, імпресіоністичне письмо, психологізм [див.: 8, с. 207–209]. В аспекті дослідження форм та структури конструкції mise en abyme вважаємо, що ця вставна новела розбудовується за принципом даної конструкції, має власні mise en abyme фрагменти, які віддзеркалюють і моделюють неподільний симбіоз минулого та сучасного у свідомості персонажа.

ВИСНОВКИ

Розглянуті приклади застосування конструкції *mise en abyme* свідчать про її універсальний характер, широку гамму виражально-експресивних засобів, інкорпорованих у ній. *Mise en abyme* є формою, наративним каркасом, низкою рівнів все глибшого сприйняття й відображення певного аспекту свідомості або зовнішнього об'єкта. Метафоричними формами візуалізації цього прийому можуть слугувати вкладені один в одного контейнери, шари, одна в одну шухляди.

З розглянутих книг найвиразніше й найбільш системно цей прийом використано у романі "***English Music***". Дискурс снів Тімоті Харкомба віддзеркалює множинну проекцію провідної ідеї роману. На наш погляд, такою ідеєю є думка про автономне, незалежне від автора та кон'юнктури існування творів мистецтва, про їх пластичну здатність пристосовуватися до кожного окремого читача, ставати об'єктом "присвоєння", привласнення.

"***English Music***" демонструє продуктивність та потенційні можливості даного прийому. На рівні композиції роману *mise en abyme* формує множину наративних сегментів, які дзеркально відтворюють, фокусують підсвідоме сприйняття твору літератури, живопису, музики. П. Акройд талановито реалізує саме рекурсивний принцип даної конструкції, коли він розкриває концепт і феномен ENGLISH MUSIC на численних прикладах творів англійської культури.

Виокремлені нами у тезах до статті дискурсивні різновиди прийому *mise en abyme* є поширеними в багатьох творах з жанровим прошарком метапрози, зокрема у творах названих авторів. Ці різновиди далеко не вичерпують типологію форм художнього увиразнення даного прийому, вважаємо актуальним та коректним пошук інших, складніших, менш експліцитних форм. Перспективність розглянутої дослідницької проблеми вбачаємо у вивченні засобів автентичної гармонійної розбудови **дискурсу "самовизначення" твору**, одним з елементів якого є прийом *mise en abyme*.

Бібліографічні посилання

1. *Ackroyd P*. English Music / P. Ackroyd. – L. : Penguin Books, 1992. – 400 p.

2. *Byatt A. S*. Possession: A Romance / A. Byatt [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://nikunjrandar.files.wordpress.com/2012/04/1990-a-s-byatt-possession.pdf

3. *Dallenbach L.* The mirror in the text / [transl. by J. Whiteley] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.amazon.com/The-Mirror-Text-Lucien-Dallenbach/dp/0226134911

4. *Джумайло О. А*. Феномен постмодернистской исповедальности в фильме Майкла Уинтерботтома «Тристрам Шенди: история петушка и бычка» (2005) / О. Джумайло [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.intelros.ru/pdf/isl_kult/2012_02/22.pdf

5. *Муравьева Л. Е.* Mise en abime: нарративная дистанция / Л. Е. Муравьева [Електронний ресурс]. – Режим доступу. http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/19931778_2013_-_4-2_unicode/83.pdf

6. *Петрусь О.* Художнє втілення ідей Хорхе Луїса Борхеса у творчості Пітера Акройда / О. Петрусь [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk/visnyk/Visnyk_18/articles/29Petrus.pdf

7. *Сушко С.О*. Нова генерація ґ романних жанрів у сучасній англійські літературі / Сушко С. О. // Проблеми освіти: науковий зб. / Іінститут інноваційних технологій і змісту освіти МОНМС України. – К., 2013. – Вип. 75. – 246 с.

8. *Сушко С.О*. Філологічний вимір роману В. Гесса "The Tunnel": чинники впливу, лексична неосяжність, дискурсивна палітра / Сушко С.О. // Світова література на перехресті культур і цивілізацій : зб. наук. праць. – Сімферополь, 2013. – Вип. 7. – Ч. І . – 308 с.

Надійшла до редколегії 18.03.2015 р.

УДК 821.111.09

О. В. Тупахіна

Запорізький національний університет

«ПОВЕРНЕННЯ АВТОРА»: АВТОРОЦЕНТРИЗМ У ПОСТВІКТОРІАНСЬКОМУ РОМАНІ ПОРУБІЖЖЯ XX–XXI ст.

У контексті полеміки з текстоцентризмом бартівської школи, представленої у роботах Д. Лоджа, Л. Хатчеон, Ш. Берка та ін., з оглядом на виокремлену А. Бюссіном та К. Каплан жанрову модель biofiction, у статті розглянуто три основні підходи до вільної белетризації біографій видатних письменників вікторіанської доби у сучасному поствікторіанському романі: актуалізація «негативного міфу» («Tess» Е. Теннант), деконструкція дихотомії життя та мистецтва («The Master» К. Тойбіна, «The Line of Beauty» А. Холінгхерста) та імперсоніфікація письменника в якості персонажа його власного художнього світу («Drood» Д. Сіммонса).

Ключові слова: текстоцентризм, автороцентризм, поствікторіанський роман, biofiction.

© О. В. Тупахіна, 2015

В контексте полемики с текстоцентризмом бартовской школы, представленной в работах Д. Лоджа, Л. Хатчеон, Ш. Берка и др., с учетом особенностей выделенной А. Бюссином и К. Каплан жанровой модели biofiction, в статье рассмотрены три основных подхода к свободной беллетризации биографий выдающихся викторианских писателей в современном поствикторианском романе: актуализация «негативного мифа» («Tess» Э. Теннант), деконструкция дихотомии жизни и искусства («The Master» К. Тойбина, «The Line of Beauty» А. Холингхерста) и имперсонификация писателя в качестве персонажа его собственного художественного мира («Drood» Д. Симмонса).

Ключевые слова: текстоцентризм, автороцентризм, поствикторианский роман, biofiction.

Within the framework of polemics around Barthesian textocentric concept reconsidered by D. Lodge, L. Hutcheon, S. Burke etc., three main approaches to post-Victorian biofiction (as defined by A. Buisine and C. Kaplan) have been identified: the first brings forward the "negative myth", as in E. Tennant's "Tess"; the second aims at deconstructing life-art dichotomy, as in K. Toibin's "The Master" or A. Holinghurst's "The Line of Beauty"; the third transfers the Victorian writer into his own fictional world, as in D. Simmons' "Drood".

Keywords: textocentric concept, author-centric concept, post-Victorian novel, biofiction.

На порубіжжі XX–XXI сторіч у літературознавчому дискурсі пожвавлюється полеміка з текстоцентричною критичною традицією, представленою у впливових роботах Р. Барта, Ж. Дерріда, П. де Мана, М. Фуко.

Полемізуючи як із бартівською концепцією «смерті автора», так і з запереченням будь-якого зв'язку між текстом та реальністю, виголошеним свого часу Полем де Маном, Девід Лодж, зокрема, підкреслює, що «the foregrounding of the act of authorship within the boundaries of the text, which is such a common feature of contemporary fiction, is a defensive response, either conscious or intuitive, to the questioning of the idea of the author and of mimetic function of fiction by modern critical theory» [11, с. 19].

У фундаментальній роботі «The Death and Return of the Author» Шона Берка через критичне прочитання концептуально значущих текстів Барта, Дерріда, де Мана та Фуко демонструється, що виключення з критичного дискурсу категорії авторської інтенції є проблематичним за визначенням [3]. Схожої думки дотримується і Лінда Хатчеон, закликаючи на сторінках свого впливового дослідження «Theory of Adaptation» приділяти більше уваги категорії авторської інтенції, «even if this means rethinking the role of intentionality in our critical thinking about art in general» [6, с. 95]. Нарешті, Ронан МакДональд у роботі "The Death of the Critic" критикує «вежу зі слонячої кістки», на яку, на думку автора, перетворилася літературна критика через суто текстоцентричний підхід до читання, і пропонує повернути до критичного дискурсу біографічний, соціальний та культурологічний компоненти [13, с. 98].

На рівні художнього переосмислення зв'язків між фізичним автором та текстом полеміку з текстоцентризмом бартівської школи яскраво ілюструє одна з провідних тенденцій розвитку поствікторіанського роману останніх десятиліть – вільна белетризація біографій видатних письменників вікторіанської доби, виокремлена А. Бюссіном та К. Каплан у специфічний піджанр biofiction [2, с. 7–13; 7, с. 7].

У найбільш загальному визначенні «Neo-Victorian biofiction may be defined as the mainly literary, dramatic, or filmic reimaginings of the lives of actual individuals who lived during the long nineteenth century, in which said individuals provide the sole or joint major textual foci and narrated/narrating subjects, rather than serving as mere supporting characters or appearing only in brief vignettes to add period colour

and interest» [9, с. 6]. Водночас доволі проблемним залишається питання розмежування жанрів класичної літературної біографії та власне biofiction. Так, один з найпродуктивніших письменників-біографів останніх десятиліть, Пітер Акройд, взагалі не вбачає різниці між написанням біографії та художнього тексту: "I don't think there's any distinction between the two activities [invention and mimesis], – зазначає він в одному з інтерв'ю. – On the whole they tend to become the same thing. You can't have invention in a vacuum; it always has to spring from, or in large part depend upon, the way other people use the language. So invention is a form of mimesis. On the other hand, the idea of transcribing or copying the external world in itself is a form of invention" [14, с. 30].

Втім, на відміну від белетризованої біографії, «biofiction reflects a comparable ambivalence as to which texts perform legitimate memory work and which engage in falsifying cultural and/or popular memory of once-living persons» [9, с. 6]. За визначенням Кори Каплан, "the 'bio' in biofiction also references a more essentialised and embodied element of identity, a subject less than transcendent but more than merely discourse" [7, с. 11]. Якщо основна інтенція белетризованої біографії все-таки інформативна, то головним завданням biofiction, на думку Ансгара Нюннінга, є типово постмодерністська, саморефлексивна епістемологічна проблематизація життєпису як такого [див.: 9, с. 8].

Там, де белетризована біографія спирається на факт і практикує більш науковподібний підхід, "biofiction reeducates their readers by suggesting alternative modes of knowing as a way to confront intellectual practice" [9, с. 8], що відповідним чином позначається на жанровому рівні: серед найчастіше вживаних жанрових моделей поствікторіанської biofiction – детективний, готичний, сенсаційний романи тощо. На відміну від белетризованої біографії, biofiction широко використовує тропи метемпсихозу та черевомовлення, вдаючись до колажу, пастішу, анахронічної нонселекції тощо.

Вікторіанський інститут авторства із притаманними йому дискурсами автентичності, авторитетності, впливу, культовості, містифікації тощо надає дослідникам (серед яких Джейн Гейнс, Джеймс Ф. Інгліш, Джон Фрау) чимало підстав для проведення паралелей із сучасним «відродженням» автора в якості центральної фігури публічного літературного простору. Як слушно зауважує Бредлі Дін, «the legacy of the nineteenth-century author refuses to be laid to rest. In the twenty-first-century literary marketplace, authorial cult of personality continue to drive production and consumption» [4, с. 9]. У такий спосіб постаті видатних представників вікторіанської літератури, до яких дедалі частіше звертається поствікторіанський роман, презентуються як надійні бренди, «торговельні марки» із гарантованим успіхом на читацькому ринку.

Андреа Кіршкнопф пропонує шукати причини популярності поствікторіанської biofiction у соціополітичному потенціалі інституту авторства, який найбільш повно розкривається саме у XIX сторіччі і якого так бракує «in an age that lacks political or social models»: «Considering the cultic status of authors in the Victorian era, I think that the post-Victorian rewriting of the nineteenth-century authors could also be read as a symbolic move of reinstating the importance of authorship» [8, с. 38].

Схожу концепцію розвиває і Ліна Стевекер, яка, порівнюючи сучасних біографів видатних вікторіанців із героями відомого роману А. Байєтт «Possession», доходить висновку, що «the initial reason for starting their biographical research projects is the scholar's lack of self-identity, which they acquire only through their engagement with the 19-century characters» [цит. за: 8, с. 40].

Переосмислення концептуально значущих для вікторіанського інституту авторства дискурсів автентичності, авторитетності, впливу, культовості, містифіка-

ції здійснюється у поствікторіанському романі трьома основними шляхами. Перший, започаткований наприкінці 70-х рр. XX ст. романом М. Форстер «Memoirs of Victorian Gentleman» (1979), наслідує «Видатним вікторіанцям» Літтона Стрейчі через актуалізацію «негативного міфу»: сімейної драми У.Теккерея («Memoirs of Victorian Gentleman» М. Форстер, 1979), гомосексуалізму Оскара Уайльда («The Last Testament of Oscar Wilde» П. Акройда, 1983), шовінізму Томаса Гарді («Peeping Tom» Г. Якобсона, 1984; «Tess» Е. Теннант, 1993) тощо. Втім, на відміну від свого блумсберійського попередника, поствікторіанські ревізіоністи використовують «негативний міф» не стільки для викриття лицемірства вікторіанського суспільства та демонстрації «зворотного боку» життя творчих особистостей, прихованого за парадним фасадом офіційних біографій, скільки для демонстрації можливостей «подвійної оптики» постмодернізму: ефекту передзнання, фокальної, контекстуальної, ідеологічної залежності інтерпретації тощо.

Цікавим прикладом останнього слугує роман Е. Теннант «Тесс» – радикально-феміністське прочитання біографії Томаса Гарді, в рамках якого письменник («the handsome, cold-hearted, high-thinking hypocrite with the looks of a pre-Rafaelite angel» [15, с. 41]) постає як архетиповий представник «панівної фаллоцентричної культури» в умовах кричущої гендерної нерівності вікторіанської доби («a world reeking of ether fumes and corrective braces and camphor oils» [15, с. 87]).

Біографічну основу роману становлять стосунки Гарді із молочаркою Августою Вей (прототипом трагічної героїні з «Тесс з роду д'Ербервілів») та її дочкою Гертрудою Баглер, виконавицею ролі Тесс у виставі за мотивами книги. Пропущені крізь призму свідомості нараторки, сучасної «реінкарнації» Тесс зразка 70-х років XX сторіччя, перипетії особистого життя письменника, як слушно зауважує Х. Берч, перетворюються на набір феміністських тропів та кліше, що давно втратили викривну силу: «madness as a form of seeing, the prophetess driven mad by the constrictions of her life'; the young, beautiful woman as victim of predatory men; Goddess-worship overpowered by a phallocentric culture» [1]. Відверта упередженість нараторки стає тим більш очевидною, коли, як слушно зауважує Крістіан Гутлебен, «several times in the novel, the narrator exploits elements from Hardy's fiction (his narrators and even his characters) to make a point about his real life. In thin (deliberate?) confusion between diegesis and reality lies the novel's main bone of contention» [5, с. 26]. Гнівні інвективи на адресу вікторіанського письменника постають, у такий спосіб, як вичерпна характеристика недоліків ідеологічно заангажованої методології критичного аналізу.

Подолання дихотомій реальності й мистецтва, автора як фізичної особи й текстуальної стратегії через висвітлення механіки творчого процесу та звернення до дискурсу письменництва як ідеологічного конструкту, джерела влади, засобу самоідентифікації тощо становить сутність другого підходу, представленого романами Д. Томаса «Charlotte» (2000), К. Тойбіна «The Master» (2003), А. Холінгхерста «The Line of Beauty» (2004), Дж. Барнса «Arthur and George» (2005), Л. Джонса «Mister Pip» (2006) та ін.

Цілком закономірно, що у фокусі уваги переважної більшості прибічників подібної стратегії опиняється постать Генрі Джеймса як автора, що в усілякий спосіб намагався відокремити приватне життя від творчого і рішуче заперечував підпорядкування мистецтва вподобанням читацького ринку «by constructing an authoritative image of his integrity and mastery» [4, с. 14]. Британський дослідник Марк Шорер називає Джеймса наочним прикладом сучасного романіста, який «rigorously peruses his medium and thereby discovers his subject matter» [14, с. 392].

Початок 2000-х років ознаменувався появою одразу п'ятьох романів, присвячених життю та творчості Генрі Джеймса ("Felony: The Private History of the

Aspern Papers" Емми Теннант (2002), «The Master» Кольма Тойбіна (2004), «The Line of Beauty» Алана Холлінхерста (2004), «Author, Author» Девіда Лоджа (2004) та «The Typewriter's Tale» Мішеля Хейнса (2005)), три з яких було номіновано на Букерівську премію. Звертає на себе увагу, що в жодній з назв не міститься прямої згадки Джеймса: натомість акцент зміщується на фігуру автора як таку («Author», «Master» – алюзія на джеймсівську новелу «Lesson of the Master») або на перебіг творчого процесу («line», «history», «Aspern papers», «typewriting», «tale»).

Використання в якості сюжетної основи історії написання тих чи інших літературних творів Джеймса дає читачеві змогу відстежувати складні зв'язки між референтним фоном та художнім текстом. І хоча, на думку книжкового оглядача «The Guardian» Адама Марс-Джонса, саме біографічний метод є найслабкішим місцем «джеймсіани» («He observes an ambiguous child playing at innocence. What *Maisie Knew!* He hears about an American paying court to a great-niece of a lover of Byron, his real interest being some literary remains of Shelley. *The Aspern Papers!* Reading an old letter from his great friend, the invalid Minny Temple, he imagines a suitor for her, who would embody in more active form his own mixture of devotion and betrayal. *The Wings of the Dove!*» [12]), художній ефект від подібного розкриття прийому навряд чи можна звести до «objection to the art of fiction as a chip raid on the real and the true» [16, с. 141].

По-перше, використання «фіктивного автора», авторської маски (письменниці Констанс Фенімор Вулсон у «Felony», секретарки Фріди Рот у «The Typewriter's Tale», анонімного літературного критика в «Author, Author», дослідника творчості Джеймса Ніка Геста у «The Line of Beauty») не лише актуалізує метатекстуальний потенціал прочитання тексту, але й підриває довіру до наратора через експліцитну декларацію його ангажованості: так, очевидним спонукальним мотивом інтерпретації Вулсон є образа, Рот – «fantasy of intimacy with the historical author» [8, с. 49], Геста – самоідентифікація через Іншого. В такий спосіб, проведення паралелей між життям та творчістю Джеймса постає не як істина в останній інстанції, а лише як одна з можливих інтерпретацій.

По-друге, висвітлення особливостей механіки творчого процесу створює характерний для постмодерністської поетики ефект іронічної рекурсії: «Making James a mouthpiece for warning celebrities with something to hide to beware of future publications of their scandals, further emphasizes the ridiculousness of this anxiety. – зазначає, приміром, А. Кіршкнопф, досліджуючи роман «Felony». – In fact, James carries out the same notorious research for his *Aspern Papers* on romantic poets that his future biographer does on him» [8, с. 51].

Сутність третього підходу, започаткованого ще 1994 року у романі Д.М. Кутзеє «Господар Петербурга» і реалізованого на вікторіанському матеріалі у романах С. Альберт «The Tale of Hill Top Farm» (2004), Л. Роуленд «Secret Adventures of Charlotte Bronte» (2008), Г. Брандрета «Oscar Wilde and the Candlelight Murders» (2008), Д. Сіммонса «Drood» (2009) та ін., становить задіювання вікторіанських письменників у якості персонажів ними ж створених художніх світів. З усіх різновидів поствікторіанської biofiction цей матиме найвищий рівень вторинної художньої умовності. Незважаючи на подекуди ретельно реконструйоване історико-документальне тло, створювані в таких романах образи-симулякри мають мало спільного із історичними референтами: їх конструктивну основу складають, з одного боку, стереотипні уявлення про видатних вікторіанців, розтиражовані масовою культурою, а з іншого – характерне для «наївного», в термінології Дерріда, прочитання ототожнення автора із героєм.

Троп «наївного прочитання» є одним з визначальних для інтерпретації роману Д. Сіммонса «Друд». Біографічну основу роману складають події останніх

п’яти років життя Чарльза Діккенса (від Степлхертської залізничної катастрофи до смерті письменника від апоплексичного удару 9 червня 1870 року), викладені від імені його давнього друга й співавтора Уілкі Коллінза й адресовані гіпотетичному «читачеві майбутнього», із яким наратор від початку встановлює емоційний зв’язок. Сенсаційно-готична поверхнева сюжетна лінія твору (пошуки таємничого Друда, містичної істоти, з якою Діккенс нібито зустрівся під час Степлхертських подій) розгортається на ретельно виписаному Сіммонсом історико-документальному тлі: перебіг стосунків двох вікторіанських письменників подається через докладне цитування їх листів, спостережень очевидців, літературознавчих розвідок, критичних відгуків сучасників тощо. Авторське рішення зробити підґрунтям творчого суперництва героїв намір Діккенса після доволі стриманої рецепції «Нашого спільного друга» спробувати сили у жанрі сенсаційного роману, визнаним майстром якого вважався Коллінз, цілком вкладається у межі художнього припущення. Претензії, які висуває Коллінз на адресу старшого колеги, частково запозичені з його листів і наперед визначають пізнішу антивікторіанську риторику блумсберійської групи: Діккенс звинувачується у передбачуваності, моралізаторстві й схематизмі та примітивізмі сюжетних та композиційних рішень (саме ці присуди і мав на меті спростувати його незавершений роман). Подорожі героїв лондонськими нетрями у пошуках загадкового Друда – свого роду екскурс діккенсівським містом-текстом, де обізнаний читач час від часу натраплятиме на персонажів «Таємниці Едвіна Друда».

Втім, веріфіковані історичні факти постають у романі Сіммонса як свого роду реперні точки, простір між якими, відповідно до поступової деградації особистості наратора під впливом наркотиків та ядучої заздрості до «Неперевершеного», дедалі більше заповнюється містифікаціями, фантастикою й містицизмом. Дім Коллінза, за його власним зізнанням, населений привидами; справжній автор його текстів – доппельгангер, «інший Уілкі»; врешті-решт, в мозок самого Коллінза агентами зловісного Друда нібито імплантований скарабей, позбавитися якого можна в єдиний спосіб – через вбивство Діккенса.

У цілому, по мірі того, як контроль оповідача (якого Й. Френк влучно називає «an unreliable homodiegetic narrator/focaliser par excellence») за дотриманням наративних конвенцій слабшає, історія пошуків Друда все більше нагадує експеримент на витривалість довіри «наївного» читача до тексту; пуантом її виступає зізнання Діккенса в тому, що невловима містична істота – його власна вигадка, навіяна Коллінзу під час месмеритичного сеансу. Згадаємо, що саме метафора гіпнозу, «зачарування», є доволі частотною для характеристики процесу читання; Сіммонс устами наратора неодноразово використовує її, коли демонструє спроби Коллінза пояснити самому собі магію діккенсівської оповідальної манери. Невипадково ключове слово, яке має завершити гіпнотичну оману – «неймовірно».

Пародійно ототожнюючи «біологічного автора» із всезнаючим наратором і розглядаючи окремі епізоди з його життя крізь призму жанрових конвенцій готичного, детективного, сенсаційного романів, поствікторіанський роман першої декади XXI ст. не лише відтворює постмодерну дифузну пермутацію, але й іронічно переосмислює поточний культурний статус класиків вікторіанської літератури.

Бібліографічні посилання

1. *Birch H.* Monster and the Muse / Helen Birch // The Independent [Електронний ресурс]. – 1993. – Режим доступу: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/book-review--monster-eats-the-muse-tess--emma-tennant-harpercollins-1499-pounds-2323024.html

2. *Buisine A.* Voir «Biofictions» /Alaine Buisine // Revue des Sciences Humaine. – 1991. – № 24. – P. 7–13.

3. *Burke S.* The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida / Sean Burke. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1993. – 287 p.

4. *Deane B.* The Making of the Victorian Novelist: Anxieties of Authorship in the Mass Market / Bradley Deane. – NY: Routledge, 2003. – 188 p.

5. *Gutleben C.* Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel / Christian Gutleben. – Amsterdam&NY : Rodopi, 2001. – 248 p.

6. *Hutcheon L.* A Theory of Adaptation / Linda Hutcheon. – L. : Routledge, 2006. – 304 p.

7. *Kaplan C.* Victoriana: Histories, Fictions, Criticism / Cora Kaplan. – Edinburgh : Edinburgh UP, 2007. – P. 7.

8. *Kirchknopf A.* Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the 19th Century / Andrea Kirchknopf. – Jefferson : McFarland&Co, 2013. – 236 p.

9. *Kohlke M.-L.* Neo-Victorian Biofiction and the Special/Spectral Case of Barbara Chase-Riboud's Hottentot Venus /Mari-Louise Kohlke // Australian Journal of Victorian Studies. – 2013. – № 18/3. – P. 4–21.

10. *Lodge D.* After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism / David Lodge. – London : Routledge, 1990. – 264 p.

11. *Mare-Jones A.* In His Master's Voice / Alan Mare-Jones // The Guardian [Електронний ресурс]. – 2004. – Режим доступу: http://www.theguardian.com/books/2004/feb/22/fiction.colmtoibin

12. *McDonald R.* The Death of the Critic / Ronan McDonald. – London : Continuum, 2007. – 214 p.

13. *McGrath P.* Peter Ackroyd /Peter McGrath // Bomb. – 1989. – № 26/Winter. – P. 28–36.

14. *Shorer M.* Technique as Discovery / Mark Shorer // 20th Century Literary Criticism: A Reader. – L. : Longman, 1972. – P. 387–401

15. *Tennant E.* Tess / Emma Tennant. – L. : Flamingo, 1993. – 218 p.

16. *Toibin C.* The Master / Colm Toibin. – N. Y. : Scribner, 2005. – 211 p.

Надійшла до редколегії 06.02.2015 р.

IN MEMORIAM

ТАМАРА НАУМОВНА ДЕНИСОВА
(1934 – 2015)

С великой грустью и печалью мы узнали об уходе из жизни Тамары Наумовны Денисовой. Не одно десятилетие нас связывали с Тамарой Наумовной искренние и нежные узы дружбы и сотрудничества. Не раз Тамара Наумовна приезжала к нам на конференции, защиты диссертаций, писала многочисленные отзывы на авторефераты наших будущих кандидатов наук. А мы всегда пристально следили за изданием ее новых книг, статей, за работой американского центра – уникального творческого союза американистов в Украине.

По-настоящему осиротели те, кто всегда подпитывался неутомимой энергетикой и специфичным юмором этого мужественного человека, до последнего вздоха остававшегося на своем посту ученого-просветителя. R. I. P.

Коллектив кафедры
зарубежной литературы
Днепропетровского национального
университета имени Олеся Гончара

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА 3

І. ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ ФОРМ У ЗМІНІ ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИХ СТИЛІВ: РЕНЕСАНС, МАНЬЄРИЗМ, БАРОКО 4

Привалова Л. П. Образ замка леди Альмы в «Легенде о рыцаре Гюйоне» Э. Спенсера 4
Вельчева К. А. Аллегорическая образность сцены трапезы в поэме У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» 10
Власенко Н. І. Особливості рецепції риторичного концепту «генезис» у ренесансних теоріях поетичного творення 17
Родный О. В. Карнавальный гротеск как тип художественной образности в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» 25
Беднова Ю. И. Образ Купидона в поэзии елизаветинцев 31
Безруков А. В. Іспанське бароко й англійська метафізична лірика: літературний діалог 34

ІІ. АВТОРСТВО, КРЕАТИВНА МАЙСТЕРНІСТЬ У ЛІТЕРАТУРІ XVIII – XIX ст. 43

Калиберда Н. В. Тема одежды в «Памеле» С. Ричардсона: версии исследователей 43
Русских И. В. Характер героя и опыт путешествия по Европе в романе Т. Смоллетта «Перегрин Пикль» 49
Потницева Т. Н. “Rapplez-vous l’objec que nous vimes…” Символика образа лошади в литературе XIX века 58
Жужгина-Аллахвердян Т. Н. «История взбесившейся блохи» А. де Виньи: раблезианский смех и романтическая ирония 65
Ворова Т. П. Сюжетно-змістові паралелі деяких казок В. А. Жуковського та О. С. Пушкіна 70
Матвиенко О. В. «Жизнь есть сон»: лирическая миниатюра Йозефа фон Эйхендорфа “Winterlied” (Nachklänge, 1832–1833) в русских и украинских переводах 75
Белоус Н. В. Особенности ритмического строя поэтического цикла «Fels, Wald und See» А. фон Дросте-Гюльсхоф 86
Ляшенко Е. А. Особенности изображения женских характеров в русской светской повести 91
Быданцева М. Г. Особенности жанрового языка «Истории о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов» Жерара де Нерваля 98
Абрамова О. В. Літературно-критична рецепція творчості О. Ч. Свінберна 108

III. ІМПЕРАТИВ МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ ЕПОХИ ДЕКАДАНСУ 115

Пичугина Т. Е. «Немецкая книга о Нарциссе»: «Сад познания» Леопольда фон Андриана 115
Посудиевская О. Р. «Итальянские» трагедии О. Уайльда: жанрово-стилевое своеобразие 123
Стороха Б. В. Пекельний диявол південних морів. «Інфернальний» дискурс колоніальної літератури про Малайський архіпелаг 131
Максютенко Е. В. «Вашингтонская площадь»: «американская история» Г. Джеймса 136
Ватченко С. А. Искусство быть читателем. Герой и его история в поздней прозе Генри Джеймса 141

IV. АРТИСТИЗМ, НОВИЗНА ТЕМ І ХУДОЖНІХ МОВ ЛІТЕРАТУРНОГО МОДЕРНІЗМУ 149

Скуратовская Л. И. «Марина»: диалектика литературной традиции в поэзии Т. С. Элиота 149
Калашникова О. Л. Рассказ-трагедия «Пленные»: предостережение В. Г. Короленко 155
Дорогань И. В. Искусствоведческая терминология Александра Габричевского: формирование интермедиальных смыслов 160
Григоренко О. В. Документація «великої ілюзії»: роман Лілі Кьорбер «Жінка пізнає радянські будні» 169
Міхєєва Ю. О. Міфологічний план образного висловлення Е. Юнгера 175
Ковальова Я. В. Жанрово-стилістичні особливості роману «Безбожна юність» Одьона фон Горвата 180
Потоцкая И. Ю. Familiar essay: взгляд Вирджинии Вулф на традиции жанра в английской литературе 184
Степанова А. А. Образ ученого в художественной рефлексии Марка Алданова и Германа Гессе 187
Вечканова Э. Ю. «Искусство рассказа» С. Моэма: «несказанные подразумевания» 197
Казарин В. П., Новикова М. А., Тулуп Э. Р. Зарубежье – Украина – Крым: неожиданные ракурсы (О некоторых кросскультурных реалиях и мотивах у зарубежных писателей от Средневековья до XIX–XX вв.) 206
Романова Е. И. Трансформация «смыслов любви» в русской литературе XVIII – XX веков 214
Воеводина О. А. Концепт «война» в книге Ашкенази «Черная шкатулка» 220
Бескровная Е. Н. Трансформация ТаНаХа в творчестве Людмилы Некрасовской 224

V. ПІСЛЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ЧИТАЧ І ТЕКСТИ КУЛЬТУРИ 231

Пронкевич А. В. Классическая литература и реклама 231

Holub D. Researchers about literary project «James Bond» 239
Лайшен Н. В. Трансформация античного мифа в романе Улицкой «Медея и ее дети» 248
Левченко А. В. «Перевод как смирение»: поэзия в переводах Григория Дашевского.....252
Велигина Н. Г. «Новый историзм» в малой прозе рубежа XX–XXI веков.....258
Прищепа Т. В. Роман Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» в контексті постмодерністської гри Пітера Акройда.....264
Сушко С. О. Дискурсивні домінанти прийому *mise en abyme* у жанрі сучасної англомовної метапрози (на прикладі творів П. Акройда, А. Байят, В. Гесса).....269
Тупахіна О. В. «Повернення автора»: автороцентризм у поствікторіанському романі порубіжжя XX–XXI ст. 277

IN MEMORIAM.....284

Наукове видання

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Збірник наукових праць

Випуск XIX

(Українською, російською та англійською мовами)

Коректор Л. В. Омельченко
Верстка В. Г. Пильов

Підписано до друку 09.2015. Формат 70×108 1/16. Папір друкарський. Ум. друк. арк. 25,2.
Тираж 100 прим. Зам. № 276.

Видавництво і друкарня «Ліра»
49050, м. Дніпропетровськ, вул. Наукова, 5
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №188 від 19.09.2000